



HAL
open science

”Nel profondo del tempo e dei tramonti”

Alba Castello

► **To cite this version:**

Alba Castello. ”Nel profondo del tempo e dei tramonti”. Literature. Université Grenoble Alpes; Università degli studi (Palerme, Italie), 2019. Italian. NNT: 2019GREAL003 . tel-03171748

HAL Id: tel-03171748

<https://theses.hal.science/tel-03171748>

Submitted on 17 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE LA COMMUNAUTÉ UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

**préparée dans le cadre d'une cotutelle entre la
Communauté Université Grenoble Alpes et
l'Università degli Studi di Palermo**

Spécialité : **ÉTUDES ITALIENNES**

Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 – 25 mai 2016

Présentée par

Alba CASTELLO

Thèse dirigée par **Domenica PERRONE**
codirigée par **Elena PIERAZZO**

préparée au sein du **Laboratoire LUHCIE**

dans l'École Doctorale Langues Littératures et Sciences
Humaines

**“Nel profondo del tempo e dei
tramonti”.**

**Dans l'atelier de Lucio Piccolo:
Plumelia**

Thèse soutenue publiquement le **2 avril 2019**,
devant le jury composé de :

Mme Domenica PERRONE

Professeur, Università di Palermo (Directrice de thèse)

Mme Elena PIERAZZO

Professeur, Université Grenoble Alpes (Directrice de thèse)

M. Christian DEL VENTO

Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (Président du jury)

Mme Caterina VERBARO

Professeur, Università di Roma LUMSA (Membre du jury)

M. Stefano GIOVANNUZZI

Professeur, Università degli Studi di Perugia (Membre du jury)





UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO

Dottorato in Studi Letterari, filologico-linguistici e storico-culturali
Dipartimento di Scienze Umanistiche
L-FIL-LET/11

“NEL PROFONDO DEL TEMPO E DEI TRAMONTI”

TRA LE CARTE DI LUCIO PICCOLO: NUCLEI IDEATIVI E PROCESSI COMPOSITIVI DI PLUMELIA

IL DOTTORE
DOTT.SSA ALBA CASTELLO

IL COORDINATORE
PROF.SSA MARIA D'AGOSTINO

IL TUTOR
PROF.SSA DOMENICA PERRONE

CO TUTOR
PROF.SSA ELENA PIERAZZO

CICLO XXXI

2019

INDICE

PRESENTAZIONE	4
---------------	---

PARTE PRIMA

PLUMELIA E LA POETICA DEGLI SCONFINAMENTI

1. Un'introduzione all'opera	15
2. Dal progetto iniziale alle edizioni in volume	22
Coordinate cronologiche essenziali	30
3. Il "barocco visivo" e figurale di Lucio Piccolo	32
4. Ombre e declinazioni dell'oltre	39

PARTE SECONDA

"LE CARTE MESCOLATE" DI LUCIO PICCOLO

1. Le testimonianze di <i>Plumelia</i>	47
Tavola delle abbreviazioni I	50
2. Analisi e classificazione dei testimoni	52
2.1. Una scrittura a "strutturazione redazionale"	57
2.2. Il caso dei quaderni 27 e 32	63
2.3. Descrizione del <i>Dossier Génétique</i> della raccolta	66
I. L'edizione	66
II. Testimoni manoscritti e i dattiloscritti	68
III. I testimoni epistolari	76
3. Il <i>dossier</i> dei componimenti	77
Tavola delle abbreviazioni II	78
3.1. <i>Guida per salire al monte</i>	82
3.2. <i>L'andito</i>	86

3.3. <i>Notturmo</i>	88
3.4. <i>Il messaggio perduto</i>	91
3.5. <i>La strada fuori porta</i>	94
3.6. <i>Le tre figure</i>	97
3.7. <i>I sobborghi</i>	99
3.8. <i>I morti</i>	102
3.9. <i>Plumelia</i>	105
3.10. <i>Le anime in fiamme</i>	108
Tavola dei testimoni	110
Tavola delle redazioni	111

PARTE TERZA

GENESI ED ERMENEUTICA TESTUALE.

1. “Lire dans tous les sens”. Un commento critico-genetico alle poesie	113
2. <i>Guida per salire al monte</i> : Un viaggio fra i luoghi della ‘memoria’ del poeta	117
3. Bagliori e ombre negli interni della casa: <i>L’andito</i>	128
4. Ironia e gravità nella poesia di <i>Notturmo</i>	134
5. Una poetica dell’“inquietudine” <i>Il messaggio perduto</i>	141
6. Un progetto che non “fiori”: la complessa ‘storia’ interna di <i>La strada fuori porta</i>	149
6.1. Un diverso titolo, una diversa “direzione”: <i>Ex voto per le anime in fiamme</i>	149
6.2. Atmosfere e memorie barocche in <i>La strada fuori porta</i>	154
7. Una <i>suite</i> poetica interna alla raccolta e il suo primo movimento	159
7.1. Genesi di un “ciclo”	159
7.2. <i>Le tre figure</i> e i “paesaggi dell’ora”	162
8. Polisemia de <i>I sobborghi</i>	167
9. Implicazioni ermeneutiche di una lettura di <i>I morti</i>	171

9.1. Processi di astrazione e poesia figurale	171
9.2. Un diverso finale per <i>I morti</i>	176
10. L'ultima tappa di un viaggio dell'anima. Bellezza, verità e poesia in <i>Plumelia</i>	180

PARTE QUARTA

L'EDIZIONE CRITICA DIGITALE

1. Informatica umanistica e filologia d'autore	188
2. La definizione del modello	191
3. Il linguaggio di codifica: XML-TEI	197
4. L'edizione digitale di <i>Plumelia</i>	204
5. La codifica di <i>Plumelia</i> e la visualizzazione in <i>Versioning machine</i>	209
5.1. Il Frontespizio elettronico	212
5.1.1 La visualizzazione del Frontespizio elettronico	219
5.2. Il testo	223
5.2.1 La visualizzazione delle note al testo	231
5.3. L'apparato critico	233
5.3.1. Il <i>Parallel segmentation method</i>	235
5.3.2. Il <i>location-referenced method</i>	239
5.4. Il facsimile	249
6. Guida all'edizione digitale	252
6.1. La struttura del sito	252
6.2. L'edizione	257

RÉSUMÉ	263
--------	-----

BIBLIOGRAFIA	290
--------------	-----

PRESENTAZIONE

Così prendi il cammino del monte

Lucio Piccolo.

Le goût que nous avons pour les choses de l'esprit s'accompagne presque nécessairement d'une curiosité passionnée des circonstances de leur formation. Plus nous chérissons quelque créature de l'art, plus nous désirons d'en connaître les origines, les prémisses, et le berceau.

Paul Valéry.

Lucio Piccolo, poeta raffinato e “uomo sempre in fuga”,¹ è un autore poco indagato dalla critica e ancor meno noto per quel che riguarda la sua esuberante ‘officina’ poetica. La produzione piccoliana, circoscritta per quantità di opere pubblicate² ma non di scritti, merita di essere analizzata sia sul piano critico-interpretativo, perseguendo percorsi ermeneutici ancora intentati, sia su quello della genesi del testo, ricostruendo attraverso le carte i processi della creazione poetica.

Le pubblicazioni dell’autore, sebbene edite essenzialmente nell’arco di poco più di un decennio, quello che va dal 1956 al 1967, si collocano nel panorama letterario, italiano e non, in momenti profondamente diversi e sono il risultato di esperienze editoriali, quella con Mondadori prima e quella con Scheiwiller poi, tra loro non equiparabili per quel che attiene ai rapporti di interazione autore-editore e alla loro influenza nella costituzione dell’opera letteraria.

Si è scelto di circoscrivere l’oggetto dell’indagine alla terza raccolta, *Plumelia*, pubblicata per le edizioni “All’insegna del pesce d’oro” di Vanni Scheiwiller nel 1967 e il cui studio permette di seguire a più livelli il configurarsi di alcuni degli aspetti più originali della poetica piccoliana.

¹ Cfr. E. Montale, Prefazione a *Canti barocchi e altre liriche*, Mondadori, Milano 1956. Poi in *Gioco a nascondere. Canti barocchi e altre liriche*, Mondadori, Milano 1960, p.106.

² Le opere poetiche pubblicate in vita da Lucio Piccolo sono soltanto tre: L. Piccolo, *Canti barocchi e altre liriche*, Mondadori, Milano 1956; L. Piccolo, *Gioco a nascondere. Canti barocchi e altre liriche*, Mondadori, Milano 1960 e L. Piccolo, *Plumelia*, All’insegna del pesce d’oro, Milano 1967. Ad esse si aggiungono la breve prosa lirica L. Piccolo, *L’esequie della luna*, Scheiwiller, Milano 1967, altre raccolte poetiche pubblicate postume, la cui scelta e organizzazione è stata curata dagli editori, e brevi scritti prevalentemente di natura epistolare. Per una più ampia ricognizione sulle opere dell’autore si veda la bibliografia conclusiva.

In riferimento alla poesia di Lucio Piccolo è opportuno notare, in primo luogo, l'impossibilità di indicare coordinate riconducibili a una scuola o a un ambiente culturale e di collocarla coerentemente in un contesto storico-letterario definito. Essa, frutto di un lungo lavoro di elaborazione e animata da un fervore intertestuale di respiro europeo, va piuttosto ricondotta al singolare profilo di un uomo che "la crisi del nostro tempo ha buttato fuori dal tempo".³

Con la terza silloge, in particolar modo, vengono a definirsi espressioni stilistiche e tematiche inedite, come la configurazione di una nuova accezione di poesia barocca. Non si tratta, infatti, soltanto del barocco "visivo"⁴ che aveva variamente connotato la produzione precedente, ma anche di un barocco 'figurale' in cui la "proliferazione a catalogo, a serie delle immagini"⁵ privilegia l'universo dell'ineffabile e il mistero dell'ombra. In quest'opera, infatti, prende forma quella che potrebbe essere considerata una 'poetica di continui sconfinamenti' e che si esplica prevalentemente nella inesausta ricerca di ciò che lo stesso poeta definisce "il senso del trascendente".⁶

Proseguendo una ricerca già iniziata, seppur in forma diversa, con lo studio un'altra raccolta piccoliana, *Gioco a nascondere*,⁷ si è scelto di analizzare *Plumelia* adottando una prospettiva non solo sincronica, indispensabile per l'esame di un'opera edita, ma anche diacronica, volta a sondare le fasi compositive, il processo alla base della formazione del testo inteso continuamente come un'entità "dinamica" e un "lavoro *in fieri*":

Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: v'è un modo, per così dire, statico, che vi ragiona attorno come un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico,

³ Cfr. E. Montale, Prefazione a *Canti barocchi cit.*, p.106.

⁴ Cfr. N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, Pungitopo, Marina di Patti, 1986, poi in edizione ampliata e riveduta in *Lucio Piccolo*, Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 2003. cit., pp. 63-64.

⁵ Cfr. E. Montale, Prefazione a *Canti barocchi cit.*, p.105.

⁶ V. Ronsisvalle, *Il favoloso quotidiano. Sceneggiatura e script del film tv su Lucio Piccolo*, maggio 1967, in *Lucio Piccolo*, «Galleria», a cura di V. Consolo, V. Ronsisvalle e J. Tognelli, 1979, n. 3-4, p. 95.

⁷ Su *Gioco a nascondere* è incentrato un mio precedente saggio, cfr. A. Castello, *Tra testo e officina. Il gioco a nascondere di Lucio Piccolo*, Pungitopo, Gioiosa Marea 2014.

che la vede quale opera umana o lavoro *in fieri*, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un "valore"; il secondo, una perenne "approssimazione al valore" e potrebbe definirsi, rispetto a quel primo e assoluto modo, un modo, in senso altissimo, "pedagogico". È a questa considerazione pedagogica dell'arte che spetta l'interesse delle redazioni successive e delle varianti d'autore.⁸

Partendo, dunque, da una considerazione "pedagogica" dell'opera, si è puntato a investigare, attraverso l'analisi delle varianti d'autore e delle molteplici redazioni delle poesie, quella che Gianfranco Contini ha definito "approssimazione al valore".

Le "carte mescolate"⁹ e i diversi testimoni della raccolta, custoditi presso gli archivi dei familiari e presso il centro Apice di Milano, sono stati esaminati con il fine di indagare il dinamismo interno alla composizione e le tensioni poetiche alla base dell'attività creatrice. Con tale proposito sono state prese in considerazione sia le "macro-varianti",¹⁰ dunque la trasformazione su larga scala della struttura della raccolta e i movimenti interni che hanno portato alla definizione della forma edita, sia le "micro-varianti",¹¹ revisioni e interventi fondamentali in primo luogo per la definizione tematico-stilistica dell'opera.

Per porre in dialogo forme spesso tra loro profondamente diverse, sostanziali rimaneggiamenti del testo, ed esaminare le varianti d'autore, è stato necessario realizzare allora un prodotto editoriale che soddisfacesse contemporaneamente tali esigenze differenti. Assecondando questa linea analitica si è approdati alla realizzazione di un'edizione critico-genetica digitale che, pur considerando il testo edito come punto di riferimento, si libera dal dualismo testo-apparato e pone al centro tanto l'aspetto sincronico quanto quello diacronico, permettendo di ovviare sia alla rappresentazione dei fenomeni compresenti nella singola redazione del testo sia alla variazione del componimento poetico nelle diverse stesure.

⁸ G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1982, pp. 233-234.

⁹ Si riprende l'espressione adoperata in diverse occasioni da Dante Isella. Cfr., ad esempio, D. Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Liviana, Padova 1987.

¹⁰ Cfr. C. Segre, *Critique variantes e critique génétique* in «Genesis», 1995, n. 7, pp. 30-31.

¹¹ *Ibidem*.

Per tali ragioni, dunque, non si propone un'edizione critica cartacea e tradizionale di *Plumelia* ma si vuole, piuttosto, illustrare con quali vantaggi e quali criticità l'edizione digitale permette di rappresentare i diversi momenti della genesi del testo. Pur nella consapevolezza del valore della prima, la riflessione sulle caratteristiche dell'avantesto e sulle finalità dell'edizione di un'opera già pubblicata, nonché la volontà di offrire un supporto e un sostegno dinamico e duttile all'ermeneutica testuale, hanno indotto - come verrà più distesamente spiegato nelle diverse parti del lavoro - a puntare sulla realizzazione dell'edizione critico-genetica digitale.

D'altro canto, già nel lontano 1962, nelle pagine dell'"Almanacco Letterario Bompiani" intitolate *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, proprio Contini, alla domanda che poneva il dilemma se il ricorso alla macchina avrebbe potuto contribuire ad apportare nel profondo delle modifiche nei metodi stessi della ricerca filologica, rispondeva ponendo in risalto proprio la rilevanza "del significato euristico"¹² che essa avrebbe avuto.

L'edizione digitale ha difatti permesso una riproduzione sinottica e dinamica del mutamento testuale e del processo di revisione e trasformazione realizzato da Lucio Piccolo, nonché una diversa gestione delle varianti, non più relegate all'interno dell'apparato critico e poste in sequenza lineare ma rappresentate nel loro contesto di riferimento.¹³

L'ambiente elettronico, non essendo soggetto alle limitazioni di spazio di quello cartaceo, ha inoltre permesso di gestire non solo testimoni di tipo diverso (manoscritti, dattiloscritti, stampe), ma anche molteplici livelli di edizione per ogni testimone.¹⁴ Esso ha inoltre consentito di riprodurre tutti i documenti dell'autore e

¹² Cfr. G. Contini, in *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura* "Almanacco Letterario Bompiani" 1962, p. 144.

¹³ Cfr. M. Buzzoni, *Le edizioni elettroniche dei testi medievali fra tradizione e innovazione: applicazioni teoriche ed empiriche all'ambito germanico*, *Annali di Ca' Foscari*, XLIV, 1-2, 2005, p. 52.

¹⁴ Paolo D'Iorio parla, ad esempio, della possibilità di godere contemporaneamente dei vantaggi di un'edizione documentaria in fac-simile e di un'edizione critico-genetica, indicando la prima come parte costitutiva della seconda. Cfr. P. D'Iorio, *Qu'est-ce que une édition génétique numérique?*, *Genesis*, 30 | 2010, pp. 49-53.

riunire materiali che si trovano dispersi in luoghi di conservazione differenti valorizzando gli archivi dello scrittore in quanto vero e proprio “cantiere”¹⁵ dell’opera letteraria.

Per la realizzazione dell’edizione critico-genetica digitale, come verrà approfondito nella parte conclusiva,¹⁶ è stato definito un modello di codifica in XML-TEI (*Text Encoding Initiative*) adeguato a tutte le tipologie filologiche riscontrate e atto a permettere la formalizzazione del sistema variantistico di ogni singola poesia. Da un lato, si è proceduto a trascrivere e rappresentare nel *markup language* il singolo manoscritto e le plurime testualità di cui esso è portatore, evidenti, ad esempio, nel caso in cui fossero presenti inchiostri diversi su uno stesso supporto o correzioni autografe. Dall’altro, sono state poste a confronto le testualità dei diversi testimoni, mettendo a fuoco l’evoluzione cognitiva del ‘testo’ (o dei testi) e lo studio della genesi della scrittura poetica.

La varietà di situazioni riscontrate ha richiesto il ricorso a metodi di codifica differenti: il *Parallel segmentation method* e il *Location-referenced method*, descritti nelle *Guidelines* della TEI P5.¹⁷

Il primo ha permesso di costruire un apparato che fosse parte integrante del testo, rinunciando al testo-base virtualmente indipendente dall'apparato, e ha portato il lettore-interprete a fare i conti direttamente con la variazione testuale.

Il secondo ha permesso, invece, di concentrarsi sulle anticipazioni e sulle posticipazioni che registrano singole parole, sintagmi e versi da un testimone all’altro e di rappresentare le modalità di questo movimento. Anche in tal caso l’apparato è stato inserito all’interno del testo (*in-line apparatus*) ma, affinché fosse possibile individuare sezioni testuali a partire dalle quali tracciare le correlazioni e

¹⁵ Cfr. A. Stussi, *Filologia d'autore*, in *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Il Mulino, Bologna 2015, pp. 149-151.

¹⁶ Cfr. La Parte quarta del presente lavoro, intitolata *L’edizione critica digitale*.

¹⁷ Cfr. *TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, by the TEI Consortium Originally edited by C.M. Sperberg-McQueen and Lou Burnard for the ACH-ALLC-ACL Text Encoding Initiative Now entirely revised and expanded under the supervision of the Technical Council of the TEI Consortium, 2015.

gli spostamenti, si è resa necessaria la scelta di un testo di riferimento che si è individuato nella prima edizione dell'opera.

Per questa edizione digitale si è fatto riferimento agli standard di visualizzazione di *Versioning Machine 5.0*,¹⁸ che sono stati adattati alle specifiche caratteristiche della codifica. Attraverso *Versioning Machine*, infatti, è stato possibile rappresentare per ogni componimento le molteplici versioni attestate dai vari testimoni, visualizzarle simultaneamente e porle a confronto attraverso una comparazione sinottica.

In questo studio di *Plumelia* si è, dunque, cercato di far convergere a più livelli critica filologica, genesi ed ermeneutica testuale.

A una specifica attenzione alle riflessioni condotte in seno alla *critique génétique* francese,¹⁹ si è costantemente accompagnato un approccio alla filologia d'autore di stampo italiano, perseguendo un dialogo che si ritiene non solo proficuo ma anche auspicabile soprattutto nel caso in cui si faccia riferimento agli strumenti del digitale e alle nuove metodologie e tecnologie di edizione elettronica.

Le ricerche condotte hanno in primo luogo permesso di acquisire alcuni riferimenti cronologici sulla composizione dell'opera. Sebbene gli autografi di *Plumelia* non siano quasi mai datati, l'analisi dei carteggi - quello tra il Piccolo e il suo editore, Vanni Scheiwiller, e quello tra il poeta e il dedicatario dell'opera, Antonio Pizzuto -²⁰ ha aiutato a ricostruire l'iter redazione di ogni poesia e a individuare pubblicazioni su riviste e giornali antecedenti a quella in volume.

Lo studio degli epistolari e dell'interazione del poeta con i suoi diversi corrispondenti, ha permesso non soltanto di seguire le tappe di costituzione della silloge, ma ha rappresentato una fonte privilegiata dalla quale desumere "i diversi

¹⁸ Il software, a cura di Susan Schreibmann, è consultabile all'indirizzo: <http://v-machine.org/>.

¹⁹ Occasioni di dialogo tra la critica genetica francese e la filologia d'autore italiana sono stati due convegni internazionali intitolati *I sentieri della creazione: tracce, traiettorie e modelli*, tenutisi rispettivamente a Gargnano del Garda nel settembre del 1990 e a Parigi nel marzo del 1994, occasioni in cui proprio Segre e Cerquiglini hanno avuto un ruolo fondamentale.

²⁰ Il carteggio con l'editore, ancora prevalentemente inedito, è custodito al Centro Apice di Milano nell'unità archivistica 3681, Sf 59 "Materiale su Piccolo" e in una sezione dell'archivio Scheiwiller non ancora catalogata dedicata proprio al carteggio Vanni Scheiwiller-Lucio Piccolo. Per il carteggio con Antonio Pizzuto, invece, cfr. *Antonio Pizzuto - Lucio Piccolo. L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, Scheiwiller, Milano 2002.

gradi”²¹ dell’esplicarsi dell’ultima volontà dell’autore fino alla pubblicazione del volume.

L’analisi critica degli autografi ha consentito di rilevare alcune specificità proprie del processo scrittorio di Lucio Piccolo in *Plumelia*, al contempo “cumulativo, progressivo e retroattivo”,²² contraddistinto da continui arricchimenti e ampliamenti, e di definire quella piccoliana una scrittura “a strutturazione redazionale”,²³ secondo la formula di de Biasi, che si articola man mano che l’opera va costruendosi ed è refrattaria a ogni tipo di programmazione.

Al centro dell’analisi è stato posto costantemente l’esame del ‘sistema’ della raccolta e la ricerca di quelle costanti che permettono di definirne lo sviluppo tematico e formale.

Lo studio condotto ha permesso, ad esempio, di rilevare la presenza di una coerente e diffusa evoluzione di fenomeni grafico-linguistici (ad esempio, le sistematiche correzioni del grafema “j” con “i” nei dittonghi); sintattico-formali (come la frequente sostituzione dei verbi di seconda persona singolare con verbi alla terza impersonale); e retorici (come la ricorrente aggiunta di espressioni e costrutti metaforici).

Per ognuno dei testi poetici è stata condotta una lettura fondata su diversi livelli d’indagine, una lettura “dans tous les sens”,²⁴ per riprendere la definizione di Almuth Grésillon, in grado di conciliare l’attenzione alla genesi e quella all’interpretazione del testo, di coniugare ecdotica, ermeneutica ed esegesi, trovando di volta in volta le “espressioni giuste e nuove”²⁵ necessarie ad articolare la riflessione critica.

²¹ Cfr. P. Italia, *Editing Novecento*, Salerno Editrice, Roma 2013, p. 15.

²² Cfr. P. M. de Biasi, *La genetica testuale*, traduzione di C. Montini, Aracne editrice, Roma 2014, p. 91.

²³ Ivi, p. 74.

²⁴ Cfr. A. Grésillon, *Elément de critique génétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1994, p. 141.

²⁵ Prefazione di C. Segre a M. Marchesini, *Scrittori in funzione d’altro. Longhi Gadda Contini*, Mucchi, Modena 2005, p. 5.

L'analisi variantistica ha in certi casi sollevato e supportato questioni cruciali per comprendere il significato complessivo dell'opera, come nel caso della rotazione dell'asse semantico della raccolta, attestato dal cambiamento del titolo e dal diverso peso attribuito ad alcuni dei nove componimenti.

Lo studio della genesi ha permesso di rintracciare in *Plumelia* 'cicli' compositivi e nuclei poetici tra loro distinti e di leggere l'itinerario intrapreso dall'io lirico come un percorso fatto di soste e cambi di scena attraverso le cui tappe l'autore si appropinqua a vette conoscitive sempre più elevate.

Tale indagine ha in altri casi contribuito a definire aspetti peculiari della rappresentazione del viaggio, come l'importanza della funzione del colore che, in una "poesia musicale colorita"²⁶ alla Dino Campana, diventa necessario alla rievocazione tramite i sensi del mondo "fantastico-infantile"²⁷ del poeta.

La comparazione delle diverse forme testuali ha permesso di accedere al 'cuore' di alcune liriche e di penetrarne la concatenazione di immagini che conducono a un'inedita prospettiva di 'meraviglia' dinanzi alla bellezza dell'universo, nella sua forma immanente e trascendente. I toni cupi che pure permangono nella *suite*, infatti, sono costantemente mitigati e dall'ironia e dai momentanei bagliori di un messaggio il cui segreto è racchiuso proprio nel fiore che dà il titolo al libro.

Plumelia, con i suoi rimandi più o meno celati al misticismo e all'esoterismo, tenta di irretire il lettore, intrecciando i fili di un sostrato filosofico che tuttavia, a ben vedere, non si costituiscono mai nella forma di un vero e proprio sistema. In un'opera che propone un itinerario di interrogativi sul segreto dell'esistenza e di domande sul mistero dell'oltre-vita, che intreccia velate riflessioni e rivelazioni inafferrabili, l'unico 'sillogismo' - a patto che così lo si possa definire - che il poeta

²⁶ Si riprende la felice espressione adoperata dallo stesso Campana per definire la sua poesia. Il poeta, in una dichiarazione rilasciata al dottor Carlo Pariani, afferma infatti di aver voluto creare una "poesia europea musicale colorita [ricercando quel] senso dei colori, che prima non c'era, nella poesia italiana". Cfr. C. Pariani, *Vita non romanziata di Dino campana*, con un'appendice di lettere e testimonianze, a c. di C. Ortesta, Guanda, Milano 1978, p. 28.

²⁷ L'espressione è dello stesso Piccolo, cfr. A. Pizzuto - L. Piccolo, *L'oboe e il clarino*, cit., p. 96.

porta al fine a compimento è quello imperfetto della poesia. Con *Plumelia*, infatti, è la parola poetica ad assumere un significato nuovo e a farsi strumento conoscitivo. La terza silloge piccoliana, dunque, segna un diverso e conclusivo momento della poetica di un autore che una forse fin troppo monolitica concezione del canone letterario annovera tra i cosiddetti ‘minori’ che “rappresentano il tessuto connettivo della storia della letteratura”.²⁸

Lo studio della figura e dell’opera di Lucio Piccolo, e qui in particolar modo di *Plumelia*, vuole porre in dialogo, tanto nell’ambito della filologia quanto nell’ambito della critica testuale, presupposti teorici, metodologici e critici diversi, avvalendosi delle possibilità offerte da nuovi strumenti informatici. L’elettica analisi proposta è stata perpetuata a partire dall’imprescindibile consapevolezza che altre prospettive d’analisi avrebbero potuto essere adottate e altre piste interpretative essere percorse.

L’edizione digitale e lo studio genetico ed ermeneutico hanno cooperato alla configurazione di un lavoro che si propone non solo come un ulteriore tassello nell’ambito degli studi piccoliani, ma che vuole offrirsi anche come strumento e supporto ad altre e diverse indagini.

²⁸ Cfr. G. Ferroni, *Prima lezione di letteratura italiana*, Laterza, Roma 2012.

PARTE PRIMA

***PLUMELIA* E LA POETICA DEGLI SCONFINAMENTI**

1. UN'INTRODUZIONE ALL'OPERA

Nel 1967 Lucio Piccolo dà alle stampe *Plumelia*, la sua terza raccolta poetica, pubblicata per le edizioni “All’insegna del pesce d’oro” di Vanni Scheiwiller nella collana “Acquario”.

Il volume è dedicato ad Antonio Pizzuto con il quale negli anni che precedono la pubblicazione e in quelli immediatamente successivi (1965-1969) il poeta intrattiene un’intensa corrispondenza epistolare.¹ Proprio le lettere all’amico scrittore attestano alcune delle più interessanti testimonianze indirette della silloge e si accompagnano a stesure provvisorie delle poesie e a frammenti redazionali fondamentali per la ricostruzione della genesi dei testi.

Plumelia prende il titolo dal suo ultimo componimento. Sulla scelta del nome del fiore si sofferma Scheiwiller nella *Nota dell’Editore* che chiude il volume:

A proposito del titolo PLUMELIA (o meglio: PLUMERIA) il comune amico Antonio Pizzuto mi scrive in data 18 agosto:
“Noi palermitani la chiamiamo pomelia: una stortura, forse, ma pittoresca (come ‘olio duro’ lo joduro), perché il fiore sa di pomo ed ha la purezza della camelia. Ma come mi scrive Lucio Piccolo, esso è creazione di un *Plumier*.”²

Come consueto per la storica collana,³ la *Nota* svolge il ruolo di “mediazione editoriale”⁴ tra l’opera e il suo lettore. Scheiwiller, trasportando nel paratesto una traccia del suo rapporto con l’autore e, in tal caso, anche con il dedicatario, fissa nel libro alcune tracce di “un’esperienza di vita come di poetica”⁵ con la “leggerezza gentile e fattiva, che è stata sempre una delle sue grandi doti.”⁶

¹ Cfr. *Antonio Pizzuto - Lucio Piccolo. L’oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, Scheiwiller, Milano 2002.

² Cfr. *Nota dell’Editore a Plumelia* in L. Piccolo, *Plumelia*, cit., p. 55.

³ La collana “All’Insegna del Pesce d’Oro”, è fondata nel 1936 a Milano da Giovanni Scheiwiller e diretta dal 1951 dal figlio Vanni. Cfr. AA.VV., *Vanni Scheiwiller editore europeo*, a cura di C. Pulsoni, Volumnia Editrice, Perugia 2011 e G. C. Ferretti, *Vanni Scheiwiller. Uomo Intellettuale Editore*, Scheiwiller, Milano 2009.

⁴ Cfr. AA.VV., *Vanni Scheiwiller editore europeo*, a cura di C. Pulsoni, cit., p. 4.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

L'interesse botanico, i possibili significati e le diverse declinazioni topografiche del nome del fiore confermano quell'attenzione alla "floralogia (o fruttilogia)"⁷ che è stata, tra le altre cose, oggetto dell'indagine di Natale Tedesco.

La scelta del termine floreale, che può certo apparire come un allineamento "agli stilemi e alle lussureggianti figurazioni barocche già riccamente esperite nelle opere precedenti",⁸ non solo riconduce, per la scelta di un nome topograficamente marcato, a una geografia specifica e nella fattispecie palermitana, ma sottende piuttosto anche un rimando immediato all'elemento naturale.

Come mette in luce Pappalardo La Rosa servendosi di esemplificazioni tratte da *Guida per salire al monte*, primo componimento della raccolta, proprio la natura riveste una funzione fondamentale:

Teatro dell'ideale di asceti dell'io, delle sue fantasie mitiche ("dal vento nascono i sogni"; "e incontri la capanna dell'eremita"), *delle sue percezioni extrasensoriali, panvitalistiche e animistiche* ("guai se l'aria l'agiti un poco / e vengono afflati di vane danze"; "E noi pensiamo a mattini / boschivi, anime di cortecce, veglie") e centro delle sue riflessioni ed inquietudini ("Forse erano suoi enigmi di schioppo e lanterna, / forse era lui a cercare nella forra angusta / il bulbo che alimenta la notte? / – Solitudine trasparenza d'abisso? – / E le notti, le notti hanno un tarlo rovente / né giova scongiuro"), *la natura, pur sontuosa e lussureggiante che appaia, è sempre, in Piccolo, proiezione e visualizzazione di sostanza psichica.*⁹

La natura non è solo l'ambientazione principale che fa da sfondo alle liriche e lo scenario nel quale l'io poetico intraprende un percorso ascensionale. Essa, all'interno di una concezione panica dell'esistenza o, come la definisce il

⁷ Cfr. N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, Marina di Patti, Pungitopo 1986; poi in edizione riveduta e ampliata in *Lucio Piccolo. Cultura della crisi e dormiveglia mediterraneo*, Caltanissetta-Roma, Sciascia editore 2003, p. 25.

⁸ Cfr. A. Rienzi, *Del qui e dell'altrove nella poesia italiana moderna e contemporanea*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011, p. 49.

⁹ F. Pappalardo La Rosa, *L'universo barocco del Barone di Calanovella: la poesia di Lucio Piccolo*, in *Lo specchio oscuro. Piccolo, Cattafi, Ripellino*, Tirrenia Stampatori, Torino 1996, pp. 35-36. Il corsivo è mio.

critico, “panvitalistica e animistica”, è anche proiezione della psiche dell’autore, dei suoi turbamenti, dei suoi dolori, delle sue inquietudini.

La percezione profonda del mondo esterno, in particolar modo dei paesaggi naturali, si accompagna a una continua commistione e contaminazione di elementi naturali e di elementi umani. La centralità dei primi non comporta, dunque, come forse si potrebbe pensare, l’assenza o la scomparsa dei secondi. La silloge, al contrario, non potrebbe essere intesa se non in stretta connessione con tutto ciò che concerne l’umano. Ne sono un chiaro esempio l’eremita di *Guida per salire al monte*, ma anche il “volto tutto solchi d’ulivo” di *Il messaggio perduto*, quarto elemento della raccolta, che a partire da una metaforica immagine, coniuga indissolubilmente l’elemento umano e quello vegetale.

Foriero di numerose implicazioni semantiche è anche il sottotitolo della raccolta: *Nove poesie di Lucio Piccolo*. In esso è contenuto un esplicito segnale dell’imprescindibile colloquio che *Plumelia* intrattiene con le opere precedenti. Il “libriccino”¹⁰ stampato a spese del poeta e inviato a Montale prima dell’esordio a San Pellegrino Terme,¹¹ dal quale sarebbe stata tratta la prima silloge mondadoriana, *Canti barocchi e altre liriche*,¹² titolava, infatti, proprio

¹⁰ Nella Prefazione ai *Canti barocchi* Montale così descrive il libro delle *9 liriche* inviatogli da Lucio Piccolo: “Un libriccino, intitolato: *9 liriche*, stampato da una sola parte del foglio e impresso in caratteri frusti e poco leggibili, non aveva dedica ma conteneva una lettera di accompagnamento. Proveniva da capo d’Orlando (Messina), i tipi erano quelli dello Stabilimento Progresso di Sant’Agata di Militello. La veste tipografica non era migliore di quella dei *Canti Orfici* di Dino Campana, pubblicati a Marradi nel 1914.” E. Montale, Prefazione a *Canti barocchi e altre liriche*, cit., p. 101.

¹¹ Nel 1954, com’è noto, Piccolo, presumibilmente spinto da affinità poetiche nonché da profonda stima verso Montale, gli invia le sue poesie. L’autore di *Ossi di seppia*, nonostante un difetto di affrancatura postale e la conseguente tassa di 180 lire che è costretto a pagare, legge e apprezza le *9 liriche*. Decide così di presentare il poeta al Convegno di San Pellegrino Terme e si offre come ‘padrino’. Si tratta dell’esordio ufficiale di Lucio Piccolo nel mondo letterario: nobile siciliano d’altri tempi, accompagnato dal Principe Tomasi di Lampedusa, egli si rivela la vera attrattiva del convegno.

¹² L. Piccolo, *Canti barocchi e alte liriche*, Mondadori, Milano 1956.

9 liriche.¹³ E in nove poesie era articolata anche *Gioco a nascondere*,¹⁴ la seconda pubblicazione mondadoriana del 1960.¹⁵

Plumelia costituisce un nuovo e prezioso momento di un singolare percorso letterario, un itinerario la cui evoluzione era stata definita, sempre dall'autore di *Ossi di seppia*, "imprevedibile".¹⁶

Il terzo libro piccoliano, pervenendo a "una sinistra tramatura gotica che appena si slaccia da una percettibilità mitica e fantastica del mondo",¹⁷ giunge a esiti formali e stilistici originali e predilige nuclei tematici noti ma sviluppati attraverso prospettive inedite. Da un lato, il poeta rinnova la "primigenia disposizione"¹⁸ a "inventariare il suo mondo barocco",¹⁹ e la Palermo dei *Canti* torna protagonista dei versi, seppur con inediti scorci cittadini²⁰ ai quali si affiancano i sobborghi e le campagne di *Gioco a nascondere*. Dall'altro, si accentuano lo spiritualismo e la ricerca di un contatto con l'oltre-vita e, come scrive Silvia Chessa, "la meditazione sui misteri dell'aldilà".²¹

¹³ L. Piccolo, *9 liriche*, Stabilimento Tipografico Progresso, Sant'Agata di Militello 1954. Le poesie sarebbero confluite con aggiunte e variazioni nella raccolta mondadoriana del 1956: *Canti barocchi e altre liriche. 9 liriche*, invece, che è dunque la vera opera prima dell'autore, è stata ristampata per conto del Museo Lucio Piccolo di Ficarra con riproduzione fotografica e con *Nota al testo* di Domenica Perrone, cfr. L. Piccolo, *9 liriche*, Pungitopo, Palermo 2010.

¹⁴ L. Piccolo, *Gioco a nascondere Canti barocchi e altre liriche*, Mondadori, Milano 1960 (ristampa 1967). Nel 1959 erano già apparse in «Botteghe Oscure», XXIV, 2, le poesie: *Ombre, Topazio affumicato e Candele*.

¹⁵ A proposito della ricorrenza del numero nove nella poesia di Lucio Piccolo, Fiorenzo Fantaccini scrive: "anche in *Plumelia* sono densi i riferimenti a un sistema simbolico-cabalistico, che emergono fin dal numero dei componimenti contenuti nel volumetto: 9 – come le liriche del libriccino spedito a Montale –, numero perfettissimo, la cui essenza 'circolare' (fine ed inizio di un ciclo) rimanda senz'altro alla simbologia della spirale e dei cicli del tempo." F. Fantaccini, *Eugenio Montale, Lucio Piccolo e l'opera di Yeats*, in *W. B. Yeats e la cultura italiana*, Firenze University Press, Firenze 2009, p. 127.

¹⁶ Cfr. E. Montale, Prefazione a *Canti barocchi e altre liriche*, cit., p. 108.

¹⁷ Cfr. G. Amoroso, *Lucio Piccolo. Figura d'enigma*, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1988, p. 76.

¹⁸ Cfr. N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit., p. 33.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Non si dimentichi, infatti, che già nel componimento iniziale della raccolta, *Guida per salire al monte*, il riferimento va proprio a Monte Pellegrino, come il poeta stesso scrive nella lettera del 10 marzo 1966 ad Antonio Pizzuto (Cfr. Antonio Pizzuto - Lucio Piccolo, *L'oboe e il clarino*. Carteggio 1965-1969, cit., pp. 95-96).

²¹ S. Chessa, *Dalla Torre di Lucio Piccolo*, in «Studi di filologia italiana», LXVI (2008), pp. 293-325.

La fitta rete dei riferimenti alla filosofia, alla teologia e all'esoterismo contribuisce alla costituzione del 'sovrasenso' che connota l'opera e impone di andare "al di là di avvenimenti comuni"²² e di leggere nella stessa rarità del linguaggio e dei suoi imprevedibili segni significati altri. Alla consueta polisemia della parola poetica si accompagna la proliferazione di figure e metafore proprie di un "barocco moderno"²³ che contribuiscono ad accentuare la pluralità semantica del testo.

Tutta l'opera è attraversata da una "vibrante fantasia notturna"²⁴ che scaturisce ora nella definizione di situazioni oniriche e metafisiche, ora nella rappresentazione delle impalpabili ombre che prendono forma proprio nel buio della notte. All'elemento umano di cui si è detto è necessario affiancare infatti quello 'sovraumano', ravvisabile nell'ininterrotto dialogo con presenze evanescenti e nel continuo tentativo di sconfinamento oltre i limiti del mondo sensibile.

Alle atmosfere notturne si accostano quelle crepuscolari che fanno da sfondo tanto agli esterni naturali, come in *Guida per salire al monte*, quanto agli interni della casa, come in *L'andito* e in *Notturmo*; tanto alle architetture barocche di una Palermo cittadina e di periferia, come in *La strada fuori porta*, *Le tre figure*, *I sobborghi*, quanto ai paesaggi rurali della campagna siciliana, come in *Il messaggio perduto* e *I morti*.

Quasi del tutto assenti sono invece le atmosfere diurne e la luce, quest'ultima presentata solo in forma di momentanei e passeggeri bagliori (come in *L'andito*). Ma, a ben vedere, è proprio la 'diffusa assenza' dell'elemento luminoso a svolgere una funzione valorizzante e a generare nel lettore un sentimento di estasi e sorpresa al suo manifestarsi.

²² Cfr. M. Forti, *Lucio Piccolo*, in *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Mursia, Milano 1971, p. 184.

²³ Sul concetto di barocco piccoliano è incentrato il terzo paragrafo di questa prima parte del lavoro.

²⁴ Cfr. F. Pappardo La Rosa, *L'universo barocco del Barone di Calanovella: la poesia di Lucio Piccolo*, cit., p. 35.

Plumelia, come si può facilmente immaginare, non ebbe subito una calorosa accoglienza da parte della critica ma anzi fu esclusa per diverso tempo dalle più illustri antologie poetiche: di essa non tenne conto *Poeti italiani del Novecento*,²⁵ curata da Pier Vincenzo Mengaldo e uscita per la prima volta nel 1978, e neanche *Poesia italiana contemporanea*, curata da Giovanni Raboni e risalente al 1981.²⁶ Solo a partire dalla fine degli anni ottanta cominciarono a intravedersi i segni di una nuova attenzione alla poesia piccoliana, come dimostra la pubblicazione delle prime monografie²⁷ e l'inserimento, nel 2001, nell'antologia dei Meridiani Mondadori *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1990*, curata da Cucchi e Giovanardi, nella quale fu comunque giudicata "di tono minore".²⁸

Tuttavia è forse questo l'inevitabile prezzo da pagare per un'opera recalcitrante a ogni tentativo di schematizzazione, estranea a qualunque corrente poetica e, al contempo, pulsante di un'intertestualità di respiro chiaramente internazionale.

Ma ciò che in questa introduzione preme sottolineare è soprattutto che *Plumelia*, ben lungi dall'essere il frutto degli stravolgimenti di un solo decennio, seppur complesso e carico di cambiamenti per la letteratura italiana (e non) come quello degli anni sessanta, sia, piuttosto, l'esito di ben più vaste tensioni. Sebbene alla silloge l'autore lavori intensamente soprattutto tra il 1956 e il 1967, come nel paragrafo successivo si metterà in evidenza, essa pare

²⁵ P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978.

²⁶ G. Raboni, *Poesia italiana contemporanea*, Sansoni, Firenze 1981.

²⁷ Tra i primi studi monografici che dedicano una sezione anche allo studio di *Plumelia* si ricordano in ordine: N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, Pungitopo, Marina di Patti 1986 (poi in edizione riveduta e ampliata in *Lucio Piccolo. Cultura della crisi e dormiveglia mediterraneo*, Sciascia editore, Caltanissetta-Roma 2003); F. Pappalardo La Rosa, *Lucio Piccolo*, Centrostampa, Torino 1987 (poi in F. Pappalardo La Rosa, *L'universo barocco del Barone di Calanovella: la poesia di Lucio Piccolo*, in *Lo specchio oscuro. Piccolo, Cattafi, Ripellino*, Tirrenia Stampatori, Torino 1996); G. Amoroso, *Lucio Piccolo. Figura d'enigma*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1988; AA. VV., *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, a cura di N. Tedesco, Pungitopo, Marina di Patti 1990.

²⁸ Cfr. M. Cucchi e S. Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento - 1945-1995*, Mondadori, Milano 2001. pp. 589-591.

essere, in primo luogo, il frutto di una ricerca maturata lentamente lungo il corso di tutta una vita.

2. PLUMELIA: DAL PROGETTO INIZIALE ALL'EDIZIONE

In un'intervista rilasciata per la «Gazzetta del Sud» e pubblicata il 5 novembre del 1963 Lucio Piccolo annuncia di avere “in preparazione una serie di liriche” dal titolo *Ex voto per le anime in fiamme* che avrebbero rappresentato il nucleo ideativo della sua terza opera:

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 sono dipinte nelle vecchie chiese di Palermo, forme di cupo misticismo.²⁹

Sebbene non sia ancora presente un riferimento esplicito al titolo definitivo, l'intervista rappresenta la prima notizia su *Plumelia*, il cui progetto iniziale, come si deduce, risale almeno a quattro anni prima della sua pubblicazione, che avverrà nel 1967. Da una lettera di qualche anno dopo si apprendono le motivazioni del primo titolo e del suo cambiamento:

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 fiorì *Plumelia*. Ecco tutto.³⁰

Come spiega il poeta a Scheiwiller e come sarà più avanti approfondito,³¹ l'opera nascente prende una direzione diversa da quella che originariamente era stata concepita. Questa “rotazione dell'asse [semantico] portante della raccolta”³² impone anche un ripensamento del titolo. L'epistola suggerisce,

²⁹ D. Ciccio, *Non garba a Lucio Piccolo l'altrui gioco a nascondere*, «Gazzetta del Sud», 5 novembre 1963.

³⁰ La lettera è citata da G. Gaglio, in *L'abbandono esoterico in Plumelia*, in AA. VV., *Lucio Piccolo. La figura e l'opera* cit., p. 234.

³¹ Si veda a tal proposito la Parte terza, paragrafo 6.

³² Cfr. G. Gaglio, in *L'abbandono esoterico in Plumelia*, in AA. VV., *Lucio Piccolo. La figura e l'opera* cit., p. 234.

inoltre, che tra le nove poesie di cui si comporrà *Plumelia* una delle prime a essere composta sia proprio *La strada fuori porta*.³³

Al 1963 risale, inoltre, anche la pubblicazione di *Notturmo*, che appare nelle pagine de «Il Gazzettino» di Venezia in data 23 luglio con il titolo di *Il lume che si spense tre volte*.

Facendo riferimento proprio a questo componimento, in una lettera del 26 agosto 1964, Piccolo scrive:

Capo d'Orlando – 26 agosto '964

Caro Scheiwiller,

Le sono gratissimo per l'invio dei tre volumetti. Essi mi hanno rimesso, nella solitudine di qui, in rapporto con cose che, come è facile immaginare, mi interessano oltremodo. Ho qualche intensione di inviare a Eliot e a Guillén i miei "Canti" e "Gioco". Potrebbe Ella suggerirmi ove indirizzare i volumi? Fra qualche tempo spero inviarLe un piccolo gruppo di nuove liriche. Ha letto quella apparsa sul «Gazzettino di Venezia» tempo addietro?³⁴ Rappresenta la mia attuale direzione sulla via della spettralità.

Ho avuto altre splendide traduzioni in inglese che saranno pubblicate in America e in questi giorni verrà a trovarmi la traduttrice V. Bradshaw.³⁵

Se le avverrà di venire in Sicilia La prego di non dimenticare Capo d'Orlando.

Cordialissimamente

Suo

Lucio Piccolo³⁶

L'autore esprime l'intenzione di inviare a Eliot e a Guillén, poeti con i quali, per motivazioni differenti, condivide affinità artistiche, i suoi due volumi già editi per Mondadori. L'aspetto più interessante ai fini dell'analisi è il riferimento a "un gruppo di nuove liriche" che, come si può ipotizzare e come verrà confermato dalle altre lettere del carteggio, sono quelle di *Plumelia*. Qui

³³ Della genesi di *La strada fuori porta*, del cambiamento del titolo e delle caratteristiche della redazione intitolata *Le anime in fiamme* (redazione dattiloscritta custodita nella cartetta 3, LIV, LV, LVI) si parlerà più diffusamente nella Parte seconda e nella Parte terza di questo lavoro.

³⁴ Si tratta di *Notturmo*, uscito su «Il gazzettino» di Venezia il 23 luglio 1963 con il titolo di *Il lume che si spense tre volte*.

³⁵ Vittoria Bradshaw curerà la traduzione di alcune poesie di Piccolo pubblicate in *From pure silence to impure dialogue. A survey of postwar italian poetry*, antologia a c. di Vittoria Bradshaw, Las Amencas/Cypresses Books, New York 1971.

³⁶ Una copia della lettera è custodita al Centro Apice di Milano presso l'archivio Scheiwiller, nell'unità archivistica 3681, *L'Herne cahier Pound*, Sottofascicolo 59, *Materiale su Piccolo*.

l'autore allude chiaramente, già in poche battute, alla poetica "spettrale" che rappresenta uno dei nodi tematici centrali dell'opera.

Degno di nota è anche il riferimento a «Il Gazzettino», quotidiano che mostrerà sempre un interesse speciale per il "caso Piccolo". Qualche anno più tardi, infatti, proprio nelle pagine di questo giornale, in particolare nella Rubrica *L'indiscreto*, curata, ma non firmata, da Toni Cibotto, si svolgerà un acceso dibattito in merito alle motivazioni dell'assegnazione del Premio Etna Taormina alla raccolta di Lino Curci, *Gli operai della terra*, edita da Rizzoli nel 1967, piuttosto che a *Plumelia*, erroneamente classificata come "l'anticipazione di un volume più nutrito e compatto, che uscirà fra non molto presso Mondadori"³⁷ e sul quale i giudici del premio "avranno occasione di tornare a breve scadenza".³⁸

Il primo riferimento esplicito alla silloge si trova in una epistola del 9 settembre del 1965, inviata da Vanni Scheiwiller a Piccolo. L'editore, di ritorno da una visita a Capo d'Orlando, nomina per la prima volta il fiore tropicale che darà il titolo al libro:

Gentile Lucio Piccolo,
grazie di cuore per l'accoglienza a Capo d'O. Felice di averla conosciuta personalmente e di aver parlato delle cose che ci stanno a cuore.
PLUMELIA: 6 liriche. *Le manderò assieme a Corrado Costa* (v. F. Crispi 8, Reggio Emilia) *alcuni suggerimenti*. Le raccomando di spedirmi il dattiloscritto dell'altra poesia in progress e di una sesta ancora. Ci terrei tanto ad averne una manoscritta. Per riprodurla in facsimile. Le raccomando anche le fotografie delle due cappelle di famiglia e delle lapidi. Sempre per il nostro libro. (E se riesce a procurarmi una copia di 9 liriche, trafugandola alla Prefettura...)
A parte le ho spedito due libri di Evola³⁹ e una plaquette di Jorge Guillén. Unito qui il Pizzutino.⁴⁰

³⁷ Questo e altri estratti dal verdetto della giuria del Premio Etna Taormina del 1967, sono stati ritagliati e conservati dall'editore e sono attualmente custoditi presso l'archivio Scheiwiller del centro Apice, nell'unità archiviale 3225.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Probabilmente si tratta di Giulio Cesare Andrea Evola, (Roma, 19 maggio 1898 – Roma, 11 giugno 1974), che fu amico e corrisponde di Scheiwiller. È interessante rileggere, a tal proposito, quello che scrive Sergio Romano in *L'amicizia degli opposti Julius Evola e Scheiwiller*, in *Lettere al Corriere* a proposito di questa amicizia: "Vanni Scheiwiller scoprì i suoi libri durante gli studi universitari, gli fece visita, instaurò con lui un rapporto cordiale e

Nel settembre del 1965 il disegno della raccolta inizia ad avere una sua fisionomia: si compone di sei liriche, di cui almeno quattro sono già state scritte, una quinta è in lavorazione (“*in progress*”) e una sesta deve ancora essere composta. Come è evidente, questo iniziale progetto editoriale non corrisponde affatto a quello finale: il libro non prevede ancora nove componimenti e sembrerebbe includere anche alcune fotografie e illustrazioni che non si ritroveranno nell’edizione scheiwilleriana. Sebbene l’opera perverrà a esiti diversi, questa lettera sigilla l’inizio di un intenso rapporto di corrispondenza tra Piccolo e il suo editore, segnato da un proficuo scambio di opinioni, suggestioni e “suggerimenti”.⁴¹

Per tutto il periodo di ‘gestazione’ del volume, Scheiwiller, con l’acume critico che lo caratterizza, ne segue da vicino lo sviluppo, si premura di incitare l’autore quando le circostanze lo richiedono e comunica opportunamente le tempistiche previste. In una lettera del 28 settembre 1965 egli scrive:

PLUMELIA: mi sta sempre più a cuore e penso che potrà fiorire in primavera: quando fiorisce la Plumelia “botanica”? L’andito mi sembra eccellente ma devo rileggerlo appena ricopiato a macchina.

EVOLA: lo vedo oggi [alto] a Roma. Gli parlerò di Piccolo.⁴²

Scheiwiller, qui come in altre lettere, scandisce in punti le sue argomentazioni e, in tal caso, attraverso un elegante metafora, individua nella primavera del 1965 il periodo possibile per la “fioritura” di *Plumelia*. In realtà sarebbero trascorsi altri due anni prima della sua pubblicazione ma è chiaro che già nel

divenne più tardi editore di alcune delle sue opere. Era liberale e proprio per questo allergico alle ortodossie che scomunicano gli eretici, ai conformismi che non rendono onore all’intelligenza e alla fantasia anche quando si esprimono in termini «scorretti». Fu amico di Evola per gli stessi motivi per cui mobilitò la cultura italiana in difesa di Ezra Pound, confinato in una clinica psichiatrica americana dopo la fine della Seconda guerra mondiale per le sue trasmissioni filo-fasciste dai microfoni dell’Eiar durante il conflitto.” (Cfr. www.corriere.it)

⁴⁰ Lettera del 9 settembre 1965, custodita presso l’archivio Scheiwiller del centro Apice di Milano, nella sezione non ancora catalogata dedicata al carteggio Vanni Scheiwiller-Lucio Piccolo. Il corsivo è mio.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

1965 avesse preso avvio una meticolosa e attenta operazione editoriale volta a interessare, a partire da intellettuali come il citato Evola, una tela di relazioni e contatti attorno al poeta e alla sua opera.

Non sorprende, dunque, che in una epistola datata 11 ottobre 1965 si legga:

Annuncerò Plumelia nel mio catalogo “commemorativo”. Insieme all’Omaggio a Yeats: evviva!⁴³

Durante le varie fasi della stesura della silloge l’editore chiede al suo poeta di inviargli gli autografi dei componimenti ai quali sta lavorando e che assumono man mano una veste più conforme al risultato finale. Alcune delle lettere conservate presso l’archivio Scheiwiller del centro Apice di Milano, infatti, sono accompagnate dalle redazioni dei componimenti di *Plumelia* che, insieme a quelle custodite dagli eredi di Piccolo, sono fondamentali per la ricostruzione del processo genetico della raccolta. Tra le più significative si ricorda, ad esempio, quella di *L’andito*, esposta, in occasione di una mostra e presentata nel relativo catalogo insieme ad altri autografi di poeti che figurano nelle collane Scheiwiller.

Indispensabile per la ricostruzione della genesi della raccolta è anche la corrispondenza con Antonio Pizzuto. Le lettere indirizzate all’autore di *Nuove paginette*⁴⁴ permettono di tracciare coordinate utili a ricostruire il quadro cronologico di *Plumelia*.

Sempre al 1965 risale una delle prime missive inviate dal poeta che scrive di star lavorando a quello che ne diventerà il poemetto incipitario della silloge, *Guida per salire al monte*:

19 Aprile ‘65 Capo d’Orlando
[...]

⁴³ Lettera dell’11 ottobre 1965, custodita presso l’archivio Scheiwiller del centro Apice di Milano, nella sezione non ancora catalogata dedicata al carteggio Vanni Scheiwiller-Lucio Piccolo.

⁴⁴ Cfr. A. Pizzuto, *Nuove paginette*, All’insegna del pesce d’oro, Milano 1967.

Ti manderò in seguito le liriche più recenti. Lavoro intorno ad una «Guida per salire al monte» in ritmo larghissimo. «Così prendi il cammino del monte, quando non // sia giornata che tiri tramontana ai naviganti – ma all’opposta banda dove i monti s’oscurano in gola // alito non soverchio di vento di mezzogiorno...»
Il tuo aff.mo Lucio ⁴⁵

Stando alle parole dell’autore, che trascrive qui i primi versi della poesia, la sua stesura dovrebbe risalire almeno alla primavera del 1965.

Al 5 ottobre dello stesso anno è possibile ricondurre alcune osservazioni che il poeta rivolge all’amico sulla sua opera *in fieri* e sui componimenti che ne faranno parte:

Capo d’Or. 5 ott. ‘65
Carissimo,

Sono ancora vivo! Benché sofferente con le solite cose. Forse, nel non lontano futuro si pubblicherà presso l’ottimo Scheiwiller un volumetto assai smilzo: poche liriche in tutto 5 o 6 - di carattere «magico». Spiego meglio, in cui la presenza invisibile è dominante. Te le invierò presto. Una comincia «Richiama le notti nel primo // autunno ancor tiepide...». Un’altra di vasto impegno umano “Subito al varcare la soglia, il tuo lume che era nella mano manca // ha dato uno svampo leggero dal tubo // s’è spento...”⁴⁶

Il disegno complessivo e il numero delle poesie sono ancora incerti. A essere immediatamente messi in evidenza sono, invece, come anche nella lettera all’editore del 26 agosto 1964 precedentemente citata,⁴⁷ il carattere “magico”, “spettrale” e la presenza dell’“invisibile”.

Non è possibile stabilire con certezza quali dei nove componimenti siano ancora esclusi dal progetto, ma si può ipotizzare, di contro, che tra i cinque o sei di questo nucleo originario rientrino i citati *Guida per salire al monte*, *Il messaggio perduto*, *Notturmo*, già pubblicato su «Il gazzettino» nel 1963, e *La strada fuori porta*.

⁴⁵ A. Pizzuto - L. Piccolo, *L’oboe e il clarino*. Carteggio 1965-1969, a cura di A. Fo e A. Pane, cit., p.33.

⁴⁶ *Ivi* p. 70.

⁴⁷ Una copia della lettera è custodita presso il Centro Apice nell’archivio Scheiwiller, unità archiviale 3681, *L’Herne cahier Pound*, sotto fascicolo 59, *Materiale su Piccolo*.

Bisogna attendere la lettera del 4 settembre 1967 perché siano finalmente annunciate le tanto attese bozze di stampa:

Caro Amico,
grazie per la sua. Le ho appena spedito le ultime [bozze], che attendo al più presto col visto stampa. Saluti da Malipiero,⁴⁸ visto ieri ad Asolo: si è ben ripreso dal gran caldo, speriamo che in ottobre si accosti al suo testo!⁴⁹

Da lì a poco più di un mese dall'invio delle "ultime bozze" la silloge avrebbe visto la sua prima pubblicazione.

Come suggeriscono i carteggi, il biennio che intercorre tra il 1965 e il 1967 è fondamentale per la realizzazione del volume e per la definizione del suo progetto editoriale. Proprio a questi anni bisogna ricondurre la fase più intensa del processo ideativo e redazionale.

Poco prima della divulgazione del libro, tre dei componimenti della silloge, *Guida per salire al monte*, *I sobborghi* e l'omonima *Plumelia*, vengono pubblicati in «La fiera letteraria» accompagnati da un profilo bibliografico dell'autore e da una breve presentazione del libro in uscita:

Le liriche di Lucio Piccolo qui pubblicate appariranno presto in volume nelle edizioni di Vanni Scheiwiller.⁵⁰

La raccolta viene data alle stampe, in mille copie numerate, nell'ottobre del 1967.

La seconda edizione del volume esce postuma, nel 1979,⁵¹ a ben dodici anni di distanza dalla prima. Essa, pubblicata anche in tal caso per la collana

⁴⁸ Come Vanni Scheiwiller scrive nella *Nota* a *La seta* (cfr. L. Piccolo, *La seta*, a cura di G. Musolino e G. Gaglio, Scheiwiller, Milano 1984), proprio Gianfranco Malipiero avrebbe dovuto mettere in musica il "balletto verbale" di Lucio Piccolo intitolato *Le esequie della luna*, pubblicato proprio nello stesso anno di *Plumelia*. Il progetto non poté giungere a compimento a causa della morte del poeta avvenuta nel 1969.

⁴⁹ Lettera del 4 settembre 1967, custodita presso l'archivio Scheiwiller del centro Apice di Milano, nella sezione non ancora catalogata dedicata al carteggio Vanni Scheiwiller-Lucio Piccolo.

⁵⁰ Cfr. «La fiera letteraria», a. XLII, n.45 del 9 novembre 1967, pp. 18-19.

⁵¹ Cfr. L. Piccolo, *Plumelia*, All'insegna del pesce d'Oro, Milano 1979.

All’Insegna del pesce d’oro, si presenta assolutamente invariata rispetto alla precedente.⁵²

Nel 2001 la silloge viene ripubblicata per Libri Scheiwiller insieme ad altre due raccolte di inediti, già uscite separatamente con i titoli di *La seta* e *Il raggio verde*.⁵³

Non è stata ancora prodotta un’edizione genetica di *Plumelia*, né è stata pubblicata l’opera *omnia* del poeta. Alla prima di queste mancanze si vuole, con la realizzazione dell’edizione critico-genetica digitale proposta e discussa in questo lavoro, porre rimedio.

⁵² In questa edizione, pubblicata postuma, non si riscontrano varianti di sorta nei testi poetici né nella loro disposizione. Essa si distingue dalla prima soltanto per caratteristiche del supporto materiale (es. il colore della copertina).

⁵³ Cfr. L. Piccolo, *Plumelia, La seta, Il raggio verde e altre poesie*, con prefaz. di P. Gibellini, Scheiwiller, Milano 2001.

COORDINATE CRONOLOGICHE ESSENZIALI SULLA RACCOLTA

Antecedente al 1963	Una redazione di <i>La strada fuori porta</i> dal titolo <i>Le anime in fiamme</i> di cui Piccolo parla nell'intervista rilasciata a Domenica Ciccio nel novembre del 1963 e intitolata <i>Non garba a Lucio Piccolo l'altrui gioco a nascondere</i> .
23 luglio 1963	Pubblicazione in «Il Gazzettino» di Venezia di una prima redazione di <i>Notturmo</i> con il titolo <i>Il lume che si spense tre volte</i> .
5 novembre del 1963	In un'intervista rilasciata alla «Gazzetta del Sud» Lucio Piccolo annuncia di avere “in preparazione una serie di liriche” dal titolo <i>Ex voto per le anime in fiamme</i> , primo nucleo ideativo dell'opera.
26 agosto del 1964	Lettera di Piccolo a Scheiwiller in cui il poeta scrive di avere in preparazione una serie di nuove liriche che, come confermato da lettere successive, sono quelle di <i>Plumelia</i> .
19 aprile del 1965	Lettera di Piccolo a Scheiwiller con i primi versi di <i>Guida per salire al monte</i> .
9 settembre del 1965	Lettera di Scheiwiller a Piccolo con il primo riferimento esplicito alla raccolta e al suo titolo definitivo.
28 settembre 1965	Lettera di Scheiwiller a Piccolo con una prima redazione di <i>L'andito</i> .
5 ottobre del 1965	Lettera di Piccolo a Pizzuto contenente il primo riferimento ad alcune delle poesie della raccolta (cinque e sei componimenti in tutto tra i quali <i>Guida per salire al monte</i> , <i>La strada fuori porta</i> , <i>Il messaggio perduto</i> , <i>Notturmo</i>) e ad alcuni versi di <i>Il messaggio perduto</i> e di <i>Notturmo</i> .

14 gennaio 1966	Lettera di Piccolo a Pizzuto con una redazione di <i>Notturmo</i> e un'ampia esegesi su di esso.
10 marzo 1966	Lettera di Piccolo a Pizzuto con una redazione della poesia <i>Plumelia</i> e un breve commento su di essa.
30 aprile 1966	Lettera di Pizzuto a Piccolo in cui si fa cenno a una redazione di <i>Il messaggio perduto</i> (attualmente dispersa).
4 settembre 1967	Lettera di Scheiwiller a Piccolo in cui si annunciano le ultime bozze di stampa di <i>Plumelia</i> .
9 novembre 1967	Data di pubblicazione su «La fiera letteraria» di tre componimenti della silloge: <i>Guida per salire al monte</i> , <i>Sobborghi</i> e <i>Plumelia</i> , accompagnati da un profilo bibliografico dell'autore e da una breve presentazione del libro in uscita.
27 ottobre 1967	Anno di pubblicazione, in mille copie numerate, della prima edizione di <i>Plumelia</i> , per la storica collana editoriale All'insegna del Pesce D'Oro.
1979	Anno di pubblicazione della prima ristampa di <i>Plumelia</i> , sempre per la collana All'insegna del Pesce D'Oro.
2001	Anno di pubblicazione, per Libri Scheiwiller, dell'ultima ristampa di <i>Plumelia</i> pubblicata insieme ad altre due raccolte già uscite separatamente con i titoli di <i>La seta</i> e <i>Il raggio verde</i> .

TAVOLA 1

3. IL BAROCCO DI LUCIO PICCOLO IN *PLUMELIA*

Il barocco nella letteratura del Novecento, è stato appunto un fenomeno culturale raggiunto da più strade parallele, un sistema disomogeneo, quasi una pluralità discorde, che si è rivelata inaspettatamente affine alle logiche e alle estetiche prima di alcune correnti della letteratura moderna, fra Espressionismo e avanguardia, e poi del cosiddetto Postmoderno, con il suo stile versatile e contaminato, aperto all'ironia, al *pastiche* e al gusto per la ripetizione. E, convergenza ancora più inconsueta, nel corso del XX secolo la sigla barocco, è stata capace di affermarsi non solo in momenti diversi della storia culturale, ma anche all'interno di tradizioni linguistiche distanti e tra di loro indipendenti.⁵⁴

Così scrive Ezio Raimondi nel capitolo introduttivo al suo saggio intitolato *Barocco moderno*. Soffermandosi sull'importanza del barocco nella letteratura del Novecento il critico definisce il fenomeno “un sistema disomogeneo”, “una pluralità discorde”. Sulle analogie esistenti fra barocco e Novecento, avevano già riflettuto Luciano Anceschi⁵⁵ e Walter Benjamin,⁵⁶ mettendo in risalto come i due momenti storici fossero attraversati da inquietudini e contraddizioni affini.

Tali coordinate critiche sono imprescindibili per indagare le note originali che il ‘barocco’ di Lucio Piccolo assume in *Plumelia*. Franco Pappalardo La Rosa, in un suo studio sulla poesia dell'autore palermitano, scrive:

La (poca) critica che se n'è occupata, comunque, non ha mostrato dubbi o tentennamenti nell'individuare e definire il *carattere barocco della poesia di Piccolo*. Titolo (già esplicativo) dell'opera dell'esordio a parte, le stesse dichiarazioni di poetica, contenute nella lettera spedita, nel '54 dal poeta palermitano a Montale (e da questi riportata ad apertura della sua prefazione ai *Canti*), fornivano indicazioni inequivocabili, che trovavano puntuale riscontro negli esiti dell'invenzione lirica e che non potevano essere ignorate o disattese: “In esse [liriche], specialmente nel gruppo dei *Canti barocchi* [...], era mia intenzione di rievocare e fissare un mondo singolare siciliano, anzi più precisamente palermitano, che si trova adesso sulla soglia della propria

⁵⁴ Cfr. E. Raimondi, *Barocco moderno*. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda, Mondadori, Milano 2003, pp. 2-3.

⁵⁵ Cfr. L. Anceschi, *Rapporto sull'idea del Barocco*, in *Del barocco e di altre prove*, Vallecchi Editore, Firenze 1953.

⁵⁶ Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, introduzione di Giulio Schiavoni, traduzione di F. Cuniberto, Einaudi, Torino 1999.

scomparsa senza aver avuto la ventura di essere fermato da un'espressione d'arte", e specificavano: "Intendo parlare di quel mondo di chiese barocche, di vecchi conventi, di anime adeguate a questi luoghi, qui trascorse senza lasciar traccia. Ho tentato non quasi di rievocarlo ma di dar di esso un'interpretazione sui ricordi d'infanzia..."⁵⁷

Al di là dell'incerta paternità della lettera di accompagnamento alle *9 liriche*, forse scritta dal cugino Tomasi di Lampedusa,⁵⁸ pare evidente, come sottolinea lo studioso, l'esigenza piccoliana di rappresentare un certo mondo siciliano e un suo orizzonte specificamente barocco.

Al barocco, infatti, rimandano inequivocabilmente la "permanente condizione di meraviglia"⁵⁹ che affiora nei componimenti e le numerose metafore, espedienti retorici che rispondono all'esigenza di rappresentare la vita e la realtà per accostamenti di immagini e associazioni, attraverso il "sentire non più diretto e veloce, ma [...] polivalente e musicale della parola".⁶⁰

E ancora a un sentire barocco riconducono la centralità di grandi temi quali il tempo, la morte, il labirinto; la predilezione per uno stile enumerativo e la fitta elencazione di *nomina* che mirano a rappresentare la pluralità e la complessità del reale.

Natale Tedesco, in più occasioni, ha insistito su una specifica definizione del barocco piccoliano volta a evidenziarne la natura eminentemente "visiva". Nel saggio dedicato al poeta, infatti, lo studioso scrive:

È osservazione necessaria che la particolare natura della figurazione barocca piccoliana si fondi e si formi più sul *visto* nel tempo primo della sua vita che sul *letto*, il che non vuol dire rinunciare a considerare, come per altro si è fatto, le letture del Seicento poetico italiano e straniero che fanno parte del suo patrimonio formativo. Senza negare la presenza della lezione di Gongora, per esempio, è evidente che la scrittura di Piccolo si presenta come un barocco

⁵⁷ Cfr. F. Pappalardo La Rosa, *L'universo barocco del barone di Calanovella: la poesia di Lucio Piccolo*, cit., pp. 13-14. Il corsivo è mio.

⁵⁸ Cfr. a tal proposito anche L. Sciascia, *Le «soledades» di Lucio Piccolo*, in *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Adelphi, Milano 1991.

⁵⁹ Cfr. F. Pappalardo La Rosa, *L'universo barocco del barone di Calanovella: la poesia di Lucio Piccolo*, cit., p. 14.

⁶⁰ Cfr. L. Anceschi, *Rapporto sull'idea del Barocco*, in *Del barocco e di altre prove*, cit., p. 86.

visivo. Basta rileggere in questa chiave lo straordinario ‘canto’ *Oratorio di Valverde*; sembrano le immagini qui enumerate, immagini naturali: in realtà lui sta facendo una lettura delle pietre, dei marmi e delle figurazioni pittoriche del monumento barocco.⁶¹

La poesia di Piccolo, sebbene debitrice della lettura di autori del Seicento, italiano e straniero (spagnolo in particolar modo), scaturisce prevalentemente da quella che il critico definisce la “memoria visiva delle dimore barocche”⁶² e dai ricordi delle architetture palermitane. Si leggano a titolo esemplificativo le ultime strofe del primo dei *Canti barocchi*, *Oratorio di Valverde*:

Fra le volute, fra gli archi che vincono gli estri
più snelli delle tastiere, pavoni, uccelli del paradiso, fagiani
bevono in conche cilestri,
la fuggitiva dell’Arca porta l’oliva
fra i melograni.
Su le mensole accanto ai messali gravati
di cuojo gli antifonarî (hanno stuoli
di rondini su occasi affocati):
schiederanno i voli alle tortore del canto
negli albi cieli pasquali;
non muove l’Anno su cardini di firmamento
né per vie di pianeti
ma lo volge dolce e lento
cerchio di melodie.

(Ai quattro punti del Mondo
muovono Arcangeli il vento e i colori)
- ma già nel tempo
spirò dall’occidente un soffio insonne
e accende di cannelle, di cinnamomi,
di rostri porporini i cammini dell’aure
di malie d’arbusti le chiome dei venti i transiti marini.
Di là dalle Colonne
si stende la piana di spume di cresse abbaglianti,
s’erge nei fondali la mole di pomice mora,
s’alzano i re dai manti di piume
nei vortici del sole.
... oltre le volte vicino ai campanili
ove la mano dell’Evangelista

⁶¹ N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit., pp. 63-64.

⁶² *Ibidem*.

alta indice alle nubi il volo,
bianco attonito di cellette, di ballatoi,
d'intonaco nudo riflette
tutto l'aereo sospeso mattino.

Ma dove spirano raggiere ed ombre muschiate
all'interne gallerie, alle grate delle tribune
(trascorrono lucerne la notte)
ove vanto di forme gonfia ringhiere tralci campanule soffia dorate
s'affollano spicchi di volti fra garze consunti profili di lune.⁶³

Se già il titolo della raccolta poetica del 1956, *Canti barocchi e altre liriche*, rappresenta, come è stato più volte ribadito, un'esplicita dichiarazione di intenti da parte dell'autore, è la parola poetica, come si evince dai versi di *Oratorio di Valverde*, a farsi portatrice di immagini monumentali, metafore e simboli dell'inarrestabile trascorrere del tempo e della precarietà dell'esistenza, che confermano la temperie barocca della lirica.

Ma riflettere su quali forme e valenze lo stile barocco assuma nella terza raccolta è questione più complessa. In *Plumelia*, infatti, il fasto degli esterni cittadini secenteschi si attenua e lascia spesso il posto agli interni casalinghi, con i loro giochi di riflessi e ombre, e alle più periferiche architetture dei sobborghi e della campagna. I ritmi ascensionali dei versi non conducono più solamente allo sfarzo delle chiese barocche ma semmai anche a quello delle cime montane, come quella di Monte Pellegrino⁶⁴ in *Guida per salire al monte*. Tedesco, a proposito della peculiare declinazione del barocco di *Plumelia* scrive:

Forse nelle nove liriche dello splendido volumetto dell'«acquario» di Scheiwiller, sono accentuate le presenze «barocche», ma tali che ora ancora meglio si comprende che si tratta di un barocco d'ambiente: si veda *L'andito*. E una poesia come *Notturmo*, allora, appare come l'espressione di una sensibilità

⁶³ L. Piccolo, *Oratorio di Valverde*, in *Canti barocchi e altre liriche*, cit., pp.52-53.

