

PAULINA MALICKA

Università Adam Mickiewicz, Poznań

pmalicka@amu.edu.pl

LUCIO PICCOLO, EUGENIO MONTALE
E MARIA LUISA SPAZIANI. TRE VOCI IN ASCOLTO
E UN LUOGO NEL GESTO DELLA SCRITTURA

Abstract. Paulina Malicka, *Lucio Piccolo, Eugenio Montale e Maria Luisa Spaziani. Tre voci in ascolto e un luogo nel gesto della scrittura* [Lucio Piccolo, Eugenio Montale, Maria Luisa Spaziani. The three voices listen and one place in the gesture of writing], *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. XLI/4: 2014, pp. 11-26. ISBN 978-83-232-2791-5. ISSN 0137-2475. DOI: 10.7169/strop2014.414.002

The article focuses on three Italian Novecento poetical voices of Lucio Piccolo, Eugenio Montale and Maria Luisa Spaziani and presents their experience of writing which gesture originates from listening to each other's voices and from the constant weave with life that nourishes each poetic inspiration and each possible story. Firstly, the authors consider the Sicilian voice of baron Piccolo from Calanovella who was completely excluded from the circle of Italian poets in the XX century, in spite of the promising debut that took place thanks to Eugenio Montale who was convinced of Piccolo's originality and maturity. Secondly, the analysis of biographical events involving baron Piccolo and his cousin Tomasi di Lampedusa, the epistolary story of 9 lyrics written by the Sicilian aristocrat and his friendship with Maria Luisa Spaziani, should help unravel the mechanisms which generate, inspire and extinguish every act of writing. In its concluding part, the paper explores the conception of «resistance» and «act of creation», as interpreted by Giorgio Agamben.

Keywords: Montale, Piccolo, Spaziani, poetry, voice, creation, resistance

1. LUCIO PICCOLO

Una delle voci poetiche del Novecento italiano che non ha goduto appieno della dovuta fama è quella del barone siciliano di Calanovella Lucio Piccolo (1901-1969), l'autore dei *Canti barocchi* pubblicati nel 1956 cui seguirono *Giochi a nascondere*, *Plumelia*, *L'esequie della luna*, *La Seta*, *Il Raggio Verde*. Il poeta non ha avuto la fortuna di ritagliarsi quel poco di tempo che basta per imprimere una traccia indelebile nella storiografia letteraria novecentesca e ancora oggi, a distanza di 60 anni dal suo esordio, la gran parte della critica ufficiale continua piuttosto a trascurare i suoi versi. L'ingiustizia di un tale stato di cose è avvertita da Franco Valenti, il massimo biografo del poeta, il quale annovera Lucio Piccolo «tra i più puri ed elevati lirici italiani moderni, per nulla inferiore a grossi nomi del Novecento

quali Montale, Ungaretti, Quasimodo, Luzi» e non esita considerare «una vera vergogna culturale!» l'esclusione del grande siciliano «dalle antologie scolastiche» (Valenti, Conticello, 2009: 12, 40). In effetti, lascia molto perplessi il fatto che il «genio siciliano sconosciuto» (Cevasco, 2013: 30), «un uomo coltissimo di una cultura quasi vertiginosa» (Ronsisvalle, 1967) riaffiorato dall'oscurità grazie all'avallo critico di Eugenio Montale, fosse stato accantonato così prematuramente nel dimenticatoio del panorama letterario italiano.

Lucio Piccolo nasce il 27 ottobre del 1901 a Palermo come terzogenito del barone Giuseppe Piccolo di Calanovella e della contessa Teresa Mastrogianni Tasca Filangeri di Cutò. Nel capoluogo siciliano trascorre i primi anni della sua vita obbedendo alla madre severa e possessiva. In seguito alle tragiche vicende familiari (la morte del padre e la grave crisi economica), la vedova è costretta a vendere la residenza palermitana e a trasferirsi in località chiamata Vina, in una villa di campagna, vicino a Capo d'Orlando in provincia di Messina. Ed è qui, sulla cima di una collina, di fronte alle isole Eolie, che i fratelli Piccolo: Agata Giovanna, Casimiro e Lucio, rimarranno per tutta la vita coltivando le loro più grandi passioni tra cui la letteratura, la poesia, la pittura, la fotografia la musica, la botanica, la matematica, l'occultismo e le scienze esoteriche. La dimora dei nobili divenne il centro culturale e il luogo di ritrovo di letterati, scrittori ed intellettuali dell'epoca trasformandosi col tempo nella sede della Fondazione Famiglia Piccolo di Calanovella con una casa-museo che ancora oggi custodisce il patrimonio dei baroni. Tra i più assidui frequentatori ed abitanti della residenza fu il principe Giuseppe Tomasi di Lampedusa – il cugino più amato dei fratelli Piccolo – che in questo tempio di scienza e di letteratura intravedeva dopo il 1954 il terreno più fertile per la stesura del suo *Gattopardo* e il posto ideale per mantenere sempre più vivo il sodalizio culturale ed intellettuale con Lucio.

Nel clima misterioso della villa orlandina i Piccolo si danno alle sedute esoteriche ed agli incontri spirituali con anime defunte dei loro antenati e dei loro amatissimi cani ai quali dedicano un cimitero¹ con tanto di lapidi in marmo ed incisioni in pietra che riportano i loro nomi arabi. Agata Giovanna grande esperta di botanica cura il giardino ed amministra il patrimonio. Casimiro, appassionato di spiritismo e magia, parla con la madre deceduta e con i cani che di notte vengono a trovarlo dall'aldilà. Immortala in fotografie ed acquerelli i fantasmi della casa e gli spiriti del giardino incantato: elfi, gnomi e fate. Lucio si dedica alla musica, alla filosofia ed alla poesia. Coltiva la sua passione per le lingue straniere e legge in modo assiduo i più grandi poeti e scrittori internazionali tra cui Keats, Mallarmé, Valéry, Proust, Joyce, Henry Vaughan, John Donne, Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas. Inoltre, mantiene la corrispondenza epistolare con William Butler Yeats e gareggia

¹ Cfr. Vincenzo Consolo (1999): *Le pietre di Pantalica*. Milano: Mondadori, p. 108.

instancabilmente, come lui stesso ricorda, con Tomasi di Lampedusa – il cugino più intimo date le loro affinità letterarie:

C'era fra di noi una sorta di gara, a chi fosse più abile scopritore di interessanti novità. Ricordo che fu così a proposito del grande poeta Yeats, il grande poeta d'Irlanda che fui io il primo a leggerlo prima ancora di Lampedusa [...] E così ci siamo accaparrati tutta la letteratura contemporanea europea, tedesca, francese. Ricordo anzi che fu proprio Lampedusa a introdurre a Palermo, nella Palermo colta, Rilke (Ronsisvalle, 1967).

