

Affioramenti di forme chiuse in Lucini: i sonetti.
III. Dalle «Revolverate» alle «Armonie sinfoniche».
Con un paragrafo sui semiritmi^{}*

1.

Accanto al *Libro delle Figurazioni Ideali* (1894)¹ e al *Libro delle Immagini Terrene* (1898), imperniato sulla forma sonettistica, Gian Pietro Lucini ha pubblicato o progettato altre raccolte poetiche in cui il sonetto non ha una funzione fondativa, ma tuttavia permane come presenza sporadica. Con le parole di Alberto Bertoni, «l'uso della forma-sonetto come parte di un insieme metricamente eterogeneo [...] diviene uno degli incunaboli possibili di successive attitudini versoliberiste».² Il censimento illustrato in Romanini 2014a assomma ventidue testi complessivi, articolati in due corone di sonetti, nove sonetti e due parasonetti.³ Dopo i sonetti apparsi ne *La solita canzone del Melibeo* (1910, corrispondenti ai testi 2-6 del censimento) e la corona di sonetti intitolata a *Prometeo* (testo 7), unico testo delle *Antitesi* rilevante dal nostro punto di vista, in questa ultima parte offro l'edizione genetica del testo 1 (*Autologia*), pubblicato nelle *Revolverate* (1909), dei sonetti stampati postumi nelle *Perversità* (8-9) e nelle *Armonie sinfoniche* (10-11), e dei due semiritmi (12-13), anch'essi contenuti nella raccolta appena citata.⁴ Sarà interessante valutare la persistenza delle forme chiuse, e in particolare del sonetto, nell'opera luciniana, anche alla luce della periodizzazione avanzata, seppure con qualche perplessità, da Viazzi 1972.⁵

* La prima parte di questo studio, dedicata ai testi de *La solita canzone del Melibeo*, è stata pubblicata in Romanini 2014a; la seconda parte, sulla corona di sonetti intitolata *Prometeo*, in Romanini 2014b. Ringrazio per la competenza e la cortesia dimostratami il personale della Biblioteca Comunale di Como, e in particolare Chiara Milani, che mi ha consentito un accesso agevole e informato all'imponente archivio del poeta; grazie inoltre a Manuela Manfredini per avermi offerto molti spunti per questo lavoro e per la paziente lettura di queste pagine; a Angela Di Benedetto per le notizie sul simbolismo francese; a Anna Rinaldin per molti suggerimenti e controlli.

¹ Ora disponibile nell'ottima edizione critica di Manfredini 2005.

² Bertoni 1995, p. 129.

³ Per la definizione di *parasonetto* si veda Roggia 2002, p. 284. Rispetto ai dati del censimento forniti in Romanini 2014a riduco di due il numero di unità sonettistiche, eliminando dal novero i due sonetti scelti da Ghidetti 1971 e recuperati, il primo, senza titolo (inc.: *Il plenilunio sta, Dame e Messeri*), dal *Libro delle Figurazioni Ideali* (ora ed. in Manfredini 2005, pp. 162-63, apparato a p. 257) e il secondo, dal titolo *Una casa*, dal *Libro delle Immagini Terrene*, p. 35. La numerazione progressiva dei sonetti delle *Armonie sinfoniche* indicata in Romanini 2014a risulta perciò diminuita di due per ciascun testo.

⁴ Le edizioni di riferimento delle raccolte sono Viazzi 1970 e Viazzi 1972, entrambe viziate da fraintendimenti della scrittura di Lucini e da arbitri filologici. Ma per alcuni sonetti sarà da rimarcare l'importanza della prima pubblicazione in rivista.

⁵ «Allo stato attuale delle nostre conoscenze, ci pare di poter riassumere, seppur con qualche perplessità, nei seguenti termini il processo di formazione poetica di Lucini, distinguendo almeno quattro fasi, dal punto di vista sia della tecnica metrica sia dell'indirizzo lessicale-stilistico: 1) un primo momento di prove in forme rigidamente codificate, probabilmente semplici esercitazioni da adolescente (fino al 1885; è sottinteso da Lucini ma non sappiamo se ne sia rimasta traccia. Dal catalogo autografo dell'archivio luciniano risulta una cartella di «juvenilia» rifiutate, che però non abbiamo potuto consultare); 2) un secondo periodo, di spostamento dalle forme chiuse in direzione del verso libero (dal 1885 al 1888: le prime *Armonie sinfoniche*. Nel 1888 Lucini adotterà la designazione di *semiritmo*, e la adopererà fino al 1898); 3) una terza fase, di ripresa delle forme chiuse (dal 1889 al 1898: *Libro delle Figurazioni Ideali* e *Libro delle Immagini Terrene*), ma già con una tendenza «interna» alla mutazione prosodica e, contemporaneamente, continuazione delle ricerche sul verso libero (...*Prima ora della Accademia*...); 4) periodo di definitiva fondazione del verso libero presso Lucini, tra il 1896 e il 1898, data di pubblicazione dei *Drami delle Maschere*...» (Viazzi 1972, pp. 116-18). Dal catalogo attuale dell'archivio, curato da Magda Nosedà, non sembrano apparire diciture esplicite di «juvenilia rifiutate», ma piuttosto affiorano in vari punti indicazioni di testi poetici abbozzati. Soprattutto, la sperimentazione del verso libero (fase 2) appare decisamente precoce, e non adeguatamente dimostrata dai materiali di archivio.

Nei paragrafi seguenti, ciascuno dedicato a una delle tre raccolte indicate, propongo i sonetti in edizione genetica, accompagnata da una breve scheda metrica e da un commento. La scrittura di Lucini è spesso molto corsiva e di non agevole decifrazione: a questo si aggiunge che nei materiali preparatori compaiono versi e singoli luoghi scartati, e cancellati con tratti orizzontali, casi per i quali la difficoltà di lettura aumenta. Purtroppo, poi, non si è conservata la gran parte dei documenti preparatori dei sonetti qui editi. Soprattutto per quanto riguarda il giovanile sperimentalismo delle *Armonie sinfoniche*, è plausibile che l'autore stesso non abbia conservato le carte delle prime elaborazioni; oppure che, durante il bombardamento di Torino del 13 luglio 1943 nel quale fu colpita la casa di Terenzio Grandi, all'epoca custode delle carte luciniane, molti documenti siano stati distrutti.

Per ciò che concerne il supporto scrittoria, Lucini preparava generalmente foglietti di piccole dimensioni, piegando in quattro e strappando fogli di varia natura, recuperati da imballaggi, da carte non più utili e anche da registri di contabilità non utilizzati. Le ridotte dimensioni dei foglietti hanno indotto l'autore a usare un modulo abbastanza piccolo. Invece, le copie finali erano ricopiate in bella calligrafia su fogli grandi; le "belle copie" dei testi qui pubblicati non sono autografe (a parte un paio), ma di mani diverse.

L'apparato genetico si avvale di alcune abbreviazioni: *sps. a* per indicare parole scritte nell'interlinea superiore al rigo; *corr. su* per nuove lezioni ricalcate sopra quelle precedenti, talvolta non leggibili; gli uncini rovesciati » segnalano cancellazioni; le parentesi tonde varianti alternative, scritte di seguito a lezioni non espunte; il punto interrogativo tra parentesi tonde indica lettura incerta; la *crux desperationis* se la lettura a me risultata impossibile; i punti stanno per altrettanti grafemi individuati ma non interpretabili con certezza. La freccia → indica i passaggi da una redazione all'altra. Ho segnalato anche variazioni di punteggiatura e di ortografia: per questo secondo aspetto le oscillazioni sono poche, ma l'uso grafico di Lucini, anche in questo ribelle alla consuetudine *faisandée*, è meritevole di attenzione.⁶ Più che di vere e proprie infrazioni ortografiche di gusto scapigliato, Lucini usa dei «vezzi grafici»⁷ (come l'articolo *li* o la preposizione articolata *delli*, ecc.), scempiamenti e raddoppiamenti apparentemente non motivati, ma anche forme proprie.⁸

2.

Dalle Revolverate

Oltre all'edizione pubblicata vivente l'autore (1909, p. 21), si farà riferimento a Sanguineti 1975. La raccolta era stata provvisoriamente intitolata *Canzoni amare*, prima di essere ribattezzata da Marinetti. Nelle *Revolverate* è contenuto un solo sonetto, in posizione di apertura; il testo era già stato edito su «Poesia» IV, 1, febbraio 1908, p. 12, senza indicazione di data, col titolo di *Apologia* e con alcune varianti, di cui do conto in apparato. Sanguineti 1975, p. 645, richiama tipi alfieriani (*Sublime specchio*) e foscoliani (*Solcata ho fronte*), ma soprattutto un modello manzoniano, nel giovanile *Ritratto di sé stesso*: «Capel bruno: alta fronte: occhio loquace». In *Revolverate* il titolo *Autologia*, corredato dal sottotitolo *Al posto del solito ritratto*, è posto nella carta precedente (a p. 19).⁹

1.

Autologia. Al posto del solito ritratto

⁶ Lo ha notato Sanguineti 1975, p. IX. Secondo una felice espressione di Riso 2014, p. 421, «esiste infatti una sorta di lessico luciniano, ma anche quasi una sua punteggiatura e una sua ortografia».

⁷ Paccagnella 1976, p. 26.

⁸ È però interessante l'osservazione di Paccagnella 1976, p. 27, per cui alcuni usi grafici di Lucini erano già suggeriti da Gherardini nella *Lessigrafia italiana* (1843), saggio dedicato a una proposta di riforma ortografica della lingua italiana.

⁹ Alcune note di commento in Cigliana 2014.

Propongo a testo la versione pubblicata in *Revolverate* del 1909, da considerare ultima volontà dell'autore, in calce alla quale compare la data «Solaro di Varazze, il 28 di dicembre 1907.». Nell'archivio si conserva una versione in bella (A), frutto evidente di copia di mano non luciniana, con un'unica variante (della stessa mano) all'ultimo verso. Il grande foglio, di mm 208 x 310, si trova a c. 4r della busta 30, fasc. 1a (37). Questo testimone è privo di titolo e reca la sottoscrizione: «Solaro di Varazze il xxviii di Dic: cmvii.». Nell'archivio è inoltre conservata una stampa del 1909 postillata, recante alcune varianti "non rielaborative" (e anzi quasi satiriche; ma sono di mano luciniana), indicate con B nell'apparato: a tali testimonianze di una fase di evoluzione testuale ho riservato una fascia di apparato separata, trattandosi di interventi parziali, non portati a termine nemmeno all'interno del verso. Il postillato si trova a c. 12r della busta 29, fasc. 2b (92).

La busta 23/2, fasc. 4d (90) contiene una carpetta recante il titolo *Revolverate! Bombarde!*; ma tra i materiali relativi alla raccolta non è conservata alcuna minuta del sonetto.

Prima dell'edizione dell'intera raccolta, il testo era uscito in rivista (1908). Le lezioni di questa versione sono indicate in apparato con la sigla P: esse si mostrano precedenti al manoscritto A, in cui sono attestate le varianti autoriali leggibili nell'edizione del 1909.

Capelli folti e barba intonsa e bruna;
 ampia fronte; occhio chiaro e scrutatore;
 sopra alle rosse labra si raduna
 coll'ironia sarcasmo sprezzatore. 4

Parlar breve: commetto alla fortuna
 del Tempo – e Gloria incalzo – il mio valore;
 ed alla solitudine opportuna
 corpo deforme e sereno dolore. 8

Col riso schietto suscito diane
 allegre ed in silenzio m'appostillo;
 sdegnò le pigre bugie cotidiane. 11

Fiero, iracondo, tenace, cortese:
 il Bene e il Male abburatto e distillo;
 più che amicizia eleggo odio palese. 14

2 indagatore P 3 sopra alle labra rosse P 6 tempo P gloria P 10 appostillo, P 13 bene P male P
 aburatto A 14 palese *sps. a* »sincero« A

4 capperi (*agg. a marg.*) B ironia, e B *prima di sprezzatore si trova in B un asterisco a matita, che però sembra piuttosto la cancellatura di una variante soltanto accennata* 6 colla (*agg. in interl.*) Gloria B
 dopo Gloria è tracciato in B un segno di matita, a forma di nota tironiana, a cui non attribuisco significato
 11 sciorino (*agg. a marg.*) e (*agg. in interl.*) sdegnò B

Sonetto, ABAB ABAB CDC EDE. Segnalo le rime ricche *fortuna : opportuna* e *valore : dolore*, concentrate nella seconda quartina, e inoltre *appostillo : distillo*; *scrutatore : sprezzatore* è rima suffissale. Inclusiva è invece *diane : cotidiane*. Le rime A (-una) e C (-ane) sono in rapporto di consonanza.