⁶⁴ In una lettera del 10 marzo 1966, inviata ad Antonio Pizzuto, Lucio Piccolo scrive che l'ambientazione del componimento iniziale della raccolta, *Guida per salire al monte*, è proprio quella di Monte Pellegrino (Cfr. Antonio Pizzuto - Lucio Piccolo, *L'oboe e il clarino*. Carteggio 1965-1969, cit., pp. 95-96).

non educata su testi letterari secenteschi, ma nata e vissuta tra le vestigia architettoniche e figurative di questa civiltà, che ha intorno quella natura di cui si è parlato.⁶⁵

Facendo tesoro di tali riflessioni Pappalardo La Rosa, nel suo già citato lavoro, soffermandosi in particolar modo su uno dei componimenti della silloge del 1967, *La strada fuori porta*, ritorna sulla questione:

La strada fuori porta, pertanto, si propone come il più barocco dei testi piccoliani, non soltanto perché il discorso lirico vi organizza la rappresentazione dello scenario tipico del barocco (la festa religiosa, la chiesa, i tre gradini che portano alle lastre tombali, l'esitare dei ceri accesi, la percezione delle anime *purganti*, ecc.), o vi insinua aspetti esteriori o immagini riferibili alle vestigia, architettoniche o consuetudinarie (queste ultime ancora solidamente interrate nella tradizione popolare), del barocco siciliano, ma soprattutto perché il poeta vi rivela la sua gnoseologia dell'universo: una gnoseologia dominata dalla coscienza dalla vanità della vita e di ogni altra cosa del mondo sensibile.⁶⁶

La rappresentazione della festa religiosa e la caratterizzazione del tipico scenario circostante, la scelta delle immagini intrise di un'inscindibile commistione di magia e devozione, suggeriscono ancora una volta una contestualizzazione specifica e anche geograficamente circoscritta al contesto siciliano.

Tuttavia, se è vero che, in questa silloge, il "barocco visivo",⁶⁷ o "barocco d'ambiente",⁶⁸ come è stato definito, permane e accentua i suoi caratteri, è anche vero che esso assume valenze differenti rispetto alle raccolte del 1956 e del 1960. Pare, infatti, che si possano adesso individuare una certa scarnificazione del fasto e dell'opulenza e una nuova volontà di sublimazione delle descrizioni e delle figurazioni che corrisponde a una dislocazione tutta interiore dell'universo barocco. Alle architetture palermitane e a quelle del

⁶⁵ Cfr. N. Tedesco, *Dimora fisica e morale del barocco di Lucio Piccolo*, in *Testimonianze siciliane*, Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1970, pp. 229-230.

⁶⁶ Cfr. F. Pappalardo La Rosa, *L'universo barocco del barone di Calanovella: la poesia di Lucio Piccolo*, cit., pp. 37-38

⁶⁷ Cfr. N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit., pp. 63-64

⁶⁸ *Ibidem*.

verde, subentrano adesso quelle dello spirito, labirinti immaginari attraverso i quali l'anima compie un percorso di ascesa.

Il poeta mira al conseguimento di un più alto e spirituale livello di riflessione per raggiungere il quale intraprende il suo viaggio di conoscenza in una rinnovata 'topografia interiore' che in parte si era già palesata nel poemetto *Gioco a nascondere*⁶⁹ e che qui trova la sua peculiare caratterizzazione.⁷⁰

La centralità dell'oltre-vita, del mondo dei morti, delle "anime in fiamme", influisce a tal punto sul sistema poetico della raccolta, che non sembra eccessivo, ampliando la formula critica fin ora adoperata con Tedesco, parlare di un barocco non solo "visivo"⁷¹ ma anche figurale.

Nella concezione piccoliana, infatti, non sono tanto il transeunte e il visibile ad essere il *focus* del discorso poetico, ma è piuttosto ciò di cui esse sono figura ad avere un ruolo fondamentale. Per Piccolo tutto quello che è terreno e precario non è altro che figurazione del sempiterno adempimento che si realizzerà nell'oltre-vita.⁷²

L'impianto metaforico-allegorico mutuato dal barocco, risemantizzato a partire da un'inquietudine tutta moderna, è l'asse portante della raccolta, necessario alla concreta organizzazione del pensiero poetico.

Più di quanto non fosse accaduto nelle opere precedenti, i singoli elementi del dettato lirico sono continuamente sottoposti a un'eclittica proliferazione di

⁶⁹ Cfr. a tal proposito A. Castello, *Tra testo e officina. Il Gioco a nascondere di Lucio Piccolo*, cit., p. 78.

⁷⁰ Si veda anche a tal proposito M. Luzi, *Tre poeti*, in «La fiera letteraria», 16 maggio 1968: "*Plumelia* [...] anche per le sue cadenze virgiliane e georgiche, per quella rete a maglie larghe e retrattili della speculazione fenomenica, tesa e inquieta – come una descrizione dell'orizzonte visibile disposta nello spazio e nel tempo, percorsa da un certo animismo, che ha insieme il timbro di un primo e di un remoto accostamento al mondo e da questo desume una specie di ansiosa epicità, *Plumelia*, dicevo, forse lascia vedere meglio il fondamento antico che appare liberato dal compimento dell'*artiste* saturo che era nel libro precedente, e appare magari un po' vagheggiato come tale".

⁷¹ Cfr. N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit., pp. 63-64.

⁷² Nella già citata intervista del 1963 rilasciata a Domenico Ciccio si legge: "Ha notato l'uso che io faccio del futuro? Che cos'è il futuro se non aspettazione, e dunque nostalgia di un ritorno? Il mio strumento principale resta il ritmo. È la realtà che deve calarsi nel simbolo, e non viceversa." (D. Ciccio, *Non garba a Lucio Piccolo l'altrui Gioco a nascondere*, cit.).

riferimenti (spiritualistici, esoterici, mistici). Anche per tale ragione un'analisi critica della raccolta pare non potere sottrarsi a una lettura che si addentri ben oltre il senso primo e letterale del testo, la cui "*explanatio*"⁷³ rappresenta comunque il punto di partenza per procedere attraverso i diversi gradi dell'interpretazione.

⁷³ A proposito della difficoltà nella lettura del testo piccoliano Tedesco scrive: "La difficoltà di comprensione esauriente, esauriente per altro quanto lo può permettere l'ambiguità naturale di un testo creativo, deriva principalmente dalla complessità dei riferimenti culturali, molti e diversi tra loro. (Queste cose non possono impedire a uno studioso di tentare la parafrasi dei suoi versi, di praticare l'antica arte dell'*explanatio verborum* della *verborum constructio*: in sostanza noi vogliamo capire quello che Lucio Piccolo voleva dire con le sue liriche di particolare intensità immaginifica)." Cfr. Cfr. N. Tedesco, *Introduzione alla figura e all'opera di Lucio Piccolo*, in AA.VV., *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, a cura di N. Tedesco, cit., p. 13.

4. OMBRE E DECLINAZIONE DELL'OLTRE NELLA POESIA PICCOLIANA

La poesia di Lucio Piccolo è spesso popolata da entità misteriose e labili, “sognanti, lontane ombre”,⁷⁴ come il poeta le definisce. La loro presenza riveste, in forme e modi differenti, un ruolo significativo in tutte le opere dell'autore. Ma è soprattutto in *Plumelia* che esse diventano protagoniste delle liriche.

Uno studio che voglia indagare la semantica profonda del sistema poetico di questa raccolta non può prescindere, dunque, dall'interrogarsi sul significato di tali presenze incorporative e sulla valenza che, all'interno del sistema simbolico della produzione poetica piccoliana esse ricoprono.⁷⁵

Le ombre rappresentano una chiave d'accesso privilegiata a quel “senso del trascendente”⁷⁶ che è oggetto dell'indagine poetica. Già un'osservazione di carattere lessicale permette di rilevare come il termine *ombra* sia tra quelli più ricorrenti e semanticamente sfuggenti in tutte le sillogi dell'autore.

In *Canti barocchi e altre liriche* e in particolare nel quarto componimento intitolato *La notte*, che chiude la *suite* dei quattro *Canti*, si legge:

La notte si fa dolce talvolta,

⁷⁴ Così lo stesso Piccolo definisce le ombre. Cfr. L. Piccolo, *Ombre*, in *Gioco a nascondere. Canti barocchi e altre liriche*, cit., p. 44.

⁷⁵ Per una più ampia ricognizione delle influenze esoteriche, sulle quali in tale sede non ci si soffermerà, si rimanda ai saggi di Arcangela Piscitello (Cfr. A. Piscitello, *Appunti sul rapporto Piccolo-Yeats*, in AA. VV., *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, a cura di N. Tedesco, Marina di Patti 1990, pp. 109-123) e di Giovanni Gaglio (Cfr. G. Gaglio, *L'abbandono esoterico in Plumelia*, in AA. VV., *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, a cura di N. Tedesco, cit., pp. 223-240).

Non si dimentichi, inoltre, che, tra i volumi della biblioteca piccoliana, oltre alle raccolte poetiche e ai saggi di W. B. Yeats, la cui poesia è strettamente connessa al tema esoterico, sono presenti anche volumi attinenti a tematiche spettrali e ai misteri del *post mortem*. A titolo esemplificativo si citano di seguito alcuni dei titoli più noti tra quelli dei libri oggi custoditi al Museo di Ficarra e un tempo appartenuti a Lucio Piccolo: *Memoires d'oultre tombe* di Francois-Rene Chateaubriand, *Le mysteres d' Eleusis* di Victor Magnien e *Le mare au diable* di George Sand.

⁷⁶ Cfr. V. Ronsisvalle, *Il favoloso quotidiano, Sceneggiatura e script del film tv su Lucio Piccolo*, maggio 1967, in *Lucio Piccolo*, «Galleria», 1979, a cura di V. Consolo, V. Ronsisvalle e J. Tognelli, n. 3-4, p. 95.

[...]

Subito allo schermo dei sogni
soffia in vene vive volti già cenere, parole afone...
muove *la girandola d'ombre*:
sulla soglia, in alto, ogni dove
vacuo vano, andito grande tende a forme,
sguardo che muove le prende
sguardo che ferma le annulla.

Riverberi d'echi, frantumi, memorie insaziate,
riflusso di vita svanita che trabocca
dall'urna del Tempo ⁷⁷

L'atmosfera in cui misteriose presenze si animano è, non a caso, quella notturna. Proprio la notte, infatti, diventa la grandiosa orchestratrice di oniriche danze. Nel delineare tale atmosfera Piccolo affianca, inaspettatamente, alla materialità immanente delle “vene vive”, una figurazione mortifera e spettrale: i “volti già cenere”.

“La proliferazione a catalogo, a serie, delle immagini”⁷⁸ pare rispondere in tal caso all'esigenza di meglio definire la “girandola d'ombre”. Le quattro immagini adoperate dal poeta nei versi citati sono portatrici di un senso profondo di precarietà e incompletezza e al contempo recano in sé traccia di qualcosa che è stato (“riverberi d'echi”, “frantumi”, “memorie insaziate”, “riflusso di vita svanita che trabocca dall'Urna del Tempo”).

Piccolo sente il bisogno di esplicitare e specificare la densa semantica della sua rappresentazione e, a proposito dell'espressione “memorie insaziate”, nei suoi *Appunti critici*, spiega:

Le memorie insaziate possono avere due sensi: memorie di qualcuno che nella vita non compì quello che voleva, che rimase come un nodo non sciolto. Memoria che non cessa mai di ritornare come in un incubo. [...] Non

⁷⁷ L. Piccolo, *La notte*, in *Canti barocchi e altre liriche*, cit, p. 61. Il corsivo è mio.

⁷⁸ Cfr. E. Montale, prefazione a *Canti barocchi e altre liriche*, cit., p.109.

propriamente fantasmi nel senso spiritualistico e tradizionale, esse sono tuttavia sul punto di diventarlo.⁷⁹

L'autore, dunque, insiste su quello che evidentemente considera uno dei nuclei concettuali della sua poetica. Tali entità intangibili non devono essere considerate fantasmi nel senso “spiritualistico e tradizionale” del termine, la loro è una condizione ancora in divenire (“non propriamente fantasmi [...] sono sul punto di diventarlo”).

Anche in *Gioco a nascondere*, le ombre rivestono un ruolo centrale. Proprio a proposito della sua seconda raccolta poetica Lucio Piccolo, in un'intervista rilasciata a Ronsisvalle, dichiara:

Credo che la parte migliore di *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 care che ci sono state vicine...⁸⁰

Il poeta con tali affermazioni amplia ulteriormente lo spettro semantico e aggiunge nuove sfaccettature alla dimensione dell'ombra. Gli evanescenti profili sono, quindi, anche “figure care”, “persone care” e la casa stessa, interiorizzata, diventa ombra.

Un componimento in particolare della silloge del 1960, l'ultimo, non solo pone al centro le inquiete presenze ma proprio da esse prende il titolo: *Ombre*.

Si legga l'*incipit* della lirica:

*Le sognanti lontane ombre che sono
dietro le tue parole questa notte,
fantastiche o dolenti le portava
la corrente dei giorni, il vento che apre
i colori, ed ognuna il suo segreto
di dolore o di gioia che il destino
segnò e il buio chiude;*⁸¹

⁷⁹ Cfr. L. Piccolo, *Appunti critici*, in N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit., pp. 121-122.

⁸⁰ Cfr. V. Ronsisvalle, *Il favoloso quotidiano*, cit., p. 72. Il corsivo è mio.

Queste impalpabili essenze sono “lontane” e inafferrabili ma, in un bellissimo ossimoro, sono anche così vicine da poter essere avvertite dietro il suono di semplici “parole”. Sfuggono a ogni tentativo di razionalizzazione, sono “fantastiche” e allo stesso tempo portano in sé la memoria di esperienze reali.

I versi sembrano suggerire come esse siano custodi del segreto di un dolore o di una gioia preesistenti e che la “corrente dei giorni”, inarrestabile, ha inevitabilmente condotto a un cambiamento. Le ombre, in quanto tali, sono anche attestazione di una perdita e dunque testimonianza di una sofferenza. Non a caso, uno degli aggettivi adoperati per definirle è proprio “dolenti”, portatrici di un sofferto e profondo legame con la vita.

Tuttavia, come sottolineato già all’inizio di questo paragrafo, è soprattutto in *Plumelia*, che tali presenze acquistano un ruolo centrale.

Come *La notte* in *Canti barocchi* e *Ombre* in *Gioco a nascondere*, anche nella terza raccolta piccoliana si può rintracciare almeno un componimento dedicato interamente alle misteriose entità, nel titolo esplicitamente definite come *I morti*:

Un'ombra

che si allungò su la 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
dai vani al crepuscolo, *bianche*
ombre, movenze agli spiani
tesi di luna nei sogni infantili...
Pure un turbamento sono, nelle sere

⁸¹ L. Piccolo, *Ombre*, in *Gioco a nascondere*, cit., p.44.

sommesse - pazienza, preghiera.
Sono su le giogaie e i passi
dei monti, anche nei giorni
quando spiegato è calmo il manto
delle domeniche a frange d'oro...⁸²

Nelle tre sillogi, in un gioco di rimandi, il riferimento alle ombre permane ma, in una *climax* di intensità e di *pathos*, è in *Plumelia* che l'autore rappresenta in maniera più articolata e complessa queste fantastiche compagne del suo itinerario poetico.

Nello spazio della dimora l'identificazione di esse con i morti diventa esplicita: “ma sono / i morti. Male non fanno”.

Le ombre sono flussi di memorie, “senza muscoli o sangue”. In un ampliamento della prospettiva, andando oltre le mura domestiche, Piccolo fa di esse anche essenze proprie del paesaggio naturale, spiriti nuovi e antichissimi, che si agitano sulle giogaie e sui passi dei monti.

A ben vedere il riferimento alle entità extracorporee assume adesso anche valenze di carattere espressamente votivo e religioso, in particolare in riferimento alle “anime in fiamme” che avrebbero dovuto dare il titolo alla raccolta. Non a caso, in un'intervista rilasciata a Corrado Stajano per il «Corriere della sera» il 12 novembre del 1967, a proposito di *Plumelia* Piccolo dichiara:

[si tratta di una] meditazione sui misteri dell'aldilà, sul peccato e sul castigo spirituale⁸³

L'anima e il suo viaggio successivo alla separazione dalla carne sono posti al centro della riflessione poetica. L'autore mette a punto un lessico specifico e puntuale.⁸⁴

⁸² L. Piccolo, *I morti*, in *Plumelia*, cit., p. 47.

⁸³ Cfr. C. Stajano, in «Corriere della Sera», 12 novembre 1967.

Quelle che prima erano appellate genericamente come “ombre” sono, adesso definite come “i morti”, “un flusso di memoria senza muscoli o sangue”. Lo slittamento lessicale tradisce un’ansia definitoria che non connotava le raccolte precedenti.

Questa innegabile centralità dell’“oltre” non è però sufficiente a giustificare la forse troppo sbrigativa attribuzione all’autore di appellativi come “poeta delle ombre”⁸⁵ o “poeta dei morti”.⁸⁶

Tali definizioni sono certo in perfetta armonia con l’orizzonte magico all’interno del quale la vicenda biografica dei baroni Piccolo di Calanovella è generalmente inquadrata e con l’influenza esercitata dalla poesia di Yeats, e in particolare dalla matrice esoterica del suo pensiero.

Pare evidente, tuttavia, che la riflessione condotta dall’autore approdi a più vasti orizzonti. Il valore e la novità delle misteriose e mistiche protagoniste dei componimenti piccoliani, nelle molteplici forme che esse assumono, sembra proprio quello di essere parte essenziale di una complessa riflessione sull’esistenza.

Gli sconfinamenti nel mondo dell’oltre, diventano strumento di conoscenza e di definizione della vita, anche nella sua forma immanente. La ricerca piccoliana, che prende le mosse dal quotidiano e rivolge una grande attenzione al segreto custodito nella concretezza dei personaggi rurali che popolano i versi sente il bisogno di indagare anche tutto quello che essi saranno, nient’altro che ombra, “memoria insaziata”, “anime in fiamme”.

La poesia di Lucio Piccolo, che a buon diritto potrebbe essere definita ‘poesia di continui sconfinamenti’, muove costantemente alla ricerca di quel “senso familiare d’oltre il limite”⁸⁷ cui si accennava all’inizio. Ed è proprio dalla

⁸⁴ Giovanni Gaglio a proposito di *Plumelia* e in particolare del componimento *La strada fuori porta* parla di “precisione di una visione”. Cfr. G. Gaglio, *L’abbandono esoterico in Plumelia*, in AA. VV., *Lucio Piccolo La figura e l’opera*, cit. p. 230.

⁸⁵ Cfr. V. Ronsisvalle, *Il favoloso quotidiano*, cit., p. 95.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Cfr. L. Piccolo, *Gioco a nascondere*, cit., p. 15.

lucida e profonda cognizione dell'inesorabile caducità del corpo e di tutto ciò che è quotidiano e materiale, che prende le mosse e diventa necessaria l'esplorazione dell'oltre, luogo trascendente e metafisico nel quale trovano il loro posto le sognanti ombre incorporee.

PARTE SECONDA

“LE CARTE MESCOLATE” DI LUCIO PICCOLO

1. LE TESTIMONIANZE DI *PLUMELIA*

Cercare, analizzare e comparare le testimonianze di una qualunque opera, letteraria e non, è un impegno estremamente complesso e mai definitivo attraverso il quale lo studioso si propone, come scrive Paul Klee, di introdurre “l’ordre dans le mouvement”.¹

La ricostruzione dell’avantesto² di *Plumelia*, del quale si forniranno un’analisi e una descrizione, è stata operata proprio a partire dalla consapevolezza di offrire un lavoro sempre *in fieri* ma imprescindibile per lo studio della genesi della raccolta e per la realizzazione dell’edizione critica digitale.³

Nella riflessione teorica compiuta preliminarmente e durante la fase di individuazione e selezione dei testimoni è stato approfondito in particolar modo il concetto di *dossier génétique*. Almuth Grésillon lo definisce come “l’ensemble de tous les témoins génétiques écrits conservés d’une oeuvre ou d’un projet d’écriture, et classés en fonction de leur chronologie des étapes successives.”⁴

La classificazione è stata operata tenendo in considerazione la necessità di costituire prima il *dossier* dell’intera raccolta, poi quello dei singoli componimenti.

¹ Cfr. P. Klee, *La Pensée créatrice*, Dessainet Tolra, Paris 1973.

² Il termine “avantesto” è in tal caso adoperato nell’accezione di Jean Bellemin-Noël: “un avantesto è una certa ricostruzione di ciò che ha preceduto il testo, stabilita criticamente con un metodo specifico, per creare l’oggetto di una lettura continua rispetto al dato definito” (cfr. J. Bellemin-Noël, *Le texte e l’avant-texte*, Larousse, Paris 1972, pp. 12-14), pur tenendo presente anche quanto scrive Cesare Segre: “Si può considerare il complesso di abbozzi, manoscritti, varianti e bozze di stampa come unitario, e denominarlo avantesto [Bellemin-Noël], purché si tenga presente: 1) il fatto che molte fasi son rimaste allo stato mentale; 2) il fatto che quasi mai l’elaborazione è coerente e lineare, quasi sempre invece fitta di ritorni, di sviluppi abbandonati e scarti improvvisi” (cfr. C. Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Einaudi, Milano 1999, p. 381-382.).

³ A proposito della descrizione materiale de *L’Ardoise* di Ponge, Grésillon scrive che “on navige dans le memoire des brouillons”. Cfr. A. Grésillon, *La Mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, CNRS Éditions, Paris 2008, p.211.

⁴ A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, P.U.F., Paris 1994, p. 242.

La documentazione rintracciata consta di molteplici tipologie di testimoni⁵ (manoscritti, dattiloscritti, stampe su periodici e giornali locali) ed è attualmente conservata in luoghi differenti (l'archivio privato di familiari e amici e il fondo Scheiwiller del Centro Apice di Milano).

La varietà di situazioni ha reso indispensabile, già in una fase preliminare del lavoro, redigere un inventario che fosse il più esauriente possibile (per quanto inevitabilmente soggetto ad ampliamento per la possibilità di ritrovare nuovi documenti). Sono stati individuati, ordinati, classificati e dotati di una sigla di riferimento essenziale per poterli citare i numerosi quaderni (taccuini e block-notes), i molteplici fogli e le lettere che rappresentano il nucleo principale delle carte del poeta.

La maggior parte delle carte piccoliane, nonostante non fosse mai stata sottoposta a un vero e proprio censimento, era già stata numerata e raccolta dagli eredi in carpette e cartellette. Di questa prima classificazione si è tenuto conto pur approntando, ove necessario, una diversa e nuova catalogazione.

Un altro elemento problematico è stato rappresentato dalla lettura e dalla decifrazione degli autografi. Si è cercato di fornire, anche nei casi più difficili e qualora fossero presenti cassature e correzioni, almeno un'interpretazione del *locus* problematico segnalando la complessità della lezione.

Sul modello adottato da Dante Isella per l'edizione critica delle poesie di Vittorio Sereni,⁶ è stata operata una descrizione complessiva del *dossier génétique* della raccolta ed è stata articolata in più sezioni.⁷ La prima contiene un resoconto

⁵ I termini "testimone" e "redazione" sono stati adoperati qui e altrove secondo la definizione fornita tra gli altri anche da Enrico Malato nel suo *Lessico filologico*: "Testimone: si definisce t. ogni codice manoscritto, inteso nella sua individualità, o edizione a stampa, intesa come tiratura [...] che abbia trasmesso copia ('testimonianza') totale o parziale del testo". "Redazione: in senso generale, è l'elaborazione di un testo: assume rilevanza nella critica del testo quando sia possibile distinguere una o più r., con rifacimenti totali o parziali del testo stesso, rappresentabile nell'apparato diacronico, nei casi più semplici, o in diverse e distinte edizioni". Cfr. E. Malato, *Lessico filologico*, Salerno editrice, Roma 2008, pp. 89, 96.

⁶ Cfr. V. Sereni, *Poesie*, I Meridiani a cura di D. Isella, Mondadori, Milano 1995.

⁷ Per una descrizione dettagliata delle diverse sezioni del *dossier génétique* si veda il paragrafo successivo.

bibliografico delle edizioni (nel caso di *Plumelia* la prima edizione corrisponde anche all'unica sorvegliata dall'autore e pubblicata in vita nel 1967, le altre sono ristampe postume); la seconda sezione propone l'elenco completo dei manoscritti e dei dattiloscritti che testimoniano la storia interna della silloge; la terza, infine, i materiali epistolari attestanti alcune redazioni delle poesie.

Per ciascuno dei componimenti è stata inoltre fornita, inoltre, una descrizione dettagliata non solo dei testimoni ma anche delle redazioni attestate da ognuno di essi ed è stata individuata e specificata la sede primaria di apparizione dei testi (in giornali, riviste, ecc.).

Per offrire una visione chiara e permettere una più semplice consultazione dei materiali, sono state proposte infine tavole riepilogative, tabelle e immagini esplicative. Si è cercato così di condurre per mano il lettore nell'esplorazione di quelle che, prendendo in prestito la formula di Isella, potrebbero essere definite le "carte mescolate"⁸ di *Plumelia*.

⁸ Come già precisato in sede introduttiva, si adopera in questa sede l'espressione usata dal critico già in D. Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Liviana, Padova 1987.

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI I

Le edizioni, i dattiloscritti e i manoscritti sono citati con abbreviazioni le cui sigle sono dichiarate in ordine alfabetico a seguire. Esse sono state scelte seguendo un criterio di coerenza che permettesse al lettore di scioglierle con la massima facilità. Per la segnatura dei testimoni sono state adoperate le lettere iniziali del quaderno, del fascicolo, della rivista o dell'epistolario presi in esame.

Edizioni

- PL67 L. Piccolo, *Plumelia*, All'Insegna Del Pesce d'Oro, Milano 1967.
- PL79 L. Piccolo, *Plumelia*, All'Insegna Del Pesce d'Oro, Milano 1979.
- RV93 L. Piccolo, *Il raggio verde e altre poesie inedite*, a cura di G. Musolino, All'Insegna Del Pesce d'Oro, Milano 1993.
- PSR01 L. Piccolo, *Plumelia, La seta, Il raggio verde e altre poesie*, con prefazione di P. Gibellini, Scheiwiller, Milano 2001.

Manoscritti e dattiloscritti

- C1fV Archivio privato famiglia Piccolo, carpetta 1, fascicolo V.
- C2fII Archivio privato famiglia Piccolo, carpetta 2, fascicolo II.
- C2fXIV Archivio privato famiglia Piccolo, carpetta 2, fascicolo XIV
- C2fXV Archivio privato famiglia Piccolo, carpetta 2, fascicolo XV.
- C2fXVI Archivio privato famiglia Piccolo, carpetta 2, fascicolo XVI.
- C2fXVIII Archivio privato famiglia Piccolo, carpetta 2, fascicolo XVIII.
- C2fXIX Archivio privato famiglia Piccolo, carpetta 2, fascicolo XIX.

- C2fXXXI Archivio privato famiglia Piccolo, carpetta 2 fascicolo XXXI.
- C3ff LIV, Archivio privato famiglia Piccolo, carpetta 3 fascicoli LIV, LV, LV, LVI
LVI.
- Q4 Archivio privato famiglia Piccolo, quaderno 4.
- Q5 Archivio privato famiglia Piccolo, quaderno 5.
- Q12 Archivio privato famiglia Piccolo, quaderno 12.
- Q19 Archivio privato famiglia Piccolo, quaderno 19.
- Q21 Archivio privato famiglia Piccolo, quaderno 21.
- Q22 Archivio privato famiglia Piccolo, quaderno 22.
- Q25 Archivio privato famiglia Piccolo, quaderno 25.
- Q27 Archivio privato famiglia Piccolo, quaderno 27.
- Q32 Archivio privato famiglia Piccolo, quaderno 32.
-
- UA339 Archivio Scheiwiller del Centro Apice di Milano, unità
archiviale 339.
- UA1531 Archivio Scheiwiller del Centro Apice di Milano, unità
archiviale 1531.
- UA4324 Archivio Scheiwiller del Centro Apice di Milano, unità
archiviale 4324.
-
- EP Epistolario Piccolo-Pizzuto. (Antonio Pizzuto - Lucio Piccolo,
L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969. a cura di A. Fo e A.
Pane, Scheiwiller, Milano, 2002).

Riviste

- FL «La fiera letteraria»

2. ANALISI E CLASSIFICAZIONE DEI TESTIMONI

La ricca e caotica documentazione relativa a *Plumelia* annovera una mole non indifferente di testimonianze del lavoro di scrittura e riscrittura compiuto dal poeta: undici fascicoli, nove quaderni, tre unità archiviali, tre lettere.

In sede di reperimento dei materiali sono stati presi in considerazione indistintamente tutti i documenti concernenti il progetto di scrittura della raccolta: i manoscritti e i dattiloscritti contenenti redazioni e materiale preparatorio, ma anche i documenti iconografici ed epistolari connessi all'opera. Solo in un secondo momento, a partire dall'analisi di questo insieme estremamente eterogeneo, sono state operate alcune classificazioni.

L'esame complessivo delle carte, l'individuazione di costanti e di caratteristiche ricorrenti ha suggerito di tracciare una ripartizione che fosse funzionale a una migliore comprensione della documentazione acquisita e alla preparazione dell'edizione critico genetica.

I documenti sono stati distinti, qualora fosse possibile, non solo in funzione cronologica ma anche per tipologia e contenuto.

Da un lato, sono state individuate le testimonianze per le quali poteva essere rintracciata una relazione diretta con il testo, attestanti l'avanzamento del processo di scrittura e le varie fasi della genesi dell'opera; dall'altro, quelle che non avevano un rapporto immediato con il testo (ad esempio, le lettere e gli appunti).⁹

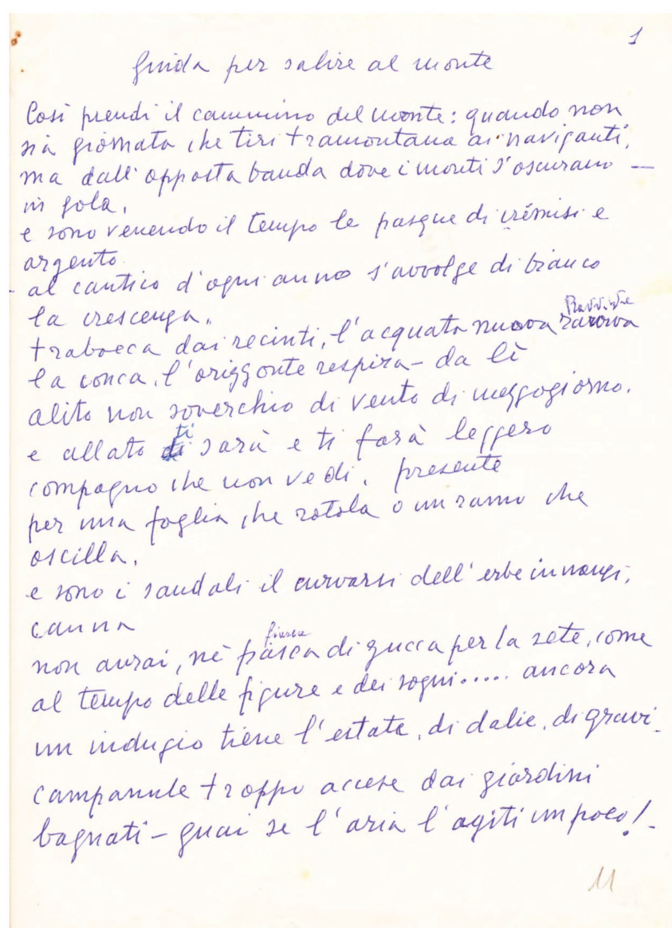
L'enorme quantità dei documenti disponibili e la complessità dell'elaborazione testuale hanno indotto a operare altre sotto-classificazioni. All'interno della prima delle due categorie individuate sono stati distinti, da una parte, i testimoni attestanti le redazioni dei componimenti, stesure in alcuni casi frammentarie e che in altri casi hanno mostrato il precoce raggiungimento di un momento di stabilizzazione testuale; dall'altra, invece, testimonianze estremamente

⁹ Nel caso in cui queste lettere contenessero anche redazioni delle poesie della raccolta, sono state considerate come testimoni fondamentali per la ricostruzione del processo di scrittura.

disomogenee e lacunose del processo di costruzione del testo poetico riferibili per gran parte a una fase precedente a quella di redazione vera e propria.

La prima tipologia consta prevalentemente di carte numerate raccolte in carpette e fascicoli dagli eredi di Piccolo, ma anche di autografi inviati dal poeta all'editore Vanni Scheiwiller e all'amico Antonio Pizzuto in accompagnamento alle lettere.

A questa prima categoria appartengono le testimonianze più preziose per la riproduzione del movimento testuale, grazie alle quali è possibile rappresentare i vari momenti del processo di stesura. Si veda, sotto, la prima carta del fascicolo XIV della carpetta 2, contenente la parte iniziale di una redazione di *Guida per salire al monte*:



Guida per salire al monte

Così prendi il cammino del monte: quando non
mi promata che tiri tramontana ai naviganti,
ma dall'opposta banda dove i monti s'oscurano --
in gola,
e sono venendo il tempo le pasque di vermisi e
argento
al cantico d'ogni anno s'avvolge di bianco
la crecenza,
trabocca dai recinti, l'acquato nuovo ^{Passo} ^{Barrova}
la conca, l'orizzonte respira - da lì
alito non soverchio di vento di mezzogiorno,
e allato ~~di~~ sarai e ti farà leggero
compagno che non voli, presente
per una foglia che rotola o un ramo che
oscilla,
e sono i raudali il curvarti dell'erbe in nevi,
canon
non aurai, né ^{frasca} ^{di} guera per la rete, come
al tempo delle figure e dei sogni..... ancora
un indugio tiene l'estate, di dalie, di gravi
campanule troppo accese dai giardini
bagnati - guai se l'aria l'agiti un poe! -

FIG. 1: C2 FXIV, CARTA 1, RECTO

La redazione qui parzialmente riprodotta, sebbene non datata, mostra una fase già avanzata del processo di stesura e permette di operare un raffronto sistematico con le altre versioni del testo rilevando le varianti sostanziali introdotte dall'autore (ad esempio, al v.4, il manoscritto presenta la lezione "pasque di cremisi", la prima edizione attesta invece "pasque di granato").

La seconda categoria include invece prevalentemente quaderni di appunti e note del poeta tra i quali però è possibile rintracciare versi o gruppi di versi riconducibili alla raccolta. Si tratta di una materia scrittoria assolutamente magmatica e non facile da definire. Esemplificativo è il caso dei quaderni 27 e 32, ai quali sarà dedicato un paragrafo apposito, attestanti contestualmente frammenti poetici e versi appartenenti a molteplici componimenti e a diverse opere dell'autore.

La carta 13 del quaderno 27, che si riporta sotto a titolo d'esempio, mostra bene come all'interno della stessa pagina convivano elementi molto diversi per forma e contenuto e tra loro non direttamente connessi:

Ora lo guardo.....
 sotto la spicciata ombra scurellosa
 fra un bulicchio di minime fante
 e piedi
 in piedi, che bisopuon mettere. piedi
 di costa || la prom collina de alfraga
 a Virena || intorno 187 il tempo passava
 adagio come fa megl. all'oggi. vanti
 gli eventi scattano dalla compulsion
 dei minuti; e c'era una forza ben
 diversa di quella delle isole...
 le me intension, intarati...
 fare uno dei fili invisibili e quelli
 la luna, quando li prende, tira
 su il mare || ora la luna raccoglie
 mani nella luna
 La strada avanza fuori porta. ogni anno
 aperto algn famal' d' afa e a vanda...

13

FIG. 2: Q27, CARTA 13, RECTO

Nel caso in questione è possibile individuare nella parte inferiore della carta 2, alcuni versi di *La strada fuori porta* ma tutte le altre annotazioni non sono riconducibili al componimento in questione.

Tra l'una e l'altra tipologia sopra descritte non sembra intercorrere un rapporto diacronico prestabilito ma, al contrario, l'analisi delle varianti e della loro stratificazione suggerisce una relazione sincronica e di scambio.

L'osservazione compiuta ha permesso di ipotizzare che il poeta lavorasse contemporaneamente a due 'tavoli di lavoro': il primo, registra il tentativo di stabilizzazione del testo in una forma poetica, il secondo, un'attività di riflessione che avveniva su supporti scrittori diversi e che presenta un contenuto testuale nella maggior parte dei casi slegato dal contesto di riferimento.

Nella tabella che segue si riporta l'elenco dei testimoni facenti parte del *dossier* suddivisi secondo la classificazione proposta:

<i>Gli autografi delle redazioni</i>	<i>I “quaderni di lavoro”</i>
C1fV	C2fXVI
C2fII	Q4
C2fXIV	Q5
C2fXV	Q12
C2fXLI	Q19
C2fXVIII	Q21
C2fXIX	Q22
C2fXXXI	Q25
C3ff LIV, LV, LVI	Q27
UA339	Q32
UA1531	EP
Q4	
Q5	
Q22	
EP	

TAVOLA 1

Sebbene questa bipartizione sia utile ad agevolare la comprensione della mole considerevole di documenti inerenti alla raccolta, non bisogna incorrere nell'errore di una eccessiva semplificazione dei dati, che rischierebbe di essere fuorviante e, al fine, errata. La varietà di situazioni e casistiche è tale da impedire una classificazione che possa essere assolutamente esauriente. Talvolta, infatti, uno stesso quaderno mostra caratteristiche ambivalenti, è il caso, ad esempio, di Q4 che per tale ragione è stato considerato in modo differente a seconda della carta analizzata e che, per lo stesso motivo, è stato inserito in entrambe le colonne della tavola sopra riportata. La presenza di 'casi *borderline*' non esclude la validità dell'ipotesi di una scrittura per tavoli paralleli ma certamente impone la necessaria prudenza nel considerare di volta in volta il testimone.

2.1. UNA SCRITTURA A “STRUTTURAZIONE REDAZIONALE”

L’analisi dei manoscritti ha permesso di formulare ipotesi di carattere generale sulle modalità di scrittura dell’autore. Riprendendo l’espressione di Pierre-Marc de Biasi si può definire quella di Lucio Piccolo una scrittura “a strutturazione redazionale”¹⁰ che si costituisce man mano che l’opera va costruendosi.

Per elaborare i suoi componimenti il poeta non si serve di schemi precostituiti o scansioni dettagliate della silloge ma, al contrario, è refrattario a ogni tipo di programmazione del suo lavoro.

Tra le carte degli archivi, infatti, è raro riscontrare canovacci preparatori o bozze. Solo in un caso è stato rintracciato l’abbozzo di un indice contenente alcuni interessanti riferimenti alla poesia che rappresenta il nucleo originario della raccolta, *Le anime in fiamme*:

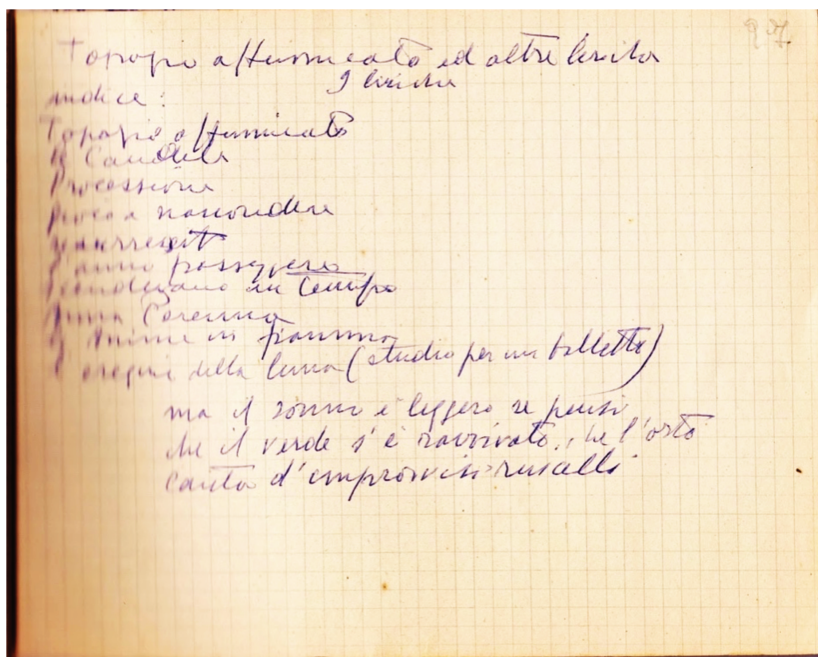


FIG. 3: Q19, CARTA 97, RECTO

¹⁰ Cfr. P. de Biasi, *La genetica testuale*, cit., p. 74.

Come pare evidente dalla riproduzione proposta nella figura 3, anche nel caso in cui l'autore rediga uno schema o un piano dell'opera, finisce puntualmente per eluderlo o accantonarlo. La poesia *Le anime in fiamme*, che avrebbe dovuto far parte del progetto di una raccolta di nove liriche¹¹ intitolata *Topazio affumicato ed altre poesie* (al cui interno avrebbero dovuto confluire componimenti poi pubblicati in altre opere: *Gioco a nascondere* e *Le esequie della luna*) sarebbe stata ampiamente rielaborata e pubblicata invece in *Plumelia*.

A ben vedere, a impedire la formalizzazione di un progetto preciso sono le modalità stesse del procedere della scrittura piccoliana, che avviene per continui arricchimenti e ampliamenti. L'operazione di costituzione del testo poetico è in Piccolo al contempo "cumulativa, progressiva e retroattiva".¹² Quella che potrebbe apparire un'operazione di stesura in alcuni casi immediata ha alle spalle un percorso consapevole di rilettura parziale del testo composto, di 'aggiustamenti' e ritorni, attestato dalle numerose campagne correttorie rintracciabili nei manoscritti e nei dattiloscritti.

La pagina piccoliana si presenta solitamente nel seguente modo: un grande spazio centrale è dedicato alla stesura del lavoro principale di redazione; il margine sinistro o, nel caso di quaderni e block-notes, l'intero verso di una carta, è dedicato alle aggiunte e alle varianti; il fondo o piè di pagina e lo spazio in testa alla pagina sono solitamente lasciati bianchi o adoperati anch'essi alla stregua della parte centrale per accogliere la redazione vera e propria del testo; il margine destro, di dimensioni variabili, è adoperato per l'inserimento di altre varianti o correzioni interlineari, come è possibile riscontrare dall'osservazione del verso della carta 75 della carpetta 2 (fascicolo II), che attesta una redazione di *I sobborghi*:

¹¹ Si noti che anche in questo caso torna il numero nove, particolarmente ricorrente nelle raccolte piccoliane.

¹² Cfr. P. M. de Biasi, *La genetica testuale*, traduzione di C. Montini, cit., p. 91.

dell' altra banda, dimesso
 al mare che si spegne - poi un sobbalzo
 che scendono verso occidente
 in fondo alle strade il camino
 e' acceso, s'incrociano i tetti
 incandescenti, fumiga nero l'umo,
 un brucio di fuoco si tosse - ^{si torna un brucio rosso}
~~veramente~~ ^{piu' in alto} ~~meno verde~~ ^{in verde giallo} ~~come~~ ^{in verde giallo}
 nella stanza dove ancora
 non hanno acceso i lumi, e apprese
 il passo spento sui tappeti ...
 passi carminei, sul tetano del cielo
 opaco si profila l'oca branca, il fulgido
 chi piccola e flitte alla portiera, la paura
 nei sogni d'un tempo - e le notti?
 tardi, quando si sprangato
 l'uscio o una ragnatela piu' lo ^{il muro} ^{il soffitto} ^{il soffitto} ^{il soffitto}
 le farfalle della corrente ... ^{il soffitto} ^{il soffitto}
 la brucia i muri a verde, a giallo, a blu
 contro i fermenti della paglia ^{il soffitto} ^{il soffitto}
 o a ^{il soffitto} ^{il soffitto} ^{il soffitto} ^{il soffitto}
 in qualche dove brucia altro colore,
 le notti e ragione di magro fusti
 nell'aria notturna e la di fusti
 il cordino aragnante.

FIG. 4: C2, FII, CARTA 75, VERSO

La pagina è spesso ricoperta di aggiunte, segni di permutazione, spostamenti e cancellature che la rendono difficile da decifrare. Per l'analisi degli autografi ci si è soffermati in modo particolare proprio su quest'ultima operazione correttoria. In certi casi, come nell'esempio riportato dalla figura 4, l'autore opera 'cancellature sostitutive': alla soppressione di un segmento fa seguito l'inserimento di nuove porzioni di testo che prendono il posto di quelle cassate. In molti altri casi Piccolo attua 'cancellature di soppressione', adoperate per eliminare segmenti scritti precedentemente, come nel caso seguente:

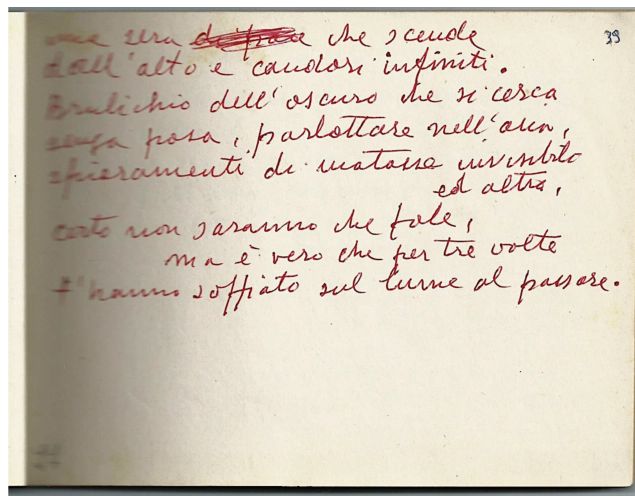


FIG. 5: Q4, CARTA 39, RECTO

Alla soppressione del sintagma “di pace” non corrisponde alcuna sostituzione. Un'altra tipologia correttiva riscontrata è quella di tipo integrativo. In tal caso le aggiunte, effettuate da Piccolo nell'interlinea o nel margine della carta, non vanno a sostituire porzioni cassate ma determinano un ampliamento del testo:

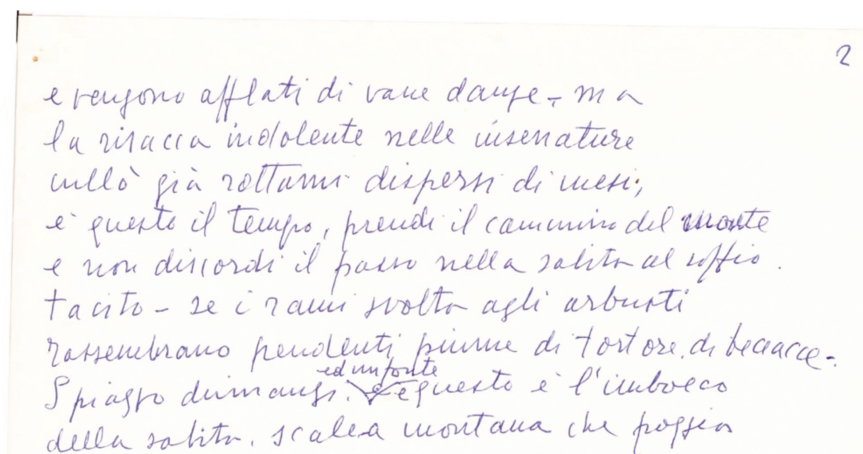


FIG. 6: C2, FXIV, CARTA 2, VERSO

Come mostra la redazione manoscritta di *Guida per salire al monte* parzialmente riprodotta dalla figura 6, al verso “spiazza dinanzi e questo è l'imbocco” l'autore aggiunge nell'interlinea superiore “ed un fonte”, modificando anche la struttura

metrica del verso, che da novenario diventa un ‘verso lungo’ di tredici sillabe, particolarmente frequente nella poesia piccoliana.¹³

Un tale sistema di correzioni e modifiche comporta inevitabilmente una non indifferente difficoltà di lettura che induce sistematicamente il poeta a stendere, quando il testo abbia raggiunto un certo livello di stabilità, una versione in pulito, la cosiddetta ‘bella copia’.

Tale pratica è molto frequente in Piccolo e quasi per ognuno dei componimenti è possibile individuare una copia in pulito la cui stesura nella maggior parte dei casi era destinata all’editore o ad amici, fidati lettori della sua poesia (ad esempio Pizzuto). In ogni caso, non è peregrino rintracciare anche nella stesura in pulito nuove iniziative redazionali.

Autografi con le caratteristiche appena descritte sono stati rintracciati soprattutto presso l’archivio Scheiwiller del Centro Apice di Milano, che raccoglie prevalentemente manoscritti inviati all’editore insieme alle lettere:

¹³ Da un punto di vista metrico il verso subirà un’altra significativa rivisitazione nella redazione attestata dalla prima edizione: l’eliminazione della “d” eufonica, impropriamente adoperata dal poeta per la congiunzione “e” seguita da vocale differente (“ed un fonte” > “e un fonte”) farà del verso un endecasillabo con accento sulla quarta e sulla decima sillaba.

- l'andito -

L'andito umido che di solito ha
 scarsa luce d'un sportello, il sole
 l'ha rappreso! e questo è nell'ora
 feroce, al tempo dell'auno, che i velieri
 delle piatte piroe
 virano suoni dell'orizzonte, brucian
 il raggio d'onde e le piume,
 e voci di marinai e di monte
 s'estinguono disperse nel fulgore...
 e scendono le fatue torce
 in le scaune d'olio.
 e l'ombra del battente
 sul pavimento che sente gli inerti
 è un'ombra che consuma
 memorie e sogni; solitudine,
 e (come emergono i calvari
~~ignorati~~ / pardon!) sconosciuti! pure brona dura,
 non ha memoria
 della grata di vetro che trascorre
 crenulata l'int'orecchio
 della parete - presto
 nell'andito è già notte.
 Ma se la vita dimentica e trasvola
 aspirano il sole // ogni anno in questo tempo.
 dell'andito (ignoto) // fa l'oretto in frammenti.

Lucio Piccolo

FIG. 7: UA339, RECTO

La figura 6 riproduce una redazione di *L'andito* destinata dall'autore a Scheiwiller. Si tratta di una trascrizione firmata e in bella copia nella quale, tuttavia, è pur presente una cassatura con sostituzione immediata: il poeta barra "ignorati" e scrive a seguire "sconosciuti", non dimenticando, tra l'altro, di inserire un inciso per il suo editore col quale, con un ironico "pardon!", si scusa della correzione.

Nel paragrafo che segue ci si soffermerà sulla descrizione di due quaderni che, per qualità e disposizione della materia poetica da essi attestata, rappresentano situazioni esemplari del lavoro "osmotico" della penna piccoliana.

2.2. IL CASO DEI QUADERNI 27 E 32

Tra gli autografi conservati presso gli archivi degli eredi di Lucio Piccolo, i quaderni 27 e 32 rappresentano due casi studio che, per le loro caratteristiche e peculiarità, si è scelto di trattare in questa sezione in modo più approfondito. Entrambi attestano una vera e propria ‘esplosione’ della pagina manoscritta e suscitano un interesse non solo filologico ma anche documentario. Lo studio del loro contenuto, sebbene in modo differente rispetto all’analisi delle stesure delle poesie, può contribuire alla comprensione del percorso intellettuale del poeta poiché, per adoperare le parole di Malato, esso aiuta:

non soltanto [a] scoprire significati e allusioni non sempre percettibili alla lettura del testo licenziato dall’autore [...] ma permette di ricostruire l’evoluzione del gusto dello scrittore o del poeta, a volte sotto alla suggestione di fatti o riferimenti nuovi che modificano la primitiva impostazione, la ricerca laboriosa, sofferta, di una formulazione che esprime in modo più compiuto ed esatto il concetto dell’artista.¹⁴

Una caratteristica dei quaderni è l’estrema pluralità e la varietà di contenuti, riferibili non solo a *Plumelia* ma anche ad altre opere o a progetti rimasti incompiuti e mai realizzati. Come è stato constatato con l’esempio riportato dalla figura 2, i versi riconducibili ai componimenti della raccolta sono trascritti contestualmente ad altro tipo di note e appunti non riferibili alla medesima silloge.

Nelle carte di questi taccuini, solitamente vergate sia sul recto sia sul verso, si avvicendano frammenti di diversa estensione e disposti in orizzontale, in verticale o in senso obliquo. Le sezioni orizzontali di testo costituiscono di solito i blocchi più consistenti, come si evince dall’immagine sotto riportata:

¹⁴ E. Malato, *Filologia e critica*, in *Lessico Filologico. Un approccio alla filologia*, Salerno Editrice, Roma 2008, pp. 125-126.

piu fresca // se sono
 se l'aria spiran // piu fresca e arrossa // verso
 Occidente e sono // l'ombra piu fonda
 certo presto alla scialotta

se l'aria recide // piu fresca e arrossa //
 verso Occidente e sono // piu fonda l'ombra
 certo in la scialotta // alita e prate
 ora v'hauro le tre figure

fa figura una posta di la
 fanno de sei finte il primo

e fa le lunghe stabi, tempo
 d'estate, finta in brezza
 e fa oscillare l'arzilla
 colma di fonta.....

tempo d'estate e fa oscillare l'arzilla
 colma di fonta.....

verso in rosso, nero e rosso pero
 e girano i paesaggi // dell'ora...

fa figure e una posta di la // fanno che se in volo...

*Tempo d'estate recide le brasse // fa oscillare l'arzilla
 colma di fonta // e fa oscillare l'arzilla
 colma di fonta*

*placida l'arzilla
 colma di fonta*

FIG.8: Q27, CARTA 60, RECTO

Nella carta 60 del quaderno 27 è possibile isolare alcuni versi dell'incipit di *Le tre figure*¹⁵ che sono trascritti più volte da Piccolo in successione. Un'analisi attenta rileva nondimeno anche la presenza di versi che non confluiranno nella poesia. La scrittura è organizzata in sezioni di versi o prosa tra loro separate da un simbolo simile a quello adoperato nelle partiture musicali per segnalare il cambio della *pièce*.

Il poeta tende a non rispettare la successione delle pagine. In presenza di porzioni di testo più lunghe e consistenti, tuttavia, è possibile che il contenuto dei quaderni assuma una struttura che si potrebbe definire 'a *entrelacement*' e che è rappresentata nel modello esemplificativo che segue:

¹⁵ *Le tre figure* costituisce il sesto elemento di *Plumelia*, cfr. L. Piccolo, *Le tre figure*, in *Plumelia*, cit. pp. 37-39.

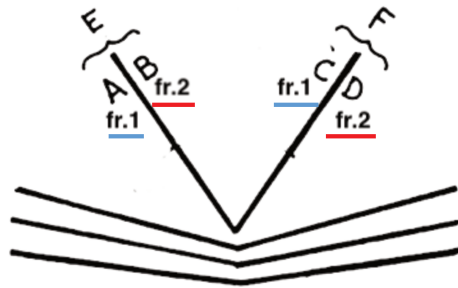


FIG. 9: A, C: RECTO; B, D: VERSO; E, F: CARTA.

La figura 9 rappresenta la disposizione nel quaderno di due ipotetici frammenti. Il testo del primo frammento (fr.1) inizia nel recto (recto chiamato A nella figura sopra) di una carta (E) e prosegue nel recto (C) della carta successiva (F). Questo frammento, che dunque il poeta trascrive sempre sul recto, è intervallato da un secondo frammento (fr.2) che occupa invece sempre il verso del quaderno, inizia nel verso (B) di una carta (E) e prosegue nel verso (D) della carta successiva (F). A questa tipica disposizione si accompagna la frequente policromia degli inchiostri grazie alla quale è possibile ipotizzare la sovrapposizione di molteplici fasi del processo di stesura. L'osservazione della stratificazione degli inchiostri non solo aiuta a stabilire possibili connessioni tra i frammenti ma suggerisce anche che gli interventi presenti in una stessa carta siano riconducibili a momenti diversi e che il poeta probabilmente fosse solito utilizzare il supporto scrittorio più volte, fino ad esaurimento dello spazio disponibile.

2.3. DESCRIZIONE DEL DOSSIER GÉNÉTIQUE DELLA RACCOLTA

I. EDIZIONI E PUBBLICAZIONI IN RIVISTA

PL67 = Prima edizione: L. Piccolo, *Plumelia*, All’Insegna Del Pesce d’Oro, Milano 1967.

Volumetto di 55 pagine numerate, pubblicato a cura di Vanni Scheiwiller e, come risulta dal colophon, numero 44 della serie «Acquario», impresso dalla stamperia Valdonega di Verona in 1000 copie. Alle pagine 53 e 55 reca rispettivamente una *Notizia* bio-bibliografica e una *Nota dell’editore*. Il libro è di piccolo formato (18 cm), come è tipico delle collane Scheiwiller, ispirate ai volumetti d'arte in sedicesimo della parigina Gallimard. La copertina azzurra è contrassegnata dal pesce d’oro simbolo della casa editrice.

PL79 = L. Piccolo, *Plumelia*, All’Insegna Del Pesce d’Oro, Milano 1979.

Volumetto di 55 pagine numerate, pubblicato a cura di Vanni Scheiwiller e anch’esso, come risulta dal colophon, numero 44 della serie «Acquario», impresso dalla stamperia Valdonega di Verona in 1500 copie per il decennale della morte di Lucio Piccolo. Questa edizione, pubblicata postuma, altro non è che una ristampa. Essa si distingue dalla prima edizione soltanto per caratteristiche del supporto materiale (es. il colore della copertina).

RV93 = L. Piccolo, *Il raggio verde e altre poesie*, a cura di G. Musolino, All’Insegna Del Pesce d’Oro, Milano 1993.

Volumetto di 72 pagine numerate e, come risulta dal colophon, numero 222 della serie «Acquario», stampato dalla tipografia Campi S.R.L. di Rozzano (Milano) in 1000 copie. Anche in tal caso è proposta una semplice ristampa dei testi della prima edizione alla quale si aggiunge in *Appendice*, alle pagine 62-65, una redazione di *Le anime in fiamme*. Il volume reca a pagina 67 una *Notizia* bio-bibliografica.

PSR01 = L. Piccolo, *Plumelia, La seta, Il raggio verde e altre poesie*, con prefaz. di P. Gibellini, Libri Scheiwiller, Milano 2001.

Volumetto di 130 pagine numerate, pubblicato a cura della Libri Scheiwiller e, come risulta dal colophon, numero 66 della serie «Poesia», impresso dal Consorzio Artigiano «L.V.G.» di Azzate (Varese) in 1500 copie e pubblicato insieme ad altre poesie. Anche in tal caso è proposta una semplice ristampa dei testi della prima edizione. Il volume reca alle pagine 111 e 113 una *Notizia* bio-bibliografica, alle pagine 114-128 una *Bibliografia critica* a cura di S. Palumbo e alle pagine 129 e 130 una *Nota dell'editore*. Il piccolo formato e la copertina celeste, contrassegnata dal pesce d'oro, ripropongono i caratteri della linea della collana All'Insegna Del Pesce d'Oro.

FL = «La fiera letteraria», Roma 1967, Volume XLII, fascicolo 45, p.19.

In questo fascicolo della rivista sono pubblicati *Guida per salire al monte, I sobborghi e Plumelia*. I componimenti sono raccolti sotto il titolo *Con le liriche di Lucio Piccolo La fiera letteraria riprende le presentazioni dei poeti del nostro tempo* e accompagnati da un breve profilo bio-bibliografico dell'autore.

II. TESTIMONI MANOSCRITTI E DATTILOSCRITTI

C1fV = Archivio privato della famiglia Piccolo, carpetta 1, fascicolo V.

La carpetta, come le altre due della stessa tipologia (rispettivamente C2 e C3), accoglie fascicoli contrassegnati da cifre romane e contenenti manoscritti e dattiloscritti autografi che sono stati catalogati, suddivisi e numerati dagli eredi del poeta.

Questo fascicolo contiene sette carte di dimensioni 21 x 29,7 cm attestanti tre diverse redazioni di *Notturmo* (Not_1, Not_2, Lume_1) la prima delle quali con un titolo differente (*Il lume che si spense tre volte*). Tutte sono dattiloscritte e contrassegnate da cartulazioni e paginazioni differenti, vergate a penna o a matita.

C2fII = Archivio privato della famiglia Piccolo, carpetta 2, fascicolo II.

Il fascicolo contiene due carte di dimensioni 21 x 32 cm, manoscritte e ingiallite, vergate con inchiostri differenti, due blu e uno rosso e attestanti un lungo componimento dal titolo *I sobborghi* che acclude al suo interno, accomunate da quest'unico titolo, diverse redazioni dei quattro componimenti finali della raccolta: *Le tre figure* (Let-1), *I sobborghi* (Isob-1), *I morti* (Imo1, Imo2) e *Plumelia* (Plum-1, Plum-2).

Le carte sono vergate sia sul recto sia sul verso e sono state numerate a matita dagli eredi del poeta: una cartulazione in alto a destra attribuisce i numeri 75 e 76, e permette di ipotizzare che esse fossero precedentemente inserite in più vasto fascicolo, la paginazione in basso a destra, invece, attribuisce rispettivamente i numeri 1, 2, 3 e 4.

L'autografo offre un'interessante esemplificazione del dinamismo tipico della scrittura piccoliana, in cui spesso, in fase di ideazione, non esistono confini netti tra i componimenti ma, al contrario, le diverse liriche di una raccolta sono concepite come movimenti di una stessa partitura musicale e difatti divise, in certi casi, dal poeta mediante simboli adoperati in musica.

C2fXIV = Archivio privato della famiglia Piccolo, carpetta 2, fascicolo XIV.

Il fascicolo contiene undici carte di dimensioni 21 x 29,7 cm, alcune vergate a penna solo sul recto e altre dattiloscritte. Esse attestano otto redazioni di *Guida per salire al monte*: una manoscritta (GuM) e le altre dattiloscritte con correzioni manoscritte (GD1, GD2, GD3, GD4a, GD4b, GD4c).

C2fXV = Archivio privato della famiglia Piccolo, carpetta 2, fascicolo XV.

Il fascicolo contiene un'unica carta di dimensioni 21 x 29,7 cm, manoscritta e vergata solo sul recto con penna a inchiostro blu e numerata a matita con 78, in alto a destra, e con 1, in basso a destra. Essa attesta due redazioni di *I morti* (Imo3 e Imo4).

C2fXVIII = Archivio privato della famiglia Piccolo, carpetta 2, fascicolo XVIII.

Il fascicolo contiene sette carte (sei dattiloscritte e una manoscritta) di dimensioni 21 x 29,7 cm numerate in basso, sia sul recto sia sul verso, da 1 a 14, e contrassegnate da altre numerazioni.

Queste carte attestano cinque diverse redazioni di *Il messaggio perduto*: quattro dattiloscritte (Mp_1, Mp_2, Mp_3, Mp_4) e una manoscritta (Mp_5) con il titolo *L'ansia vana*. Nel fascicolo sono presenti anche due copie rispettivamente delle redazioni Mp_1 e Mp_3. Tutte le redazioni dattiloscritte recano il titolo che sarà adoperato per la prima edizione eccetto una (Mp_4), che reca come intestazione il primo verso del componimento: *Richiama le notti*.

C2fXIX = Archivio privato della famiglia Piccolo, carpetta 2, fascicolo XIX.

Contiene sei carte dattiloscritte di dimensioni 21 x 29,7 cm che sono state sottoposte a una paginazione con numeri scritti in basso, sia sul recto sia sul verso, da 1 a 12, e ad altre numerazioni tra loro non sempre coerenti.

Il fascicolo attesta sei diverse redazioni dattiloscritte di *L'andito* (segnate rispettivamente come andito1, andito2, andito3, andito4, andito5, andito6) alcune delle quali presentano anche correzioni manoscritte.

C2fXXXI = Archivio privato della famiglia Piccolo, carpetta 2 fascicolo XXXI. Il fascicolo contiene due carte dattiloscritte di dimensioni 21 x 29,7 cm che sono state sottoposte dagli eredi a una paginazione con numeri scritti in basso, sia sul recto sia sul verso, da 1 a 4, e ad altre numerazioni spesso incoerenti. Esso attesta due redazioni di *La strada fuori porta* (Strada1, Strada2).

C3fXLI = Archivio privato della famiglia Piccolo, carpetta 3 fascicolo XLI. Il fascicolo comprende un'unica carta manoscritta di dimensioni 14,8 x 21 cm, vergata solo sul recto e attestante quattro redazioni frammentarie (numerata da 1 a 4) corrispondenti a quattro diversi incipit (vv. 1-5) di *I sobborghi* (Isob-4Fr1, Isob-4Fr2, Isob-4Fr3, Isob-4Fr4).

Le redazioni sono vergate con inchiostri differenti: sob-4Fr.a e Isob-4Fr.b sono vergate con inchiostro blu; Isob-4Fr.c e Isob-4Fr.d, invece, sono vergate con inchiostro rosso.

C3ffLIV, LV, LVI = Archivio privato della famiglia Piccolo, carpetta 3 fascicoli LIV, LV, LVI.

I tre fascicoli, contenenti ciascuno una singola carta dattiloscritta di dimensioni 21 x 29,7 cm, non possono esseri considerati separatamente. Essi, infatti, attestano un'unica redazione di un componimento intitolato *Le anime in fiamme* (Strada4) che rappresenta un'originaria redazione di *La strada fuori porta*, come scrive lo stesso poeta in una lettera all'editore Scheiwiller citata da Giovanni Gaglio (in G. Gaglio, in *L'abbandono esoterico in Plumelia*, in AA.VV., *Lucio Piccolo. La figura e l'opera* a cura di N. Tedesco, Pungitopo, Marina di Patti 1990, p. 227). Ciascuna delle carte presenta in basso un'etichetta con i numeri

romani LIV, LV, LVI. La seconda e la terza presentano un'ampia macchia centrale.

Q4=Archivio privato della famiglia Piccolo, quaderno 4.

D'ora in avanti si adotterà la parola "quaderno" per indicare supporti di diverso tipo e dimensioni che sono stati etichettati con questo termine dagli eredi del poeta.

Q4 è un block-notes di dimensioni 14,8 x 21 cm dalla copertina di colore rosso sbiadito. Conta 105 pagine che sono state numerate dagli eredi e contenenti materiali preparatori della raccolta e versi riconducibili a *Notturmo* e ad altri componimenti non inerenti alla silloge (il quaderno attesta numerose redazioni di *Buccia*, poesia pubblicata dopo la morte del poeta in L. Piccolo, *La seta e altre poesie inedite e sparse*, a. c. di G. Musolino e G. Gaglio, All'Insegna Del Pesce d'Oro, Milano 1984).

Il quaderno contiene prevalentemente brevissimi frammenti attestanti versi riconducibili alle poesie della raccolta e a *Notturmo*, di quest'ultimo componimento si annoverano anche due redazioni (Not_4, Lume_2), l'ultima delle quali intitolata *Il lume che si spense tre volte*.

Q5=Archivio privato della famiglia Piccolo, quaderno 5.

Block-notes di dimensioni 14,8 x 21 cm con una copertina di colore beige, di 47 pagine numerate dagli eredi. Il quaderno attesta una redazione di *Il messaggio perduto* che presenta il titolo *Richiama le notti* (Mp_6) e una redazione di *Notturmo* (Not_5).

Q12=Archivio privato della famiglia Piccolo, quaderno 12.

Block-notes di dimensioni 10,7 x 15 cm e composto da 74 pagine numerate dagli eredi. Il quaderno contiene prevalentemente le bozze di alcune lettere, appunti di greco e, nella pagina finale (pagina 74), alcuni versi che potrebbero essere ricondotti a *L'andito*.

Q19=Archivio privato della famiglia Piccolo, quaderno 19.

Block-notes di dimensioni 14,8 x 21 cm e composto da 98 pagine numerate dagli eredi. Il quaderno contiene appunti (ad es. sulla poesia di Basilio Reale) e bozze di lettere.

Sebbene Q19 non contenga redazioni o frammenti riconducibili a *Plumelia* è utile alla datazione dei componimenti della raccolta. A pagina 97, infatti, il poeta appunta quello che pare essere l'indice di una raccolta poetica mai pubblicata e intitolata *Topazio affumicato*, titolo di un componimento poi confluito in *Gioco a nascondere*, seconda raccolta poetica piccoliana. L'indice annovera tra i titoli, come nono elemento, *Le anime in fiamme*, titolo originario di *La strada fuori porta* e che avrebbe dovuto dare il nome all'intera terza silloge. È possibile ipotizzare, dunque, che già nel periodo in cui il poeta stava progettando la sua seconda opera (prima del 1960, data di pubblicazione) avesse composto almeno una bozza del componimento *Le anime in fiamme*, che qui figura.

Q21=Archivio privato della famiglia Piccolo, quaderno 21.

Block-notes di dimensioni 14,8 x 21 cm, con una copertina color salmone e composto da 87 pagine numerate dagli eredi. Sono in esso attestati alcuni versi riconducibili alla raccolta (a *Notturmo* e a *Il messaggio perduto*) ma non sono presenti delle vere e proprie redazioni dei componimenti poetici.

Q22=Archivio privato della famiglia Piccolo, quaderno 22.

Block-notes di dimensioni 14,8 x 21 cm e composto da 47 pagine numerate a matita dagli eredi. Il colore rosso sbiadito della copertina, quasi completamente mancante, si intravede da alcuni lembi che sono rimasti attaccati sul bordo del quaderno.

Q22 contiene versi riconducibili a quasi tutti i componimenti della raccolta che sono, come anche in altri luoghi, concepiti come parte di un unico lungo poema.

Non è sempre facile, dunque, segnare una netta linea di confine tra i diversi elementi della raccolta.

Il quaderno presenta numerose attestazioni (versi e appunti) riconducibili ai componimenti della raccolta e alcune redazioni: due di *Il messaggio perduto* (Mp_7, Mp_8); una redazione di *Le tre figure* (Let-2), i cui versi sono contigui ad altri appartenenti a differenti poesie della raccolta; una redazione di *I sobborghi* (Isob-2); una di *I morti* (Imo5); due di *Plumelia* (Plum-3, Plum-4); una di *Notturmo*, recante tra parenti anche il titolo *Il lume che si spense tre volte* (Not_6) e, infine, una di *La strada fuori porta* (Strada4).

Q27=Archivio privato della famiglia Piccolo, quaderno 27.

Block-notes di dimensioni 21 x 29,7 cm e composto da 100 pagine numerate dagli eredi. Il quaderno presenta alcune testimonianze estremamente disomogenee e lacunose del processo di costruzione del testo poetico e versi riconducibili ad almeno sei dei nove componimenti della raccolta: *Notturmo*, *Il messaggio perduto*, *I sobborghi*, *I morti*, *Plumelia*.

In esso sono attestati anche materiali non inerenti a *Plumelia*: la bozza di una lettera, lo studio per una breve prosa intitolata *La Vecchia e la Volpe*; un testo molto vicino per temi e forme a *L'esequie della luna* dal titolo *Come cadde la luna*; altri frammenti, in versi e in prosa, alcuni probabilmente inediti (*La scimmia e la bandiera minuscola di carta*, *L'allarme vano*, *La fiumara scarsa*), altri editi postumi in *La seta e altre poesie inedite e sparse*¹⁶ (*Idillio dell'eco fuggita*, *La Vallata La Nuvola*).

Q32=Archivio privato della famiglia Piccolo, quaderno 32.

Block-notes di dimensioni 14,8 x 21 cm, composto da 151 pagine numerate dagli eredi (paginazione) e con una copertina grigia dal colore sbiadito.

¹⁶ L. Piccolo, *La seta e altre poesie inedite e sparse*, a cura di G. Musolino e G. Gaglio, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1984.

Il quaderno attesta ventitré frammenti di *L'andito*, la maggior parte dei quali constano di pochi versi, che non sono stati adoperati in sede di edizione ma presi in esame per il commento e l'analisi critica dei singoli componimenti.

Come il quaderno ventisette anche questo si contraddistingue per il carattere di incompletezza e per il contenuto estremamente variegato. In esso sono presenti anche una breve prosa intitolata *La bussola* e pubblicata con *L'esequie della luna*, alcuni testi inediti (*La cerchi delle colline*, *La volpe*) e prove di traduzione (una prosa dal titolo *Il tempo passa*)

UA339=Fondo Scheiwiller, Centro Apice di Milano, unità archivistica numero 339.

L'unità archivistica contiene un autografo di *L'andito* (anditoMs) che fu esposto in occasione di una mostra organizzata dalla casa editrice Scheiwiller. Si tratta di una singola carta, contrassegnata da una targhetta riportante il numero 320, vergata solo sul recto e di dimensioni 21,9 x 27,9 cm.

Nella stessa unità archivistica, intitolata "arcana Scheiwiller", sono contenuti anche altri materiali esposti dall'editore in occasione della mostra, si tratta prevalentemente di autografi (poesie e lettere) e foto di poeti contemporanei tra i quali Modigliani, Morandi, Becker, Seferis, Pound, Enrico Falqui, Sartoris, Sbarbaro, Rebora, Guillèn, Casorati e Manzù, ecc.

UA1531= Fondo Scheiwiller, Centro Apice di Milano, unità archivistica numero 1531.

In essa sono presenti una copia di un biglietto scritto da Lucio Piccolo all'editore: "Ad Edra (lapsus!) a Vanni Scheiwiller affettuosamente Lucio Piccolo. Palermo [14] Nov. 1967" e le redazioni autografe di: *Le tre figure* (Let-3), *I sobborghi* (Isob-3), *I morti* (Imo6) e *Plumelia* (Plum-5).

Il testimone si compone di due carte di 41,8 x 31 cm, piegati una volta (*in-folio*) e vergate solo sul recto con inchiostro blu.

L'unità, come la precedente, contiene i materiali esposti da Scheiwiller a una mostra svoltasi a Milano, si tratta prevalentemente di manoscritti di autori quali Cattafi, Alberti, Eliot, Chiarello, Erba, Jahier, Palazzeschi, Penna, Bertolucci, ST-John Perse, Risi, Scipione, Sereni, Supervielli, Pasolini, Luzi, Palazzeschi, Alda Merini, Raboni, Orelli, Saba, ecc.

UA4324= Fondo Scheiwiller, Centro Apice di Milano, unità archiviale numero 4324.

In essa sono presenti: una copia della redazione di *L'andito* il cui originale è custodito in UA339 (la redazione anditoMs) e l'autografo della traduzione da Yeats intitolata *Ma mentre andava brancicando* pubblicata in *Autografi di poeti italiani contemporanei*, All'Insegna Del Pesce d'Oro, Milano 1986.

L'unità contiene i materiali preparatori per quest'antologia sono raccolti sotto il titolo evidentemente ancora provvisorio: *Poeti italiani del Pesce d'oro nei loro autografi. Piccola antologia di poeti italiani del Novecento*.

III. TESTIMONI EPISTOLARI

Ep= Antonio Pizzuto - Lucio Piccolo, a cura di A. Fo e A. Pane, *L'oboe e il clarino*. Carteggio 1965-1969, Scheiwiller, Milano, 2002.

L'epistolario contiene alcune redazioni dei componimenti di *Plumelia* antecedenti alla pubblicazione della raccolta e che, essendo riportati all'interno delle lettere, permettono di avanzare ipotesi più concrete sulla loro datazione.