Sul versante poetico nazionale tra le voci più amate da Lucio spicca quella del Nobel ligure Eugenio Montale. In una lettera dal titolo *Per la conoscenza di noi stessi* pubblicata nella rivista *Letteratura* all'occasione del settantesimo compleanno del grande poeta, Lucio Piccolo si sbilancia dicendo:

Le sarà facile immaginare quale profonda devozione ed attaccamento io debbo avere per il grande e nobilissimo poeta di cui ricorre il settantesimo compleanno: la sua opera è stata per me una di quelle forze che ci sono necessarie per la conoscenza di noi stessi. Ragazzo, venivo da una preparazione classicistica, liceale, intensa ed appassionata, ma tuttavia circoscritta ed ingenua, *Ossi di seppia* coi loro ritmi contrastanti, incisivi, espressione d'una vita interiore reattiva e drammatica, furono in me il primo distacco, la prima influenza che doveva svolgersi e durare in quella che credo essere la mia prima personalità oggi (Piccolo, 1966: 249).

Questa testimonianza del 1966 aiuta a capire le ragioni che spinsero l'aristocratico timido ed incredulo delle proprie capacità a mettersi in discussione ed a inviare al sommo maestro, un piccolo libretto dal titolo *9 liriche* pubblicato presso la tipografia *Progresso* a Sant'Agata di Militello. La busta con i versi piccoliani, insufficientemente affrancata, conteneva una lettera di accompagnamento di penna incerta e di natura «piuttosto generica» (Piccolo, 1956: 106, 107), come osservò Montale, quasi per dire che l'autore della nota non poteva essere Piccolo. La faccenda dell'epistola suscitò l'interesse di tanti uomini di lettere tra cui Leonardo Sciascia il quale ammetterà: «Debbo dire che questa lettera a Montale a me pareva che contenesse più il gattopardo che le liriche di Piccolo; e in questo senso ne ho scritto a Piccolo qualche mese fa. Mi rispose [...] che la lettera era stata scritta da Lampedusa» (Sciascia, 1999: 201). Ciò confermerebbe l'opinione di Montale stesso sulla genericità e descrittività (affini piuttosto allo stile lampedusano come risulterà in futuro) della missiva inviatagli da Capo d'Orlando di cui lamentava la scarsa qualità tipografica con «caratteri frusti e poco leggibili» (Piccolo, 1956: 105) e la mancata affrancatura che lo costrinse a pagare 180 lire di tassa. Tuttavia, in un tempo non molto lontano, nell'intervista del 1967 rilasciata a Vanni Ronsisvalle per il programma televisivo della Rai, intitolato *Lucio Piccolo: il favoloso quotidiano*, il poeta ammette: «Anzitutto io e Lampedusa ci eravamo in un certo modo divertiti nello scrivere la lettera, nel lasciare adito a tutte... a molte supposizioni [...]. «Quale lettera?» – chiede l'interlocutore. «La lettera che scrivemmo a Montale, che scrissi

io a Montale» (Ronsisvalle, 1967). Lapsus freudiano o depistaggio studiato? La confusione grammaticale nella flessione del verbo (prima, terza persona singolare, prima plurale) di certo non aiuta a sciogliere l'enigma della lettera. È stata scritta a due o a quattro mani?

È ormai risaputo che tra i due cugini scattava spesso la molla di competizione segnata da momenti di punzecchiante ironia, ma forse si è dato poco conto al fatto che dietro a questi sublimi *raptus* intellettuali si celasse comunque un sentimento di invidia e di smaniosa bramosia. Tra continue provocazioni Lampedusa si fa affibbiare dal cugino l'etichetta del «mostro» (Tedesco, 1999: 15) di cultura, mentre Lucio diventa il bersaglio dei suoi affettuosi sarcasmi. Tuttavia, la fraterna affabilità tende a sfociare spesso in una sottile rivalità. Lo dimostrano le parole di Lucio e lo conferma la reazione di Lampedusa dopo l'inaspettato esordio di suo cugino. «Lampedusa si guardava da me, come del resto mi guardavo pure da lui perché eravamo pronti a distruggerci senza pietà con il fine nobilissimo di arrivare ad una sognata, ma irraggiungibile essenzialità» (Ronsisvalle, 1967). Agli accorgimenti del barone risponde il principe il quale, durante il viaggio di ritorno da San Pellegrino Terme, dove il cugino vince il primo premio come poeta esordiente, pronuncerà queste parole: «Lucio voglio darti una lezione. Scriverò un romanzo che avrà più successo delle tue liriche!» (Valenti, Conticello, 2009: 36). A distanza d'anni l'ammonimento profetico di Lampedusa si avverrà in pieno lasciando che la voce del cugino poeta si affievolisca sempre di più. Intanto, il principe, «elettrizzato dall'inaspettato successo del cugino» (Valenti, Conticello, 2009: 36) continuerà a scherzarci su facendo coincidere il suo esordio con la morte della madre in una ironica esclamazione: «dalle ceneri della madre nasce un poeta!»² (Valenti, Conticello, 2009: 32). Tomasi ha sempre invogliato il cugino ad uscire allo scoperto ma, come osserva Conticello «sotto questa scorza amaramente ironica si celano personali palpiti di un'idea di romanzo covata nel segreto, da cui nascerà presto quel capolavoro che è *Il Gattopardo*» (Conticello, 2011: 26-29). Di fronte a questi dati di fatto si fa un po' fatica a credere che Lampedusa non nutrisse nei confronti del cugino una forte gelosia. Di fatti, «il vulcano addormentato» butta giù il suo romanzo in soli quattro anni, risvegliato dal successo poetico del barone. Per Valenti si tratta di un vero e proprio «potere della poesia!» (Valenti, Conticello, 2009: 37).