1. *intonsa*: parola di lunga tradizione lirica, dalla «intonsa Fortuna» di Boiardo fino agli «intonsi barbari» delle *Elegie romane* di d'Annunzio (*Ave, Roma*, v. 2); dello stesso segnale anche il ritratto dello spadaccino «imberbe, intonso, èsile, biondo, | ceruli occhi, sottil naso aquilino» (*Madama Violante*, vv. 3-4), in cui è notevole, come nel testo luciniano, l'accumulo di aggettivi; in precedenza un esempio aveva fornito anche *A Febo Apolline* degli *Juvenilia* di Carducci, che è accostamento altrettanto pertinente: «Pe 'l lungo collo eburneo | intonsi i crin fluire | vide...» (vv. 137-139). 2. *occhio... scrutatore*: *scrutatore* è parola prosastica, usata nel verso da Parini e Carducci; ma nell'espressione *occhio* (oppure *sguardo*) *scrutatore* sembra

decisamente di uso ottocentesco, a partire dal *Fermo e Lucia*. La variante sostituisce *indagatore*, della prima versione. 4. *sprezzatore*: nel verso è usata da Tasso, *Gerusalemme liberata*, II 59: «impaziente, inesorabil, fero, | ne l'arme infaticabile ed invitto, | d'ogni dio sprezzatore» (vv. 5-7): anche questo esempio, tratto dal ritratto di Argante, sembra una fonte molto plausibile. Un'altra occorrenza luciniana è in *D'Annunzio al vaglio dell'Humorismo*: «una caricatura dell'abruzzese, che, piccolino, dipinto sopra lunghissimi trampoli, si sforzava di raggiungere il naso dominatore e sprezzatore di un Dante colossale» (p. 84). 5. *commetto*: con il significato di 'affido, do in cura' è verbo attestato fin da Brunetto Latini; la collocazione *commettere alla Fortuna* è in Dante, *If* VII 61-62: «Or puoi, figliuol, veder la corta buffa | d'i ben che son commessi a la fortuna». 6. *incalzo*: verbo usato in poesia fin dal Notaro, in almeno un paio di occasioni; *incalzare la gloria* (qui con inversione) è conio di Lucini. 7. *solitudine opportuna*: il ritiro in sé stesso è necessario alla riflessione del poeta. 8. *corpo deforme e sereno dolore*: struttura a chiasmo, che richiama la condizione leopardiana: ma non trovo traccia delle due collocazioni (la seconda ossimorica) in autori precedenti. 9. *riso schietto*: 'risata franca, libera da sottintesi'. Lucini sottolinea la sincerità della sua ispirazione. *diane*: propriamente, sono squilli di tromba rivolti ai soldati, per incitarli all'azione o alla riscossa; il *riso schietto* induce dunque un senso di allegria guerriera. C'è in Pascoli nei *Nuovi poemetti (Il solitario, I*: «intese la diana boschereccia | il vecchio bosco...»), ma sembra più vicino Carducci delle *Odi barbare*: «L'altro, di baci sazio in austriache | piume e sognante su l'albe gelide | le diane e il rullo pugnace...» (*Per la morte di Napoleone Eugenio*, vv. 5-7). Lucini usa diffusamente il termine, in prosa e in poesia, come mostra Sanguineti 1975, *ad l.* 10. *apostillo*: è un'altra parola assai cara a Lucini (per cui rimando nuovamente al commento di Sanguineti). Qui potrebbe valere 'rifletto nella mia quiete per chiarire il mio pensiero' (in almeno un altro paio di casi la parola è usata con significato più evocativo che referenziale: per es. in *Lai di un Eroe sfortunato ai Giudici*, di *Revolverate*, v. 227 a p. 113: «Peso martirio orrendo del sajone, | cilicio ergastolano, apostillato dal numero servile!»). 11. *quotidiane*: arcaismo, rilanciato da d'Annunzio. 12. *fiero, iracundo, tenace, cortese*: trovo il dittico *fiero iracundo* in Doni, *I marmi*, in conclusione del *Ragionamento della poesia*: «Le forze mie, che sepolture | sono a' viventi, se le accenda l'ira, | vaglion col mio valor fiero iracundo». Se non la qualità degli aggettivi, almeno la figura di accumulo richiama strutture simili in altri ritratti. 13. *abbrutto*: 'setaccio'. Sanguineti offre un'ampia casistica di occorrenze luciniane: certo l'immagine di un Lucini "cruscante" è decisamente curiosa, ma le scelte lessicali arcaizzanti, esposte, sono tutt'altro che infrequenti. La parola è poco usata in letteratura, e in poesia trovo solo un'occorrenza in un sonetto di Burchiello (*Un giuoco d'Aliossi in un mortito*, al v. 13), che mi sembra fonte improbabile. Nel manoscritto A il verbo è scritto con *b* scempia, come sarebbe uso di Lucini: più che un errore di chi copiò il sonetto, è forse più plausibile una "normalizzazione" compiuta nelle stampe. Con *distillo* forma coppia quasi ossimorica: il primo verbo si riferisce normalmente al campo semantico del cibo, il secondo a quello affine delle bevande (ma potrebbe non essere irrilevante un riferimento alchemico). 14. *palese*: così in tutte le stampe; ma nel manoscritto è su correzione, da *sincero* (che, sebbene inaccettabile per via dello schema rimico, potrebbe essere traccia delle precedenti fasi di elaborazione).

3.

Dalle Perversità

Le *Perversità* sono il terzo dei *Cinque tomi delle Ironie e delle Esperienze del Melibeo*, testi centrati sulla figura di un «pastore arcade ed anarchico», che Lucini iniziò a progettare e scrivere a partire dall'anno 1900. Come è noto, il poeta riuscì a portare fino alla pubblicazione il solo primo tomo, che uscì nel 1910 con il titolo di *La solita canzone del Melibeo*. Postume sono uscite a stampa *Le Antitesi* e appunto *Le Perversità* («da riordinarsi e completarsi a cura di G.P. Lucini»), riporta il retro della carpetta dei materiali, conservata in archivio), nell'ed. di Viazzi 1970. Questa raccolta contiene un sonetto, *Cristallo di Luce e di Ombra*, e una corona di 5 sonetti, *Una danzatrice eccezionale*, che si trovano nell'ultima sezione della raccolta, intitolata *Casi di coscienza. Le Meditazioni e l'Esame di Coscienza del Melibeo*, in posizione di quarto e di quinto testo

rispettivamente. Secondo Tarabori questa sezione avrebbe peraltro dovuto costituire una raccolta separata dalle *Perversità*.¹⁰

A confronto con gli ingenti lavori preparatori di *Prometeo*, sono pochi i materiali conservati per quest'altra corona di sonetti.

8.

Cristallo di Luce e di Ombra

Il titolo del testo ha conosciuto un'oscillazione tra "luce" e "luna": fu pubblicato, come inedito, con il titolo di *Cristallo di Luna e di Ombra* in Tarabori 1922, p. 250 (che però normalizza la grafia in *sussurranti* 4, e non accoglie l'inversione del v. 5), e poi in Viazzi 1970, p. 231, al plurale, come *Cristalli di Luce e di Ombra*. In questa edizione si ripristina il titolo con il singolare: non ci sono altre variazioni rispetto al testo pubblicato da Viazzi. Si conservano quattro versioni del sonetto: la più antica (A), segnata con due barre diagonali rosse, testimonia uno stadio ancora molto arretrato di elaborazione e tuttavia presenta minimi segni di riscrittura e correzione. Il foglio, di mm 105 x 154, si trova a c. 412r della busta 23/1, fasc. 1a (87), dedicato ai materiali della *Solita canzone del Melibeo*, nella sottocarpetta *Fonti di Solita..... Canzone..* Al posto del titolo è segnato un punto interrogativo. La versione successiva (B), barrata con linee diagonali a matita blu, si trova a c. 152v della busta 23/1, fasc. 3c (89), intitolata *Casi di coscienza. Le Perversità*. Il foglio misura mm 105 x 156; in verticale riporta la scritta «No - già fatto» e ha il titolo di *Sonetto*.

Si ha una netta variazione nell'aspetto del testo a partire dalla terza testimonianza (C), che si trova nella busta 25, fasc. 1a (57), a c. 52r: si tratta di un foglio ottenuto da due, incollati sul lato lungo, per complessivi mm 208 x 222): è in bella copia, quasi pronta per la stampa, con il titolo sul bordo destro sottolineato con due tratti: *Cristallo* (corr. su -i) *di Luce* (corr. su *Luna*) *e di | Ombra*. Nella busta 25, fasc. 2b è inoltre presente un dattiloscritto (D), sotto il titolo di raccolta di *Le Antitesi*. Tra i documenti del Terzo Libro, intitolato *Intermezzo lunatico*, il sonetto *Cristallo di Luna e di Ombra* (ma corr. su *Ambra*) è il primo pezzo, a c. 76r. Questi testi non compaiono poco oltre nella stessa busta 25, fasc. 2b, che contiene anche un dattiloscritto de *Le Perversità. Terzo volume del "Melibeo"*, allestito da Grandi, sebbene siano indicati (ma privi del segno di spunta) nell'indice di c. 1. Poiché nel titolo *Luce* è frutto di correzione su *Luna* propongo la versione ultima, modificata per dare luogo all'antitesi.

In considerazione delle profonde modifiche apportate sul testo da Lucini, propongo a testo la versione di D corredata in apparato dalle lezioni contenute in C e pubblico separatamente la versione di B con le lezioni di A.

Un mio Pensiero, Ophelia triste e stanca,
naviga alla deriva di un torrente.

– La Testa resupina, molle e bianca
dorme sull'acque susurranti e lente? – 4

S'attarda il corso, s'attenüa, manca
ed estua, in una gora putrescente.
– A che il Pensiero morbido si stanca
a languire sul Volto pigramente? – 8

Muoja il Pensiero! Ophelia è morta e sta
sopra il letto dell'acqua immemoriale.

– Tonda la Luna, topazio ed opale, 11
solecchia sullo stagno. – Il Teschio ride;
ghigno convulso di luce s'incide.

– Brividi lunghi e fredde ambiguità. – 14

4 su><su<>ranti CD 5 Il corso s'attarda CD (in C sopra i due sintagmi sono posti i numeri 2 e 1, in D indicazione grafica di inversione, e correzione)

¹⁰ Tarabori 1922, p. 259. Su altre questioni filologiche inerenti l'edizione si veda Giovannetti 2000, pp. 139-40.

Sonetto, ABABABABCDDEEC. Andrà notata la particolare disposizione delle rime nelle terzine. Compare un caso di rima equivoca ai vv. 1 e 7, con *stanca* agg. e *stanca* v.; inoltre si ha rima ricca tra *sta* : *ambiguità*. Tre sono le rime in -à- tonica (A -*anca*, C -*à*, D -*ale*).