L'epistola datata 19 aprile 1965, inviata dal Piccolo a Pizzuto, attesta una redazione manoscritta frammentaria (in realtà si tratta solo dei primi versi) di *Guida per salire al monte* (G-Ep).¹⁷

La lettera datata 14 gennaio 1966, inviata da Piccolo a Pizzuto, contiene una redazione dattiloscritta di *Notturmo* (Not_3).¹⁸

Infine, l'epistola datata 10 marzo 1966, inviata dal Piccolo a Pizzuto, attesta una redazione manoscritta di *Plumelia* (Plum-Ep).¹⁹

¹⁷ La lettera, insieme alla redazione completa del componimento, è stata pubblicata in Antonio Pizzuto - Lucio Piccolo, a cura di A. Fo e A. Pane, *L'oboe e il clarino*. Carteggio 1965-1969, cit., p. 33.

¹⁸ Ivi, pp. 79-84.

¹⁹ Ivi, pp. 95-98.

3. IL DOSSIER DEI COMPONENTI

Le testimonianze individuate per l'opera di Lucio Piccolo sono state esaminate non solo a partire da una prospettiva globale ma anche prendendo in considerazione il processo di costituzione di ogni componimento. In questo caso, non ci si è limitati a individuare e classificare la singola testimonianza ma sono state rintracciate, elencate e descritte le diverse redazioni attestate per ogni poesia della raccolta.

A ognuna di esse è stata attribuita una diversa sigla la cui scelta non è stata operata a partire dalla successione cronologica ma, poiché molte stesure non sono databili, è stato innanzitutto assegnato un numero o una lettera di riferimento che permettesse di individuarle e citarle.

Per ognuno dei componenti la redazione attestata dalla prima edizione di *Plumelia* è stata considerata l'ultima fase della genesi testuale, coincidente con l'ultima volontà dell'autore, riconducibile al 1967.

Le stesure attestate da quaderni e carte dell'archivio della famiglia sono quasi sempre prive di datazione, quelle attestate dall'archivio Scheiwiler, dalle riviste o dall'epistolario, invece, sono spesso accompagnate da lettere o attestazioni con data.

Questo paragrafo, come i precedenti, espone considerazioni che possono essere ricondotte alla descrizione materiale del *dossier génétique* di *Plumelia* ma che, tuttavia, si accompagnano a riflessioni di carattere critico e deduzioni che rappresentano la base e il punto di partenza dell'analisi che sarà condotta nella parte successiva,²⁰ nel quale si muoverà una critica genetica dei componenti e un loro commento.

Di seguito è riportata la TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI II in cui sono elencate e sciolte le sigle adoperate per le redazioni.

²⁰ Cfr. Parte terza.

TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI II

Per la segnatura delle redazioni dei testimoni sono state adoperate le lettere iniziali di ogni componimento e un numero o una lettera dell'alfabeto che permettesse di identificarle. Poiché in gran parte dei casi non erano presenti datazioni la sequenza dei numeri e delle lettere non è stata assegnata rispettando l'ipotetica successione cronologica delle redazioni.

G67	Prima edizione di <i>Guida per salire al monte</i>
GFL	Redazione di <i>Guida per salire al monte</i> attestata da «La fiera letteraria»
GD	Redazione di <i>Guida per salire al monte</i> attestata da C2fXIV
GUD1	Redazione 1 di <i>Guida per salire al monte</i> attestata da C2fXIV.
GD2	Redazione 2 di <i>Guida per salire al monte</i> attestata da C2fXIV.
GD3	Redazione 3 di <i>Guida per salire al monte</i> attestata da C2fXIV.
GD4A	Redazione frammentaria 4a di <i>Guida per salire al monte</i> attestata da C2fXIV.
GD4B	Redazione frammentaria 4b di <i>Guida per salire al monte</i> attestata da C2fXIV.
GD4C	Redazione frammentaria 4c di <i>Guida per salire al monte</i> attestata da C2fXIV.
GUM	Redazione manoscritta di <i>Guida per salire al monte</i> attestata da C2fXIV.
GEP	Redazione di <i>Guida per salire al monte</i> attestata dall'epistolario (lettera del 19 aprile 1965).
A67	Prima edizione di <i>L'andito</i>
andito1	Redazione 1 di <i>L'andito</i> attestata da C2fXIX.
andito2	Redazione 2 di <i>L'andito</i> attestata da C2fXIX
andito3	Redazione 3 di <i>L'andito</i> attestata da C2fXIX
andito4	Redazione 4 di <i>L'andito</i> attestata da C2fXIX

andito5	Redazione 5 di <i>L'andito</i> attestata da C2fXIX
andito6	Redazione 6 di <i>L'andito</i> attestata da C2fXIX
anditoMs	Redazione di <i>L'andito</i> attestata da UA339.
N67	Prima edizione di <i>Notturmo</i> .
Not_1	Redazione 1 di <i>Notturmo</i> attestata da C1fV.
Not_2	Redazione 2 di <i>Notturmo</i> attestata da C1fV.
Lume_1	Redazione di <i>Notturmo</i> attestata da C1fV e intitolata <i>Il lume che si spense tre volte</i> .
Not_3	Redazione di <i>Notturmo</i> attestata dall'epistolario (lettere del 14 gennaio 1966).
Not_4	Redazione di <i>Notturmo</i> attestata da Q4.
lume_2	Redazione di <i>Notturmo</i> attestata da Q4 e intitolata <i>Il lume che si spense tre volte</i> .
Not_5	Redazione di <i>Notturmo</i> attestata da Q5.
Not_6	Redazione di <i>Notturmo</i> attestata da Q22.
Mp-67	Prima edizione di <i>Il messaggio perduto</i> .
Mp-1	Redazione 1 di <i>Il messaggio perduto</i> attestata da C2fXVIII.
Mp-2	Redazione 2 di <i>Il messaggio perduto</i> attestata da C2fXVIII.
Mp-3	Redazione 3 di <i>Il messaggio perduto</i> attestata da C2fXVIII.
Mp-4	Redazione 4 di <i>Il messaggio perduto</i> attestata da C2fXVIII.
Mp-5	Redazione 5 di <i>Il messaggio perduto</i> attestata da C2fXVIII.
Mp-6	Redazione di <i>Il messaggio perduto</i> attestata da Q5.
Mp-7	Redazione 1 di <i>Il messaggio perduto</i> attestata da Q22.
Mp-8	Redazione 2 di <i>Il messaggio perduto</i> attestata da Q22.
S67	Prima edizione di <i>La strada fuori porta</i> .
Strada1	Redazione 1 di <i>La strada fuori porta</i> attestata da C2fXXXI.
Strada2	Redazione 2 di <i>La strada fuori porta</i> attestata da C2fXXXI.

Strada3	Redazione di <i>La strada fuori porta</i> attestata da Q22.
Strada4	Redazione di <i>La strada fuori porta</i> attestata da C3 f LIV, LV, LVI con il titolo di <i>Le anime in fiamme</i> .
Strada5	Redazione di <i>La strada fuori porta</i> attestata da <i>Il raggio verde e altre poesie inedite</i>
Let-67	Prima edizione di <i>Le tre figure</i> .
Let-1	Redazione di <i>Le tre figure</i> attestata da C2fII.
Let-2	Redazione di <i>Le tre figure</i> attestata da Q22.
Let-3	Redazione di <i>Le tre figure</i> attestata da UA1531.
Isob-67	Prima edizione di <i>I sobborghi</i> .
Isob-1	Redazione di <i>I sobborghi</i> attestata da C2fII.
Isob-2	Redazione di <i>I sobborghi</i> attestata da Q22.
Isob-3	Redazione di <i>I sobborghi</i> attestata da UA1531.
Isob-4fr1	Redazione frammentaria 1 di <i>I sobborghi</i> attestata da C3fXLI.
Isob-4fr2	Redazione frammentaria 2 di <i>I sobborghi</i> attestata da C3fXLI.
Isob-4fr3	Redazione frammentaria 3 di <i>I sobborghi</i> attestata da C3fXLI.
Isob-4fr4	Redazione frammentaria 4 di <i>I sobborghi</i> attestata da C3fXLI.
Isob-FL	Redazione di <i>I sobborghi</i> attestata da «La fiera letteraria».
Imo67	Prima edizione di <i>I morti</i> .
Imo1	Redazione 1 di <i>I morti</i> attestata da C2fII.
Imo2	Redazione 2 di <i>I morti</i> attestata da C2fII.
Imo3	Redazione di <i>I morti</i> attestata da C2fXV.
Imo4	Redazione frammentaria di <i>I morti</i> attestata da C2fXV.
Imo5	Redazione di <i>I morti</i> attestata da Q22.
Imo6	Redazione di <i>I morti</i> attestata da UA1531.
Plum-67	Prima edizione di <i>Plumelia</i> .
Plum-1	Redazione 1 di <i>Plumelia</i> attestata da C2fII.

- Plum-2 Redazione 2 di *Plumelia* attestata da C2fII.
- Plum-3 Redazione 1 di *Plumelia* attestata da Q22.
- Plum-4 Redazione 2 di *Plumelia* attestata da Q22.
- Plum-5 Redazione di *Plumelia* attestata da UA1531.
- Plum-FL Redazione di *Plumelia* attestata da «La fiera letteraria».
- Plum-Ep Redazione di *Plumelia* attestata dall'epistolario (lettere del 10 marzo 1966).

4.1. GUIDA PER SALIRE AL MONTE

La costruzione del *dossier génétique* di *Guida per salire al monte* è stata operata a partire da testimonianze di varia tipologia e conservate in diversi luoghi. I testimoni presi in esame sono: stampe, dattiloscritti e manoscritti.

La prima edizione del componimento, pubblicata in L. Piccolo, *Plumelia*, All'insegna del pesce d'Oro, Milano 1967, attesta la redazione G67.

La pubblicazione in rivista su «La Fiera Letteraria» attesta la redazione GFL.

Il fascicolo XIV della carpetta 2 dell'Archivio della famiglia Piccolo attesta le redazioni GuM (carte 1-4), GD (carte 5-6), GuD1 (carte 7-8), GD2 (carta 9), GD3 (carta 10), GD4a (carta 11), GD4b (carta 11), GD4c (carta 11) e contiene al suo interno undici carte (quattro manoscritte e sette dattiloscritte) non datate che costituiscono materiali eterogenei per tipologia ma non per contenuto, dal momento che in esse sono presenti attestazioni dello stesso componimento.

Le carte 1-4 sono vergate con quattro diversi inchiostri, tutti di colore blu. Esse attestano la redazione GuM. Con un primo inchiostro è redatta la prima parte del componimento (fino al v. 41), con un secondo la parte successiva (dal v. 42 in poi), con altri due sono stati operati alcuni interventi chiarificatori, attraverso i quali Piccolo riscrive parole di difficile decodifica, e interventi di tipo sostanziale.

Le carte 5-6 sono dattiloscritte e presentano interventi manoscritti riconducibili, come sembra suggerire l'osservazione degli inchiostri e della grafia, a più campagne correttorie. Le carte attestano la redazione (GD) per la quale, tenendo conto della disposizione spaziale sulla pagina delle varianti e della tipologia degli interventi, è ipotizzabile la seguente stratificazione: una prima mano, riconducibile a quella del poeta, opera sulla pagina dattiloscritta una revisione con un inchiostro blu (GD-P1). Successivamente, forse una diversa mano, opera

un'ulteriore revisione con diverso inchiostro blu (GD-x1). Infine, il poeta opera un'ultima revisione con inchiostro nero (GD-P2). Tale stratificazione è rilevabile in particolar modo al v.4.

Le carte 7-8 sono dattiloscritte e anche per esse la presenza di annotazioni manoscritte ha permesso di individuare almeno una campagna correttoria. Sul testo dattiloscritto (GuD1) sono presenti annotazioni operate con inchiostro blu riconducibili probabilmente a Piccolo. Tali interventi sono riscontrabili ai vv. 25, 27, 32, 37, 43, 47, 54, 56, 57, 58, 60, 63. Dal momento che sono attestate le stesse lezioni presenti in GuM (si vedano i vv. 35, 60 e 61) il dattiloscritto potrebbe essere una trascrizione a macchina del manoscritto. La presenza tuttavia di alcune banalizzazioni (ad esempio: v.55 “fossa” in luogo di “forra” e v.60 “lasagne” in luogo di “losanghe”), puntualmente corrette con interventi manoscritti, fa ipotizzare che Piccolo avesse fatto ricopiare ad altri la sua stesura manoscritta.

La carta 9, dattiloscritta, attesta una redazione frammentaria (GD2) di 9 versi. Si può intuire, dalla disposizione dei caratteri e dalle piegature della carta, che essa fosse rimasta inceppata nella macchina da scrivere.

La carta 10, dattiloscritta, attesta un'altra redazione frammentaria (GD3) di 9 versi. Anche in tal caso è possibile ipotizzare che la carta fosse rimasta inceppata nella macchina da scrivere.

La carta 11, dattiloscritta, contiene tre diversi frammenti che sono stati adoperati in sede di edizione come tre diverse redazioni frammentarie del componimento (GD4a, GD4b, GD4c). GD4a attesta i primi 11 versi, GD4b i primi 6, GD4c dal verso 5 al verso 8.

Un'ultima redazione è attestata da una lettera del 19 aprile 1965 (G-Ep) pubblicata con l'epistolario Piccolo-Pizzuto: *L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-*

1969. *Antonio Pizzuto - Lucio Piccolo*, a cura di A. Fo e A. Pane, Scheiwiller, Milano 2002. La lettera presenta soltanto quattro versi della poesia, i primi tre e un quarto corrispondente all'ottavo verso dell'edizione del 1967. Tale insolita successione e l'assenza dei versi che vanno dal 5 al 7 sembra riconducibile non a una versione diversa della poesia ma piuttosto alla volontà del poeta di inserire nella lettera all'amico solo un saggio significativo dell'*incipit* del suo componimento, saltando intenzionalmente, dunque, dal quarto all'ottavo verso. Per tale ragione, la lettera è stata considerata alla stregua di un testimone frammentario che attesta rispettivamente i versi 1, 2, 3 e 8. L'originale della lettera manoscritta, che avrebbe dovuto trovarsi presso l'Archivio Pizzuto a Roma, nonostante le ricerche non è stata rinvenuta e sembra essersi dispersa dopo la pubblicazione dell'edizione curata da A. Pane e A. Fo. Di tale pubblicazione, dunque, per questa e per le altre lettere, ci si è serviti per la realizzazione dell'edizione.

Per quanto riguarda la datazione dei testimoni la prima edizione risale al 1967, i testimoni custoditi nell'Archivio della famiglia Piccolo non sono datati né databili; il testimone epistolare è datato 19 aprile 1965; il testimone a stampa edito su «La fiera Letteraria» è datato 9 novembre 1967.

La tavola sotto riportata riassume le informazioni principali sui testimoni e le redazioni di *Guida per salire al monte* e, qualora presenti, sulle datazioni a esse attribuibili.

Testimoni	Redazioni	Datazione
Prima edizione: PL67	- G67	1967
«La fiera letteraria»: FL	- GFL	9 novembre 1967

Archivio famiglia Piccolo, Carpetta 2, fascicolo XIV, carte 1- 11: CIIfXIV	- GuM (carte 1-4) - GD (carte 5-6) - GuD1 (carte 7-8) - GD2 (carta 9) - GD3 (carta 10) - GD4a (carta 11) - GD4b (carta 11) - GD4c (carta 11)	(non databile)
Epistolario Piccolo- Pizzuto: Ep	GEp	19 Aprile 1965

TAVOLA 2

4.2. *L'ANDITO*

La costruzione del *dossier génétique* di *L'andito* è stata operata a partire da testimoni di varia tipologia: la prima edizione, sei dattiloscritti e un manoscritto.

La prima edizione del componimento attesta la redazione A67.

Il fascicolo XIX della carpetta 2 dell'Archivio della famiglia Piccolo attesta sei redazioni dattiloscritte (andito1, andito2, andito3, andito4, andito5, andito6).

La redazione andito1 è attestata da una singola carta numerata dagli eredi del poeta rispettivamente con 1 e 3 (sul recto) e con 2 (sul verso).

La redazione andito2 è attestata da un'altra carta dattiloscritta con correzioni manoscritte, numerata con 3 e 1 (sul recto) e 4 (sul verso).

La redazione andito3 è attestata da una carta dattiloscritta numerata con 5 e 13 (sul recto) e 6 (sul verso).

La redazione andito4 è attestata da una carta dattiloscritta numerata con 7 e 3 (sul recto) e con 8 (sul verso).

La redazione andito5 è attestata da una carta dattiloscritta numerata con 9 e 8 (sul recto) e con 10 (sul verso).

La redazione andito6 è attestata da una carta dattiloscritta numerata con 11 e 6 (sul recto) e con 12 (sul verso).

L'Unità Archivistica 339 custodita presso il Centro Apice di Milano infine attesta una redazione manoscritta (anditoMs) vergata sul recto di una carta autografa di dimensioni 21,9 x 27,9 cm accompagnata da una targhetta riportante il numero d'esposizione "320".

Nessuno dei testimoni, eccetto la prima edizione del 1967 del componimento, è datato o databile.

La tavola sotto riportata riassume le informazioni principali sui testimoni e le redazioni di *L'andito* e, qualora presenti, sulle datazioni ad esse attribuibili.

Testimoni	Redazioni	Datazione
Prima edizione: PL67	- A67	1967
Archivio famiglia Piccolo, Carpetta 2, fascicolo XIX: C2fXIX	- andito1 - andito2 - andito3 - andito4 - andito5 - andito6	(non databile)
Unità archivistica 339, Centro Apice di Milano: UA339	anditoMs	(non databile)

TAVOLA 3

4.3. *NOTTURNO*

La costruzione del *dossier génétique* di *Notturmo* è stata operata a partire da tre testimoni dattiloscritti, due a stampa e quattro manoscritti.

La prima edizione del componimento attesta la redazione Not-67.

Il fascicolo V della carpetta 1 dell'Archivio della famiglia Piccolo attesta le tre redazioni dattiloscritte (Lume_1, Not_1, Not_2). Esso contiene sette carte raccolte e spillate rispettivamente in gruppi da tre, due e due carte.

La redazione Lume_1 è attestata da tre carte numerate da 1 a 3 e che presentano anche un'altra numerazione inserita dagli eredi del poeta e riportante il numero 10 nella prima carta e il numero 13 nella terza.

La redazione Not_1 è attestata da due carte contrassegnate rispettivamente dai numeri 30 e 31, scritti in alto a destra a lettere e con inchiostro blu.

La redazione Not_2 è attestata da due carte che recano rispettivamente i numeri 4 e 5 vergati a matita in alto a destra.

L'epistolario Piccolo Pizzuto attesta una redazione manoscritta (Not_3) che è allegata alla lettera del 14 gennaio 1966.

Il quaderno 4 dell'Archivio della famiglia Piccolo attesta due redazioni manoscritte (Not_4, Lume_2) vergate rispettivamente sulle carte 30-34 (60-67 secondo la paginazione) la prima, e 34-39 (68-77 secondo la paginazione) la seconda.

Per la redazione Not_4 Piccolo adopera un inchiostro blu e per gli interventi correttori rosso.

La redazione Lume_2 è vergata con inchiostro rosso e gli interventi revisori sono invece realizzati con inchiostro blu.

Il block-notes ha una copertina di colore rosso sbiadito e consta di 105 pagine contenenti materiali preparatori della raccolta e versi riconducibili a *Notturmo* e ad altri componimenti non inerenti alla silloge (il quaderno attesta numerose redazioni di *Buccia*, poesia pubblicata dopo la morte del poeta in L. Piccolo, *La seta e altre poesie inedite e sparse*, a. c. di G. Musolino e G. Gaglio, All'Insegna Del Pesce d'Oro, Milano 1984).

Il quaderno 5 dell'Archivio della famiglia Piccolo (carte 20-24 e secondo la paginazione 39-47) attesta una redazione manoscritta (Not_5) vergata con inchiostro blu. Le carte fanno parte di un block-notes dalla copertina di colore beige, di 47 pagine numerate dagli eredi che attestano anche una redazione di *Il messaggio perduto*.

Il quaderno 22 dell'Archivio della famiglia Piccolo (carte 37-43) attesta una redazione manoscritta (Not_6) recante un doppio titolo (*Notturmo* e, tra parentesi, *Il lume che si spense tre volte*) e vergata con inchiostro blu. Le carte fanno parte di un block-notes di 47 pagine numerate a matita. Il colore rosso sbiadito della copertina, quasi completamente mancante, si intravede da alcuni lembi che sono rimasti attaccati sul bordo del quaderno. Esso contiene versi riconducibili a quasi tutti i componimenti della raccolta che sono, come anche in altri luoghi, concepiti come parte di un unico lungo poema. Non è sempre facile, dunque, segnare una netta linea di confine tra i diversi elementi della raccolta.

Per quanto riguarda la datazione dei testimoni la prima edizione risale al 1967, i testimoni manoscritti custoditi nell'Archivio della famiglia non sono datati né databili e il testimone epistolare reca nella lettera di accompagnamento la data 14 gennaio 1966.

La tavola sotto riportata riassume le informazioni principali sui testimoni e le redazioni di *Notturmo* e, qualora presenti, sulle datazioni ad esse attribuibili.

Testimoni	Redazioni	Datazione
Prima edizione: PL67	- Not-67	1967
Archivio famiglia Piccolo, Carpetta 1, fascicolo V: C1fV	- Lume_1 - Not_1 - Not_2	(non databile)
Epistolario Piccolo- Pizzuto, Lettera del: Ep	- Not_3	14 Gennaio 1966
Archivio famiglia Piccolo, Quaderno 4: Q4	- Not_4 - Lume_2	(non databile)
Archivio famiglia Piccolo, Quaderno 5: Q5	- Not_5	(non databile)
Archivio famiglia Piccolo, Quaderno 22: Q22	- Not_6	(non databile)

Tavola 4

4.4. *IL MESSAGGIO PERDUTO*

La costruzione del *dossier génétique* di *Il messaggio perduto* è stata operata a partire da quattro testimoni dattiloscritti, uno a stampa e quattro manoscritti.

La prima edizione del componimento attesta la redazione Mp-67.

Il fascicolo XVIII della carpetta 2 dell'Archivio della famiglia Piccolo attesta quattro redazioni dattiloscritte (Mp-1, Mp-2, Mp-3, Mp-4) e una redazione manoscritta (Mp-5) e si compone di sette carte (sei dattiloscritte e una carta manoscritta).

La redazione Mp-1 è attestata da una sola carta dattiloscritta contrassegnata da una duplice numerazione inserita a matita dagli eredi. La carta riporta nella parte superiore e solo sul recto il numero 12, nella parte inferiore, invece, è numerata con 1 (sul recto) e con 2 (sul verso). Nello stesso fascicolo è presente anche una copia di questa redazione, anch'essa numerata allo stesso modo.

La redazione Mp-2 è attestata da una sola carta dattiloscritta contrassegnata da una duplice numerazione anch'essa inserita a matita dagli eredi. La carta riporta nella parte superiore e solo sul recto il numero 7, nella parte inferiore, invece, il numero 5 (sul recto) e 6 (sul verso).

La redazione Mp-3 è attestata da una carta dattiloscritta contrassegnata da una duplice numerazione vergata a matita. La carta riporta sul recto il numero 2 e il numero 7, sul verso il numero 8. Anche di questo dattiloscritto è presente una copia numerata.

La redazione Mp-4 è attestata da un'unica carta dattiloscritta e numerata nella parte superiore e solo sul recto con 14, nella parte inferiore, invece, con 11 (sul

recto) e 12 (sul verso). Sono presenti alcuni interventi manoscritti. La redazione è intitolata *Richiama le notti*.

La redazione manoscritta Mp-5 è vergata con inchiostro blu, su una sola carta numerata a matita con 13 (sul recto) e 14 (sul verso) e reca il titolo *L'ansia vana*.

Il quaderno 5 dell'Archivio della famiglia Piccolo (carte 31-33) attesta una redazione manoscritta e vergata con inchiostro blu (Mp-6). La redazione presenta un titolo coincidente con il primo verso del componimento: *Richiama le notti*. Le carte fanno parte di un block-notes dalla copertina di colore beige, di 47 pagine che attestano anche una redazione di *Notturmo*.

Il quaderno 22 dell'Archivio della famiglia Piccolo (carte 1-11) attesta due redazioni manoscritte (Mp-7, Mp-8).

Mp-7 (carte 1-5) presenta un diverso titolo, coincidente con il primo verso del componimento (*Richiama le notti*) è vergata con inchiostro blu e il verso delle carte è adoperato dal poeta per annotare le varianti al testo. Il verso della prima carta contiene cinque parole in greco, quattro delle quali accompagnate alla rispettiva traduzione.

La redazione Mp-8 (carte 6-11) è anch'essa vergata con inchiostro blu e pure in tal caso il verso delle carte è adoperato dal poeta per le varianti.

Le carte fanno parte di un block-notes di 47 pagine. Il colore rosso sbiadito della copertina, quasi completamente mancante, si intravede da alcuni lembi che sono rimasti attaccati sul bordo. Il quaderno contiene versi riconducibili a quasi tutti i componimenti della raccolta che sono, come anche in altri luoghi, concepiti come parte di un unico lungo poema. Non è sempre facile, dunque, segnare una netta linea di confine tra i diversi elementi della raccolta.

L'unica datazione utile è in tal caso quella della prima edizione, i testimoni dattiloscritti e manoscritti custoditi nell'Archivio della famiglia Piccolo non né sono datati né databili.

La tavola sotto riportata riassume le informazioni principali sui testimoni e le redazioni di *Il messaggio perduto* e, qualora presenti, sulle datazioni ad esse attribuibili.

Testimoni	Redazioni	Datazione
Prima edizione: PL67	- Mp-67	1967
Archivio famiglia Piccolo, Carpetta 2, fascicolo XVIII: C2fXVIII	- Mp-1 - Mp-2 - Mp-3 - Mp-4 - Mp-5	(non databile)
Archivio famiglia Piccolo, Quaderno 5: Q5	- Mp-6	(non databile)
Archivio famiglia Piccolo, Quaderno 22: Q22	- Mp-7 - Mp-8	(non databile)

Tavola 5

4.5. LA STRADA FUORI PORTA

La costituzione del *dossier génétique* di *La strada fuori porta* è stata operata a partire da testimonianze a stampe, dattiloscritte e manoscritte.

La prima edizione del componimento attesta la redazione S67.

Il fascicolo XXXI della carpetta 2 dell'Archivio della famiglia Piccolo (carte 1 e 2) attesta le redazioni dattiloscritte Strada1 e Strada2.

La carta uno riporta Strada1, stesura dattiloscritta che presenta interventi manoscritti operati a penna nera e che è variamente numerata sul recto con 5, 28, 1 e sul verso con 2.

La carta 2 attesta Strada2, la redazione non presenta interventi manoscritti ed è numerata con 10 e con 3 (sul recto) e con 4 (sul verso).

Il quaderno 22 (carte 45 e 47) attesta una redazione manoscritta che è stata designata come Strada3. La redazione è vergata (recto e verso) con inchiostro blu su carte numerate sul primo e sul secondo recto. Esse fanno parte di un block-notes di 47 carte. Il colore rosso sbiadito della copertina, quasi completamente mancante, si intravede soltanto da alcune estremità ancora presenti. Il quaderno contiene versi riconducibili a quasi tutti i componimenti della raccolta.

I fascicoli LIV, LV, LVI della carpetta 3 attestano un'unica redazione dattiloscritta (Strada4) dal titolo *Le anime in fiamme*. La sua estensione supera di gran lunga i 32 versi delle altre stesure di *La strada fuori porta*. Essa, infatti, attesta anche strofe inedite che, per forma e contenuto, rimandano ad altre poesie della raccolta. La carpetta è composta da tre carte conservate in tre fascicoli differenti, ognuno dei quali costituito esclusivamente da una carta numerata a cifre romane rispettivamente con LIV, LV, LVI (la numerazione è riportata su

un'etichetta posta in basso). La seconda e la terza carta presentano un'ampia macchia centrale.

La pubblicazione in volume postuma L. Piccolo, *Il raggio verde e altre poesie inedite*, a cura di G. Musolino, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1993 attesta un'altra redazione (Strada5) dal titolo *Le anime in fiamme*. Per questa redazione, più breve della precedente (96 versi), non è stato reperito l'originale.

La prima edizione risale al 1967. I testimoni manoscritti e dattiloscritti custoditi nell'archivio della famiglia Piccolo non sono datati né databili. Per quanto concerne i fascicoli LIV, LV, LVI della carpetta 3 e la redazione pubblicata postuma, tuttavia, è possibile ipotizzare, facendo anche riferimento a quanto il poeta scrive in una lettera all'editore Scheiwiller citata da Giovanni Gaglio (in G. Gaglio, in *L'abbandono esoterico in Plumelia*, in AA.VV., *Lucio Piccolo. La figura e l'opera* a cura di N. Tedesco, Pungitopo, Marina di Patti 1990, p. 227), che tali redazioni siano cronologicamente precedenti alle altre e rappresentino il nucleo originario della raccolta alla quale, come scrive il poeta nella lettera, avrebbe dovuto “dare il titolo [...] se avesse preso altra direzione.”

La tavola sotto riportata riassume le informazioni principali sui testimoni e le redazioni di *La strada fuori porta* e, qualora presenti, sulle datazioni a esse attribuibili.

Testimoni	Redazioni	Datazione
Prima edizione: PL67	- S67	1967
Archivio famiglia Piccolo, Carpetta 2, fascicolo XXXI: C2fXXXI	- Strada1 - Strada2	(non databile)

Archivio famiglia Piccolo, Quaderno 22: Q22	- Strada3	(non databile)
Archivio famiglia Piccolo, Carpetta 3, fascicoli LIV, LV, LVI: C3 ff LIV, LV, LVI	-Strada4	(non databile)
Poesie uscite postume: <i>Il raggio verde e altre poesie inedite</i> : Rv93	-Strada5	(non databile)

Tavola 6

4.6. LE TRE FIGURE

La costituzione del *dossier génétique* di *Le tre figure* è stata operata a partire da tre testimoni manoscritti e uno a stampa.

La prima edizione del componimento attesta la redazione Let-67.

Il fascicolo II della carpetta 2 dell'Archivio della famiglia Piccolo (carta 75) attesta una redazione manoscritta (Let-1) vergata solo sul recto con due diversi inchiostri: uno blu e uno rosso. Insieme a essa si riscontra anche una redazione di *I sobborghi* con la quale non è evidente una chiara separazione. Tale situazione di continuità conferma la profonda connessione esistente tra le poesie, probabilmente concepite inizialmente come parti di un unico lungo poemetto. Il fascicolo contiene anche un'altra carta numerata con 76, vergata sia sul recto sia sul verso e che riporta le stesure di *I morti* e *Plumelia*.

Il quaderno 22 dell'Archivio della famiglia Piccolo (carte 17,19) attesta una redazione manoscritta (Let-2) vergata con inchiostro blu. Le carte fanno parte di un block-notes di 47 pagine. Il colore rosso sbiadito della copertina, quasi completamente mancante, si intravede soltanto da alcune estremità ancora presenti. Nel block-notes si riscontrano versi riconducibili a quasi tutti i componenti della raccolta.

L'Unità Archivistica 1531 custodita al Centro Apice di Milano attesta una redazione (Let-3) trascritta con inchiostro blu sul recto "a" della prima carta del testimone. Esso si compone di due carte non numerate di dimensioni 41,8 cm per 31 cm, piegate una volta (*in-folio*), vergate solo sul recto e attestanti anche stesure di *I sobborghi*, *I morti* e *Plumelia*.

Per quanto riguarda la datazione delle testimonianze, la prima edizione risale al 1967, i testimoni manoscritti custoditi nell'Archivio della famiglia non sono

datati né databili e il testimone manoscritto custodito presso il Centro Apice è accompagnato da un biglietto recante la data 14 Novembre 1967.

La tavola sotto riportata riassume le informazioni principali sui testimoni e le redazioni di *Le tre figure* e, qualora presenti, sulle datazioni ad esse attribuibili.

Testimoni	Redazioni	Datazione
Prima edizione: PL67	- Let-67	1967
Archivio famiglia Piccolo, Carpetta 2, fascicolo II: C2fII	- Let-1	(non databile)
Archivio famiglia Piccolo, Quaderno 22: Q22	- Let-2	(non databile)
Unità archivistica 1531, Centro Apice di Milano: UA1531	- Let-3	14 novembre 1967

Tavola 7

4.7. *I SOBBORGH*

La costituzione del *dossier génétique* di *I sobborghi* è stata operata a partire da tre testimoni manoscritti e due a stampa.

La prima edizione del componimento attesta la redazione Isob-67.

Il fascicolo II della carpetta 2 dell'Archivio della famiglia Piccolo attesta la redazione manoscritta Isob-1, vergata sul verso della carta 75 con diversi inchiostri tutti di colore blu. Il fascicolo contiene due carte numerate con 75 e 76, vergate sia sul recto sia sul verso e attestanti anche redazioni di *Le tre figure*, *I morti* e *Plumelia*. La redazione Isob-1 è vergata sul verso della prima delle due carte. Insieme al numero 75, scritto in alto a destra a matita, il manoscritto attesta un'altra paginazione scritta in basso (numeri 1 sul recto e 2 sul verso).

Il quaderno 22 dell'Archivio della famiglia Piccolo (carte 17,19) attesta una redazione manoscritta (Isob-2) vergata con inchiostro blu. Insieme ad essa si riscontrano anche redazioni di *Le tre figure*, *I morti* e *Plumelia*. Tra queste non è evidente una chiara separazione. Tale situazione di continuità conferma la profonda connessione esistente tra le poesie, probabilmente concepite inizialmente come parti di un unico lungo poemetto. Il block-notes si compone in tutto di 47 pagine numerate a matita dagli eredi. Il colore rosso sbiadito della copertina, quasi completamente mancante, si intravede soltanto da alcune estremità ancora presenti.

L'Unità Archiviale 1531, custodita al Centro Apice di Milano, attesta un'altra redazione di *I sobborghi* (Isob-3) vergata con inchiostro blu e trascritta in parte sul recto "b" di una prima carta (vv.1-5) e in parte sul recto "a" di una seconda (vv. 5-21). Il testimone si compone, infatti, di due carte di dimensioni 41,8 cm x 31 cm, piegate una volta (in-folio) e vergate solo sul recto che attestano anche una redazione di *Le tre figure*, una di *I morti* e una di *Plumelia*. Esse furono

inviata dal poeta al suo editore accompagnata da un biglietto datato 14 Novembre 1967.

Il fascicolo XLI della carpetta 3 dell'Archivio della famiglia Piccolo attesta le redazioni frammentarie Isob-4Fr.a, Isob-4Fr.b, Isob-4Fr.c e Isob-4Fr.d corrispondenti a quattro diversi incipit (numerati da 1 a quattro) del componimento (vv. 1-5). Il testimone consta di un'unica carta vergata solo sul recto e con inchiostri differenti: sob-4Fr.a e Isob-4Fr.b sono vergate on inchiostro blu; Isob-4Fr.c e Isob-4Fr.d, invece, sono vergate con inchiostro rosso.

La rivista «La fiera letteraria» attesta la redazione Isob-FL.

Per quanto concerne la datazione dei testimoni la prima edizione risale al 1967; le testimonianze manoscritte custodite nell'Archivio della famiglia Piccolo non sono datate né databili; il testimone manoscritto presente al Centro Apice può essere datato 14 novembre 1967; il testimone a stampa edito su «La fiera letteraria» riporta la data 9 novembre 1967.

La tavola sotto riportata riassume le informazioni principali sui testimoni e le redazioni di *I sobborghi* e, qualora presenti, sulle datazioni ad esse attribuibili.

Testimoni	Redazioni	Datazione
Prima edizione: PL67	- Isob-67	1967
Archivio famiglia Piccolo, Carpetta 2, fascicolo II: C2fII	- Isob-1	(non databile)

Archivio famiglia Piccolo, Quaderno 22: Q22	- Isob-2	(non databile)
Unità archiviale 1531, Centro Apice di Milano: UA1531	- Isob-3	14 novembre 1967
Archivio famiglia Piccolo, Carpetta 3, fascicolo XLI: C3fXLI	- Isob-4Fr1 - Isob-4Fr2 - Isob-4Fr3 - Isob-4Fr4	(non databile)
Rivista «La fiera letteraria»: FL	Isob-FL	9 novembre 1967

Tavola 8

4.8. *I MORTI*

La costituzione del *dossier génétique* di *I morti* è stata operata a partire da cinque testimonianze di diversa tipologia: quattro manoscritti e la prima edizione a stampa.

La prima edizione del componimento attesta la redazione Im67.

Il fascicolo II della carpetta 2 dell'Archivio della famiglia Piccolo attesta due redazioni manoscritte (Imo1, Imo2) vergate sul recto e sul verso della carta 76 con inchiostro blu e con inchiostro rosso. Il fascicolo si compone in tutto di due carte (carte 75 e 76) ce attestano anche le redazioni di *I sobborghi*, *Le tre figure* e *Plumelia*.

La redazione Imo1, trascritta nel recto della carta, non espone una chiara separazione con quella di *Plumelia* se non per la presenza di un punto e virgola che attesta una pausa sintattica più forte rispetto alle altre.

La redazione Imo2, trascritta nel verso della stessa carta, costituisce, invece, la prima di tre sezioni numerate e contenenti le redazioni di altri componimenti della raccolta. Tali situazioni di continuità tra diverse redazioni dei componimenti della silloge confermano la profonda connessione esistente tra esse, probabilmente concepite inizialmente come parti di un unico lungo poemetto.

Il fascicolo XV della carpetta 2 dell'Archivio della famiglia Piccolo attesta altre due redazioni frammentarie (Imo3, Imo4) trascritte sul recto di un'unica carta vergata con inchiostro blu e numerata con 78 scritto in alto a destra a matita. Secondo un'altra paginazione il testimone riporta anche in basso i numeri 1 (sul recto) e 2 (sul verso).

Il quaderno 22 dell'Archivio della famiglia Piccolo (carte 22-25) attesta una redazione manoscritta (Imo5) vergata con inchiostro blu. Le medesime carte riportano anche una redazione del componimento *Plumelia*. Il verso è adoperato per annotare le varianti. Il block-notes consta in tutto di 47 pagine numerate a matita. Il colore rosso sbiadito della copertina, quasi completamente mancante, si intravede soltanto da alcune estremità ancora presenti. Le altre carte del quaderno contengono versi riconducibili a quasi tutti i componimenti della raccolta.

L'Unità Archivistica 1531 custodita al Centro Apice di Milano attesta la redazione Imo6, trascritta su due carte: sul recto “b” della prima e sul recto “a” della seconda.

Il fascicolo, infatti, si compone di due carte di dimensioni 41,8 cm per 31 cm. Le carte sono piegate una volta (in-folio) e vergate solo sul recto che furono inviate dal poeta al suo editore accompagnate da un biglietto datato 14 Novembre 1967. Le stesse carte attestano anche una redazione di *Le tre figure*, una di *I sobborghi* e una di *Plumelia*.

Per quanto riguarda la datazione dei testimoni la prima edizione risale al 1967; le testimonianze custodite nell'Archivio della famiglia Piccolo non sono datati né databili; il testimone manoscritto custodito presso il Centro Apice può essere datato 14 novembre 1967.

La tavola sotto riportata riassume le informazioni principali sui testimoni e le redazioni di *I morti* e, qualora presenti, sulle datazioni ad esse attribuibili.

Testimoni	Redazioni	Datazione
Prima edizione: PL67	- Imo67	1967
Archivio famiglia Piccolo, Carpetta 2, fascicolo II: C2fII	- Imo1 - Imo2	(non databile)
Archivio famiglia Piccolo, Carpetta 2, fascicolo XV: C2fXV	- Imo3 - Imo4	(non databile)
Archivio famiglia Piccolo, Quaderno 22: Q22	- Imo5	(non databile)
Unità archivistica 1531, Centro Apice di Milano: UA1531	- Imo6	14 novembre 1967

Tavola 9

4.9. PLUMELIA

La costituzione del *dossier génétique* di *Plumelia* è stata operata a partire da cinque testimoni manoscritti, di cui uno epistolare, e due a stampa.

La prima edizione del componimento attesta la redazione Plum-67.

Il fascicolo II della carpetta 2 dell'Archivio della famiglia Piccolo attesta due redazioni manoscritte (Plum-1, Plum-2) vergate rispettivamente sul recto e sul verso della carta 76 (numerata, secondo altra paginazione con 3 sul recto e con 4 sul verso). Queste redazioni sono trascritte dal poeta insieme a quelle di altri componimenti della raccolta, riportate dalla stessa carta. Tale situazione di continuità avvalorata l'ipotesi secondo cui le liriche della silloge potrebbero essere state concepite inizialmente come momenti di un lungo poemetto. Il fascicolo contiene un'altra carta numerata con 75.

Il quaderno 22 dell'Archivio della famiglia Piccolo (carte 24-27) attesta due redazioni manoscritte (Plum-3, Plum-4) vergate con inchiostro blu sia sul verso sia sul recto. Il verso della prima di esse, numerato con 24, è adoperato per annotare le varianti. Le carte riportano anche una redazione del componimento *I morti* e fanno parte di un block-notes di 47 pagine, il colore rosso sbiadito della copertina, quasi completamente mancante, si intravede soltanto da alcune estremità ancora presenti. Il quaderno contiene versi riconducibili a quasi tutti i componimenti della raccolta.

L'Unità Archivistica 1531 custodita al Centro Apice di Milano attesta una redazione (Plum-5) trascritta sul recto "a" e sul recto "b" di una carta piegata una volta (in-folio) e vergata solo sul recto. Il testimone si compone in tutto di due carte di dimensioni 41,8 cm per 31 cm che furono inviate dal poeta al suo

editore accompagnate da un biglietto datato 14 Novembre 1967 attestanti anche una redazione di *Le tre figure*, una di *I sobborghi* e una di *I morti*.

L'epistolario Piccolo-Pizzuto attesta la redazione Plum-Ep.

La rivista «La Fiera Letteraria» attesta la redazione Plum-FL.

Per quanto concerne la datazione dei testimoni, la prima edizione risale al 1967, le testimonianze dell'Archivio della famiglia Piccolo non sono datate né databili, il testimone epistolare attestante la redazione Plum-Ep è datato 10 Marzo 1966; il testimone a stampa edito su «La fiera Letteraria» è datato 9 novembre 1967; il testimone manoscritto del Centro Apice e attestante la redazione Plum-4 è databile 14 Novembre 1967.

La tavola sotto riportata riassume le informazioni principali sui testimoni e le redazioni di *Plumelia* e, qualora presenti, sulle datazioni ad esse attribuibili.

Testimoni	Redazioni	Datazione
Prima edizione: PL67	- Plum-67	1967
Archivio famiglia Piccolo, Carpetta 2, fascicolo II: C2fII	- Plum-1 - Plum-2	(non databile)
Archivio famiglia Piccolo, Quaderno 22: Q22	- Plum-3 - Plum-4	(non databile)
Unità archivistica 1531, Centro Apice di Milano: UA1531	- Plum-5	14 novembre 1967

Rivista «La fiera letteraria»: FL	- Plum-FL	9 novembre 1967
Epistolario Piccolo-Pizzuto, Lettera del: Ep	- Plum-Ep	10 Marzo 1966

Tavola 10

4.10. *LE ANIME IN FIAMME*

La costituzione del *dossier génétique* di *Le anime in fiamme* è stata operata a partire da due testimonianze, la prima attesta la redazione siglata Strada4, la seconda la redazione Strada5.

Il primo testimone si compone di tre carte dattiloscritte conservate in tre fascicoli differenti, ognuno dei quali costituito esclusivamente da una carta numerata a cifre romane rispettivamente con LIV, LV, LVI (la numerazione è riportata su un'etichetta posta in basso). Le carte non possono essere considerate separatamente. Esse, infatti, attestano un'unica redazione della stessa poesia. La seconda e la terza carta presentano un'ampia macchia centrale.

Le anime in fiamme rappresenta il primo nucleo ideativo di *Plumelia*, in parte confluito in *La strada fuori porta*. La redazione, dunque, è stata presa in considerazione anche per la costituzione del *dossier génétique* di quest'ultima poesia. L'estensione di Strada4, tuttavia, supera di gran lunga i 32 versi delle redazioni di *La strada fuori porta* e attesta strofe inedite che, per forma e contenuto, rimandano ad altre poesie della raccolta.

Il dattiloscritto non è datato ma, come già sottolineato, facendo anche riferimento a quanto il poeta scrive in una lettera all'editore Scheiwiller citata da Giovanni Gaglio (in G. Gaglio, in *L'abbandono esoterico in Plumelia*, in AA.VV., *Lucio Piccolo. La figura e l'opera* a cura di N. Tedesco, cit., p. 227) si può ritenere che la redazione di questa poesia sia cronologicamente precedente a tutte le altre e rappresenti il nucleo originario della raccolta alla quale, come scrive il poeta nella lettera, avrebbe dovuto “dare il titolo [...] se avesse preso altra direzione.”

Il secondo testimone, per il quale si è fatto riferimento all'edizione postuma L. Piccolo, *Il raggio verde e altre poesie inedite*, a cura di G. Musolino, All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1993, attesta un'altra redazione (Strada5) dal titolo *Le anime in fiamme*, la cui estensione è di 96 versi e che, come nel caso precedente, supera i 32 versi delle redazioni di *La strada fuori porta* attestando strofe inedite che rimandano ad altre poesie della raccolta. Di questa redazione non è stato reperito l'originale.

Per l'importanza che queste due stesure di *Le anime in fiamme* rivestono, le peculiarità e le differenze rispetto al componimento pubblicato si è deciso di editarle anche a parte con un apparato di note al testo.

La tavola sotto riportata riassume le informazioni principali sui testimoni e le redazioni di *Le anime in fiamme* e, qualora presenti, sulle datazioni ad esse attribuibili.

Testimoni	Redazioni	Datazione
Archivio famiglia Piccolo, Carpetta 3, fascicoli LIV, LV, LVI: C3 ff LIV, LV, LVI	- Strada4	(non databile)
Poesie uscite postume: <i>Il raggio verde e altre poesie inedite</i> : Rv93	-Strada5	(non databile)

Tavola 11

TAVOLA DEI TESTIMONI

<i>Guida per salire al monte</i>	<i>L'andito</i>	<i>Notturmo</i>	<i>Il messaggio perduto</i>	<i>La strada fuori porta</i>	<i>Le tre figure</i>	<i>I sobborghi</i>	<i>I morti</i>	<i>Plumelia</i>	<i>Le anime in fiamme</i>
PL67	PL67	PL67	PL67	PL67	PL67	PL67	PL67	PL67	
		C1FV							
					C2FII	C2FII		C2FII	
C2FXIV							C2FXV		
			C2FXVIII						
	C2FXIX								
				C2FXXXI					
		Q4		C3FF LIV, LV, LVI					C3FF LIV, LV, LVI
		Q5	Q5						
		Q22	Q22	Q22	Q22	Q22	Q22	Q22	
	UA339								
					UA1531	UA1531	UA1531	UA1531	
EP		EP						EP	
FL						FL		FL	
									RV93

TAVOLA 12

TAVOLA DELLE REDAZIONI

<i>Guida per salire al monte</i>	<i>L'andito</i>	<i>Notturmo</i>	<i>Il messaggio perduto</i>	<i>La strada fuori porta</i>	<i>Le tre figure</i>	<i>I sobborghi</i>	<i>I morti</i>	<i>Plumelia</i>	<i>Le anime in fiamme</i>
G67	A67	Not-67	Mp-67	S67	Let-67	Isob-67	Im67	Plum-67	Strada4
GD	andito1	Not-1	Mp-1	Strada1	Let-1	Isob-1	Imo1	Plum-1	Strada5
GuD1	andito2	Not-2	Mp-2	Strada2	Let-2	Isob-2	Imo2	Plum-2	
GD2	andito3	Lume-1	Mp-3	Strada3	Let-3	Isob-3	Imo3	Plum-3	
GD3	andito4	Not-3	Mp-4	Strada4		Isob-4Fr1	Imo4	Plum-4	
GD4 a	andito5	Not-4	Mp-5			Isob-4Fr2	Imo5	Plum-5	
GD4b	andito6	Lume-2	Mp-6			Isob-4Fr3	Imo6	Plum-FL	
GD4c	anditoMs	Not-5	Mp-7			Isob-4Fr4		Plum-Ep	
GuM		Not-6	Mp-8			Isob-FL			
G-FL									
Gep									

TAVOLA 13

PARTE TERZA

GENESI ED ERMENEUTICA TESTUALE

1. “LIRE DANS TOUS LES SENS”. UN COMMENTO CRITICO-GENETICO ALLE POESIE

Questa terza parte del lavoro si configura come una proposta di lettura e un commento che, facendo tesoro delle analisi fin ora condotte sull'avantesto della raccolta e dei dati che l'edizione critico-genetica digitale ha permesso di interpretare e reso accessibili, s'interroghi a fondo sulla continiana “approssimazione al valore”¹ del testo.

L'operazione che si vuole condurre è per sua stessa natura ‘polimorfa’. Si adotta, infatti, un approccio che, partendo dalla considerazione della dimensione genetica ed ecdotica, ad essa affianca una riflessione esegetica e interpretativa e tenta di instaurare, adoperando le parole di Ezio Raimondi, un “colloquio, sistematico, erudito e imprevedibile”² con l'opera piccoliana.

Quella di *Plumelia* è una poesia satura di significati che hanno una precisa incidenza e suscitano “una fitta sequenza di prospettive centrifughe”³ per cui, ad esempio, il promontorio di *Guida per salire al monte*, tanto per il poeta quanto per il lettore, è e non è il colle geograficamente delimitato alle pendici del quale si erge la città panormita. Esso, infatti, si definisce anche come rappresentazione di un percorso gnoseologico ed espressione del livello simbolico che permea l'intera silloge.

Punto di partenza dell'analisi condotta è proprio il principio di “auscultazione”⁴ dei molteplici sensi del testo e delle sue tante alterità, che si configurano già partire dal poemetto iniziale, e che vengono indagate attraverso notazioni filologiche ed esegetiche, dialoganti tra loro in funzione sperimentale e trasformativa.⁵

¹ Cfr. G. Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, cit., pp. 233-234.

² Cfr. E. Raimondi, *Ermeneutica e commento. Teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*, Sansoni, Firenze 1990.

³ Cfr. F. Scacchieri, *Aperture sulla condizione ermeneutica*, in «Ermeneutica letteraria», I, 2005, p. 14.

⁴ Cfr. G. Contini, *Avviso*, in *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972, pp. VII-VII.

⁵ Cfr. E. Raimondi, *Il senso della letteratura. Saggi e riflessioni*, Il mulino, Bologna 2008.

Attraverso un eclettismo diffidente⁶ ma al contempo fiducioso nel valore della pluralità dello sguardo, si propone, dunque, un commento critico e genetico che, prendendo le mosse dalle considerazioni fin ora maturate sull'avantesto di *Plumelia*, conduca uno studio dei singoli componenti e prenda in considerazione anche le tensioni che sono alla base del processo di stesura:

La violenza o il vuoto, talvolta il “tempo morto”, del brogliaccio sono in relazione con l'energia del desiderio e della scrittura, con l'impossibilità di prevedere i significati a venire. [...] La genesi non è lineare ma ha dimensioni molteplici e variabili [...] Il brogliaccio non racconta, ma mostra la violenza dei conflitti, il prezzo delle scelte, le realizzazioni impossibili, l'intoppo, la cesura, la perdita, l'emergenza delle intensità, tutto ciò che l'essere intero scrive – e tutto ciò che non scrive.⁷

Rendendo conto, come scrive Levaillant, del “prezzo delle scelte”, della “cesura”, dell’“intoppo” e dell’“emergenza” della scrittura, a compimento delle operazioni di decifrazione, trascrizione ed edizione e aspirando a quella che Grésillon ha definito “une heureuse complémentarité entre édition et genèse”,⁸ si propone una lettura delle poesie nella più ampia accezione del “lire dans tous les sens”.⁹

Questa analisi, sebbene non collocata in posizione finale, è stata dunque realizzata al termine del lavoro di ricerca e ne rappresenta il momento conclusivo.¹⁰ Essa, in taluni casi, prende in considerazione la genesi di un solo verso o di una singola parola (livello micro-genetico)¹¹ per poi applicare uno

⁶ Per il concetto di “eclettismo diffidente” cfr. G. Ferroni, *I confini della critica*, Guida, Napoli, 2005, p. 21.

⁷ J. Levaillant, *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'oeuvre*, Presses universitaires de Lille, 1982, p. 13-15. (Si cita dalla traduzione di Montini C in P.-M. De Biasi, *La genetica testuale*, Aracne, Roma 2014, p.168.)

⁸ Cfr. A. Grésillon, *Elément de critique génétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1994, p. 178.

⁹ Ivi, p. 141.

¹⁰ La Parte quarta di questo lavoro, intitolata *L'edizione digitale*, è interamente dedicata alla discussione sulla realizzazione del progetto editoriale. Proprio per la natura metodologica e tecnica che la contraddistingue, si è scelto di collocarla alla fine del lavoro.

¹¹ Cfr. P.-M. De Biasi, *La genetica testuale*, cit., p. 193.

sguardo globale sul testo.¹² In altri approfondisce - se rivelatrice di una roteazione dell'asse semantico della raccolta - l'evoluzione dei temi e indaga la sua relazione con la variazione testuale:

Le thème n'est pas un élément antérieur ni extérieur au texte; il se révèle et se constitue à travers l'écriture. [...] la logique de l'imaginaire et celle de l'écriture ne cessent d'interférer. [...] Une étude génétique permet de saisir plus précisément et plus concrètement comment cette interaction entre thème et texte opère et évolue en diachronie.¹³

Fatto tesoro delle 'piste' genetiche che la realizzazione dell'edizione digitale¹⁴ ha permesso di rappresentare, si cerca così di penetrare significati che altrimenti resterebbero in ombra.

Se la complessa decodificazione di alcune poesie ha dato adito a maggiori indugi sulle implicazioni di senso, anche la lettura di quelle dove si qualifica un'apparente evidenza e linearità testuale configura a ben vedere articolati livelli di significazione.

Perseguendo un'indagine che per sua stessa natura propende verso l'interdisciplinarietà (critica, genetico-filologica e linguistica) e ben lungi dal voler offrire risposte univoche, questa sezione vuole, in primo luogo, problematizzare la riflessione sull'opera piccoliana; in secondo, dimostrare che l'analisi degli "scartafacci" dell'autore palermitano e la rappresentazione, attraverso gli strumenti offerti dal digitale, del movimento testuale costituiscono un prezioso ausilio all'interpretazione e, al contempo, un freno alla proliferazione delle sue possibilità. Da un lato si prospetta l'urgenza di un'analisi

¹² Per lo studio di *Le anime in fiamme*, ad esempio, l'osservazione del processo compositivo dell'*incipit* ha agevolato la ricostruzione delle prime fasi dell'*iter* compositiva dell'intera silloge e ha permesso di individuare elementi all'origine della testualizzazione.

¹³ M. Collot, *Génétique et thématique: Gravitations de Supervielle*, in *Études françaises*, vol. 28, n.1, 1992, p. 105.

¹⁴ Dell'edizione digitale, consultabile cliccando sul <http://www.plumelialedizione digitale.it/>, si discuterà nel dettaglio nella Parte quarta.

scientifico, dall'altro la necessità di un affondo nel 'vago' e nell'indefinibile della parola poetica.¹⁵

L'impossibilità di seguire gli "infiniti mondi"¹⁶ che traspaiono da ogni poesia ha indotto a effettuare delle scelte e a compire in certi casi un'operazione di 'carotaggio critico', isolando un singolo fenomeno o una specifica lezione che suscitavano l'urgenza di una riflessione più vasta.

L'analisi di alcune varianti ha permesso, ad esempio, di aggiungere tasselli preziosi alla valutazione delle peculiarità del barocco piccoliano, già presentato all'inizio del lavoro. Lo studio della genesi della silloge ha reso possibile, inoltre, ridefinire e comprendere alcune delle relazioni interne a *Plumelia* prendendo di volta in volta in considerazione la presenza dei forti interscambi tra le liriche e la labilità, durante il processo di stesura, dei loro 'confini'.

I versi non confluiti nella forma finale dell'opera, le sezioni cassate e i progetti accantonati dallo scrittore, si sono rivelati un 'testo parlante' per comprendere non solo il senso ultimo delle operazioni di revisione ma anche il messaggio 'profondo' delle poesie e la loro storia interna.

Proprio l'evoluzione e il dinamismo della scrittura hanno rivelato - ad esempio nel caso del diverso finale de *I morti* - il loro indispensabile apporto per comprendere l'evoluzione del pensiero poetico dell'autore.

Le letture proposte, tra loro strettamente connesse, percorrono alcune delle strade possibili all'interpretazione e, nella convinzione che la critica sia in prima istanza un'attività ininterrotta e un lavoro di cooperazione e continuità, esse vogliono configurarsi come la tappa di un percorso che attraverso una "scienza ermeneutica argomentata"¹⁷ propone un'esplorazione potenzialmente mai conclusa del testo piccoliano.

¹⁵ Cfr. E. Raimondi, *Ermeneutica e commento. Teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*, cit.

¹⁶ Cfr. C. Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Milano 1997.

¹⁷ Cfr. G. Nencioni, «Ermeneutica letteraria», I, 2005, p.9.

2. UN VIAGGIO FRA I LUOGHI DELLA ‘MEMORIA’ DEL POETA: *GUIDA PER SALIRE AL MONTE*

Plumelia si apre con un lungo poemetto iniziale, *Guida per salire al monte*, che presenta già dalle battute introduttive uno dei temi centrali della raccolta, quello del viaggio, un percorso che “dissimula, sotto l’apparenza di una seducente *baedeker*, l’invito a una vera e propria ascesi”.¹⁸ Questo itinerario si dipana ben oltre i confini della poesia d’apertura e si estende a tutta la silloge.

Dopo gli esterni verdeggianti di *Guida per salire al monte*, con la seconda lirica, *L’andito*, il percorso prosegue negli interni crepuscolari della casa, anfratti umidi e bui, anditi casalinghi inaspettatamente attraversati dalla luce di un raggio di sole, la cui presenza pone in risalto quell’opposizione luce-ombra che è marca costitutiva del poetare piccoliano. La terza poesia, *Notturmo*, pone l’accento in particolar modo sul secondo elemento della suddetta dicotomia e definisce finalmente lo scenario notturno e vespertino che contraddistingue la raccolta. Proprio le atmosfere crepuscolari e misteriose sono variamente rievocate nei componimenti successivi *Il messaggio perduto*, *La strada fuori porta*, *Le tre figure* e *I sobborghi*. In essi, ai luoghi cittadini di una Palermo reale e metafisica al contempo si alternano i paesaggi rurali e le periferie cittadine. L’enigma e l’oscurità raggiungono la loro più alta rappresentazione ne *I morti*, penultima lirica, in cui si concretizza l’incontro con quelle ombre che erano state corteggiate nel resto della silloge. Solo nel componimento di chiusura, con l’immagine del fiore della plumelia, il trionfo inatteso della natura e del suo “candore”,¹⁹ pur con i diversi significati a esso correlati, sembra offrire un contraltare luminoso alle tenebre della notte.

¹⁸ Cfr. P. Gibellini, Prefazione a L. Piccolo, *Plumelia, La seta, Il raggio verde e altre poesie*, Scheiwiller, Milano 2001.

¹⁹ L’aggettivo è adoperato dallo stesso poeta in riferimento al fiore dal quale la raccolta prende il titolo. Cfr. L. Piccolo, *Plumelia*, in *Plumelia*, cit., p. 51.

Guida per salire al monte, dunque, inaugura le prime tappe di un viaggio reale e di un viaggio nella memoria, un camminamento letterario alla scoperta di percezioni sensoriali e pregno di simboli:

5 Così prendi il cammino del monte: quando non
 sia giornata che tiri tramontana ai naviganti,
 ma dall'opposta banda dove i monti s'oscurano in gola
 e sono venendo il tempo le pasque di granato e d'argento
10 – al cantico d'ogni anno s'avvolge di bianco la crescita,
 trabocca dai recinti, l'acquata nuova ravviva
 la conca, l'orizzonte respira – da lì
 alito non soverchio di vento di mezzogiorno,
 e allato ti sarà e ti farà leggero
15 compagno che non vedi, presente
 per una foglia che rotola o un ramo che oscilla,
 e sono i sandali il curvarsi dell'erbe innanzi . . . canna
 non avrai né fiasca di zucca per la sete come
 al tempo delle figure, dal vento nascono i sogni. Ancora
20 un indugio tiene l'estate, di dalie, di gravi
 campanule troppo accese ai giardini bagnati,
 guai se l'aria l'agiti un poco!
 e vengono afflati di vane danze – ma
 la risacca indolente nelle insenature
25 cullò già rottami sperduti di mesi,
 è questo il tempo, prendi il cammino del monte
 e non discordi il passo nella salita al soffio
 tacito – se i rami svolta agli arbusti
 rassebrano pendenti piume di tortore di beccacce.
30 Spiazzo dinnanzi e un fonte, e questo è l'imbocco
 della salita, scalea montana che poggia
 su arcate giganti in muraglia coeva
 alla rupe e stipano i vani siepaglie
 densissime di sterpi serpigni, rifugio
35 nell'ore della luce di quanto la notte
 ronfa, erra, sfiora – l'acciottolato rurale
 fa scivoloso il piede, ch'è ogni pietra circonda
 il muschio ora verde ora arsiccio,
 ai margini il muretto a secco sgretola
 e sul pietrisco punge il cardo violetto . . . ma guarda
 sopra l'altura, è vicina, non la tocchi con mano?
 Pure se vi affiorano nuvole a ricci a corimbi
 – spume che nel celeste muovono i venti dell'alto –

subito si discosta la vetta, t'incombono sopra le nubi.
 40 Silvestri le prime rampe, quando svolti alla terza
 intorno t'è l'aria del monte come non altrove:
 un liquore di fiori rupestri, d'antiche piogge e segreti,
 e vedi calcare che un giorno immemorale una stecca
 45 segnò come creta a incavi sottili, a mensole, a nicchie,
 e incontri già la capanna dell'eremita:
 edicola o cella? senza copertura o riparo
 squallida d'inverni, agli schianti
 quì che il monte s'interna, di levante o scirocco,
 lontano pareva di vimini, di carta –
 50 pesta dipinta – s'asconde o vien fuori secondo
 ch'è nuvolo o secco il solitario? L'eremita
 chi lo vide mai? E noi pensiamo mattini
 boschivi, anime di cortecce, veglie . . . ma così non è.
 Forse erano suoi enigmi di schioppo e lanterna,
 55 forse era lui a cercare nella forra angusta
 il bulbo che alimenta la notte?
 – Solitudine trasparenza d'abisso? –
 E le notti, le notti hanno un tarlo rovente
 né giova scongiuro, le pietre della capanna
 60 serbano ancora le losanghe scure che lascia
 fuggendo il rosso devastatore dal manto . . . e questo
 avvenne una volta: nell'ora
 che su la città è una coltre in caligini,
 e scende, né la ferma spranga o chiavistello,
 65 e posa a ognuno la sabbia del sonno su le palpebre,
 da un'intacca della rupe sprizzò la scintilla:
 saio barba cappuccio, il fagotto d'orbace e stoppa
 fu tutto ruote di fuoco sbocchi di fumo . . . l'ombra
 dell'energumeno su le pareti di roccia
 70 come di notturni avvoltoi in turbinio d'ali!
 Più delle fiamme paurose. . . tardi dal mucchio
 si partirono in volo dintorno maligne
 pirauste, lampiri – e dalla pianura
 di giù se alcuno vide il bagliore
 75 pensò forse: accende il capraio a conforto
 la fiammata, ora che autunno avanza . . .²⁰

²⁰ Si cita il testo della prima edizione dell'opera, cfr. L. Piccolo, *Guida per salire al monte*, in *Plumelia*, cit., pp. 13-17.

Guida per salire al monte appare per la prima volta con l'edizione in volume del 1967. Il componimento è pubblicato negli stessi giorni dell'uscita del libro anche su «La fiera letteraria»,²¹ come anticipazione della raccolta, accompagnato da un breve profilo bio-bibliografico dell'autore.

Del componimento ci sono pervenute in tutto ben undici testimonianze, tra loro profondamente diverse sia per la tipologia del testimone (si tratta di stampe, dattiloscritte e manoscritti), sia per l'estensione della redazione (sei delle redazioni attestate sono frammentarie).

Solo in alcuni casi è stato possibile individuare riferimenti cronologici, che sono stati fondamentali per la ricostruzione della genesi del testo.

La prima attestazione datata della poesia è contenuta in una lettera del 19 aprile 1965 inviata da Piccolo ad Antonio Pizzuto.²² Essa sebbene riporti solo i primi versi del componimento, permette di ricondurre la sua composizione almeno a due anni prima della pubblicazione di *Plumelia*.²³

Nonostante non sia possibile indicare coordinate temporali precise per le fasi di composizione del poemetto, si possono tuttavia apprezzare alcuni aspetti del

²¹ Cfr. «La fiera letteraria», a. XLII, n.45 del 9 novembre 1967, pp. 18.19.

²² Cfr. A. Pizzuto - L. Piccolo, *L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, cit., p. 33.

²³ Per un prospetto completo e dettagliato delle redazioni di *Guida per salire al monte* cfr. la Parte seconda di questo lavoro e in particolare il paragrafo 4.1. Alle diverse redazioni di *Guida per salire al monte* si farà riferimento in questa sede in misura funzionale al discorso critico che si vuole condurre. Per riferirsi in sede di analisi ai versi della poesia si fa riferimento alla numerazione della prima edizione a stampa del 1967, della quale si cita il testo completo. Consultando l'edizione digitale (<http://www.plumelialedizione digitale.it/plumelia/>) è possibile invece apprezzare la diversa scansione metrica e la differente collocazione dei versi nelle redazioni attestate dai singoli autografi e, come sarà spiegato nel dettaglio nella parte successiva del lavoro (Parte quarta, paragrafo 5.3 e sotto paragrafo 5.3.2), seguire visivamente gli spostamenti del testo operati dall'autore.

Per questo e per i successivi componimenti, inoltre, come è stato precisato in sede di descrizione del *dossier génétique*, (cfr. TAVOLA DELLE ABBREVIAZIONI II) la segnatura delle redazioni è stata stabilita in base alla collocazione e al luogo di conservazione degli autografi e, per tale ragione, la successione numerica in essa indicata (ad es. GD4a, GD3, GD2 ecc.) non rispecchia necessariamente quella cronologica.

movimento della scrittura piccoliano e cogliere la tensione sottrattiva che è alla base della genesi del testo.²⁴

L'epistolario, oltre a rappresentare spesso una risorsa essenziale per la ricostruzione delle fasi di composizione dell'opera, aiuta anche a indagare il significato dei versi. In un'altra missiva del 10 marzo del 1966 Piccolo presenta così il suo poemetto:

Ti manderò in seguito altre liriche come «Guida per salire al monte» la quale, non so se valga o non valga, è però importantissima per me: una fantomale ascensione a M. Pellegrino dopo decenni e decenni, con tutto il mondo fantastico- infantile che si agitava in me.²⁵

Poche parole bastano all'autore per riassumere il componimento: in esso prende forma il racconto di un'ascensione al Monte Pellegrino le cui valenze sono strettamente connesse alla rievocazione del “mondo fantastico-infantile” del poeta.

La lirica ripropone un *topos* caro a tanta letteratura, già a partire dalla *Commedia* di Dante e dalle *Familiars* di Petrarca²⁶ e qui rivisitato in una prospettiva tutta novecentesca. Ad essere raccontato è un ‘viaggio minimo’ per estensione in chilometri ma particolarmente articolato dal punto di vista interiore e spirituale. Ma la poesia, a ben vedere, ben lungi dall'essere una semplice lirica odeporica, più che un racconto del cammino fornisce, come lo stesso titolo esibisce, una ‘guida’²⁷ a esso. Prendendo avvio dalle pendici del promontorio, il viaggio

²⁴ Un esempio significativo della tensione sottrattiva della scrittura piccoliana si può riscontrare analizzando la genesi del v.57: “Solitudine sgorgo di flauto o trasparenza d’abisso?”, GuM > “Solitudine ~~sgorgo di flauto~~ e trasparenza d’abisso?”, GD > “Solitudine trasparenza d’abisso?”, G67. La cassatura, che va in tal caso a eliminare una delle metafore adoperate in riferimento alla “solitudine”, non solo contribuisce a conferire al verso una maggiore *brevitas*, epurandolo da un elemento che ne appesantiva il costruito e la cui valenza immaginifica era forse ridondante, ma attribuisce anche un carattere epigrammatico alla domanda.

²⁵ A. Pizzuto - L. Piccolo, *L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, cit., p. 95-96.

²⁶ Si fa in tal caso riferimento all'epistola in cui Petrarca racconta l'ascesa al Monte Ventoso in compagnia del fratello Gherardo (*Familiars* IV, 1).

²⁷ Le ricerche compiute presso la biblioteca degli eredi hanno permesso di ritracciare una Guida della Sicilia (Cfr. L. V. Bertarelli, *Sicilia e isole minori*, per la collana *Guida d'Italia*, Touring club italiano, Milano 1937 pp. 113-115) in cui, nella sezione dedicata a Palermo e al Monte

prospetta, verso dopo verso, un'ascesa attraverso paesaggi ameni. Con un poetare 'visivo', Piccolo ritrae l'intimità più segreta dei luoghi e conduce il lettore fino alla vetta, dove si svolgerà il sibillino incontro con un misterioso eremita.

Sebbene l'autore adoperi spesso nel componimento un colloquiale e montaliano 'tu', è lui stesso a essere protagonista di un percorso che, come palesa anche il riferimento all'incedere dei sandali sull'erba (v.12 "e sono i sandali il curvarsi dell'erbe innanzi..."), assume la misura stessa del camminare.

A questo itinerario ascensionale, costantemente connotato da una forte ispirazione esoterica,²⁸ danno concretezza sin dai primi versi gli elementi della natura voluttuosamente descritti con un linguaggio ricco di tecnicismi e di termini tratti dalla botanica.

Alla rappresentazione della vegetazione primaverile l'autore accompagna, inoltre, un'attenzione costante a specifici agenti atmosferici. La presenza del vento, ad esempio, citato già ad *incipit* del componimento, è condizione necessaria per il verificarsi dell'ascensione e contribuisce a definire le condizioni per intraprendere il cammino (vv.1-2 "quando non / sia giornata che tiri tramontana ai naviganti", v.8 "vento di mezzogiorno").

Pellegrino, si ritrovano il riferimento alla vecchia casa di un eremita e altre interessanti affinità con la descrizione fatta dal poeta nel suo componimento. Questa guida, il nome 'parlante' del promontorio e le storie a esso connesse hanno probabilmente contribuito a ispirare i versi piccoliani. Giuseppe Amoroso, muovendo da simili considerazioni, ipotizza che l'intero componimento sia stato composto proprio sulla falsa riga di un'antica guida topografica di Palermo (Cfr. G. Amoroso, *Lucio Piccolo. Figura d'enigma*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1988, p. 82).

²⁸ In alcune redazioni precedenti della poesia la matrice esoterica era ancora più esplicita. Per il v.10, ad esempio, la redazione GD4a, in luogo della forma riportata dalle altre redazioni "accanto compagno che non vedi", attesta "accanto compagno incappucciato". La variante è indicatrice di un diverso assetto semantico del componimento, inizialmente concepito come trasposizione in versi di un percorso di iniziazione e poi epurato dai riferimenti esoterici più espliciti. In un articolo pubblicato sulla «Gazzetta del sud» del 28 maggio 1968 della stessa questione scrive Giuseppe Amoroso facendo però riferimento a una redazione manoscritta di *Guida per salire al monte* ricevuta in dono da Piccolo che non è stata reperita ma che, attenendosi alla citazione dello studioso, sembra mostrare una certa affinità con GD4a. (Cfr. G. Amoroso, *La laboriosa "storia interna" d'una lirica di Lucio Piccolo*, «Gazzetta del sud» 28 maggio 1968).

Sebbene il poeta - come dimostra anche l'uso ripetuto dell'imperativo "prendi" (v. 1, v. 21) - si offra di 'guidare' il lettore, il mistero e l'enigma fanno costantemente capolino nella lirica: forze imprevedute e *partner* invisibili animano la salita (v. 9 "allato ti sarà e ti farà leggero / compagno che non vedi").

La 'guida' in versi si arricchisce di precisi riferimenti alle stagioni dell'anno. Con perizia terminologica il poeta-viaggiatore prospetta all'immaginario interlocutore le atmosfere di una Palermo che si affaccia appena all'autunno. Proprio nel particolare delle descrizioni, nel riferimento all'ingresso alla salita di Monte Pellegrino, allo spiazzo, alla fontana e poi alla vetta, si coglie una conoscenza diretta che conferisce autenticità²⁹ e spessore ai versi.

In *Guida per salire al monte* il trionfale protagonismo della natura, con i suoi colori e odori, accompagna le tappe dell'itinerario e apparentemente non sembra lasciare spazio alla presenza umana. Un'importante eccezione è in realtà rappresentata dalla mistica e arcana figura dell'eremita.

Simbolo di un'umanità solitaria e allo stesso tempo figura del poeta,³⁰ l'eremita segnala (ma non palesa), come sottolinea Tedesco, la presenza umana.³¹ Il suo ingresso in scena è preceduto dalla rappresentazione di una capanna, a metà tra luogo sacro e prigione, incapace di offrire una protezione totale (v. 46 "senza copertura o riparo") ma allo stesso tempo custode della ricchezza dei colori (vv. 49-50 "carta / pesta dipinta"). La descrizione appena accennata di questo personaggio non basta a smorzare la coltre di mistero che lo avvolge e lo presenta come figura enigmatica, figura di sogni, sulla quale ci si interroga senza mai arrivare a risposte sicure (vv. 50-51 "s'asconde o vien fuori secondo / ch'è nuvolo o secco il solitario? L'eremita / chi lo vide mai?").

²⁹ Sul binomio letteratura e verità si legga L. Sciascia, *Nero su nero*, Einaudi, Torino 1979, p. 216 e anche quanto scrive a tal proposito D. Perrone, *scrittura e verità. Il caso Majorana di Leonardo Sciascia*, in *In un mare d'inchiostro. La Sicilia letteraria dal moderno al contemporaneo*, Bonanno editore, Acireale-Roma 2012, pp. 155-167.