2. EUGENIO MONTALE

Ma cosa conteneva in realtà la busta gialla che Montale riceve l'otto aprile del 1954 e che salva miracolosamente dietro il pagamento della sovrattassa? «Forse

² Lampedusa alludeva al fatto che il cugino si decise a pubblicare solo dopo la morte della madre alla quale era morbosamente legato.

volevo appurare se valesse 180 lire» (Piccolo, 1956: 106) – ricorderà nella postfazione ai *Canti barocchi* di Lucio Piccolo. Oltre al libricino di *9 liriche*, vi si ritrova anche una nota che secondo Montale era tanto «generica da far temere una poesia puramente descrittiva». Il mittente scriveva così:

Mi permetto di inviarle alcune mie liriche che ho fatto stampare privatamente e che non metterò in circolazione. In esse, e specie nel gruppo “Canti barocchi” che più mi sta a cuore, era mia intenzione rievocare e fissare un mondo singolare siciliano, anzi più precisamente palermitano, che si trova adesso sulla soglia della propria scomparsa senza avere avuto la ventura di essere fermato da un’espressione d’arte. E ciò, si intende, non per una mia programmatica scelta d’un soggetto, ma per una interiore, insistente esigenza di espressione lirica. 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 su ricordi d’infanzia. Mi legga, e mi scusi (Piccolo, 1956: 106).

Montale lesse distrattamente le prime cinque liriche e si convinse subito che valevano molto più di quanto pensasse. Riscopre un poeta maturo e rimane colpito dal lessico ricercato, dalla leggerezza della parola, dall’armonia e dalla musicalità di questi testi poetici interpellati non a ricreare il tempo passato, bensì a interpretarlo e a salvarlo dalla «propria scomparsa» che è sempre prossima a venire ma che tarda ad arrivare. Quell’inevitabile crollo della realtà palermitana a cui si allude nella lettera, potrebbe suggerire lo zampino romanzesco di Lampedusa il quale, come si scoprirà solo dopo quattro anni dall’esordio di Lucio Piccolo, ha saputo raccontare il mondo dei Gattopardi siciliani «in chiave di epopea» e mostrarlo «nella sua agonia» (Collura, 200: 104). Ciò giustifica di conseguenza il perché del primo impatto negativo di Montale di fronte a tanta descrittività del testo esplicativo capitatogli tra le mani.

Il caso volle che nell’imminenza del convegno poetico di San Pellegrino Terme a Montale fosse chiesto di presentare un giovane poeta promettente. La scelta cadde su Lucio Piccolo, ma il «maggior poeta» inizia ad esitare. Teme che l’improvvisa fama del giovane siciliano potesse compromettere la sua sensibilità poetica appena sbocciata. Lo tormenta sempre la stessa domanda: «Non era meglio lasciarlo vivere e scrivere nel suo lontano rifugio?» (Piccolo, 1956: 110). Durante il primo incontro Montale scopre con sorpresa che il suo prescelto è più giovane di lui di soli sette anni³ e che oltre ad essere un poeta autentico, maturo è anche «musicista completo, studioso di filosofia che può leggere Husserl e Wittgenstein nei testi originali, grecista agguerrito, conoscitore di tutta la poesia vecchia e nuova» (Piccolo, 1956: 111); «un uomo molto singolare, un uomo sempre in fuga [...] un uomo che la crisi del nostro tempo ha buttato fuori dal tempo» (Piccolo, 1956: 111); «gran signore

³ In realtà non erano sette ma cinque anni visto che Piccolo è nato nel 1901 e non come suggeriva Montale nel 1903.

cosmopolita e contadino, terracottaio ambulante e sedentario zufolatore che può trarre inedite modulazioni anche da una canna spezzata» (Piccolo, 1956: 113). Così grazie a Montale conosciamo un poeta siciliano isolato, rintanato nella sua «casa dall'ovattata atmosfera esoterica, abitata da spiriti» (Collura, 2004: 104), ma non radicato dalla sua terra. Un poeta consapevole delle ragioni della propria poesia, capace di emergere dall'oscuro senza aver mai appartenuto a nessun ambiente letterario.

Al convegno di San Pellegrino il barone di Calanovella «apparve e disparve, senza far parola» (Piccolo, 1956: 111), come ricorda Montale. Arrivò a Milano «accompagnato dal principe di Lampedusa e da un servo muto e silenzioso. Avevano portato con sé molta roba, perfino i lenzuoli. Furono apparenze strane che impressionarono tutti. Lampedusa non aveva ancora scritto il *Gattopardo* e Piccolo era autore soltanto di *9 liriche*» (Ronsisvalle, 1967). Quello a San Pellegrino fu il primo e l'ultimo incontro tra Piccolo e Montale, anche se per un breve periodo i due rimasero in contatto epistolare dal quale risulta, come fa notare Sergio Palumbo, che Montale era molto tentato dall'idea di «recarsi in Sicilia per far visita al nobiluomo [...] ma l'agognato viaggio non ebbe mai luogo» (Palumbo, 1998: 288). Lucio rimase sempre molto riconoscente al suo mentore, ma la simpatia di Montale nei confronti di Lucio si attenuava sempre di più per poi spegnersi del tutto. Come, chiariscono Gilberto Lonardi e Sergio Palumbo, fu una pratica montaliana molto frequente quella di accaparrarsi dei giovani poeti esordienti «dal punto di vista critico, per poi abbandonarli quando s'instaurava un rapporto agonale nel tentativo, da parte degli altri poeti, di sfuggire al processo di montalizzazione» (Palumbo, 1998: 288, 289). Tuttavia, anche se tredici anni dopo, nell'intervista rilasciata a Ronsisvalle confesserà che il ricordo dell'incontro con Piccolo «si è ormai cristallizzato» (Ronsisvalle, 1967), in un'altra occasione non mancherà di rivendicare il suo viatico poetico nei confronti del siciliano dicendo: «L'ho tirato fuori dall'oscurità» (Deگو, 1985: 40).