1. *Ophelia*: il personaggio compare in molte opere ottocentesche, e tra le altre nelle *Odi barbare* carducciane (*Presso l'urna di Percy Bysshe Shelley*, v. 15: ma la fonte non sembra garantita, e Carducci usa la grafia -*f*-); tuttavia il riferimento al torrente riporta direttamente alla riscoperta di Shakespeare da parte dei pittori preraffaelliti (il dipinto più celebre è certo l'*Ophelia* di Millais), nei quali il personaggio tragico assume valore di icona. Non sembra che Lucini abbia tratto motivi consonanti dall'*Ophélie* di Rimbaud, testo in quartine. 3. *resupina*: 'chinata di lato'. Nel luciniano *Monologo di Florindo* il personaggio richiama il fiore di Rosaura tra i «gelsomini resupini e languidi». L'aggettivo, già usato da Boccaccio in prosa, si ritrova nel *Furioso*, VIII 48 («Già resupina ne l'arena giace | a tutte voglie del vecchio rapace», rif. a Angelica), e poi in *Cuprea*, un sonetto dannunziano da *Intermezzo di rime* («Poi, così maculata, ella al lunare | abbraccio si distende su lo strame | de l'alghe, e resta immota, resupina»). *molle e bianca*: due esempi della dittologia sono in Tasso (nel sonetto *La vecchia fama ne le selve ascose*, e nella seconda de *Le sette giornate del mondo creato*), ma con riferimento al "pelo" e alla "lana" delle pecore. 4. *susurranti*: l'aggettivo è piuttosto raro in letteratura, ma ha una tradizione già cinquecentesca: Andrea Comboni me ne segnala un esempio nella terza prosa dell'*Arcadia* («susurranti api»), e uno in *Poesie di ventidue autori spagnoli del Cinquecento* tradotte in lingua italiana da Gianfranco Masdeu, Roma 1786, t. II, p. 249: «limpida un'acqua susurrante», v. 5 della traduzione italiana dell'ecloga I di Garcilaso de la Vega (traduce *con sonido*): entrambi retrodatano l'attestazione di Cesarotti ricordata dai lessici. L'aggettivo fu usato due volte da Pascoli e due da Carducci: e in tre casi su quattro per riferirsi all'aria e al vento (con l'eccezione della «sussurrante famigliola» di Pascoli). L'accostamento all'acqua, da parte di Lucini, potrebbe essere motivo originale, mentre la soluzione grafica con *s* scempia rientra nelle scelte grafiche a cui si è accennato nel paragrafo introduttivo di questo studio (non si tratta peraltro di una soluzione particolarmente personale: compare anche nei *Promessi sposi*, sia nella Ventisetтана, sia nella Quarantana). 5. L'endecasillabo è scandito con accenti di 2[^] 5[^] 7[^], ma soprattutto è necessario supporre una dièresi in *attenua* per non considerarlo ipometro. *s'attarda*: gallicismo delle origini (compare in *La mia gran pena e lo gravoso affanno*, v. 16, di Guido delle Colonne), recuperato poi nella prosa del XIX secolo. È di uso tipicamente dannunziano: si trova in *Sera su i colli d'Alba*, altro testo delle *Elegie romane* di d'Annunzio («larghi | paschi ove grandeggiando sazio s'attarda il bue», vv. 19-20), e poi addirittura nove volte in *Alcyone* e una in *Elettra*. *s'attenua*: riferito al corso delle acque è uso originale. In riscrittura ha sostituito *sperde*, parola di tradizione poetica assai meglio documentata (dal Notaro a Pascoli). *manca*: 'perde velocità fino quasi a fermarsi'. 6. *estua*: 'sfocia'. È latinismo forte; se ne reperiscono alcuni esempi dannunziani, ma sempre nel significato primario di 'ribollire' («alto estuava il giorno su 'l rosso velario», in *Offerta votiva* (3), v. 7, dal *Canto novo*; ecc.). *putrescente*: non trovo precedenti in poesia. 10. *immemoriale*: 'che non può ricordare'; ma qui, piuttosto, 'che è priva di memoria'. Aggettivo non comune, inusitato in italiano moderno: è francesismo, mutuato certamente dal poème en prose *Le calvaire immémorial* di Saint-Pol-Roux (uscito su «Le Mercure de France», t. III, n° 21, septembre 1891, pp. 168-72), simbolista apprezzatissimo da Lucini (...e dopo il *Calvario* è il titolo di un altro sonetto luciniano: si veda Romanini 2014a). Ma è aggettivo caro ai simbolisti francesi, usato anche da Maurice Maeterlinck in *Le temple enseveli* (1902): «En nous se trouve un être qui est notre véritable, notre premier-né, immémorial, illimité, universel. Et probablement immortel [...] Cet être inconscient vit sur un autre plan et dans un autre monde que notre intelligence». L'aggettivo compare poi nel romanzo luciniano *Gian Pietro da Core*, a p. 224 («alla felicità, dea spiritualmente apparsa sulla terra dei soferenti, dopo li *immemoriali* secoli di esilio forzato»). 11. *topazio e opale*: il topazio è pietra dantesca, poi di Tasso e di Marino; si trova anche in *Contrasto* di Pascoli (al v. 12), da *Myricae*, insieme a rubino e ametista, e in *A L. Delleani* di Camerana (al v. 27), accanto a rubini, smeraldi e alla perla dell'alba. In quasi tutti gli autori è inserito in repertori di pietre preziose, e usato come notazione di colore giallo, ma anche azzurro (come qui); *opale* è invece in uso dal secondo Quattrocento, e in poesia da Chiabrera. C'è in *Primo vere* di d'Annunzio (in *Vogata*, v. 21: «tenui risi d'opale»). Riferito alla luna è in *Myricae*: «il disco, grandissimo, pende | rossastro in un latte d'opale» (da *Piano e monte*, vv. 1-2). In letteratura può riferirsi anche al sole, al mare, all'alba, alle nubi, al cielo. In dittologia, *topazio e opale* sembra accostamento solo luciniano (forse anche per la tenue cacofonia); l'opale, vitreo e latteo, è la pietra lunare per eccellenza, legata ai sogni e alle profezie, e anche il topazio, tra le sue simbologie, era legato allo svelamento dei segreti.

L'espressione sostituisce *orbita fatale* delle versioni AB, lezione che avrebbe creato equivoco con il *teschio* del verso seguente. 12. *solecchia*: verbo molto raro, vale 'tramontare'. I lessici offrono soltanto attestazioni di *fare solecchio*, cioè 'ripararsi dal sole' (così per es. GDLI, s.v. *solecchio*); l'es. più noto è probabilmente Dante, *Pg XV 14*: «ond'io levai le mani inver' la cima | de le mie ciglia, e fecimi 'l solecchio». *il Teschio ride*: immagine gotica, inquietante; il teschio richiama ovviamente l'iconografia tradizionale dell'*Amleto*, qui arricchita da toni scapigliati (Alvise Andreose mi suggerisce un accostamento con l'*Amleto* di Franco Faccio, libretto di Boito). 13. *ghigno*: in poesia ha varie attestazioni, da Cecco Angiolieri in avanti; tre volte nell'*Adone*, anche in sede di rima, e compare in *Primo vere* di d'Annunzio («ghigno | agghiacciatore», da *Febbre*, vv. 43-44), poi due volte in Carducci e due in Camerana. 14. *brividi lunghi*: anche in *Canto novo* di d'Annunzio («corrono brividi | lunghi per l'intime vene», vv. 21-22 di *Canto dell'ospite*, 3). Nel verso si configurano un chiasmo (nomi agli estremi e aggettivi in posizione mediana), e anche un'allitterazione doppia, e parallela (*brividi/fredde, lunghi/ambiguità*). *ambiguità*: a parte una presenza in Lorenzo de' Medici, la parola è usata nel verso a partire da d'Annunzio, con *Laus vitae*, 7, da *Maia* («E l'ambiguità della morte | e della vita», vv. 106-107). È stata sostituita la chiusura "ad accumulò" delle prime stesure, dove compariva un'altra parola poco poetica come *vacuità*, usata nel verso da Aleardi, d'Annunzio e Corazzini.

Redazione di A e B:

Un mio Pensiero, Ophelia triste e stanca,
 naviga alla deriva di un torrente.
 Hai veduto la testa molle e bianca
 dormir sull'acque paludose e lente? 4
 Il torrente ammalato in fondo manca
 nella gora di sogno inconcludente.
 Oh il mio Pensiero morbido si stanca
 a seguire quel Volto, pigramente! 8
 Muore il Pensiero, Ophelia morta e sta
 sopra al letto dell'acqua immemoriale.
 Gira la Luna l'orbita fatale, 11
 sorriso sullo Stagno. Oh il Teschio ride;
 E il Pensiero alla Morte non sorride?
 Stagno, Pensiero e Teschio, vacuità! 14

1 pensiero A stanca A 3-4 (Hai veduto la testa molle e bianca | dormir nell'acque (*corr. su* acqua) paludose (*corr. su* paludosa) e lente?) A 5 Ma il torrente devia: si sperde e manca, A 6 in fondo, in quella gora pigramente. A 7-8 (A che, il pensiero morbido si stanca | per seguire quel volto putrescente?) A 9 Muoja il pensiero: A è morta A 10 di un [*sic*] acqua immemoriale: A 11 gira la luna l'orbita fatale A 12 †.....† sullo stagno. A ride! A 13 Con esso alla mente il pensiero sorride. [*ipermetro*] A 14 Stagno. Pensiero – Teschio – vacuità. A

9.

La danza sacra

La corona di cinque sonetti è stata edita per la prima volta in «Poesia», IV, 3, aprile 1908, pp. 11-12, con questo titolo (e dedica «per Loie Fuller»): la indicherò con P. Ne *Le Nottole e i Vasi* (Lucini 1912: in apparato NV) il testo è ripubblicato, con diverse varianti, alle pp. 413-15, senza titolo ma con una dedica posta in grassetto, al centro della pagina: «Alla massima delle Mime», cui segue in corpo normale «antiche, moderne e contemporanee, codesta passione in cinque quadri ritmici, senza musica e gesti e pur vivi a suo paragone, perchè:», e in esergo, in corsivo: «*tu solo, o Ideal, sei vero*» (dall'ultimo verso del *Giuseppe Mazzini* di Carducci). Infine, Glauco Viazzi ha ripubblicato il testo con il titolo *Una danzatrice eccezionale* nel 1970 (sigla V₇₀), alle pp. 232-33 (e con due minime differenze – refusi – in *Verri* 1970, pp. 305-6, che segnalo comunque in apparato come *verri*: il testo è, dove non specificato, analogo a V₇₀), utilizzando probabilmente la più recente versione manoscritta, che siglo più sotto con B (forse perché impossibilitato a

recuperare le edizioni a stampa), vicina al testo di P, ma rispetto alla quale NV presenta nuove e numerose varianti e si configura come ultima fase evolutiva del testo. È dunque evidente che la nuova edizione deve fondarsi su NV, ultima stampa pubblicata vivente l'autore (benché non ancora inserita nella raccolta finale, rimasta un progetto). Mentre in P l'impaginazione dei sonetti prevede la divisione tra quartine e terzine, in NV e in V₇₀ sono distinti solo i blocchi di quattordici versi.

Nell'archivio del poeta si conservano due testimonianze manoscritte e un dattiloscritto. La più antica versione, autografa, pare essere quella presente nella busta 23/1, fasc. 3c (89), alle cc. 150r-152r (A), con il titolo *La danza sacra* e dedica a Miss Loïe Fuller. Oltre che dallo stato testuale, la precocità di questa versione rispetto alle altre è deducibile dall'aspetto materiale del testimone: il testo è scritto sui tipici piccoli fogli a righe usati dall'autore (mm 106 x 155): i sonetti presentano la sola divisione strofica tra quartine e terzine. Altra testimonianza, che conserva una versione aggiornata del testo, ormai vicina a P – stesa in copia calligrafica da altra mano –, è quella contenuta nella busta 25, fasc. 1a (57), che indico con B. Il testo si trova alle cc. 77-79, scritte solo sul recto; le carte 77 e 78 misurano mm 210 x 293, mentre la c. 79 è un foglietto di piccole dimensioni (mm 210 x 115), ritagliato dopo la scrittura. Il titolo del poema, con doppia sottolineatura e tra virgolette alte, è sul bordo destro: «Una Danzatrice eccezionale.». Nella busta 25, fasc. 2b è inoltre presente un dattiloscritto, sotto il titolo di raccolta di *Le Antitesi*, nel Libro Quarto, *Le Danze (da "Canti e danze di maschere")*, alle cc. 101r e 102r. Questa testimonianza, preparata evidentemente per la stampa e posteriore ai due testimoni manoscritti, è indicata in apparato con la sigla C.

Per facilitare i richiami interni, e sottolineare l'unità testuale, ho attribuito alla corona di sonetti una numerazione continua dei versi. Al v. 9 ho ritenuto necessario correggere, per ragioni di rispetto della rima, la lezione *solo ho scorto* di NV con *solo ho scorta*.

Danza nel nimbo elettrico, prescienza.

Nascon dei fiori insoliti sui veli; spuntan dell'ali candide: demenza?	
E i tuoi occhi, bellezza, dove celi?	4
Il tuo corpo velato?... In una scienza ch'io non conoscerò, tu mi riveli un possesso, o un desio? Oh, la clemenza	
dell'offerte tue mani! Ha nuovi cieli	8
la tua pupilla, e questa solo ho scorta in un giro di velo. E la tua bocca?	
Nube cangiante, fatidico alone,	11
discopri questa bocca di passione, questo corpo vivente; apri la porta al mistero violento che trabocca.	14

2 veli: ABCP V₇₀ 3 ali>†..†< A candide; ABCP V₇₀ 4 c>i<celi A 6 non conosco ancora tu riveli ABCP V₇₀ 7 possesso ABCP V₇₀ desio V₇₀ 8 delle offerte ABCP V₇₀ ha C V₇₀ 9 solo ho scorta] solo ho scorto NV, ho solo scorta ABCP V₇₀, ha solo scorta *verri* 10 velo, ora. E la bocca? ABCP V₇₀ 11 alone NV 12 dismaga questa luna ABCP V₇₀ passione C V₇₀ 13 vivente, A trabocca! ABCP V₇₀

Sonetto, ABABABABCDEECD. Alla rima alternata delle quartine si associa un più libero schema delle terzine. Si ha rima equivoca (non grafica) tra i vv. 4 e 8 (*celi* : *cieli*), rima ricca tra i vv. 2 e 7 (*demenza* : *clemenza*), e inoltre alcune rime inclusive (*prescienza* : *scienza*, *veli* : *riveli* e *bocca* : *trabocca*). Si ha una netta divisione di colore tra le rime in *-e* delle quartine (*-enza*, *-eli*) e quelle in *-o* delle terzine (*-orta*, *-occa*, *-one*), con le prime due in assonanza.