³⁰ Cfr. anche G. Amoroso, *Lucio Piccolo. Figura d'enigma*, cit., pp. 82-83.

³¹ Cfr. Tedesco N., *Lucio Piccolo*, cit. p. 33.

In una delle parti più oscure e sibilline della poesia, complice una scintilla improvvisa, il paesaggio e l'eremita addirittura s'infiammeranno (vv. 67-68: "saio, barba cappuccio, il fagotto d'orbace e stoppa / fu tutto ruote di fuoco sbocchi di fumo..."). E l'immagine morente del pellegrino, che lascia esterrefatto il lettore, non può non rimandare a quelle "anime in fiamme" che avrebbero dovuto dare il titolo all'intera raccolta.³²

Così come chi legge, anche chi, nella finzione poetica, osserva dalla pianura sottostante questo rogo ferale, resta attonito e si interroga sui significati profondi e simbolici dell'accaduto, finendo tuttavia per considerarlo, come suggerisce l'autore, nient'altro che il "conforto" (v. 75) di un capraio, che in autunno accende la sua fiamma.

La misteriosa immagine dell'eremita contribuisce a offrire nuove possibilità al "novellare onirico"³³ del poeta. Essa, sebbene arsa e trasfigurata dalle "fiamme paurose" della conclusione, incarna, con innegabili valenze simboliche, la figurazione comunque positiva di un uomo che intraprende la salita e diventa, al fine, un'"anima in fiamme".

I versi conclusivi, con la consueta polisemia piccoliana, ritornano sulla ciclica roteazione dei mesi e delle stagioni. Alla primavera citata ad *incipit* segue l'estate, accesa dal vento di scirocco, e a essa finalmente, a chiusura del poemetto, l'autunno: vv. 75-76 "accende il capraio a conforto / la fiammata, ora che autunno avanza..."

Il viaggio spirituale, diviene un viaggio memoriale e sentimentale, esso consente il recupero delle stagioni e dei luoghi dell'infanzia, che sono rievocati attraverso l'ausilio dei sensi, soprattutto della vista.

A confermare l'importanza del rimando a questa sfera sensoriale contribuisce l'analisi di alcune varianti del componimento, che rivelano come proprio gli aggettivi adoperati per esprimere sensazioni afferenti alla vista siano stati

³² Sul titolo originario si è già riflettuto (cfr. Parte prima, paragrafo 2), ma sulla questione si ritornerà nel paragrafo dedicato a *La strada fuori porta* (cfr. Parte terza, paragrafo 6).

³³ Cfr. Tedesco N., *Lucio Piccolo*, cit. p. 33.

sottoposti all'incontentabile processo di revisione. Emblematica è la genesi del v.4, che subisce un graduale processo di revisione che giunge, nella sua forma finale, alla confutazione della rappresentazione cromatica della prima versione:

GD4a	e sono a suo tempo le pasque di spinalba e d'argento
GD4b	e sono quando il tempo viene le pasque di spinalba e d'argento
GD2	e sono quando il tempo viene le pasque di cremisi e argento
GuM	e sono venendo il tempo le pasque di cremisi e argento
GD	e sono venendo il tempo le pasque di cremisi-garofano garofano granato e d'argento
G67	e sono venendo il tempo le pasque di granato e d'argento

TAVOLA 1

Il processo di revisione annovera, non a caso, in primo luogo varianti nelle espressioni atte a rendere il moto temporale, aspetto questo che non sorprende se si pensa alla particolare attenzione che nella poetica piccoliana è attribuita proprio alla riflessione sul tempo. A un'iniziale configurazione finita e conclusa del piano temporale (GD4a: "a suo tempo") Piccolo preferisce, nella redazione finale della prima edizione, una rappresentazione connotata dai significati di progressione e continuità che l'uso del gerundio, con le sue molteplici implicazioni semantiche, consente di esprimere (G67: "venendo il tempo").

Ma l'analisi del lavoro di ininterrotta revisione del testo induce a porre l'accento anche sulla significativa ricerca coloristica compiuta da Piccolo e contribuisce a definire una marca distintiva del suo poetare per il quale, come per quello di Dino Campana, si potrebbe a buon diritto parlare di "poesia musicale colorita."³⁴ Gli aggettivi "granato" e "argento", infatti, offrono una qualificazione cromatica del sostantivo "pasque". Se il secondo non è soggetto ad alcun tipo di revisione

³⁴ Si riprende la felice espressione adoperata dallo stesso Campana per definire la sua poesia. Il poeta, in una dichiarazione rilasciata al dottor Carlo Pariani, afferma infatti di aver voluto creare una "poesia europea musicale colorita [ricercando quel] senso dei colori, che prima non c'era, nella poesia italiana". Cfr. C. Pariani, *Vita non romanizzata di Dino campana*, con un'appendice di lettere e testimonianze, a c. di C. Ortesta, Guanda, Milano 1978, p. 28.

da parte del poeta, tranne l'aggiunta o la sottrazione della preposizione "di", il primo aggettivo, "granato", è il risultato di una complessa trafila evolutiva che palesa l'incontentabile ricerca dell'autore.

Con la lezione più antica, "spinalba", il poeta attribuisce una cromia insolitamente bianca al sostantivo di riferimento. A ben vedere, un riscontro di questo termine si trova in Ungaretti in un componimento intitolato *Pellegrinaggio*,³⁵ che pone al centro proprio la tematica del viaggiare ininterrotto.

A "spinalba" Piccolo sostituisce "crèmisi". La variante rimanda finalmente alle tonalità del rosso vivo, ma l'aggettivo, avvolto da un alone di indefinitezza, non trasmette nient'altro che l'idea di un colore in contrasto cromatico con l'"argento". Un'altra lezione, che la stratificazione degli interventi correttori conferma essere successiva alle precedenti, è "garofano". Qui alla specificazione cromatica si accompagna l'urgenza immaginifica dettata dal legame semantico con il fiore, che conferisce forza espressiva all'aggettivo. Tuttavia, soltanto con l'ultima lezione, "granato", l'idea del colore acquista uno spessore materico ed emozionale. Esso non solo conserva il riferimento cromatico al rosso, tradizionalmente attribuito alle liturgie pasquali e al periodo dell'anno al quale esse appartengono, ma rievoca al contempo la memoria vermiglia di un melograno e la preziosità di un minerale, in armonia perfetta con il successivo "argento".

L'analisi variantistica contribuisce dunque a evidenziare l'importanza che il riferimento ai colori³⁶ riveste in questa rappresentazione del viaggio. Il percorso

³⁵ "In agguato / in queste budella / di macerie / ore e ore / ho strascicato / la mia carcassa / usata dal fango / come una suola / o come un seme / di spinalba // Ungaretti / uomo di pena / ti basta un'illusione / per farti coraggio // Un riflettore / di là / mette un mare / nella nebbia." (Cfr. G. Ungaretti, *Pellegrinaggio*, in *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a c. di L. Piccioni, Mondadori, I meridiani, Milano 1970, p. 84).

³⁶ A proposito dell'importanza dei riferimenti cromatici nella poesia piccoliana è interessante anche la genesi dei v. 5, rappresentativo di una tensione, per così dire, 'sublimante' nella scrittura dell'autore: "s'avvolge di bianco pronto al volo il melo", GD4a, GD4b, GD4c > "s'avvolge di bianco la crescita", G67, GFL, GuM, GD, GuD1, GD2, GD3, GEp. Il riferimento a "il melo", presente nelle fasi precedenti di questo verso, è eliminato e reso solo implicito attraverso la

di ricreazione del mondo “fantastico-infantile” del poeta è possibile in primo luogo attraverso l’attenzione ai sensi. La ricerca dell’aggettivo adatto, non è connessa solo a motivazioni di carattere formale e ritmico, ma è funzionale anche alla riproduzione della sensazione visiva da associare alla festa pasquale. Viene a costituirsi, proprio attraverso un raffinato impiego poetico del colore, una figurazione vivida che fa di questa poesia una continua fucina di immagini. Se il variopinto ciclo dei mesi simboleggia quello della vita, e se dietro il volto sfuggente dell’eremita si cela anche quello del poeta, egli allora con una fantomatica salita al monte della sua città natale conduce il lettore attraverso le tappe della sua esistenza, scandita da ‘ricordi sensoriali’ e ‘memorie cromatiche’ e lo porta finanche a lambire, ancora una volta alla stregua di un viaggio dantesco, enigmi e bagliori del mondo delle ombre e delle anime in fiamme. Questo ‘viaggio minimo’ o ‘camminamento letterario’, dunque, attraversa lo spazio e il tempo della memoria, le stagioni e le sensazioni legate a quella Palermo che nel 1933 l’autore è costretto a lasciare³⁷ e cerca al contempo strade inesplorate per penetrare i misteri dell’oltre-vita. La poesia, fitta di trame di significati e simboli, offre un unguento alla solitudine ma prospetta anche una sfida a raggiungere la vetta. Per Piccolo, eremita e pellegrino nel mondo, le tappe di questo percorso di riappropriazione e presa di coscienza, non possono non essere scandite dal ritmo narrativo largo di una ‘guida’ in versi.

sostituzione con la più ricercata espressione “la crescita”. Ma a preservare l’immagine dell’albero in fiore contribuisce ancora una volta proprio la definizione cromatica, “s’ avvolge di bianco”, che rimane invariata e rimanda alla bianca fioritura della pianta.

³⁷ Nel 1933 Piccolo lascia Palermo e si trasferisce insieme ai familiari a Capo d’Orlando, dove risiederà stabilmente per il resto della sua vita. Proprio ai paesaggi messinesi rimandano, tra l’altro, alcuni dei più bei componimenti del poeta. L’isolamento della villa orlandina non gli impedirà di continuare a intrattenere scambi epistolari con importanti personalità del tempo e volgere lo sguardo alle grandi metropoli culturali dell’epoca.

3. BAGLIORI E OMBRE NEGLI INTERNI DELLA CASA: *L'ANDITO*

Il secondo componimento di *Plumelia* presenta un importante cambio di scena. Dai luoghi aperti del poemetto iniziale si passa agli interni della casa con la rappresentazione di un luogo cardine del sistema metaforico dell'autore:

5 Scarsa luce di solito ha
 l'andito umido: quella
 d'uno sportello, pure viene
 un giorno e lo raggiunge il sole, e
10 questo è nell'ore tarde
 al tempo dell'anno che i velieri
 delle piogge precoci
 virano scuri all'orizzonte, brucia
 il raggio l'onde e le pianure
 e voci di marina e di monte
 s'estinguono disperse nel fulgore...
 Subito fiammei segni
 sui muri, accesa
15 polvere su ciscranne e mensole
 d'antico ulivo, e l'ombra del battente
 sul pavimento che sente gli inverni
 è un'ombra che consuma
 memorie e sogni. Solitudine,
 e s'alzano i calvari
20 sconosciuti – pure breve dura:
 non serba impronta
 della grata di vetro che trascorse
 cremisina l'intonaco
 della parete, presto
25 nell'andito è già notte.
 E i giorni vanno,
 ma se la vita
 dimentica e trasvola
 ogni anno in questo tempo
30 espiatorio il sole
 reclino chiama la preghiera,
 dell'andito ignorato
 fa l'oratorio in fiamme.³⁸

³⁸ L. Piccolo, *L'andito*, in *Plumelia*, cit., p.21.

L'andito appare per la prima volta con l'edizione del 1967 e di esso non si registrano pubblicazioni precedenti a quella in volume.

Terminus ante quem per la composizione della poesia è il 24 settembre 1965. A questa data fa riferimento Vanni Scheiwiller, in una lettera del 28 settembre di quello stesso anno, ringraziando Piccolo per avergli inviato una copia della poesia:

Caro Piccolo,
 grazie di cuore ed evviva per l sua del 24! Le risponderò con calma dopo la mia mostra a Perugia [...] *L'andito* mi sembra eccellente ma devo rileggerlo appena ricopiato a macchina.³⁹

All'epistola "del 24" alla quale l'editore fa riferimento, era probabilmente allegata una redazione manoscritta di *L'andito* che tuttavia non è possibile identificare con certezza con nessuna di quelle pervenuteci.

Dal momento che i testimoni reperiti non presentano indicazioni temporali non è possibile stabilire una scansione cronologicamente precisa delle fasi di composizione ma possono essere formulate delle ipotesi sulla genesi della lirica, che può essere considerata un esempio emblematico dei 'movimenti' alla base della costituzione del testo piccoliano.

L'analisi variantistica ha permesso di riconoscere dei processi di sottrazione, inversione, e ricollocazione di cui già i primi due versi sono un esempio:

andito2	L'anditio umido, l'andito bujo / che di solito ha scarsa luce
andito ms.	L'andito umido / che di solito ha scarsa luce
A67, andito1, andito3, andito4, andito5, andito6	Scarsa luce di solito ha / l'andito umido: quella

TAVOLA 2

³⁹ Una copia della lettera, datata appunto 28 settembre 1965, è conservata presso il Centro Apice Milano nella sezione dell'archivio Scheiwiller non ancora catalogata dedicata al carteggio tra Vanni Scheiwiller e Lucio Piccolo. Il sottolineato è della lettera.

Le anticipazioni di parole e la riorganizzazione di interi versi,⁴⁰ caratterizzano non solo questa poesia ma l'intero *corpus* di *Plumelia*. Nel caso specifico la trafila evolutiva permette di osservare una radicale ridefinizione dell'*incipit*: lo spostamento in avanti del sintagma "scarsa luce" conferisce, infatti, maggiore risalto alla dicotomia luce-ombra, centrale nella lirica, e genera al contempo un effetto di attesa nel lettore, posticipando al secondo verso il rimando all'"andito umido" del titolo.

Se lo studio dell'avantesto non lascia intravedere, nel caso di *L'andito*, uno stravolgimento tematico e contenutistico radicale del testo, esso permette ancora una volta di evidenziare l'impiego da parte del poeta di accorgimenti volti a sfumare il simbolismo esoterico⁴¹ e ad alleggerire il dettato del verso.

Le ambientazioni cupe della poesia si discostano da quelle esterne e verdeggiati del primo poemetto. Il componimento rappresenta l'ambiente quotidiano degli interni domestici e ritrae, avvolto da una fioca luce, un andito umido in un particolare momento della giornata (v. 5 "nell'ore tarde") e nella stagione delle prime piogge autunnali (vv. 6-8 "i velieri / delle piogge precoci / virano scuri all'orizzonte").

L'autore attraverso raffinate metafore delinea le coordinate spazio-temporali della lirica e al contempo descrive con immagini evanescenti una condizione di contemplazione e di sospensione temporale.

Il luogo, l'ora e la stagione, come di consueto, non sono scelti a caso ma sono funzionali a creare le condizioni perfette per l'apertura di un montaliano varco sull'inatteso: un fascio di luce improvviso illumina la stanza e per un momento

⁴⁰ Come si spiegherà nel dettaglio nella Parte quarta di questo lavoro, è stato realizzato un modello di codifica in XML TEI che, attraverso l'applicazione del *location referenced method*, ha permesso di rappresentare lo spostamento della materia testuale mettendo in evidenza le rispettive corrispondenze tra una redazione e l'altra (Cfr. Parte quarta, paragrafo 5.3. e sotto paragrafo 5.3.2¶).

⁴¹ La redazione *andito2* attesta alcune lezioni (v.13 "fregi d'ancore e cerchi") che sono invece assenti dalla forma finale del testo e la cui eliminazione può forse essere ricondotta a una generale epurazione dai riferimenti esoterici più espliciti. Un simile processo di revisione era, in effetti, già stato riscontrato nella genesi di *Guida per salire al monte* (cfr. nota 28).

ogni altro elemento diventa secondario (vv. 9-11 “l’onde e le pianure / e voci di marina e di monte / s’estinguono disperse nel fulgore...”). Il bagliore “cremisino” (v.23) che avanza velocemente sulle mura dell’andito (vv. 12-13 “subito fiammei segni / sui muri”) e illumina le antiche mensole di legno e i recessi impolverati, rappresentati dal poeta attraverso la barocca lente della ‘meraviglia’, presto declina (vv. 20-21 “pure breve dura: /non serba impronta”) e lascia il posto all’inesorabile ritorno della notte (vv. 24-25 “presto / nell’andito è già notte”).

Secondo un meccanismo di trasposizione simile a quello del correlativo oggettivo, nell’ombra passeggera proiettata da un “battente” al transito dei raggi, l’autore percepisce qualcosa di assoluto: il segreto del tempo. Sebbene tutto sia destinato all’oblio (vv. 27-28 “se la vita dimentica e trasvola”), ogni anno, in quell’ora e in quel luogo, si compie lo stesso miracolo di luce e un ambiente angusto e umido diventa “un oratorio in fiamme” (v.33).

L’uso frequente della congiunzione “e”, spesso adoperata anche dopo altra interpunzione o a inizio verso (vv.4, 15, 19, 26), contribuisce a trasmettere al lettore la sensazione dinamica del passaggio della luce e rende incalzante il ritmo della poesia. Lo stesso effetto hanno anche i numerosi *enjambement*, che separano soggetto e verbo o nome e aggettivo, e la parsimonia nell’uso della punteggiatura, i punti fermi infatti sono soltanto tre in tutto il componimento ed erano ancor meno in redazioni precedenti.⁴²

I “fiammei segni” (v.12) ai quali il poeta fa riferimento, ossia i raggi vespertini che rischiarano la stanza sono una delle tracce della complessa simbologia misterica che attraversa tutta l’opera e che viene in parte ‘silenziosa’ nel corso delle revisioni. Lo confermano le lezioni attestate in una precedente stesura del testo (andito2) in cui l’autore si dilunga in una più distesa descrizione degli

⁴² Al posto del punto fermo presente in A67 al v. 18, andito2 attesta i punti di sospensione, andito1, andito3, andito4 soltanto una virgola.

ambientanti e non omette i riferimenti a “cerchi” e “ancore”, simboli di matrice esoterica già presenti nella poesia di Yeats.⁴³

Il componimento è interamente costruito sulla contrapposizione luce-ombra, da un lato, e sulla dicotomia fugacità-eternità, dall’altro. Proprio i versi che si soffermano in modo esplicito su quest’ultima opposizione (ad esempio vv. 26-28) registrano la più articolata trafila evolutiva:

andito2	e vanno i giorni ma se la vita / è fuga e oblio
andito ms.	Ma se la vita dimentica e trasvola
A67 andito1, andito3, andito4, andito5, andito6	E vanno i giorni, / ma se la vita / dimentica e trasvola

TAVOLA 3

Sebbene né andito2 né andito ms. siano datati, la stratificazione delle varianti delle due stesure sembra suggerire che il primo, più distante dalla forma definitiva della poesia, sia cronologicamente antecedente al secondo.

La redazione finale del testo (attestata da A67 e identica in andito1, andito3, andito4, andito5, andito6) è dunque il risultato di un dialogo o di un compromesso tra precedenti forme testuali. Il poeta integra e amplia il testo di andito ms. riutilizzando alcune lezioni di andito2 (“e vanno i giorni”), del quale allo stesso tempo scarta definitivamente altre forme (“è fuga e oblio”).

L’andito conferma e ripropone, con immagini nuove, la chiusa epigrammatica di *La meridiana* dei *Canti barocchi*: “se il fugace è sgomento, / l’eterno è terrore”.⁴⁴

⁴³ Cfr. W. B. Yeats, *Mythologies*, Touchstone edition, Rockefeller 1998 e anche C. De Petris, *Yeats oggi*, Dipartimento di letterature comparate della Terza università degli studi di Roma 1993 e F. Fantaccini, *Eugenio Montale, Lucio Piccolo e l’opera di Yeats*, in *W. B. Yeats e la cultura italiana*, Firenze University Press, Firenze 2009.

⁴⁴ L. Piccolo, *La meridiana*, in *Gioco a nascondere. Canti barocchi e altre liriche*, cit., pp. 56-59. Cfr. anche D. Perrone, *La “melopea” del tempo. Letture piccoliane*, in *In un mare d’inchiostro. La Sicilia letteraria dal moderno al contemporaneo*, Bonanno, Acireale - Roma, 2012, pp. 179-190.

Nella celebre poesia piccoliana, l'inarrestabile trascorrere del tempo suscitava stupore e malinconia nel poeta, ma la consapevolezza dell'eternità ciclica che a esso si contrappone lo inorridiva - nel senso latino del termine "horror" – e suscitava in lui il sentimento di sbigottimento.

Gli stessi concetti di fugacità ed eternità, gli stessi sentimenti di sgomento e terrore, sembrano sottointesi alla riflessione condotta nel secondo elemento di *Plumelia*, nel quale tuttavia essi sono trasposti in immagini concrete. Alla fugacità del fascio di luce che attraversa la stanza e che "pure breve dura" (v.20), infatti, si contrappone la consapevolezza che "ogni anno in questo tempo" (v.29) lo stesso bagliore la percorrerà nuovamente.

Il riferimento alla preghiera che chiude la poesia porta lo sguardo al di là dei termini di una realtà terrena e permette di attingere a un'estasi contemplativa altrimenti inarrivabile:

E i giorni vanno,
ma se la vita
dimentica e trasvola
ogni anno in questo tempo
espiatorio il sole
reclino chiama la preghiera,
dell'andito ignorato
fa l'oratorio in fiamme.

Al transito della luce l'umile andito, divenuto oratorio, risplende delle stesse fiamme di conoscenza che ardono l'eremita di *Guida per salire al monte* nella sua ascesa, le stesse che avrebbero dovuto dare il titolo alla raccolta (*Le anime in fiamme*) e che fanno di essa un'infinita fucina di segni.

4. IRONIA E GRAVITÀ NEI VERSI DI *NOTTURNO*

Notturmo, apparso per la prima volta ne «Il Gazzettino» di Venezia il 23 luglio 1963 con il titolo *Il lume che si spense tre volte*,⁴⁵ rappresenta uno dei componimenti più antichi della silloge. Gli anditi crepuscolari della lirica precedente, lasciano qui il posto a stanze notturne che, tra ironia e mistero, sono appena rischiarate dalla luce fioca di una lampada a petrolio.

Hai visto come al varcare la soglia
il lume che era nella mano manca
mentre l'altra fa schermo, ha dato uno svampo
leggero dal vetro s'è spento.
5 Tardo il passo né fu colpo di vento,
forse ha soffiato qualcuno, un volto
subito svaporato nell'aria?
Felpata, ovattata
densa di cortine ogni stanza, ogni vano
10 -solo per la notte che pensa? Imbottiture
a finestre doppie che l'aria non giri
ed anche la porta ha la sua veste
di stoffa che spenga ogni stridio (rinchiuso
interno che la malinconia
15 di nuovo chiama opprime e la figura
annosa e i fili estremi
incandescenti al flusso giallo).
Non ebbe strisce sanguigne il tramonto,
vennero chiare le campane,
20 ora pende la lanterna al carretto che stenta
e in fondo alla strada sul mare
un bastimento che prende il largo
gira i suoi fuochi lontani.
E ancora due volte hai riacceso
25 Il lume e due volte s'è spento
all'entrare: una veletta,
un ventaglio di piume, una mano
che sfilò dal guanto, la falda
d'un portale che non sostenne

⁴⁵ Nonostante le numerose ricerche in diverse biblioteche italiane, non è stato tuttavia possibile reperire quella uscita su «Il Gazzettino» di Venezia alla quale il poeta fa riferimento in una lettera inviata a Scheiwiller il 26 agosto 1964. Una copia di questa lettera è custodita nel fondo Scheiwiller (UA 3681, Sottofascicolo 59) del centro Apice di Milano.

30 il nastro? Ma non c'è nessuno
 e sai che non bisogna tentare
 il buio: rimemora, ha nostalgie, imprevisti,
 l'ombra a le ombre, meglio pregare
 35 a questora, quel che gioco
 sembra di giorno fa vero
 di notte la notte che sogna-
 penso che farai: la luna, i pianeti la rosa
 di maestrale o scirocco nei porti
 lontani maree: il volume
 40 sibillino di numeri e immagini
 che muta in oro innegabile voci
 smorzate all'orecchio, significazioni
 di sogni, eventi. Ma i morti
 non hanno cifre per i nostri tesori,
 45 singulti hanno in noi,
 veglie
 di fiamme basse, aneliti
 d'angoscia verso un nodo di vita
 incompreso, e a volte una sera
 50 che scende dall'alto e candori infiniti.
 Parlottare fatuo nell'aria
 o il buio che si cerca o sfioramenti
 di matasse invisibili o altro
 certo non saranno che fole,
 55 ma è vero che per tre volte
 t'anno soffiato sul lume al passare.⁴⁶

La lirica è attestata da testimoni tra loro molto diversi, oltre alla prima edizione e alla sopra citata prima pubblicazione in rivista, sono state rintracciate sia testimonianze manoscritte (quattro diverse redazioni: Not_4, Lume_2, Not_5 e Not_6) sia dattiloscritte (tre stesure: Not_1, Not_2, Lume_1), sia un testimone epistolare afferente al carteggio con Pizzuto (Not_3).⁴⁷ Con il titolo *Il lume che si spense tre volte*, in particolar modo, sono state reperite quattro diverse forme del testo (Lume_1, Lume_2, Not_4 e Not_6), due delle quali (Not_4 e Not_6),

⁴⁶ L. Piccolo, *Notturmo*, in *Plumelia*, cit., pp. 25-27.

⁴⁷ Per una disamina completa del *dossier génétique* di *Notturmo* cfr. Parte seconda, paragrafo 4.3.

esibendo anche il titolo definitivo, attestano una doppia titolazione mostrando una fase di transizione dall'una all'altra forma.

Il nucleo 'narrativo' della poesia, scandita dal ritmo largo del verso lungo piccoliano, trae origine dal racconto di un evento i cui caratteri oscillano tra il serio e il faceto: un'"figura annosa", alla quale solo a metà della poesia si fa riferimento (vv. 15-16), si muove per le stanze buie della casa. Sulla soglia di una di queste, per ben tre volte, un lume inaspettatamente si spegne:

La lirica (scusami se mi dilungo un po' su di lei) ha bisogno quante altre mai di alcune spiegazioni che sarebbe – credo – impossibile sapere da essa stessa. È rivolta – dopo decenni – ad una vecchia donna di servizio, superstiziosa di lotto e smorfie. Quando tutti i padroni in casa erano già morti rimase lei sola per un certo tempo – ed una volta mi fu raccontato che essendosi alzata di notte per cercare un oggetto – lume a petrolio – questo le si spense 3 volte entrando in una stanza. Da questo fatto che attribui agli spiriti ne trasse magnifici sviluppi per l'amato botteghino del lotto.⁴⁸

Il poeta si premura di dare all'amico Pizzuto alcune "delucidazioni" sulla sua lirica, ma fornisce in realtà soltanto chiarimenti sull'aneddoto dal quale essa trae spunto e che si ricollega alla diffusa credenza popolare per cui le anime dei defunti potrebbero, in maniera diretta o con la loro stessa presenza, come in questo caso, suggerire ai vivi numeri per fortunate vincite al gioco.

L'atmosfera di profondo mistero e i caratteri ricercati del lessico stridono con l'antefatto e conferiscono alla poesia un tono volutamente ironico. Ma quella che a una prima lettura potrebbe apparire soltanto una goliardica trasposizione in versi di una storia di vecchie superstizioni, a un'analisi attenta mostra anche i caratteri di una riflessione più vasta, nella quale l'episodio raccontato svolge al fine una funzione soprattutto pretestuosa.

Lo studio della genesi dell'opera ha permesso di considerare le modalità di revisione del testo messe in atto dall'autore ma può aiutare anche a comprendere

⁴⁸ Lettera del 14 gennaio 1966 ad Antonio Pizzuto. Cfr. A. Pizzuto - L. Piccolo, *L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, cit., p. 79-80.

il significato di alcuni versi e offrire suggerimenti sull'interpretazione della poesia.

Essa rivela, ad esempio, come nelle stesure precedenti fossero presenti descrizioni più precise di 'personaggi' e situazioni che sono state progressivamente eliminate o modificate. Se nella redazione finale dell'edizione a stampa (Not-67), l'unico riferimento esplicito all'anziana donna è contenuto nell'enigmatico sintagma nominale "figura annosa" (vv.15-16), nelle stesure Not_4 e Lume_2 questa presenza è rappresentata in modo più concreto e dettagliato. In esse Piccolo si sofferma, ad esempio, a descrivere le "vecchie dita" della donna intente a sfogliare un libro o a cucire:⁴⁹

Not_4	miglior sfogliare / con le vecchie dita il libro a quest'ora con le vecchie dita seduta a quest'ora il libro di figure, miglior pregare
lume_2	miglior sfogliare / con le vecchie dita, seduta a quest'ora il libro di figure, o pregare, miglior pregare a quest'ora o l'ago tra le dita

TAVOLA 4

I versi sono completamente assenti dalla redazione conclusiva del testo, coincidente con la prima edizione a stampa, e con essi manca del tutto un'esplicita caratterizzazione del personaggio.

Sempre l'analisi delle precedenti redazioni permette, inoltre, di constatare uno spostamento significativo dei versi: se nella stesura finale la misteriosa figura femminile farà il suo ingresso solo ai vv.13-17, in un'altra (Not_5), che presenta numerose varianti rispetto a Not-67, la si ritrova già ad *incipit* della lirica.

Il processo 'di sottrazione' o lo spostamento in posizioni meno rilevanti degli elementi descrittivi e la graduale revisione del lessico in direzione di una

⁴⁹ Di questa caratterizzazione del personaggio e dei particolari a essa connessi non sarà fatta menzione nell'ultima forma testuale, nella quale rimarrà soltanto traccia un enigmatico riferimento a un "volume sibillino" che, come scrive lo stesso poeta in una lettera a Basilio Reale, altro non è che "la smorfia antica" dei numeri. Cfr. B. Reale, *Sirene siciliane. L'anima esiliata in "Lighea" di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Moretti e Vitali, Palermo 1986, p.94.

maggiore astrazione contribuiscono a ridurre l'importanza dei riferimenti reali e a porre al centro piuttosto le domande, lo stupore e la *curiositas* che da essa derivano.⁵⁰

Lo stesso procedimento di ridefinizione e revisione del testo pare, dunque, suggerire al lettore un necessario superamento dei limiti dell'aneddoto al quale la lirica è ispirata e rinforza la convinzione che, come afferma Antonio Pizzuto:

[*Notturmo*] non ha bisogno di storia né di antefatti, poiché non è un fatto, ma poesia pura. Infinite sono le bellezze, ogni rilettura ne scopre di nuove.⁵¹

Anche la genesi del titolo sembra offrire interessanti spunti di riflessione e condurre nella stessa direzione interpretativa. A un precedente titolo *Il lume che si spense tre volte*,⁵² che rinvia immediatamente alla vicenda, nella redazione definitiva del testo il poeta preferisce *Notturmo*.

I numerosi rimandi intertestuali ai quali quest'ultimo titolo è connesso,⁵³ all'inizio, generano aspettative destinate a essere deluse dalla natura apparentemente aneddótica del componimento, in seguito, invitano implicitamente a ricercare significati più profondi nel testo.

⁵⁰ A conferire una connotazione di maggiore indeterminatezza agli elementi della poesia contribuisce anche l'eliminazione di alcuni aggettivi possessivi di seconda persona singolare presenti in stesure precedenti e la cui eliminazione non comporta soltanto conseguenze di natura ritmica. Le redazioni *Not_4*, *Not_6*, *lume_1* e *lume_2* attestano al v.2 "il tuo lume", con specificazione e circospezione del sostantivo, la redazione dell'edizione a stampa invece registra "il lume". In quest'ultima lezione il sostantivo, scevro del possessivo, non solo si sgancia più facilmente da un diretto riferimento alla superstiziosa protagonista, ma si presta a evocare altri luoghi della poesia piccoliana che proprio al 'lume', alla 'fiamma', con tutto il retaggio di significati allegorici a essi connessi, fanno riferimento. Questa tipologia di correzione, inoltre, pare rappresentare, a più ampio raggio, una caratteristica pregnante del processo genetico della raccolta e si riscontra anche in altre occasioni, ad esempio nella genesi del v.7 di *Guida per salire al monte*. La tendenza a limitare l'uso del "tu" e dei possessivi a esso connessi potrebbe essere dunque considerata, riprendendo la formula adoperata da Contini, una variante a "sistema". (Cfr. G. Contini, *Implicazioni leopardiane*, «Letteratura», n.33, 1947)

⁵¹ A. Pizzuto - L. Piccolo, *L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, cit., p. 85.

⁵² La lezione è attestata dalle redazioni *Not_4*, *lume_2*, *lume_1* e *Not_6*.

⁵³ Il pensiero va immediatamente a testi poetici quali ad esempio il *Canto notturno di un astore errante dell'Asia* di Giacomo Leopardi o *Notturmo* di Gabriele D'Annunzio, ma molti altri esempi potrebbero essere citati.

Non è un caso, infatti, che nella ben orchestrata struttura della poesia, a sezioni meramente narrative, appena intaccate da un sottile ma pervasiva ironia (vv. 1-17 e 24-43) se ne alternino altre di natura metaforico-riflessiva (vv. 18-33 e 43-56).

Proprio nell'avvicendamento di momenti poetici differenti è contenuta la chiave per comprendere la duplice natura della lirica:

Per intendere bene il senso di questa lirica occorre tener presente che essa oscilla tra l'ironia (che muta in oro innegabile...) e dall'altra parte un consentimento (partecipazione si direbbe oggi) a questo incombere di un mistero.⁵⁴

Piccolo, "il poeta delle ombre",⁵⁵ come forse troppo sbrigativamente è stato definito, proprio a partire da storie di fantasmi, con toni umoristici e al contempo una genuina compartecipazione, sperimenta il mistero del 'confine' e della 'soglia'.

Sebbene i versi di *Notturmo* esplicitino la consapevolezza che "certo non sono che fole", che "i morti non hanno cifre per i nostri tesori", il componimento non rappresenta soltanto il bonario sberleffo "di chi voglia col colore oscuro delle parole fare paura a un bambino, o a una persona semplice."⁵⁶ All'origine della compartecipazione⁵⁷ vi è infatti la percezione consapevole di un "nodo di vita / incompreso" sul quale vale la pena di interrogarsi.

Per tale ragione, dopo aver evocato un umilissimo mondo di credenze popolari e al contempo aver lambito i frammenti di un passato perduto, l'autore concede

⁵⁴ Lettera di Lucio Piccolo a Basilio Reale riportata in B. Reale, *Sirene siciliane*, cit., p.94.

⁵⁵ Cfr. V. Ronsisvalle, *Il favoloso quotidiano*, cit., p. 95.

⁵⁶ Lettera di Lucio Piccolo a Basilio Reale riportata in B. Reale, *Sirene siciliane*, cit., p.94.

⁵⁷ Si legga a tal proposito un breve estratto dall'intervista rilasciata da Piccolo a Ronsisvalle: "Debbo dire che volevo crearmi, insistevo sopra una Sicilia, così, molto attaccata alle tradizioni, alle tradizioni esoteriche, a tutto questo mondo...Lampedusa, sempre scherzosamente, mi rimproverava, mi diceva «Sei incorreggibile, sei immerso in basse superstizioni, i tuoi maestri sono le vecchie donne...«demitoques»... sono i vecchi pastori..." Cfr. V. Ronsisvalle, *Il favoloso quotidiano*, cit., p. 95.

una chiusa grave al suo componimento e sulle tracce di quei ‘fili invisibili’⁵⁸ che legano il mondo dei vivi a quello sempiterno delle “anime in fiamme” prosegue il suo percorso conoscitivo. Ma al lettore che si accosta alle ‘storie’ del “mobile universo di folate”⁵⁹ piccoliano, non è dato sapere dove finisca l’ironia e dove cominci la gravità, dove si consumino le superstizioni e dove inizi il culto per quella “memoria” storica, mitica e ancestrale, nella quale il “barone magico”⁶⁰ ricerca le sue risposte.

⁵⁸ L’espressione qui adoperata è una voluta crasi tra due sintagmi presenti nella poesia e che hanno in essa un ruolo centrale: “fili estremi” e “matasse invisibili”. Cfr. L. Piccolo, *Notturmo*, cit., p. 24.

⁵⁹ L. Piccolo, *Mobile universo di folate*, in *Gioco a nascondere. Canti barocchi e altre liriche*, cit., p. 81.

⁶⁰ Così Vincenzo Consolo definisce l’amico e poeta Lucio Piccolo in V. Consolo, *Il barone magico*, «L’Ora», 17 febbraio 1967.

5. UNA POETICA DELL'“INQUIETUDINE”: *IL MESSAGGIO PERDUTO*

Il messaggio perduto, in linea con i toni nostalgici e malinconici di *Notturmo*, ripropone un ormai consueto intreccio tra la tensione immaginifica dei versi e i fili narrativi di una ‘storia’:

5 Richiama le notti nel primo
autunno ancor tiepide e l'aria
ove erra un fermento sperduto
di caprifoglio, avviene che un' *ansia*
si levi improvvisa ed infranga
l'eguale fluire: *tra veglia*
e sonno qualcosa è sorta
che sapevamo forse dormendo:
10 gira fuso, rifolo vano, prendi
corpo di nulla. Si estende
nei chiusi, *il bestiame ha sentito*
un poco s'agita e il gallo...*propaga*
sul colle d'appresso, certo
dalla finestra s'è sporto
15 *un volto tutto solchi d'ulivo*
tarlato, piega
la lampada, indaga
poi scende e su la soglia
riappare il lume, ora è
20 verso l'asse che i margini giunge
al fosso di macchie e di rupi,
sull'aia s'arresta, dispare –
e ancor più lontano un cane
s'è fatto vivo, batte uscio
25 come una botte percossa, - poi cade
di nuovo il silenzio, la notte
riprende il gioco di dadi
in cerchi minimi, l'onda
lontana e grave distorce
30 la fiaccola di prua
al peschereccio. *Nel giorno*
- dietro i sugheri è un calderone
rovente o un dolce
vapore trai pioppi – *nel giorno*
35 verdura non manca nell'orto
non s'è vista impronta
fuggiasca di piede. *Nessuno*

*dirà chi nel tempo del sonno
passò, che messaggio
trascorse ignorato e si sparse.*⁶¹

La poesia appare per la prima volta nel 1967, come quarto elemento di *Plumelia*. Dal momento che le testimonianze manoscritte e dattiloscritte pervenute non sono datate né databili, è difficile ipotizzare con precisione a quando risalga la sua composizione. Il controllo incrociato degli epistolari ha permesso, tuttavia, di fissare come *terminus ante quem* il 5 ottobre del 1965. Da una lettera ad Antonio Pizzuto, recante questa data, si evince che il poeta avesse almeno iniziato la stesura della lirica:

Carissimo,
sono ancora vivo! Benché sofferente con le solite cose. Forse, nel non lontano futuro, si pubblicherà presso l'ottimo Scheiwiller un volumetto assai smilzo: poche liriche in tutto 5 o 6 - di carattere «magico». Spiego meglio, in cui la presenza invisibile è dominante. Te le invierò presto. Una comincia «Richiama le notti nel primo // autunno ancor tiepide...».⁶²

Dopo aver dato all'amico rapidi ragguagli sulla sua condizione di salute, Piccolo offre un'importante testimonianza indiretta dell'*iter* redazionale della raccolta, ne ribadisce il carattere "magico" e cita il primo verso e parte del secondo di *Il messaggio perduto*.

La poesia riproduce in effetti, più di qualunque altra, atmosfere misteriose e prodigiose dominate da presenze invisibili e da un soffuso misticismo che, a diversi livelli, attraversa tutta l'opera.

Dal punto di vista formale anche questo componimento sperimenta alcuni metri della tradizione (decasillabo, endecasillabo, novenario, ottonario e settenario) ma si sottrae del tutto alla rima, attestando solo alcune assonanze e consonanze. La questione metrica acquista ancor più valore se si pensa che una delle

⁶¹ L. Piccolo, *Il messaggio perduto*, in *Plumelia*, cit., p. 31. Il corsivo è mio.

⁶² Cfr. A. Pizzuto - L. Piccolo, *L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, cit., p. 70.

redazioni attestate dal fascicolo XVIII della carpetta 2 dell'Archivio della famiglia Piccolo (Mp-5), intitolata *L'ansia vana* e probabilmente tra le più antiche, riporta i numeri corrispondenti al computo delle sillabe, scritti per ogni verso sul margine destro della carta. Nonostante le numerose varianti anche in questa stesura si registrano prevalentemente novenari e ottonari.⁶³

La lirica, nella sua forma finale, può essere articolata in due grandi sezioni: la prima (vv.1-30) ritrae un'ambientazione notturna; la seconda (vv.31-39) si apre invece a situazioni diurne.

A questa bipartizione corrisponde una precisa articolazione del contenuto testuale: la parte iniziale si concentra sul mistero e sull'indicibile, la seconda costituisce un'apparente confutazione della prima e culmina con la delusa accettazione dell'impossibilità di comprendere e la consapevolezza che, appunto, "il messaggio [sia] perduto".

Adottando una tecnica poetica ormai consolidata, Piccolo parte dalla definizione di precise coordinate spazio-temporali (vv.1-2: "Richiama le *notti* nel primo / *autunno*"), e dalla rappresentazione di una condizione specifica (vv.6-7: "tra veglia / e sonno"), per poi pervenire alla designazione di un'atmosfera del tutto sfuggente e indefinita. In pochi versi l'autore descrive l'attimo esatto in cui, all'avvicinarsi del risveglio, l'io lirico percepisce la scomparsa di qualcosa, di una conoscenza che nel sonno gli apparteneva. È proprio l'avvertimento di questa 'perdita', già annunciata dal titolo, a generare il sentimento di "ansia" che

⁶³ Come si può apprezzare dalle riproduzioni fotografiche che l'edizione digitale permette di consultare (<http://www.plumeliaedizioniedigitale.it/v-machine/samples/II%20messaggio%20perduto.html#>) il manoscritto attesta, accanto alle numerose operazioni correttive (cancellatura, riscrittura di singole lezioni, espunzione di interi segmenti, aggiunta nella linea di scrittura, nell'interlinea o nei margini), verso dopo verso, il numero delle sillabe secondo la sequenza: 9, 6, 9, 10, 8, 8, 10, 9, 10, 13, 9, 9, 9, 6, 8, 8, 9, 6, 7, 8, 10, 11, 8, 8, 9, 9, 9, 8, 8. In questa redazione, come anche nella stesura definitiva, a prevalere è il novenario, disposto di solito in gruppi di tre, seguito dall'ottonario, organizzato di solito in coppie di due versi. Il ruolo centrale di tale verso non stupisce ma si riconnette anzi al valore assegnato dall'autore al numero nove, non si dimentichi che nove sono anche i componenti di *Plumelia*.

pervade l'intero componimento e che sarà esplicitamente citato al v.4: “avviene che un'ansia”.

Il messaggio perduto è forse la poesia di *Plumelia* in cui tale sentimento è più doloroso e intenso.⁶⁴ Non è, dunque, un caso che la redazione Mp-5 prima citata sia intitolata proprio *L'ansia vana*.

A proposito dei titoli va inoltre precisato che le numerose redazioni, rispettivamente Mp-1, Mp-2, Mp-3, Mp-4, Mp-5, attestate dal fascicolo XVIII della Carpetta 2 già menzionato, Mp-6, attestata dal quaderno 5 e Mp-7, Mp-8, attestate dal quaderno 22, presentano un'interessante sequela di varianti:

Mp-8	- non attesta titolo -
Mp-4, Mp-6 e Mp-7	Richiama le notti
Mp-5	L'ansia vana
Mp-67, Mp-1, Mp-2, Mp-3	Il messaggio perduto

TAVOLA 5

Gli autografi danno testimonianza di almeno tre titoli differenti: uno è quello confluito nella prima edizione: *Il messaggio perduto*; un altro (attestato da Mp-4, Mp-6 e Mp-7) è chiaramente una ripresa del primo verso della poesia: *Richiama le notti*; un ultimo, (attestato solo da Mp-5) rimanda invece al sentimento di cui si diceva: *L'ansia vana*.

Un'analisi attenta di Mp-5 pare essere funzionale anche a una lettura profonda della semantica di un termine che si è ormai palesato come centrale nella lirica: “ansia”. Questa redazione, infatti, nella quale per altro al v.4 tale parola figura nella variante marcata “ansietà”,⁶⁵ attesta alcuni versi, poi cassati, preziosi per

⁶⁴ Un altro componimento in cui questo sentimento era forse altrettanto pervasivo è *Candele* in *Canti barocchi*: “Ma quest'angoscia, quest'ansia? / hanno messo una coltre sulla gabbia degli uccelli e gli usci esterni sussultano contro vento. / e nulla è perduto ancora; / ma qualcuno ha detto una volta / che un giorno tutto sarà perduto.” L. Piccolo, *Candele*, in *Canti barocchi e altre liriche*, cit. p. 39.

⁶⁵ Anche Mp-7 e Mp-8 attestano in luogo di “ansia” la variante “ansietà”.

l'ermeneutica testuale. Si riporta sotto, in rappresentazione sinottica, il testo della prima edizione (Mp-67) e quello della redazione in questione (Mp-5):

Mp-67 vv.7-11	Mp-5 vv.7-14
7 e sonno qualcosa è sorta	7 qualcosa è sorta che sapevamo
8 che sapevamo forse dormendo:	8 forse dormendo, gira, prende
9 gira fuso, rifolo vano, prendi	9 corpo di nulla fuso sprigiona sprigiona
10 corpo di nulla. Si estende	fuso
11 nei chiusi, il bestiame ha sentito	10 <i>le faville chiuse celate, le voci perdute</i>
	11 orni è un rifolo vano che forse
	12 Un gesto può sperdere eppure
	13 e ora <i>un'inquietudine</i>
	14 nel chiuso, il bestiame ha sentito ⁶⁶

TAVOLA 6

Come mostra la TAVOLA 6, oltre alla riorganizzazione del dettato metrico, agli spostamenti e alle inversioni sintattiche, Mp-5 attesta due versi che saranno eliminati nell'ultima redazione, in coerenza con la consueta tensione sottrattiva che anima la scrittura piccoliana.

Uno di essi, il v. 10, “le faville ~~chiuse~~ celate, le voci perdute”, focalizza l'attenzione su una molteplice impossibilità comunicativa;⁶⁷ l'altro, v. 13, “e ora un'inquietudine”, aggiunge un nuovo tassello alla già sfaccettata definizione del sentimento che pervade il componimento.

L'“ansia” o l'“ansietà” sembra, in effetti, derivare in primo luogo proprio dall'impossibilità di esprimere ciò che forse in una condizione di dormiveglia pareva chiaro e lampante (v.8: “che sapevamo forse dormendo”) e che, al risveglio, diventa invece indecifrabile.

L'io lirico versa dunque in una condizione di incomprensione, di incapacità di cogliere a pieno il mistero che lo circonda. Tale condizione, tuttavia, è a ben

⁶⁶ Il corsivo è mio.

⁶⁷ Le “faville”, in riferimento alle quali il poeta prima scrive “chiuse”, poi cassa e riscrive “celate”, sembrano alludere agli occhi e dunque a una negata comunicazione visiva; le “voci perdute”, invece, rimandano alla sfera semantica del linguaggio e pertanto anche a un'impossibile comunicazione tramite la parola.

vedere universale e ontologica, propria dell'uomo e di ogni essere vivente (vv.11-12: “*il bestiame ha sentito / un poco s'agita*”),⁶⁸ al quale è dato solo di avvertire “il senso del trascendente”⁶⁹ ma non di comprenderne fino in fondo il significato.

A ben vedere a diventare indecifrabile e indefinito è anche il profilo delle misteriose presenze che vengono descritte. Ogni distinzione tra ciò che è umano e ciò che è animale o vegetale pare annullarsi a favore di una voluta contaminazione delle immagini. Così, le inafferrabili entità della lirica sono: “un volto tutto solchi d'ulivo / parlato”,⁷⁰ nuova riproposizione dell'energia vegetale di *Veneris venefica agrestis* dei *Canti barocchi*,⁷¹ e “un cane” che “s'è fatto vivo” e “batte un uscio / come una botte percossa”.

All'oscurità e alla difficoltà di decodifica dei versi fa da contraltare, come nel tentativo di rischiarare il buio del mistero, la sequela di simboli di luce di cui questa parte della lirica è disseminata (v.17: “lampada”, v.19: “lume”, v.30: “fiaccola di prua”).

Vittima di un mallarmeiano “gioco di dadi” (v.27) l'uomo pare doversi arrendere all'impossibilità di recuperare il messaggio che, in effetti, già nel titolo della lirica era dichiarato “perduto”.

L'attesa di risposte, dunque, è al momento destinata a rimanere insoddisfatta per il poeta. L'ansia provata, che penetra in modo diverso tutte le redazioni della poesia e che, come si è visto, dava il titolo a una di esse, è dunque destinata a rimanere “vana”, poiché, al fine, ne sono oscure anche le ragioni profonde.

⁶⁸ Il corsivo è mio. L'estensione di un sentimento tipicamente umano, come l'ansia, al mondo animale annovera, seppur con i dovuti distinguo, illustri predecessori nella letteratura moderna e contemporanea, tra tutti si ricordi, ad esempio, quello del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* di Giacomo Leopardi.

⁶⁹ Cfr. V. Ronsisvalle, *Il favoloso quotidiano*, cit., p. 95.

⁷⁰ Una variante di questo verso, attestata da Mp-5 e che evidenzia ancora di più la commistione tra umano e vegetale, è “volto di corteccia”.

⁷¹ I versi ricordano quelli della descrizione della venera campagnola di *Veneris venefica agrestis*: “Sorge dalla macchia terragna, il volto / - ilare, arcigno - stretto nel nero fazzoletto / sembra di castagna rinsecchita, il capello / che ne sfugge non è vello gentile / ma riccio caprigno; quando va / (non sai se ritta o china) il bruno piede contratto / è radica che d'un tratto sbuca dalla terra e cammina.” L. Piccolo, *Veneris venefica agrestis*, in *Canti barocchi e altre liriche*, cit., p. 8.

L'epifora "nel giorno"⁷² (vv. 31 e 34) annuncia un cambio di scena e il pronome "nessuno" al v. 37 ribadisce in modo perentorio un'ancora impossibile comprensione. Nell'atmosfera diurna, ciò che "fa vero di notte la notte che sogna",⁷³ riprendendo i versi di *Notturmo*, sembra sparito. Il "messaggio" è destinato a restare "ignorato."

Il linguaggio si dimostra ancora insufficiente a comprendere e a esprimere un contatto al quale Piccolo allude ma del quale esplicitamente non dice. E questo concetto è espresso proprio da uno di versi centrali del componimento che nella sua forma finale è attestato come: "nessuno *dirà* chi nel tempo del sonno passò", dalle redazioni Mp-4, Mp-7, Mp-8, invece, con la significativa variante del verbo, è attestato come: "nessuno *saprà* chi nel tempo del sonno passò".⁷⁴

Lo slancio di conoscenza, l'impeto al voler "sapere" o "dire" l'inesprimibile della notte, con tutte le implicazioni semantiche che questo termine possiede nella poesia piccoliana, è destinato dunque a consumarsi con il sopraggiungere delle prime luci.

La poesia, probabilmente una delle più affascinanti di *Plumelia*, offre un altro esempio di quella tecnica poetica che l'autore aveva già sperimentato in altri componimenti: prendere le mosse da un fatto misterioso e da una situazione concreta, che rappresentano il 'cuore narrativo' della lirica e che vengono appena accennati per sviluppare da essi una concatenazione di immagini e riflessioni.

Ma il poeta, sebbene sedotto dalle sinuosità fascinate di queste 'storie' inspiegabili - un lume che si spegne tre volte (*Notturmo*), un fascio di luce che

⁷² Mp-5 e mp-7 attestano in luogo di "del giorno" la variante "domani" che accentua l'assetto narrativo della poesia ma è manchevole del riferimento alla contrapposizione luce-buio che è chiave centrale della lirica. Si noti, inoltre, che nella redazione finale Mp-67 i due sintagmi "del giorno" sono entrambi posti a conclusione del verso (epifora) e intercalati da una costruzione a chiasmo con un effetto ritmico estremamente raffinato: "dietro i sugheri" corrisponde a "tra i pioppi" e "un calderone rovente" corrisponde a "un dolce vapore".

⁷³ L. Piccolo, *Notturmo*, in *Plumelia*, cit., p. 26.

⁷⁴ Le redazioni Mp-4, Mp-7, Mp-8 presentano "saprà" in luogo di "dirà", attestato in tutti gli altri casi. La variante palesa uno slittamento semantico significativo: l'impossibilità del 'sapere', del 'conoscere', nel primo caso, e l'impossibilità del 'dire, del 'comunicare', nel secondo. La lezione della forma definitiva ("dirà") ammette la possibilità di una conoscenza per intuizione, seppur non trasmissibile all'esterno.

attraversa inatteso una stanza angusta (*L'andito*), un volto misterioso che si sporge da una finestra e svanisce nel nulla (*Il messaggio perduto*) - non rinuncia, al fine, a interrogarsi sul loro mistero e su quel “senso familiare d’oltre il limite”⁷⁵ che è cardine dell’opera.

In questa indagine inesausta la poesia riveste un ruolo fondamentale detenendo un valore forse gnoseologico o, ancor meglio, decisamente “magico”:

Si insiste sulla categoria «magica». Io per mio conto penso che poi poesia e magia potrebbero essere la stessa cosa.⁷⁶

Non è, dunque, solo la “categoria magica” ad affascinare il poeta, ma anche la convinzione che essa sia strettamente legata alla poesia e che tra l’una e l’altra, ancora una volta, sia difficile tracciare un confine.

⁷⁵ Cfr. L. Piccolo, *Gioco a nascondere*, cit., p. 15.

⁷⁶ A. Pizzuto - L. Piccolo, *L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, cit., p.87. La lettera è del 5 marzo 1966.

6. UN PROGETTO CHE NON “FIORÌ”: LA COMPLESSA ‘STORIA’ INTERNA DI *LA STRADA FUORI PORTA*

6.1. UN DIVERSO TITOLO, UNA DIVERSA “DIREZIONE”: *EX VOTO PER LE ANIME IN FIAMME*

La strada fuori porta, insieme a *Notturmo*, è probabilmente una delle più antiche poesie di *Plumelia*. Nonostante la sua prima pubblicazione si attesti nel 1967, come quinto elemento della raccolta, le prime informazioni indirette su di essa risalgono già al 1963, e fanno riferimento a un componimento dal titolo *Ex voto per le anime in fuoco*. In un’intervista rilasciata a Domenico Ciccì, pubblicata in «Gazzetta del Sud» il 5 novembre di quell’anno, Piccolo afferma:

Ho in preparazione una serie di liriche che intitolerò *Ex voto per le anime in fuoco* e che si riferisce al culto delle anime del Purgatorio e agli ex voto in cui esse sono dipinte nelle vecchie chiese di Palermo, forme di cupo misticismo.⁷⁷

Almeno alla fine del 1963, dunque, deve essere ricondotta una stesura originaria della poesia che lo stesso autore, in una lettera a Vanni Scheiwiller del 1965, conferma corrispondere a *La strada fuori porta*:

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.⁷⁸

L’epistola che, a voler essere precisi, esibisce un titolo ancora diverso, attestando la variante “fiamme” (e non “fuoco”), conferma l’importanza della genesi della lirica per l’evoluzione del progetto tutto di *Plumelia*.

⁷⁷ D. Ciccì, *Non garba a Lucio Piccolo l’altrui gioco a nascondere*, in «Gazzetta del Sud», 5 novembre 1963, poi ripubblicata in D. Ciccì, *Scritti*, Edizioni P&M, Messina 1987, pp. 85-89.

⁷⁸ Lettera inviata a Scheiwiller nel 1965, citata da G. Gaglio, in *L’abbandono esoterico in Plumelia*, in AA. VV., *Lucio Piccolo. La figura e l’opera*, a cura di N. Tedesco, cit., p. 234.

A ben vedere, in nessuna delle redazioni rintracciate e annoverate nel *dossier génétique* di *La strada fuori porta* questo titolo figura in tutta la sua estensione, tuttavia, una di esse (custodita presso l'Archivio famiglia Piccolo, Carpetta 3, fascicoli LIV, LV, LVI e siglata Strada4), sulla quale ci si soffermerà in questo paragrafo, è intitolata proprio *Le anime in fiamme*.⁷⁹

Come si può notare consultando l'edizione digitale,⁸⁰ che permette di visualizzare integralmente e in una rappresentazione sinottica tutte le stesure del quinto componimento, la forma testuale di questa redazione è molto diversa da quella definitiva, per estensione e per la presenza di numerose varianti, formali e sostanziali, che attestano un intenso lavoro correttorio da parte dell'autore.

Le anime in fiamme (Strada4) consta di 132 versi ed è suddivisa in 9 strofe: le prime due, vv. 1-28, ripropongono con alcune varianti il testo che poi confluirà nel componimento *La strada fuori porta*; le successive strofe, vv. 29-132, invece, non esibiscono punti di contatto evidenti con tale poesia ma anzi paiono ben altra cosa da essa.

Dal verso 28, dunque, verso conclusivo di *La strada fuori porta* (la cui prima edizione è siglata S67) e ultimo verso della seconda strofa di *Le anime in fiamme* (Strada4), attestato rispettivamente da S67: “figure di bruce e d'angoscia” e da Strada4: “figure di fuoco e di sangue”, si deve necessariamente adottare una prospettiva genetica diversa, che valichi i confini della singola lirica.

⁷⁹ Come è stato già notato nella Parte seconda paragrafo 4.5 e paragrafo 4.10, Giovanna Musolino in *Il raggio verde* pubblica in appendice un'altra redazione di *Le anime in fiamme* (cfr. L. Piccolo, *Il raggio verde e altre poesie inedite*, cit., pp. 62-65) più breve (96 versi), il cui dattiloscritto originale non è stato reperito e che è stata siglata come Strada5. In questo paragrafo, tuttavia, ci si concentrerà soltanto sulla disamina della più complessa e articolata redazione dattiloscritta Strada4, attestata dalla carpetta 3, fascicoli LIV, LV, LVI dell'archivio della famiglia Piccolo ed espressione di un diverso e originario progetto della silloge.

⁸⁰ Le redazioni Strada4 e Strada5, intitolate entrambe *Le anime in fiamme*, non sono state editate solo come redazioni di *La strada fuori porta* ma, per l'importanza che esse – soprattutto la prima – rivestono per la raccolta, si è deciso di considerarle anche come decimo componimento dell'edizione critico-genetica digitale, codificato ed editato autonomamente e con un apparato di note dedicato. Si consulti a tal proposito il link dell'edizione <http://www.plumelialedizionedigitale.it/plumelia/>

Si riportano a seguire i versi della terza strofa di *Le anime in fiamme* (Strada4) (vv. 29-36) nei quali il dettato poetico si arricchisce di immagini e si apre a orizzonti notturni che sembrano dialogare con quelli di altri componimenti della silloge.

30 Oracoli delle umili notti- le strade
 sole coi gialli lumi e le spole
 degli echi che battono ai cantoni-
 sospetti dei vani nell'ora dei fumi
 sospesi ai tetti, anime lunghe, movenze agli spiani
35 *tesi di luna nei sogni infantili*
 ombre a noi stessi esaliamo
 in ombra vacuo e spavento.⁸¹

A una lettura che estenda lo sguardo d'analisi all'intera raccolta, non può passare inosservato il legame di questi versi con quelli de *I morti*. Il v. 34 in particolare, "tesi di luna nei sogni infantili", ricorre identico al v. 11 del penultimo elemento di *Plumelia*.

E, proseguendo questa rapida disamina dei versi di *Le anime in fiamme*, si può osservare che anche l'ultima strofa della redazione contiene evidenti punti di contatto con un'altra poesia di *Plumelia*, *L'andito*:

120 Reclino ora il sole
 fra macerie di nuvole
 esalta frontoni embrici gronde
 e sembra salpino verso la notte
 profonde plaghe in palpito d'accese valve -
 fumanti vagabonde isole
 e la notte scenderà
125 sopra la solitudine le porta chiuse
 in battiti di tenebra ed interni
 spiragli di splendore
 chiamerà da la dormente
 memoria *la preghiera* e la scintilla...
 ma forse oltre le notti,

⁸¹ Redazione Strada4, vv. 29-36. Il corsivo è mio.

oltre cancelli e cipressi
per sempre arderanno alle grate
roventi d'un fermo occidentale.⁸²

I versi attestano rilevanti rimandi alla chiusa di *L'andito*: “ogni anno in questo tempo / espiatorio il sole / *reclino chiama la preghiera*, / dell'andito ignorato / fa l'oratorio in fiamme”.⁸³

Ben lungi dall'essere un occasionale esempio di ricorsività della scrittura piccoliana, quella riscontrata nei due casi di cui sopra si palesa piuttosto come una costante e pervasiva affinità tematica, ritmica e lessicale di *Le anime in fiamme* non solo con *I morti* e *L'andito*, ma anche con *Notturmo*, *Il messaggio perduto*, *I sobborghi*, *Plumelia*, e *Guida per salire al monte*.

Sebbene tali corrispondenze non siano tante e tali da far individuare in *Le anime in fiamme* stesure complete o frammentarie dei suddetti componimenti, come invece è possibile fare per *La strada fuori porta*, esse sono sufficienti a farne una testualità privilegiata per lo studio dell'intera silloge.⁸⁴

La lettera inviata dallo scrittore palermitano nel 1963 e alla quale si è fatto riferimento all'inizio di questo breve paragrafo, suggerisce però anche qualcos'altro sull'evoluzione del progetto inizialmente intitolato *Le anime in fiamme*, alludendo a un rilevante cambio di rotta che rese necessario dare alla silloge un titolo differente da quello che era stato pensato all'origine:

[*Ex voto per le anime in fiamme*] doveva dare il titolo a tutta la raccolta se avesse preso altra direzione; dalla differente direzione invece fiorì *Plumelia*.⁸⁵

Piccolo sente forse il bisogno di riconsiderare l'itinerario ultraterreno delle anime purganti all'interno di una prospettiva più ampia, di far esplodere i confini

⁸² Redazione Strada4, vv.117-133. Il corsivo è mio.

⁸³ L. Piccolo, *I morti*, in *Plumelia*, cit., p. 47. Il corsivo è mio.

⁸⁴ Nell'edizione digitale sono state puntualmente indicate, attraverso note critiche al testo, le affinità lessicali, sintattiche e ritmiche riscontrate con altri componimenti della raccolta.

⁸⁵ Lettera inviata a Scheiwiller nel 1965, citata da G. Gaglio, in *L'abbandono esoterico in Plumelia*, cit., p. 234.

semantici del ‘viaggio’ e attualizzarli quanto più possibile, portando il suo messaggio ben oltre il ‘racconto’ che lo aveva ispirato. Sebbene le ambientazioni e le atmosfere rimangano quelle barocche e buie, pregne di mistero e a di attesa, che già sono presenti nelle nove strofe di *Le anime in fiamme*, pare tuttavia di poter scorgere nella successione dei nove componenti,⁸⁶ non solo una più profonda consapevolezza ma anche un’inedita prospettiva di meraviglia e di dolcezza dinanzi alla bellezza del mondo. I toni cupi che pure permangono nella *suite*, sono costantemente bilanciati dall’ironia e dai sorprendenti bagliori che tengono acceso, nel corso del cammino intrapreso, un messaggio positivo, il cui segreto è forse da ricercare proprio nel ‘fiore della poesia’.

⁸⁶ A tal proposito si noti anche che le strofe di *Le anime in fiamme* sono nove come nove sono i componenti di *Plumelia*.

6.2. ATMOSFERE E MEMORIE BAROCCHE IN *LA STRADA FUORI PORTA*

La strada fuori porta, abbandonati i paesaggi bucolici che pure avevano fatto capolino in *Il messaggio perduto*, volge nuovamente l'attenzione alla città palermitana e alle sue architetture offrendo quello che a buon diritto è stato definito "il più barocco dei testi piccoliani".⁸⁷

La strada fuori porta,
e ogni anno agosto
alza fanali d'afa, e accende
la festa sui portali della chiesa
5 in archi, in pali, le luminarie gialle,
verdi, blu, agita nacchere, trombette
di cartone, dondola barconi
di rosse frutta ferite... poi cadono
dai balconi fiori di carta, l'ultimo
10 palco rimbomba al martello
che lo disfà e a tratti,
già sono le foglie inquiete;
ogni anno fa ritorno
la festa, e la stagione tarda
15 in zone di svanito rosa,
ai margini del giorno
ferma siepi di bruno viola.
Ma nella chiesa, se scendo
tre gradini, sopra lastre di tombe
20 dove non giunge l'esitare dei ceri
ognuna ne l'informe
papavero confitta,
vedo l'anime in fuoco:
distorti volti, braccia
25 levate verso nuvole e colombe...
nel profondo
del tempo e dei tramonti
lo sguardo si fermò sul fuoco
estremo, poi altrove si volse;
30 ma dove andava, brune
macchie, seguivano le vespertine

⁸⁷ F. Pappalardo *La Rosa, L'universo barocco del Barone di Calanovella: la poesia di Lucio Piccolo*, cit. p. 36.

figure di brace e d'angoscia...⁸⁸

Nella raccolta questo componimento è senza dubbio quello che registra il più complesso processo di revisione. Il poeta modifica in modo radicale il testo tanto che, come mostra l'edizione digitale,⁸⁹ se ne attestano almeno sei diverse redazioni. Tuttavia, sebbene la forma, l'estensione (prima 132, poi 96 e infine 32 versi) e il titolo (*Ex voto per le anime in fuoco*, *Le anime in fiamme*, *La strada fuori porta*), come si è visto anche nel precedente paragrafo, registrino una tale sequela di cambiamenti, l'autore non pubblicherà nessuna delle precedenti forme, almeno stando alle attestazioni in nostro possesso, ma a essere editata per la prima volta sarà la redazione finale del testo, pubblicata insieme alla prima edizione del 1967.

L'ambientazione della lirica è chiaramente ispirata ai luoghi del santuario di "Maria Santissima del Carmelo ai Decollati" al cui nome è legato un affascinante racconto, a metà strada tra storia e leggenda, sul quale vale la pena soffermarsi per conoscere lo spunto narrativo all'origine del componimento.

A partire dall'8 luglio 1799 la chiesa e il suo cimitero iniziarono a essere adoperati per seppellire i corpi di uomini giustiziati, spesso per decapitazione (decollati), e ai quali, al momento della tumulazione, non veniva concesso neppure il ricordo di un nome. Secondo la tradizione, che intreccia fede e superstizione, le anime di coloro che furono uccisi ingiustamente, rimasero erranti in cerca di pace eterna e dispensatrici di grazie in cambio di una preghiera.

Giuseppe Pitrè, documentando l'usanza popolare che si sviluppò a partire da questa credenza, racconta che i fedeli fossero soliti affiggere alle pareti della chiesa centinaia di tavolette dipinte (chiamate appunto "ex voto"), che

⁸⁸ L. Piccolo, *La strada fuori porta*, in *Plumelia*, cit., pp. 35-36.

⁸⁹Cfr. L'edizione critico-genetica digitale <http://www.plumeliaedizione digitale.it/v-machine/samples/La%20strada%20fuori%20porta.html>

rappresentavano miracoli e prodigi compiuti dalle anime dei decollati (le “anime in fiamme”).⁹⁰

Tutti questi riferimenti sono effettivamente rintracciabili già nel titolo di cui Piccolo da testimonianza nel 1963, *Ex voto per le anime in fiamme*, e aiutano a comprendere alcune delle immagini più sibilline che si ritrovano anche nella redazione ultima della poesia.

In *La strada fuori porta*, accanto a un contenuto di carattere spiccatamente narrativo, si riscontrano elementi formali di forte impatto ritmico (ad esempio l’epifora della parola “fuoco” ai vv.23, 28).

Nella poesia può essere rintracciata una certa simmetria tra due distinte sezioni. La prima (vv.1-17), con cadenza concitata e ritmo spezzato dalle frequenti

⁹⁰ Vale la pena riportare uno stralcio della descrizione del “culto dei decollati” fatta da Giuseppe Pitrè, le affinità con molte immagini della lirica confermano che proprio questa credenza, della quale Piccolo fece probabilmente esperienza diretta, avesse ispirato l’idea iniziale: “le donne, nelle ore pomeridiane, si partivano di casa e si avviavano verso Porta di Termini (via Garibaldi). Bisognava venire a Palermo, perché negli altri luoghi non esisteva una chiesa per i giustiziati. Secondo la promessa, il viaggio doveva farsi a piedi scalzi, le scarpe si toglievano proprio alla chiesa della Madonna degli Annegati che sta in mezzo la via che da Porta di Termini va alla chiesa dei Decollati. Il rosario è composto da ave marie, paternostri e gloriapatri. Cominciava il paternostro, seguivano tre requie (*requiem aeternam*), quindi i misteri come quelli del rosario della Madonna. I misteri sono di questa forma: Armuzzi mei decollati, Novi siti e novi vi junciti, Davanzi ‘u Patr’ Eternu vi nni jiti, Li mei nicissità cci raccontati, E tantu li prigati, Fina chi la grazia mi cunciditi. Giunti in chiesa, si offre il rosario e si fa la preghiera secondo le proprie intenzioni. Tale preghiera deve essere fatta davanti la balaustra dell’altare consacrato a S. Giovanni Decollato, protettore dei decollati. Compiute le preghiere, la devota passa nella Cappelletta che si trova a destra della chiesa si avvicina ad una lapide, sotto la quale si credono numerosissime le anime e parla o mormora e prega ed interroga e vuole. Finito di parlare vi applica l’orecchio per attendere il responso, se ode un leggero tintinnio è segno che la grazia è già stata concessa. Tanti sono i desideri e le preghiere: si chiede fortuna negli affari, nel lotto, si prega per la salvezza dei figli in viaggio, per il marito. Le ragazze le cercano per questioni d’amore. È importante udire “l’eco delle anime”, il canto del gallo, un fischio, il latrare di un cane, il suono di una chitarra, una bella canzone, il passare di una carrozza erano considerati presagi positivi, mentre il miagolio di un gatto, il raglio dell’asino, un pianto, un lamento, l’acqua che si butta in mezzo la via segni cattivi. In realtà, era la devota che traduceva in segni buoni o cattivi l’eco delle anime, secondo che l’esito della novena doveva essere positivo o negativo. Secondo la credenza popolare, le anime dei decollati andavano di notte sotto sembianze umane, dando consigli e ammonizioni. I giustiziati non hanno diritto alla pietà, perché si sono macchiati dei più atroci delitti e la Giustizia li ha condannati al patibolo, è vero, ma nell’ultimo istante della loro vita si saranno pentiti e la pena che essi pagano è così atroce da purificarli e renderli degni di perdono. Nasce da questo la credenza che i giustiziati sono dei martiri.” (Cfr G. Pitrè, *Le anime dei corpi decollati*, in *Usi e Costumi Credenze e Pregiudizi del Popolo Siciliano*, Vol. IV, Libreria L. Pedone Lauriel di Carlo Clausen, Palermo 1889).

virgole, riproduce le atmosfere briose e martellanti di una “festa”, parola quest’ultima, che non a caso figura per ben due volte nel componimento (vv.4, 14).⁹¹

A questa prima sezione se ne contrappone una seconda, la cui diversità è già segnalata ad *incipit* dalla presenza della congiunzione avversativa “ma”. I versi, assumono modulazioni gradualmente più lente e sinuose e, abbandonata la policromia del passo precedente, esibiscono scene dai caratteri foschi in cui a predominare è una cromia di rosso vivo, come dimostrano i numerosi termini riconducibili a questa sfera semantica (“papavero”, “fuoco”, “tramonti”, “fuoco”, “vespertine”, “brace”).

Secondo una tecnica consolidata, attraverso una poesia ancora una volta “musicale colorita”,⁹² Piccolo rappresenta le “anime in fuoco” (v.23) che, secondo la tradizione, sarebbero ancora imprigionate in attesa di una liberazione. Adoperando immagini espressionisticamente connotate e ricche di *pathos* il poeta spalanca l’orizzonte memoriale dei suoi ricordi d’infanzia.⁹³

Proprio a partire dalla centralità assegnata all’io lirico e all’azione del ricordare è possibile attivare il processo di creazione letteraria e ridare pregnanza poetica a scene vissute.

La centralità del soggetto poetante pare essere suggerita anche dai procedimenti correttori operati dall’autore. Se le redazioni presumibilmente più antiche (Strada3, Strada4 e Strada5) attestano al v.18 l’uso della seconda persona singolare, così non è per le altre:

⁹¹ Gli specifici riferimenti alla topografia della città (v. 1, “strada fuori porta”, probabilmente via Garibaldi, collocata in effetti vicino la chiesa e subito fuori Porta di Termini) e i riferimenti temporali (v. 2 “ogni anno agosto”) sono indizi preziosi che riconducono a un evento religioso in particolare: la processione celebrata ogni 31 agosto nella Chiesa di Decollati di Palermo.

⁹² Cfr. C. Pariani, *Vita non romanzata di Dino campana*, con un’appendice di lettere e testimonianze, a c. di C. Ortesta, cit., p. 28.

⁹³ In effetti Piccolo ai vv. 31-32 fa riferimento a “vespertine figure di brace e di angoscia” la cui immagine rimase indelebile allo sguardo del poeta bambino, più avanti infatti si legge anche: “lo sguardo si fermo sul fuoco /estremo” (vv. 38-39).

Strada3, Strada4, Strada5	Ma nella chiesa, se scendi
Strada1, Strada2, S67	Ma nella chiesa, se scendo

TAVOLA 7

L'uso della prima persona conferisce autenticità al ricordo che, a più livelli, viene evocato e che penetra i versi.

Ma l'eliminazione della seconda persona rappresenta un'azione costante nella genesi della raccolta e mostra di avere anche diversi significati.⁹⁴ La rimozione del "tu", infatti, potrebbe rappresentare, insieme ad altri accorgimenti, pure il tentativo, più o meno consapevole, di rimuovere le tracce di un'affinità montaliana che rappresenta sicuramente un'evidenza imponente nelle precedenti raccolte,⁹⁵ *Canti barocchi* e *Gioco a nascondere*, dalla quale lo scrittore palermitano sta, in questa opera, gradualmente prendendo le distanze sviluppando un nuovo e personalissimo dettato poetico.

⁹⁴ La tendenza a limitare l'uso del "tu" e dei possessivi a esso connessi potrebbe essere considerata, riprendendo la formula adoperata da Contini, una variante a "sistema". (Cfr. G. Contini, *Implicazioni leopardiane*, «Letteratura», n.33, 1947). Cfr. nota 52.