L'oscurità a cui allude Montale è da intendere nei termini di una presenza ignota, sconosciuta qual era all'epoca quella di Lucio Piccolo prima ancora della consegna della famosa lettera nelle mani del suo destinatario. Tuttavia, una tale constatazione risulta molto significativa se si pensa alle parole di Lucio spese a definire un particolare stato d'animo di ogni siciliano e dunque anche il suo: «Questa mia predilezione per l'oscurità, per la penombra, non è come potrebbe sembrare un atteggiamento esteriore, risponde a un'esigenza comune a noi siciliani, credo, quasi a contrasto della troppa luce che ci circonda: rifugiarsi nell'oscurità di noi stessi e ritrovare quanto abbiamo perduto, esorcizzare il tempo, la morte» (Collura, 2004: 190). L'oscurità dell'ignoto di cui parlava il Nobel, diventa nelle parole di Lucio Piccolo l'oscurità interiore dell'io poetico che è proteso verso se stesso, verso la propria memoria ancestrale che custodisce i ricordi più intimi di un tempo che fu, della Palermo barocca in procinto di scomparire, verso quel luogo che

l'ha visto venire al mondo e andarsene per sempre. Essa è quindi inscindibile da quell'«esigenza di espressione lirica» (Piccolo, 1956: 106) e profondamente voluta. Tuttavia la difficoltà testuale della scrittura di Piccolo sta non solo nell'uso del linguaggio barocco e complesso, ma anche nella confluenza al suo interno di varie fonti di ispirazione assimilate attraverso l'assiduo studio di poeti italiani e stranieri di ogni tempo. La poesia di Lucio, non è caratterizzata solo dalla propensione metafisica, dall'onirismo e dal naturalismo. In essa pullulano significati criptici, ma vi risiedono anche messaggi concreti e presenze palpabili.

Montale parla di liriche piccoliane e sembra riconoscersi. Le definisce come estremamente musicali, ritmiche, ma «non facili, non immediate» (Piccolo, 1956: 107), segnate da «un afflato, un *raptus*» (Piccolo, 1956: 108) dove il linguaggio è «scarnito, macerato, assottigliato» (Piccolo, 1956: 109), il lessico «ricercato», la parola di «poco peso» e l'armonia affine a quella di «un moderno compositore politonale» (Piccolo, 1956: 108). Nel caso della lirica di Lucio Piccolo l'ascendenza montaliana è innegabile, anche se, come precisa Franco Musarra, è difficile dire se le affinità con la poesia del ligure siano frutto di una cosciente elaborazione o se siano semplicemente «scivolote dalla penna» del debuttante. In ogni caso tali somiglianze si dimostrano non solo sul piano formale e strutturale, ma su quello semantico, contenutistico, «di pensiero e di gusto» (Musarra, 1999: 39). Si pensi alla floralogia di Piccolo, accostata all'ornitologia montaliana, alla sua predilezione per piante, animali e oggetti maturati nell'interiorità che nei testi poetici assurgono al ruolo del simbolo. Sarà Piccolo stesso ad affermare, come si è segnalato prima, un forte debito nei confronti della lirica montaliana. Questa devozione verso il grande poeta verrà poi sintetizzata nelle parole di Natale Tedesco secondo il quale «tutta la poesia di Piccolo pare si muova nell'orbita di quella montaliana» (Musarra, 1999: 38, 39). Sembrava esserne del tutto consapevole l'autore degli *Ossi di seppia* quando nella postfazione ai *Canti barocchi e altre liriche* riportava un frammento della lirica intitolata *Mobile universo di folate* appartenente alla fase naturale, campestre, orlandina della sua produzione poetica in cui, di fatti, l'eco del verso montaliano risulta inequivocabile.

Il testo chiamato in causa recitava: «Mobile universo di folate / di raggi, d'ore senza colore, di perenni / transiti, di sfarzo / di nubi: un attimo ed ecco mutate / splendon le forme, ondeggiando millenni. / E l'arco della porta bassa e il gradino liso / di troppi inverni, favola sono nell'improvviso / Raggiare del sole di marzo». Oltre all'uso delle parole tipicamente montaliane, oltre alla musicalità, alle rime irregolari ed alle assonanze, alla sintassi complessa, spicca l'argomento particolarmente affine alle scelte tematiche del poeta genovese, quello cioè del mondo fisico delle cose, del rapporto diretto e disarmonico con la natura «aperta e insieme ostile» (Piccolo, 1956: 113), dolce e minacciosa colta nel suo perenne ed inarrestabile movimento. Tuttavia ciò che in questi versi di Piccolo di più ci riconsegna all'esperienza della lettura

montaliana è la straordinaria capacità di concludere il componimento con l'immediata e fulminante proiezione verso l'aldilà della percezione del reale, di sprigionare l'intensità e la carica del messaggio poetico in un'unica sequenza traboccante di luce e di sfarzo. Si pensi al «girasole impazzito di luce» di una celebre lirica di Montale; ai «limoni» e alle loro «trombe d'oro della solarità» che esplodono nella chiusa di un altro componimento a cui sembra far eco il «raggiar del sole di marzo» che si espande sulla collina di Capo d'Orlando. L'assonanza di queste due voci poetiche è pressoché immediata, nessuna meraviglia dunque che di fronte a tanta liricità, affine alla propria, il grande Montale non esiterà ad ammettere: «Mi trovavo, insomma, di fronte a un *clerc* così dotto e consapevole che veramente l'idea di dovergli essere padrino mi metteva in un insormontabile imbarazzo» (Piccolo, 1956: 111).

3. MARIA LUISA SPAZIANI

La terza e l'ultima voce della nostra triade poetica che ci accingiamo ad ascoltare è quella di Maria Luisa Spaziani scomparsa soli due mesi fa, il 30 giugno – il giorno che ella stessa scelse per la sua morte poetica intitolando una delle sue liriche per appunto *30 giugno* dove nella parte conclusiva leggiamo: «Morder l'erba vorrei. Morire un poco / (con te, senza di te) contro la terra / che aspra inonda di profumo anche / la luna piena» (Spaziani, 2012: 16). La scelta di soffermarsi su una delle poetesse più significative del panorama nazionale ed europeo, non è casuale per due motivi fondamentali: per la sua lunga ed intima amicizia e il sodalizio intellettuale con Eugenio Montale, il quale dedicò alla sua Volpe quei bellissimi versi dei *Madrigali privati*⁴ e per il suo amore sconfinato per la Sicilia dove trascorse 28 anni, nonché per la lirica di Lucio Piccolo con il quale intrattenne un rapporto di complicità e di stima reciproca.

L'inizio della lunga conoscenza con Montale risale all'anno 1949, esattamente al giorno 14 gennaio, quando dopo la conferenza torinese tenuta dal poeta al teatro Carignano, la venticinquenne ragazza viene inseguita dall'organizzatrice dell'evento: «Non scappi, signorina, voglio presentare a Montale sei o sette giovani poeti». «Ma io non sono un poeta» «Non importa, venga, venga» (Spaziani, 2011: 11). La giovane ammiratrice degli *Ossi di seppia* ricorda questo incontro in uno straordinario documento intitolato *Montale e la Volpe*, pubblicato nel 2011 all'occasione del trentesimo anniversario della morte del Nobel, che costituisce un racconto inedito di un pezzo di vita che si trasforma in una delle più sublimi poesie di ogni tempo. Ecco come la Spaziani descrive quell'istante magico che, come ricorda al plurale, «cambiò la nostra [la loro] vita» (Spaziani, 2011: 11):

⁴ *Madrigali privati* sono otto liriche dedicate interamente alla Spaziani e costituiscono la penultima sezione della terza raccolta montaliana *La bufera e altro*.