1. *danza*: Lucini si serve ampiamente della figura di ripetizione in questa corona di sonetti, in cui la parola-chiave sarà ripetuta più volte, anche in serie anaforica (vv. 47-50). *nimbo*: 'alone di luce'; potrebbe riferirsi alle luci elettriche del palcoscenico, che danno vita a giochi di luce con la tunica di Loïe Fuller, su cui erano intessute diverse sete colorate. La parola compare in diversi testi poetici, a partire da Boiardo; c'è in Aleardi e anche in *Primo vere (A la fontana, v. 3)*, in *Myrica (I due cugini, v. 28, in rima con bimbo)* e in altre raccolte dannunziane e pascoliane; e più volte in Camerana e in Gozzano. Meno scontato è *elettrico*, sebbene introdotto in letteratura già dal XVIII secolo (con Casti): le *Poesie elettriche* di Govoni escono nell'11. La

combinazione è inusitata: qui potrebbe indicare la fluorescenza dei colori usati per i tessuti della Fuller. *prescienza*: termine del *Convivio*, piuttosto raro in poesia: Lucini è preceduto da Marino Ceccoli (*La prescienza de quel ch' è terzo ed uno*) e da Alfieri (*Io professor dell'università*, v. 8), ma sarebbe improprio presumerne la discendenza diretta. Diversamente dai casi ricordati, infatti, qui il significato della parola non riguarda una qualità del dio dei cristiani. 2. *fiori insoliti*: le sete colorate. La parola *fiori* evoca fin dal secondo verso il gusto liberty di questo componimento (si vedano, oltre, i vv. 33-34, 48, 60-61 e il commento relativo). 3. *demenza*: non è parola nuova in poesia, visto che fu Lorenzo de' Medici a usarla per primo nel dialogo *L'altercazione* (cap. VI, v. 73), seguito da Marino con *La strage degl'innocenti* (II 48, 6); è poi frequente in Monti, e la usa anche d'Annunzio, fin dal *Poema paradisiaco*. 5. *corpo*: sono fondamentali nel testo i riferimenti al corpo della ballerina (più oltre, ai vv. 13 e 33, si ripete la parola): *occhi* (v. 4), *mani* (v. 8), *pupilla* (v. 9), *bocca* (vv. 10 e 12), *braccio* (v. 20), *dita* (v. 33), *membra* (v. 37), *testa* (v. 44), *labra* (vv. 53-68). 8-9. *ha nuovi cieli | la tua pupilla*: enjambement rilevato, tra quartine e terzine. 11. *alone*: rara in letteratura, è soprattutto parola scientifica, usata da Galileo. Si trova in *Myricae*: «sognato alone», da *Romagna*, v. 38; in *Odi e inni*: «fugace alone», da *A riposo*, v. 11; e nei *Primi poemetti*: «iridato alone», da *Gli emigranti della luna*, can. 6, v. 2. La struttura del verso è a chiasmo, come spesso in Lucini. 12. *discopri*: 'rivela'. Sostituisce *dismaga*, dantismo esposto («l'onestade ad ogn'atto dismaga», *Pg* III 11; e «che ' marinari in mezzo mar dismago», *Pg* XIX 20), e poco oltre *bocca* compare al posto di *luna*. Le sostituzioni sembrano volte ad attenuare la forza evocativa del testo, e a ciò si allinea anche la scelta di togliere il punto esclamativo con cui si concludeva il sonetto fino a P.

Arco baleno, volgiti; un serpente innamorato e strano a' tuoi colori guizza, striscia, si sdraja in mille ardori, dentro all'orbe settemplice e fremente.	18
Una nube è passata lentamente. Un braccio aderto dispensa tesori; sono li astri, le stelle, sono i cori celesti e rutilanti intensamente.	22
Una nube si chiude, s'inzaffira. Bandiere rosse e sacre della gloria, e preghiere violacee della sera, e tramonti d'incendio, e una severa partecipazione a questa istoria d'una Silfide-Donna che delira.	25 28

15 arcobaleno AP 16 ai ABCP V₇₀ 17 ardori ABCP V₇₀ 19 lentamente, P 20 un braccio P tesori: ABCP V₇₀ 23 chiude e ABCP V₇₀ inzaffira, P 24 alla gloria, V₇₀ Silfide donna ABCP V₇₀

Sonetto, ABBAABBACDEEDC. Nelle quartine si rileva una rima suffissale tra i due avverbi in *-mente*, che poi sono in rapporto di rima ricca con *fremente*, e una paronomastica tra *cori* e *colori*. Lo stesso rapporto è instaurato tra *sera* e *severa* nelle terzine. Molto simili sono le rime B *-ori* e D *-oria* (condividono la vocale tonica e la parte consonantica); si ha inoltre assonanza tonica tra A *-ente* e E *-era*.

15. *arco baleno*: è in poesia a partire dal *Morgante*; poi in Alardi e nelle *Myricae*, in chiusura di testo (*Dopo l'acquazzone*, v. 12), e nei *Nuovi poemetti* (*Gli emigranti della luna*, can. 2, v. 43). Nella rivista marinettiana è scritto come parola unica, ma nei manoscritti e in NV (e in altri testi) Lucini predilige la separazione dei componenti. *un serpente*: si tratta della *Danza serpentina* della Fuller, ripresa in vari filmati dai fratelli Skladanowski (1895), dai Lumière ('96) e da altri cineasti (anche se nessuna delle ballerine riprese sembra essere la Fuller). Anche le immagini zoomorfe contribuiscono alla caratterizzazione liberty del testo. 17. *guizza, striscia, si sdraja: tricolon*. 18. *orbe*: latinismo, che fa il suo ingresso nel verso con Marino: «così cangia tenor l'orbe rotante» (*Adone* I 50, 7; e altri). *settemplice*: qui, 'ornato di sette colori' (nel testo sono

rappresentati tutti i colori dell'arcobaleno), riferito ai colori iridei della tunica della ballerina. In poesia è aggettivo usato nel '500 da Luigi Alamanni nell'*Avarchide* (XIII 96, 3: «il settemplice scudo»), poi compare nel *Meriggio* di Parini (v. 1074) e due volte in *Maia*; ma il contesto più vicino sembra un passo di *L'Italia e l'Europa nel 1848*, di Tommaseo, v. 21: «della luce il settemplice raggio». Più pertinente può essere tuttavia il riferimento a Virgilio, *Aen.*, XII 925: «orasque recludit Loricae, et clipei extremos septemplex orbis». 20. *aderto*: 'steso verso l'alto'. Conta su un paio di attestazioni trecentesche, ma è arcaismo usato da Carducci, nei *Levia gravia* e due volte negli *Juvenilia*, poi nelle *Odi barbare* e nelle *Rime nuove*: compare anche nelle poesie di Praga e di d'Annunzio (*Canto novo, Isotteo, Maia*). È dunque parola ricercata della temperie di secondo '800. 22. *rutilanti*: «Ravenna, glauca notte rutilante d'oro», scrive d'Annunzio in *Ferrara, Pisa, Ravenna* (v. 55; da *Elettra*). Oltre a moltissime presenze nella letteratura latina, anche questa parola è di tradizione (è attestata a partire da Saviozzo), ma ha minor fortuna nel verso (Lorenzo, Boiardo): GDLI ne restituisce vari esempi dalla prosa della Scapigliatura. Qui potrebbe riferirsi alle ali fluorescenti dei costumi di scena della Fuller, preparate con una vernice al radio. *intensamente*: eccetto una rima stravagante di Niccolò da Correggio, l'avverbio compare in poesia solo con le *Poesie* di Camerana (1907). 23. *s'inzaffira*: parasintetico di conio dantesco («il bel zaffiro | del quale il ciel più chiaro s'inzaffira», *Pd* XXIII 101-102) recuperato da Aleari e da d'Annunzio, ne *L'oleandro*, v. 381, in *Alcyone*. 24. *bandiere rosse e sacre della gloria*: prima ancora che la rivoluzione socialista, le bandiere rosse evocano la volontà di combattere senza accettare la resa; soltanto dal 1848, e ancora non senza eccezioni, la bandiera rossa identifica le forze rivoluzionarie; e solo dagli anni Ottanta dell'Ottocento è celebrata in canti e musiche. 25. *violacee*: nel verso è parola usata da d'Annunzio (fin da *Primo vere: A la signorina Silvina Olivieri*, v. 54), Carducci (una volta, nelle *Odi barbare*) e Pascoli (ma solo dai *Poemi conviviali*). È dunque acquisizione che si deve ai modelli più prossimi di Lucini. La sinestesia *preghiere violacee* suggerisce il raccoglimento del fedele. 26. *severa*: 'austera, profonda'. 27. *partecipazione*: polisillabo inusitato in poesia. 28. *Silfide*: vale 'danzatrice'. In poesia è figura importante per gli Scapigliati: Praga e Camerana la introducono più volte. Fuori da questi autori la ritrovo, nel verso, solo in Monti (*L'invito a Nice*, XIII 2) e nel libretto del *Macbeth* di Verdi.

Il Delirio? La Morte? Anche la Vita;
 è l'estasi di un cuore ammalato:
 questa luce policroma ha cantato
 tutti i prodigi della Ermafrodita. 32
 Femina-Fior; s'allentano le dita,
 petali piovon, neve, arrubinato
 liquore?... Sangue? Han qui sacrificato,
 nella Messa d'amore una tradita? 36
 E i profumi che salgon dalle membra,
 luce, profumi, nuvole, carezza!
 Danza, conciliazione! Ora, non sembra 39
 ch'ogni cosa si fondi nella brezza
 suscitata dai veli e che discenda
 verde la sera sulla calma benda? 42

29 vita, P Vita, ABC V₇₀ 30 e l'estasi ABCP V₇₀ ammalato. ABCP V₇₀ 31 Questa ABCP V₇₀ 32 Ermafrodita – P 33 Femina-fior: ABCP V₇₀, Femina-fiore verri dita ABCP V₇₀ 35 liquore... ABCP V₇₀ 36 amore NV A] amore, BP V₇₀ Tradita? ABCP V₇₀ 37 membra BC V₇₀ 38 carezza! P 39 conciliazione: ora, ABCP V₇₀ 40 fondi *corr. su* fonde C, fonda V₇₀ una sera ABCP V₇₀

Sonetto, ABBAABBACDCDEE. Rima incrociata nelle quartine, poi nelle terzine alternata con chiusura in un distico. Il rimante *dita* è incluso in *Ermafrodita* e in *tradita*; si ha inoltre rima ricca tra *carezza* e *brezza*. Le rime A e B (*-ita*, *-ato*) sono in rapporto di consonanza. Le tre rime delle terzine hanno tutte la vocale tonica e (*-embra*, *-ezza*, *-enda*) e sono tutte assonanti.