⁹⁵ Sembra a tal proposito significativo quello che scrive Scheiwiller dopo il primo incontro con il poeta: "Piccolo, tanto bravo. Ma c'è ancora Montale e l'ombra di Noventa". (V. Scheiwiller, *Saluti di corsa. Lettere ad Antonio Pizzuto e altre carte da un'amicizia*, Edizioni degli Amici, Arezzo 2002, p. 47).

7. UNA *SUITE* POETICA INTERNA ALLA RACCOLTA E IL SUO PRIMO MOVIMENTO

7.1. GENESI DI UN “CICLO”

Prima di procedere con l’analisi del sesto componimento della raccolta, ci si soffermerà in questo paragrafo sulla specifica situazione filologica che lega le redazioni di *Le tre figure*, *I sobborghi*, *I morti* e *Plumelia* attestate da un unico testimone custodito presso l’Archivio famiglia Piccolo, nel fascicolo II della Carpetta 2.

Come è stato precisato nella parte dedicata alla descrizione del *dossier génétique*,⁹⁶ infatti, le due carte manoscritte di cui esso si compone presentano i testi delle poesie suddette in una situazione di continuità, l’una di seguito all’altra, come facenti parte di un unico lungo poemetto.

Tale condizione non solo contribuisce a definire una relazione forte tra queste liriche, ma avvalora l’ipotesi secondo cui l’autore, attraverso un processo correttivo prevalentemente sottrattivo, a partire dall’iniziale stesura di un ampio poemetto connotato da uno stile narrativo o vicino alla prosa, giungesse alla costituzione di singoli e più brevi componimenti.⁹⁷

Il testimone in questione, in effetti, seppur con numerose varianti,⁹⁸ attesta le prime stesure di *Le tre figure*, *I sobborghi*, *I morti* e *Plumelia* tra loro connesse

⁹⁶ Cfr. Parte seconda, paragrafo 2.3.

⁹⁷ In una precedente analisi avevo individuato in un’inedita prosa lirica dai caratteri particolarmente suggestivi il primo nucleo ideativo di *Gioco a nascondere*. Cfr. A. Castello, *Tra testo e officina. Il gioco a nascondere di Lucio Piccolo*, Pungitopo editrice, Gioiosa Marea, 2014.

⁹⁸ Tra le molte evidenze scritte che sono state individuate per queste redazioni si riscontrano la cancellatura e la riscrittura di singole lezioni, l’espunzione di interi versi o segmenti strofici, l’aggiunta nella linea di scrittura, nell’interlinea o nei margini e la dislocazione di interi versi che da una stesura all’altra vengono ri-collocati in posizione diversa. Per quanto riguarda il fenomeno dell’espunzione in particolare, esso interessa soprattutto le sezioni iniziali e finali delle redazioni, dal momento che i confini tra esse non sono definiti, vi sono dei versi per così dire ‘di transizione’ tra le diverse testualità che verranno sistematicamente eliminati nei momenti successivi del processo scrittoria.

e legate all'interno di un medesimo progetto scrittoriale che solo in un successivo momento sarebbe stato articolato nelle quattro poesie dell'opera finale.⁹⁹

Non è dunque un caso che in una lettera ad Antonio Pizzuto del 10 marzo 1966, il poeta scriva:

Ti accludo il brano finale di «Plumelia» [...] I brani precedenti si riferiscono ai «Sobborghi», ai «Morti» ma tutto il *breve ciclo* è finora abbozzato più che altro.¹⁰⁰

A detta dello stesso autore, dunque, le liriche farebbero parte di un unico “breve ciclo”¹⁰¹ che, in una sua forma ancora “abbozzata”, contiene tutti gli elementi costitutivi della parte conclusiva dell'opera.

Se i primi quattro componimenti della silloge (*Guida per salire al monte*, *L'andito*, *Notturmo* e *Il messaggio perduto*) attestano fin dalle prime redazioni rintracciate una loro autonoma strutturazione, e non si definiscono all'interno di una vera e propria *suite*, lo stesso non accade per gli ultimi quattro, che non solo ritraggono simili ambientazioni, ispirate alle memorie urbane delle architetture di una Palermo barocca ma, come dimostra la genesi dei testi, furono inizialmente concepiti insieme.

⁹⁹ Tra il caso di *Le anime in fiamme* e questo si possono riscontrare alcune affinità ma intercorrono fondamentali differenze. Il testo di *Le anime in fiamme* (Strada4) può essere considerato una redazione di *La strada fuori porta* che registra, a partire dalla terza strofa, importanti coincidenze lessicali, sintattiche, tematiche con altri componimenti della raccolta ma il cui progetto scrittoriale è tuttavia differente poiché, come scrive lo stesso autore, la silloge muoverà in “altra direzione” rispetto al poemetto. Nel caso del testimone C2fII, invece, i componimenti appartengono al medesimo progetto della raccolta del 1967 ma mancano di distinzioni interne, presentando una forma unitaria, e attestano alcune varianti.

¹⁰⁰ A. Pizzuto - L. Piccolo, *L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, cit., p. 95-98.

¹⁰¹ Nella lettera Piccolo non fa esplicito riferimento a *Le tre figure*, sebbene nelle redazioni attestate da C2fII la poesia figurì insieme alle altre. Le motivazioni di questa assenza possono essere differenti. Da un lato, non si può escludere infatti che, come nella redazione Let-1, con il titolo complessivo di *I sobborghi* il poeta facesse riferimento a un più lungo componimento includente come primo elemento *Le tre figure*. Dall'altro lato, nel marzo del 1966, il poeta avrebbe potuto già aver isolato dai successivi il primo momento del suo “breve ciclo”.

In *Plumelia*, dunque, possono essere individuati almeno due blocchi distinti: quello delle tre lunghe poesie iniziali, da un lato, e il 'ciclo' dei componimenti finali, dall'altro.

Questa situazione ha importanti ripercussioni sulla lettura e sull'analisi della silloge e conferma, qualora ve ne fosse bisogno, che le liriche della raccolta debbano essere concepite come le tappe - tra loro più o meno ravvicinate - di un percorso fatto di soste e cambi di scena, un attraversamento che vede come protagonista l'io lirico che, ripercorrendo memorie vissute e sperimentando situazioni metafisiche, subisce un graduale processo di maturazione e di crescita.

7.2. LE TRE FIGURE E I “PAESAGGI DELL’ORA”

Il sesto componimento di *Plumelia* prosegue l’esplorazione dei luoghi dell’infanzia dello scrittore, confermando il legame tra “poesia” e “memoria” sul quale l’intera produzione piccoliana è imperniata.¹⁰²

Se l’aria scende *ora* più fresca
e più s’accende a ponente
è segno che fra breve tre figure
dietro le grate *saliranno*
5 la scaletta che porta alle campane
alla loggia vicina – un poco
rigide, scure al tramonto,
guardano attorno
si piegano sulla ringhiera e poi
10 dispaiono - al saluto
serale di chi s’allontana
batte la porta,
si chiude su le immagini inesauste
15 *della giornata*: lo sguardo di chi
traeva la carriola, le chiome
dei platani che fanno largo
alla ventata stanca, le foglie
si sa piegano sempre verso il mare
anche lontano, non visto. Tre
20 figure e una porta che batte
fanno che se ne vada il giorno,
nero
e rosso, n’è pieno l’occhio,
e girano i paesaggi
25 dell’ora.¹⁰³

La poesia appare per la prima volta nel 1967 come sesto elemento di *Plumelia* (redazione siglata Let-67). La più recente testimonianza pervenutaci non corrisponde in tal caso alla prima edizione ma a una redazione manoscritta,

¹⁰² Nell’intervista rilasciata a Ronsisvalle in *Il favoloso quotidiano*, proprio a proposito dell’importanza della memoria, Piccolo afferma: “Per me veramente la poesia, la vita è memoria: noi viviamo di memoria. del resto gli intelligentissimi greci non avevano stabilito che la madre delle Muse era la Memoria? Mnemosine...” (V. Ronsisvalle, *Il favoloso quotidiano*, cit., p. 73.)

¹⁰³ L. Piccolo, *Le tre figure*, in *Plumelia*, cit., p.39.

attualmente custodita presso il Centro Apice di Milano, unità archivistica 1531, inviata Scheiwiller, di poco successiva e risalente al 14 novembre 1967 (Let-3). Questa redazione attesta, rispetto all'edizione, un'unica variante al verso finale.¹⁰⁴

Le altre redazioni (Let-1, Let-2) non sono datate né databili, ed è difficile ipotizzare con precisione a quando risalga la composizione iniziale della poesia. *Le tre figure*, proiettando nuovamente il lettore tra i vicoli della città barocca, si apre *in medias res*. Nell'*incipit* l'avverbio "ora" occupa, non a caso, la posizione centrale del primo verso e proietta nell'*hic et nunc* le immagini evocate.

Come *Notturmo* e *Il messaggio perduto*, anche questo componimento è popolato da presenze misteriose: "tre figure" (v. 3)¹⁰⁵ che "dietro le grate saliranno / la scaletta che porta alle campane" (vv. 4-5).

Tuttavia, nelle precedenti poesie Piccolo non indugia sulla descrizione delle fisionomie enigmatiche, se non attraverso rapide metafore, qui invece si sofferma a ritrarne, fra lineette, i movimenti:

[...] – un poco
rigide, scure al tramonto,
guardano attorno
si piegano sulla ringhiera e poi
dispaiono – [...]

L'autore pare costruire il suo componimento a partire da personali momenti di vita vissuta che vengono sistematicamente risemantizzati.

¹⁰⁴ Diversamente dai componimenti precedenti per di *Le tre figure*, *I sobborghi*, *I morti* e *Plumelia* è stata reperita una redazione che attesta una data di poco successiva a quella della pubblicazione in volume e che può essere dunque considerata l'ultima volontà dell'autore. Le stesure dei quattro componimenti sono infatti accompagnate da un biglietto inviato dal poeta a Scheiwiller il 14 novembre 1967. Le redazioni di *I sobborghi* e *Plumelia* sono tuttavia identiche a quelle dell'edizione del 1967, quella di *La strada fuori porta*, invece, attesta un'unica variante al v. 24: "scorrono" in luogo di "girano"; anche quella di *I morti* attesta un'unica variante al v. 3: "un occhio" in luogo di "l'occhio" della redazione della prima edizione.

¹⁰⁵ La redazione Let-2 in luogo di "tre figure" attesta al v. 18 "due figure". Cfr. <http://www.plumeliaedizioneigitale.it/plumelia/>

Al centro di questo meccanismo ricreativo si pongono due percezioni in particolare: una visiva, l'apparizione di "tre figure", e una sonora, il rumore di una porta che batte. Entrambe, non a caso, ricorrono per ben due volte nella lirica.¹⁰⁶

Nella prima occorrenza si tratta però della prefigurazione di una percezione che non è ancora avvenuta, come dimostra l'uso del verbo al futuro ("saliranno" v. 4), nella seconda, invece, la scelta del presente ("fanno", v. 21) descrive l'evento nel suo compiersi.

Proprio l'incontro tra i misteriosi profili e i dettagli concreti dell'ambientazione crea un'atmosfera tanto nostalgica quanto metafisica.¹⁰⁷ Anche le "immagini inesauste della giornata" (vv. 13-14) sono rappresentate da Piccolo attraverso la lente deformata del ricordo e del sogno, in questa chiave devono essere dunque intese le presenze umane ("chi / traeva la carriola" vv. 14-15), gli elementi vegetali ("le chiome dei platani" vv. 15-16, "le foglie" v. 17) e quelli atmosferici ("la ventata stanca" v. 17).

L'utilizzo espressionista del colore si presta ad attivare la polisemia del testo, come in *Guida per salire al monte* e in *La strada fuori porta*, il "nero" contribuisce a delineare paesaggi notturni e carichi di mistero, il "rosso" rimanda immediatamente alle metafore del fuoco e del sangue fondamentali nell'opera. La disposizione sulla pagina dei due aggettivi cromatici contribuisce ad aumentare la centralità nel testo del colore, secondo modalità che potrebbero essere vagamente ispirate alla 'poesia visiva'.¹⁰⁸ La parola "nero", infatti, occupa da sola il v. 22, preceduta da un ampio spazio bianco, il termine "rosso", invece, è posto a inizio del verso successivo, creando una perfetta opposizione nello spazio tipografico che conferisce maggiore risalto allo scarto cromatico.¹⁰⁹

¹⁰⁶ Il sintagma "tre figure" ricorre identico al v. 3 e ai vv. 19-20; ai vv. 12 e 20, invece, si ritrovano rispettivamente i sintagmi "batte la porta" e "una porta che batte".

¹⁰⁷ Cfr. N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit., p. 33.

¹⁰⁸ Si fa riferimento, ad esempio, a esperimenti come quello di *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* di Stéphane Mallarmé, poeta amato da Piccolo.

¹⁰⁹ Nelle altre redazioni i riferimenti cromatici sono attestati diversamente. Si riportano la trafila evolutiva che è stata ipotizzata: "rosso / su nero, nero su rosso" (Let-2) > "nero / su rosso, nero

In *Le tre figure*, proprio attraverso un gioco di colori, l'autore descrive il momento finale di una giornata che, sebbene sia giunta al termine, continua a scorrere inesausta nello sguardo di chi l'ha vissuta e, alla sera, ne ripercorre con la mente panorami dai contorni ormai sfumati.

Nella sesta lirica di *Plumelia*, dunque, torna la metafora piccoliana che accosta i diversi momenti della vita alle fasi del giorno e, in una perfetta circolarità, nel verso conclusivo ricorre lo stesso vocabolo che aveva occupato le battute iniziali: "ora".

Se nella redazione attestata dalla prima edizione dell'opera (Let-67) negli ultimi due versi del componimento si legge "*girano* i paesaggi / dell'ora", in Let-3, che potrebbe essere considerata l'ultima volontà d'autore, come è stato specificato, si trova l'unica variante attestata rispetto all'edizione in volume: "*scorrono* i paesaggi / dell'ora".

L'idea della circolarità del tempo espressa dalla prima occorrenza ("girano"), a ben vedere, è in linea perfetta con la poetica piccoliana, imbevuta tanto di teorie classiche sulla ciclicità del tempo, quanto di riferimenti alla filosofia nietzschiana dell'eterno ritorno. Come già evidenziato a proposito di *Gioco a nascondere*,¹¹⁰ tuttavia, l'ecllettismo e la commistione di teorie diverse sul 'tempo', permette di leggere una perfetta coerenza pure nella prospettiva di un tempo lineare insita nella seconda occorrenza ("scorrono").

In tal caso, dunque, l'importanza delle due lezioni attestate risiede anche nel fatto che esse siano testimoni di quell'ambivalenza della poesia piccoliana per cui il tempo assume eccentriche curvature e ondulazioni, da un lato trapela la singolare circolarità di un suo eterno ripetersi, dall'altro si avverte il dramma del suo trascorrere inesorabile.

e rosso" (Let-1) > "nero / e rosso" (Let-67 e Let-3). Accanto alla diversa scansione metrica dei versi e all'inversione nella successione dei colori si attesta anche in tal caso nella scrittura piccoliana una forte tensione sottrattiva.

¹¹⁰ Cfr. A. Castello, *Tra testo e officina. Il gioco a nascondere di Lucio Piccolo*, cit., p. 95.

Ma la difficoltà dei due versi conclusivi, certamente di non facile interpretazione, risiede soprattutto nel significato da attribuire al termine “ora”, che potrebbe essere inteso o come avverbio di tempo (‘i paesaggi attuali, noti in questo momento’) ma anche come sostantivo, e alludere a un particolare momento della giornata, quello del tramonto o del vespro. Oppure, con arguta sineddoche (una parte per il tutto), Piccolo potrebbe far riferimento con l’ora a un più in generale trascorrere del tempo.

Alla chiarezza della prima occorrenza, riscontrata già al v. 1 (“Se l’aria scende *ora* più fresca”), si contrappone, dunque, l’ambiguità della seconda. Ma, indipendentemente dal significato che al termine si voglia attribuire, ciò che conta sembra essere che i paesaggi e le “figure inesauste” - nell’“ora” - continuino a ‘girare’ o a ‘scorrere’, gli uni accanto agli altri, quelli noti e quelli sognati.

D’altro canto, lo stesso Piccolo, già nell’intervista a Ronsisvalle, affermava come la casa e gli ambienti rievocati dalla poesia diventassero, innanzitutto, “luogo di paesaggi, di ingressi di paesaggi”:

non provo affatto il senso della solitudine, perché la stessa casa che sembrerebbe sopra una collina solitaria è invece un luogo di *paesaggi, di ingressi di paesaggi*.¹¹¹

¹¹¹ Cfr. V. Ronsisvalle, *Il favoloso quotidiano*, cit., pp. 79-80.

8. POLISEMIA IN *I SOBBORGH*

Dalle chiese del centro cittadino lo scenario poetico de *I sobborghi* si sposta sulle periferie urbane e, in un gioco di specchi tra gli esterni delle strade e gli interni di stanze ancora non illuminate, l'io errante dell'autore prosegue il suo *itinerarium mentis*.

In fondo alle strade
dei sobborghi che scendono
verso occidente, il camino
brucia, s'incrociano i tizzi
5 l'uno fumiga *nero, si torce*
il bruco arroventato, il cielo sopra
digrada in tenue giallo, verde,
e così nella stanza
dove non hanno ancora acceso i lumi
10 e opprime il passo spento sui tappeti.

Passò carnevale, nel grezzo telone del cielo
si profilò l'Oca bianca, il lenzuolo
che flette la pertica, immagine
15 della paura d'un tempo. E le notti?
Tardi quando è sprangato l'uscio
e non più ravviva le faville
alla corrente lo scaldino – mura
strigliate dalla brusca a giallo e blu
20 contro fermenti di letame, paglia
bagnata e solleone, *ora nel buio*
altro colore accende.¹¹²

La prima pubblicazione del componimento coincide con l'uscita della raccolta (redazione siglata Isob-67). Sebbene due dei testimoni tra quelli rintracciati (attestanti le stesure Isob-3, Isob-FL) riportino datazioni successive all'uscita in volume, in essi non si riscontrano varianti sostanziali.¹¹³

¹¹² L. Piccolo, *I sobborghi*, in *Plumelia*, cit., p.43. Il corsivo è mio.

¹¹³ La data di pubblicazione della prima edizione riportata nel volume è 27 ottobre 1967. Il 9 novembre 1967 su «La fiera letteraria» esce un articolo che aveva lo scopo di annunciare e

I sobborghi è attestato da altre testimonianze non datate, alcune contenenti stesure complete, (come Isob-1, Isob-2, attestate rispettivamente dal fascicolo II della carpetta 2 e dal quaderno 22, entrambi custoditi presso l'Archivio della famiglia Piccolo), altre frammentarie (come Isob-4Fr1, Isob-4Fr2, Isob-4Fr3, Isob-4Fr4, attestate dal fascicolo XLI della carpetta 3, presente sempre presso l'Archivio della famiglia).

Gli autografi permettono di constatare un lavoro di revisione e manipolazione dei versi che, come è stato già discusso,¹¹⁴ deve essere riconnesso anche alla genesi del 'ciclo' conclusivo di *Plumelia*, nel quale *I sobborghi* è stato originariamente concepito.

La lirica si articola in due strofe rispettivamente di dieci e undici versi. Nella prima l'ambientazione vespertina delle periferie è intrisa da un pervasivo sentimento di angoscia, trasmesso da immagini di morte (v.6 "bruco arroventato"), di attesa (v.9 "non hanno ancora acceso i lumi"), e di mistero (v.10 "opprime il passo spento sui tappeti").

La strofa successiva¹¹⁵ impone un progressivo cambio di scena e suggerisce un avanzamento temporale: dalla sera si passa, infatti, alla notte (v.14 "E le notti?").

La poesia, dunque, prospetta con la sua divisione interna anche un movimento cronologico e si sofferma nella sua seconda parte su una sequela di immagini notturne.

Questa transizione dalla sera alla notte non era originariamente strutturata in siffatta maniera e in una precedente redazione frammentaria anche l'ambientazione della prima strofa era probabilmente quella notturna.¹¹⁶

promuovere il nuovo libro di Lucio Piccolo in cui a una breve presentazione dell'opera seguono i componimenti *Guida per salire al monte*, *I sobborghi* e *Plumelia*. Successiva alla data di stampa della prima edizione è poi la redazione attestata dall'Unità archivistica 1531 del Centro Apice di Milano, di cui si è già discusso a proposito di *Le tre figure*, inviata a Scheiwiller e datata 14 novembre 1967. Cfr. anche Parte seconda, paragrafo 4.7.

¹¹⁴ Cfr. il paragrafo 7.1 di questa parte.

¹¹⁵ *I sobborghi* è l'unico componimento di *Plumelia* che nella sua forma conclusiva attesta una divisione in strofe.

¹¹⁶ Se nella forma finale della lirica al v.9 si legge: "dove non hanno ancora accesso i lumi", la redazione frammentaria Isob-4Fr2 attesta invece: "dove / i lumi sono già spenti". Al di là del

Nella forma finale del testo nella strofa iniziale, oltre all'uso degli avverbi temporali, a rimarcare ulteriormente il riferimento a un'ambientazione serale e non notturna contribuisce l'inserimento di immagini che alludono al tramonto. Quelli del tempo e del suo trascorrere sono, dunque, temi sui quali sono orchestrati tanto la struttura della poesia quanto alcuni dei movimenti che connotano la sua genesi.

Anche i numerosi tecnicismi che Piccolo adopera nella seconda strofa de *I sobborghi*, termini riconducibili al lessico astronomico e non solo, sono adoperati all'interno di raffinate metafore riconducibili al tema del tempo:

*Passò carnevale, nel grezzo telone del cielo
si profilò l'Oca bianca*¹¹⁷

Servendosi di immagini che, per la loro ricercatezza quasi oscura, riecheggiano alcuni passi di *Anna Perenna*¹¹⁸ il poeta descrive l'avvicinarsi delle costellazioni (v. 12 “si profilò l'Oca bianca”) nella volta celeste (v.11 “il telone del cielo”) e pare alludere ancora alla pervasiva tematica che può essere a tutti i livelli considerata il cuore pulsante della lirica.

Il “poeta spaziale”¹¹⁹ conclude inaspettatamente la poesia con la rappresentazione delle pareti sudice e consumate di una stalla:

ripensamento complessivo della forma del verso, la scelta di una diversa particella temporale modifica completamente la prospettiva e le inferenze del testo. L'uso di “ancora” suggerisce che le luci artificiali stiano per essere avviate, rimandando implicitamente a un'atmosfera crepuscolare in cui la luce del giorno sta gradualmente sfumando nell'interno della casa. L'uso di “già”, invece, porta a dedurre che i lumi della stanza fossero stati prima accesi e in seguito spenti e rimanda indirettamente alle stanze buie di un'ambientazione notturna.

¹¹⁷ L. Piccolo, *I sobborghi*, in *Plumelia*, cit., p.43. Il corsivo è mio.

¹¹⁸ Si pensi, ad esempio, ai versi di *Anna Perenna* in cui il poeta fa riferimento esplicito alla costellazione di Orione: “la Notte alza fra le due anse / di montagne lo stendardo / d'Orione su la vallata” e alla probabile allusione al Gran Carro che, proprio in primavera, si trova alto sull'orizzonte, praticamente allo zenit: “solo il Carro / è verticale, ora la punta / del timone - un chiodo / di cristallo toccherà l'orlo ultimo”. Cfr. L. Piccolo, *Anna Perenna*, in *Gioco a nascondere*, cit., p. 25.

¹¹⁹ L'appellativo è stato attribuito, scherzosamente e ironicamente, da Scheiwiller a Lucio Piccolo. Nel contesto della polemica sulla mancata assegnazione a *Plumelia* del Premio Etna-Taormina, assegnato invece a *Gli operai della terra* di Lino Curci, nelle pagine della rubrica *L'indiscreto* del «Gazzettino» di Venezia, l'editore scrive una lettera aperta alla giuria del premio scrivendo versi dal tono sarcastico e pungente: “Mi è stato, è vero, contestato che L. Piccolo non

[...] - mura
strigliate dalla brusca *a giallo e blu*
contro fermenti di letame, paglia
bagnata e solleone, ora nel buio
altro *colore* accende.¹²⁰

Mediante le continue oscillazioni prospettiche (interni-esterni, alto-basso) l'autore, dalle stelle dei versi precedenti sposta vertiginosamente lo sguardo alle stalle di quelli conclusivi, luoghi umili che la magia delle tenebre trasforma e "di altro colore accende".

L'accezione che il poeta conferisce nell'ultimo verso alla parola "colore", dunque, aggiunge un'ulteriore postilla alla riflessione sulla polisemia piccoliana. Questo termine, infatti, parola "poeticissima"¹²¹ per il suo significato vasto e indefinito, ribadisce la predilezione per una sistematica dilatazione semantica dei vocaboli chiave.

In *I sobborghi*, al lessico ricercato si accompagna la scelta di parole tratte dall'uso comune¹²² e appartenenti a un registro basso (v.19 "letame").

Proprio nel sottile plurilinguismo e pluristilismo che connotano i versi risiede probabilmente uno degli aspetti più originali di questo componimento in cui, in un universo lessicale polimorfo, le parole, inserendosi nel discorso fonico e semantico del verso, acquistano valori e funzioni sempre nuovi.

è Leopardi. D'accordo: *Lucio Piccolo si sa / non è Leopardi ma / di fronte a Lino Curci / il poeta spaziale / è meglio di Eugenio Montale...*" (La lettera, ancora inedita, è stata consultata presso il Centro Apice di Milano, fondo Scheiwiller, e reca la data 4 marzi 1969).

¹²⁰ L. Piccolo, *I sobborghi*, in *Plumelia*, cit., p.43.

¹²¹ Già Vincenzo Consolo adopera questo superlativo assoluto, naturalmente nell'accezione leopardiana, in riferimento all'uso piccoliano delle parole in *L'esequie della luna*, (Cfr. V. Consolo, nota al testo, in *Lunaria*, Einaudi, 1985, Torino, p. 90). Esso può essere esteso anche a *Plumelia*. Si riportano alcuni passi dello Zibaldone in cui il poeta di Recanati definisce l'aggettivo "poeticissimo": "Le parole notte notturno ec. le descrizioni della notte ec. sono *poeticissime*, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa, che quanto ella contiene. Così oscurità, profondo ec. ec. (28 Sett. 1821)". G. Leopardi, in *Zibaldone*, Tomo primo, I Meridiani, Mondadori, Milano, 1997, p.1237.

¹²² Lo stesso autore, in una lettera a Pizzuto del 10 marzo 1966 scrive: "In questa lirica sono stato volutamente indulgente verso forme familiari, anche credo con qualche appena percettibile flessione sintattica." (A. Pizzuto - L. Piccolo, *L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, cit., p. 95).

datazione successiva all'uscita in volume e si discosta dalla redazione a stampa per un'unica variante al v.4.¹²⁵

Le redazioni attestate dagli altri testimoni, tutti custoditi presso l'archivio della famiglia Piccolo (Imo1 e Imo2 attestate dal fascicolo II della Carpetta2; Imo3 e Imo4 dal fascicolo XV della carpetta 2 e Imo5 dal quaderno 22) sebbene non siano databili, pongono ancora una volta l'accento sul forte rapporto di continuità tra le poesie del 'ciclo' di *Plumelia*.

In questo componimento il poeta adopera immagini ambigue la cui interpretazione non può, soprattutto in taluni casi, prescindere dalle valenze simboliche e dalla rete di collegamenti semantici e intertestuali che lega la lirica alle altre della raccolta. Per definire le ombre Piccolo fa significativamente ricorso a tutti i principali nuclei tematici ed emozionali dell'opera: quello della memoria (vv. 7-8 "un flusso di memoria / senza muscoli o sangue"), quello del sogno (v. 11 "tesi di luna nei sogni infantili"), e quelli del turbamento, dell'attesa e della preghiera (vv. 12-13 "turbamento [...] pazienza, preghiere").

La complessità concettuale del componimento è in parte celata dalla forma testuale apparentemente lineare. Essa, tuttavia, è il risultato di un processo di profonda rivisitazione che consta di fenomeni di cancellatura e riscrittura di singole lezioni e di dislocazioni di versi da una posizione a un'altra del componimento.

Proprio a partire dall'analisi dei processi di revisione è possibile riflettere su alcuni meccanismi costanti nella costruzione delle immagini poetiche e nella determinazione della valenza figurale del testo.

Nella poesia, infatti, ogni elemento, oltre a avere un significato primo e letterale, riconducibile alla realtà fenomenica che viene descritta, è deliberatamente investito di un significato connesso al mondo ultraterreno, di cui il primo è solo

¹²⁵ La redazione inviata a Scheiwiller (Imo6) e recante data successiva a quella della prima edizione (14 novembre 1967) può essere considerata, stando alle datazioni, l'ultima volontà dell'autore. L'unica variante da essa attestata rispetto alla redazione Imo67 è al v.4: Imo67 attesta "l'occhio", Imo6 "un occhio". Sull'importanza di questa lezione per il significato del testo ci si soffermerà nella parte conclusiva di questo paragrafo.

una prefigurazione. Come è stato già discusso nella parte iniziale del lavoro,¹²⁶ il barocco di questa raccolta non è dunque, come nelle altre opere piccoliane, solo il “barocco visivo” delle architetture e delle cattedrali del verde,¹²⁷ ma è piuttosto un ‘barocco figurale’ in cui oggetti e situazioni tratti da una realtà tangibile e concreta, sono anche la rappresentazione di una verità ultrasensibile. L’esempio che segue ricostruisce il graduale configurarsi della forma finale di una lezione del testo di *I morti*. Il lavoro correttivo compiuto dall’autore e il processo di trasformazione di due versi in particolare permettono in tal caso di mostrare come l’iniziale descrizione di una scena concreta e quotidiana sia rivisitata fino ad assumere caratteri astratti e di grande resa immaginifica:

Imo4 vv.3-7	il <i>grano di carbone</i> che luce / se tutto è spento
Imo3 vv. 2-5	il <i>grano / di carbone</i> che solo luce se tutto / è spento
Imo1 vv. 1-4	o un <i>occhio</i> / che luce non altre e sono luci / <i>nella cenere</i> quando tutto è spento
Imo2 vv-2-4	l’ <i>occhio</i> / che ancora luce quando tutto è spento,
Imo5 vv.4-6	l’ <i>occhio</i> / che luce ancora [...] quando tutto è spento,
Imo67 vv.3-5	l’ <i>occhio</i> che ancora luce / quando tutto è spento,
Imo6 vv.3-5	un <i>occhio</i> che ancora luce / quando tutto è spento

TAVOLA 8

I versi, che nella forma conclusiva della trafila evolutiva sopra ipotizzata figurano come “un occhio che ancora luce / quando tutto è spento”, sono attestati in modi differenti dalle altre redazioni.

Le varie lezioni testimoniano innanzitutto una diversa collocazione dei versi, che oscilla da posizioni iniziali (vv. 1-4 di Imo1) ad altre più avanzate (vv. 4-6 di Imo5), e una differente scansione metrica.

¹²⁶ Cfr. Parte prima, paragrafo 3.

¹²⁷ Cfr. N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit.

Ma, accanto a questi fenomeni, il processo di revisione è connotato da una profonda manipolazione del materiale testuale e da un radicale cambiamento di alcuni sostantivi. L'enigmatico sintagma "occhio che ancora luce", è attestato anche come: "occhio che luce nella cenere" (Imo1) e "grano di carbone che luce" (im4 e Imo3).

Nel processo che condurrà dalla forma "grano di carbone che luce" a quella "occhio che ancora luce", da un lato la concretezza della situazione contingente è gradualmente sfumata (si ricordi che lo scenario è quello del "cortile" di una casa di campagna) e il testo va incontro a una maggiore astrazione. Dall'altro proprio questo processo di slittamento metaforico ("grano di carbone che luce" > "occhio che ancora luce") porta a focalizzare l'attenzione sui possibili significati connessi alla trascendenza.

La ricostruzione della genesi del testo aiuta a illuminare, dunque, elementi costitutivi del processo ideativo: l'immagine alla base della figurazione poetica, quella di un luccichio che risplende nella notte, viene in un primo tempo resa attraverso il riferimento a un oggetto che, seppur suscettibile di possibili implicazioni metaforiche, è noto e concreto: un chicco di carbone che risplende nel buio. Tale riferimento viene gradualmente trasfigurato in un'immagine più astratta e detentrica di un più vasto rimando spirituale: in Imo1 un "occhio che luce nella cenere", in Imo67 e Imo6 semplicemente un "occhio che luce".

Ad accrescere ulteriormente l'indefinitezza del sostantivo "occhio", portando alle sue estreme conseguenze tale processo retorico di astrazione, contribuisce, infine, la variazione dell'articolo che precede la parola. Nella redazione Imo67, infatti, il poeta adopera l'articolo determinativo "il", in Imo6, invece, ad esso preferisce piuttosto l'indeterminativo "un".

In questo componimento lo scrittore, giunto quasi al culmine del suo percorso gnoseologico, per esprimere l'avvertimento di misteriose presenze non ha più bisogno di ironizzare sul loro manifestarsi attraverso il racconto di una vecchia

superstiziosa (*Notturmo*), né di prendere avvio per il suo 'poetare' da una storia d'infanzia sulle anime in fiamme (*Le strada fuori porta*).

L'io lirico è cambiato, ha subito un processo di maturazione ed è ormai pronto a definire le ombre per quello che sono, tentare di decifrare i segni del *Messaggio perduto* e trasmetterlo attraverso l'unico linguaggio capace di esprimerlo: quello della poesia (o della magia, che, come si è più volte ribadito, per Piccolo sono la stessa cosa).¹²⁸

I morti si pone in dialogo con le altre liriche della silloge ma anche con le precedenti raccolte e costituisce il compimento di una riflessione lunga una vita. Ma se questa poesia esprime la piena percezione del mistero, manca ancora l'estasi di una struggente rivelazione di ciò che dietro esso si cela. E a quale immagine migliore l'autore avrebbe potuto affidarla se non a quella di un fiore?

¹²⁸ Cfr. la lettera è del 5 marzo 1966, citata in A. Pizzuto - L. Piccolo, *L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, cit., p. 87.

9.2. UN DIVERSO FINALE PER *I MORTI*

I versi conclusivi de *I morti* nella loro forma testuale definitiva indugiano ancora una volta sulla rappresentazione delle ombre, collocandole all'interno di un'atmosfera bucolica:

Sono su le giogaie e i passi
dei monti, anche nei giorni
quando spiegato è calmo il manto
delle domeniche a frange d'oro...¹²⁹

Non rinunciando a una polisemia a tratti criptica Piccolo con questa chiusa riconduce le misteriose presenze a luoghi della natura incontaminata ma anche a momenti della quotidianità, terminando con un sibillino riferimento alle “frange d'oro” delle domeniche.

Dall'analisi degli autografi è emerso che la redazione del componimento attestata dal quaderno 22, Imo5, non solo ha un'estensione maggiore ma termina anche in modo diverso rispetto alla forma confluita nell'edizione a stampa.

In questa stesura, infatti, ai versi sopra riportati, attestati con alcune varianti,¹³⁰ ne seguono altri tre:

Due vie s'aprono all'ancestrale
furia: il riscatto nel sangue
l'altra il vento affocato.¹³¹

La *climax* metrica discendente, che vede succedersi un novenario, un ottonario e un settenario, aggiungendo un ulteriore tassello, porta alle sue estreme conseguenze la riflessione sui morti che occupa l'intera lirica.

¹²⁹ L. Piccolo, *I morti*, in *Plumelia*, cit. p. 47. Si citano qui i versi della prima edizione a stampa (Imo67).

¹³⁰ I versi finali attestati dalla redazione Imo5 sono: “sopra le creste, sui silenzi e i gioghi / delle montagne spiegato è calmo il manto / delle domeniche a frange d'oro”.

¹³¹ Versi conclusivi della redazione Imo5 di *I morti*. Per una descrizione della redazione e del testimone cfr. Parte seconda, paragrafo 4.8.

Ma per penetrare più a fondo l'intensità semantica delle immagini e soffermarsi sul valore dei singoli elementi di questo inedito passo è necessario procedere per gradi. Nel primo dei tre versi l'autore fa riferimento a "due vie", due possibilità che si prospettano dinanzi a quella che definisce un'"ancestrale furia".

La rilevanza di questo sintagma nominale è già segnalata metricamente dall'*enjambement* che, spezzando la sintassi, conferisce un risalto maggiore alle due parole.

L'aggettivo "ancestrale" bene si confà a una poetica, quella piccoliana, costantemente interessata alla riscoperta di credenze ataviche e memorie primigenie. Il sostantivo "furia", più che un'accezione negativa, pare avere in questo contesto il significato neutro di impeto, forza che trascende ogni cosa.

Dinanzi all'"ancestrale furia", a questa forza antichissima e inarrestabile che custodisce il segreto delle ombre, si prospettano dunque "due vie".

La prima è il "riscatto nel sangue", che pare configurarsi come la morte stessa.

L'altra è "il vento affocato", espressione foriera di molteplici rimandi che sembrano ricondurre all'itinerario gnoseologico e al 'percorso di iniziazione' al quale il poeta ha più volte alluso nella raccolta. Il vento, infatti, ricorda non solo lo scirocco presente fin dall'omonima poesia dei *Canti barocchi*¹³² e le brezze marine con le quali era iniziata la salita al monte del primo componimento (vv. 1-2 "Prendi il cammino del monte quando non / sia giornata che tiri tramontana ai naviganti"), ma anche la "furia sitibonda"¹³³ che metterà a repentaglio la sopravvivenza del fiore nella poesia finale della silloge. La parola "affocato", infine, la cui radice riconduce ancora a "foco", rinvia immediatamente non solo al rogo che, ancora nel poemetto d'apertura, arse l'eremita, ma anche alle fiamme al centro dell'intera opera.

In ultima istanza, dunque, all'interno dell'inafferrabile sistema simbolico piccoliano, "il vento affocato" pare alludere a un afflato mistico, alla scelta

¹³² Cfr. L. Piccolo, *Scirocco*, in *Gioco a nascondere. Canti barocchi e altre liriche*, cit., p. 60.

¹³³ Cfr. L. Piccolo, *Plumelia*, in *Plumelia*, cit. 51.

volontaria di compiere un percorso che attraverso le fiamme porti a carpire verità ai vivi non altrimenti accessibili.

Sebbene qualunque *explanatio verborum* si riveli insufficiente e nessuna analisi ermeneutica possa spiegare in modo esaustivo le ragioni che hanno condotto l'autore all'eliminazione dei tre versi, ciò che è possibile evidenziare è che l'approdo a questa forma del testo comporti un cambiamento di prospettiva nel progetto dell'opera.

Come chiarisce anche la lettura della poesia successiva, *Plumelia*, che rimanda immediatamente con il sintagma "furia sitibonda" alla seconda via (il "vento affocato"), nel progetto finale della raccolta *Piccolo* pare scegliere soltanto una delle "due vie" prospettate in questi inediti versi. A conclusione del viaggio poetico, dell'articolato percorso di ricerca e di comprensione, l'autore perviene al fine a un'unica via con tutti i significati simbolici di cui essa si fa portatrice.¹³⁴

La chiusa definitiva di *I morti* rimane coerentemente cristallizzata sulle "domeniche a frange d'oro". Quest'ultimo verso, intriso di riferimenti alla liturgia cattolica¹³⁵ e alle chiese barocche,¹³⁶ pare rinviare con l'enigmatica immagine proprio agli altari domenicali ornati, nelle occasioni solenni e festive, con frange dorate richiamando indirettamente l'atmosfera di festa barocca già riscontrata nel più antico dei componimenti della raccolta: *La strada fuori porta*.

¹³⁴ Anche nella conclusione del romanzo pirandelliano *Uno, nessuno, centomila* l'alternativa del che si prospetta solitamente ai personaggi dell'autore di Girgenti - 'morire' o 'impazzire' - non si pone neppure a Vitangelo Moscarda, che seguirà il suo cammino di 'folle' verità e di unione panica con la natura. Non è forse un caso che uno dei passi più belli e noti del romanzo faccia riferimento proprio al vento: "Quest'albero, respiro tremulo di foglie nuove. Sono quest'albero. Albero, nuvola; domani libro o vento: il libro che leggo, il vento che bevo. Tutto fuori, vagabondo". (L. Pirandello, *Uno, nessuno, centomila*, cit., p. 189. L. Pirandello, *Uno, nessuno, centomila*, Bemporad, Firenze 1926. Si cita da L. Pirandello, *Uno, nessuno, centomila*, Einaudi, Milano 1994.)

¹³⁵ Si confronti ad esempio il salmo 44 (45) e le affinità del percorso allegorico dell'anima prospettato.

¹³⁶ Cfr. G. Durand, XXII Della frangia d'oro dell'altare, in *Manuale per comprendere il significato simbolico delle cattedrali e delle chiese*, Edizioni Arkeios, Milano 2000.

Ma le battute conclusive sono anche implicitamente annunciatrici di *Plumelia*. Nella parola “frange”, infatti, è contenuta la radice dell’altro nome del fiore, che dà il titolo alla poesia come alla raccolta: “frangipane”.¹³⁷

¹³⁷ Piccolo in una lettera ad Antonio Pizzuto si sofferma sui diversi nomi dati al fiore e ricopia da *Nel mondo della natura* alcuni passi inerenti alla questione: “*Plumeria*. Originaria del Perù, è coltivata in tutti i paesi tropicali, fam. *Apocynaceae* deve il suo nome di «plumeria» al viaggiatore francese Charles Plumier – scrittore di cose botaniche – 1646-1706. Nacque la denominazione di Linneo che collocò il genere nella sua «pentadria monogynia» «*Plumeria rubra*» che venne coltivata in Europa dal 1690 – essa portava il nome di «Frangipane» in relazione col nome di un nobile italiano del Medio-Evo che si diletta di comporre profumi (Speriamo non sia stato quello di Corradino!). Segue una lunghissima descrizione di carattere scientifico, che credo non ti possa interessare. In quanto alla forma del nome – che è quanto attualmente interessa - io ho sempre sentito dire a Palermo Plume/ia. Ho interrogato proprio ora alcuni palermitani i quali mi hanno confermato questa pronuncia. Io credo che si tratti della solita deformazione popolare nostra, cioè l’r in l – incoscientemente raddolcendo per un migliore rendimento dell’oggetto rappresentato. O Cratilo! con il suo rho. Comunque non ho potuto dire nulla di preciso nei riguardi del nome palermitano. Sentiremo cosa dirà il dotto Sommariva. Si chiede scusa per la cattiva scrittura e la fretta – io sono mezzo febbricitante. P.S. proprio in questo momento mi giunge altra notizia da mia sorella: una signora di Catania scrivendo sulla rivista «I fiori» ebbe a dire: «la mia plumeria o frangipane...».” A. Pizzuto - L. Piccolo, *L’oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, cit., p. 95.

10. L'ULTIMA TAPPA DI UN VIAGGIO DELL'ANIMA. BELLEZZA, VERITÀ E POESIA IN
PLUMELIA

Plumelia è pubblicata per la prima volta dal poeta nell'omonimo volume nel 1967 (Plum-67).

Nello stesso anno la poesia viene pubblicata anche nella rivista «La fiera letteraria» (Plum-FL). Un'ulteriore testimonianza manoscritta, sebbene priva di varianti sostanziali, è poi attestata da una lettera inviata dal poeta a Scheiwiller in data 14 novembre 1967 (Plum-5). Tra le altre redazioni attestate l'unica datata risale al 10 marzo 1966 (Plum-Ep) e permette di affermare che già allora il testo, eccetto per i vv. 16-18, che presentano una organizzazione metrica e sintattica profondamente diversa, avesse raggiunto una forma pressoché definitiva.¹³⁸

Quest'ultima poesia si propone come la chiusa del duplice viaggio, reale e memoriale, che aveva preso avvio con *Guida per salire al monte*, un viaggio che, nel corso delle sue tappe, ha intessuto un dialogo con altre letterature, scritture sacre ed esoteriche.

L'importanza di questo componimento è implicitamente suggerita non solo dalla sua posizione conclusiva nella silloge, ma anche dalla scelta del nome di un fiore. Il riferimento floreale, peraltro, oltre al variegato bagaglio semantico che gli attribuisce la tradizione lirica, rimanda, in questo caso, anche al ricordo della città natale.

Come scrive Vincenzo Consolo in *Nottetempo, casa per casa*, infatti, proprio “quell'alberella [...] regna in ogni altana, verone, loggia, belvedere, brolo di Palermo”.¹³⁹

Ma la “plumelia bianca e avorio”, rappresenta anche molto altro e a essa Piccolo affida il momento finale della riflessione sull'inesorabile ciclo della vita:

¹³⁸ Per una disamina completa del *dossier génétique* di *Plumelia* cfr. Parte seconda, paragrafo 4.9

¹³⁹ V. Consolo, *Nottetempo, Casa per casa*, Mondadori, Milano 1992, pp. 29-30.

L'arbusto che fu salvo dalla guazza
 dell'*invernata scialba*
 sul davanzale innanzi al *monte*
 crespo di pini e rupi – *più tardi*, tempo
 5 *d'estate*, entra l'aria pastorale
 e le rapisce il fresco la creta
 grave di fonte – nelle notti
 di polvere e *calura*
ventosa, quando non ha più voce
 10 il canale riverso, smania
 la *fiamma* del fanale
 nel carcere di vetro e l'apertura
 sconnessa – la plumelia bianca
 e avorio, il fiore
 15 serbato a gusci d'uovo su lo stecco,
lascia che lo prenda
furia sitibonda
di raffica cui manca
 dono di pioggia,
 20 pure il rovo ebbe le sue piegature
 di *dolcezza*, anche il *pruno* il suo *candore*.¹⁴⁰

Rifuggendo dalla rima ma perpetuando una precisa ricerca ritmica, attraverso un uso oculato delle consonanze (vv. 16-17: “prenda” / “sitibonda”), delle allitterazioni (soprattutto della sibilante) e un'estrema varietà di metri (endecasillabi, settenari, novenari, decasillabi, quinari, senari, ecc.), il poeta conclude la silloge accostando alla predilezione per un lessico ricercato, una delicatezza inedita delle immagini e del dettato lirico.

Il fiore tropicale, salvato dalle intemperie invernali grazie ai gusci d'uovo riposti, come vuole la tradizione, a protezione dei futuri germogli, è significativamente assiso “sul davanzale innanzi al monte”. Il riferimento al promontorio, che si trova già al terzo verso, seguendo un andamento circolare lega l'ultima poesia della raccolta alla prima rimandando immediatamente a *Guida per salire al monte*.

¹⁴⁰ L. Piccolo, *Plumelia*, in *Plumelia*, cit., p. 51.

Il componimento culmina nel preciso momento in cui la plumelia, quando la fioritura è ormai completata, si lascia trasportare dalle folate calde del vento di scirocco. In un'alternanza di piani temporali, lo sguardo poetico dall'inverno si sposta verso l'estate e dal bocciolo volge al "rovo" spinoso e all'ispido "pruno" delle battute conclusive.

Come negli otto movimenti precedenti, anche in tal caso, la rappresentazione si carica di significazioni e valenze metaforiche, alcune delle quali avvalorate dalle dichiarazioni dell'autore che con le sue lettere apre costantemente una finestra esegetica sulla sua opera:

Ti accludo il brano finale di «Plumelia», la *notte sciroccale ma questa volta* nella periferia. [...] La chiusa è quasi una *romantica apologia di reato* – del ratto – inteso come *il «momento umano» di anime per altro disumane*. «Anche il pruno...» mi dispiace che le immagini qua e là si scindano in due¹⁴¹

Il 10 marzo 1966, nell'epistola ad Antonio Pizzuto inviata insieme alla redazione della sua lirica di cui si è detto sopra (Plum-Ep), Lucio Piccolo adopera, con la *brevitas* che contraddistingue lo stile delle sue lettere, alcune espressioni ("questa volta") che fanno da spie linguistiche e pongono immediatamente *Plumelia* in dialogo con un altro componimento, *Scirocco*¹⁴² dei *Canti barocchi*. Se il vento torrido dell'omonima poesia soffiava impetuoso sui palazzi della città, in questo caso esso scuote le periferie, confermando l'attitudine piccoliana ad alternare gli scenari della città a quelli della campagna, a ognuno dei quali è sotteso un diverso orizzonte memoriale.¹⁴³ La presenza di questo specifico evento atmosferico, *leitmotiv* di tutta la produzione dell'autore, rimanda anche

¹⁴¹ A. Pizzuto - L. Piccolo, *L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, cit., p. 95. Il corsivo è mio.

¹⁴² Cfr. L. Piccolo, *Scirocco*, in *Canti barocchi e altre liriche*, cit., p. 60.

¹⁴³ Le ambientazioni della poesia piccoliana traggono ispirazione tanto dalle atmosfere barocche della Palermo del primo trentennio del Novecento, città dove l'autore trascorse la propria infanzia, quanto dalla natura verdeggiante del messinese e da quelle che Natale Tedesco ha definito le "cattedrali del verde" (Cfr. N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit.), a Capo d'Orlando Piccolo trascorse il resto della sua vita risiedendo dagli anni trenta fino alla morte, avvenuta nel 1969, presso la villa di famiglia che si erge sul promontorio orlandino.

al “vento affocato” che chiude la redazione inedita de *I morti* attestata da Imo5.¹⁴⁴

Tornando al testo dell’esegesi piccoliana altro elemento sul quale occorre soffermarsi è il riferimento alla “romantica apologia di reato”. Con questa espressione il poeta pare alludere proprio al romantico momento della dipartita del fiore (vv. 16-18 “che lascia che lo prenda / furia sitibonda / di raffica”).

Piccolo si serve ancora una volta di un linguaggio figurato per poter comunicare l’inesprimibile e le immagini della lirica si caricano di significati che rimandano al tessuto polisemico dell’opera tutta.

La poesia dunque - che allude ma non palesa – pare sottintendere che così come il fiore, arresosi alle raffiche, viene trasportato in volo dalla “calura ventosa”, giunge un tempo in cui anche l’anima, debba abbandonarsi e ‘trasvolare’ dalla vita alla morte, dall’inconsapevolezza terrena alla verità sempiterna.

In *Plumelia*, esattamente come accade per le antiche cantilene magiche e le filastrocche d’intonazione rituale, l’attenzione al ritmo ha un valore centrale. L’alternanza di metri diversi alla quale lo scrittore perviene, è il risultato di un intenso processo di revisione e di una continua riorganizzazione dei versi, che da una redazione all’altra vengono spezzati e ricollocati in posizioni differenti, variando anche nel numero complessivo.¹⁴⁵

Nelle diverse redazioni di *Plumelia* la scansione metrica attesta, infatti, delle profonde variazioni. Nella forma finale del testo, che è anche quella con un numero maggiore di versi, l’autore predilige metri più brevi rispetto a quelli delle altre stesure, come ad esempio i quinari e i senari dei vv. 16-19.

Anche l’interpunzione è sottoposta a un travagliato processo correttivo che alla fine porta alla sua quasi completa eliminazione. I 21 versi di cui il testo della stesura conclusiva si compone fanno parte di un unico lungo periodo. Oltre ai

¹⁴⁴ Cfr. il paragrafo precedente.

¹⁴⁵ Cfr. <http://www.plumeliaedizionedigitale.it/plumelia/>

punti fermi vengono sopprese anche le parentesi,¹⁴⁶ sostituite in certi casi da lineette delle quali, come si vedrà, l'autore fa un uso quanto meno originale.

Antonio Pizzuto proprio sulla questione della punteggiatura scrive all'amico alcune considerazioni - in riferimento in particolare a *Notturmo* ma di carattere generale - che potrebbero aver influito sulle scelte di Piccolo, spingendolo a operare una più ampia revisione dell'interpunzione nella sua opera:

Io, personalmente, non amo le parentesi, di cui la lirica di oggi è sovrabbondante. Lascio al tuo gusto di toglierle o lasciarle: beninteso senza spostarne il contenuto. Altra mia inclinazione è di eliminare i puntini di reticenza, che possono farsi valere egualmente chiudendo il periodo senza opporvi il punto fermo e passando al nuovo con una maiuscola.¹⁴⁷

A ben vedere negli anni sessanta del Novecento le parentesi non sono soltanto “un tratto di cui la lirica [...] è sovrabbondante” ma sono anche un tratto tipicamente montaliano e non è da escludere che questo influi sulla scelta piccoliana di procedere a una loro almeno parziale eliminazione o sostituzione. Sempre a proposito dell'interpunzione va sottolineato, inoltre, l'uso che il poeta fa delle lineette nella forma ultima della poesia. L'autore con esse, presenti ai vv. 4, 7 e 13, non sembra tanto inserire o segnalare delle incidentali, di cui peraltro la poesia piccoliana è piena, quanto piuttosto evidenziare un cambio di scena nella poesia. Così in *Plumelia* le tre lineette, che in due casi si accompagnano a espressioni di tempo (v. 4 “più tardi”, v. 7 “nella notti”), contribuiscono a scandire, in effetti, momenti diversi della lirica:

- 1) vv. 1-4: la plumelia posta sul davanzale di fronte al monte ha resistito al freddo invernale;
- 2) vv. 4-7: l'arrivo della stagione estiva e il cambiamento climatico permettono al germoglio di sbocciare;

¹⁴⁶ L'eliminazione delle parentesi e dei puntini di sospensione è, a ben vedere, una costante dei processi correttori piccoliani della raccolta. Nella redazione del 10 marzo 1966 (*Plum-Ep*), ai vv. 4 e 7, al posto delle parentesi tonde nella redazione finale, l'autore adopera le lineette.

¹⁴⁷ La lettera è del 18 gennaio 1966, A. Pizzuto - L. Piccolo, *L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, cit., p. 85.

3) vv. 7-13: il vento caldo delle notti estive inizia a scuotere le finestre del davanzale dove è posto il fiore;

4) vv.13-21: lo scirocco porta via la plumelia.

Ma al di là delle possibili interpretazioni e funzioni che la punteggiatura, in maniera più o meno esplicita, assolve nel componimento piccoliano, dato oggettivo è che di essa il poeta fa un uso estremamente limitato e l'elemento d'interpunzione predominante nella forma finale del testo rimane la virgola. La fluidità del dettato lirico che ne risulta pare essenziale alla trasmissione del messaggio, che irrompe come una rivelazione alla fine del percorso.

Agli interventi correttori che palesano una spiccata attenzione alla 'musica' del componimento, se ne accompagnano degli altri che svelano invece tipologie di movimenti testuali già individuate in precedenti occasioni. Il costante abbandono dalle forme verbali di seconda persona singolare per quelle di terza è, ad esempio, una variante riconducibile all'intero sistema della raccolta: se la redazione Plum-3 attesta "l'arbusto che salvasti", nella forma finale si legge invece "l'arbusto che fu salvo".¹⁴⁸ La variante non permette in tal caso solo di prendere le distanze da un "tu" di intonazione fin troppo montaliana, ma conferisce un senso di 'ineluttabilità' e fatalità alla salvezza del fiore che va oltre i limiti imposti da una seppur imprecisata seconda persona.

La lirica porta a compimento il pensiero poetico dell'autore e per comprenderla è necessario prendere in considerazione anche gli altri componimenti dell'opera, nei quali sono disseminati gli strumenti per accedere ai suoi molteplici sensi.

Piccolo riesce con la silloge a costituire un 'linguaggio', un sistema di simboli che va al di là della singola poesia e che accomuna essa alla raccolta e ai 'canti'¹⁴⁹ tutti. Lo scrittore palermitano ha gradualmente strutturato un codice

¹⁴⁸ Le redazioni Plum-1, Plum-2, Plum-3 e Plum-4 attestano: "che salvasti". Le altre (Plum-5, Plu-Ep, Plum-FL e Plum-67) attestano invece: "che fu salvo".

¹⁴⁹ Con il termine 'canti' si vuole in tal caso fare riferimento a tutti i componimenti di Lucio Piccolo che, indipendentemente dalla raccolta nella quale sono inseriti, possono essere considerati i momenti di un "poetico, rotto e ripreso, ma continuo discorso sull'Essere" (Cfr. N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, cit., p. 19).

personale la cui bellezza, seppur nutrita di un sostrato eterogeneo di rimandi intertestuali, può essere colta tanto nel suono, nel significato primo e letterale, quanto nelle sue plurime sfaccettature.

Plumelia, poesia imbevuta di “tout les livres”,¹⁵⁰ configura le tappe di un viaggio che, come quello di altri poeti prima,¹⁵¹ è al fine un percorso che conduce all'inesprimibile, alla verità e alla grazia di ciò che non può essere ‘detto’ ma che - nella fiduciosa seppur moderna concezione piccoliana - attraverso la parola poetica e solo attraverso quella, può essere tramandato.

¹⁵⁰ Cfr. E. Montale, Prefazione a *Canti barocchi e altre liriche*, cit., p. 106.

¹⁵¹ Si pensi non solo all'irrinunciabile modello di viaggio dantesco, ma anche a quello caproniano di *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, opera pubblicata soltanto due anni prima dell'uscita di *Plumelia* e nella quale il livornese prospetta un itinerario che si configura in primo luogo proprio come una ricerca di senso, sebbene molto diversi siano forme, modi ed esiti del viaggio. (Cfr. G. Caproni, *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*, Garzanti, Milano 1965).

PARTE QUARTA

L'EDIZIONE CRITICA DIGITALE

1. INFORMATICA UMANISTICA E FILOGIA D'AUTORE

L'espressione "Informatica Umanistica", in inglese *Digital Humanities* e in ambito francese *humanités numériques*, definisce, come hanno sottolineato, tra gli altri, M. E. Sinatra e M. Vitali-Rosati:

un domaine de recherche très vaste, caractérisé par une forte interdisciplinarité. [...] Loin d'être un simple développement technologique ayant un impact sur le processus de recherche et de visualisation des données en sciences humaines et sociales, les humanités numériques nous amènent à repenser le sens même de la recherche et, par conséquent, l'ensemble du modèle de production et de circulation du savoir à l'époque de l'édition numérique.¹

Da un lato, le DH potrebbero essere intese come l'applicazione di un metodo d'analisi alle scienze umane. Dall'altro, tali metodologie si accompagnano anche all'assunzione di una nuova prospettiva globale che scaturisce proprio dal cambiamento di paradigma culturale che l'avvento del digitale ha comportato. L'applicazione dell'informatica alle discipline umanistiche risponde, dunque, anche a esigenze di adattamento a una trasformazione epocale e si fa tramite, allo stesso tempo, dell'acquisizione di una prospettiva euristica diversa, dello schiudersi di nuovi orizzonti di lettura del testo letterario e, pertanto, di nuove proposte editoriali.

Il lavoro filologico e il senso stesso dell'atto interpretativo devono rispondere, anche in ambiente digitale, a esigenze critiche e interpretative ineludibili. Il filologo editore detiene, infatti, il ruolo di interprete-codificatore: trascrive il testo in un linguaggio differente da quello di partenza e, per far ciò, deve ripensarlo e sottoporlo a un atto interpretativo con il quale sarà portato a selezionare le informazioni da tradurre. Nel modello digitale, inoltre, ciò che si

¹ M. E. Sinatra e M. Vitali-Rosati (dir.), *Pratiques de l'édition numérique*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 2014, p. 50.

decide di codificare ha bisogno di essere ulteriormente esplicitato e ricondotto alla sovrastruttura logica dei marcatori.²

In un testo convivono plurime possibilità di realizzazione e molteplici testualità. Codificare significa procedere alla costruzione di un modello teorico atto a rappresentare una data testualità e a rispondere alla foucoultiana questione “che cosa è un testo?”.³

Come sottolinea Giuseppe Gigliozzi, è in primo luogo fondamentale:

esplorare il codice di partenza. Studiarne regolarità e funzioni. Confrontarle con le costrizioni proprie del codice prescelto e riproporre le relazioni (che sono già in un codice) del testo originale nel nuovo codice che, nel nostro caso, dovrà essere utilizzabile per un'elaborazione elettronica.⁴

La codifica non è, quindi, un atto neutro e necessita di scelte e valutazioni da parte del codificatore il cui scopo, adoperando le parole di Elena Pierazzo, è quello “di fornire informazioni che possano assistere un elaboratore elettronico nell'effettuare alcune operazioni su tale testo. I computer, infatti non sono in grado di analizzare in modo ‘intelligente’ i documenti digitali.”⁵

Il tentativo di traslare un certo quantitativo di informazioni da un linguaggio a un altro impone uno sforzo di comprensione e amplia la complessità dell'indagine ma, al contempo, può rendere più significativi e facilmente apprezzabili i risultati ai quali essa perviene e condurre a un grado di consapevolezza per nulla scontato.

Per procedere alla codifica è necessario fare riferimento a un linguaggio detto di marcatura o *markup languages* che, secondo la definizione di Fabio Ciotti, permette “la rappresentazione formale di un testo ad un qualche livello descrittivo, su di un supporto digitale, in un formato utilizzabile da un

² M. Buzzoni, *Le edizioni elettroniche dei testi medievali fra tradizione e innovazione: applicazioni teoriche ed empiriche all'ambito germanico*, Annali di Ca' Foscari, XLIV, 1-2, 2005.

³ Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1996.

⁴ Cfr. G. Gigliozzi, *Il testo e il computer. Manuale di informatica per studi letterari*, Mondadori, Milano 1997, p. 56.

⁵ Cfr. E. Pierazzo, *La codifica dei testi*, Carocci, Roma 2005, p.11.

elaboratore (Machine Readable Form) mediante un opportuno linguaggio informatico.”⁶

Di tale “linguaggio informatico” ci si può servire nell’ambito della filologia d’autore, ad esempio per la realizzazione di un’edizione critica digitale⁷ che permetta di ovviare alla “ricostruzione del processo creativo del testo, del suo lento e a volte tormentato ‘farsi’, fino a delinarsi nel suo definitivo profilo stilistico e di contenuto”.⁸ Come sottolinea Malato, infatti, tale ricostruzione:

permette non soltanto di scoprire significati e allusioni non sempre percettibili alla lettura del testo licenziato dall’autore; non soltanto di riconoscere il contesto in cui l’opera è maturata, spesso mimetizzato e sfuggente all’attenzione di chi guardi soltanto al prodotto finito; ma permette di ricostruire l’evoluzione del gusto dello scrittore o del poeta, a volte sotto la suggestione di fatti o riferimenti nuovi che modificano la primitiva impostazione, la ricerca laboriosa, sofferta, di una formulazione che esprime in modo più compiuto ed esatto il concetto dell’artista.⁹

Ricomporre il movimento ideativo e compositivo di un’opera letteraria significa, dunque, interrogarsi su essa.

L’applicazione delle metodologie informatiche a un contenuto inafferrabile e dinamico come quello di “testo”, da intendere continuamente come “processo” e non come “risultato”,¹⁰ pone inevitabilmente problemi esegetici di interpretazione e di astrazione ma, allo stesso tempo, offre nuove e inedite possibilità di analisi e di studio che, in un ambiente non digitale, non sarebbero state possibili.

⁶ Cfr. F. Ciotti, *Cosa è la codifica informatica dei testi*, in AA.VV., *Atti del Convegno Umanesimo & Informatica*, a cura di Daniela Gruber e Patrick Pauletto, Trento 24-25 maggio 1996.

⁷ Per un quadro generale sui recenti modelli di edizioni critiche digitali realizzati a livello nazionale e internazionale sulle opere di grandi autori italiani ed europei si veda, ad esempio, AA.VV., *Edizioni Critiche Digitali. Digital Critical Editions. Edizioni a confronto Comparing Editions*, a cura di Italia P. e Bonsi C., Sapienza Università editrice, Roma 2016.

⁸ E. Malato, *Filologia e critica*, in *Lessico Filologico. Un approccio alla filologia*, Salerno Editrice, Roma 2008, pp. 125-126.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Cfr. G. Contini, *La critica degli scartafacci*, in «Rassegna d’Italia», III, nn. 10 (ottobre 1948) pp. 1048 e ss. e nn. 11 (novembre 1948) pp. 1155 e ss.

2. LA DEFINIZIONE DEL MODELLO

Per la realizzazione di un'edizione digitale è necessario, in primo luogo, individuare i criteri di codifica e di modellizzazione più adeguati agli intenti editoriali e alla resa del testo: in altre parole bisogna definire il modello editoriale.

Un modello è sempre frutto di un'astrazione, costruirlo significa adottare uno specifico punto di vista e decidere quali aspetti del codice di partenza si vogliono riprodurre e quali no, stabilire se essi riguardino la struttura, il formato o il contenuto.¹¹ Tali scelte determineranno la tipologia delle interrogazioni che quella elaborazione potrà soddisfare. Obiettivo non è mai ottenere una corrispondenza biunivoca tra il codice di partenza e quello d'arrivo ma anzi, come è stato sottolineato, “chiunque avesse la capacità di elaborare e comprendere nella sua interezza un modello siffatto, finirebbe per trovarlo superfluo”.¹²

È possibile articolare il processo di modellizzazione in tre momenti fondamentali.¹³ Una prima fase, quella teorica, sarà rivolta alla definizione delle finalità dell'edizione e all'elaborazione delle strategie editoriali adatte a soddisfarle al meglio. Si dovrà tener conto delle specificità dei documenti di cui si dispone e, in base ad esse, si definiranno le domande da porre al testo: cosa si voglia riprodurre, in che modo lo si voglia fare e con quale scopo. In una fase successiva, di natura applicativa, ci si concentrerà sulla scelta dei “linguaggi di rappresentazione”¹⁴ più adeguati alle peculiarità dei materiali e ai fini individuati

¹¹ Cfr. E. Pierazzo, *La codifica dei testi*, cit., p. 25.

¹² Cfr. A. Rosenblueth, N. Wiener, *The Role of the Models in Science*, in “Philosophy of Science”, XII, 1942, trad. it. V. Somenzi, R. Cordeschi (a c. di), *La filosofia degli automi. Origini dell'intelligenza artificiale*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 82.

¹³ Operazione imprescindibile e preliminare a queste fasi è chiaramente rappresentata dalla acquisizione in formato digitale dei materiali e dalla costituzione del *Dossier génétique*. Tale percorso è stato seguito naturalmente per l'opera piccoliana il cui *Dossier génétique* è descritto nella parte precedente del lavoro.

¹⁴ Cfr. F. Tomasi, *Metodologie informatiche e discipline umanistiche*, Carocci, Roma 2012 p. 21.

e si porrà l'attenzione sugli strumenti a partire dai quali costruire l'edizione digitale. Un'ultima fase, quella operativa, permetterà infine di testare il modello, di verificarne la validità e di apportare le eventuali modifiche volte a migliorarlo e a renderlo funzionale.¹⁵

La fase teorica della modellizzazione è stata in tal caso incentrata sulla definizione dei caratteri dell'edizione critico-genetica e dei "criteri di formalizzazione [...] capaci di rendere al meglio (in tutte le sue fasi interne, opportunamente distinte e correlate) il processo elaborativo dello scrittore sia sui manoscritti sia sulle stampe."¹⁶ Sono state prese in considerazione le specificità e i vantaggi che l'edizione digitale potesse avere rispetto a quella tradizionale. Obiettivo fondamentale è stato quello di ideare un modello che permettesse di pubblicare l'opera in modo da rendere intellegibile "the sediment of the writing process",¹⁷ ossia i diversi momenti sottesi alla composizione delle nove poesie della raccolta. A partire dai manoscritti e dai dattiloscritti che costituiscono l'avantesto di *Plumelia* è stata progettata, dunque, un'edizione che fosse capace non solo di riprodurre ciò che è attestato dalle singole carte ma anche di porre a confronto le diverse testualità di cui esse sono testimoni e individuare le costanti e le peculiarità del processo di scrittura.

Rispetto a un'edizione cartacea, l'edizione digitale permette una rappresentazione più dinamica e intuitiva della genesi del testo nonché una diversa gestione delle varianti. Esse, infatti, non sono più relegate all'interno dell'apparato critico e poste in sequenza lineare ma possono essere rappresentate anche nel loro contesto di riferimento.¹⁸ Viene meno il tradizionale dualismo

¹⁵ Cfr. M. Buzzoni, *Le edizioni elettroniche dei testi medievali fra tradizione e innovazione: applicazioni teoriche ed empiriche all'ambito germanico*, cit., p. 54-55.

¹⁶ D. Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, cit., p. 16.

¹⁷ Cfr. C. Stetter, *Schrift und Sprache*, Suhrkamp, Frankfurt 1997.

¹⁸ A tal proposito, sebbene in riferimento a contesti editoriali differenti e non alla letteratura italiana contemporanea ma all'ambito germanico, Buzzoni scrive: "Un ulteriore, direi cruciale, vantaggio che l'edizione elettronica può offrire è la possibilità di visualizzare le varianti nel contesto in cui sono tramandate; ciò rappresenta un notevole progresso rispetto all'apparato critico tradizionale, in cui le varianti appaiono parcellizzate e poste in sequenza lineare. La visualizzazione co-testualizzata delle lezioni alternative permette di esplorare meglio la

tipografico tra testo e apparato che relega il secondo al piede della pagina, alla fine del testo oppure in un volume a parte e che costringe il lettore a una più o meno acrobatica ginnastica visuale. Poiché, infatti, l'ambiente elettronico non è soggetto alle limitazioni di spazio di quello cartaceo si ha la possibilità di definire un modello¹⁹ capace di gestire contemporaneamente non solo testimoni di tipo diverso (manoscritti, dattiloscritti, stampe), ma anche molteplici livelli di edizione per ogni testimone (edizione documentaria in fac-simile ed edizione critico-genetica, la prima è parte costitutiva della seconda).²⁰ Le opportunità di confronto tra i testimoni sono plurime e possono essere operate secondo le esigenze del fruitore e le finalità della sua lettura. Il supporto digitale, inoltre, permette di riprodurre tutti i documenti degli archivi dell'autore raccolti e organizzati nel *Dossier génétique*²¹ e di riunire materiali che si trovano dispersi in luoghi di conservazione differenti.

Per la realizzazione dell'edizione critico-genetica l'attenzione al documento è una chiave fondamentale e necessaria per la ricostruzione del processo di scrittura e riscrittura. In sede d'elaborazione del modello teorico ogni testimone è stato considerato sia come oggetto fisico, contenente una o più fasi scritte, sia in riferimento al suo contenuto intellettuale e alla sequenza logica delle parole.²² Sono stati valutati, dunque, due diversi livelli di riflessione: uno riguardante gli aspetti connessi alla disposizione fisica sulla pagina del testo, considerando, ad esempio, anche la presenza di annotazioni a margine, disegni, ecc. (*document level*); un altro riguardante, invece, il suo contenuto logico e

possibilità di una loro logica interna. (Cfr. M. Buzzoni, *Le edizioni elettroniche dei testi medievali fra tradizione e innovazione: applicazioni teoriche ed empiriche all'ambito germanico*, cit., p. 52).

¹⁹ In questo caso per modello non si intende solo il modello di codifica del sorgente, ma anche modello di pubblicazione dell'output.

²⁰ Cfr. P. D'Iorio, *Qu'est-ce que une édition génétique numérique?*, Genesis, 30 | 2010, pp. 49-53.

²¹ Per una più ampia definizione di *Dossier Génétique* si faccia riferimento a A. Grésillon, *De la genèse du texte littéraire*, Du Lérot, Paris 1988. Del *Dossier génétique* di Plumelia si è ampiamente discusso nella Parte seconda di questo lavoro.

²² Cfr. Workgroup on Genetic Editions 2010: *An Encoding Model for Genetic Editions*, Accessed January 13, 2012: <http://www.tei-c.org/Activities/Council/Working/tcw19.html>.

semantico (*text level*).²³ Secondo questo duplice livello di analisi, in un primo momento, è stato trascritto il singolo testimone e ne è stata tracciata l'evoluzione interna, in un secondo momento, per ricostruire la genesi complessiva del testo, è stata operata una comparazione tra i diversi testimoni e ne sono state descritte le relazioni.

Sulla base delle riflessioni teoriche condotte è stato definito un sistema di codifica che funzionasse per tutte le tipologie filologiche riscontrate e permettesse la formalizzazione del sistema variantistico.

Il modello di codifica di *Plumelia* è stato realizzato a partire dalla combinazione della codifica integrale di un testimone base, quello dell'edizione a stampa del 1967, e dalla comparazione con le informazioni derivate dagli altri testimoni, che sono stati collazionati automaticamente.

Si è scelto di adoperare il linguaggio XML-TEI (*Text Encoding Initiative*) che sarà più ampiamente discusso nel paragrafo che segue. La codifica dei caratteri fisici, topografici e strutturali è stata operata attraverso l'inserimento di elementi e attributi specifici che verranno successivamente illustrati nel dettaglio. Punto di riferimento teorico è stato in particolare il capitolo 11 della TEI P5,²⁴ dedicato alla rappresentazione delle fonti primarie. Per la definizione del modello dell'apparato critico è stato invece preso in considerazione il capitolo 12 della TEI P5 intitolato, appunto, *Critical Apparatus*.

Il modello che è stato progettato ha rivolto una particolare attenzione alla codifica del verso, che è stato acquisito come unità di riferimento fondamentale per la formalizzazione delle varianti e degli spostamenti di testo poetico (anticipazioni, posticipazioni o inversioni). Nel caso in cui la variazione e il movimento testuale riguardassero la parola o il sintagma si è ritenuto necessario prendere in considerazione anche segmenti più piccoli del verso.

²³ Cfr. *An Encoding Model for Genetic Editions*, cit.

²⁴ Cfr. *TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, by the TEI Consortium Originally edited by C.M. Sperberg-McQueen and Lou Burnard for the ACH-ALLC-ACL Text Encoding Initiative Now entirely revised and expanded under the supervision of the Technical Council of the TEI Consortium, 2015.

La codifica è stata operata su file XML differenti, uno per ognuno dei nove componenti della raccolta. Tale scelta è stata motivata da almeno due ordini di ragioni. In primo luogo questioni di economia: la creazione di più file, infatti, permette una più semplice organizzazione delle informazioni, una più immediata lettura del codice e una migliore gestione delle eventuali modifiche da effettuare. Una seconda questione è di carattere metodologico: le specificità delle tipologie filologiche riscontrate e del sistema variantistico di ogni singola poesia hanno richiesto il ricorso a metodi di codifica differenti gli uni dagli altri (il *Parallel segmentation method* e il *Location-referenced method*).²⁵ Piuttosto che strutturare un *TEI corpus*, definire una collezione di testi TEI ciascuno con la propria intestazione e servirsi di un unico file comprensivo dell'intera raccolta, è parso in tal caso più coerente strutturare più file XML differenti.²⁶

Se quello della codifica rappresenta il momento centrale del lavoro, affinché essa sia fruibile è necessario 'confezionarla' e renderla accessibile al destinatario al quale ci si rivolge e le cui competenze non necessariamente riguardano la filologia digitale. Durante la fase di modellizzazione, infatti, ci si è interessati anche di come dovesse essere visualizzato il prodotto editoriale. Per questa edizione critico-genetica si è fatto riferimento agli standard di visualizzazione di *Versioning Machine 5.0*, che sono stati adattati alle particolari esigenze editoriali.