L'organizzatrice cominciò le presentazioni, e a ogni «poeta» Montale, bontà sua, allungava automaticamente la mano e biascicava un «piacere» a testa bassa senza guardare in faccia il malcapitato. Giunse il mio turno, ed è qui che avvenne una cosa che lui non seppe spiegare nemmeno anni dopo. Rizzò la testa e disse a voce alta: «Ah, è lei?». Molto emozionata risposi con una battuta leggera, la prima che mi venne in mente: «Ma sì, sono io, in carne e ossa». «Lei dirigeva una rivista che si chiamava "Il Dado". Come mai non mi ha mai invitato a collaborare?». «Non mi sarebbe mai venuta in mente una cosa del genere, non avrei mai osato». «Ma ho sempre sperato che mi scrivesse» (Spaziani, 2011: 11).

Da quel momento il rapporto tra i due si intensifica sempre di più, il che viene testimoniato dal preziosissimo carteggio Montale-Spaziani risalente agli anni 1949-1964, e prende vita sotto forma di espressioni poetiche intrise di riferimenti autobiografici, stralci di vita, momenti di intimità familiare e quotidiana. Basti pensare all'imperativo «pedala/angelo mio!» (*Nubi color magenta*) che ricorda la passeggiata in tandem dei due spericolati; alla scritta SABBIA-SODA-SAPONE vergata sulle vaschette deposte nella cucina torinese della famiglia Spaziani in via Pesaro 26 (*Per album*); alla statua di una donna chiamata dalla Volpe con il nome di Lucrezia che diventa protagonista di una «piccola allucinazione» notturna raccontata a Montale e da questi trasformata nei versi della lirica *So che un raggio di sole (di Dio?)*. Dai versi di Montale dedicati alla sua musa Volpe riemerge il ritratto di una donna carnale, realistica, terrestre, sensuale, di un «carnivoro biondo» (Montale, 1984: 267) capace di vivere con «tutti i pori della pelle» (Nascimbeni, 1986: 122) e di dare vita a chi non l'ha mai avuta⁵.

I doni poetici offerti da Montale alla sua ispiratrice vengono ricambiati dalla stessa con le liriche sparse in diverse raccolte poetiche, gremite di riferimenti testuali alla poesia montaliana e a quei momenti di quotidianità condivisa con il «signore dei naufragi» (Spaziani, 2012: 809). Tra i versi più significativi dove viene evocata la figura del grande maestro vanno ricordati *Dedica perpetua (Le acque del sabato)*, *Un giorno anch'io scriverò «L'anguilla» (La luna è già alta)*, *In viaggio con Montale (I fasti dell'ortica)*, *A Montale, Monterosso, Epigrafe per Montale (La stella del libero arbitrio)*. Ai fini delle nostre considerazioni ci limitiamo a riportare per esteso l'ultimo omaggio che la Volpe pone al suo grande amico e compagno di tante avventure. La lirica in questione porta il titolo *A Montale* e risale alla data della morte del poeta, ovvero al 12 ottobre del 1981.

Tu ti cancelli e subito in altre forme ti annunci, / falsetto sapienziale di nebbia allegra, / antica palma adolescente, tremula / in un bemolle di acque strane. // La tua scomparsa è scandalo, è messaggio / che sconvolge interiori meridiani, / coinvolge il futuro e trascina / pitòsfori, bufere, termitai – // Potrà mai dileguarsi il tuo 'passo / per chi eredita quegli impervi segreti / Il meglio della seppia è l'osso. / Il resto è per i cuochi (Spaziani, 2012: 610).

⁵ Si pensi alla dedica che Montale scrive sulla copia della *Bufer e altro* regalata alla Spaziani. «Alla Volpe, che non soltanto mi regala la luce della sua giovinezza, quanto mi restituisce la mia che non ho mai avuta» p. 70.

I riferimenti al vocabolario e all'immaginario montaliano sono palesi («falsetto», «palma», «bufere», «seppia» «l'osso»), ma ciò che di più tocca nella lettura di questi versi è il gesto stesso di commemorazione, seppure volutamente lontano dal clima funebre, di elogio e di riconoscenza. Un gesto di scrittura che rimette in viaggio il già detto e raccontato, il già scritto. Un gesto che non vuole cicatrizzare, non pretende di lenire il dolore della perdita, ma al contrario pone resistenza, attizza il fuoco del già noto, già raccontato, del già scritto. Ecco come la poetessa giustifica il tono umoristico dei suoi versi dedicati alla memoria dell'amico:

Ho scritto questi versi il giorno stesso in cui Montale morì. Lui non avrebbe visto bene una poesia funerea o di pianto, per questo pensai di finire quella che gli dedicavo con un'immagine culinaria. Del resto riferimenti alla cucina non mancano nella sua produzione. Montale ci ha lasciato gli *Ossi di seppia*: di fronte alla sacralità dell'osso, il fatto che sia esistito intorno al mollusco non ha molta importanza, se non per il cuoco che ci può fare il cacciucco (Spaziani, 2012: 1756).

Il gesto della Spaziani ricorda quello di un'altra dedica, ad un altro poeta, ovvero a Lucio Piccolo il quale si spegneva nel lontano 1969 a ben dodici anni prima della scomparsa del Nobel. I versi di questo componimento narrano:

La landa silenziosa dove il rantolo / lungo del mare e il vento a primavera / tessono un dolce gregoriano, rompe / tra i giardini d'aranci a notte un lugubre / latrar di cani, cuori alla catena, / voci delle dimore abbandonate / che invocano un padrone, che l'agguato / rendono vivo nella fonda tenebra. / Corde spezzate, lèmuri, coscienza / vigile della notte, i cani, in orde / fameliche, vagavano nel tempo, / signori e subalterni d'una legge / che fu soltanto loro quando il mondo / conobbe incontrastato sotto il sole / l'impero della rosa. // Latra anche tu contro la vita breve, / contro quel vento che cancella i versi / incisi, crocefissi nella neve (Spaziani, 2012: 217).