29. *delirio*: parola introdotta dalla poesia barocca e poi usata senza soluzione di continuità fino a Praga, Camerana e d'Annunzio. Qui istituisce un rapporto di *coblas capfinidas* con il *delira* del v. 28. 30. è: sostituisce la *e* della precedente ed., non accettabile anche nell'ambito dell'assai intuitiva sintassi luciniana. *ammaliato*: poche presenze nel verso, soprattutto tra Barocco e Scapigliatura. *Core ammalato* è nel *Pastor fido* di Guarini (III 6). 31. *policroma*: termine scientifico, che Lucini usa per primo nel verso; con gli Scapigliati era entrato poco prima nella letteratura in prosa. 32. *Ermafrodita*: qui usato al femminile. Come aggettivo (e con altra accezione) compare nella *Commedia* («nostro peccato fu ermafrodito», Pg XXVI 82) e, dopo presenze sporadiche, è soprattutto parola dannunziana (ma non al femminile). 33. *Femina-Fior*: immagine simbolica dell'Art Nouveau (calco dal fr. *femme-fleur*), ma soprattutto richiamo alla *Danza serpentina*, che crea figure floreali attraverso l'uso di vesti con lembi molto abbondanti. 34. *petali*: Aleari e Praga sono i primi a usare la parola nel verso, seguiti da d'Annunzio (*Canto novo*) e Pascoli (*Myrica*). *arrubinato*: parola molto insolita in letteratura, e ancora più nel verso: trovo il verbo solo nell'*Adone* (XIV 129, v. 3: «e 'l vivo latte arrubinando tinse»). 36. *Messa d'Amore*: è il primo elemento religioso di un "rito" profano di cui compaiono altri elementi nel sonetto successivo: *calice* (v. 43), *elevazione* (v. 44), *ostensorio* (v. 45), *incenso* (v. 47). 38. *profumi*: si ripete dal v. 37, ma piuttosto ribadisce una delle parole suggestive del testo (come *luce*, in tutti i colori descritti; *nuvole*, di colori ma anche di polveri; *carezze*, intese come aggraziati movimenti delle braccia della ballerina). 39. *conciliazione*: Lucini la impiega per primo nel verso, ma in prosa è parola usata non sporadicamente a partire dall'Ottocento. 39-40. *non sembra | ch'ogni cosa*: enjambement rilevato, tra le terzine. 40. *fondi*: corregge la *vulgata* dell'ed. Viazzi, che erroneamente pone a testo *fonda* (v. *fondere*, impropria "correzione" grammaticale con finalità disambiguante), lezione assente da tutta la tradizione. *brezza*: in poesia compare a partire da Ludovico Martelli (*Folle, chi potria dir in versi o in prosa*, 8), poi più volte nei *Canti* di Aleari e in tanta prosa scapigliata. Ricompare nelle *Myrica* (*Lo stornello*, v. 13), nelle *Rime nuove* carducciane (*Rosa e fanciulla*, v. 27) e due volte nell'*Intermezzo di rime* di d'Annunzio (*Il peccato di maggio*, v. 26; *Il sangue de le vergini*, v. 80), per poi essere usata altre volte da questi e da altri autori di fine secolo (Corazzini, Camerana). L'*Intermezzo* potrebbe anche essere un modello da cui Lucini trae la struttura della sequenza di sonetti con fine illustrativo-narrativo. 42. *verde la sera*: sinestesia di gusto simbolista, ma qui probabilmente legata a un momento della danza, forse una pausa o un abbassamento delle luci. *calma benda*: i veli, allorché immobili si appoggiano sulla ballerina. La pausa nella danza durerà fino al v. 46, dove compare nuovamente l'aggettivo *calmo*.

Stia la benda; dal calice riappare
la testa, elevazione: ha sorvissuto
al volo l'ostensorio in un raggiare
di speranza e di fede calmo e muto. 46
Danza, incenso di nebbia – va, scompare: –
danza, gilio inquieto e imposseduto;
danza, fantasma delle notti rare,
danza, raggio di sol lucido e acuto. 50
Arco baleno, carezza, saluto:
per dove! Ahimé!... rimani. Oh, questa sete
delle tue labra; oh, questo nuovo ajuto 53
a sfumar nella tua nube d'incenso!
E il tuo corpo nascosto nelle sete!
E il tuo torbido sesso, audace, intenso? 56

43 Sta ABCP V₇₀ benda: ABCP V₇₀ riappare, P 44 elevazione *sps. a* ›invocazione‹ A 46 fede, ABCP V₇₀ 47 nebbia; va e scompare; ABCP V₇₀ 48 danza ABC V₇₀ 49 danza ABC V₇₀ 50 danza ABC V₇₀ 51 Arcobaleno P 52 dove? ABCP V₇₀ rimani! ABCP V₇₀ 53 labra, ABC V₇₀ 54 nelle tue *sps. a* ›nella tua‹ A → nelle tue nubi BCP V₇₀ 55 sete? ABCP V₇₀ 56 sesso audace e intenso ABCP V₇₀

Sonetto, ABABABABBCBDCD. Per A (-are) noto la rima ricca (etimologica) tra *riappare* e *scompare*. La rima B (-uto) sconfinata anche nelle terzine: vi rilevo solo un rapporto desinenziale tra *sorvissuto* e *imposseduto*. B è inoltre consonante con C, i cui rimanti sono in rima equivoca: *sete 52* è ‘desiderio’, mentre *sete 55* vale ‘tessuti pregiati’. Infine, C condivide la tonica *e* con D, i cui rimanti *incenso* e *intenso* mostrano una paronomasia.

43. *benda*: anche qui si ha l’effetto di *capfinidas*. 44. *elevazione*: nel *Reggimento e costumi di donna* Francesco da Barberino descrive l’«elevazione d’amore»; ma poi in poesia la parola ricompare solo come titolo di un componimento di Praga e di uno di d’Annunzio. La usa Camerana, in *Valle d’Andorno*, 2 («elevation serena ed offertorio», v. 80). 44. *sorvissuto*: in *Cantata dell’Alba*, 598, Lucini usa *sorvivo* (Manfredini 2005, p. 203). Si veda la nota a *sorvivere* in Manfredini 2014a, pp. 78-79. Per possibili fonti, trovo *sorvive* nelle *Sette giornate del mondo creato* di Tasso (giorno 7, v. 215), poi qualche esempio nelle tragedie alfierriane, nell’*Ossian* di Cesarotti, nei libretti verdiani. In seguito trovo un *sorvisse* ne *La campagna di Roma*, dai *Canti* di Aleardi (v. 191), un *sorvissuti* sostantivato in Pascoli, *Canti di Castelvechio (Il ciocco*, can. 1, v. 83), e *sorvive* nelle *Odi e inni (La porta santa*, v. 54). 45. *ostensorio*: «reprobo poeta | di messale sdegnoso e d’ostensorio» è colui che dice io in *Monasterium* di Praga (vv. 28-29). Compare poi più volte in d’Annunzio, ma sempre in prosa. Lucini ne fa uso anche nella *Canzone del Giovane Signore delle Revolverate* («prezioso ostensorio»: Lucini 1909, p. 67). 47-50. *danza... danza*: Lucini insiste qui sull’anafora e su altri effetti di ripresa lessicale, anche dai sonetti precedenti (si vedano *arco baleno* e *carezza* al v. 51). 48. *gilio*: recupero della forma semi-latineggiante, e comunque la parola segue la consueta scelta grafica di Lucini. *imposseduto*: accanto al ‘giglio’, ne conferma la purezza. Un’attestazione nella prosa di Gioberti, mentre nel verso questa è probabilmente la prima presenza. 49. *fantasma*: forse per l’effetto delle luci fluorescenti dei vestiti. 53. *labra*: altra grafia latineggiante. 53-54. *questo nuovo ajuto | a sfumar*: enjambement tra le terzine. 54. *nubi d’incenso*: è variazione di *incenso di nebbia* del v. 47.

Fuoco, prendimi, e va nella magia
del tuo bacio superbo e struggitore.
Amo morir nella fresca asfisia
dei veleni narcotici del fiore, 60
gilio; e, coi cigni, cantar l’etisia
del viso bianco e del pallido cuore;
o dissolvermi tutto all’armonia
d’una ambigua bellezza di splendore: 64
...morir,... morire...: la tua danza anela
alle ceneri grigie della fine.
Vibran le mani come una vivuola, 67
si scoloran le labra piccoline
e mormorano estrema la parola:
«Notte!» e l’enorme-buja si rivela. 70

57 prendimi ABCP V₇₀ 59 asfisia *corr. a marg. dopo* ›etisia‹ A 60 dei *sps. a* ›del‹ A 61 e coi cigni ABCP V₇₀ 64 splendore; P 65 morir, morire ABCP V₇₀ 67 vivuola *corr. a marg. dopo* ›viola‹ A, vivuola; C 68 piccoline, ABCP V₇₀ 69 estrema la *sps. a* ›l’ultima‹ A → estrema BCP V₇₀ 70 «Notte!» Ella *sps. a* ›L’‹ A → «Notte!.. Ella B → «Notte!..» Ella C → «Notte!» Ella P V₇₀ enorme e buja ABCP V₇₀

Sonetto, ABABABABCDEDEC. Rima ricca tra *asfisia* e *etisia*. Condividono la vocale tonica le rime A (-ia) e D (-ine), e inoltre B (-ore) e E (-ola).

57. *Fuoco*: è incipit dannunziano. 58. *struggitore*: è parola non diffusissima, ma di lunga storia nella poesia italiana, da Guittone («O struggitor di noi, se qui è gravezza | ov’è donqua allegrezza?», v. 70 della canzone

O cari frati miei, con malamente), passando per Cesarotti, e fino a Tommaseo, che però impiega il femminile. Tutto il sonetto celebra una bellezza decadente. 59. *asfisia*: parola settecentesca della medicina; in poesia compare solo in Camerana negli stessi anni luciniani (nei *Versi* del 1907. Da *Prologo*, 39: «adulterio e asfissia, colpa e veleno»), mentre in prosa è usata da Scapigliati e contemporanei (fino a *L'innocente* di d'Annunzio). 60. *veleni narcotici del fiore*: qui è ben marcata la fonte luciniana, dal *Preludio* al dannunziano *Intermezzo di rime* (v. 29: «narcotici fiori»). Non rintraccio altre occorrenze di *narcotico* nel verso. 61. *gilio*: richiamo dal sonetto precedente (v. 48). Qui si aggiunge un riferimento decadente alle proprietà rilassanti del fiore. *etisia*: 'tisi'. Altro termine scientifico (in questa forma è francesismo), e altro richiamo agli Scapigliati. È di Praga la prima attestazione nel verso (*Canzoniere del bimbo*, 5, v. 46), cui segue Corazzini (*Toblack*, v. 49; e *Spleen*, v. 37). 62. *del viso bianco e del pallido cuore*: dopo il *gilio* e i *cigni* del verso precedente, si aggiungono altri due elementi (disposti a chiasmo) di colore bianco, per riassumere l'intera danza dei colori ma richiamare soprattutto l'atmosfera *bohémienne*, come ribadiscono i vv. 65-66 (qui compare il colore grigio, cui seguirà lo scolorimento delle labbra). 67. *vivuola*: strumento non molto citato in letteratura: nel verso appare nel *Pataffio* (v. 52) e assai oltre, nell'*Isotteo* dannunziano (*Cantata di calen d'aprile*, vv. 140 e 142); passa poi a Pascoli, che lo usa abbondantemente, nelle *Canzoni di re Enzo* (*La vedetta*, v. 28, e *La mischia*, v. 36) e nei *Poemi italiani* (*Paolo Ucello*, 4, v. 12). Segnalo anche un luogo parallelo luciniano ne *La cantata dell'alba*, v. 318, dove il coro delle fanciulle esclama: «dentro al calmo giardino | che la rugiada bagna | la vivuola si lagna | e trilla il ribechino» (si veda Manfredini 2005, p. 184). 69-70. *estrema... enorme-buja*: NV legge *estrema*, attributo di *parola*, e non *estreme*, grammaticalmente riferito alle labbra, come avviene nelle precedenti redazioni. Alla fine dell'elaborazione del testo *estrema* è invece la parola "notte", per la quale Lucini conia un nuovo composto di gusto futuristico, *enorme-buja*. Fino alla "futurista" P (ma anche in V₇₀) si leggeva invece una dittologia.

4.

Dalle *Armonie sinfoniche*

Le *Armonie sinfoniche* sono una congerie di schizzi e progetti giovanili di Lucini, che presto l'autore decise di escludere quasi interamente dalla pubblicazione, sopraffatto da altre urgenze e probabilmente anche per il superamento di una stagione creativa non ancora solidamente fondata su una teoria. La mancanza di omogeneità dei testi non consente di riconoscere, nella loro sequenza, un chiaro progetto di raccolta. Per lo studio della produzione sonettistica, tuttavia, anche questo progetto contiene materiali utili. Lo studio di Viazzi 1972, pp. 105-56, ipotizza invece che si trattasse di una raccolta, e definisce le sezioni in cui essa avrebbe dovuto articolarsi; lo stadio di evoluzione del materiale conservato offre però soltanto un'impressione di giustapposizione dei testi.¹¹

Lucini dichiarò di avere scritto quasi tutte le *Armonie sinfoniche* negli anni compresi tra il 1885 e il 1888: poiché, *a posteriori*, ricostruì il proprio percorso versoliberistico solo a partire dal 1896, l'esclusione di questi testi, alcuni dei quali pubblicati in rivista a partire dal 1891, da altri più concreti progetti poetici, si spiega con una generale insoddisfazione. Il tramonto del modello carducciano, e la residuale influenza della poesia scapigliata, lasciavano spazio all'ingresso di suggestioni del simbolismo francese; il giovane sperimentatore Lucini cercò dunque varie soluzioni di uscita, che restano quasi solo «cartoni di studio» (Viazzi) o abbozzi, se non fosse che: a) Lucini ne pubblicò due, e che altri sono stati trascritti in "bella copia"; e b) essi funzionarono come palestra per le opere versoliberistiche, oltre che come ricerca di un'alternativa al modello carducciano.