Affinché il processo di modellizzazione possa definirsi concluso, la validità delle ipotesi teorico-applicative formulate deve essere appurata e verificata. Solo il completamento di quest'ultima fase operativa permette di formalizzare il modello. Nel caso dell'edizione di *Plumelia* le ipotesi e le applicazioni che erano state elaborate a partire da un primo testo poetico, sono state riviste e modificate una volta applicate ai successivi componenti. Le specificità filologiche delle

²⁵ Entrambi i metodi di codifica verranno discussi in dettaglio nel paragrafo dedicato alla codifica dell'edizione di *Plumelia*.

²⁶ Ad avvalorare ulteriormente tale scelta ha contribuito anche il fatto che il software di visualizzazione adoperato, *Versioning Machine 5.0*, è stato concepito per la rappresentazione delle diverse redazioni di un singolo testo e non per più testi differenti con molteplici redazioni.

nuove poesie hanno imposto diverse esigenze di rappresentazione e determinato l'ampliamento del modello di codifica inizialmente definito.

Le scelte che hanno portato alla definizione di questo modello editoriale sono state sempre guidate dalla necessità di delineare i fenomeni ritenuti centrali per lo studio della genesi delle poesie di Lucio Piccolo. L'edizione, dunque, ha voluto offrire un'interpretazione delle tensioni sottese alla creazione artistica piccoliana e dei movimenti di riorganizzazione testuale che sono alla base della sua scrittura.

3. IL LINGUAGGIO DI CODIFICA: XML-TEI

Nell'ambito dell'informatica umanistica e nel settore della codifica dei testi letterari è comunemente adottato il sistema di codifica XML-TEI (*Text Encoding Initiative*).

La TEI è uno specifico linguaggio fatto da marcatori che ne costituiscono gli elementi fondamentali, basato sulle norme dell'XML (*eXtensible Markup Language*), che a sua volta necessita di un elenco di regole contenute nello Schema TEI e di uno o più fogli di stile XSLT (*Extensible Stylesheet Language*) che ne permette la trasformazione in un formato leggibile ai browser.

Si tratta di un progetto di uno standard che nasce da un nel 1986 e che è supportato da alcune delle maggiori organizzazioni mondiali di Informatica umanistica accomunate nello sforzo di definire delle norme per la rappresentazione di materiali testuali in forma digitale²⁷ e dall'esigenza di avere degli schemi generali ai quali si possa fare riferimento a livello internazionale.

La codifica TEI è di tipo dichiarativo-strutturale e predilige, dunque, la struttura logica del testo mediante le sue funzioni, a differenza dei linguaggi procedurali che si focalizzano sull'aspetto grafico e su come il documento debba essere rappresentato. Lo Schema TEI prevede ampie possibilità di modifica o di estensione per rispondere a esigenze specifiche e particolari.

L'XML in generale, e dunque anche la TEI, è strutturato in modo gerarchico e permette di descrivere ogni parte del testo attraverso apposite stringe di caratteri definite "elementi", contenute tra parentesi angolari e organizzate ad albero attorno a un elemento radice. Tale linguaggio, perché possa considerarsi ben formato (*well formed*), deve rispondere a alcune regole fondamentali:

²⁷ N. M. Ide e C. M. Sperberg-McQueen, *The text encoding initiative: its history, goals and future development*, in *Text Encoding Initiative: Background and Context*, a cura di Ide e Véronis, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht / Boston / London 1995, pp. 5-16.

- 1- L'intero documento deve essere contenuto all'interno di un singolo elemento di massimo livello, detto elemento radice (*root element*):

```
<text> [elemento radice all'interno del quale sono contenuti tutti gli elementi
    seguenti]
  <front> [elemento dipendente da <text> e con annidato <div>]
    <div rend="witness"> [elemento dipendente da <front> e
      con annidato <listWit>]
      <listWit> [elemento dipendente da <div> e con annidati i
        diversi <witness> (testimoni)] </listWit>
    </div>
  </front>
  <body>
    <head> L'andito </head>
    <div>
      <p> [elemento dipendente da <div> e con annidati i diversi
        <p> (paragrafi) contenenti versi o prosa] </p>
    </div>
  </body>
</text>
```

- 2- Di ogni elemento devono essere specificati l'inizio e la fine, rispettivamente attraverso uno *start-tag* e un *end-tag*:

```
<|> [start-tag 1]
  <app> [start-tag 2]
    <rdg wit="#Strada4">spiragli di splendore</rdg>
    [start-tag 3 + end-tag 3]
  </app> [end-tag 2]
</|> [end-tag 1]
```

- 3- I diversi elementi devono essere opportunatamente nidificati. Ciò significa che essi devono essere disposti l'uno dentro l'altro, secondo un sistema gerarchico, "a matricosa", come si nota nei due esempi precedenti.
- 4- Ogni elemento può disporre di uno o più "attributi" che devono essere dichiarati nello *start-tag*. Questi, a loro volta, possono avere un "valore"

che va posto tra singoli o doppi apici, come nell'esemplificazione che segue:

```
<l n="1"> [l'elemento <line> (verso), all'interno del quale è presente il  
singolo verso, ha come attributo @n (number), il valore espresso tra  
virgolette e indicante il numero del verso è "uno"]  
</l>
```

- 5- È possibile che alcuni elementi non contengano nulla al loro interno e siano "elementi vuoti". Anch'essi devono essere correttamente aperti e chiusi ma non necessariamente attraverso i due appositi tags. Possono essere rappresentati nel modo seguente:

```
<rdg wit="#GuM">  
  <pb/> [elemento vuoto]  
</rdg>
```

- 6- L'XML è un linguaggio *case sensitive* e che dunque fa distinzione tra lettere maiuscole e minuscole.

Il lavoro della TEI e le regole generali di codifica da essa stabilite sono stati organizzati e pubblicati per la prima volta nel 1994 nelle *Guidelines for Text Encoding and Interchange*,²⁸ all'interno delle quali è fornita un'ampia panoramica di approcci di analisi ai testi letterari.²⁹ Le *Guidelines* non hanno un carattere prescrittivo ma si limitano a offrire una serie di suggerimenti e indicazioni. In alcuni casi, tuttavia, sono in esse segnalati elementi portatori di informazioni essenziali che devono essere obbligatoriamente presenti in un documento digitale.

Un file XML-TEI si compone solitamente di due parti: il <teiHeader>³⁰ e il <text>³¹. Le informazioni basilari sulla codifica e sulle scelte di trascrizione sono

²⁸ Cfr. *TEI P5*.

²⁹ Cfr. E. Pierazzo, *La codifica dei testi*, cit., p. 74.

³⁰ Cfr. *TEI P5*, <teiHeader>, pp. 21 e ss.

³¹ Cfr. *TEI P5*, <text>, p. 160.

prevalentemente contenute all'interno della prima e, in particolare, in una sua sezione denominata *File Description*.³²

Il TEI Header fornisce informazioni descrittive e dichiarative che costituiscono un frontespizio elettronico che precede qualsiasi testo TEI-conforme,³³ esso contiene dei metadati con le indicazioni fondamentali sul tipo di testo codificato, sulla fonte della quale ci si è serviti, sulle modalità e responsabilità della codifica e sulle successive revisioni che ad essa sono state apportate. Un esempio di frontespizio essenziale è il seguente:

```
<teiHeader>
  <fileDesc>
    <titleStmt>
      <title>Plumelia</title>
    </titleStmt>
    <publicationStmt>
      <distributor> Univ. Palermo – Univ. Grenoble Alpes
    </distributor>
    </publicationStmt>
    <sourceDesc>
      <p>Testo esemplato sulla prima edizione di Plumelia</p>
    </sourceDesc>
  </fileDesc>
</teiHeader>
```

Oltre agli elementi obbligatori riguardanti il titolo, la pubblicazione e le fonti, nel frontespizio sono inserite, a seconda delle esigenze del codificatore, anche altre informazioni. Generalmente esso si compone di quattro elementi principali, all'interno dei quali se ne possono annidare degli altri. Il *File Description*, come accennato sopra, contiene la descrizione del file e tutti quegli elementi obbligatori per una qualunque codifica (inerenti, ad esempio, al titolo, alla pubblicazione del documento digitale e alla descrizione della fonte). L'*Encoding Description*³⁴ “specifica il metodo e i principi editoriali che hanno governato la

³² Cfr. *TEI P5*, <fileDesc> p. 27.

³³ Cfr. *TEI P5*, <teiHeader>, pp. 21 e ss.

³⁴ Cfr. *TEI P5*, <encodingDesc>, p. 39.

trascrizione e la codifica del testo”.³⁵ Il *Profile Description*³⁶ descrive il profilo del testo e fornisce informazioni che permettano di classificarlo e contestualizzarlo. Infine, il *Revision Description*³⁷ annovera la successione cronologica delle modifiche e delle revisioni che sono state apportate dal codificatore, fondamentali per ricostruire la storia del file attraverso le sue diverse versioni.

La trascrizione vera e propria è inserita nell’elemento <text> che contiene un singolo testo di qualunque tipo, unitario o composito. In esso, dunque, vengono codificati il contenuto e la struttura del testo e, a seconda delle caratteristiche e del genere testuale di riferimento, sono annidati elementi diversi.

Nel caso di un testo in versi, ad esempio, elementi essenziali saranno il <body>³⁸ (corpo del testo), il <lg>³⁹ (*line group*: le eventuali strofe) e il <l>⁴⁰ (*line*: i versi). Potranno eventualmente precedere il ⁴¹ (materiale prefatorio) e seguire il <back>⁴² (materiale finale):

```

<text> [elemento radice contenente tutta la trascrizione del testo]
  <front> [materiale prefatorio]
    <div rend="witness"> [elemento dipendente da <front> e con
      annidato <listWit>]
      <listWit> [elemento dipendente da <div> e con annidati i diversi
        <witness> (testimoni)
        </listWit>
      </div>
    </front>
    <body> [corpo del testo]
      <lg> [“line Group” (strofe) in cui è suddivisa la poesia]
        <l n="1"> [contenuto di ogni singolo verso] </l>
      </lg>
    </body>
  </text>

```

³⁵ Cfr. L. Burnard e C. M. Sperberg-McQueen, *Il manuale TEI LITE. Introduzione alla codifica elettronica dei testi letterari*, a cura di F. Ciotti, Edizioni Sylvestre Bonnard, Cremona 2005, p. 182.

³⁶ Cfr. *TEI P5*, <profileDesc>, p. 54.

³⁷ Cfr. *TEI P5*, <revisionDesc>, p. 63.

³⁸ Cfr. *TEI P5*, <body>, p. 161.

³⁹ Cfr. *TEI P5*, <lg>, p. 1255.

⁴⁰ Cfr. *TEI P5*, <l>, p. 1259.

⁴¹ Cfr. *TEI P5*, , p. 184.

⁴² Cfr. *TEI P5*, <back>, p. 188.

Complessivamente, in base alla tipologia di appartenenza, gli elementi del <text> possono essere distinti in quattro gruppi: elementi generici, che possono essere adoperati per tutti i tipi di testo; elementi specifici, usati per alcuni tipi fondamentali di documento; elementi atti alla rappresentazione di caratteristiche specifiche e legati a particolari applicazioni specializzate; elementi che rispondono a speciali esigenze di codifica.⁴³

A seguire l'esempio della struttura essenziale di una codifica in XML-TEI, che consti, dunque, almeno di un <teiHeader> e di un <text> contenenti gli elementi strettamente necessari:

```
<TEI xmlns=http://www.tei-c.org/ns/1.0>
  <teiHeader>
    <fileDesc>
      <titleStmt>
        <title>Titolo </title>
      </titleStmt>
      <publicationStmt>
        <p> Informazioni sulla pubblicazione </p>
      </publicationStmt>
      <sourceDesc>
        <p> Informazioni sulle fonti e sui testimoni
          adoperati </p>
      </sourceDesc>
    </fileDesc>
  </teiHeader>
  <text>
    <body>
      <p> Corpo del testo </p>
    </body>
  </text>
</TEI>
```

I principi generali del linguaggio XML-TEI qui delineati verranno approfonditi nelle quattro diverse parti del paragrafo 5. In esso verranno esposte e motivate

⁴³ Cfr. a tal proposito E. Pierazzo, *La codifica dei testi*, cit., p. 75.

le scelte di marcatura inerenti all'edizione digitale di *Plumelia* e il set di tag del quale ci si è serviti per la rappresentazione del testo e delle tipologie filologiche riscontrate.

4. L'EDIZIONE DIGITALE DI *PLUMELIA*

Nella riflessione a margine alla realizzazione dell'edizione di *Plumelia* punto di riferimento è stato il lavoro editoriale di Dante Isella per le poesie di Vittorio Sereni pubblicate dai Meridiani.⁴⁴

Nel saggio intitolato *Esperienze novecentesche* il critico mette in luce le modalità del suo lavoro di ricostruzione e le innumerevoli difficoltà editoriali che la scrittura di Sereni e il suo dinamismo hanno comportato:

L'edizione apparsa nei «Meridiani» non ha mancato di stupire a primo impatto per la sproporzione tra le pagine occupate dai testi delle quattro raccolte che ne compongono il canone autorizzato (duecentosessantasei) e quelle riservate all'apparato filologico (seicentoventidue). Ma i lettori hanno mostrato di saper cogliere bene che gran parte dell'apparato (quanto, di fatto, non pertiene al nudo regesto del testimoniale manoscritto e delle prime stampe) forma una cosa sola con i testi, ne è insieme la giustificazione necessaria e l'indispensabile completamento. Ancora una volta (e come potrebbe essere altrimenti?) l'apparato finisce per offrire la carta d'identità dello scrittore, rispecchiando con fedeltà assoluta il suo modo di lavorare, ma anche, ben più, il suo somigliantissimo ritratto.⁴⁵

L'apparato critico è il luogo fondamentale per rappresentare le molteplici testualità che si prospettano al lettore, per offrire quella che lo studioso definisce la “carta d'identità” del poeta, il suo “somialtissimo ritratto”. Il filologo si interroga sull'importanza del lavoro di revisione della scrittura poetica, sul significato e sulle ripercussioni che esso possa avere nella realizzazione di un'edizione che sia capace di rappresentare a pieno il testo nella sua pluralità.

A proposito del *modus operandi* di Sereni, Isella si sofferma in modo particolare sulla incontentabile *verve* dei suoi scritti, sul suo continuo ritornare sui medesimi versi:

se il confronto con la propria pagina non è lo scioglimento di un duro enigma che ammette «soluzioni disperate e molteplici», così che tutti i versi messi in carta non sono che «tracce» di una verità impredibile, «brevi referti» della

⁴⁴ Cfr. D. Isella, (a cura di), V. Sereni, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1994.

⁴⁵ Cfr. D. Isella, *Esperienze novecentesche*, in *Le carte mescolate vecchie e nuove*, cit., p. 272.

nostra esperienza del mondo da cui «molte cose sono rimaste escluse e non delle meno indicative»; e se anche l'attimo, non si dice i giorni e gli anni, è misura inesauribile e mai, mai tutto è veramente detto, ma «scrivere versi» è come scrollare un peso per passare al seguente, avvertendo che «c'è sempre un peso di troppo, non c'è mai nessun verso che basti», allora si comprende come per Sereni la poesia sia la vita stessa, nelle sue seduzioni momentanee e nella sua imprevedibilità assoluta. [...] In particolare, i testi passati alle stampe non sono che istanti di un *continuum*, cristallizzazioni transitorie, pause sospese alla fugacità di un attimo prima che tutto rientri nel circolo dell'esistenza.⁴⁶

Lo studio dei manoscritti e dei dattiloscritti dell'opera piccoliana ha preso avvio proprio da una riflessione il cui centro fosse la costruzione di un apparato critico capace di rappresentare quel “*continuum*” e le sue “cristallizzazioni transitorie, pause sospese alla fugacità di un attimo” nelle quali è racchiuso il significato più profondo della poesia.

È stata dunque inizialmente ipotizzata l'elaborazione di un apparato che, seguendo il modello formulato da Isella, prevedesse per ciascuno dei nove componimenti poetici della raccolta quattro fasce. Una prima fascia volta a registrare, con i relativi riferimenti alle pagine, le edizioni, dalla *princeps* fino a quelle postume. La seconda contenente l'elenco completo dei testimoni manoscritti e dattiloscritti autografi (originali o fotocopie sostitutive), le collocazioni e la descrizione essenziale. La terza finalizzata a segnalare le eventuali apparizioni in riviste, giornali o cataloghi dei componimenti. E, in fine, una quarta contenente l'elenco delle varianti sostanziali o formali sia dei manoscritti sia dei dattiloscritti organizzate secondo un ipotetico asse evolutivo. Ma le riflessioni condotte a partire dalle questioni sollevate dal filologo hanno gradualmente messo in luce esigenze nuove e più ampie di rappresentazione e hanno indotto a cercare di elaborare un diverso modello che fosse capace di descrivere in modo efficace e immediato il movimento testuale.

L'ambiente digitale ha permesso di dare risposte differenti e, a mio avviso, in molti casi di più semplice e immediata fruizione, alle problematiche filologiche

⁴⁶ Ivi, p. 274.

connesse allo studio del processo ideativo dell'opera e ha suscitato, allo stesso tempo, nuove questioni sul testo alle quali si è tentato di dare una risoluzione non relegando a un "apparato distate ed esoterico tutto il processo dinamico di scrittura".⁴⁷

Questa edizione elettronica di *Plumelia* si propone, dunque, di offrire una rappresentazione della genesi della raccolta a partire da stampe, manoscritti e dattiloscritti inediti che ne costituiscono l'avantesto, e di ricostruire, attraverso le diverse redazioni dei componimenti che ci sono pervenute, sia in forma frammentaria sia in forma completa, la *mouvance*⁴⁸ del testo, nel tempo e nello spazio dell'autografo.

Trattandosi di un'opera edita, il proposito non è stato quello di determinare l'ultima volontà dell'autore, che si può rintracciare nella prima pubblicazione del 1967,⁴⁹ ma piuttosto quello di ricostruire il processo ideativo che a essa è

⁴⁷ AA.VV., *Edizioni Critiche Digitali. Digital Critical Editions. Edizioni a confronto Comparing Editions*, a cura di Italia P. e Bonsi C., cit., p. 16.

⁴⁸ Il termine *mouvance* è stato adoperato per la prima volta da Paul Zumthor nel suo *Essay de poétique médiévale*. Il critico lo riferisce a testi di poesia francese medievale e, dunque, ad un contesto diverso da quello della filologia d'autore di testi contemporanei. Tale concetto è qui adoperato in senso più ampio per esprimere "la multiplicité et la diversité des textes" che preesistono al testo nella sua forma finale. Si fa riferimento, dunque, al dinamismo che è proprio di un'opera letteraria intesa nel suo farsi e la cui complessa genesi, come nel caso di *Plumelia*, è attestata da molteplici redazioni differenti. Anche in riferimento ai testi contemporanei, dunque, le parole di Zumthor possono risultare illuminanti: "L'œuvre, ainsi conçue, est par définition dynamique. Elle crôit, se transforme et décline. La multiplicité et la diversité des textes qui la manifestent constituent comme son bruitage interne. Ce que nous percevons, en chacun des énoncés écrits en quoi se décompose pour nous cette poésie et qui s'offrent à nous comme unité d'analys, c'est moins un achèvement qu'un texte en train de se faire; plutôt qu'une essence, une production; plutôt qu'un sens accompli, une pratique constamment renouvelée, de signification; plutôt qu'une structure, une phase dans un procès de structuration". (P. Zumthor, in *Essay de poétique médiévale*, Éditions du Seuil, Paris 1972).

⁴⁹ Come è stato evidenziato nella descrizione del *dossier génétique* nella Parte seconda e nel commento ai singoli componimenti nella Parte terza, per di *Le tre figure, I sobborghi, I morti* e *Plumelia* è stata in realtà reperita presso il Centro Apice di Milano, UA1531, una testimonianza che attesta una data di poco successiva a quella della pubblicazione in volume e che può essere dunque considerata custode dell'ultima volontà dell'autore. Questo testimone è, infatti, accompagnato da un biglietto inviato dal poeta a Scheiwiller il 14 novembre 1967, mentre l'edizione in volume reca la data 27 ottobre 1967. Le redazioni di *I sobborghi* e *Plumelia* sono tuttavia identiche a quelle dell'edizione del 1967, quella di *La strada fuori porta*, invece, attesta un'unica variante al v.24: "scorrono" in luogo di "girano"; a anche quella di *I morti* attesta un'unica variante al v.3: "un occhio" in luogo di "l'occhio" della redazione della prima edizione.

sotteso e di condurre un'analisi critica delle tensioni linguistiche, formali e semantiche che ne sono alla base.

Da un lato si è cercato di riprodurre fedelmente ciò che si trova concretamente sulla pagina dell'autografo, dall'altro si è tentato di mettere in relazione le diverse testualità e di rappresentare quello che idealmente è il processo della scrittura trasversale alla singola pagina. Non è stato sempre possibile apportare una datazione dei testimoni e ciò ha in certi casi impedito di stabilire tra essi una cronologia precisa.

La comparazione tra le redazioni ha comunque permesso di rilevare la variazione delle diverse liriche e di individuare tipologie di varianti a partire dalle quali fosse possibile ricostruire le costanti del processo di revisione e trasformazione attuato da Lucio Piccolo. Proprio l'analisi delle varianti ha consentito di studiare i movimenti interni all'opera e di definirne le leggi di assestamento.⁵⁰

Alcune redazioni hanno mostrato un carattere di forte instabilità e si sono palesate come veri e propri luoghi di costruzione del testo poetico. Altre, invece, hanno mostrato un precoce raggiungimento di un momento di stabilizzazione testuale.

Attraverso l'edizione digitale si è tentato di valorizzare al massimo la varietà e la complessità dell'archivio poetico che, come sottolinea Stussi, merita di essere considerato e indagato in quanto "cantiere" dell'opera letteraria:

Questi "archivi" meritano di essere studiati [...] come cantiere dell'opera letteraria con una loro struttura individuale significativa del modo di lavorare dell'autore [...] La documentazione autografa (intendendosi ovviamente inclusa quella dattiloscritta) offre un punto di vista privilegiato per indagare, ponendosi all'interno del percorso creativo, il rapporto fra variabili individuale e costanti sociali nel modo di comporre, fra tracce scritte e processi cognitivi, senza contare la grande varietà di puntuali ricerche linguistiche, psicocritiche, stilistiche che quella documentazione 'archeologica' rende possibili.⁵¹

⁵⁰ Cfr. D. Isella, *Esperienze novecentesche*, cit. p. 230.

⁵¹ A. Stussi, *Filologia d'autore*, in *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Il Mulino, Bologna 2015, pp. 149-151.

Alla base della scelta di realizzare un'edizione digitale stanno dunque anche la possibilità di consentire una fruizione diretta e immediata di tale archivio, attraverso una riproduzione digitale dei documenti, e la volontà di rappresentare specifiche tipologie di varianti e movimenti testuali in modo dinamico e attraverso un continuo riferimento alle riproduzioni.

5. LA CODIFICA DI *PLUMELIA* E LA VISUALIZZAZIONE IN *VERSIONING MACHINE*

Per la realizzazione dell'edizione digitale di *Plumelia* è stato adoperato il modello di marcatura basato sulla TEI P5. Un iniziale ed essenziale set di tag è stato incrementato man mano che le nuove esigenze riscontrate in sede di codifica lo rendevano necessario. Il modello di marcatura è stato sviluppato a partire da un primo testo di riferimento, è stato successivamente testato sugli altri componimenti della raccolta e, di conseguenza, ampliato e migliorato.

Esso ha dovuto rispondere principalmente a due ordini di esigenze differenti. Da un lato, quella di trascrivere e rappresentare nel *markup language* il singolo manoscritto e le plurime testualità di cui esso è portatore, evidenti, ad esempio, nel caso in cui fossero presenti inchiostri diversi su uno stesso supporto o correzioni autografe. Dall'altro, tale modello ha mirato al contempo a mettere a confronto le testualità dei diversi testimoni, ponendo il focus sull'evoluzione cognitiva del "testo" (o dei testi) e sullo studio della genesi della scrittura poetica.

La codifica dei componimenti ha dovuto tener conto anche della struttura testuale e della sua organizzazione spaziale sulla pagina, ancor più importante considerando che il verso piccoliano non segue forme metriche predefinite e la disposizione degli a capo è fondamentale per stabilire i confini metrici. È stato strutturato un apparato critico positivo e sono state codificate le lezioni attestate da tutti i testimoni. In sede di codifica è stato tenuto in considerazione anche l'inserimento del facsimile degli autografi la cui visione, come si è più volte sottolineato, si rivela in certi casi determinante per constatare meccanismi di scrittura e composizione propri dell'autore.

Ci si è serviti di *Versioning Machine 5.0*⁵² per la visualizzazione e la comparazione di versioni diverse di uno stesso testo. Questo software è suscettibile di adattamenti e modifiche che sono stati apportati in coerenza con

⁵² Il software a cura di Susan Schreibmann è consultabile all'indirizzo: <http://v-machine.org/>.

le specifiche caratteristiche della codifica. *Versioning Machine* non solo permette di presentare le versioni diverse di un testo, ma le ricostruisce a partire dalle lezioni inserite in apparato. Esso si rivela, dunque, anche un utile strumento di controllo per l'accuratezza della codifica e dell'apparato stesso.

Attraverso *Versioning Machine* l'apparato critico, le cui caratteristiche si andranno ad approfondire nella sezione ad esso dedicata, "esplode", per così dire, in versioni parallele. Per ogni componimento, infatti, possono essere visualizzate simultaneamente e poste a confronto attraverso una comparazione sinottica tutte le diverse redazioni attestate dai vari testimoni.

L'ordine con il quale i pannelli delle redazioni possono essere visualizzati nella pagina e la loro disposizione l'uno a fianco dell'altro possono essere stabilite liberamente dal lettore/fruitoro dell'edizione. L'editore non impone una sequenza di lettura ma si limita a stabilire l'ordine che nel menù è assegnato all'elenco delle redazioni, che riproduce la successione utilizzata al momento della codifica (come si vedrà l'elenco delle redazioni attestate è stabilito all'interno della <listWit>).

Si ha, inoltre, la possibilità di scegliere, a partire da un menù a tendina contenente un loro elenco completo, quali versioni di volta in volta riprodurre e quali no:



FIG. 1

Come si vede nella figura, il software adoperato ha permesso di visualizzare le digitalizzazioni, rese consultabili cliccando su un'apposita finestra collocata a lato del contenuto scrittoria corrispondente.

Le esigenze editoriali connesse al testo piccoliano non erano in certi casi pienamente soddisfatte dalla scelta di un software già strutturato e testato su opere letterarie differenti. Ciò ha indotto ad attuare, su diversi ordini e a vari livelli, un'azione di modifica e di customizzazione dell'XSLT predefinito affinché l'interfaccia di visualizzazione rispondesse nel modo più efficace e dinamico possibile alle necessità di rappresentazione.⁵³

⁵³ Le modifiche e la customizzazione dell'XSLT predefinito di *Versioning Machine* sono state realizzate sotto la guida e la supervisione costante della mia co-direttrice di tesi Elena Pierazzo.

5.1. IL FRONTESPIZIO ELETTRONICO

Il frontespizio elettronico (<teiHeader>: “intestazione”) dell’edizione digitale di *Plumelia* è il risultato di molteplici azioni di revisione e semplificazione volte a snellire la codifica e a evitare ridondanze. Si è mirato a realizzare un modello che potesse adeguarsi alle diverse situazioni che i documenti archivistici presentavano e che, allo stesso tempo, non fosse appesantito dall’uso di elementi trascurabili ai fini degli intenti filologici ed editoriali proposti.

Il modello formalizzato è organizzato in cinque parti contenenti rispettivamente:

1. Informazioni essenziali sul testo codificato, sul suo autore, su chi ha eseguito la codifica e sulla pubblicazione;
2. Informazioni di carattere documentario, filologico, critico e cronologico sulle fonti utilizzate;
3. Informazioni sulla codifica e sulle scelte editoriali;
4. Informazioni sulla lingua del file XML-TEI;
5. Indicazioni sulla cronologia delle modifiche ad esso apportate.

Nella prima sezione, quella del *File Description*, oltre a codificare le notizie essenziali inerenti al titolo del componimento e alle responsabilità della trascrizione, della codifica e della pubblicazione, è stato inserito il *Notes Statement* (<notesStmt>).⁵⁴ Si tratta di un elemento opzionale che contiene uno o più “Note al testo” (<note>) che sono state così distinte e titolate:

1. *Dossier génétique*: descrive in modo sintetico la composizione del *Dossier génétique*⁵⁵ e include informazioni di carattere metodologico sulla sua costruzione;

⁵⁴ Cfr. *TEI P5*, <notesStmt>, p. 35.

⁵⁵ A proposito della definizione di *Dossier génétique* cfr. la Parte seconda, paragrafo 1. Per una più ampia trattazione si veda A. Grésillon, *De la genèse du texte littéraire*, Du Lérot, Paris 1988 e A. Grésillon, *Éléments de critique génétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1994, poi ripubblicato in A. Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, CNRS. Éditions, Paris 2016.

2. *Nota critica*: annovera dati critico-filologici sui diversi testimoni e, in particolare, precisa il numero e la tipologia delle redazioni attestate da ciascuno di essi (sarà specificato, ad esempio, se un testimone attesti più di una redazione e se essa sia pervenuta in forma parziale, completa, frammentaria, ecc.). Non è, invece, presente la descrizione fisica del testimone trattata all'interno dell'apposita sezione dedicata del *Source Description*;
3. *Datazione*: è dedicata a considerazioni di carattere cronologico, connesse alla datazione degli autografi e a un'ipotetica successione temporale delle redazioni.

Ognuna di queste note è stata accompagnata dall'attributo @type, per definirne il contenuto, e da un valore inserito tra doppi apici e corrispondente alla tipologia d'appartenenza. Di seguito, con finalità esemplificativa, si riporta il <notesStmt> di *L'andito*:

<notesStmt>

<note type="Il_Dossier_génétique">

<p>La costruzione del dossier génétique di <title>L'andito</title> è stata operata a partire da otto testimoni di tipologia diversa e conservati in diversi luoghi ognuno dei quali attestante una redazione del componimento. </p>

</note>

<note type="Nota_critica">

<p>I testimoni di <title>L'andito</title> rintracciati e presi in esame sono: la prima edizione, sei dattiloscritti e un manoscritto.</p>

<p>La prima edizione del componimento è pubblicata in L. Piccolo,<title>Plumelia</title>, All'insegna del pesce d'Oro, Milano, 1967.</p>

<p>Il fascicolo XIX della carpetta 2 dell'Archivio della famiglia Piccolo, contiene al suo interno 6 carte dattiloscritte, che sono state raccolte insieme dagli eredi e che attestano diverse redazioni di <title>L'andito</title>. Alcune di esse presentano annotazioni manoscritte.</p>

<p>L'Unità Archiviale 339 del Centro Apice di Milano conserva un manoscritto attestante l'altra redazione di <title>L'andito</title> presa in esame.</p>

</note>

```
<note type="Datazione">
  <p>Nessuno dei testimoni, eccetto la prima edizione del 1967 del
  componimento, può essere datato. </p>
</note>

</notesStmt>
```

Il contenuto di ogni nota è stato articolato in uno o più paragrafi (<p>) a seconda del caso. Partendo da un modello di riferimento comune, i contenuti delle sezioni sono stati modulati in base alla peculiarità dei dati di cui si disponeva per ciascun componimento considerato e al quantitativo di informazioni che l'analisi delle carte ha permesso di dedurre.

All'interno dell'apposita sezione del *File Description* è stata poi inserita la descrizione fisica e dettagliata delle fonti. Ecco come si presenta il *Source Description* di *Guida per salire al monte*:

```
<sourceDesc>
  <bibl>
    <ident>Prima edizione</ident>
    <idno>G67</idno>
    <author>Lucio Piccolo</author>
    <title>Plumelia</title>
    <publisher>All'insegna del pesce d'Oro</publisher>
    <pubPlace>Milano</pubPlace>
    <date>1967</date>
    <edition>Numero 44 della serie Acquario</edition>
    <dim>Il libro è di piccolo formato (18 cm) e si compone di
    55 pagine</dim>
  </bibl>

  <msDesc>
    <msIdentifier>
      <repository> Archivio famiglia Piccolo</repository>
      <idno>Carpetta 2, fascicolo XIV, carte 1-4</idno>
      <altIdentifier>
        <idno>ds. C2fXIV</idno>
      </altIdentifier>
    </msIdentifier>
    <msContents>
```

```

        <p>Testimone manoscritto attestante la redazione
        GuM. </p>
    </msContents>
    <physDescs>
    <p>Esso è composto da quattro carte vergate a penna solo sul recto.
    </p>
    <p>La cartulazione seguita è quella assegnata dagli eredi del poeta
    che numera le carte da 1 a 4. In basso a destra è presente un'altra
    paginazione a matita che numera da 11 a 18. </p>
    <p>Il manoscritto presenta numerosi inchiostri blu associabili a
    diversi interventi correttori, alcuni di natura sostanziale, riconducibili a
    una mano che opera sempre con inchiostro blu, altri che potremmo
    considerare "inserimenti chiarificatori", consistenti nella riscrittura,
    per maggiore chiarezza, di singole parole, operati con altro inchiostro
    blu, ben distinguibile dagli altri per la mancata fluidità dell'inchiostro
    e il suo conseguente effetto tratteggiato e incerto sulla pagina. </p>
    </physDescs>
</msDesc>

```

Come si evince dall'esempio, per ognuno dei diversi testimoni è stata codificata una sezione contenente l'identificativo del testimone (<ident> o <msIdentifier>) e informazioni sull'archivio di appartenenza (<repository>), sulla segnatura, sulla denominazione (entrambe indicate con <idno>), sulla pubblicazione, ecc. All'interno di uno o più paragrafi (<p>), è stata invece eventualmente inserita una descrizione dettagliata e di carattere discorsivo dell'esemplare.

La seconda sezione del frontespizio, dedicata alla descrizione della codifica, delle scelte adottate e delle eventuali normalizzazioni del testo (*Encoding Description*), è stata invece definita nel modo seguente:

```

<encodingDesc>
  <variantEncoding method="parallel-segmentation"
  location="internal"/>
  <editorialDecl>
    <normalization>
    <p>Sono stati mantenuti i refusi e gli errori ortografici. </p>
    <p>Questi ultimi, ad esempio l'errore del dattiloscritto ds
    C2fXIV V.6: "trabbocca" e ds.1 C2fXIV v.39: "nubbi", sono
    stati di volta in volta marcati con l'elemento <gi>note</gi>,
    l'attributo @type e il valore <val>orthographic</val>. </p>
    <p>Sono state mantenute e segnalate le varianti formali, ad
    esempio quelle grafiche riconducibili a una diversa

```


rappresentazione delle semiconsonanti. Tali varianti sono state appositamente segnalate con l'attributo @type e il valore <val>graphic</val>, con l'attributo @cause e il valore <val>semiconsonant</val> e attestano una riflessione grafico-linguistica compiuta dal poeta e una progressiva normalizzazione e uniformazione della sua scrittura alla rappresentazione grafica dell'italiano corrente. Tale scelta va ricondotta a un più ampio tentativo di modernizzazione linguistica che caratterizza il movimento della sua scrittura.

</p>

<p>Il diverso uso dei segni di interpunzione riscontrato nelle redazioni è stato di volta in volta segnalato con apposite note definite dall'attributo @type e dal valore <val>Punctuation marks</val>. </p>

</normalization>

<p>Si è scelto di codificare le campagne correttive cercando di volta in volta di esplicitare tramite l'uso di attributi le motivazioni della correzione e la stratificazione. </p>

<p>L'elemento <gi>witness</gi> non esprime testualità in sé concluse o di senso compiuto ma, al contrario, soprattutto nel caso in cui in un unico supporto materiale siano distinguibili più testualità differenti, esso esprime un momento del movimento della scrittura e della evoluzione della materia poetica. </p>

<p>Gli elementi volti a rappresentare il movimento del testo sono prevalentemente <gi>add</gi> e <gi>del</gi> di volta in volta definiti tramite l'attributo @place con i valori <val>inline</val>, <val>above</val>, <val>below</val>, <val>superscript</val>, <val>margin</val> e <val>subscript</val>; @type con i valori <val>grafic</val>, <val>orthographic</val>; @cause con i valori <val>unclear</val>, <val>semiconsolant</val>. </p>

<p>Per ms. C2fXIV gli interventi chiarificatori consistenti nella riscrittura di singole parole per motivazioni di chiarezza sono stati segnalati con l'elemento <gi>add</gi> e gli attributi @place e @cause, quest'ultimo con valore <val>unclear</val>. </p>

</editorialDecl>

</encodingDesc>

Nell'*Encoding Description*, dunque, è stata inserita la dichiarazione del tipo di apparato utilizzato per questa edizione critica e, come mostra l'esemplificazione, è stato esplicitato il modello di marcatura impiegato. Come verrà approfondito successivamente a proposito della modellizzazione dell'apparato critico, la codifica è stata realizzata in tal caso a partire dal *Parallel-segmentation method*,

descritto nelle *Linee Guida* della TEI P5, punto di partenza metodologico costante di buona norma.

La parte del frontespizio elettronico contenente le informazioni filologicamente rilevanti per l'edizione genetica e inerenti alla lingua del testo (*Profile Description*) è stata così codificate:

```
<profileDesc>
  <handNotes>
    <handNote xml:id="pen1" corresp="#andito2" scribe="Piccolo"
      medium="black_pen"/>
  </handNotes>

  <langUsage>
    <language ident="italian">Lingua: Italiano</language>
  </langUsage>
</profileDesc>
```

Come esemplificato dal <profileDesc> di *L'andito*, il modello di codifica formulato è stato dotato dell'elemento radice <handNotes>⁵⁶ e dei tag base (<handNote>) annidati al suo interno che hanno permesso di codificare la presenza di interventi manoscritti nei singoli testimoni. Ognuno di questi tag fa riferimento a una delle diverse mani riscontrabili nella fonte. Gli <handNote> sono stati valorizzati attraverso quattro attributi: @xml:id, che permette di stabilire una connessione tra quanto dichiarato nel <teiHeader> e quello che è espresso nell'apparato critico; @scribe che specifica l'appartenenza della mano che si crede responsabile della trascrizione e che in tal caso sembra potersi identificare con quella di Piccolo; @medium, che indica il mezzo scrittorio adoperato; e @corresp che specifica a quale testimone la mano in questione debba essere riferita.

In sede di codifica ci si è interrogati a lungo su come rappresentare le stratificazioni scritte presenti in ogni testimone. Come sarà approfondito quando si descriverà l'apparato critico dell'edizione,⁵⁷ proprio a partire

⁵⁶ Cfr. *TEI P5*, <handNotes>, pp. 54 e 392-393.

⁵⁷ Cfr. il paragrafo 5.3. intitolato *L'apparato critico*.

dall'individuazione delle diverse mani, ognuna descritta in un <handNote> differente, sono state isolate molteplici fasi scritte all'interno di uno stesso testimone. Nel caso, ad esempio, di *Guida per salire al monte*, ne sono state rintracciate ben quattro, a ognuna è stato attribuito un @xml:id differente che ha permesso di identificare le diverse fasi di composizione del testo poetico. L'ultima parte del Frontespizio contiene i dati relativi a quella che potrebbe essere definita la "storia" del file (*Revision Description*):

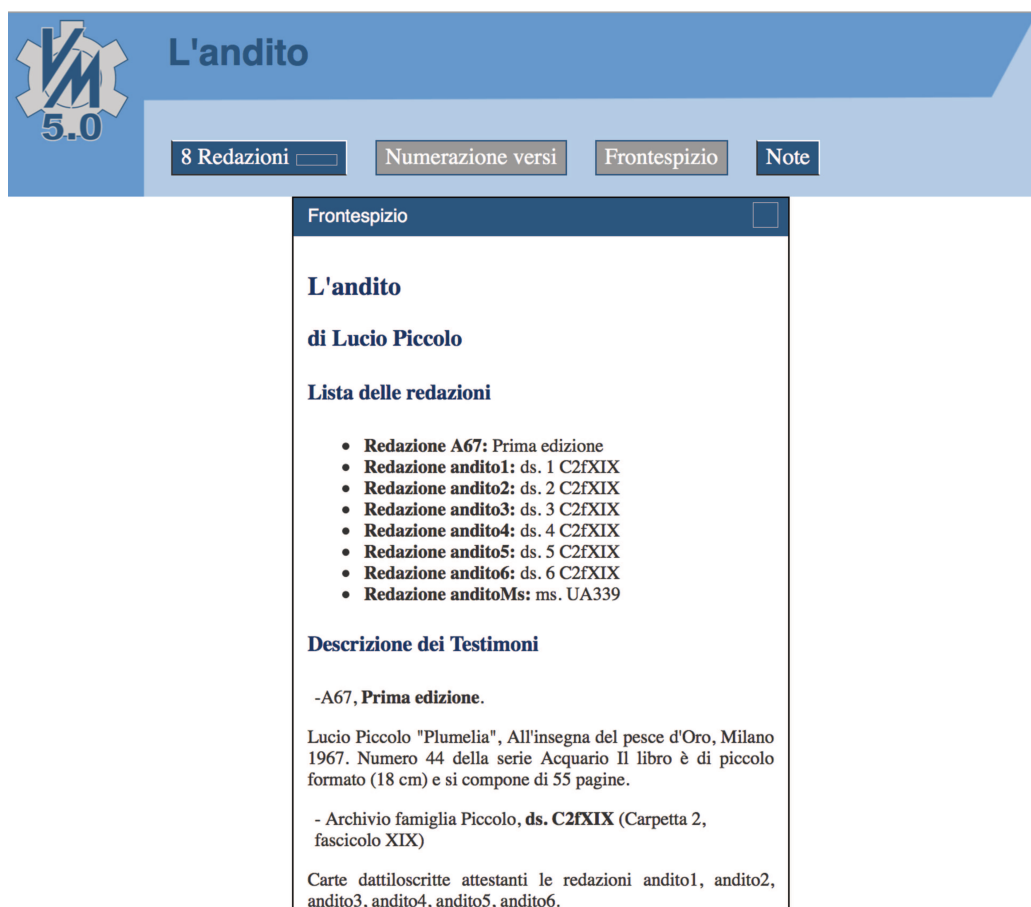
```
<revisionDesc>
  <change>Il file è stato creato da <name>Alba Castello</name>nel
  <date> novembre del 2017</date> con Oxygen-XML
  Editor®</change>
  <change>Sono stati apportati interventi di revisione a cura di
  <name>Alba Castello</name> in data <list>
  <item>29 novembre 2017</item>
  <item>10 dicembre 2017</item>
  <item>17 gennaio 2018</item>
  <item>19 gennaio 2018</item>
  <item>28 luglio 2018</item>
  </list></change>
</revisionDesc>
```

L'elemento <change>,⁵⁸ annidato, in <revisionDesc>, contiene le indicazioni connesse alla creazione del file XML-TEI e alle varie revisioni apportate dall'editore codificatore e permettere, dunque, di individuare le fasi di lavoro. All'interno di una "lista delle modifiche" (<list>) è stata attestata la loro cronologia esatta e, attraverso un elenco di componenti (<item>), sono state enumerate singolarmente le date degli interventi effettuati.

⁵⁸ Cfr. *TEI P5*, <change>, cit., p. 63.

5.1.1. LA VISUALIZZAZIONE DEL FRONTESPIZIO ELETTRONICO

Dopo aver esaminato le principali scelte di marcatura prese in riferimento al frontespizio elettronico, ci si soffermerà adesso brevemente su come il software utilizzato ne abbia permesso la visualizzazione. In *Versioning Machine* il frontespizio elettronico è visualizzato nella forma di un pannello mobile e di estensione variabile, a seconda del quantitativo di meta dati in esso contenuti, a scorrimento (*scrolling mask*), organizzato in sezioni ed eventualmente rimovibile deselezionando con il cursore il bottone corrispondente. La parte iniziale del frontespizio di *L'andito* si presenta nel modo seguente:



The screenshot displays the 'L'andito' software interface. At the top left is a logo with the letters 'LM' and '5.0'. The main title 'L'andito' is centered at the top. Below the title are four buttons: '8 Redazioni', 'Numerazione versi', 'Frontespizio', and 'Note'. The 'Frontespizio' button is selected, and its content is displayed in a window below. The window title is 'Frontespizio'. The content includes the title 'L'andito' by 'di Lucio Piccolo', a section 'Lista delle redazioni' with a bulleted list of editions, a section 'Descrizione dei Testimoni' with a sub-section '-A67, Prima edizione.' and a paragraph of text, and a final paragraph about the document's origin.

L'andito
di **Lucio Piccolo**

Lista delle redazioni

- **Redazione A67:** Prima edizione
- **Redazione andito1:** ds. 1 C2fXIX
- **Redazione andito2:** ds. 2 C2fXIX
- **Redazione andito3:** ds. 3 C2fXIX
- **Redazione andito4:** ds. 4 C2fXIX
- **Redazione andito5:** ds. 5 C2fXIX
- **Redazione andito6:** ds. 6 C2fXIX
- **Redazione anditoMs:** ms. UA339

Descrizione dei Testimoni

-A67, **Prima edizione.**

Lucio Piccolo "Plumelia", All'insegna del pesce d'Oro, Milano 1967. Numero 44 della serie Acquario Il libro è di piccolo formato (18 cm) e si compone di 55 pagine.

- Archivio famiglia Piccolo, **ds. C2fXIX** (Carpetta 2, fascicolo XIX)

Carte dattiloscritte attestanti le redazioni andito1, andito2, andito3, andito4, andito5, andito6.


FIG. 2

Come mostra l'immagine, l'edizione digitale permette di visualizzare il frontespizio, nelle varie sezioni che lo compongono, anche singolarmente, nascondendo momentaneamente i pannelli delle *Redazioni* e delle *Note*.

Per ottenere una rappresentazione che soddisfacesse le attese e gli obiettivi preposti sono state apportate delle modifiche all'XSLT di *Versioning Machine*.

In primo luogo è stata cambiata la lingua di visualizzazione. Dal momento che si tratta dell'edizione di un testo italiano e poiché il contenuto delle sezioni è interamente in italiano si è scelto di adoperare la stessa lingua anche per le etichette corrispondenti alla rappresentazione dei singoli elementi del frontespizio, che di base erano in inglese.

L'interfaccia web di *Versioning* ha permesso di visualizzare, attraverso una funzione di *scroll* e navigazione sulla pagina, anche il *Publication Statement* e l'*EncodingDesc*:



L'andito

8 Redazioni Numerazione versi Frontespizio Note

Informazioni sull'Edizione digitale:

- Trascrizione, annotazioni ed edizione critica a cura di Alba Castello
- Supervisione della codifica XML-TEI P5 a cura di Elena Pierazzo
- Università degli Studi di Palermo - Université Grenoble Alpes

La Pubblicazione

Publicato da Alba Castello.

Università di Palermo - Université Grenoble Alpes 2016-2019

Diffusione interna

La descrizione della codifica

Sono stati mantenuti i refusi e gli errori ortografici.

Questi ultimi sono stati di volta in volta marcati con l'elemento `note`, l'attributo `@type` e il valore `orthographic`.

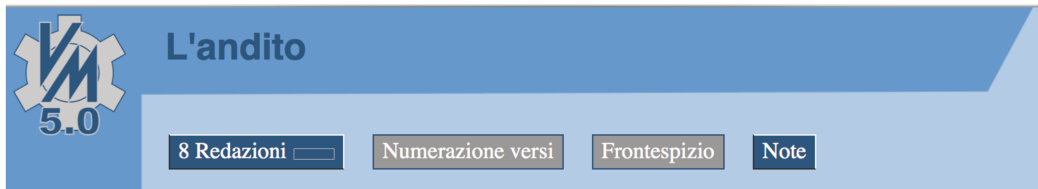
Sono state mantenute e segnalate le varianti formali, ad esempio quelle grafiche riconducibili a una diversa rappresentazione delle semiconsonanti. Tali varianti sono state appositamente segnalate con l'attributo `@type` e il valore `graphic`, con l'attributo `@cause` e il valore `semiconsonant` e attestano una riflessione grafico-linguistica compiuta dal poeta e una progressiva normalizzazione e uniformazione della sua scrittura alla rappresentazione grafica dell'italiano corrente. Tale scelta va ricondotta a un più ampio tentativo di modernizzazione linguistica che caratterizza il movimento della sua scrittura.

FIG. 3

L'XSLT è stato modificato anche per quanto riguarda la disposizione degli elementi. Si è scelto di visualizzare immediatamente e all'interno del frontespizio la "Lista delle redazioni" che nella codifica XML-TEI non è inserita all'interno del `<teiHeader>` ma nel `<text>`. Anticipare in posizione incipitaria tale elenco, infatti, permette al lettore di orientarsi immediatamente tra i manoscritti e i dattiloscritti di quel componimento e di comprendere più semplicemente le informazioni fornite nelle parti successive.

Altre modifiche apportate riguardano la visualizzazione del *Notes Statement*. In tal caso, infatti, oltre a impostare come lingua l'italiano, è stato ripensato il pannello delle Note. Attraverso l'inserimento di una funzione, è stata prevista la

possibilità di organizzarlo non in semplici paragrafi ma in modo tripartito, secondo le sezioni che erano state individuate in sede di codifica (*Dossier génétique*, *Nota critica* e *Cronologia*):



L'andito
5.0

8 Redazioni Numerazione versi Frontespizio Note

Nota al testo

Il Dossier Génétique:

La costruzione del dossier génétique è stata operata a partire da testimoni di tipologia diversa. Ognuno di essi attesta una o più redazioni differenti del componimento.

Nota Critica:

I testimoni di "L'andito" presi in esame sono: la prima edizione, sei dattiloscritti e un manoscritto.

La prima edizione del componimento, pubblicata in L. Piccolo, "Plumelia" All'insegna del pesce d'Oro, Milano, 1967, attesta la redazione A67.

Il fascicolo XIX della carpetta 2 dell'Archivio della famiglia Piccolo attesta sei redazioni dattiloscritte (andito1, andito2, andito3, andito4, andito5, andito6).

L'Unità Archivistica 339 del Centro Apice di Milano attesta una redazione manoscritta (anditoMs).

Datazione:

Nessuno dei testimoni, eccetto la prima edizione del 1967 del componimento, è datato né databile.

FIG. 4

Le sezioni della tripartizione sono state tra loro divise tramite l'inserimento nell'XSLT di una linea continua volta a segnare visivamente la distinzione tra le parti. Per ognuna di esse si è mantenuta in sede di codifica la distinzione in paragrafi (<p>), riprodotta visivamente attraverso una semplice spaziatura.

5.2. IL TESTO

La trascrizione del testo vero e proprio è marcata con l'elemento <text>. Nell'edizione digitale di *Plumelia* all'interno di questo elemento sono annidati gli elementi <front> e <body>. Quest'ultimo, a sua volta, contiene una o più *division* (<div>)⁵⁹ attraverso le quali è organizzato il testo codificato e che servono a specificarne le caratteristiche, la struttura, la forma e il contenuto vero e proprio. Come per il frontespizio elettronico anche la modellizzazione di questo elemento è il risultato di revisioni e semplificazioni volte a adeguarsi al meglio alle diverse situazioni archivistiche, testuali e filologiche riscontrate. Ecco come si presenta la struttura della parte iniziale del corpo del testo di *La strada fuori porta* nel modello di codifica che realizzato:

```
<text>
  <front>
    <div rend="witness">
      <listWit>
        <witness xml:id="S67" />
        <witness xml:id="Strada1"/>
        <witness xml:id="Strada2"/>
        <witness xml:id="Strada3"/>
        <witness xml:id="Strada4"/>
      </listWit>
    </div>
  </front>
```

Nella prima parte del <text> è annidato <front> che, secondo le norme XML-TEI, contiene qualsiasi materiale peritestuale (intestazioni, frontespizio, prefazioni, dediche, etc.) che si trovi prima dell'inizio del testo vero e proprio. Nell'edizione di *Plumelia* in esso è inserita una lista dei testimoni (<listWit >) definiti con il tag <witness>, con l'attributo @xml:id che, come è già stato sottolineato, permette di assegnare un codice identificativo a cui poi è possibile fare riferimento, e con un valore inserito tra apici (ad esempio "Strada1") che è appunto il codice identificativo in questione.

⁵⁹ Cfr. *TEI P5*, p. 162.

L'elemento <witness> non è stato adoperato per esprimere testualità in sé concluse o di senso compiuto ma, al contrario, per rappresentare una o più fasi del processo scrittorio. Per uno stesso testimone, infatti, sono stati spesso individuati diversi “strati” di scrittura e segnalate in sede di codifica del testo, attraverso il tag <hand>, le diverse mani operanti in esso. Ecco come si presenta la <listWit> di *Guida per salire al monte*:

```

<listWit>
  <witness xml:id="G67"><label>Prima edizione</label></witness>
  <witness xml:id="GFL"><label>La Fiera letteraria</label></witness>
  <witness xml:id="GD"><label>ds. con interventi manoscritti</label></witness>
  <witness xml:id="GuD1"><label> ds 1 con interventi manoscritti</label></witness>
  <witness xml:id="GD2"><label> ds. 2</label></witness>
  <witness xml:id="GD3"><label> ds. 3</label></witness>
  <witness xml:id="GD4a"><label> ds. 4(fr.a)</label></witness>
  <witness xml:id="GD4b"><label> ds. 4(fr.b)</label></witness>
  <witness xml:id="GD4c"><label> ds. 4(fr.c) </label></witness>
  <witness xml:id="GuM"><label> ms. con interventi operati con inchiostro differente </label></witness>
  <witness xml:id="GEp">Epistolario</label></witness>
</listWit>

```

Il valore semantico attribuito all'elemento <witness> è tale per cui al suo interno possono essere individuati anche diversi strati di scrittura. Se per “G67”, ad esempio, è possibile individuarne uno soltanto, così non è per “GD”. In tal caso, come è specificato attraverso l'elemento <label>, vera e propria “etichetta” di definizione, per uno stesso testimone sono state individuate diverse stratificazioni manoscritte. L'elemento adoperato per segnalarle è l'<handNote>, precedentemente discusso nella sezione dedicata al frontespizio elettronico. Nel caso di *Guida per salire al monte*, ad esempio, al <witness> GD corrispondono ben tre mani differenti:

```
<handNotes>
```

```

<handNote xml:id="GDP1" corresp="#GD" scribe="Piccolo"
medium="blue_pen">
<label>Annotazioni di P1 su dattiloscritto 0</label></handNote>

<handNote xml:id="GDx1" corresp="#GD" scribe="ignoto"
medium="blue_pen">
<label>Annotazioni di x1 su dattiloscritto 0</label></handNote>

<handNote xml:id="GDP2" corresp="#GD" scribe="Piccolo"
medium="black_pen">
<label>Annotazioni di P2 su ds.0 </label></handNote>

</handNotes>

```

Nel caso di GD, dunque, proprio a partire dall'osservazione delle mani e degli inchiostri operanti nel dattiloscritto, per uno stesso testimone sono state individuate ben quattro diverse fasi scrittorie: alla prima, corrispondente al testo dattiloscritto, seguono una seconda corrispondente agli interventi realizzati da una mano probabilmente appartenente a Piccolo (GDP1), una terza corrispondente agli interventi correttori apportati da una mano non identificata (GDx1) e, infine, una quarta attestante interventi riconducibili al poeta ma operati con penna diversa (GDP2).

Alla prima parte del <text> fin ora descritta fa seguito la codifica del testo vero e proprio, che è racchiusa dall'elemento <body>. Ecco come si presenta nella sua strutturazione essenziale:

```

<body>

  <head rend="center">La strada fuori porta</head>

  <div>
    <lg>
      <l> [contenuto del verso] </l>
    </lg>
  </div>

</body>
</text>

```

Come si evince dall'esempio, riadattato a partire dalla codifica di *La strada fuor porta*, all'interno dell'elemento <body> è annidato l'elemento <head> che contiene qualsiasi tipo di intestazione, in tal caso il titolo del componimento poetico. L'elemento <body> può a sua volta essere suddiviso in una serie di elementi <div> che indicano delle divisioni interne e possono essere a loro volta ancora suddivisi. In tal caso la struttura delle poesie è stata codificata tenendo in considerazione le loro caratteristiche. Si è fatto riferimento prevalentemente all'elemento <l> (*line*) per indicare i singoli versi. Dal momento che nella maggior parte dei casi le liriche non sono divise in strofe, si sarebbe anche potuto evitare un ulteriore annidamento di questi elementi in <lg> (*line group*). Tuttavia si è scelto di mantenerlo per coerenza con le poche situazioni in cui sono state rintracciate più divisioni strofiche.⁶⁰

I singoli versi sono stati definiti con l'attributo @n, adoperato per indicare di volta in volta il numero del verso:

```
<lg>  
  <l n="1"> [contenuto del verso uno] </l>  
  <l n="2"> [contenuto del verso due] </l>  
  <l n="3"> [contenuto del verso tre] </l>  
</lg>
```

Gli autografi che sono stati trascritti e codificati sono nella maggior parte dei casi privi della firma del poeta. In un caso,⁶¹ tuttavia, essa è stata riscontrata e si è ritenuto necessario tenerne conto in sede di codifica:

```
<signed rend="margin_right">Lucio Piccolo</signed>
```

⁶⁰ Uno dei testimoni di *La strada fuori porta* attesta una redazione (Strada4) che presenta una divisione in strofe che è invece assente nelle altre redazioni.

⁶¹ Si tratta di una redazione di *L'andito* che è stata siglata "anditoMs". La redazione è attestata da un manoscritto autografo che consta di una singola carta vergata solo sul recto e dimensioni 21,9 x 27,9 cm e che è attualmente custodito al Centro Apice di Milano, Unità Archiviale 339. Il manoscritto fu esposto in occasione di una mostra organizzata dalla casa editrice Scheiwiller ed è per tale ragione accompagnato da una targhetta riportante il numero d'esposizione "320".

L'elemento `<signed>` è stato annidato all'interno del `<div>` e dotato dell'attributo `@rend` che specifica la collocazione spaziale della firma.

Nel corpo del testo sono state inserite, in corrispondenza della parola o del sintagma di riferimento, anche annotazione di carattere discorsivo e di contenuto vario. L'elemento `<note>`⁶² è stato, dunque, annidato all'interno di `<text>` e, in taluni casi, anche all'interno dell'apparato (`<app>`).

Data la varietà del contenuto testuale di queste note si è rivelato particolarmente importante l'uso attributo `@type`. L'edizione di *Plumelia* distingue in base ad esso sette tipologie di note,⁶³ adoperate con finalità e ricorrenza differenti:

1. *Nota critica.*

Contiene riflessioni più o meno ampie e di carattere critico-filologico. Si veda, ad esempio:

```
<note type="critical">Particolarmente interessante la variante "ferite"/"fiorite". "Fiorite" è attestato esclusivamente da <title>Le anime in fiamme</title>. Al notevole scarto semantico non corrisponde un altrettanto rilevante variazione ritmica e di suono.</note>
```

2. *Nota biografica.*

Include considerazioni connesse alla biografia del poeta nel caso in cui questa avesse un'implicazione ai fini della comprensione e dell'analisi di aspetti del testo:

```
<note type="biographic"> In due lettere inviate a Pizzuto, rispettivamente il 14 e il 18 gennaio 1966, Piccolo riflette a lungo sulla rappresentazione grafica della semiconsonante in parole come "saio" e "capraio". Il poeta s'interroga proprio sulla possibilità di adoperare il grafema "i" o il grafema "j" in tali circostanze. Già almeno all'inizio del '66, dunque, risale una
```

⁶² Cfr. *TEIP5*, `<note>`, p. 163.

⁶³ Sia per gli elementi `<note>` sia per tutti gli altri si è deciso di utilizzare la lingua inglese per assegnare agli attributi, nel caso in questione a `@type`, un valore (ad esempio "metrics" e non "metrica"). Nonostante si sarebbe potuto adoperare anche l'italiano si è scelto, per questioni di uniformità, di usare la lingua di riferimento per il linguaggio XML-TEI. Tuttavia, attraverso l'inserimento di una funzione nell'XSLT, si è sempre usato l'italiano per la visualizzazione.

riflessione fondamentale per Piccolo e che lo porterà, al fine, a modernizzare la sua grafia optando per la "i".

</note>

3. *Nota sullo stato del testimone.*

Contiene notazioni inerenti per lo più allo stato di conservazione del testimone e ad aspetti prettamente fisici:

<note type="physical"> Il dattiloscritto presenta un'ampia macchia scura. Si veda la riproduzione digitale.

</note>

4. *Nota metrica.*

Adoperata prevalentemente per specificare situazioni metriche particolari. La misura del verso, la rima e la scansione metrica, infatti, costituiscono un costante nodo della riflessione poetica piccoliana. Si veda l'esemplificazione seguente:

<note type="metrics"> La parola "piraustre", in GD originariamente inserita alla fine del v.72, è cancellata dalla mano GDP2 e inserita all'inizio del verso successivo, modificando così la scansione metrica originaria del verso.

</note>

5. *Nota di punteggiatura.*

Essa annovera le variazioni della punteggiatura e le eventuali implicazioni sulla resa semantica e formale del verso. Lo studio dell'interpunzione nella poesia di Lucio Piccolo permette di rintracciare non poche costanti e di individuare, in certi casi, connessioni a "sistema"⁶⁴ delle varianti, come nel caso della ricorrente eliminazione dei punti di sospensione e della loro sostituzione con virgole, punti fermi o altra interpunzione:

<note type="Punctuationmarks">Alcuni testimoni presentano una punteggiatura differente in fine verso: GEp e GD4a presentano tre punti di

⁶⁴ Cfr. G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Milano 1982.

sospensione. Le redazioni del Dattiloscritto (GD, GDP1, GDx1, GDP2) presentano invece assenza di punteggiatura.

</note>

6. *Nota ortografica.*

La ragion d'essere di questa tipologia di note si collega direttamente alla scelta editoriale di non normalizzare gli errori ortografi in sede di codifica ma segnalarli costantemente e porre l'accento su un fenomeno particolarmente importante per l'archivio di autografi di cui ci si è serviti. In certi casi, infatti, proprio la presenza di un errore ortografico in un testimone ma non in un altro permette di avanzare delle pur prudenti ipotesi sulla presenza di due mani differenti: quella di "chi scrive la forma corretta" e quella di "chi scrive la forma ortograficamente errata." Nel caso in cui si abbia a che fare con testimoni dattiloscritti e non vi siano altri fattori a conferma (come il tratto, il *ductus*, ecc.) non è certo possibile stabilire con certezza quale delle due forme sia attribuibile a Piccolo ma è quanto meno plausibile ipotizzare, e non sembra poco, la presenza di due diverse mani:

<note type="orthographic"> Per la lezione "nubi" il Dattiloscritto1 (GuD1, GD1P1) attesta raddoppiamento della consonante "b".

</note>.

7. *Nota filologica.*

In questa categoria sono infine incluse notazioni puntuali di carattere filologico. Ad esempio, con esse sono segnalate le ipotetiche banalizzazioni e la presenza di *lectio difficilior*:

<note type="philological">"Forra" è *lectio difficilior*. Nel Dattiloscritto1 GuD1 attesta "fossa" e GD1P1 corregge in "forra". Nel Manoscritto GuM scrive "forra" e GMP1 riscrive sopra la lezione per maggiore chiarezza.

</note>

La scelta di definire, attraverso l'attributo @type, il tipo di osservazioni afferenti ad ogni nota, da un lato ha consentito un grado di precisione maggiore nella

codifica di un elemento (<note>) il cui principale problema può rivelarsi, appunto, l'eccessiva genericità, dall'altro ha permesso di rintracciare facilmente tutte le casistiche riscontrate in base alla tipologia di appartenenza e di condurre una riflessione che fosse trasversale a tutti i testi codificati.

Questa scelta ha permesso di avere dei vantaggi anche in sede di visualizzazione. Il software *Versioning machine*, infatti, come si approfondirà nella sezione che segue, prevede la possibilità di inserire un pannello di *Note* e di distinguerle in base alla tipologia.

5.2.1. LA VISUALIZZAZIONE DELLE NOTE AL TESTO

Dopo aver esaminato le tipologie di note adoperate per la codifica del testo delle poesie di *Plumelia*, ci si soffermerà adesso brevemente su come il software utilizzato ne abbia permesso la visualizzazione.

Il pannello di ognuna delle redazioni dei testimoni sarà contrassegnato, in corrispondenza del luogo del testo al quale si fa riferimento, da una o più note indicate con una lettera ad apice. Ciascuna lettera corrisponde a una differente categoria di nota (ad esempio la *Nota critica* è contrassegnata dalla lettera *c*). Cliccando sulla lettera si aprirà, nel modo seguente, la finestra corrispondente:

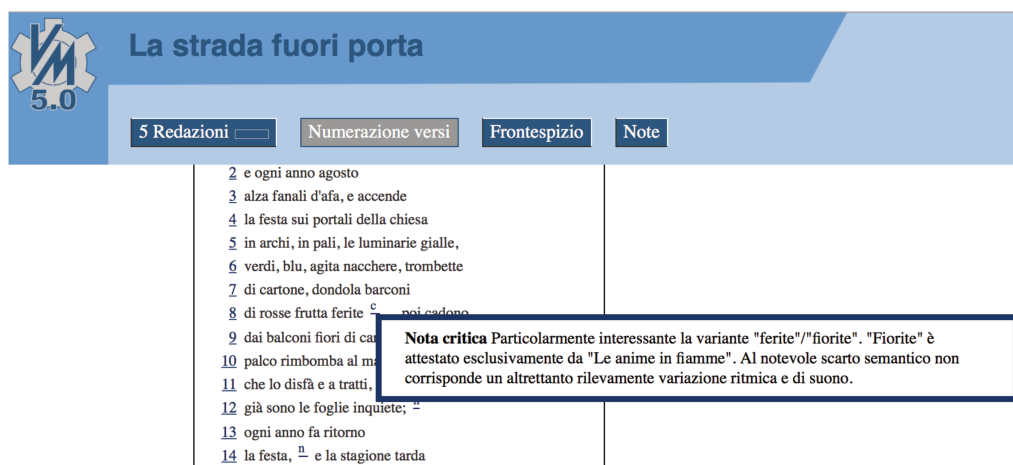


FIG. 5

Le note possono essere visualizzate nella loro totalità e secondo la successione dei versi ai quali fanno riferimento anche all'interno di un pannello dedicato, al quale si può accedere cliccando sul tasto *Note* presente nella barra superiore. Questo pannello come nel caso del frontespizio, è removibile, mobile e in esso sono precisati, come mostra l'immagine, il numero del verso, il testimone o i testimoni di riferimento e il tipo di osservazione:

The screenshot shows a digital interface for the text 'La strada fuori porta'. At the top left is a logo with the letters 'LM' and '5.0'. The title 'La strada fuori porta' is centered at the top. Below the title is a navigation menu with four buttons: '5 Redazioni', 'Numerazione versi', 'Frontespizio', and 'Note'. The '5 Redazioni' button is selected. The main content area is divided into two columns. The left column contains two sections: 'Verso 8' with a yellow background and a critical note, and 'Verso 10' with a note on punctuation. The right column contains a list of numbered lines from 2 to 11. Line 8 is highlighted in yellow.

5 Redazioni	Numerazione versi	Frontespizio	Note
<p>Verso 8 <i>S67 Strada1 Strada2</i> Nota critica Particolarmente interessante la variante "ferite"/"fiorite". "Fiorite" è attestato esclusivamente da "Le anime in fiamme". Al notevole scarto semantico non corrisponde un altrettanto rilevante variazione ritmica e di suono.</p> <p>Verso 10 <i>Strada4</i> Nota di punteggiatura: Le redazioni S67, Strada1 e Strda3 attestano il punto e virgola in luogo dei punti di sospensione.</p>			<p>2 e ogni anno agosto 3 alza fanali d'afa, e accende 4 la festa sui portali della chiesa 5 in archi, in pali, le luminarie gialle, 6 verdi, blu, agita nacchere, trombette 7 di cartone, dondola barconi 8 di rosse frutta ferite... poi cadono 9 dai balconi fiori di carta, l'ultimo 10 palco rimbomba al martello 11 che lo disfà e a tratti,</p>

FIG. 6

Il pannello può essere visivamente accostato, secondo la preferenza dell'utente, a quello delle *Redazioni*, come si vede nell'esempio riportato sopra, permettendo una lettura contestuale della poesia e del sistema di note al testo.

Le tipologie di notazioni che sono state adoperate per l'edizione di *Plumelia* non corrispondono a quelle che erano previste dall'applicativo utilizzato che, in tal caso, non soddisfaceva in pieno le esigenze specifiche della codifica. Si è dovuto intervenire modificando parzialmente l'XSLT affinché fosse possibile la visualizzazione di tutte categorie di note previste. Anche in questa sede, inoltre, si è dovuto uniformare l'aspetto linguistico.

5.3. L'APPARATO CRITICO

La marcatura dell'edizione digitale di *Plumelia* si compone anche di un ulteriore livello, quello dell'apparato critico (<app>),⁶⁵ in cui sono codificate le varianti testuali. Anche in tal caso obiettivo è stato quello di rispondere alle diverse situazioni che i documenti archivistici presentavano e di mettere a punto un modello di codifica che riuscisse a soddisfare gli intenti filologici ed editoriali di rappresentazione della *mouvance* testuale. In questo paragrafo verranno esposti, attraverso il ricorso ad esemplificazioni concrete, gli aspetti principali di tale modello che ha permesso di tracciare le tappe della genesi della scrittura poetica non solo nel tempo ma anche nello spazio dell'autografo. L'intento è stato quello di focalizzare l'attenzione sia sul movimento variantistico interno al testo o ai testi; sia sulla diversa organizzazione, da una redazione all'altra, del contenuto testuale.

Per la costruzione dell'apparato critico si è fatto, dunque, riferimento a due diversi metodi di codifica: il *location-referenced* e il *parallel segmentation*, descritti nelle *Guidelines* della TEI P5.

Il *parallel segmentation method* ha permesso di costruire un apparato senza scegliere un testo-base e ponendo tutte le lezioni attestate su uno stesso piano. È stato strutturato un apparato interno al testo e che si inserisse ogni qual volta dovesse essere codificata una variante. Il rapporto testo-apparato è in tal caso fondamentale per la definizione stessa del testo.

Il *location-referenced method* ha permesso, invece, di concentrarsi sulle anticipazioni e sulle posticipazioni che da un testimone all'altro avessero le singole parole, i sintagmi e i versi e di rappresentare le modalità di questo movimento. Anche in tal caso l'apparato è stato inserito all'interno del testo (*in-line apparatus*). Ma, affinché fosse possibile individuare sezioni testuali a partire

⁶⁵ Cfr. *TEI P5*, <app>, p. 471.

dalle quali tracciare le correlazioni e gli spostamenti, si è resa necessaria la scelta di un testo di riferimento che si è individuato nella prima edizione dell'opera.

5.3.1. IL PARALLEL SEGMENTATION METHOD

La riflessione sul modello di apparato critico da editare ha preso avvio proprio dalla definizione dell'idea stessa di apparato. Quello elettronico, infatti, deve essere inteso in modo diverso da quello tradizione. Esso non può essere pensato come qualcosa di statico da collare alla fine del testo o a conclusione dell'edizione. Un file XML non riproduce specularmente la pagina stampata e in esso le coordinate di alto e basso tradizionalmente intese perdono significato. L'apparato dell'edizione digitale è un'entità dinamica inclusa all'interno del testo ogni qual volta si presenti una variante. Essa viene "inserita in apparato" attraverso l'apertura dell'elemento <app>:

```
<l n="3"> ma dall'opposta banda dove i monti
  <app>
    <rdg wit="#GD4b">si stringono </rdg>
    <rdg wit="#G67 #GFL #GD">s'oscurano </rdg>
  </app>
  in gola
</l>
```

Come si evince dall'esemplificazione precedente, tratta dalla codifica del terzo verso di *Guida per salire al monte*,⁶⁶ all'interno dell'elemento <l> in corrispondenza della variante sono annidati lo *start-tag* <app> e l'*end-tag* corrispondente </app>.

Ci si è serviti di un set di tag che permettesse di codificare le campagne correttive cercando di volta in volta di esplicitare, tramite l'uso di attributi, le motivazioni della correzione e la stratificazione.

Nell'elemento <app> sono stati annidati uno o più <rdg> (*reading*), per esprimere le diverse stratigrafie. Poiché è stato strutturato un apparato critico positivo sono state codificate le lezioni attestate da tutti i testimoni. Le loro sigle

⁶⁶ Si noti che la codifica del verso qui riportata a fini esplicativi è presentata in una forma semplificata e abbreviata, non sono stati riportati nell'esempio alcuni testimoni tenuti invece in considerazione nell'edizione digitale.

sono state sistematicamente dichiarate come valori dell'attributo @wit (ad esempio "GD4b").

Come si può notare dall'esempio, il primo @wit contiene al suo interno solamente una sigla, il secondo, invece, ne annovera tre. La lezione "si stringono", dunque, è attestata da "GD4b", mentre la lezione "si oscurano" è attestata da "G67", "GFL" e "GD".

La scelta di adoperare all'interno dell'apparato esclusivamente elementi <rdg> ha avuto come obiettivo quello di non prediligere nessuna delle diverse stratigrafie o lezioni e di considerarle di pari importanza. Dal momento che obiettivo dell'edizione è riprodurre il processo della scrittura nelle sue varie fasi, si è deciso di non scegliere un testo di riferimento e di non marcare nessuna delle lezioni con l'elemento <lem> (*lemma*), che avrebbe individuato una redazione più autorevole rispetto alle altre. È stato proposto al lettore un testo "fluidò" che ponesse al centro la variazione testuale.⁶⁷

Gli elementi volti a rappresentare, all'interno del singolo testimone, la *mouvance* del testo sono stati prevalentemente <add> e , definiti tramite i seguenti attributi:

- @place con i valori "inline", "above", "below", "superscript", "margin" e "subscript";
- @type con i valori "grafic", "orthographic";
- @cause con i valori "unclear", "semiconsolant",
- @hand con il valore corrispondente all'identificativo xml:id.