Al tema culinario della dedica precedente si sostituisce la traccia animale: quella dei cani – amatissimi abitanti quotidiani della Villa Piccolo. Le loro ombre si slegano dalle corde e vagano per «giardini d'aranci» e «dimore abbandonate» nel buio della notte. Il loro triste «latrare» con cui «invocano un padrone» viene trasformato dalla poetessa in una sorta di augurio-preghiera affinché questi (il padrone) invochi ora con il suo latrato le tracce dei propri versi vergati sulla carta («neve») per non farli disperdere e cancellare dal vento. Nel desiderio della Spaziani l'abbaire dei cani affamati diventa quindi quello del poeta che può giungerci dall'aldilà solo se rimaniamo in ascolto. È interessante osservare che entrambe le liriche dedicate ai poeti scomparsi terminano con una sorta di riflessione metapoetica. L'osso della seppia – il netto riferimento alla prima raccolta montaliana – è ciò che si salva, è il resto che viene espulso, ma è anche ciò che resiste, che si oppone alla scomparsa e rifiuta la fine del «cacciucco» bollito. È la parola scritta, è la poesia che si sottrae al facile consumo, alla facile lettura. Il latrare contro il vento che cancella i versi si pone

come una visione metaforica della difesa contro la scomparsa, della resistenza intesa come atto di creazione, come sprigionamento di energia poetica.

L'idea di scrivere versi che equivale al desiderio di porre attrito, di permanere nella traccia traspare dalla lettura di quei frammenti di *Montale e la Volpe* in cui la Spaziani ricostruisce la sua «lunga avventura siciliana» (Spaziani, 2011: 94) iniziata nel 1954, le divertenti vicende legate al rapporto amichevole con Lucio Piccolo e al suo ruolo da messaggera nei contatti tra il barone e il suo padrino. Dalle testimonianze ivi raccolte emerge la figura di un nobile timido e fragile, riconoscente per quell'atto di apprezzamento critico da parte di Montale, ma nello stesso tempo molto turbato e deluso dal crescente disinteresse dimostratogli dal grande poeta che nonostante ripetute sollecitazioni ed inviti non ha mai messo piede nella Villa Vini. Come ricorda la Spaziani «lui [Montale] non si smuoveva [...] E così io fui il sostituto» (Spaziani, 2011: 96). Grazie a questo incarico quasi inflittole da Montale si ricavano a distanza d'anni interessanti delucidazioni come questa:

Lucio cadde nella trappola di pensare che una forte testimonianza da parte di un «grande» debba costantemente ripetersi, abbia gli effetti canonici e pratici di un matrimonio. Si senti abbandonato e, benché io facessi da messaggera tra i due, parlò sempre meno del suo scopritore. In un momento di crisi, non ricevendo risposta a più di una lettera, ebbe la tentazione di «buttarsi tra le braccia di Quasimodo», disse. L'illustre conterraneo, avvertito della cosa, non gradì quell'eredità, non voleva essere il «secondo». Si limitò a sibilarne un giudizio: «È piccolo» (Spaziani, 2011: 98, 99).

Tra altri crucci professionali ed insieme esistenziali, come risulta da una intima confidenza fatta alla Spaziani, ci fu anche quello della mancata stima da parte dei due fratelli, Giovanna e Casimiro, dell'incapacità di sensibilizzarli alla propria poesia. Quel sottile risentimento per l'appoggio sottrattogli risuona nelle parole di Lucio durante il pranzo in famiglia con Maria Luisa: «Mi faranno crepare di mal di cuore come hanno fatto col povero Giuseppe che da vent'anni, prima di decidersi a scriverlo, ci raccontava *Il Gattopardo* fra gli sbadigli di tutti ...» (Spaziani, 2011: 99). L'ultimo tormento e l'ultima fissazione narcisista del nobile siciliano raccontata dalla Spaziani è quella di sapersi letto ed apprezzato in certi ambienti letterari senza mai appartenervi e quella di dover ribadire senza malanimo di non essere lui il cugino di Lampedusa, ma al contrario di essere quest'ultimo il cugino di Piccolo. Dopo la morte di Lampedusa nel 1957, Lucio Piccolo si impegna a far pubblicare il testo del suo *Gattopardo* nonostante l'iniziale rifiuto di Vittorini. Come precisa Diego Conticello, il barone «spinge lo scritto con varie lettere sulla scia della tremenda perdita dell'amato cugino» (Conticello, 2011: 26-29) fino a quando non arriverà lo sconvolgente successo per il romanzo tomasiano che getterà un fitto velo d'ombra sulla figura del barone e sulla sua straordinaria poesia. Dalla pubblicazione postuma del *Gattopardo* nel 1958 i critici si occuperanno del caso Lucio Piccolo quasi esclusivamente in riferimento alla crescente fama del principe-romanziero. La

sua voce poetica di «una sensibilità subliminale così nutrita d'intelligenza e di cultura» (Spaziani, 2011: 95) dovrà affievolirsi nell'attesa di essere riscoperta e riascoltata di nuovo.

4. LA POTENZA DELLA SCRITTURA

Il vagabondare tra i racconti in cui si intrecciano miracolosamente i destini, le vite e le scritture dei tre poeti del Novecento italiano ci porta infine a porre una domanda sull'enigma della scrittura poetica, su ciò che la alimenta, su dove essa risiede, verso dove procede e da dove ritorna. L'esigenza di riflettere su queste problematiche viene suggerita in parte dalla lettura di Giorgio Agamben e del suo ultimo libro *Il fuoco e il racconto* pubblicato nel 2104. Il perno attorno al quale verte la riflessione del filosofo è quello dell'animalità umana che costituisce la faccia nascosta del linguaggio. Tra i saggi più appassionanti su cui egli si interroga spicca soprattutto quello sul mistero della letteratura, e del romanzo in particolare, sul fuoco che lo precede e di cui esso si nutre; quello sulla creazione artistica e sulla difficoltà di leggere.