¹¹ Viazzi ordina le sezioni attribuendo a ciascuna una lettera, progressiva: A - *I Salmi della Elevazione*; B - *Il tessitore e il poeta*; C - due sonetti senza titolo; D - *La lirica*; E - *La solitudine*; F - *La critica*; G - *La Meditazione*; H - *La Danza d'Amore*; I - *Il Brindisi*; L - uno scritto critico, senza titolo. E e H furono pubblicati da Lucini in vita; A-G (escluso E) in Viazzi 1972; I è un monologo teatrale; L è uscito sul numero speciale de «il Verri», 33-34 (1970), pp. 21-23. Giovannetti (2000, pp. 139-40) valuta come insincera e troppo disinvolta la cura con cui Viazzi trattò questi materiali, allo scopo di avvalorare l'affermazione di Lucini sulla precocità degli esperimenti "semiritmici" (si veda oltre).

Contrariamente a quanto avviene per i testi già esaminati, dunque, quelli di cui ora tratteremo appartengono al periodo giovanile di Lucini e non furono esplicitamente destinati alla pubblicazione.

Tra le carte si trovano due sonetti, dall'incipit inverso (*A me l'opra del verso, a voi la spola* e *A voi la spola, a me l'opra del verso*), contenuti nella sezione *I Salmi della Elevazione* e catalogati da Viazzi all'interno della raccolta nella sezione [C] («due sonetti») con i numeri progressivi I e II. Di entrambi si conserva, prima del dattiloscritto finale, una sola copia preparatoria con alcune lezioni diverse; ma il materiale per ragionare sulle fasi elaborative è davvero poco consistente e pare, inoltre, approntato per la stampa (deve essere intervenuto un ripensamento, oppure Lucini decise di tramandare comunque in bella copia anche questi testi) in anni molto distanti dalla stesura iniziale.

10.

A me l'opra del verso, a voi la spola

Si conserva una sola versione manoscritta del testo, non autografa, in pulito (la siglo A). Si trova nella busta 26, fasc. 3c (51), nella carpetta intitolata *Le Armonie sinfoniche*, a c. 135r. È scritta in copia calligrafica su un grande foglio a righe, di mm 214 x 317. L'edizione è identica a quella di Viazzi 1972, pp. 244-45.

A me l'opra del verso, a voi la spola:

forse che dei pensieri l'orditura finamente tracciata e la parola accennante, vivissima, sicura	4
non son la vostra trama? La viola pallida avete voi, come in natura, nei drappi laborati, per la scola industrie dei colori: noi fra la dura	8
asperità dei versi, in un selvaggio ritmo noi la fermiamo trionfanti: coi rabeschi dell'or rapite il raggio	11
alle stelle ed al sol: la fantasia alata lo bulina nei miei canti e il magico poter dell'armonia.	14

9 versi, ›f‹ in A

Sonetto, ABABABABCDCED. Noto per A la rima paronomastica tra *spola* e *scola*; per B la rima ricca tra *orditura* e *natura*. Condivono la vocale tonica *a* le rime C (-aggio) e D (-anti).

1. *a me l'opra del verso, a voi la spola*: e viceversa nel sonetto seguente. È evidentissimo il richiamo alla versione montiana dell'*Iliade*, nella quale Criseide è «all'opre delle spole intenta» (I 40). Anche Leopardi, in *A Silvia*, si serve di questo verso montiano. 2. *orditura*: se *spola* è parola di discreta tradizione lirica, *orditura* è decisamente più ricercata: la si trova a partire da *Adone* XIX 356, v. 6, che però non è fonte probabile del passo, e compare in alcuni lirici del Barocco. 3. *finamente*: il polisillabo è raro nel verso: ce ne sono poche presenze in antico, a partire da Rinaldo d'Aquino (si veda Gattoweb). *tracciata*: è parola semitecnica, usata soprattutto dalla fine del '700 in poi, con pochissime presenze poetiche, peraltro non anteriori a Lucini. 4. *accennante*: una sola occorrenza nella poesia preluciniana, in *Voluttà e rimorso*: *Elena* di Tommaseo (v. 14). *vivissima*: superlativo usato da Dante, *Pd* XXVII 100 («le parti sue vivissime ed eccelse») e da Parini nelle *Odi* (*Le nozze*, v. 26: «vivissimo colore»). 5-6. *viola* | *pallida*: topos petrarchesco, da RVF 162 6. 7. *laborati*: come spesso, Lucini predilige le forme arcaizzanti o latineggianti per il suo *pastiche*. *scola*: forma latineggiante per «scuola», col significato di 'maestria, arte'. 7-8. *per la*

scola | *industrie dei colori: noi fra la dura*: anasinafe tra i due versi; ma il secondo verso viene a essere battuto su 1[^] 5[^] 7[^], e *noi* (come da tradizione, all'interno del verso) è monosillabico. 8-10. *noi... noi*: ripetizione pleonastica del pronome: la deissi personale è continuamente rimarcata per contrapporre le due figure. 8-9. *dura* | *asperità*: è frequente in Lucini l'uso dell'inarcatura tra quartine e terzine, per ribadire una scelta prosastica pur nell'impiego di una forma metrica tradizionale (tanto più importante in questi testi giovanili: la si trova anche nel sonetto successivo e collegato). Inoltre l'inarcatura dà luogo all'endecasillabo *noi fra la dura* | *asperità dei versi*. *Asperità*, prima che da Lucini, è stata impiegata in poesia da Prati, nel sonetto 31 di *Psiche*, al v. 6. Ma, forse non sorprendentemente, è anche parola iacoponiana (*Plange la Chiesa plange e dolora*, v. 21). 10. *ritmo*: GDLI ne offre alcune attestazioni cinquecentesche; poi i consueti sperimentatori sono Aleardi e Praga, finché *ritmo* compare in d'Annunzio fin da *Primo vere* e *Canto novo* (raccolte certamente precedenti la stesura del sonetto di Lucini). 11. *rabeschi*: in poesia ha fortuna soprattutto ottocentesca, dall'*Iliade* montiana passando per Giusti e fino a Praga. Lucini la usa anche in *Madrigale Alessandrino IV*, 5 (Manfredini 2005, p. 142). 12-14. *la fantasia... l'armonia*: il sonetto si chiude con un'epifrasi. 13. *bulina*: qui, nell'uso metaforico, 'incide con nitore'; il verbo non ha impiego letterario prima di Lucini. 14. *armonia*: parola chiave per questa fase teorica di Lucini (si veda oltre, nel commento ai semiritmi).

11.

A voi la spola, a me l'opra del verso

Si conserva una sola versione manoscritta del testo, già in bella copia (non autografa), anche se non priva di correzioni (A). Si trova nella busta 26, fasc. 3c (51), nella carpetta intitolata *Le Armonie sinfoniche*, a c. 135v. È scritta su un grande foglio a righe, di mm 214 x 317. Rispetto al testo di Viazzi 1972, p. 245 (V₇₂ in apparato), sono state introdotte alcune correzioni (fondate sulla lezione del ms.).

A voi la spola, a me l'opra del verso:
 ma quando anela il sol dall'oriente,
 all'alto, fiammeggiante come un terso
 scudo e la terra splendientemente 4
 gioisce, osanna; a tutto l'universo
 che tripudia, tu pur le note lente
 della gaja melode unisci. Oh ben diverso 8
 del mio è il tuo costume: il cor ardente
 si schiude in te alla gioja, e senza affanni
 vivi, ami e sei ricco di lavoro: 11
 per me incresciosi, eterni passan gli anni
 e nessuna speranza mi sorride:
 solo una strana iddia, l'arte, io adoro:
 io canto lagrimoso: il volgo ride. 14

4 splendidamente V₇₂ 5 osanna V₇₂ 6 per V₇₂ noti A 9 Si (agg. a marg. prima di ›si‹) A 10 ami ›,‹ A 13 ›strada‹ strana A

Sonetto, ABABABA₁₃BCDCEDE. Il rimante *verso* è incluso in *universo* e in *diverso*, a loro volta in rapporto di rima ricca. In rapporto di rima inclusiva sono anche *anni* con *affanni* e *ride* con *sorride*. Condividono la vocale tonica le rime A (-*erso*) e B (-*ente*).

4. *splendientemente*: l'agg. *splendente* è diffuso nella lirica antica (per es. in Giacomino Pugliese); dell'avverbio trovo due sole occorrenze, in un volg. di Valerio Massimo e nella *Leggenda aurea*. È probabile che Lucini lo abbia formato indipendentemente da queste fonti. Nei *Sonetti della Chimera*, VIII, 16, compare invece *splendente* (Manfredini 2005, p. 93). 6. *tripudia*: verbo non comune in poesia, con molte attestazioni ottocentesche. Lucini lo usa anche nelle *Revolverate*, in *Per una infante*: «si nasca ai primi fiori,

quando tripudia il sole» (Lucini 1909, p. 216). 7. *della gaja melode unisci. Oh ben diverso*: non si possono applicare soluzioni metrico-stilistiche in rapporto ai versi contigui, e dunque si contano ben tredici sillabe. Anche se *gaja* venisse conteggiato come monosillabo (il che sarebbe una forte eccezione alla tradizione), l'ipermetria rimarrebbe immedicabile. Pare essere questo l'elemento più vistoso che denuncia una revisione testuale ancora incompleta. *melode*: dopo Dante (tre usi, tutti nel *Paradiso*) la forma ritorna in poesia con il Carducci degli *Juvenilia* («tacquer le melodi sante», *Vincenzo Monti*, v. 13), con Praga e con *Primo vere* (in chiusura di *Sera d'estate*, vv. 47-48: «Tutta l'aria | è una melode e un balsamo»). 7-8. *Oh ben diverso... il tuo costume*: è riformulazione del *Passero solitario*, 17-18: «Oimè quanto somiglia | al tuo costume il mio». 8-9. *ardente | si schiude*: enjambement tra quartine e terzine (v. nota 8-9 del sonetto precedente). 10. Per leggere il verso come endecasillabo, è necessario presumere una fortissima dialefe dopo *vivi*. 11. *incresciosi*: 'tediosi, sgradevoli'. Aggettivo abbastanza raro nel verso, dove è usato da Castiglione in avanti: compare nell'*Adelchi*, ne *Le fantasie* di Berchet (v. 89), due volte negli *Juvenilia* carducciani e poi in Prati e Praga. 13. *iddia*: in antico prevale la forma *iddea*; *iddia* si diffonde a partire dalla Scapigliatura (Camerana) ma è soprattutto parola dannunziana (fin da *Primo vere* e *Canto novo*).

I semiritmi

La cartella delle *Armonie sinfoniche* contiene inoltre due testi chiamati "semiritmi":¹² la definizione del metro è ripresa da Capuana (1888), ma Lucini sostenne di non avere conosciuto la raccolta dell'autore siciliano prima della stesura dei suoi due componimenti (anch'essi datati al 1888). È comunque possibile che l'appellativo di "semiritmi", che noi leggiamo in una bella copia, sia posteriore alla creazione dei testi. Discutendo di teoria del verso libero, Lucini accosta questi componimenti ai *Rythmes pittoresques* di Maria Krysinska (1890), di poco posteriori e però piuttosto diversi per regolarità di metro e irregolarità di assemblaggi.¹³

I due testi luciniani si chiamano semplicemente *Primo* e *Secondo*: l'allusione al sonetto è puramente formale, "per l'occhio", perché metro e ritmo non corrispondono a una misura tradizionale del verso italiano. Si tratta di testi composti da due quartine e due terzine, non rimate, con versi di lunghezza variabile, e che pertanto rientrano nella categoria dei "parasonetti".¹⁴ Questi due esperimenti, per quanto ci ha trasmesso l'archivio del poeta, restarono isolati nella sua produzione e, pur preparati per la stampa (in anni assai probabilmente molto successivi alla loro composizione), non furono divulgati.

I semiritmi, che chiudono la rassegna dei sonetti "estravaganti" di Lucini, rappresentano una fase iniziale della sperimentazione della forma libera da parte del poeta – probabilmente posteriore alla prove giovanili ma anteriore alla stesura della maggior parte delle raccolte sonettistiche –, poi lasciata inedita quale pista non percorsa con convinzione; a causa della mancanza di una esplicita progettualità delle *Armonie sinfoniche*, non è semplice valutare se l'inclusione di questi fogli tra i materiali della raccolta sia davvero rilevante, oppure residuale (si veda anche, qui sotto, la breve riflessione critica che accompagna i materiali letterari). I testi sono contenuti nella sezione de *I salmi della Elevazione* indicata con [D] (*La lirica*) da Viazzi.

12.