Ecco come, in *Guida per salire al monte*, componimento a partire dal quale ha preso avvio la definizione del modello, è stato codificato l'inserimento di tre parole nell'interlinea superiore:

⁶⁷ J. Bryant, *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, University of Michigan Press 2002.

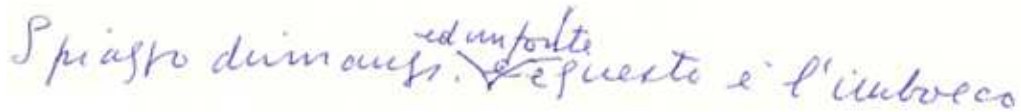


FIG. 7 C2, FXIV, CARTA 2, VERSO

```
</>
<rdg wit="#GuM ">
  Spiazzo dinnanzi
  <app>
    <rdg wit="#GuM">
      <add place="above" hand="#GMP1"> ed un
fonte</add>
    </rdg>
  </app>
  e questo è l'imbocco
</l>
```

Il testimone GuM, di cui sopra la parziale riproduzione, attesta una variante tardiva consistente nell'aggiunta (<add>) di “ed un fonte”, che è inserito a mano da GMP1 (@hand= “#GMP1”) e nell’interlinea superiore (@place=“above”).

Gli elementi <app> possono essere opportunamente nidificati. Ciò significa che essi possono essere disposti l’uno dentro l’altro secondo un sistema gerarchico. Nel caso in cui, ad esempio, sia opportuno rappresentare fenomeni variantistici propri di una delle lezioni codificate in apparato, all’interno del primo <app> possono esserne nidificati degli altri:

```
<l n="3"> ma dall'opposta banda dove i monti
  <app>
    <rdg wit="#GD4b">si stringono </rdg>
    <rdg wit="#G67 #GFL #GD">
      <app>
        <rdg wit="#G67" > s'</rdg>
        <rdg wit="#GFL #GD">si</rdg>
      </app>
    </rdg>
  </app>
  oscurano </rdg>
</l>
```

Il primo <app> introduce due lezioni differenti, il secondo permette di codificare la variante formale dell'elisione della "s" nei testimoni attestanti la seconda lezione.

Il *parallel segmentation method* e il set di tag inizialmente utilizzato per il primo componimento codificato si sono gradualmente dimostrati insufficienti a tradurre tutte le situazioni rintracciate nelle liriche di *Plumelia*. Per tale ragione il modello di edizione è stato esteso anche al *location-referenced method*.

5.3.2. IL LOCATION-REFERENCED METHOD

A mettere in crisi i primi tentativi di formalizzazione sono stati in particolare i numerosi spostamenti del testo che non potevano non essere segnalati in sede di codifica, poiché rappresentano aspetti estremamente rilevanti del processo di scrittura piccoliano.

Il *parallel segmentation method* non permetteva di codificare in modo soddisfacente che nelle diverse redazioni i versi o i sintagmi fossero spesso collocati in luoghi differenti del componimento. Il poeta, infatti, per esigenze ritmico-musicali ed espressive, posticipa, anticipa, inverte e rimescola interi segmenti poetici. Il *location-referenced method* ha permesso di codificare questa peculiarità del *modus scribendi* piccoliano e, allo stesso tempo, ha stimolato una migliore comprensione dell'operazione di manipolazione testuale. La necessità di definire filologicamente il fenomeno per poterlo codificare nel linguaggio XML-TEI ha indotto probabilmente a una ancor più attenta valutazione.

Determinante per la definizione di questo metodo è l'attributo di localizzazione @loc. Esso ha permesso di istituire delle correlazioni tra porzioni di testo che nelle varie redazioni si trovano in luoghi differenti ma tra le quali, secondo criteri formali, contenutistici e/o tematici, è presente una chiara corrispondenza.

L'attributo @loc è stato sistematicamente incluso all'interno dell'apparato e riferito ai correlati <rdg>. Attribuendo loro un medesimo valore è stato possibile mettere in rapporto, come nell'esempio,⁶⁸ più blocchi di testo:

```
<l n="1">  
  <app loc="a1">  
    <rdg wit="#A67">Scarsa luce di solito ha </rdg>  
  </app></l>  
  
  <app loc="a2">
```

⁶⁸ Anche in tal caso la codifica è stata semplificata a fini esplicativi eliminando alcuni dei testimoni presi in considerazione nell'edizione.


```

                                <rdg wit="#andito2">L'andit<del>i</del>o umido, l'andito
bujo</rdg>
                                </app>

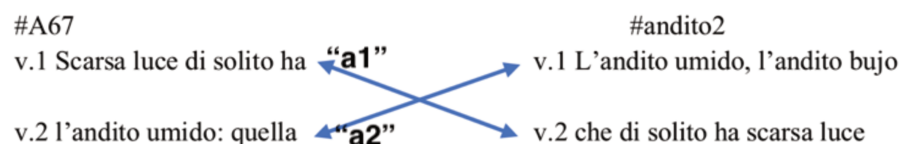
<l n="2">
  <app loc="a2">
    <rdg wit="#A67 ">l'andito umido: quella</rdg>
  </app>

  <app loc="a1">
    <rdg wit="#andito2">che di solito ha scarsa luce</rdg>
  </app>

</l>

```

I valori “a1” e “a2” sono “identificativi di relazione”.⁶⁹ Ogni qual volta un <app> sarà contrassegnato da tale valore, il suo contenuto sarà associato a una medesima localizzazione ideale. La lezione “scarsa luce di solito ha”, attestata da “A67” al v.1 corrisponde chiaramente a quella attestata da “andito2” al v.2: “che di solito ha scarsa luce”. Allo stesso modo la lezione “l’andito umido: quella”, che compare in “A67” al v.2, può essere correlata a quella “l’andito umido” attestata da “andito2” al v.1. Questa “corrispondenza a chiasmo” viene resa attraverso l’attribuzione di un medesimo valore ai versi che si vuole correlare:



Ciascuna lezione viene codificata all’interno del verso al quale essa appartiene in ogni versione ma, grazie al valore dell’attributo @loc, viene riferita alle altre corrispondenti, ovunque esse siano dislocate.

⁶⁹ Si noti che si tratta di una sequenza arbitraria: per stabilire una relazione basta che le sequenze coincidano.

Attraverso questo secondo metodo sono state codificate quattro differenti situazioni che si andrà di seguito a esporre più nel dettaglio e per le quali verrà fornita, di volta in volta, anche la relativa visualizzazione nell'applicativo adoperato. Anche in tal caso il software *Versioning Machine* ha offerto interessanti soluzioni per la visualizzazione di una codifica *location-referenced*. Infatti, attraverso un sistema di evidenziazioni, si ha la possibilità di cogliere immediatamente il movimento del verso mediante un confronto sinottico tra le redazioni.

1. Una prima circostanza riscontrata è quella in cui uno stesso verso si trova in posizioni differenti a seconda della redazione tenuta in considerazione. Si può prendere ad esempio il caso appena citato, tratto dai vv. 1 e 2 di *L'andito*.

Tra le otto redazioni codificate ne sono state isolate per questa esemplificazione due: “A67” e “andito2”. L'interfaccia di visualizzazione sarà la seguente:

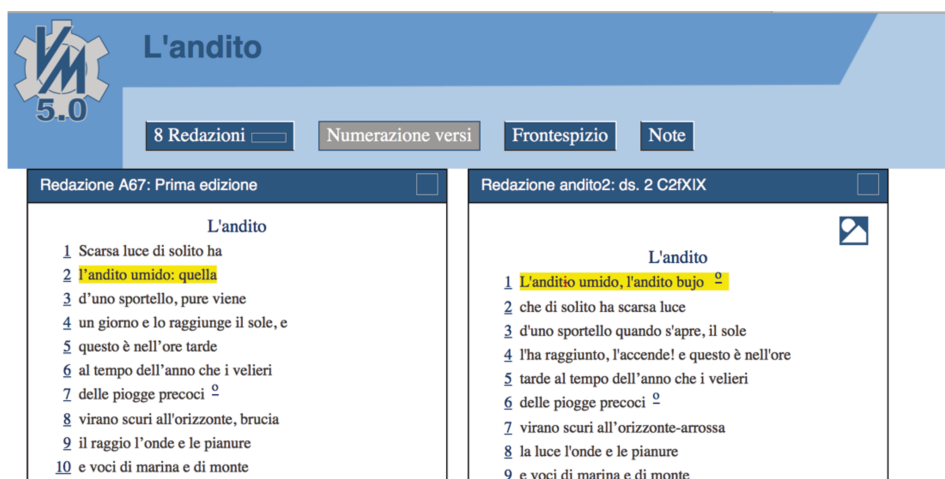


FIG. 8

Come è possibile notare dall'immagine, la diversa localizzazione è immediatamente deducibile: il contenuto testuale che in “A67”

corrisponde al verso due (“l’andito umido: quella”) lo si trova, con variazione, in “andito2” in posizione incipitaria (“l’andito umido, l’andito bujo”).

Va a tal proposito precisata una specifica scelta editoriale: per questo come per tutti gli altri componimenti l’intestazione dei pannelli di visualizzazione delle redazioni si compone di due parti:

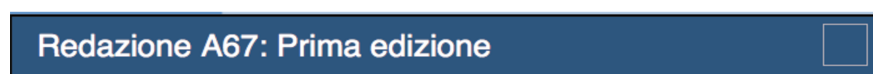


FIG. 9

La prima parte dell’intestazione riporta la sigla che è stata assegnata alla redazione (ad esempio “A67” e “andito2”). La seconda, invece, è un’etichetta⁷⁰ esplicativa che aggiunge informazioni essenziali sulla redazione stessa (specificando, in tal caso, che si tratta della prima edizione o di una redazione dattiloscritta).

2. Il *location-referenced method* ha permesso di codificare un secondo caso, quello in cui non si riscontra una cardinalità 1:1 tra i versi delle varie redazioni ma, al contrario, una relazione 1:molti o molti:1. Con cardinalità si intende il numero di elementi (in questo caso di versi) per ciascuna entità considerata (in tal caso la redazione). Affermare che la cardinalità è 1:1 significa asserire che a un verso di una redazione X corrisponde uno e un solo verso di una redazione Y. Con questo secondo metodo sono stati codificati i casi in cui questa cardinalità 1:1 non viene rispettata.

⁷⁰ Nel menù a tendina riportante l’elenco delle redazioni viene visualizzata, per semplicità, soltanto l’etichetta esplicativa. In sede di codifica si è fatto ricorso all’elemento <label> per definire quali dovessero essere le stringhe di visualizzazione nell’edizione su web.

L'esempio di codifica seguente, riadattato a partire dall'edizione del componente *La strada fuori porta*, permette di esplicitare che a due versi di "S67" (il primo e il secondo), ne corrisponde soltanto uno (il primo) di "Strada3":

```

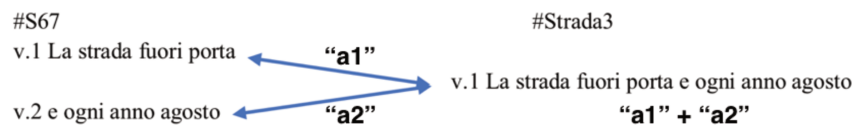
<l n="1">
  <app loc="a1">
    <rdg wit="#S67 #Strada3">La strada fuori porta, </rdg>
  </app>
  <app loc="a2">
    <rdg wit="#Strada3">e ogni anno agosto</rdg>
  </app>
</l>

<l n="2">
  <app loc="a2">
    <rdg wit="#S67">e ogni anno agosto</rdg>
  </app>
</l>

```

La lezione "La strada fuori porta", alla quale è attribuito il valore "a1", corrisponde al primo verso di "S67" e a una parte del verso di "Strada3". La seconda parte del v.1 di "Strada3", alla quale è attribuito il valore "a2", corrisponde invece al secondo verso di "S67".

Attraverso l'attribuzione rispettivamente dei diversi valori "a1" e "a2" è esplicitata la relazione di cardinalità di molti:1 esistente tra "S67" e "Strada3". A due versi di "S67" corrisponde un verso di "Strada3":



La visualizzazione in *Versioning Machine* anche in tal caso rappresenta in modo immediato il fenomeno codificato:

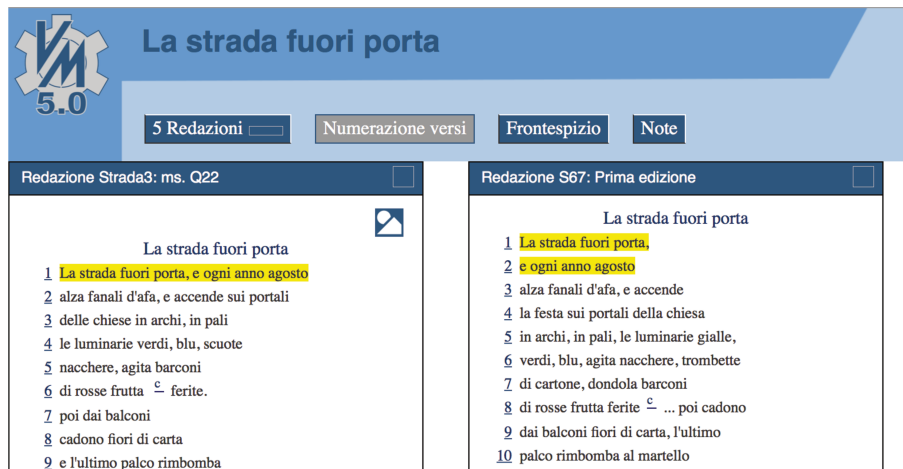


FIG. 10

La relazione di cardinalità che intercorre tra le due versioni del componimento è rappresentata in modo semplice e intuitivo e a emergere è anche il fatto che il primo verso di “S67” coincida esattamente con un emistichio (la metà del verso) di “Strada3”.

3. Una terza situazione che questo metodo ha permesso di codificare è quella in cui un verso o un sintagma presenti in alcune redazioni siano completamente assenti in altre. Nell’esempio seguente in “Strada3” è completamente assente il sintagma nominale “trombette di cartone” che è invece presente in “S67”:

#S67	#Strada3
v.6 verdi, blu, agita nacchere, trombette	v. 4 le luminarie verdi, blu, scuote
v.7 di cartone, dondola barconi	v.5 nacchere agita barconi

Il fenomeno è codificato assegnando alla lezione “trombette di cartone” un valore specifico che, in tal caso, non sarà adoperato per nessun altro referente di localizzazione:

```
<| n="6">
  <app loc="w2">
    <rdg wit="#S67"> trombette</rdg>
```

```

</app>
</l>

<l n="7" >
  <app loc="w2" >
    <rdg wit="#S67"> di cartone</rdg>
  </app>
</l>

```

Come si evince dalla selezione di codifica sopra riportata, al sintagma “trombette di cartone” è attribuito il valore “w2”, tale valore non sarà attribuito a nessun altro @loc. Ciò permette di codificare la presenza di una porzione testuale che trova riscontro solo in una delle due redazioni.

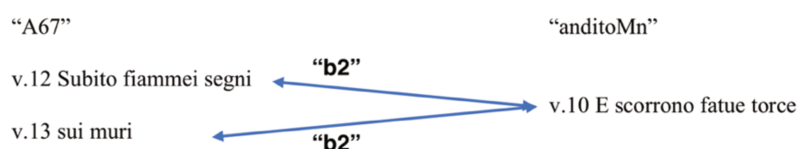
La visualizzazione sinottica delle due redazioni permette immediatamente di rappresentare la situazione codificata:

The screenshot shows a software interface for editing a text. At the top, there is a header with a logo on the left and the title "La strada fuori porta" in the center. Below the title, there are several buttons: "5 Redazioni", "Numerazione versi", "Frontespizio", and "Note". The main area is divided into two columns, each representing a different redaction. The left column is titled "Redazione S67: Prima edizione" and the right column is titled "Redazione Strada3: ms. Q22". Both columns display the same text, "La strada fuori porta", with numbered lines (1-8) and some words highlighted in yellow. The highlighted words are "di cartone" in line 7 of both redactions, and "trombette" in line 6 of the left redaction. The right redaction has a small icon in the top right corner of its text area.

FIG. 11

La necessità di marcare il fenomeno e di rappresentarlo in modo chiaro ha stimolato la riflessione sugli interventi correttivi attuati dal poeta e ha portato, ad esempio, a dedurre la presenza contestuale nella scrittura piccoliana di tensioni sottrattive e di tensioni integrative.

4. Una quarta situazione che il *location-referenced method* ha permesso di segnalare è quella in cui porzioni di testo tra le quali è possibile stabilire una corrispondenza non solo sono dislocate in posizioni differenti ma sono anche il risultato di profonde revisioni formali. L'esempio che segue è tratto da *L'andito*. In tal caso è stata stabilita attraverso la codifica una corrispondenza tra i vv. 12 e 13 di "A67" e il v. 10 di "anditoMn":



Sebbene non vi sia una precisa corrispondenza lessicale ad essere rappresentata è la medesima immagine poetica, resa attraverso due modalità espressive differenti. È sembrato opportuno segnalare tale relazione semantica.

Ecco come il fenomeno è stato codificato attraverso l'identificativo di relazione "b2":

```
<l n="10">
  <app loc="b2">
    <rdg wit="#anditoMn">e scorrono le fatue torce</rdg>
  </app>
</l>

<l n="12">
  <app loc="b2">
    <rdg wit="#A67">Subito fiammei segni</rdg>
  </app>
</l>

<l n="13">
  <app loc="b2">
    <rdg wit="#A67">sui muri</rdg>
  </app>
```

</I>

La codifica del componimento, che anche in tal caso si riporta solo parzialmente e in riferimento ai versi di interesse, permette di esplicitare una “corrispondenza semantica” e allo stesso tempo stimola la riflessione sulle modalità di manipolazione testuale proprie di Piccolo.

Ecco come la codifica viene visualizzata in *Versioning Machine*:

The screenshot shows the Versioning Machine interface. At the top, there is a blue header with the logo 'VM 5.0' and the title 'L'andito'. Below the header, there are four buttons: '8 Redazioni', 'Numerazione versi', 'Frontespizio', and 'Note'. The main content area is divided into two panels. The left panel is titled 'Redazione anditoMs: ms. UA339' and contains a list of 13 lines of text. The right panel is titled 'Redazione A67: Prima edizione' and contains a list of 13 lines of text. In both panels, the text is numbered 1 through 13. In the left panel, line 10 is highlighted in yellow and contains the text 'e scorrono le fatue torce'. In the right panel, line 12 is highlighted in yellow and contains the text 'Subito fiammei segni sui muri, accesa'.

Redazione anditoMs: ms. UA339	Redazione A67: Prima edizione
1 L'andito umido che di solito ha	1 Scarsa luce di solito ha
2 scarsa luce d'uno sportello, il sole	2 l'andito umido: quella
3 l'ha raggiunto! e questo è nell'ore	3 d'uno sportello, pure viene
4 tarde al tempo dell'anno che i velieri	4 un giorno e lo raggiunge il sole, e
5 delle piogge precoci	5 questo è nell'ore tarde
6 virano scuri all'orizzonte, brucia	6 al tempo dell'anno che i velieri
7 il raggio l'onde e le pianure,	7 delle piogge precoci
8 e voci di marina e di monte	8 virano scuri all'orizzonte, brucia
9 s'estinguono disperse nel fulgore...	9 il raggio l'onde e le pianure
10 e scorrono le fatue torce	10 e voci di marina e di monte
11 su le scansie d'ulivo	11 s'estinguono disperse nel fulgore...
12 e l'ombra del battente	12 Subito fiammei segni sui muri, accesa
13 sul pavimento che sente gli inverni	13 sui muri, accesa

FIG. 12

Come può essere più chiaramente dedotto da una lettura contestuale dei versi in questione a essere rappresentata è la medesima immagine. Ma se in “anditoMs” essa è resa con una maggiore concretezza attraverso il riferimento alle “torce” che scorrono al passaggio, in “A67” essa è completamente trasfigurata in metafora: le torce sono dematerializzate in “fiammei segni sui muri”.

La variazione testuale tra le diverse redazioni dei componimenti di *Plumelia* presenta modalità e caratteri che non sarebbe stato possibile codificare e rappresentare in modo efficace attraverso il *parallel segmentation method*.

La scelta di questo secondo metodo di codifica e l'uso dell'attributo @loc hanno permesso, invece, di realizzare una rappresentazione della variazione testuale che fosse adeguata alle peculiarità della scrittura piccoliane.

5.4. IL FACSIMILE

Il modello teorico formalizzato ha tenuto in considerazione l'inserimento del facsimile dell'autografo dei manoscritti e dei dattiloscritti presi in considerazione.

La codifica è stata in tal caso realizzata a partire dall'elemento radice <facsimile>, inserito tra la fine del frontespizio elettronico e l'inizio del <text>, come mostrato dall'esempio che segue:

```
</teiHeader>

<facsimile>
  <graphic xml:id="img-Strada1" url="La strada/Strad1.jpg"/>
  <graphic xml:id="img-Strada2" url="La strada/Strad2.jpg"/>
  <graphic xml:id="img-Strada3a" url="La strada/Strad3a.jpg"/>
  <graphic xml:id="img-Strada3b" url="La strada/Strad3b.jpg"/>
  <graphic xml:id="img-Strada4a" url="La strada/LeA1.jpg"/>
  <graphic xml:id="img-Strada4b" url="La strada/LeA2.jpg"/>
  <graphic xml:id="img-Strada4c" url="La strada/LeA3.jpg"/>
</facsimile>

<text>
```

In <facsimile> è annidato il tag vuoto <graphic>, che è stato definito rispettivamente attraverso gli attributi:

- @xml:id: il cui valore permette di ancorare l'immagine alla testualità di riferimento (**xml:id="img-Strada1"**);
- @url: contenete le informazioni necessarie per il collegamento all'immagine dell'autografo (**url="La strada/Strad1.jpg"**)

L'inserimento del facsimile nella sezione desiderata del <body> è stato reso possibile mediante l'uso dell'elemento vuoto *page beginning* (<pb/>) connotato dagli attributi @ed (edition), che identifica la redazione di riferimento e @fac (facsimile), che indica direttamente un'immagine o un elemento facsimile corrispondente a tale elemento:

<body>

<pb ed="Strada1" facs="#img-Strada1"/>

<pb ed="Strada2" facs="#img-Strada2"/>

<pb ed="Strada3" facs="#img-Strada3a"/>

<pb ed="Strada4" facs="#img-Strada4a"/>

Nell'edizione di *Plumelia* il modello di codifica per l'inserimento del facsimile per l'inserimento del facsimile è stato sempre strutturato prevedendo l'inserimento di più di una immagine.

La possibilità di includere le riproduzioni degli autografi e permettere all'utente di usufruirne ha rappresentato un valore aggiunto al lavoro interpretativo di codifica ed è stata, come già accennato, una delle motivazioni alla base della scelta dell'ambiente digitale.

La visualizzazione dei metadati contenuti nel documento XML-TEI, permessa dall'XSLT di *Versioning Machine*, è la seguente:

The screenshot shows a digital edition interface for the poem 'La strada fuori porta'. At the top, there is a blue header with the title 'La strada fuori porta' and a logo on the left. Below the header, there are four buttons: '5 Redazioni', 'Numerazione versi', 'Frontespizio', and 'Note'. The main content area is divided into two panes. The left pane, titled 'Redazione Strada1: ds. 1 C2fXXXI', displays the text of the poem with some words highlighted in red and blue. The right pane, titled 'La strada/Strad1.jpg', shows a facsimile image of the poem's text, with some words in red and blue, and a zoom control at the bottom.

FIG. 13

Ponendo il cursore sull'icona apposita, posizionata in alto a destra nel pannello di ogni redazione, è possibile ottenere la riproduzione fotografica. L'utente ha la possibilità di aumentare e diminuirne le dimensioni dell'immagine e, in tal modo, rendere visibile o l'autografo nel suo complesso o, come nell'immagine riportata ad esempio, il dettaglio di alcuni versi.

6. GUIDA ALL'EDIZIONE DIGITALE

6.1. LA STRUTTURA DEL PRODOTTO DIGITALE

Questo paragrafo, vera e propria guida al prodotto digitale, vuole fornire un supporto chiaro e sintetico utile a comprendere e 'interrogare' la struttura ipertestuale che fa da corredo all'edizione. Per renderla fruibile è stato realizzato un supporto web che ne facilitasse e ottimizzasse la consultazione. Il sito progettato⁷¹ si articola in diverse pagine che saranno di seguito brevemente presentate proponendo, con l'aiuto di immagini esplicative, un percorso virtuale di navigazione.

Non appena effettuato l'accesso, o in qualsiasi altro momento cliccando sul tasto "Home", viene visualizzata una breve presentazione del sito nelle sue varie sezioni e sono introdotte alcune informazioni essenziali sull'opera edita:

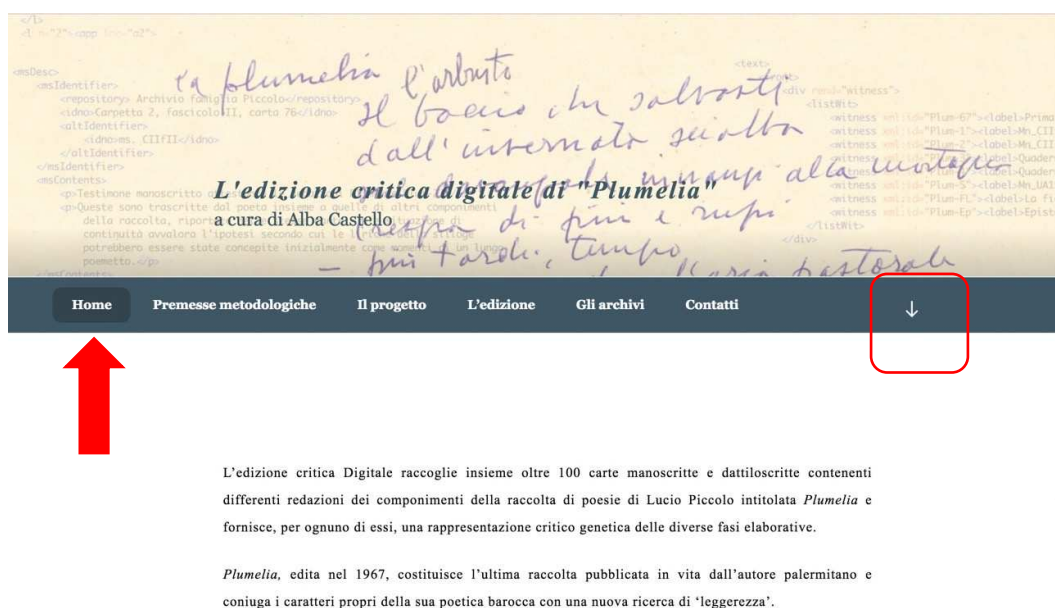


FIG. 14

⁷¹ Attualmente al sito si accede tramite login ma, una volta ottenuta l'autorizzazione da parte degli eredi, ci si propone di fornire un accesso libero.

Attraverso la freccia a destra o semplicemente scorrendo sulla pagina con il cursore è possibile visualizzare integralmente la breve introduzione. Ognuna delle sei sezioni presentate nella barra superiore di navigazione, eccetto “Home” e “Contatti”, è a sua volta articolata in pagine multimediali. Una volta scelta la sezione di interesse, a partire da un menù a sinistra, si può accedere alle singole pagine web. L’immagine 15 mostra, ad esempio, l’articolazione interna di “Premesse metodologiche”:

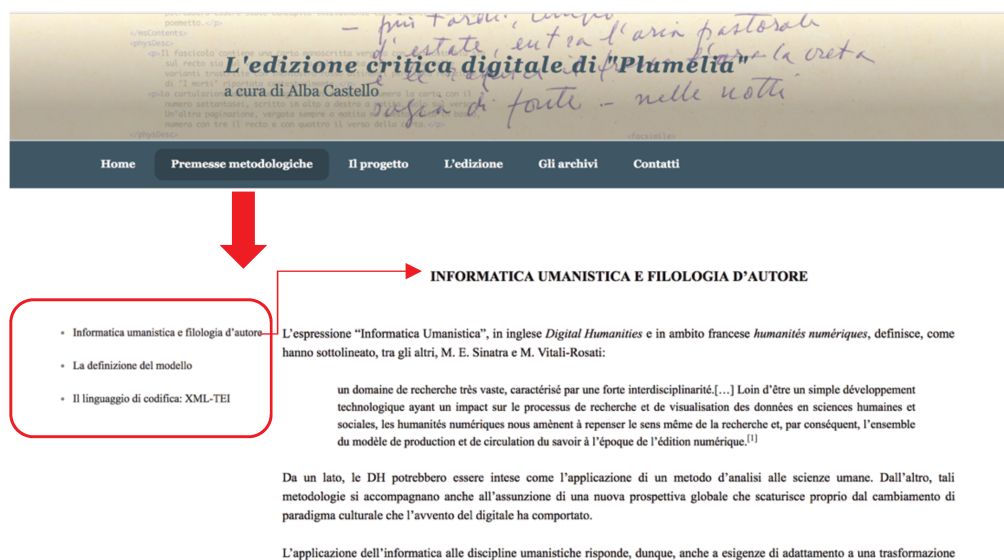


FIG. 15

Questa sezione offre un quadro generale sulle metodologie informatiche e digitali alle quali si è fatto ricorso per la realizzazione del progetto, definisce il modello di codifica e fornisce un’agile introduzione al linguaggio di codifica XML-TEI.

La successiva (“Il progetto”), di carattere più tecnico, entra nel dettaglio dell’edizione, soffermandosi sulle diverse parti di cui essa si compone, sulle finalità e sulle scelte dell’editore in merito alla codifica e alla visualizzazione:

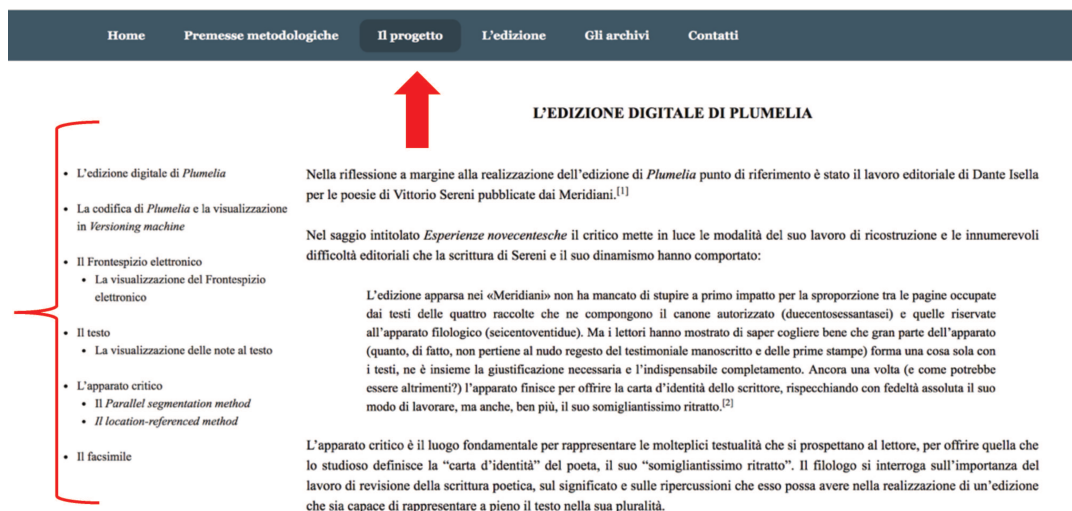


FIG. 16

La sezione “Archivi” contiene invece una breve presentazione delle testimonianze di *Plumelia* e una galleria delle immagini dei manoscritti e dei dattiloscritti adoperati e catalogati secondo la loro collocazione attuale, rispettivamente negli archivi della famiglia Piccolo e Scheiwiller:

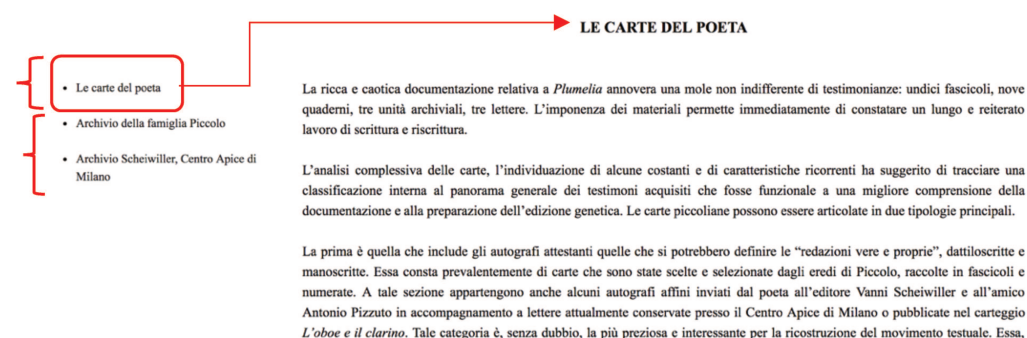


FIG. 17

La pagina dei “Contatti” fornisce infine informazioni essenziali sull’editore e sul copyright al quale sono sottoposte le riproduzioni:



FIG. 20

La sezione che rappresenta il cuore del progetto e che costituisce l’edizione vera e propria è quella intitolata “L’edizione”. Di essa si fornirà una guida alla consultazione nel paragrafo che segue.

6.2. L'EDIZIONE

La sezione “L’edizione” è articolata in tre pagine il cui indice è immediatamente esposto dal consueto menù a sinistra. Come si evince già dai titoli dell’elenco, si fornisce rispettivamente una breve presentazione dell’opera, un’introduzione al lavoro editoriale e, infine, sotto la voce “Plumelia”, l’edizione genetica di ogni lirica (codifica in XML-TEI delle versioni e visualizzazione in *Versioning Machine*).



BREVE PRESENTAZIONE DELLA RACCOLTA

- Breve presentazione della raccolta
- Introduzione all'edizione digitale
- **Plumelia**

Dopo i *Canti barocchi* (1956) e *Gioco a nascondere* (1960), entrambi usciti presso Mondadori, Lucio Piccolo pubblica presso Scheiwiller *Plumelia* (1967), la sua terza e ultima silloge, dedicata ad Antonio Pizzuto. L'opera costituisce un nuovo e prezioso momento di quel singolare percorso letterario che Montale, nella celebre prefazione, definiva “imprevedibile”:

L'avvenire letterario di Lucio Piccolo ci appare del tutto imprevedibile: un vero sviluppo della sua poesia non potrebbe avvenire che su linee di semplificazione tutt'altro che facili per chi abbia a disposizione una vita sola.^[1]

Plumelia, seppur in continuo dialogo con le altre raccolte, giunge a differenti esiti formali e stilistici e predilige particolari nuclei tematici, pervenendo a “una sinistra tramatura gotica che appena si slaccia da una percettibilità mitica e fantastica del mondo”.^[2] In essa convergono elementi apparentemente discordanti che sono invece orchestrati in un insieme armonico. Da un lato, il poeta rinnova la “primigenia disposizione”^[3] a “inventariare il suo mondo barocco”,^[4] e Palermo (seppur ritratta da differenti prospettive) torna protagonista dei versi.^[5]

FIG. 21

Cliccando su “Plumelia” il fruitore ha la possibilità di visionare immediatamente, come mostra l’immagine seguente, l’elenco delle liriche della raccolta, la codifica in XML-TEI di ognuna di esse (alla quale si accede facilmente selezionando la dicitura “=> visualizza codifica XML-TEI”) e, sulla destra, un’anticipazione di ciò che andrà a esplorare cliccando sul titolo dei singoli componimenti. Per rendere non solo funzionale ma anche dinamica l’interfaccia si è scelto, infatti, di esporre immediatamente una presentazione del

tool di visualizzazione *Versioning Machine* attraverso una sezione scorrevole posta a lato dell'indice delle poesie:

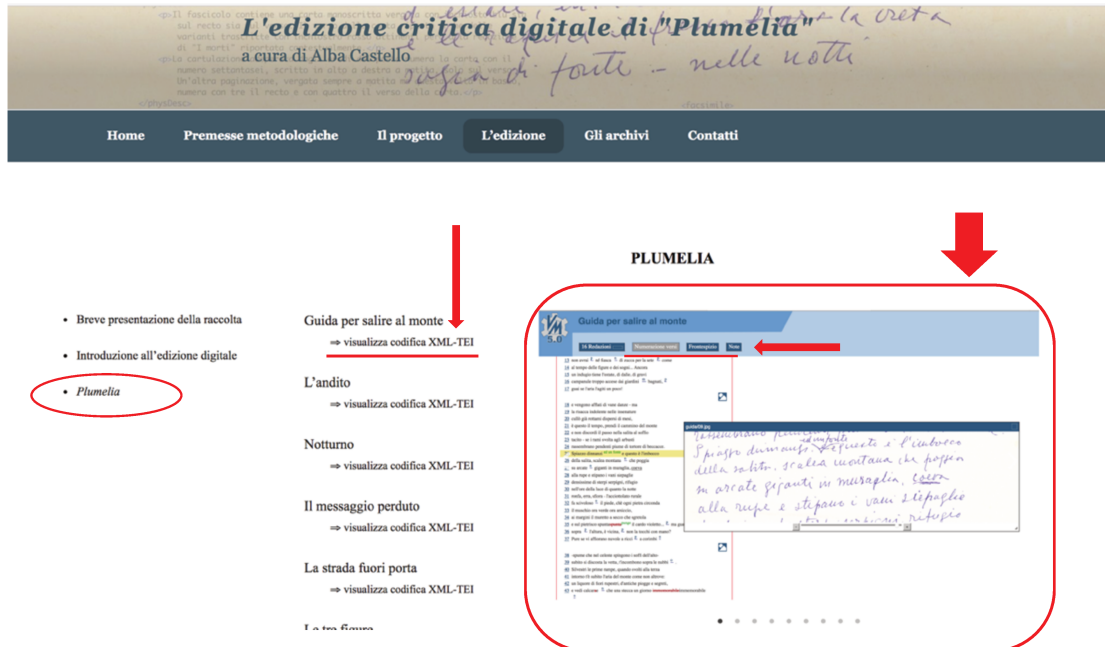


FIG. 22

Nella parte destra della figura è stata evidenziata la prima di dieci immagini (una per ogni componimento) che, scorrendo, offrono al fruitore un'anteprima sia dell'interfaccia grafica dell'edizione, in tal caso di *Guida per salire al monte*, sia delle funzionalità da essa offerte, ad esempio della possibilità di accostare il testo delle redazioni e il facsimile relativo.

Una volta effettuato l'accesso all'edizione di una delle liriche cliccando sul titolo corrispondente su una differente pagina si aprirà l'interfaccia di visualizzazione di *Versioning machine*:⁷²

⁷² L'interfaccia è stata adattata alle esigenze editoriali di *Plumelia* apportando alcune modifiche all'XSLT predefinito di *Versioning Machine*, discusse nel paragrafo 5.

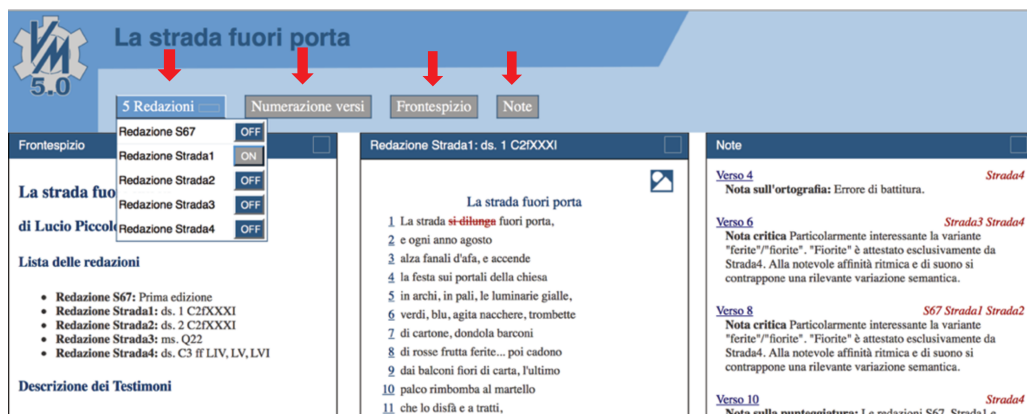


FIG. 23

Come si nota dalla figura, che riconduce l'esempio di *La strada fuori porta*, la barra di navigazione include quattro 'comandi', fondamentali per la consultazione dell'edizione digitale:

1. "Redazioni": permette di scegliere le diverse redazioni delle poesie, di selezionare quella/e da consultare premendo sul tasto ON e di deselectionarne la scelta cliccando su OFF.
2. "Numerazione versi": offre la possibilità di visualizzare o oscurare la numerazione dei versi adoperata dall'editore che, eccetto alcune eccezioni, non è presente nei testimoni autografi.
3. "Frontespizio": consente di selezionare o deselectionare i dati inseriti nel frontespizio elettronico.
4. "Note": permette di associare al testo o ai testi selezionati, in un pannello a parte, le note dell'editore (note critiche, filologiche, e biografiche, note sulla punteggiatura e connesse allo stato del testimone).

Il contenuto delle note è visualizzabile anche in corrispondenza dei versi delle redazioni: ogni qual volta a una porzione di testo è riferibile una nota, essa è visibile ad apice della parola di riferimento contrassegnata da una delle seguenti lettere:

- b: note biografiche;
- c: note critiche;
- f: note filologiche;

- m: note metriche;
- o: nota sull'ortografia;
- p: note sulla punteggiatura;
- t: note connesse allo stato del testimone.

Posizionando il cursore sulla lettera corrispondente, un pop-up rende visibile il contenuto della nota:

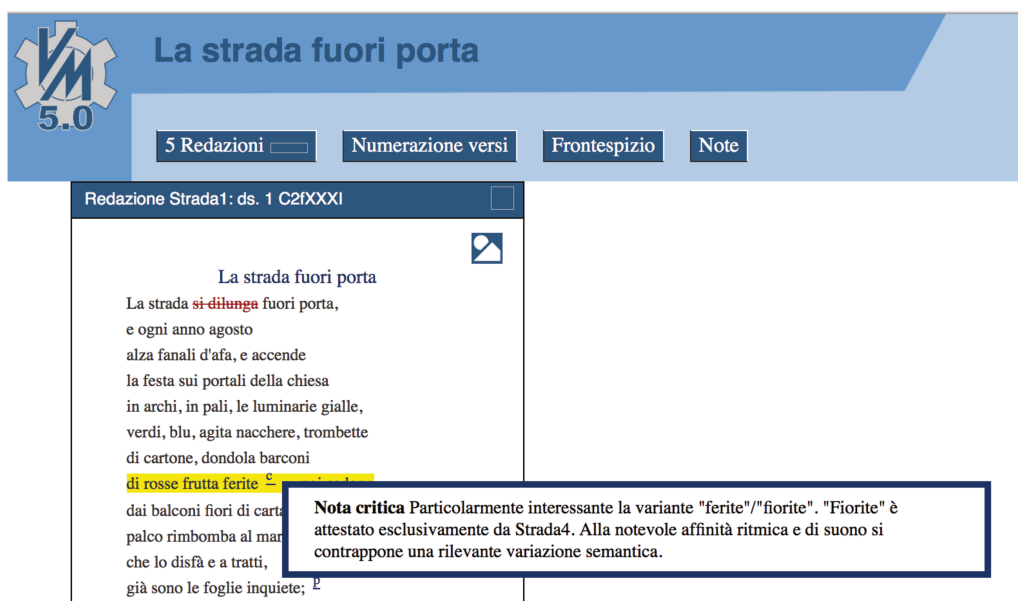


FIG. 24

La finestra viene in tal caso visualizzata posizionando il cursore sulla lettera “c” (c=nota critica) e permette di leggere la notazione relativa alla lezione “ferite”. Nelle redazioni delle poesie che si sceglie di visualizzare contemporaneamente l’una accanto all’altra al passaggio del cursore si illuminano le parole o i versi tra loro corrispondenti, indipendentemente dalla loro posizione sul testo. Ciò permette al lettore di individuare immediatamente, come è stato più ampiamente discusso nel paragrafo 5.3.2, le varianti e gli spostamenti da una versione all’altra:

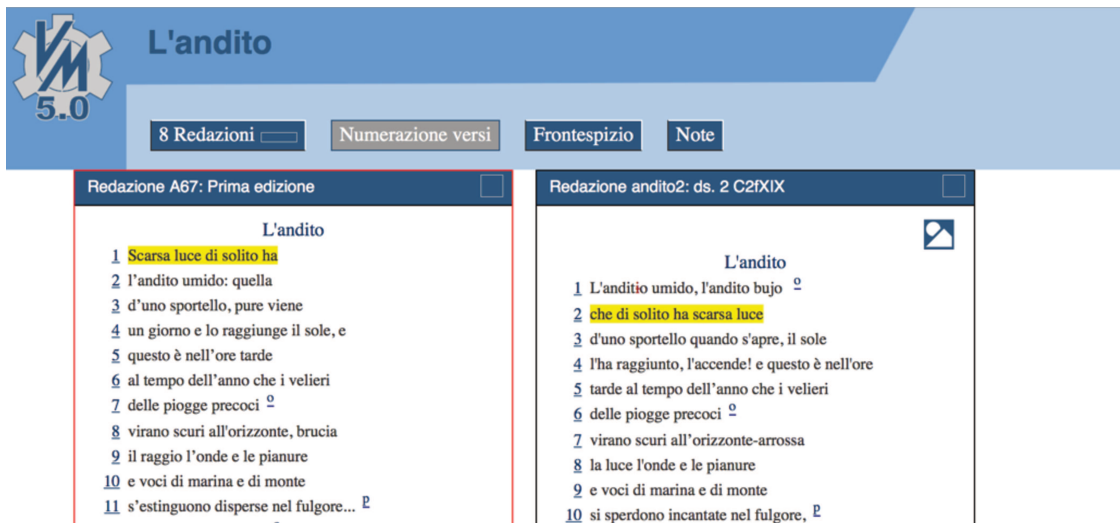


FIG. 25

Versioning offre infine la possibilità, cliccando sull'icona apposita, di visualizzare e zoomare le riproduzioni fotografiche permettendo di consultare contemporaneamente anche autografi ed edizione:

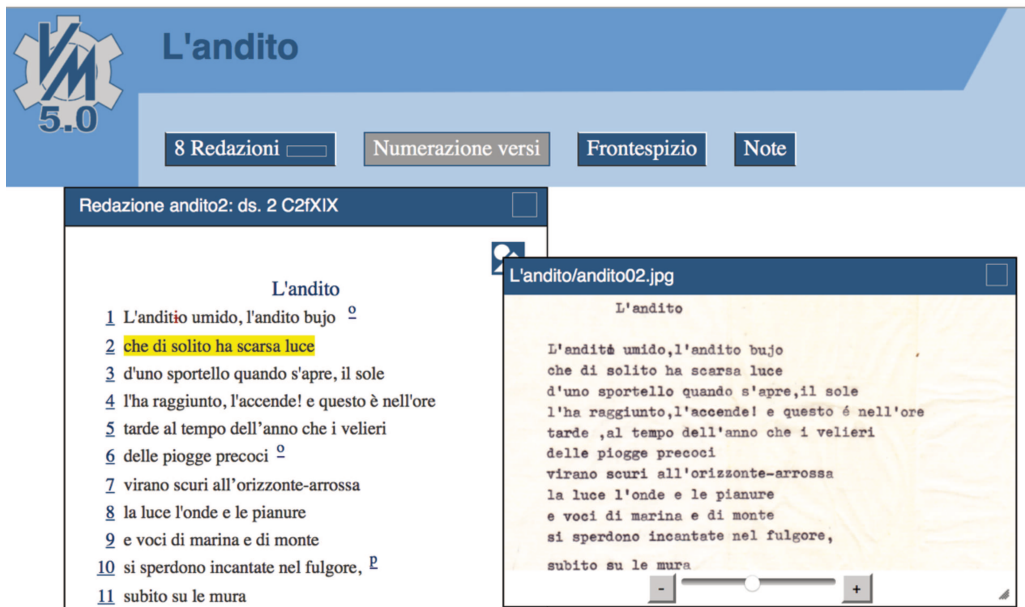


FIG. 26

Come si evince dalla figura, contestualmente alla lettura della redazione “andito2” di *L'andito* è possibile far scorrere lo sguardo direttamente tra i versi del dattiloscritto piccoliano e osservare peculiarità e caratteristiche dell'originale.

Si vuole concludere questa breve ed essenziale guida sottolineando, qualora ve ne fosse bisogno, che una delle più grandi opportunità offerte dal supporto elettronico rimane comunque quella di permettere al fruitore la scelta di percorsi di navigazione sempre diversi esplorando in modo personale e libero l'ipertesto digitale.

Résumé

Lucio Piccolo est un auteur encore peu étudié par la critique et encore moins connu pour ce qui est de son pittoresque ‘atelier’ poétique.

Sa production mérite d’être analysée notamment sur le plan de la critique interprétative, en empruntant des parcours herméneutiques inexplorés, mais aussi sur le plan de la genèse du texte, en étudiant les écrits pour reconstruire les procédés de la création poétique de Piccolo.

Les publications de l’auteur, bien qu’elles aient vu le jour essentiellement entre 1956 et 1967, s’inscrivent dans le panorama littéraire italien et européen à des moments profondément différents et naissent comme le résultat d’expériences d’édition, d’abord avec Mondadori et ensuite avec Scheiwiller, bien distinctes pour ce qui est des rapports d’interaction auteur-éditeur et de leur influence dans la constitution de l’oeuvre littéraire.

La recherche menée ici se concentre sur le troisième recueil poétique de Lucio Piccolo, *Plumelia*, publié aux éditions “All’insegna del pesce d’oro” de Vanni Scheiwiller en 1967. L’étude de ce recueil permet de suivre à plusieurs niveaux la mise en place des aspects les plus originaux de la poétique de cet écrivain.

L’ouvrage est dédié à Antonio Pizzuto, avec lequel, aussi bien dans les années qui précèdent la publication du volume que dans celles qui le suivirent (1965-1969), le poète entretient un intense échange épistolaire.

De fait, les lettres adressées à son ami écrivain et à son éditeur Scheiwiller constituent quelques uns des plus intéressants témoignages indirects sur le recueil, s’ajoutant aux rédactions provisoires des poèmes et à des fragments rédactionnels indispensables pour mener une reconstruction de la genèse de ces textes.

La poésie de Lucio Piccolo ne peut être rattachée à une école ou à un environnement culturel spécifique ni être enfermée de manière cohérente dans un contexte historico-littéraire déterminé. Résultat d'un long travail d'élaboration et animée par une ferveur intellectuelle d'ampleur européenne, elle pourra plutôt être rattachée au profil singulier d'un homme que "la crisi del nostro tempo ha buttato fuori dal tempo".¹

L'oeuvre *Plumelia*, comme on peut facilement l'imaginer, non seulement n'a reçu pas un accueil chaleureux de la part de la critique, mais elle a été exclue pendant un certain temps des plus éminentes anthologies poétiques. N'en tinrent compte ni *Poeti italiani del Novecento*,² dirigée par Pier Vincenzo Mengaldo et fondée en 1978, ni *Poesia italiana contemporanea*, publiée à partir de 1981 sous la direction de Giovanni Raboni.³

Ce n'est qu'à la fin des années 1980 que la critique commença à manifester une attention plus marquée vis-à-vis du recueil en question, mais aussi de la poésie de l'auteur dans son ensemble; en sont la preuve, entre autres, l'apparition des premières monographies⁴ qui lui furent consacrées et son inclusion, en 2001, dans l'anthologie *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1990*, publiée dans la collection Meridiani Mondadori sous la direction de Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi.⁵

Le troisième recueil de Piccolo, oeuvre récalcitrante à toute tentative de schématisation, étrangère à tout courant poétique et, en même temps, traversée par une intertextualité de dimension internationale, définit quelques unes des

¹ E. Montale, Préface de *Canti barocchi e altre liriche*, Mondadori, Milano 1956, p.106.

² P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978.

³ G. Raboni, *Poesia italiana contemporanea*, Sansoni, Firenze 1981.

⁴ N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, Pungitopo, Marina di Patti 1986; F. Pappalardo La Rosa, *Lucio Piccolo*, CentroStampa, Torino 1987; G. Amoroso, *Lucio Piccolo. Figura d'enigma*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1988; AA. VV., *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, a cura di N. Tedesco, Pungitopo, Marina di Patti 1990.

⁵ M. Cucchi e S. Giovanardi, *Poeti italiani del secondo Novecento - 1945-1995*, Mondadori, Milano 2001. pp. 589-591.

expressions stylistiques et thématiques les plus singulières de la poétique de l'auteur. On peut constater cette originalité par exemple dans la mise en place d'une nouvelle acception de poésie baroque.

Dans *Plumelia*, en effet, se profile non seulement le baroque "visivo"⁶ qui avait marqué la production précédente du poète, mais aussi un baroque "figurale" dont la "proliferazione a catalogo, a serie delle immagini"⁷ privilégie l'univers de l'ineffable.

Cette structure métaphorique et allégorique véhiculée par le baroque, re-sémantisée en partant d'une inquiétude moderne, constitue la pierre angulaire du recueil.

Phénomène beaucoup plus marqué que dans les oeuvres précédentes, les éléments du style lyrique sont ici continuellement soumis à une éclectique prolifération de références (spiritualistes, ésotériques, mystiques).

Une étude qui se propose d'explorer la sémantique profonde du système poétique de cette oeuvre ne peut faire abstraction, par exemple, d'une interrogation sur les présences incorporelles et sur la signification symbolique qu'elles revêtent.

Les ombres représentent une clef d'accès privilégiée au "senso del trascendente"⁸ à laquelle se réfère Piccolo. D'abord, une analyse lexicale permet de constater que le terme "ombra" est l'un des plus fréquents et sémantiquement évasifs dans tous les recueils de l'auteur, et que dans *Plumelia* il assume même des connotations de nature explicitement religieuse. Une preuve en est, entre autres, la référence à ce qui aurait dû être le titre original du recueil: *Le anime in fiamme*.

De fait, dans une interview accordée à Corrado Stajano pour le "Corriere della Sera" du 12 novembre 1967, Piccolo déclare:

⁶ N. Tedesco, *Lucio Piccolo*, Sciascia editore, Caltanissetta-Roma, 2003, pp. 63-64.

⁷ E. Montale, Prefazione a *Canti barocchi cit.*, p.105.

⁸ V. Ronsisvalle, *Il favoloso quotidiano, Sceneggiatura e script del film tv su Lucio Piccolo*, 1967, in *Lucio Piccolo*, «Galleria», 1979, n. 3-4, p. 95.

[Plumelia] rappresenta una meditazione sui misteri dell'aldilà, sul peccato e sul castigo spirituale.⁹

L'âme et son périple métaphysique sont placés au centre de la réflexion à travers des choix lexicaux ciblés, et pour ces ombres auxquelles il était fait appel de manière générique dans les oeuvres précédentes, on constate maintenant une inédite volonté de définir ce mot plus précisément.

La poésie de *Plumelia* évolue dans une recherche constante de ce “senso del trascendente” mentionné plus haut. Et c'est justement de par cette conscience éclairée et profonde de l'inexorable précarité du corps et de tout ce qui est quotidien et matériel, que se déclenche et devient nécessaire l'exploration du monde des Morts, lieu transcendant et métaphysique où les rêveuses ombres incorporelles trouvent leur place.

En poursuivant une recherche déjà entamée, bien que sous une forme différente, avec le recueil *Gioco a nascondere*,¹⁰ le présent travail adopte, pour l'étude de *Plumelia*, une perspective non seulement synchronique, indispensable pour l'examen d'une oeuvre éditée, mais aussi diachronique, visant à sonder les phases de composition et le processus à la base de la formation du texte.

Le texte étant ici entendu au sens d'entité ‘dynamique’ et de travail “*in fieri*”:

Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: v'è un modo, per così dire, statico, che vi ragiona attorno come un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro in fieri, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un “valore”; il secondo, una perenne “approssimazione al valore” e potrebbe definirsi, rispetto a quel primo e assoluto modo, un modo, in senso altissimo,

⁹ C. Stajano, in «Corriere della Sera», 12 novembre 1967.

¹⁰ A. Castello, *Tra testo e officina. Il gioco a nascondere di Lucio Piccolo*, Pungitopo, Gioiosa Marea 2014.

“pedagogico”. È a questa considerazione pedagogica dell’arte che spetta l’interesse delle redazioni successive e delle varianti d’autore.¹¹

En partant, donc, d’une considération pédagogique de l’oeuvre, cette étude vise à explorer, à travers l’analyse des variantes d’auteur et des multiples rédactions des poèmes, ce que Gianfranco Contini définit “approssimazione al valore”.

La riche et chaotique documentation relative à *Plumelia* (organisée en onze dossiers, neuf cahiers, trois unités archivistiques, trois lettres) présente une quantité non négligeable de témoignages au sujet du travail d’écriture et de réécriture accompli par le poète.

Les documents (manuscrits contenant des rédactions et du matériel préparatoire, mais aussi des documents iconographiques et épistolaires relatifs à l’oeuvre) sont actuellement conservés au sein des archives privées des héritiers de la famille Piccolo di Calanovella et dans les fonds d’archives Scheiwiller du Centre Apice de Milan. Ces documents ont été analysés et étudiés en vue de la préparation de leur édition numérique.

Les recherches menées ont permis d’acquérir quelques repères chronologiques sur la composition de l’oeuvre. Bien que les copies autographes de *Plumelia* ne soient presque jamais datées, l’analyse de la correspondance - entre Piccolo et son éditeur, Vanni Scheiwiller, et entre le poète et le dédicataire de l’oeuvre, Antonio Pizzuto¹² - a aidé à reconstruire l’*iter* de rédaction de chaque poème.¹³ L’étude des échanges épistolaires et de l’interaction du poète avec ses différents correspondants a donc représenté une source privilégiée.

L’analyse critique des oeuvres autographes a permis d’identifier quelques spécificités du procédé d’écriture de Lucio Piccolo dans *Plumelia*, caractérisé par

¹¹ G. Contini, *Come lavorava l’Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1982, pp. 233-234

¹² Antonio Pizzuto - Lucio Piccolo. *L’oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969*, a cura di A. Fo e A. Pane, Scheiwiller, Milano 2002.

¹³ P. Italia, *Editing Novecento*, Salerno Editrice, Roma 2013, p. 15.

des enrichissements et accroissements continuels, et de définir son écriture, pour reprendre la formule de de Biasi, comme “à structuration rédactionnelle”,¹⁴ une écriture s’articulant au fil de la construction progressive de l’oeuvre et restant réfractaire à tout type de planification.

Les témoignages identifiés pour l’oeuvre de Lucio Piccolo ont été examinés non seulement dans une perspective globale, mais aussi en tenant compte du procédé de constitution de chaque pièce. Ce travail ne s’est donc pas limité à identifier et classer individuellement chaque témoignage; il s’est également soucié de retracer, énumérer et décrire les différentes rédactions de chaque poème. La première édition, parue en 1967, a été considérée comme la phase conclusive de la genèse textuelle, correspondant à la dernière volonté de l’auteur.

Les “carte mescolate”¹⁵ et les différents témoins du recueil ont été examinés dans le but d’étudier le dynamisme inhérent à leur composition et les tensions poétiques à la base de l’activité créatrice. De là vient le choix de prendre en compte aussi bien les “macro-varianti”,¹⁶ c’est-à-dire la transformation sur grande échelle de la structure du recueil et les mouvements internes qui ont menés à la définition de la forme éditée, que les “micro-varianti”,¹⁷ révisions et interventions fondamentales pour la caractérisation thématique et stylistique de l’oeuvre.

Pour faire dialoguer des formes souvent très différentes entre elles, des remaniements substantiels du texte, et examiner les variantes d’auteur, il a fallu réaliser un produit éditorial qui puisse satisfaire simultanément toutes ces exigences. En suivant cette ligne analytique, il a été possible de parvenir à la réalisation d’une édition critique-génétique numérique qui, bien que considérant le texte édité comme un point de repère, se libère du dualisme texte-apparat et place en son centre aussi bien l’aspect synchronique que le diachronique. Pareille

¹⁴ P. M. de Biasi, *La génétique des textes*, CNRS éditions, Paris 2011, p. 33.

¹⁵ D. Isella, *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d’autore*, Liviana, Padova 1987.

¹⁶ C. Segre, *Critique variantes e critique génétique* in «Genesis», 1995, n. 7, pp. 30-31.

¹⁷ *Ibidem*.

approche permet de tenir compte aussi bien des phénomènes coexistants dans chaque rédaction du texte que des variations de la composition poétique dans ses différentes versions.

Pour ces raisons, donc, cette étude ne propose pas une édition critique imprimée et traditionnelle de *Plumelia*, mais cherche plutôt à comprendre avec quels avantages et quelles faiblesses une édition numérique permet de représenter les différentes phases de la genèse du texte. Sans ignorer la valeur d'une édition traditionnelle, la réflexion sur les caractéristiques de l'avant-texte et sur les finalités de l'édition d'une oeuvre déjà publiée, ainsi que la volonté d'offrir un support et un soutien dynamique et souple à l'herméneutique textuelle, ont amené au choix d'une édition numérique.

Par ailleurs, en 1962 déjà, dans les pages de l'«Almanacco Letterario Bompiani» intitulée *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, Contini lui-même, face à la question du recours à la machine comme moyen d'apporter des modifications profondes dans les méthodes mêmes de la recherche philologique, répondait en soulignant la portée du «significato euristico»¹⁸ que celle-ci aurait eu.

De fait, l'édition numérique a permis une reproduction synoptique et dynamique de l'évolution textuelle et du procédé de révision et de transformation mis en place par Lucio Piccolo. Elle a permis aussi une différente gestion des variantes, non plus reléguées à l'intérieur de l'apparat critique et rangées en séquence linéaire, mais représentées dans leur contexte de référence.¹⁹

L'environnement électronique, n'étant pas sujet aux limitations spatiales de l'imprimé, a permis de gérer non seulement des témoins de type différent

¹⁸ G. Contini, in *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura* «Almanacco Letterario Bompiani» 1962, p. 144.

¹⁹ M. Buzzoni, *Le edizioni elettroniche dei testi medievali fra tradizione e innovazione: applicazioni teoriche ed empiriche all'ambito germanico*, cit., p. 52.

(manuscrits, imprimés), mais aussi des niveaux d'édition multiples pour chaque témoin.²⁰

De plus, celui-ci a permis de reproduire tous les documents de l'auteur et de réunir des matériaux dispersés en des lieux de conservation différents, mettant ainsi en valeur les archives de l'écrivain en tant que véritable "cantiere"²¹ de l'oeuvre littéraire.

D'abord, pour réaliser l'édition numérique ont été identifiés les critères d'encodage et de modélisation le plus adaptés aux intentions éditoriales et au rendu du texte. En d'autres mots, a été défini un modèle éditorial.

Un modèle représente toujours le résultat d'une abstraction, le construire signifie adopter un point de vue spécifique, décider quels aspects du code de départ reproduire, et établir si ceux-ci doivent concerner la structure, le forme ou le contenu.²² De tels choix finiront par déterminer la typologie des interrogations que cette élaboration pourra satisfaire.

Le procédé de modélisation a été articulé en trois phases fondamentales.

Une première phase théorique a été vouée à la définition des finalités de l'édition et à l'élaboration des stratégies éditoriales les plus adaptées pour leur répondre. La spécificité des documents a été prise en compte et, sur la base de celle-ci, les questions à adresser au texte ont été établies (qu'est ce que on veut reproduire? De quelle manière? Dans quel but?).

Dans une phase suivante, de nature applicative, cette étude s'est focalisée sur le choix des "linguaggi di rappresentazione"²³ les plus adaptés aux particularités des matériels et aux objectifs identifiés, en particulier sur les instruments qui auraient permis de réaliser l'édition numérique.

²⁰ P. D'Iorio, *Qu'est-ce que une édition génétique numérique?*, Genesis, 30 | 2010, pp. 49-53.

²¹ A. Stussi, *Filologia d'autore*, in *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Il Mulino, Bologna 2015, pp. 149-151.

²² E. Pierazzo, *La codifica dei testi*, cit., p. 25.

²³ F. Tomasi, *Metodologie informatiche e discipline umanistiche*, Carocci, Roma 2012 p. 21.

Enfin, une dernière phase, que l'on peut qualifier de phase opérative, a permis de tester le modèle, d'en vérifier la validité et d'apporter des modifications vouées à l'améliorer et à le rendre fonctionnel.²⁴

La phase théorique de la modélisation a été centrée sur la définition des caractères de l'édition et des "criteri di formalizzazione [...] capaci di rendere al meglio (in tutte le sue fasi interne, opportunamente distinte e correlate) il processo elaborativo dello scrittore sia sui manoscritti sia sulle stampe."²⁵

Les spécificités et les avantages de l'édition numérique vis-à-vis de l'édition traditionnelle ont ainsi été pris en compte. L'objectif fondamental a été l'élaboration d'un modèle qui permette de publier l'oeuvre de façon à rendre intelligible "the sediment of the writing process",²⁶ c'est-à-dire les différents mouvements sous-jacents à la composition des neuf poèmes du recueil.

En partant des manuscrits qui constituent le corpus préparatoire de *Plumelia*, il a été possible de concevoir une édition capable non seulement de reproduire ce qui est attesté par chacun des documents, mais aussi de mettre en regard les différentes textualités dont ceux-ci sont les émoins et de repérer les facteurs constants et les particularités du procédé d'écriture.

Comme mentionné plus haut, l'édition numérique permet, par rapport à une édition imprimée, une représentation plus dynamique et intuitive de la genèse du texte, ainsi qu'une gestion différente des variantes. Celles-ci, en effet, ne sont plus reléguées dans le cadre de l'apparat critique et situées en séquence linéaire, mais peuvent même être représentées dans leur contexte de référence. C'est ainsi que disparaît le traditionnel dualisme typographique entre texte et apparat qui relègue ce dernier en bas de page, à la fin du texte ou encore dans un volume à part, et qui oblige le lecteur à une gymnastique visuelle plus ou moins acrobatique.

²⁴ M. Buzzoni, *Le edizioni elettroniche dei testi medievali fra tradizione e innovazione: applicazioni teoriche ed empiriche all'ambito germanico*, cit., p. 54-55.

²⁵ D. Isella, *Le carte mescolate vecchie e nuove*, cit., p. 16.

²⁶ Cfr. C. Stetter, *Schrift und Sprache*, Suhrkamp, Frankfurt 1997.

De fait, puisque l'environnement électronique n'est pas sujet aux limitations spatiales du format imprimé, nous avons la possibilité d'élaborer un modèle capable de gérer non seulement des témoins de type différent (manuscrits, imprimés), mais aussi des niveaux d'édition multiples pour chaque témoin (édition documentaire en fac-simile et édition critique-génétique, la première étant une partie intégrante de la seconde).

Les opportunités de confrontation entre les témoins sont multiples et peuvent être opérées selon les exigences de l'utilisateur et les finalités de sa lecture.

De plus le support numérique permet de reproduire tous les documents des archives de l'auteur, recueillis et organisés dans le *Dossier génétique*,²⁷ et de réunir des matériaux qui se trouvent dispersés dans des lieux de conservation différents.

Pour la réalisation de l'édition l'attention au document est une clef fondamentale et nécessaire pour la reconstruction du processus d'écriture et de réécriture. Lors de la phase d'élaboration du modèle théorique, chaque témoin a été étudié aussi bien en tant qu'objet physique, contenant une ou plusieurs phases d'écriture, que pour son contenu intellectuel et pour la séquence logique des mots.

Ainsi, la réflexion a été menée sur deux niveaux: l'un concernant les aspects ayant trait à la disposition physique du texte sur la page, tenant compte, par exemple, de la présence de notes en marges, de dessins, etc. (*document level*); l'autre concernant son contenu logique et sémantique (*text level*).

Ces réflexions théoriques ont ainsi permis la définition d'un système d'encodage qui s'applique à toutes les typologies philologiques rencontrées et permet la formalisation du système de variantes.

Le modèle d'encodage de *Plumelia* a été réalisé en partant de la combinaison de l'encodage intégral d'un témoin de base, celui de l'édition imprimée de 1967, et de sa comparaison avec les informations dérivées des autres témoins, qui ont été collationnés automatiquement.

²⁷ A. Grésillon, *De la genèse du texte littéraire*, Du Lérot, Paris 1988.

Le langage choisi pour l'encodage est le standard XML-TEI (*Text Encoding Initiative*). L'encodage des caractères physiques, typographiques et structuraux a été effectué à travers l'insertion d'éléments et attributs spécifiques. Nous avons eu recours au chapitre 11 de la TEI P5, dédié à la représentation des sources primaires. Pour la définition du modèle de l'apparat critique, en revanche, c'est le chapitre 12 de la TEI P5, intitulé justement *Critical Apparatus*, qui a été pris en compte.

Le modèle ainsi élaboré a prêté une attention toute particulière à l'encodage du vers, ce dernier étant acquis comme unité de référence fondamentale pour la formalisation des variantes et des déplacements du texte poétique. Dès lors que la variation et le mouvement du texte concernait la parole ou le syntagme, il a été considéré comme nécessaire de prendre en compte les moindres segments de vers. L'encodage a été effectué dans des fichiers XML différents, un pour chacune des neuf pièces du recueil. Ce choix s'explique par deux raisons. D'abord par souci d'économie, en effet, la création de plusieurs fichiers permet une organisation simplifiée des informations, une lecture du code plus immédiate et une meilleure gestion des éventuelles modifications à effectuer. Ensuite, pour une question de nature méthodologique: les spécificités des variantes de chaque poème ont nécessité le recours à des méthodes d'encodage différentes les unes des autres. Plutôt que de structurer un *TEI corpus*, de définir une collation de textes TEI ayant chacun son propre en-tête et de recourir à un seul fichier comprenant l'intégralité du recueil, il a paru plus cohérent de structurer plusieurs fichiers XML. La variété des situations rencontrées a rendu nécessaire le recours à des méthodes d'encodage différentes le *Parallel segmentation method* et le *Location-referenced method*.²⁸ Le premier a permis de faire de l'apparat une partie intégrante du texte, en renonçant au texte de base virtuellement indépendant de l'apparat, et a mené le lecteur-interprète à se

²⁸ *TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange*, by the TEI Consortium Originally edited by C.M. Sperberg-McQueen and Lou Burnard for the ACH-ALLC-ACL Text Encoding Initiative Now entirely revised and expanded under the supervision of the Technical Council of the TEI Consortium, 2015.

confronter directement avec la variante textuelle. Le second a permis, en revanche, de se concentrer sur les déplacements de texte qui enregistrent des termes, syntagmes et vers individuels d'un témoin à l'autre et de représenter les modalités de ce mouvement. Même dans ce cas, l'apparat a été inséré à l'intérieur du texte (*in-line apparatus*). Cependant, afin de rendre possible l'identification de sections textuelles, à partir desquelles tracer les corrélations et les déplacements, il a été nécessaire de choisir un texte de référence, repéré dans la première édition de l'oeuvre.

La mission d'encodage constituant la phase centrale du travail, il a été nécessaire de la 'confectionner' et de la rendre accessible au destinataire cible pour que celle-ci soit utilisable même pour quelqu'un dont les compétences n'appartiennent pas forcément au domaine de la philologie numérique. C'est en phase de modélisation, en effet, que s'est présentée la problématique de visualisation du produit éditorial. Cette édition critique-génétique a recouru aux standards de visualisation de *Versioning Machine* 5.0,²⁹ qui ont été adaptés aux exigences éditoriales de ce projet.

Grâce à *Versioning Machine* il a été possible, pour chaque pièce, de représenter les multiples versions attestées par l'ensemble des témoins, de les visualiser simultanément et de les confronter au moyen d'une comparaison synoptique.

Ce software, sensible aux adaptations et modifications apportées en rapport avec les caractéristiques spécifiques de l'encodage, a permis non seulement de présenter les versions différentes d'un même texte, mais aussi de les reconstruire en partant des leçons insérées dans l'apparat. Il s'est ainsi révélé être un instrument de contrôle très utile pour l'exactitude de l'encodage et de l'apparat lui-même.

²⁹ Le software par Susan Schreibmann est désormais accessible en ligne à l'adresse suivante: <http://v-machine.org/>.

Grâce à *Versioning Machine*, pour chaque pièce, toutes les rédactions attestées par les différents témoins peuvent être visualisées simultanément et confrontées au moyen d'une comparaison synoptique.



FIG. 1

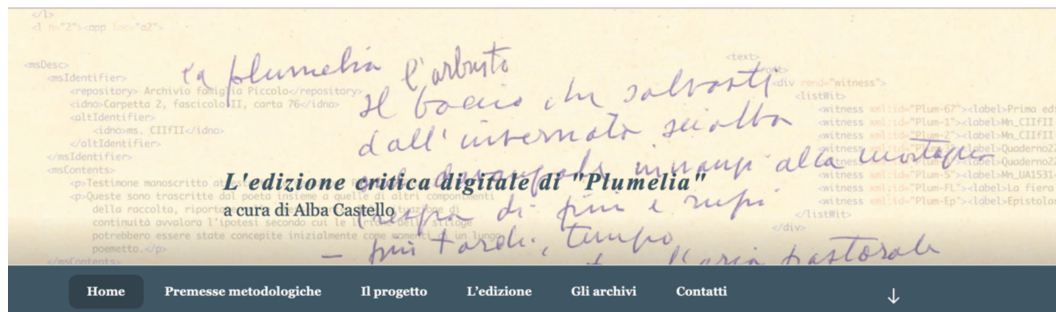
L'ordre dans lequel les panneaux des rédactions peuvent être visualisés sur la page et leur disposition côte à côte peuvent être paramétrées librement par le lecteur/usager de l'édition. L'éditeur n'impose aucune séquence de lecture mais se limite à établir l'ordre qui est attribué à la liste des rédactions dans le menu, liste qui reproduit la succession utilisée au moment de l'encodage.

Il y a également la possibilité de choisir, (en partant d'un menu déroulant contenant une liste complète des versions prises en compte) celles que l'on veut reproduire et celles que l'on veut ignorer.

Comme le montre l'illustration, le logiciel a permis de visualiser les numérisations, consultables en cliquant sur une fenêtre dédiée située à côté du contenu correspondant.