Riprendendo la definizione di Gilles Deleuze secondo la quale l'atto di creazione equivale ad un «atto di resistenza» (Agamben, 2014: 39), Agamben ne avverte una notevole mancanza: quella della spiegazione del verbo «resistere» che non deve rimandare né all'idea di «opporsi a una forza o a una minaccia esterna» né tantomeno ad una liberazione di «una potenza di vita che era stata imprigionata o offesa» (Agamben, 2014: 39). Il significato del «resistere» va ricercato nella parola latina «*sisto*» che sta per «arrestare, tener fermo, arrestarsi» (Agamben, 2014: 46). Ogni atto di creazione dunque presuppone, secondo Agamben, un atto di resistenza all'espressione. Nel caso della poesia la resistenza si articola nell'opposizione alla funzione comunicativa del linguaggio che diventa «inoperoso» (Agamben, 2014: 54), nell'arresto di fronte alla possibilità di trasmettere, di informare. Succede perché la poesia in sé non ha bisogno di ulteriori parole, non è un costrutto inarrestabile come lo è un enunciato linguistico che si può estendere indefinitamente. La poesia non è altro, dice Agamben, che «un'operazione nel linguaggio, che ne disattiva e rende inoperose le funzioni comunicative informative» (Agamben, 2014: 59). Il poeta è potente quando può e può *non* scrivere versi e non comunicare, quando riesce a sospendere l'atto, l'esecuzione. La poesia non deve spiegare nulla altrimenti si svuota della sua missione, della sua essenza, del fuoco che la sorregge, come la cartolina postale di Derrida che una volta giunta alla destinazione si annulla nella consegna. Il lusso di poter *non* arrivare da nessuna parte che la poesia si prende, vale quindi anche per la filosofia. In fondo, il meglio è ciò che rimane: l'osso che sfugge alla cottura e non il contenuto, la carne magra e povera del mollusco.

Ma a che cosa resiste l'atto poetico nel caso delle nostre tre voci che giungono da luoghi così lontani e da esperienze così diverse? A cosa si oppongono? Perché ciò che si è raccontato in queste pagine riguarda più quello che sta dietro all'opera poetica di cui Piccolo, Montale e Spaziani sono artefici che non quello che tocca essa stessa, la sua forma, la sua esecuzione? La risposta va ricercata nella differenziazione tra l'atto di creazione poetica e l'opera stessa, tra *techne* e *energheia*. Che la lettura dei testi poetici spesso oscuri usciti dalle penne dei nostri tre poeti sottoponga il lettore ad uno sforzo non indifferente, è fin troppo chiaro e non è stato il nostro compito metterlo in evidenza. Ciò che ci preme dimostrare è l'attrito insito nella lettura dei loro versi che però non scaturisce dall'oscurità semantica del messaggio poetico in sé. Si tratta piuttosto di una resistenza alla leggibilità di questi testi in quanto non è possibile leggersi ciò che non vi è mai stato scritto, ciò che ha anticipato e nutrito la loro espressione lirica. La loro poesia rimanda ad un qualcosa che l'ha preceduta, che l'ha accompagnata, ad un qualcosa che non è sempre inscrivibile al suo interno e che quindi sfugge alla percezione. La poesia è una (im)potenza in transito, non si esaurisce mai nell'atto della lettura, essa oscilla sempre tra ricchezza e povertà, tra ombra e luce, allude, sfiora, origlia, commuove. La sua è una (im)potenza che incontra un attrito, che resiste a dire troppo, ma nello stesso tempo insiste ad arrestarsi nella traccia. E se al racconto basta la possibilità di narrare lo smarrimento del fuoco e del luogo, come risulta dalla storia riportata da Agamben in apertura del suo libro, alla poesia non occorre né l'una né l'altra cosa perché ciò che le basta è essa stessa. La poesia ricorda sempre il fuoco che l'ha nutrita senza doverlo raccontare.

Ciò che accomuna le esperienze poetiche di Piccolo, Montale e Spaziani è un particolare rapporto con la scrittura il cui gesto scaturisce *in primis* dall'avidità di leggere. Lucio Piccolo legge «*toutes les livres* della letteratura europea nella solitudine delle sue terre di Capo d'Orlando» (Piccolo, 1956: 11), come precisa il suo padrino d'esordio. Montale stesso vanta di una strepitosa formazione letteraria e filosofica da autodidatta. Spaziani nasce poetessa a partire dalla sua straordinaria conoscenza della letteratura francese. Tutti e tre leggono e si leggono a vicenda. Tutti e tre scrivono e si scrivono: per necessità, per dovere, per puro piacere di essere letti, per (com)passione, per fissare luoghi e risvegliare ricordi, dare voce all'altro, per restituirla all'animale, all'oggetto, alla pianta. Scrivono per nascondersi, per competizione, per ripicca, per mettersi in gioco, per promuoversi, per diletto, per lenire il dolore, per riconoscenza, per ringraziare e offrire, per vivere e per sopravvivere, per resistere alla scomparsa, ma anche per darsi tempo di morire. Scrivono per loro stessi e per gli altri, per ricordarsi gli uni degli altri, per esorcizzare la morte e per addomesticarla. Scrivono per tornare sui passi dell'altro, per seguire le sue orme ed imprimere le proprie. Scrivono nell'attesa di una risposta e rispondono per non sentirsi in debito con il mittente. Scrivono *a* per colmare il desiderio di essere letti e di sottoporre la propria scrittura al giudizio dell'altro. «Mi scriva» chiede

Lucio Piccolo a Montale. «[...] meglio lasciarlo vivere e scrivere [...]?» – si tormenta il destinatario per il futuro incerto del mittente. «Ho sempre sperato che mi scrivesse» – si lamenterà con la Spaziani l'imprevedibile Montale. «Scriverò un romanzo che avrà più successo delle tue liriche!» – avverte il cugino Tomasi di Lampedusa. I due scrivono a Montale quasi per scherzo o per puro gioco di nascondersi uno nella scrittura dell'altro. Scrivono per, in direzione a, allo scopo di, ma forse anche al posto di? Lo dimostrerebbe non solo la famosa lettera, ma anche alcuni passaggi de *Il Gattopardo* in cui Lucio riconosce se stesso! Ne parla Valenti e Conticello: «Piccolo nota che alcune frasi, quasi catalogabili, del *Gattopardo* sono suoi incisi, captati dal cugino e trascritti nell'opera, e di questo ne gode ma anche soffre» (Valenti, Conticello, 2009: 40).