La lirica

Primo

¹² Secondo Bausi, Martelli 1993 i semiritmi sono «componimenti (a metà tra la poesia e la prosa) in cui il testo appare suddiviso in segmenti non riconducibili ai ritmi e alle misure dei versi canonici» (p. 284).

¹³ Disponiamo di edizioni critiche delle due raccolte: Luigi Capuana, *Semiritmi*, a cura di Enrico Ghidetti, Napoli, Guida, 1972; e Marie Krysinska, *Rythmes pittoresques: mirages, symboles, femmes, contes, résurrections, Lemerre, 1890*. Réédition: édition critique établie par Seth Whidden, Exeter, University of Exeter Press, 2003.

¹⁴ Si veda la nota 3 di pag. 000.

Si conserva un unico testimone (A), in bella copia di mano di Lucini, nella fase finale di redazione, nella busta 26, fasc. 3c (51), a c. 136r. Il testo è scritto su un grande foglio a righe, di mm 222 x 317. Porta il titolo *La lirica* (sottolineato), affiancato a sinistra dall'indicazione *Primo* e a destra dall'indicazione *Semiritmi*. In fondo al foglio, con matita blu, è scritta la data «1888.». È conforme al testo manoscritto (e perciò non indicata da una sigla in apparato) una versione dattiloscritta contenuta nella medesima busta 26, fasc. 3c (51). L'edizione corrisponde a quella di Viazzi 1972, pp. 245-46.

7+7	Suonò l'epica tromba Tirteo nella guerriera	
11	Ellade e suadente toccò le corde	
8+5	il pollice di Solone. Di sotto ai verdi	
3+9	acanti, pianse d'amore ed imprecò	4
7+7	la lesbica fanciulla ed in Atene al vino	
8+7	a rose a fanciulli e a bimbe Anacreonte canuto	
4+10	inneggiava. In Roma cultore della patria	
7+9	Camena, Lesbia sua e l'epitalamio squillante	8
7+7	cantava lascivetto Catullo, mentre Orazio	
11	l'ode classica scioglieva ad Augusto	
7+9	e lepido sferzando, pungeva il romano invilito.	11
7+7	Or novi canti sorgon nelle gotiche chiese	
7+7	e di nimbi indiati e d'angiole e di santi	
11	favoleggian di tra i mistici altari.	14

10 oda A

1. *suonò l'epica tromba Tirteo*: Tirteo era poeta elegiaco, e in alcuni componimenti gli si affida il suono della lira. Qui però è rappresentante di un altro genere poetico e suona uno strumento ben diverso. 2-3. *suadente toccò le corde il pollice di Solone*: Solone si diletta a comporre versi, di contenuto per lo più filosofico e politico. *Suadente* è aggettivo ottocentesco; *pollice*, sporadicamente, è stato usato nel verso. 5. *lesbica*: Carducci e d'Annunzio usano *lesbiaca*. 5-7. *in Atene... inneggiava*: l'iconografia di Anacreonte è invece molto aderente alla tradizione. 7. *inneggiava*: neoformazione di epoca carducciana. 8. *Camena*: riferimento forse all'*Odisia* di Livio Andronico, ma qui sembra piuttosto a Orazio, nominato poco dopo, che usa il termine nelle *Odi* e nelle *Epistole*. *epitalamio*: 'carne nuziale'. Lo rintraccio nell'*Adone* (IV 100, 6) e poi in Aleardi e Praga prima di d'Annunzio, *Primo vere*. *squillante*: aggettivo inconsueto in letteratura, che ritrovo nel Tebaldeo («le squillante corde», in *S'io non ho persa la memoria e il lume*, v. 224) e due volte nel *Canto novo*. Vale 'trionfale'. 9. *lascivetto*: parola della tradizione pastorale, presente in diversi poemi cavallereschi ed epici, ma riaffiorante poi in *Primo vere* (per es. «spandean le vesti un lascivetto odore», in *Ricordo di Firenze*, v. 16 ripetuto al v. 20). La citazione è comunque da Propertio, *Elegie*, II 34 («lascivi cantarunt scripta Catulli») 11. *lepido*: 'arguto'. Parola catulliana («volo te ac tuos amores | ad caelum lepido vocare versu», VI 17), usata però da molti, tra cui Orazio medesimo: «scimus inurbanum lepido seponere dicto» (*Ars poetica*, 273). *invilito*: assente nella poesia ottocentesca, ma con qualche presenza sporadica nel verso da Cavalcanti (sonetto *I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte*, v. 14) fino all'*Ossian* di Cesarotti. 12. *gotiche chiese*: a parte qualche uso come etnico, con questa accezione l'aggettivo non entra in poesia fino al primo '700 (Menzini, Baruffaldi). 13. *indiati*: 'che attingono alla divinità'; «gli occhi amorosi all'indiata chioma», ne *La campagna di Roma* di Aleardi, v. 103, è il precedente letterario immediato di questo testo luciniano. Il verbo è già dantesco (*Pd* IV 28: «d'i serafin colui che più s'india»).

13.

Secondo

Si è conservata una sola testimonianza manoscritta (A), in bella copia autografa di Lucini, alla c. 136v della busta 26, fasc. 3c (51). Il testo è scritto su un grande foglio a righe, di mm 222 x 317. Porta il titolo di *Secondo* (riferito al titolo principale, *La lirica*) scritto sul bordo sinistro. È conforme al testo manoscritto (e perciò non è indicata da una sigla in apparato) una versione dattiloscritta contenuta nella medesima busta. L'edizione coincide con quella di Viazzi 1972, p. 246.

Al v. 6. la lezione *parla e dolce* non dà senso. Il testo è copia calligrafica, e dunque la lettura sembra proprio rivelare un errore di trascrizione da parte di Lucini. O il primo elemento era un aggettivo poco riconoscibile, oppure il secondo nasconde *dice* (ma la soluzione rischia di essere banalizzante).

8+6	Ma nel recente sermone coble e sirventesi	
6+10	dedica alla dama l'ardito cavaliere e di guerre	
6+8	e d'assalti sogna quando primavera esulta	
11+5	e nitrisce la cavalla d'amore. La rude forma	4
6+8	piega il Siciliano alla novissima rima,	
9+4	naturalmente parla e dolce. Oh Beatrice	
7+10	e Laura avventurate dalli omaggi mistici e sereni	
7+7	di due allucinati umani ed ispirati!	8
7+8	Oh le gioiose dame pastorelle in guardinfante	
10+7	ed in topé e i cavalier' pastori danzanti il minuetto	
11+3	manierati facitori di strofe! Noi l'estro	11
7+7	avvampa: i sacri veri della Scienza porgiamo	
8+7	e li elementi asservati e le libere schiatte	
7+9	e la feconda pace cantiamo noi ultimi aedi.	14

5 rima A 12 a†.†ampa: A

1. *coble e sirventesi*: ritrovo la medesima dittologia in *Echi di cavalleria* (v. 11) di Pascoli. Nel verso *cobla*, con diversa forma, fu usata da Redi («mottetti e cobbole | sonetti e cantici», in *Bacco in Toscana*, v. 427).
 2. *cavaliere*: esibito arcaismo. 3. *Primavera esulta*: recupera Leopardi, *Il passero solitario*, 5-6. 5. *novissima rima*: riprende probabilmente le *nove rime* dantesche di Pg XXIV 50. 6. *naturalmente parla e dolce*: la soluzione stilistica alla complicazione sintattica del verso prevede un iperbato e la valutazione di *dolce* come avverbio ('parla naturalmente e dolcemente'). Ho dunque aggiunto un'indicazione di pausa sintattica (virgola) al termine del verso precedente.¹⁵ 7. *avventurate*: 'fortunate'. 8. *allucinati*: parola prosastica, e *senhal* dell'autore. Varrà, con significato quasi contemporaneo a Lucini, 'visionari'. *ispirati*: anche questa parola ha scarsa fortuna preottocentesca, a parte un paio di testi religiosi (dove il significato è diverso) e opere teatrali. Dalle *Grazie* fino agli Scapigliati si registra invece una manciata di occorrenze in cui la parola è senz'altro riferita all'ispirazione poetica. 9. *guardinfante*: entra nel lessico della moda dalla metà del '600, e la impiega Salvator Rosa in una satira; dopo la fortuna a teatro compare ancora in poesia con *La scritta*, 2 (v. 50) di Giusti. 10. *topé*: parola della moda settecentesca; per la sua brevità compare talvolta nel verso di autori minori. C'è anche nelle *Revolverte*, nel finale della *Canzone della Cortigianetta* («de' mie capelli foggiate in topè»: Lucini 1909, p. 52). *minuetto*: da Sergardi e Crudeli, fa il suo ingresso nel primo '700 nella poesia italiana. 11. *manierati*: 'leziosi'. Termine della saggistica, inusitato nel verso. *facitori*: in poesia è stato usato nel significato di 'artefice' o 'compositore' da Ruggeri Apugliese (*Tant'aggio ardire e conoscenza*, 18) e poi da Alfieri nelle tragedie. 12. *avvampa*: usato transitivamente, sul modello di *incendio* e simili. *veri*: 'verità'. Ricordo almeno gli «invidiosi veri» di *Pd* X 138. 13. *asservato*: forma disusata in letteratura, tipica della poesia predantesca: è dunque un altro arcaismo prezioso. 14. *aedi*: parola ottocentesca, che d'Annunzio riprende nel *Primo vere*. Probabilmente arriva in Italia attraverso il francese *aède*, attestato a metà del XIX secolo.

¹⁵ Il suggerimento è di Giulia Raboni, che ringrazio.

Questi due abbozzi luciniani prendono le mosse da quei semiritmi di Capuana che alludono alla forma sonetto solo nella partizione strofica: per esempio *Poesia musicale* (VII) è formata da due testi di 14 versi con strofe di 4, 4, 3 e 3 versi; parasonetti sono anche *Saviezza* (XIII) e *Analisi* (XVIII), ma altri ne aveva pubblicati l'autore siciliano sotto il titolo di *Vanitas vanitatum* (1863). Il semiritmo di Capuana è un tentativo di scandire la poesia su «un ritmo tra quello del verso e quello della prosa», perseguito in modo piuttosto empirico, eliminando rime o assonanze e adottando talvolta versi doppi come alessandrini o strutture 6+6, con ovvie cadute nel tono prosastico; e in generale lo scadimento è dato anche dal principio strutturale del raddoppiamento anaforico o “al mezzo” di parole e sintagmi.¹⁶ Proprio la scarsa qualità tecnica dei testi di Capuana, a cui si aggiunge un tono ironico provinciale e “da occasione”, ha segnato dal principio uno scacco irrimediabile per il genere. Le strutture luciniane sembrano, soprattutto per il primo testo, aggiungere qualche tratto saliente di metrica barbara (come le strutture pentametriche di I 1, 5, 9, 12 e 13 e di II 8 e 12, realizzate con doppio settenario, o gli esametri di I 8 e 11 e di II 14, con la combinazione di settenario e novenario, nei quali però sarebbe vano tentare di scorgere una struttura di piedi regolari), ma compaiono anche endecasillabi (I 2, 10 e 14 e i primi emistichi di II 4 e 11), con accenti di terza-settima per quattro dei cinque calcolati.¹⁷ Per gli altri versi rinuncio a presentare calcoli e tentativi di razionalizzazione; basterà sottolineare che il pur giovane Lucini rifugge dalle strutture raddoppiate, e ciò conferisce almeno al ritmo (non serve esprimere giudizio di valore sul contenuto) un tono più sublime, benché prosastico.¹⁸ Il termine di “semiritmo” vale dunque a indicare una parziale riproduzione della metrica quantitativa. Stilisticamente, oltre alle scelte immediatamente evidenti (arcaismi e aulicismi esposti, inversioni e iperbati, citazioni di passi latini, ecc.), è notevole l'affollamento di aggettivi, con effetto di dilatazione compiaciuta, o di soddisfatto collasso dell'endecasillabo.

Nella busta 26, fasc. 3c (51), nella carpetta intitolata *Le Armonie sinfoniche*, alle cc. 149r-151r (grandi fogli a righe di mm 215 x 317, tranne c. 151r, ritagliata, misurante mm 215 x 165), è contenuta una riflessione di Lucini riguardo a questa sperimentazione. Il testo, già edito in *verri* 1970, pp. 21-23, è scritto in copia calligrafica e contiene diversi errori di trascrizione: li correggo, segnalandoli in un apparato. Abitudini grafiche differenti da quelle contemporanee e parole in corsivo sono dovute all'autore (benché per il tramite del copista: ma un possibile margine tra rispetto dell'antigrafo ed errore di copia non può essere valutato con nettezza), e le ho dunque rispettate. In apparato sono evidenziate le letture erranee dell'edizione del '70 (senza indicazione di

¹⁶ Si veda, per il dettaglio, Spera 1986.