Dans certains cas, les exigences éditoriales suscitées par le texte de Lucio Piccolo n'étaient pas pleinement satisfaites par le choix d'un logiciel déjà structuré et testé sur des oeuvres littéraires différentes. Cela a mené à la mise en place, sous plusieurs aspects et à des niveaux différents, une action de paramétrage et d'adaptation de l'XSLT prédéfini. De cette manière on a essayé de faire répondre - de la façon la plus efficace et dynamique possible - l'interface de visualisation aux nécessités de la représentation.

Cette édition a été rendue utilisable au moyen d'un support web qui en facilite et optimise la consultation, et dont la page d'accueil, consultable à l'adresse <http://www.plumeliaedizionedigitale.it/>, se présente de cette manière:



L'edizione critica Digitale raccoglie insieme oltre 100 carte manoscritte e dattiloscritte contenenti differenti redazioni dei componenti della raccolta di poesie di Lucio Piccolo intitolata *Plumelia* e fornisce, per ognuno di essi, una rappresentazione critico genetica delle diverse fasi elaborative.

Plumelia, edita nel 1967, costituisce l'ultima raccolta pubblicata in vita dall'autore palermitano e coniuga i caratteri propri della sua poetica barocca con una nuova ricerca di 'leggerezza'.

Il variegato avantesto dell'opera, della quale non esiste un'edizione critica, attesta un complesso processo di riscrittura e revisione che, per peculiarità e connotati, rappresenta un *unicum* nel panorama letterario novecentesco.

FIG. 2

Le site développé pour cette édition recueille plus de 100 pages autographes, manuscrites et dactylographiées, contenant l'ensemble des rédactions des poèmes de *Plumelia*. Il fournit, pour chacune de celles-ci, une représentation critique-génétique des différentes phases d'élaboration.

Comme on peut le constater dans l'illustration 2, la plateforme développée s'articule en différentes pages web "Premesse metodologiche" e "Il progetto" qui présentent le produit numérique, définissent le modèle d'encodage et décrivent les finalités et les choix de l'éditeur.

La section "L'edizione", qui constitue le centre du travail d'édition, donne accès à l'encodage en XML-TEI des différentes versions de chaque poème et permet sa visualisation à travers l'outil *Versioning Machine*.

Enfin, la section "Archivi", offre une galerie numérique des reproductions des manuscrits et des dactylographiés autographes employés pour l'édition et catalogués selon leur emplacement actuel.

Pour chacun des textes poétiques de *Plumelia*, une fois les opérations de déchiffrement, transcription et édition conclues, et répondant à ce que Gresillon a défini comme "une heureuse complémentarité entre édition et genèse",³⁰ a été proposée une lecture des poèmes fondée sur différents niveaux d'enquête. Cette lecture est ce que l'on nomme une lecture "dans tous les sens"³¹ capable de concilier une réflexion sur la genèse et sur l'interprétation du texte, de conjuguer ecdotique, herméneutique et genèse, et de trouver au fur et à mesure les "espressioni giuste e nuove"³² nécessaires pour l'articulation de la réflexion critique.

³⁰ A. Grésillon, *Elément de critique génétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1994, p. 178.

³¹ Ivi, p. 141.

³² Préface par C. Segre, M. Marchesini, *Scrittori in funzione d'altro. Longhi Gadda Contini, Mucchi*, Modena 2005, p. 5.

Cette analyse a pris en considération dans certains cas la genèse d'un seul vers ou d'un seul mot (niveau micro-génétique)³³ pour porter ensuite un regard global sur le texte. Dans d'autres cas, elle a approfondi l'évolution des thématiques et leur relation avec la variation textuelle.

Tout d'abord, ce projet vise à problématiser la réflexion sur l'oeuvre de Lucio Piccolo, en tenant compte de toutes les 'pistes' génétiques que la réalisation de l'édition numérique a permis de représenter. Il vise également à mener cette problématisation en poursuivant une enquête encline, par nature, à l'interdisciplinarité (critique, génétique-philologique, linguistique), loin de vouloir proposer des réponses univoques. Ensuite, il s'est proposé de démontrer que l'analyse des "scartafacci" de l'auteur palermitain et la représentation des mouvements du texte, grâce aux instruments numériques, constituent un très précieux appui à l'interprétation et, en même temps, un frein à la prolifération de ses potentialités. Ont donc émergé d'une part l'urgence d'une analyse scientifique et de l'autre la nécessité d'une plongée dans le 'vague' et dans l'indéfinissable de la parole poétique.³⁴

Les lectures qui ont été proposées, étroitement liées entre elles, parcourent quelques unes des voies possibles de l'interprétation. Elles partent du principe que la critique est en premier lieu une activité ininterrompue et un travail de coopération et de continuité, elles se profilent comme l'étape d'un parcours qui propose, à travers une "scelta ermeneutica argomentata",³⁵ une exploration potentiellement jamais conclue du texte de Lucio Piccolo.

Plumelia s'ouvre avec un long poème initial, *Guida per salire al monte*, qui présente déjà des mentions d'ouverture de l'un des thèmes centraux du recueil: le

³³ P.-M. De Biasi, *La genetica testuale*, cit., p. 193.

³⁴ E. Raimondi, *Ermeneutica e commento. Teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*, cit.

³⁵ G. Nencioni, «Ermeneutica letteraria», I, 2005, p.9.

thème du voyage, un parcours qui “dissimula, sotto l'apparenza di una seducente *baedeker*, l'invito a una vera e propria ascesi”.³⁶

Ce *topos*, déjà essentiel dans la *Commedia* de Dante et dans les *Familiars* de Pétrarque, est revisité ici dans une perspective moderne. Le poète relate un ‘voyage minimal’, dans une dimension géographique, mais particulièrement articulé du point de vue intérieur et spirituel. Le poème, de fait, loin d’être une simple lyrique hodéporique, fournit non pas tant un simple récit du chemin, mais plutôt, comme le montre le titre-même, un ‘guide’ pour celui-ci. En partant du sommet du promontoire, le voyage envisage, un vers après l’autre, un itinéraire qui s’épanouit bien au-delà des frontières du poème d’ouverture et s’étend à tout le recueil.

L’analyse du procédé de révision ininterrompue du texte a mené à mettre en avant, entre autres choses, la significative ‘recherche de couleur’ menée par le poète, et a contribué à identifier une marque distinctive de sa poésie, pour définir laquelle, à l’instar de celle de Dino Campana, nous pourrions de bon droit utiliser l’expression de “*poesia musicale colorita*”.³⁷

L’analyse des variantes a ainsi contribué à souligner l’importance que recouvre la référence aux couleurs dans cette représentation du voyage. Le parcours de recreation du monde “fantastico-infantile” du poète est rendu possible tout d’abord grâce à la réflexion autour des sens.

La recherche de l’adjectif adapté est liée non seulement à des desseins de nature formelle et rythmique; elle est également fonctionnelle à la reproduction, justement à travers un emploi poétique raffiné de la couleur, d’une configuration très vive d’images poétique.

Ce ‘voyage minimal’ ou ‘cheminement littéraire’ traverse l’espace et le temps de la mémoire, les saisons et les sensations liées à cette Palerme qu’en 1933 l’auteur est

³⁶ P. Gibellini, préface à L. Piccolo, *Plumelia, La seta, Il raggio verde e altre poesie*, Scheiwiller, Milano 2001.

³⁷ C. Pariani, *Vita non romanizzata di Dino campana*, par C. Ortesta, Guanda, Milano 1978, p. 28.

contraint de quitter, et recherche en même temps des routes inexplorées pour pénétrer les mystères de la mort.

Après les verdoyants espaces extérieurs de *Guida per salire al monte*, avec la deuxième composition, *L'andito*, l'itinéraire lyrique se poursuit dans les crépusculaires espaces intérieurs de la maison, des réduits sombres et humides, des recoins domestiques soudainement parcourus par la mystérieuse lumière d'un rayon de soleil, dont la présence met en relief cette opposition 'ombre-lumière' qui caractérise la poétique de l'auteur.

Tout au long du deuxième poème du recueil, l'analyse des variantes a permis de reconnaître, dans le procédé d'élaboration du texte, des procédés de soustraction, d'inversion et de relocalisation que l'on a pu reconnaître ensuite dans l'intégralité du corpus.

La rédaction finale du texte est le résultat d'une réorganisation continue des formes textuelles précédentes, que le poète intègre et élargit en réutilisant des leçons précédemment retirées et en écartant définitivement d'autres.

Le troisième poème, *Notturmo*, se focalise sur le second élément de la dichotomie lumière-ombre et définit finalement le scénario nocturne qui caractérise le recueil.

Le repérage d'un ensemble de publications antérieures à celles en volume a permis d'identifier ce poème, paru pour la première fois dans le "Gazzettino" de Venise le 23 juillet 1963 sous le titre *Il lume che si spense tre volte*, comme l'un des plus anciens du recueil.

L'atmosphère de mystère profond et les caractères lexicaux recherchés jurent avec la goliardique transposition en vers d'une histoire d'anciennes superstitions, et confèrent au poème un ton délibérément ironique.

L'étude de la genèse de l'oeuvre a permis, dans ce cas, de constater comment dans les rédactions précédentes étaient présentes des descriptions encore plus précises de 'personnages' et situations qui ont été progressivement retirées ou modifiées. Le procédé de soustraction ou le déplacement en des positions moins significatives des

éléments descriptifs, ainsi que la révision progressive du lexique dans le sens d'une plus grande abstraction, contribuent à réduire l'importance des références réelles et à placer au centre plutôt les questionnements, la stupeur et la *curiositas* issue de ces dernières.

Les mêmes atmosphères nocturnes et mystérieuses sont évoquées de diverses manières dans les poèmes suivants: *Il messaggio perduto*, *La strada fuori porta*, *Le tre figure e I sobborghi*. Dans ceux-ci, aux lieux citadins d'une Palerme réelle et métaphysique à la fois s'alternent les paysages ruraux et les périphéries citadines. *Il messaggio perduto*, dans la lignée des tons nostalgiques et mélancoliques de *Notturmo*, propose le désormais habituel entrelacement entre la tension riche en images des vers et les fils narratifs d'une 'histoire'.

Bien que les témoignages manuscrits et dactylographiés dont nous disposons ne soient dans ce cas ni datés ni datables, et bien que ce soit difficile de supposer avec précision à quel moment remonte la composition du poème, l'étude croisée des épistolaires a permis de déterminer comme *terminus ante quem* la date du 15 octobre 1965.

L'analyse des documents et des ouvrages autographes a permis l'identification de maints procédés de révision et de réfléchir sur la centralité des champs sémantiques liés au sentiment de l'anxiété, un sentiment qui remplit l'intégralité de la pièce et qui occupe le titre-même de l'une d'entre les textualités du poème, intitulée *L'ansia vana*, et d'en suivre l'évolution tout au long des différentes rédactions.

Dans le cas de la genèse de *La strada fuori porta*,³⁸ qui a été défini "il più barocco dei testi piccoliani", la réflexion a été plus articulée et plus complexe. En effet, ce poème, tout comme *Notturmo*, est l'un des plus anciens poèmes de *Plumelia*. Bien que sa première publication soit attestée en l'an 1967, en tant que cinquième élément du recueil, les premiers renseignements indirects sur celui-ci remontent

³⁸ F. Pappalardo La Rosa, *L'universo barocco del Barone di Calanovella: la poesia di Lucio Piccolo*, cit. p. 36.

déjà à l'an 1963. L'analyse des ouvrages autographes a permis de reconstruire non seulement la forme textuelle originale de ce poème, mais aussi de retracer les caractères et les formes de ce qui semble constituer le noyau original du recueil dont le titre, *Le anime in fiamme*, coïncide justement avec celui de la première rédaction de ce poème.

La comparaison des différentes variantes, formelles et substantielles, a permis de pénétrer les sinuosités d'une poésie encore une fois "musicale e colorita".³⁹ De par l'usage d'images connotées en expressionnisme et riches en *pathos*, de fait, le poète ouvre au lecteur les horizons de ses souvenirs d'enfance.

De fait, partir de la centralité attribuée au moi lyrique et à l'acte du souvenir donne la possibilité d'activer le procédé de création littéraire et de donner une prégnance poétique à des scènes vécues.

L'étude des documents de *Plumelia*, de plus, a permis de tracer des distinctions internes au recueil. Alors que les premiers trois poèmes (*Guida per salire al monte*, *L'andito* e *Notturmo*) attestent depuis les plus anciennes rédactions une certaine autonomie dans leur propre genèse et structuration, cela ne se produit pas pour les derniers quatre (*Le tre figure*, *I sobborghi*, *I morti* e *Plumelia*), qui non seulement dépeignent des cadres semblables, inspirés aux mémoires urbaines des architectures d'une Palerme baroque, mais, comme le démontrent leurs rédactions précédentes, ils furent initialement conçus ensemble dans une situation de continuité, l'un après l'autre, comme s'ils faisaient partie d'un seul long poème que le poète même désigne sous le terme de "ciclo".

Le tre figure poursuit l'exploration des lieux d'enfance de l'auteur et confirme le lien entre "poesia" et "memoria", socle de toute la production de Lucio Piccolo.⁴⁰

³⁹ C. Pariani, *Vita non romanzata di Dino Campana*, con un'appendice di lettere e testimonianze, a c. di C. Ortesta, cit., p. 28.

⁴⁰ "Per me veramente la poesia, la vita è memoria: noi viviamo di memoria. del resto gli intelligentissimi greci non avevano stabilito che la madre delle Muse era la Memoria? Mnemosine..." (V. Ronsisvalle, *Il favoloso quotidiano*, cit., p. 73.)

Dans le cas de ce poème, l'analyse des différentes leçons attestées a mené à réfléchir sur la genèse d'un noyau thématique fondamental, celui du "tempo", et à souligner son ambivalence et ses spécificités dans l'oeuvre du poète.

Dans le poème suivant, *I sobborghi*, le scénario poétique se déplace depuis les églises du centre jusqu'aux périphéries urbaines, et, dans un jeu de miroirs entre les extérieurs des routes et les intérieurs de chambres encore non éclairées, le moi errant de l'auteur poursuit son *itinerarium mentis*.

La variation textuelle a contribué à mettre en exergue la recherche stylistique dans le sens d'un plurilinguisme et d'un pluristylisme dans lesquels repose probablement l'un des aspects les plus originaux de ce poème. Dans l'univers lexical polymorphe de celui-ci, les paroles, intégrées au discours phonique et sémantique du vers, acquièrent des valeurs et des fonctions toujours renouvelées.

L'énigme et l'obscurité rejoignent leur représentation la plus élevée dans l'avant-dernier poème, où se concrétise la rencontre avec ces présences insaisissables qui avaient été courtisées dans le reste du recueil.

Dans *I morti*, en effet, une thématique jusqu'ici seulement effleurée, en toutes les étapes de ce parcours de l'âme, se retrouve finalement à être affrontée de manière ouverte: les ombres et les mystères dont elles sont porteuses.

Le poète utilise des images ambigües dont l'interprétation ne peut pas faire abstraction des valeurs symboliques et du réseau de connexions sémantiques et intertextuelles qui relie ce poème aux autres oeuvres du recueil. Pour définir les ombres, Lucio Piccolo fait appel de manière significative à tous les principaux noyaux thématiques et émotionnels de l'oeuvre: celui de la mémoire, celui du rêve, et ceux de l'émoi, de l'attente et de la prière.

La complexité conceptuelle de ce poème est partiellement dissimulée par une forme textuelle apparemment linéaire. Celle-ci, cependant, est le résultat d'un procédé de profonde révision qui comporte aussi bien des phénomènes d'effacement et de

réécriture de leçons individuelles, que des déplacements de vers d'un endroit à un autre du poème.

Et c'est justement en partant de ces procédés de révision qu'il a été possible de réfléchir sur certains mécanismes récurrents dans la construction des images poétiques et dans la détermination de la valeur figurale du texte.

Dans ce poème, en effet, chaque élément, en plus de recouvrir une signification primaire et littérale, imputable à la réalité phénoménique décrite, représente également une signification liée au monde supraterrrestre, dont le premier est seulement une préfiguration. Comme il a été mentionné plus haut, en effet, contrairement aux autres oeuvres de l'auteur ce recueil présente non seulement le "barocco visivo" des architectures et des cathédrales verdoyantes, mais aussi un 'barocco figurale' dans lequel les objets et les situations tirés d'une réalité tangible et concrète représentent également une vérité ultrasensible.

Dans le procédé qui mène à la forme finale du texte, d'une part la tangibilité de la situation contingente est graduellement nuancée et le texte développe une abstraction croissante; de l'autre, ce même procédé de glissement métaphorique mène à réfléchir sur les possibles significations liées à la transcendance et pousse l'auteur à choisir un final différent de celui qui avait été pensé à l'origine et qui est attesté par quelques uns des témoins analysés.

I morti entre en dialogue à la fois avec les autres poèmes de ce recueil et avec les recueils précédents, et il mène ainsi à terme la réflexion d'une vie entière. Mais quand bien même ce poème exprime une pleine perception du mystère, il manque encore l'extase d'une poignante révélation de ce qui se dissimule derrière celui-ci. Dans le poème de clôture, avec l'image de la fleur du plumeria, triomphe inattendu de la nature et de son "candore",⁴¹ bien que chargée de significations diverses, semble offrir un contrepoint lumineux aux ténèbres de la nuit.

⁴¹ L. Piccolo, *Plumelia*, in *Plumelia*, cit., p. 51.

Ce dernier poème se présente comme la clôture du double voyage, réel et mémoriel, qui avait eu son départ dans *Guida per salire al monte*, un voyage qui, tout au long de ses étapes, a mis en place un dialogue avec d'autres littératures, sacrées et ésotériques.

L'importance de ce poème est implicitement suggérée non seulement par sa position conclusive dans le recueil, mais aussi par le choix du nom d'une fleur. La référence florale, par ailleurs, en plus du très varié bagage sémantique que lui attribue la tradition lyrique, ici renvoie également au souvenir de la ville natale.

En effet, comme l'écrit Vincenzo Consolo dans *Nottetempo, casa per casa*, "quell'alberella [...] regna in ogni altana, verone, loggia, belvedere, brolo di Palermo".⁴²

Mais la "plumelia bianca e avorio" représente beaucoup plus que cela et c'est à elle que Piccolo confie le moment final de la réflexion sur l'inexorable cycle de la vie. Dans *Plumelia*, tout comme dans les anciens chants magiques et les comptines à intonation rituelles, la réflexion sur le rythme recouvre une valeur centrale. L'alternance de mètres différents mise en place par l'auteur est le résultat d'un intense procédé de révision et d'une continuelle révision des vers qui, d'une rédaction à l'autre, sont brisés et déplacés à des endroits différents, jusqu'à changer dans leur nombre complexe.

L'étude des rédactions multiples de ce poème a également permis de réfléchir sur des questions de métrique et de forme, et de constater que dans *Plumelia* le schéma métrique compte de nombreuses variations. Dans la forme finale du texte, celle qui présente le nombre le plus important de vers, l'auteur manifeste une préférence pour des mètres plus courts (principalement quinaires et sénaires) par rapport à ceux des autres rédactions.

La ponctuation est également soumise à un procédé de correction quelque peu tourmenté, qui mènera en fin de comptes à sa suppression presque complète. Les

⁴² V. Consolo, *Nottetempo, Casa per casa*, Mondadori, Milano 1992, pp. 29-30.

21 vers dont se compose le texte de la rédaction définitive font partie d'une seule longue proposition. En plus des points, sont supprimées également les parenthèses, remplacées à certains endroits par de tirets dont l'auteur, comme on le verra par la suite, fait un usage original.

Dans ce recueil, Piccolo parvient à construire un 'langage', un système de symboles qui dépasse l'individualité de chacun des poèmes et qui rapproche ceux-ci à la fois du recueil et de tous les poèmes. L'écrivain palermitain a graduellement structuré un code personnel nourri d'un substrat hétérogène de renvois intertextuels.

Plumelia, poésie imbue de "tous les livres",⁴³ configure les étapes d'un voyage qui, tout comme ceux d'autres poètes avant lui, prend la forme d'un parcours conduisant à l'inexprimable, à la vérité et à la grâce de ce qui ne peut être 'dit' mais qui - dans l'optimiste, quoique moderne, conception de Lucio Piccolo - ne peut être transmis que par la parole poétique.

Cette étude de *Plumelia* a mis en convergences plusieurs niveaux: critique, philologique, génétique et herméneutique textuelle. Une attention spécifique aux réflexions menées au sein de la *critique génétique* française s'est accompagnée d'une approche à la philologie d'auteur d'empreinte italienne; le dialogue ainsi mis en place est non seulement fructueux, mais aussi souhaitable notamment là où l'on se rapporte aux instruments du numérique et aux nouvelles méthodologies et technologies d'édition électronique.

L'analyse des variantes de chaque poème du recueil a soulevé et appuyé des questionnements fondamentaux pour la compréhension de la complexité de l'oeuvre, comme par exemple dans le cas de la rotation de l'axe sémantique du recueil, attesté par le changement du titre et par le poids différemment attribué à certains des neuf poèmes du recueil.

⁴³ E. Montale, Prefazione a *Canti barocchi e altre liriche*, cit., p.106.

L'étude des documents a également permis d'identifier des facteurs constants dans le développement formel du texte, dont par exemple la présence d'une évolution cohérente et étendue de phénomènes graphiques et linguistiques (entre autres, les corrections systématiques du graphème "j" avec un "i" dans les diphtongues); syntaxiques et formels (le fréquent remplacement des verbes à la deuxième personne du singulier par des verbes impersonnels) ; et rhétoriques (le rajout récurrent d'expressions et de constructions métaphoriques).

La réflexion sur la genèse de chaque poème a permis, d'une part, de retracer dans *Plumelia* des 'cycles' de composition et des noyaux poétiques distincts entre eux; de l'autre, de lire l'itinéraire entrepris par le moi lyrique comme un parcours fait d'escales et de transitions, un parcours dont chaque étape amène son auteur à atteindre des sommets cognitifs de plus en plus élevés.

Dans d'autres cas, cette enquête a contribué à déterminer des aspects caractéristiques de la représentation du 'voyage', comme par exemple l'importance de la fonction de la couleur; cette dernière devenant ainsi nécessaire pour une évocation, véhiculée par les sens, du monde "fantastico-infantile"⁴⁴ du poète.

La comparaison des différentes formes textuelles a permis d'accéder au 'cœur' de certaines lyriques et d'en déceler une concaténation d'images qui conduisent à une perspective d'émerveillement face à la beauté de l'univers, dans sa forme immanente et transcendante. Les tonalités sombres, alors même qu'elles persistent dans la *suite*, sont constamment mitigées aussi bien par l'ironie que par les lueurs passagères d'un message dont le secret repose dans la fleur qui donne son nom à l'œuvre. *Plumelia*, avec ses renvois plus ou moins dissimulés au mysticisme et à l'ésotérisme, cherche à séduire le lecteur en tissant des fils qui, en fin des comptes, ne se profilent jamais dans la forme d'un système philosophique à part entière. Cependant, dans une œuvre qui propose un itinéraire d'interrogations sur le secret de l'existence et de questions sur le mystère de la vie après la mort, qui entrelace

⁴⁴ L. Piccolo, *L'oboe e il clarino*, cit., p. 96.

des réflexions voilées et des révélations insaisissables, le poète mène à terme le ‘syllogisme imparfait’ - pour autant que l’on puisse ainsi le définir - de la poésie. Dans *Plumelia*, en effet, c’est bien la parole poétique qui recouvre une signification nouvelle et qui devient un instrument cognitif.

Le troisième recueil de Lucio Piccolo, donc, marque une phase différente et conclusive de la poétique d’un auteur, qu’une tradition littéraire quelque peu ‘monolithique’ compte parmi les soi-disant ‘mineurs’ qui “rappresentano il tessuto connettivo della storia della letteratura”.⁴⁵

Cette étude de l’œuvre et de la figure de Lucio Piccolo, et notamment de son recueil *Plumelia*, cherche à mettre en place un dialogue entre eux, aussi bien dans le domaine de la philologie que dans le domaine de la critique textuelle, avec des présupposés théoriques, méthodologiques et critiques différents, en s’appuyant sur les possibilités offerte par de nouveaux instruments informatiques. Cette analyse éclectique a été entretenue tout en partant de la prise de conscience que l’on aurait pu tout aussi bien adopter d’autres perspectives d’analyses et emprunter d’autres chemins interprétatifs.

L’édition numérique et l’étude génétique et herméneutique ont collaboré dans la configuration d’un travail qui se présente non seulement comme une contribution supplémentaire aux études sur le poète Lucio Piccolo, mais également comme un instrument et un appui à d’autres et diverses recherches.

⁴⁵ G. Ferroni, *Prima lezione di letteratura italiana*, Laterza, Roma 2012.

BIBLIOGRAFIA

STAMPE, RISTAMPE E PUBBLICAZIONI IN RIVISTA DEI COMPONENTI DI *PLUMELIA*

<i>Guida per salire al monte</i>	<p>- «La fiera letteraria», 9 novembre 1967.</p> <p>- <i>Plumelia</i>, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967.</p> <p>- <i>Plumelia</i>, All'insegna del pesce d'Oro, Milano 1979.</p> <p>- <i>Plumelia</i>, <i>La seta, Il raggio verde e altre poesie</i>, Scheiwiller, Milano 2001.</p>
<i>L'andito</i>	<p>- <i>Plumelia</i>, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967.</p> <p>- <i>Plumelia</i>, All'insegna del pesce d'Oro, Milano 1979.</p> <p>- <i>Plumelia</i>, <i>La seta, Il raggio verde e altre poesie</i>, Scheiwiller, Milano 2001.</p>
<i>Notturmo</i>	<p>- «Il Gazzettino» di Venezia, 23 luglio 1963 (con il titolo <i>Il lume che si spense tre volte</i>).</p> <p>- <i>Plumelia</i>, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967.</p> <p>- <i>Plumelia</i>, All'insegna del pesce d'Oro, Milano 1979.</p> <p>- <i>Plumelia</i>, <i>La seta, Il raggio verde e altre poesie</i>, Scheiwiller, Milano 2001.</p>
<i>Il messaggio perduto</i>	<p>- <i>Plumelia</i>, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967.</p> <p>- <i>Plumelia</i>, All'insegna del pesce d'Oro, Milano 1979.</p> <p>- <i>Plumelia</i>, <i>La seta, Il raggio verde e altre poesie</i>, Scheiwiller, Milano 2001.</p>
<i>La strada fuori porta</i>	<p>- <i>Plumelia</i>, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967.</p> <p>- <i>Plumelia</i>, All'insegna del pesce d'Oro, Milano 1979.</p> <p>- <i>Plumelia</i>, <i>La seta, Il raggio verde e altre poesie</i>, Scheiwiller, Milano 2001.</p>
<i>Le tre figure</i>	<p>- <i>Plumelia</i>, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967.</p> <p>- <i>Plumelia</i>, All'insegna del pesce d'Oro, Milano 1979.</p> <p>- <i>Plumelia</i>, <i>La seta, Il raggio verde e altre poesie</i>, Scheiwiller, Milano 2001.</p>

<i>I sobborghi</i>	<ul style="list-style-type: none"> - «La fiera letteraria», 9 novembre 1967. - <i>Plumelia</i>, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967. - <i>Plumelia</i>, All'insegna del pesce d'Oro, Milano 1979. - <i>Plumelia, La seta, Il raggio verde e altre poesie</i>, Scheiwiller, Milano 2001.
<i>I morti</i>	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Plumelia</i>, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967. - <i>Plumelia</i>, All'insegna del pesce d'Oro, Milano 1979. - <i>Plumelia, La seta, Il raggio verde e altre poesie</i>, Scheiwiller, Milano 2001.
<i>Plumelia</i>	<ul style="list-style-type: none"> - «La fiera letteraria», 9 novembre 1967. - <i>Plumelia</i>, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967. - <i>Plumelia</i>, All'insegna del pesce d'Oro, Milano 1979. - <i>Plumelia, La seta, Il raggio verde e altre poesie</i>, Scheiwiller, Milano 2001.

OPERE DELL'AUTORE

- 9 liriche*, Stabilimento Tipografico Progresso, Sant'Agata di Militello 1954.
- Canti barocchi e altre liriche*, con la prefazione di Eugenio Montale, Mondadori, Milano 1956.
- Gioco a nascondere Canti barocchi e altre liriche*, Mondadori, Milano 1960 (ristampa 1967). Nel 1959 erano già apparse in «*Botteghe Oscure*», XXIV, 2, le poesie: *Ombre*, *Topazio affumicato* e *Candele*.
- Plumelia*, All'Insegna del Pesce d'Oro, Milano 1967. Edita una seconda volta in L. Piccolo, *Plumelia*, All'insegna del pesce d'Oro, Milano 1979. Infine, ristampata in L. Piccolo, *Plumelia, La seta, Il raggio verde e altre poesie*, con prefaz. di P. Gibellini, Scheiwiller, Milano 2001.
- L'esequie della luna*, in «*Nuovi Argomenti*» 1967, poi in volume *L'esequie della luna e alcune prose inedite* a cura di G. Musolino, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1996. Le poesie *La torre* e *La seta* erano già uscite nel 1968 rispettivamente in «*Nuovi Argomenti*», n. 9 e in «*Carte segrete*», II, 7).
- La seta e altre poesie inedite e sparse*, a cura di G. Musolino e G. Gaglio, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1984.
- Il raggio verde e altre poesie inedite*, a cura e con prefazione di G. Musolino, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1993.

SCRITTI SPARSI

- Una lettera di Lucio Piccolo a Sereni*, in *I poeti dello «Specchio»*, in *Almanacco antologico*, a cura di M. Forti, Milano 1962.
- Per la conoscenza di noi stessi*, in «*Letteratura*», XXX, 1966, poi in AA.VV., *Omaggio a Montale*, a cura di S. Ramat, Milano 1966.
- L'oboe e il clarino. Carteggio 1965-1969. Antonio Pizzuto - Lucio Piccolo*, a cura di A. Fo e A. Pane, Scheiwiller, Milano 2002.

Lettera a Gioacchino Lanza Tomasi, in N. Tedesco, in *Lucio Piccolo. Cultura della crisi e dormiveglia mediterraneo*, Sciascia, Caltanissetta-Roma 2003.

Lettera inedita a Antonio Pizzuto, a cura di Antonio Pane, in «Mesogea» 2005.

TRADUZIONI DELLE OPERE

Five poems, translated by C. Tomlison, «Agenda», vol. 6, 3-4, London, Autumn-Winter 1968.

From pure silence to impure dialogue. A survey of postwar italian poetry, antologia a cura di V. Bradshaw, Las Amencas/Cypresses Books, New York 1971.

Collected poems of Lucio Piccolo [Canti barocchi e altre liriche, Gioco a nascondere, Plumelia], translated and edited by B. Swann and R. Feldman, with a foreword by G. Cambon and an afterword by E. Montale, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1972.

Tras el paisaje: antologia de la poesia italiana, Lucio Piccolo [et al.] presentacion y traduccion de G. Fernandez, Direccion de Difusion Cultural, Departamento Editorial, México 1984.

Vom Rasten Leben win: ausgewahlte Gedichte / Lucio Piccolo, Aus dem Ital. Von Hans Raimund, Klagenfurt; Celovec: Wieser 2004.

STUDI SULL'AUTORE

- AA. VV., *Lucio Piccolo*, «Galleria», a cura di V. Consolo, V. Ronsisvalle e J. Tognelli, Caltanissetta-Roma 1979, n. 3-4.
- AA. VV., *Lucio Piccolo. La figura e l'opera*, a cura di N. Tedesco, Pungitopo, Marina di Patti 1990 (con interventi di G. Amoroso, A. Briganti, A. De Stefano, A. Di Grado, F. Di Legami, M. Freni, G. Gaglio, G. Gramigna, C. Guarrera, G. Lonardi, N. Mineo, F. Musarra, G. Musolino, B. Parodi, A. Piscitello, G. Quiriconi, B. Reale, M. Sacco Messineo, N. Tedesco, N. Zago).
- AA. VV., *Poesia al Fondaco. Il cenacolo culturale della libreria Ospe*, (con le poesie *La Meridiana*, *Scirocco*, *La luna porta il mese*), a cura di S. Palumbo, Pungitopo, Marina di Patti 1992-1996.
- AA. VV., *Alchimie della visione: Casimiro Piccolo e il mondo magico dei Gattopardi*, a cura di M. Cometa, Mazzotta, Milano 1998 (catalogo della mostra, Palermo 7 marzo - 15 aprile 1998, con testi di M. Cometa, *La visione di Casimiro Piccolo*; V. Ronsisvalle, *Il favoloso quotidiano*; C. Cederna, *Il miele delle dalie*; B. Parodi, *Il mago bianco*; *Sogno e metamorfosi*; N. Tedesco, *E la zia Beatrice gli parlava di pittura*; G. Cappuzzo, *Un mondo fantastico*; V. Consolo, *Magia e ironia*; S. Palumbo, *Il barone magico*).
- AA. VV., *Montale e il canone del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Laterza, Roma-Bari 1998.
- AA. VV., *Lucio Piccolo Giuseppe Tomasi. Le ragioni della poesia, le ragioni della prosa*, a cura di N. Tedesco, Flaccovio, Palermo 1999. (Con interventi di G. Amoroso, M. Bertone, R. Castelli, A. Di Grado, F. Gioviale, N. La Fauci, E. Mattioda, R.M. Monastra, F. Musarra, U. Musarra Schroder, D. Perrone, B. Reale, N. Tedesco, N. Zago).
- AA. VV., *L'anima e i prestigii: Lucio Piccolo e il suo mondo*, Biblioteca centrale della Regione siciliana, Palermo 2001.

- AA. VV., *Lucio Piccolo*, V vol. in *Ritratti d'artista: cinque documentari e un itinerario nella memoria in Sicilia*, a cura di M. Barbaro, Eurografica, Palermo 2007-2008.
- Abbate F., *Nella villa di Lucio Piccolo*, in *Capo d'Orlando. Un sogno fatto in Sicilia*, Theoria, Roma-Napoli 1993.
- Aliberti C., *Lucio Piccolo*, in *Letteratura siciliana contemporanea. Da Capuana a Verga, a Pirandello, a Quasimodo, a Camilleri*, Cosenza 2008, pp. 536-550.
- Alvarez Garcia G., *Il barone Lucio Piccolo di Calanovella*, in *Le zie di Leonardo*, Scheiwiller, Milano 1985.
- Amoroso G., *Lineamenti della poetica di Lucio Piccolo*, «Galleria», settembre-dicembre 1960.
- Amoroso G., *La laboriosa storia interna d'una lirica di Lucio Piccolo* «Gazzetta del Sud», 28 maggio 1968.
- Amoroso G., *Dai Canti barocchi a Plumelia: il disumano in termini umani*, «Gazzetta del Sud», 27 maggio 1969.
- Amoroso G., *Liriche inedite e sparse di Lucio Piccolo*, «Avvenire», 13 ottobre 1984.
- Amoroso G., *Lucio Piccolo. Figura d'enigma*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1988.
- Amoroso G., *Testimonianza esemplare di un viaggio complesso*, «Gazzetta del Sud», 26 maggio 1999.
- Ando O., *La Voce dell'Isola (degli anni cinquanta): una sintesi del quindicinale*, Industria Poligrafica della Sicilia, Messina 1986.
- Antonelli S., *recensione a Gioco a nascondere, Canti barocchi*, «Belfagor» XVI, 1, pp. 114-115, 31 gennaio 1961.
- Barbagallo A., *Lucio piccolo*, in AA.VV., *Novecento siciliano*, Tifeo, Catania 1986.
- Barbaro M., *La luna di Lucio Piccolo e i suoi funerali*, «Rivista di Letteratura italiana», Serra Editore, Pisa-Roma 2012.

- Bernari C., *Un poeta incontra le sue ombre*, «Galleria», luglio-agosto 1979.
- Camilleri A., *Lettere del Gattopardo: "Palermo è un borgo rovente"*, «La Repubblica» - Palermo, 30 novembre 2006.
- Camilleri A., *Tomasi di Lampedusa prove tecniche di Gattopardo. Pubblicate le lettere ai cugini Piccolo: una galleria di ritratti*, «La Stampa», 30 novembre 2006.
- Castello A., *Tra testo e officina. Il gioco a nascondere di Lucio Piccolo*, Pungitopo, Gioiosa Marea 2014.
- Cederna C., *Il barone incantato*, «Il giorno», 16 aprile 1963, poi in C. Cederna, *Signore e signori* [Personaggi illustri e meschini della vita pubblica e privata dell'Italia d'oggi], Longanesi, Milano 1966.
- Celona G., *Lucio Piccolo. Antologia poetica*, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1999.
- Ciccì D., *Non garba a Lucio Piccolo l'altrui gioco a nascondere*, «Gazzetta del Sud», 5 novembre 1963; ora in D. Ciccì, *Scritti*, Edizioni P & M, Messina 1987 [?], p. 88.
- Cometa M. (a cura di) *Alchimie della visione: Casimiro Piccolo e il mondo magico dei Gattopardi*, Mazzotta, Milano 1998.
- Consolo V., *Il barone magico*, «L'Ora», 17 febbraio 1967.
- Consolo V., *Con Lucio Piccolo a Capo d'Orlando*, «L'Ora», 27 maggio 1969.
- Consolo V., *Il solitario di Capo d'Orlando*, «Il Messaggero», 28 luglio 1981.
- Consolo V., *Il giardino di un poeta. Lucio Piccolo di Calanovella*, in AA. VV. *Il giardino come labirinto della storia*, Atti del Convegno internazionale di Palermo, 14-17 aprile 1984, Centro Studi di Storia e Arte dei Giardini, Siracusa 1984.
- Consolo V., *Nota dell'autore*, in *Lunaria*, Einaudi, Torino 1985.
- Consolo V., *Il giardino di un poeta: Lucio Piccolo di Calanovella*, «La Sicilia ricercata», 2 (2000), n. 3, pp. 9-17.
- Consolo V., *L'isola perduta*, «La Repubblica», 3 novembre 2000.

- Cordaro B., *Lucio Piccolo*, in *Bianca Cordaro vi parla di: Giuseppe Alessi, Gaspare Ambrosini, Luigi Condorelli, Vittorio De Seta, Livia De Stefani, Emilio Greco, Renato Guttuso, Ugo La Malfa, Giuseppe Longo, Giuseppe Guido Loschiavo, Franco Mannino, Gaetano Martino, Ercole Patti, Lucio Piccolo, Salvatore Quasimodo, Franco Restivo, Alfio Russo, Mario Scelba, Leonardo Sciascia*, Flaccovio, Palermo 1968.
- Cordio N., *Paesaggi barocchi: sei acqueforti di Nino Cordio per quattro poesie di Lucio Piccolo*, De Agostini, Novara 1984.
- De Marco G., *Note e carezze, quadretti mossi e ironie umane nella poesia di Lucio Piccolo*, S.l., s.n, Palermo 1988.
- Di Grado A., *Il Gattopardo dell'altro ieri*, «La Sicilia», 26 maggio 1989.
- Di Mauro E., *Lucio Piccolo*, in AA. VV., *Poesia italiana del Novecento*, a cura di E. Krumm e T. Rossi, Skira, Milano 1995.
- Fabiani E., *Estetismo, raffinatezza e letterarietà in Piccolo*, «Il Popolo», 12 maggio 1956.
- Fantaccini F., *Eugenio Montale, Lucio Piccolo e l'opera di Yeats*, in *W. B. Yeats e la cultura italiana*, Firenze University Press, Firenze 2009.
- Ferlita S., *Aspettava la poesia come un fidanzato*, «La Repubblica» Palermo, 11 agosto 2002.
- Ferlita S., *Caro Lucio ti scrivo. Piccolo torna alla ribalta*, «La Repubblica» - Palermo, 6 aprile 2003.
- Ferlita S., *La teoria dell'ombra e del sogno*, «La Repubblica» - Palermo, 6 luglio 2003.
- Ferlita S., *Il designer delle dive*, «La Repubblica» - Palermo, 22 giugno 2006.
- Finzi G., *Dal cassetto del poeta*, «Corriere della Sera», 26 settembre 1984.
- Forti M., *Betocchi, Piccolo, Solmi, tre maturità poetiche*, «Uomini e idee», 1969.
- Forti M., *Lucio Piccolo*, in *Le proposte della poesia e nuove proposte*, Mursia, Milano 1971.
- Frattini A., *Realtà e mito nella lirica di Piccolo*, «Osservatore Romano», 1 marzo 1961.

- Freni M., *Inediti di Lucio Piccolo*, «Giornale di Sicilia», 27 giugno 1970.
- Freni M., *Torna il poeta di Capo d'Orlando*, «La Fiera Letteraria», 26 settembre 1971.
- Freni M., *Lucio Piccolo e la Feldman*, «La Fiera Letteraria», a. XLVII, 4, 12 dicembre 1971.
- Gaglio G., *Plumelia: ex voto per le anime in fiamme*, «Gazzetta del Sud», 24 aprile 1973.
- Gaglio G., *Lucio Piccolo*, in *Poesia italiana. Il Novecento*, vol. I, Garzanti, Milano 1980.
- Gaglio G., *Lucio Piccolo*, in AA. VV., *6 poeti*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1986.
- Ghidetti E., *Lucio Piccolo*, in AA. VV., *Dizionario critico della letteratura italiana del Novecento*, Editori riuniti, Roma 1997 - VIII.
- Giampaoli M. T., *Lucio Piccolo*, in AA. VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento* diretto da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1992.
- Guarrera C., *Le quattro stagioni di Lucio Piccolo*, Sicania, Messina 1991.
- La Piana N., *Un "metafisico" siciliano di tradizione inglese: Lucio Piccolo*, in «Agorà» 2001, n. 6.
- Lanza Tomasi G., *L'anticamera della baronessa*, «La Repubblica», 21 gennaio 1990.
- Lo Curzio G., *Arte barocca in Lucio Piccolo*, «Giornale di Sicilia», 28 luglio 1956.
- Lo Curzio G., *Battesimo d'un poeta*, «Giornale di Sicilia», 28 settembre 1956.
- Lombardo Frezza L., *Un poeta siciliano*, «Belfagor», XIV, 3, 31 maggio 1959.
- Lopez G., *Il Gattopardo che nessuno vide*, «Belfagor», 8 ottobre 1969; poi in *I verdi, i viola, gli arancioni*, Milano 1972.
- Luzi M., *Tre poeti: Vigolo, Piccolo, Solmi*, «La Fiera Letteraria», 16 maggio 1968.
- Malatesta S., *I fratelli Piccolo*, in *Il cane che andava per mare e altri eccentrici siciliani*, N. Pozza, Vicenza 2002.

- Manacorda G., *Il barocco di Lucio Piccolo*, «Galleria», luglio-agosto 1979.
- Mazzarò M., *Un poeta più noto all'estero che in Italia*, «Il lavoro nuovo», 13 maggio 1965.
- Melfi E., *Lucio Piccolo (La seta)*, in AA.VV. *Cabala e pietre nere*, Atti del Convegno Nazionale di Studi e Ricerche (Randazzo 30 marzo-1° aprile 1989), Comune di Randazzo 1990.
- Minore R., *Il Barone sognante*, «Il Messaggero», 20 settembre 1993.
- Montale E., *Prefazione a Canti barocchi e altre liriche*, Milano 1956; poi in «Literary Supplement» del «New York times», settembre 1965; *Sulla poesia*, Mondadori, Milano 1976; *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, II, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996.
- Montale E., *Il giovanissimo poeta*, «Galleria», luglio-agosto 1979.
- Moro M. A., *Lucio Piccolo e il suo Gioco a nascondere: stilistica dell'incertezza*, 2010.
- Moro M. A., *Scomparsa dell'oggetto e labilità del soggetto: L'umanità in Lucio Piccolo*, «Rivista di letteratura Italiana 2010», XXVIII, settembre 2010.
- Musolino G., *Le carte di Lucio Piccolo*, «Gazzetta del Sud», 26 maggio 1984.
- Musolino G., *Prefazione a Il raggio verde e altre poesie inedite*, Scheiwiller, Milano 1993.
- Musolino G., *Prefazione a L'esequie della luna e alcune prose inedite*, Scheiwiller, Milano 1996.
- Musolino G., *Due lettere del "Mostro" a Piccolo*, «Gazzetta del Sud», 29 aprile 1996.
- Paganelli G., *Il poeta di Calanovella*, «Belfagor», XIV, 3, 31 maggio 1959.
- Palumbo S., *Magia e poesia a Villa Piccolo*, «Gazzetta del Sud», 10 settembre 1993.
- Palumbo S., *Quel "meridiano" che passa da Villa Piccolo*, «Gazzetta del Sud», 14 maggio 1997.

- Palumbo S., *Montale e la Sicilia, alla scoperta di nuovi talenti*, in AA. VV., *Montale e il canone poetico del Novecento*, a cura di M. A. Grignani e R. Luperini, Laterza, Roma-Bari 1998.
- Palumbo S., *I Piccolo di Calanovella. Magia e poesia*, Introduzione di B. Parodi, fotografie di G. Fiorentino, Novecento, Palermo 2001.
- Pane A., *Lucio Piccolo e il Pesce d'Oro*, Alias - «Il Manifesto», 14 luglio 2001.
- Pappalardo La Rosa F., *Lucio Piccolo*, Centrostampa, Torino 1987.
- Pappalardo La Rosa F., *L'universo barocco del Barone di Calanovella: la poesia di Lucio Piccolo*, in *Lo specchio oscuro. Piccolo, Cattafi, Ripellino*, Tirrenia Stampatori, Torino 1996.
- Perosa S., *Dalla Sicilia di Lampedusa all'America*, «Corriere della Sera», 22 luglio 1973.
- Perrone D., *Nota al testo di 9 liriche*, Museo Lucio Piccolo di Ficarra, Pungitopo, Palermo 2010.
- Perrone D., *La "melopea" del tempo. Letture piccoliane*, in *In un mare d'inchiostro. La Sicilia letteraria dal moderno al contemporaneo*, Bonanno, Acireale - Roma 2012.
- Piovene G., *Cronaca del convegno di San Pellegrino*, «Epoca», luglio 1956.
- Prestifilippo S., *Dai Canti barocchi al Gattopardo*, «La Voce dell'Isola», 1959; poi in AA.VV., *Una sintesi del quindicinale «La Voce dell'Isola» (degli anni Cinquanta)* di Oscar Andò, Messina 1986.
- Prestifilippo S., *Colloquio con Lucio Piccolo poeta solitario e aristocratico*, «L'Ora», 3 febbraio 1960.
- Reale B., *Una vita di studi per sentirsi poeta*, «Gazzetta del Sud», 13 agosto 1954.
- Reale B., *Canti barocchi*, «Corriere dell'Adda e del Ticino», 22 settembre 1956.
- Reale B., *A Capo d'Orlando i miti della poesia di Piccolo*, «Il Gazzettino», 23 luglio 1963.
- Reale B., *Una lettera e una poesia di Lucio Piccolo*, in *Sirene siciliane. L'anima esiliata in Lighea di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Sellerio, Palermo

- 1986; poi in *Sirene siciliane. L'anima esiliata in Lighea di Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, Moretti & Vitali, Bergamo 2001.
- Rienzi A., *Del qui e dell'altrove nella poesia italiana moderna e contemporanea*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011.
- Ronsisvalle V., *Il meridiano della solitudine*, Novecento, Palermo 1996.
- Raboni G., *Due note: Salmi, Plumelia*, «Paragone», aprile 1968.
- Ravegnani G., *Il caso Piccolo personaggio e poeta*, «Epoca», 1966.
- Ronsisvalle V., *San Pellegrino del '54 rivisitato. Tra smarrimenti e abbagli: la memoria di Bettiza è un Piccolo immaginario*, «Il Messaggero», 27 luglio 1999.
- Ruggeri G., *La quotidianità da cui sgorgavano versi immortali*, «La Sicilia», 20 gennaio 2007.
- Sacco Messineo M., *La condizione «orfanica» della poesia (Lettura de La torre di Lucio Piccolo)*, in *L'alveare della memoria. Borgese, Savarese, Vann'Antò, Piccolo*, Era nuova, Perugia 1990.
- Scheiwiller V., *Nota editoriale*, in *La seta e altre poesie inedite e sparse*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1984.
- Scheiwiller V., *Lucio Piccolo [con una traduzione di Piccolo da Yeats: Ma mentre andava brancicando]*, in *Autografi di poeti contemporanei*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1986.
- Sciascia L., *Lucio Piccolo e una sua poesia La seta*, in «Carte segrete», luglio-settembre, 1968.
- Sciascia L., *Le «soledades» di Lucio Piccolo*, in *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Adelphi, Milano 1991.
- Spagnoletti G., *Piccolo e Spaziani: armonia del dicibile*, in *La letteratura italiana del nostro secolo*, Mondadori, Milano 1985.
- Spaziani M. L., Musolino G., *La scoperta degli inediti di Piccolo*, «Gazzetta del Sud», 30 giugno 1984.
- Spaziani M. L., *Si starà divertendo lo stesso Piccolo*, «Gazzetta del Sud», 11 luglio 1984.

- Stajano C., *Piccolo tra i Vicerè*, «Corriere della Sera», 12 novembre 1967.
- Stajano C., *Lucio Piccolo, l'ultimo poeta barone*, «Corriere della sera», 22 agosto 1998.
- Tedesco N., *Lettura dei Canti barocchi*, «Quaderni del Meridione», n. 8, 1959; poi in *La condizione crepuscolare. Saggi sulla poesia italiana del 900*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1970.
- Tedesco N., *Dimora fisica e morale del "barocco" di Lucio Piccolo*, in *Testimonianze siciliane*, Caltanissetta-Roma 1970.
- Tedesco N., *La doppia 'morada de la vida' di Lucio Piccolo*, «Sicilia», 87, 1981; poi in AA.VV., *Operai di sogni. La poesia del Novecento in Sicilia*, Atti del Convegno Nazionale di Studi e ricerche (Randazzo 10-11-12 novembre 1984), Comune di Randazzo 1985.
- Tedesco N., *Teoria (e poesia) delle ombre. Cultura della crisi e dormiveglia mediterraneo in Lucio Piccolo*, in *Poeti siciliani del Novecento*, Palermo 1995.
- Tedesco N., *Lucio Piccolo*, Pungitopo, Marina di Patti 1986; poi in edizione riveduta e ampliata in *Lucio Piccolo. Cultura della crisi e dormiveglia mediterraneo*, Sciascia editore, Caltanissetta-Roma 2003.
- Tedesco N., *Il barocco di Lucio Piccolo tra i mostri di Villa Palagonia*, «La Repubblica» - Palermo, 6 luglio 2003.
- Tedesco N., *I versi di Lucio Piccolo come armonie musicali*, «La Repubblica» - Palermo, 27 luglio 2005.
- Tedesco N., *Gli "antifonari" del cavaliere di Calanovella: Lucio Piccolo e la musica*, in *L'occhio e la memoria. Interventi sulla letteratura italiana*, Bonanno, Acireali-Roma 2009.
- Todisco A., *Un gattopardo poeta*, «Corriere della Sera», 28 maggio 1969.
- Tripodo P., *"Ferma è la notte come una memoria": Lucio Piccolo.*, in AA. VV., *La nuova critica letteraria nell' Italia contemporanea*, a cura di A. Colasanti, Guaraldi, Rimini 1996.
- Tumeo F., *Auguri Lucio*, «Centonove», 19 ottobre 2001.

- Valenti F., *I misteri del Gattopardo. Ricordi di vite parallele. Tomasi di Lampedusa – Lucio piccolo – Beatrice di Cutò*, Calabria, Patti 2000.
- Valenti F., *Lucio Piccolo e il Barbiere*, Coppola, Trapani 2001.
- Valenti F., Conticello D., *Lucio Piccolo. Poesia per immagini «nel vento soave»* con una postfazione di S. Ramat, Città aperta edizioni, Troina 2009.
- Venieri F., *Lucio Piccolo «naturalista lirico». Poesie Inedite e aspetti umani*, Arti grafiche Zuccarello, S. Agata di Militello 1991.
- Zagarrio G., *La poesia contemporanea e i siciliani*, in *La Sicilia e l'Unità d'Italia*, Feltrinelli, Milano 1962.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- AA. VV., *Teoria della letteratura*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, il Mulino, Bologna 1975.
- AA. VV., *Internet e le muse. La rivoluzione digitale nella cultura umanistica*, Mimesis, Milano 1997.
- AA. VV., *Palermo-Paris Parigi-Palermo. Due capitali culturali fra il Settecento e il Duemila*, a cura di F.P. Alexandre, P. Carile, L. Restuccia, G. Santangelo, Atti del Convegno Internazionale che si è svolto a Palermo dal 9 all'11 novembre 2000, Palumbo, Palermo 2000.
- AA. VV., *"Pourquoi la littérature?". Esiti italiani del dibattito francese*, a cura di L. Restuccia Palumbo, Palermo 2003.
- AA.VV., *Introduction: A Genesis of French Genetic Criticism*, in *Genetic Criticism: Texts and Avant-Textes*, (ed.) Jed Deppman, Daniel Ferrer, and Michael Groden, 1-16, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2004.
- AA. VV., *A companion to digital literary studies*, a cura di Siemens R. e Schreibman S., Blackwell, Oxford 2008.
- AA. VV., *L'isola come metafora trasferimenti e scambi nello spazio mediterraneo*, Atti del convegno Internazionale dell'Associazione "Italiques" che ha avuto luogo a Palermo il 5 e 6 giugno 2008 a cura di S. Léoni e L. Restuccia, Palumbo, Palermo 2009.
- AA.VV., *Vanni Scheiwiller editore europeo*, a.c. di C. Pulsoni, Volumnia Editrice, Perugia 2011.
- AA.VV., *Multiple Encoding in Genetic Editions: The Case of 'Faust*, in *Journal of the Text Encoding Initiative* (4), 2013.
- AA.VV., *Edizioni Critiche Digitali. Digital Critical Editions. Edizioni a confronto Comparing Editions*, a cura di Italia P. e Bonsi C., Sapienza Università editrice, Roma 2016.

- AA. VV., *Advances in Digital Scholarly Editing, Papers presented at the DiXiT conferences in The Hague, Cologne, and Antwerp*, Edited by Peter Boot, Anna Cappellotto, Wout Dillen, Franz Fischer, Aodhán Kelly, Andreas Mertgens, Anna-Maria Sichani, Elena Spadini & Dirk van Hulle, Sidestone Press, Leiden 2017.
- Anceschi L., *Del Barocco ed altre prove*, Vallecchi editore, Firenze 1953.
- Anceschi L., *Saggi di poetica e di poesia*, Massimiliano Boni, Bologna 1972.
- André J., Pierazzo E., *Le codage en TEI des brouillons de Proust: vers l'édition numérique. Genesis (Manuscrits - Recherche - Invention)*, Presses universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), Paris 2013, 36, pp.155-161.
- Barabucci G., Fischer F., *The formation of textual criticism. Bridging the gap between automated collocation and edited critical texts*, in *Advances in Digital Scholarly Editing*, Sidestone Press, Leiden 2017, pp. 47-54.
- Baroncini D., *Ungaretti barocco*, Carocci, Roma 2008.
- Beccaria G. L., *L'autonomia del significante*, Einaudi, Milano 1989.
- Bellemin-Noël J., *Le texte et l'avant-texte: les brouillons d'un poème de Milosz*, Larousse, Paris 1972.
- Beltrami P. B., *A che serve un'edizione critica?*, Bologna, Il Mulino 2010.
- Biagini E., Brettoni A., Orvieto P., *Teorie critiche del Novecento*, Carocci, Roma 2001.
- Blasucci L., *Gli oggetti di Montale*, Il Mulino, Bologna 2002.
- Bleeker E., *Modelling process and the process of modelling: the genesis of a modern literary text*, in *Advances in Digital Scholarly Editing*, Sidestone Press, Leiden 2017, pp. 55-62.
- Blondel C., Segala M., *Towards open, multi-source, and multi-authors digital scholarly editions*, in *Advances in Digital Scholarly Editing*, Sidestone Press, Leiden 2017, pp. 63-68.
- Bologna C., *Costituire*, in Mario Lavagetto (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Roma-Bari: Laterza, 1996, pp. 3-29.

- Bowman F. P., *Genetic Criticism*, in *Poetics Today* (11.3), 627-646, 1990.
- Branca V., Staronbinski J., *La filologia e la critica letteraria*, Istituto Accademico di Roma - Rizzoli, Roma- Milano 1977.
- Bryant, J., *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, University of Michigan Press, Editorial theory and literary criticism, 2002.
- Burnard L., *Qu'est-ce que la Text Encoding Initiative?*, Open Edition Presse Marseille 2015.
- Buzzetti D., *Il testo 'fluido': Sull'uso dell'informatica nella critica e nell'analisi testuale*, in *Filosofia & informatica*, Atti del primo incontro italiano sulle applicazioni informatiche e multimediali nelle discipline filosofiche (Convegno Nazionale della Società Filosofica Italiana: Roma, 23-24 novembre 1995), a cura di Luciano Floridi, Torino, Paravia, 1996, pp. 85-93.
- Buzzetti D., *Rappresentazione digitale e modello del testo*, in *Il ruolo del modello nella scienza e nel sapere* (Roma, 27-28 ottobre 1998), Contributi del Centro Linceo Interdisciplinare «Beniamino Segre», n. 100, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1999, pp. 127-161.
- Buzzetti D., *Ambiguità diacritica e markup. Note sull'edizione critica digitale*, in S. Albonico (a cura di), *Soluzioni informatiche e telematiche per la filologia*, Atti del seminario di Studi (Pavia, 30-31 marzo 2000), Università degli Studi di Pavia, Pavia 2000 (pubblicazioni telematiche n.1).
- Buzzetti D. Tomasi F., *Metodologie informatiche e discipline umanistiche*, Carocci, Roma 2008.
- Buzzoni M., *Le edizioni elettroniche dei testi medievali fra tradizione e innovazione: applicazioni teoriche ed empiriche all'ambito germanico*, *Annali di Ca' Foscari*, XLIV, 1-2, 2005.
- Cadioli A., *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore editore e scrittore*, Il Saggiatore, Milano 2012.

- Cadioli A., *Il testo letterario tra volontà dell'autore e volontà dell'editore*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 1, 2016.
- Chessa S., *Dalla Torre di Lucio Piccolo*, in «Studi di filologia italiana», LXVI (2008), pp. 293-325.
- Chessa S., *Lucio Piccolo*, in AA. VV., *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 83, 2015.
- Cevasco F., *Montale e Lucio il poeta barone nella villa incantata dei Gattopardi*, in *Corriere della sera*, 14 agosto 2013.
- Ciotti F., Roncaglia G., *Il mondo digitale. Introduzione ai nuovi media*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- Citton Y., *Future umanità. Quale avvenire per gli studi umanistici?*, duepunti, Palermo 2012.
- Clement T., *Knowledge Representation and Digital Scholarly Editions in Theory and Practice*, «Journal of the Text Encoding Initiative», 2011.
- Clement T. e Divay G., *The Firstling/Erstling/He Complex by Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven*, «The Annual of the Association for Documentary Editing», Vol. 33, 2012.
- Collot M., *Génétique et thématique : Gravitations de Supervielle*, in *Études françaises*, vol. 28, n.1, 1992, pp. 91–107.
- Collot M., *Tendances de la genèse poétique*, «Genesis», n.2 *Manuscrits poétiques*, PUPS, Paris 1992 pp.11-26.
- Contini G., *Implicazioni leopardiane*, in «Letteratura», n.33, 1947.
- Contini G., in *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, “Almanacco Letterario Bompiani” 1962, p. 144.
- Contini G., *Altri esercizi (1942-1971)*, Einaudi, Torino 1972.
- Contini G., *Un'idea di Dante*, in *Saggi danteschi*, Einaudi, Torino 1976.
- Contini G., *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Milano 1982.
- Contini G., *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1982.
- Contini G., *Breviario di ecdotica*, Ricciardi Editore, Milano-Napoli 1986.

- Contini G., *La critica degli scartafacci e altre pagine sparse*, Edizioni della Normale, Pisa 1992.
- Curtius E. R., *Letteratura della letteratura*, Il Mulino, Bologna 1984.
- De Biasi P.-M., *Edition horizontale, édition verticale. Pour une typologie des éditions génétiques (le domaine français 1980-1995)*, in *Éditer des manuscrits. Archives, complétude, lisibilité*, edited by Georges Benrekassa, Jacques Neefs, and Béatrice Didier, PUV, Vincennes 1996, pp. 159-193.
- De Biasi P.-M., *What is a literary draft? Toward a functional typology of genetic documentation*, *Yale French Studies* (89), 1996, pp. 26-58.
- De Biasi, P.-M., *Toward a Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the Work*, in *Genetic Criticism: Texts and Avant-Textes*, edited by Jed Deppman, Daniel Ferrer, and Michael Groden, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2004, pp. 26-68.
- De Biasi P.-M., *Genétique des textes*, CNRS Éditions, Paris 2011 (traduzione italiana: De Biasi P.M., *La genetica testuale* a cura di Monti C, Aracne, Roma 2014.)
- De Biasi P.-M., *L'oeuvre comme processus*, CNRS Éditions, Paris 2017.
- De Petris C., *Yeats oggi*, Dipartimento di letterature comparate della Terza università degli studi di Roma 1993.
- Debray-Genette R., *Travail de Flaubert*, Editions du Seuil, Paris 1983.
- Debray-Genette R., *Métamorphoses du récit*, Editions du Seuil, Paris 1988.
- Debray Genette R., *Hapax et paradigmes. Aux frontières de la critique génétique*, «Genesis», n.6 *Enjeux critiques*, PUPS, Paris 1994 pp. 79-92.
- Deliège C., Ferrer D., Grésillon A., *L'écriture et ses mutations*, «Genesis», n.4 *Manuscrits-Recherche-Invention*, PUPS, Paris 1993 pp.23-49.
- D'Iorio P., *Qu'est-ce qu'une édition génétique numérique?*, in *Genesis. Manuscrits-Recherche- Invention* (30), 49-53, 2010.
- Dionisotti C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Milano 1999.

- Driscoll M. e Pierazzo E. (a cura di), *Digital Scholarly Editing: Theories and Practices*, Open Book Publishers, Cambridge 2016.
- Eco U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962.
- Eco U., *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.
- Eco U., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.
- Ferretti G. C., *Vanni Scheiwiller. Uomo, intellettuale, editore*, Libri Scheiwiller, Milano 2009.
- Ferroni G., *I confini della critica*, Guida, Napoli 2005.
- Fiormonte D., *La codifica digitale come atto ermeneutico e semiotico. Il caso di Valerio Magrelli*, in C. Cazalé (ed.), *Atti del convegno internazionale «Mémoire des textes - Textes»*, Université Paris X - Nanterre, 21-22 ottobre 2005.
- Foucault M., *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2010.
- Gadamer H. G., *Verità metodo*, Bompiani, Milano 1983.
- Gavazzeni F., *Studi di critica e filologia sull'Ottocento e il Novecento*, Ricciardi, Milano 2009.
- Genette G., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997.
- Gigliozzi G., *La fondazione dell'informatica applicata al testo letterario*, a c. di R. Mordenti, Euroma, Roma 2002.
- Gigliozzi G., *Introduzione all'uso del computer nello studio dei testi letterari*, a c. di F. Ciotti, Mondadori, Milano 2003.
- Giunta C., *Prestigio storico dei testimoni e ultima volontà dell'autore*, «Anticomoderno», 3, 1997, p. 26.
- Gomez Gane Y., *Dizionario della terminologia filologica*, Accademia University Press, Torino 2013.
- Gorni G., *Le gloriose pompe (e i fieri ludi) della filologia italiana, oggi*, «Rivista di Letteratura italiana», IV, 1986, pp. 391-412.
- Grésillon A., *De la genèse du texte littéraire*, Du Lérot, Paris 1988.

- Grésillon A., *La mise en oeuvre. Itinéraires génétiques*, CNRS Editions, Paris 2008.
- Grésillon A., *Éléments de critique génétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1994, poi ripubblicato in Grésillon A., *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, CNRS Éditions, Paris 2016.
- Hay L., *Essais de critique génétique*, Flammarion, Paris 1979.
- Hay L., *Critiques de la critique génétique*, «Genesis», n.6 *Enjeux critiques*, PUPS, Paris 1994 pp. 11-23.
- Hay L., *La littérature des écrivains. Question de criyique génétique*, Librairie José Corti, Paris 2002.
- Ide N. M. e Sperberg-McQueen C. M., *The text encoding initiative: its history, goals and future development*, in *Text Encoding Initiative: Background and Context*, a c. di Ide e Véronis, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht / Boston / London 1995, pp. 5-16.
- Isella D., *Le carte mescolate. Esperienze di filologia d'autore*, Liviana, Padova 1987.
- Isella D., *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*, Einaudi, Milano 1994.
- Isella D., (a cura di), V. Sereni, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1994.
- Isella D., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Einaudi, Torino 2009.
- Isella D., *Un anno degno di essere vissuto*, Adelphi, Milano 2009.
- Italia P., Raboni G., *Che cosa è la filologia d'autore*, Carocci, Roma 2010.
- Italia P., *Editing Novecento*, Roma, Salerno 2013.
- Italia P. - Canettieri P., *Un caso di attribuzionismo novecentesco: il "Diario Postumo" di Montale*, in «Cognitive philology», 2014.
- Italia P., *Il metodo di Leopardi. La formazione delle canzoni e altri studi*, Carocci, Roma 2016.
- Landow G. P., *L'ipertesto. Tecnologie digitali e critica letteraria*, a cura di P. Ferri, Mondadori, Milano 1998.

- Lavagetto M., *Il testo letterario* Laterza, Roma 2007.
- Lazzari M., *Informatica umanistica*, McGraw-Hill, 2010.
- Leoncini P., *Interpretazione e verità: variabili ermeneutiche di Gianfranco Contini*, «Ermeneutica letteraria», I, 2005, pp. 53-79.
- Levaillant J., *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'oeuvre*, Presses universitaires de Lille 1982, p. 13-15.
- Malato E., *Filologia e critica*, in *Lessico Filologico. Un approccio alla filologia*, Salerno Editrice, Roma 2008.
- McGann Jerome J., *The Textual Condition*, Princeton University Press, Princeton 1991.
- McGann, J., *Marking texts of many dimensions*, in Schreibman, S., Siemens, R., e Unsworth, J. (a cura di), *A Companion to Digital Humanities*, Blackwell, Oxford 2004, pp. 198–217.
- Mordenti R., *Informatica e critica dei testi*, Bulzoni Editore, Roma 2001.
- Murra G., *Nel labirinto dei metadati. A proposito di catalogazione e conservazione delle risorse digitali*, in *Biblioteche oggi*, 19/7 (settembre 2001), 38, 2001.
- Muzzioli F., *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma 2005.
- Nencioni G., «Ermeneutica letteraria», I, 2005.
- Numerico T., Fiorimonte D., Tomasi F., *L'umanista digitale* Mulino, Bologna 2012.
- Nussbaum M. C., *Coltivare l'umanità*, Carocci, Roma 2006.
- Orlando F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Milano 1994.
- Pariani C., *Vita non romanzata di Dino Campana*, con un'appendice di lettere e testimonianze, a c. di C. Ortesta, Guanda, Milano 1978.
- Pierazzo E., *La codifica dei testi*, Roma, Carocci, 2005.
- Pierazzo E., *A rationale of Digital Documentary Editions*, In *Literary and Linguistic Computing*, n. 26/4, 2011.

- Pierazzo E., *Filologia, storia della lingua e informatica umanistica: luci e ombre*, in AA.VV., C. Ciociola, M. Tavoni A. Stussi (ed.), *Storia della lingua italiana e filologia*, Franco Cesati Editore, Firenze 2011, pp. 129-153.
- Pierazzo E., *Digital Documentary Editions and the Others*, in *Scholarly Editing. The Annual of the Association for Documentary Editing*, Volume 35, 2014.
- Pierazzo E., *Unpacking the Draft Page: a new framework for digital editions of draft manuscripts*, in «Variants», n. 11, 2014, pp. 29-46.
- Pierazzo E., *Digital Scholarly Editing: Theories, Models and Methods*, Routledge, Abingdon-on-Thames 2015.
- Pierazzo E. e Leclerc E., *L'edizione scientifica al tempo dell'editoria digitale*, «Ecdotica», n.12, Carocci, Roma 2015, pp. 180-193.
- Profeti M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo*, Bulzoni, Roma 1984.
- Raimondi E., *Ermeneutica e commento. Teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*, Sansoni, Firenze 1990.
- Raimondi E., *Letteratura e identità nazionale*, Mondadori, Milano 1998.
- Raimondi E., *Barocco moderno*, Mondadori, Milano 2003.
- Raimondi E., *La metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, Mondadori, Milano 2004.
- Raimondi E., *Un'etica del lettore*, Il Mulino, Bologna 2007.
- Raimondi E., *Il senso della letteratura. Saggi e riflessioni*, Il Mulino, Bologna 2008.
- Resta G., *Sulla violenza testuale*, «Filologia e critica», XI, 1, 1986, pp. 3-22.
- Robinson Edwin A., *Uomini e ombre*, Mondadori, Milano 1965.
- Romani F., *Ombre e corpi. Il secondo cerchio dell'"Inferno" di Dante. La figura, i movimenti e gli atteggiamenti umani nella Divina Commedia e nei Promessi sposi*, Lapi, Città di Castello 1901.

- Rosenblueth A, Wiener N., *The Role of the Models in Science*, in «Philosophy of Science», Vol. XII, The University of Chicago Press 1945, pp. 316-321; trad. it. in V. Somenzi, R. Cordeschi (a c. di), *La filosofia degli automi. Origini dell'intelligenza artificiale*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.
- Scacchieri F., *Aperture sulla condizione ermeneutica*, in «Ermeneutica letteraria», I, 2005.
- Schreibman S., Unsworth J. (a cura di), *A companion to Digital Humanities*, Blackwell, Oxford 2004.
- Sciascia L., *Nero su nero*, Einaudi, Torino 1979.
- Segre C., *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino 1979.
- Segre C., *Critique des variantes et critique génétique*, Genesis (7), 29-45, 1995.
- Segre C., *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Milano 1997,
- Segre C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Milano 1999.
- Segre C., Prefazione a M. Marchesini, *Scrittori in funzione d'altro. Longhi Gadda Contini*, Mucchi, Modena 2005.
- Siemens R. et al., *Toward Modeling the Social Edition: An Approach to Understanding the Electronic Scholarly Edition in the Context of New and Emerging Social Media*, in *Literary and Linguistic Computing*, vol. 27, f. 4, 2012, pp. 445-461.
- Sinatra M. E. e Vitali-Rosati M. (dir.), *Pratiques de l'édition numérique*, Les presses de l'Université de Montréal, Canada 2014.
- Spadini, E., Barabucci, G. & Turska, M., *Data vs. Presentation. What is the core of a Scholarly Digital Edition?*, in *Advances in Digital Scholarly Editing*, Sidestone Press, Leiden 2017, pp. 37-46.
- Stoppelli P., *Filologia della letteratura italiana*, Carocci, Roma 2008.
- Stussi A., *Introduzione agli studi di Filologia Italiana*, Il Mulino, Bologna 1994.

Tomasi F., *Metodologie informatiche e discipline umanistiche*, Carocci, Roma
2008.

Varvaro A., *Prima lezione di filologia*, Laterza, Roma 2012.

Yeats W. B., *Mythologies*, Touchstone edition, Rockfeller 1998.

Zumthor P., *Essay de poétique médiévale*, Éditions du Seuil, Paris 1972.

EDIZIONI DIGITALI CONSULTATE

Jane Austen's Fiction Manuscripts Digital Edition – a c. di K. SUTHERLAN-E. PIERAZZO, Londra, Centre for Computing in the Humanities, King's College London, 2011: <http://www.janeausten.ac.uk>

Samuel Beckett - Digital Manuscript Project – a c. di D. VAN HULLE-M. NIXON, Brussels, University Press Antwerp *et al.*, 2011: <http://www.beckettarchive.org>

Electronic Beowulf – a c. di K. KIERNAN-A.PRESCOTT, Londra, British Library, 2000: <http://ebeowulf.uky.edu>

The William Blake Archive – a c. di M. EAVES-R. ESSICK-J. VISCOMI, Chapel Hill (NC), University of North Carolina, 1997: <http://www.blakearchive.org>

Edizione Critica Ipertestuale dello Zibaldone Laurenziano (Pluteo XXIX.8). Autografo di Giovanni Boccaccio – a c. di R. MORDENTI, Roma, 1996-2004. <http://rmcisadu.let.uniroma1.it/boccaccio/>

Les manuscrits de Madame Bovary – a c. di Y. LECLERC-D. GIRARD-M. DUREL, Rouen, Centre Flaubert, 2009: <http://www.bovary.fr>

La entretenida by Miguel de Cervantes: A Digital, Annotated Edition and an English Translation – a c. di J. O'NEILL-P. SPENCE *et al.*, Londra, King's College, 2014: <http://entretenida.outofthewings.org/index.html>

Dickinson Electronic Archives – a c. di M. NELL SMITH-L. VETTER *et al.*, Charlottesville, Institute for Advanced Technology in the Humanities, 1994-: <http://www.emilydickinson.org>

Lo Stufaiuolo by Anton Francesco Doni: A Synoptic Edition – a c. di E. PIERAZZO, «The Annual of the Association for Documentary Editing», Vol. 36, 2015: http://scholarlyediting.org/2015/editions/stufaiuolo.riccardiana_reading.html

Kolb-Proust Archive for Research – a c. di C. SZYLOWICZ, Urbana, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1994-2006:
<https://www.library.illinois.edu/rbx/kolbproust/>

Prototype edition of some pages of a notebook of Proust – a c. di E. PIERAZZO (King's College, Londra)-J. ANDRÉ (ITEM, Sciences Po, Parigi), 2012:
http://research.cch.kcl.ac.uk/proust_prototype/

The Digital Vercelli Book – a c. di R. ROSSELLI DEL TURCO, Pisa: CISIAU / Laboratorio di Cultura Digitale, 2013: <http://vbd.humnet.unipi.it>
<http://vbd.humnet.unipi.it/beta2/>.

Codice Pelavicino Digitale, a c. di E. Salvatori: <http://pelavicino.labcd.unipi.it/>

Vespasiano da Bisticci Letters: <http://vespasianodabisticciletters.unibo.it/>.

Codex Sinaiticus: <http://codexsinaiticus.org/en/>.