Il gesto della scrittura nasce dalla vita che incendia la parola poetica. Ma nel gesto della scrittura può celarsi anche la morte che genera nuove vite, nuove r-esistenze. In fondo, come si è visto, dalle «ceneri» di chi scrive può nascere sempre una nuova scrittura. La meraviglia della poesia sta proprio qui: nel gesto gratuito che la istituisce, nel gesto che raccoglie in sé le voci in ascolto, in dialogo, in perenne transito tra vita e morte, come quelle dei nostri tre. La poesia, in quanto esito di questo gesto, si realizza nella potenza di *non* dover comunicare, ma ricorre sempre e comunque alla potenza della vita fino a farla confluire in sé. Infine, il fatto che la poesia operi nella dimensione della «disattivazione del linguaggio» (Agamben, 2014: 59) che diventa forma, porta Giorgio Agamben alla conclusione che la poesia si trasforma essa stessa in una «forma-di vita» (Agamben, 2014: 141). La poesia è di fatti, come si diceva prima, r-esistenza. Il suo è un non-luogo, sospeso tra momenti di vita vissuti ed emozioni provate. Il gesto da cui è germogliata è inesauribile anche quando la mano fa fatica a reggere la penna, a farla partire per ogni dove. Vi è un'altra scrittura a sostituirla:

L'ultima visita la ricordo in modo particolare. Non c'era nessun altro. Volevo presentargli la piccola Oriana. La guardò a lungo, le fece un segno della croce sulla fronte – come faceva a me quando partivo – e a bassa voce mi disse una frase di struggente dolcezza, un'altra *petite phrase* o uno dei suoi «amuleti», un suo verso che io sola conosco, che mi accompagnerà sempre e che mi ripeto come una preghiera. Tradotta in prosa quotidiana, significa che in una futura esistenza avremmo saputo organizzarci meglio (Spaziani, 2011: 109).

È la voce della Spaziani: il suo ultimo ricordo di Montale ancora in vita. L'ultima volta che l'ha visto compiere un gesto di scrittura: un segno della croce fatto questa volta sulla fronte della figlia.

Un gesto che ricorda quello poetico, indecifrabile se non fosse stato per quell'atto abitudinale rievocato dalla Volpe:

Se t'hanno assomigliato / alla volpe [...] è forse perché i ciechi non videro il presagio / della tua fronte incandescente, il solco / che vi ho graffiato a sangue, croce cresima / incantesimo (Montale, 1984: 267).

Nella postfazione ai *Canti barocchi* Montale scrisse: «Il suono del corno che ci giunge da Capo d'Orlando non è l'Olifante di un sopravvissuto, ma una voce che ognuno può sentire echeggiare in sé. Tutto il resto [...] fa parte di un ginepraio critico nel quale oggi non ci sentiamo di avventurarci» (Montale, 1956: 113). «Tutto il resto è brodo» – si sarebbe spinto oltre il sarcastico Montale? Molto probabile. Ma ora poco importa. La straordinaria saggezza e potenza che traspare dalla poesia dei tre grandi poeti del Novecento italiano è appunto quella di aprirsi all'ascolto delle proprie voci e di quelle altrui, umane, animali o vegetali che siano, di raccogliercle dentro, di graffiare a sangue la traccia dei loro suoni per poter continuare a scrivere.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio (2014): *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo.
- CEVASCO, Francesco (2013): «Montale e Lucio il poeta barone nella villa incantata dei Gattopardi», *Corriere della Sera*, 30.
- COLLURA, Matteo (2004): *In Sicilia*. Milano: Longanesi.
- CONSOLO, Vincenzo (1999): *Le pietre di Pantalica*. Milano: Mondadori.
- CONTICELLO, Diego (2011): «L'universo barocco di Lucio Piccolo», *QuiLibri* n. 4, II, marzo-aprile.
- DEGO, Giuliano (1985): Il bulldog di legno. Intervista a Eugenio Montale. Roma: Edition Riuniti.
- MONTALE, Eugenio (1984): *Tutte le opere*. Milano: Mondadori.
- MUSARRA, Franco (1999): «La memoria esistenziale e la memoria letteraria», in: *Lucio Piccolo, Giuseppe Tomasi. Le ragioni della poesia le ragioni della prosa*, a cura di N. Tedesco. Palermo: Flaccovio Editore.
- NASCIMBENI, Giulio (1986): *Montale. Biografia di un poeta*. Milano: Longanesi.
- PALUMBO, Sergio (1998): «Montale e la Sicilia, alla scoperta di nuovi talenti», in: *Montale e il canone del Novecento*, a cura di M.A. Grignani, R. Luperini. Roma-Bari: Laterza.
- PICCOLO, Lucio (1956): *Canti barocchi e altre liriche*. Milano: Mondadori.
- PICCOLO, Lucio (1966): «Per la conoscenza di noi stessi», *Letteratura*, XXX, 249.
- SCIASCIA, Leonardo (1999): *La corda pazza. Scritti e cose della Sicilia*. Milano: Adelphi.
- SPAZIANI, Maria Luisa (2012): *Tutte le poesie*. Milano: Mondadori.
- SPAZIANI, Maria Luisa (2011): *Montale e la Volpe. Ricordi di una lunga amicizia*. Milano: Mondadori.
- TEDESCO, Natale (1999): «Le ragioni della poesia, le ragioni della prosa. Piccolo e Tomasi: identità e diversità nella prospettiva siciliana ed europea», in: *Lucio Piccolo, Giuseppe Tomasi. Le ragioni della poesia le ragioni della prosa*, a cura di Natale Tedesco. Palermo: Flaccovio Editore.
- VALENTI, Franco; CONTICELLO, Diego (2009): *Lucio Piccolo. Poesia per immagini «Nel vento di soave»*. Troina: Città Aperta Edizioni.

SITI INTERNET

- MONTALE, Eugenio (1967): «La testimonianza di Eugenio Montale rilasciata a Vanni Ronsisvalle nel film televisivo intitolato *Lucio Piccolo: il favoloso quotidiano*, prodotto e trasmesso dalla Rai-Radiotelevisione nel 1967». Il materiale è consultabile sul sito della Fondazione Famiglia

Piccolo di Calanovella. La data dell'ultima consultazione 14.07.2014; il minuto 1: 53 – 2: 01. <<http://www.fondazionepiccolo.it/pages/108/VIDEO/vanni-ronsisvalle-il-favoloso-quotidiano.html>>.

PICCOLO, Lucio (1967): «La testimonianza di Lucio Piccolo rilasciata a Vanni Ronsisvalle nel film televisivo intitolato *Lucio Piccolo: il favoloso quotidiano*, prodotto e trasmesso dalla Rai-Radiotelevisione nel 1967». Il materiale è consultabile sul sito della Fondazione Famiglia Piccolo di Calanovella. La data dell'ultima consultazione 14.07.2014; il minuto 3: 27. <<http://www.fondazionepiccolo.it/pages/108/VIDEO/vanni-ronsisvalle-il-favoloso-quotidiano.html>>.