¹⁷ La frequenza delle coppie di quinario ed endecasillabo, e di settenario ed endecasillabo, nel verso libero di Lucini è stata segnalata da Pinchera 1966: il critico suggerisce un debito verso i modelli carducciani, in particolare per l'esametro; per la possibilità di un raffronto con la metrica barbara carducciana e dannunziana ho verificato anche la puntuale analisi di Capovilla 2006. Ma non mi sembra che il giovane Lucini sia in grado di costruire un testo lirico con tutte le cautele richieste dall'imitazione dei classici: Carducci e d'Annunzio sembrano modelli solo intuiti, mentre Pascoli, che costituisce il vertice anche teorico nella riproduzione dei versi latini, opera posteriormente ai due testi luciniani qui editi. Alle pp. 100-1 si trovano le caratteristiche di “assestamento” della ricerca di d'Annunzio.

¹⁸ Muzzioli 2014, p. 97, usa il termine *prosaismo* per riferirsi al verso libero della *Prima Ora della Academia* (1902), cercando di individuarvi sequenze riconducibili a versi tradizionali, combinati tra loro; ma il più delle volte, come già per questi semiritmi, le «porzioni riconoscibili [...] galleggiano in un magma non metricizzabile». Più assertiva la sentenza di Carlino 2014, p. 210, per il quale il verso libero luciniano non è misurabile con metremi noti e definiti, perché si finirebbe per ragionare di pratica consapevole di ipermetria, e non di un programma poetico. Il discorso, pensato per il verso libero, mi sembra applicabile anche a questi due semiritmi. Giovannetti 2000, pp. 46-47, aveva mostrato che «il verso libero lungo di Lucini nasce dall'affiancamento su una medesima linea di quinari, settenari e endecasillabi variamente combinati e sillabicamente contratti e dilatati». Questi semiritmi appaiono costruiti appunto come combinazioni di versi tradizionali o, come si vede anche nei testi di Capuana, attraverso una libertà sillabica sregolata all'interno del verso, e mirata (nei prodotti migliori) alla ricerca di un equilibrio metrico e prosodico complessivo.

curatore, ma dovuta probabilmente a Viazzi), siglata V. Ho accolto (ma con le *cruces*) la lettura *annuncia* di V al § 8, poiché non ho trovato una migliore possibilità di decifrazione.

[149r] ¹Questa forma pseudo-ritmica è la creatura bastarda dei *Petits poèmes en prose* di Baudelaire: dallo stile di questi poemetti esprimenti un'idea od una sensazione affatto soggettiva e scritti in una lingua ornatissima di immagini e smaglianti di gemme e di ori nacque, per una seguita evoluzione, il *semiritmo francese*, che non si accontentò della prosa, del *Carmen solutum*, come direbbe Quintiliano, steso come è comunemente senza distinzioni di lunghezza di linea, ma, ingannando il lettore, volle, sotto un dato aspetto di prosodia, ritrovare l'effetto grafico ed in certo qual modo armonico del verso ribellandosi al numero ed all'accento stesso che il verso esige. ²E però questa fu la esterna modalità: la sostanza di codesti semiritmi non variò l'antica sostanza poetica, il concetto nuovo ed originale non aveva scaturito insieme alla novità della forma, le idee; e le sensazioni di Baudelaire tipiche, uniche e strane, venivano bensì imitate nella dicitura e nella [149v] esposizione esterna, nel giro del periodo e nella ricerca della frase, ma non nei concetti fondamentali, nella pura essenza materiale della cosa. ³Ora, a che pro scrivere in una nuova forma letteraria, se non la si accompagnasse con una nuova e modernissima intenzione di sentire e di giudicare; se il fatto, l'azione, il sentimento, o l'immagine, seguendo ed incorporandosi alle vicende della forma esterna, non rispecchiassero una originalissima modalità dello scrittore, non dimostrassero una nuova verità, un modo insolito di sentire, inusitato di giudicare fatti, azioni, sentimenti, immagini?

⁴Così io rifiuto per me questo nome *semiritmo*, che indica una cosa troppo definita e non contempla l'intervento della suggestione del lettore quale dovrebbe essere; di più il *semiritmo* racchiude in sé elementi che la mia «*meditazione*» non ha, come ne ha trascurati altri che questa contiene. ⁵La meditazione allora verrebbe ascritta a quanto io chiamo le «*armonie sinfoniche*». [150r] ⁶*Orribile dictu!* Un nuovo nome non compreso e sempre imbarazzante in ciò che si chiama retorica. ⁷Come tale allora la *meditazione* sta ad una vera *concezione ritmica*, come l'*armonia* sta *musicalmente alla melodia*. ⁸L'*armonia* non è così strettamente legata alle regole delle crome e del contrapunto, è più libera, è più forte nella sua individualità, è più ampia, è più ideale, †annuncia† alla frase e non la termina, o la lascia compiere per conto suo dall'uditore! ⁹S'apre un campo più esteso e comanda con una forza più viva all'anima ed alla mente di chi ascolta immagini o sensazioni, cui la melodia, stretta in orbite più esigue, non può pretendere di suscitare. ¹⁰Altre volte nel classicismo puro la materia della mia meditazione veniva esposta nell'*endecasillabo sciolto*, come in quello che non era angustiato dalla ricerca della rima ed impaniato da una compassata forma di strofe; e pure l'*endecasillabo* non poteva accogliere [150v] questa larghezza di concetto e quella libertà di regole prosodiche cui l'*armonia sinfonica* può pretendere; seguiva che per le strettoie del verso alcune parole che imperniavano un concetto generale o che reggevano tutta la forza di una idea, costrette dall'accento, dovevano essere poste in un luogo sfavorevole senza evidenza e calore confacenti al loro ministero a detrimento della luce generale e della perspicuità della immagine. ¹¹Ora, per ovviare a questi impedimenti e per dare forma nuova ed adeguata a concetti nuovi, per rendere più che mai suggestiva e sensibile la modalità letteraria, per avere nel medesimo tempo armonia e consistenza, per avvantaggiarsi dei privilegi del verso e della prosa, ho creduto bene modificando il recente, ma già morto *semiritmo*, d'usare delle armonie sinfoniche nella trattazione di codesti soggetti: i quali, esplicando un combattimento morale e ricordando fatti filosofici e storici nell'orgasmo di una [151r] lotta interna, non potevano avere la loro esatta estrinsecazione nella forma usuale della prosa, perché affocati dal sentimento e della passione e quindi disordinati; nè, come momento lirico, potevano stendersi sotto i legami della rima e delle strofe, perché dissonanti spesso stridenti ed ingrati ad essere costretti da regole, che potevano più tosto nuocere che avvantaggiare; regole che il verso deve per necessità ubbidire e delle quali la trascuratezza è un reale difetto.

Gian Pietro Lucini di Breglia.

Errori del manoscritto:

¹pseudo-ritmica è] spendo-ritmica e [evoluzione, il semiritmo] evoluzione, >che non si< il semiritmo [lettore, volle,] lettore volle [prosodia, ritrovare] prosodia, >dalle< ritrovare [ribellandosi] >rive< ribellandosi

²le idee;] le idee [imitate] invitate [fondamentali] >fedec< fondamentali

⁴sé] se

⁸contrapunto] >contrapunil< contrapunto

⁹suscitare] scinscitare

¹⁰quella libertà] >qual< quella libertà [concetto generale] >cel< concetto generale

Varianti grafiche e interpuntive ed errori di V:

¹smaglianti] smagliante ²della forma, le idee; e le sensazioni] della forma; le idee e le sensazioni ³esenza] essenza
³inusitato] inusitato, ⁴nome *semiritmo*] nome di *semiritmo* dovrebbe essere;] dovrebbe essere, ⁵verebbe] verrebbe
⁸†annuncia† annuncia ⁹uditore!] uditore: ⁹commanda] comanda ¹⁰strofe;] strofe: ¹¹prosodiche] prosodiche, o che
reggevano] e che reggevano ¹¹della passione] dalla passione né] né delle strofe] della strofa regole che] regole
cui

È verosimile, dato il suo contenuto, che il paragrafo sia stato steso dopo la stagione di progettazione delle *Armonie sinfoniche*,¹⁹ ed è interessante almeno perché pare scritto in funzione di una pubblicazione di almeno questi materiali della raccolta, giustificabili *à rebours* come una fase di riflessione preliminare al versoliberismo, non sviluppata e ora rifiutata, ma comunque funzionale come testimonianza di un sentiero senza sbocco.²⁰ Lucini parla del semiritmo come «recente, ma già morto»: le esperienze di imitazione del semiritmo francese ne avevano colto le volute sintattiche, ma non parevano comunque adeguate a recepire l'«essenza materiale della cosa». Insomma, la novità formale non si accompagnava a un nuovo modo di sentire, e dunque parve a Lucini sterile e inadeguata: anche altrove, e in particolare nella *Ragion poetica del verso libero*, il poeta insiste sull'importanza filosofica, sociologica, psicologica, e anche stilistica (per quanto riguarda la gestione dei registri) della forma, rispetto alla mera considerazione tecnica. Lucini, a questo punto, rifiutò la definizione di *semiritmo*, dopo avere giudicato insufficiente anche l'endecasillabo sciolto, per cercare le «armonie sinfoniche», la cui definizione andò elaborando nell'ambito della dialettica tra *armonia* e *melodia*: i versi sarebbero «dissonanti, spesso stridenti ed ingrati ad essere costretti da regole».²¹ Questo breve testo critico accompagna i testi delle *Armonie sinfoniche*, ma si trova alla fine della carpetta: anch'esso, come gli altri materiali, attendeva una ulteriore rielaborazione, o piuttosto non era tra le urgenze del poeta.

Le prime prove pascoliane di poesia ritmica – le versioni omeriche pubblicate nell'antologia *Sul limitare* (1899) e la riflessione sulla “metrica neoclassica”, con l'elaborazione di una teoria ben più rigorosa – arrivarono molto dopo queste prime prove luciniane, per le quali il riferimento più immediato restano le *Odi barbare* o, dichiaratamente, Capuana. Lucini 1906 indica il Tommaseo dei *Canti popolari greci* (1842) come precursore del verso libero; Pascoli riconosce a Tommaseo anche l'invenzione del termine *semiritmi* – ma questo, salvo errore, non sembra vero –, e inoltre «una sua teorica e una sua prassi», e che però «mi pare mostri l'imperfezione e della teorica e della pratica di lui. Ché non si tratta di semiritmo, ma di doppio ritmo, come ho detto: il vicino e il lontano».²² Pascoli dà inoltre un giudizio di valore molto netto sugli emuli di Capuana: «Chi scrive semiritmi seguendo il Capuana, per me non è soltanto imitatore: e pur se fosse tale, non avrebbe

¹⁹ Con questo nome si identificano nell'Archivio luciniano due diversi gruppi di testi, il secondo dei quali afferente alle *Antitesi*. Viazzi ha probabilmente agito con troppa superficialità nel definire la cronologia dell'evoluzione del metro luciniano anche per la confusione, compiuta consapevolmente o meno (secondo Giovannetti volontariamente, per retrodatare le istanze dell'autore), tra le due *Armonie sinfoniche*.

²⁰ Secondo Giovannetti 2000, p. 140, i materiali delle *Armonie sinfoniche* (si riferisce a quanto pubblicato da Viazzi 1972) sarebbero stati copiati negli anni 1905-1906, in preparazione alla pubblicazione della monografia sul verso libero.

²¹ *Armonia* è parola chiave anche della teoria di Tommaseo: essa si riferisce alla concordanza di voci e suoni, e anche alla relazione e al collegamento tra i medesimi. Con questa conclusione: «Nel *numero*, anche quando intendasi in senso più aff. a *armonia*, computasi più facilmente la successione; nell'*armonia* si concepisce il congegno.» (TB, s.v. *armonia*). Si veda da ultimo Rinaldin 2014, pp. 207 ss.

²² Pascoli 2002, p. 241. Per “vicino” e “lontano” si intendono il ritmo accentuativo metrico e quello, invece, grammaticale. Tra le tante riserve espresse dalla critica successiva sui versi tommaseani, basterà ricordare per tutti il giudizio limitativo di Menichetti 1990, p. 82: «sono versi preterintenzionali; il loro disporsi in colonna serve solo a render conto della segmentazione dell'originale». Nella sua “teorica”, infatti, Tommaseo afferma di tradurre in prosa e di mantenere l'indicazione di fine verso dell'originale. Nel TB, s.v. *ritmica*, si trova: «Quel che appartiene al ritmo, all'arte e alla scienza del sentirlo e dell'adoprarlo. [T.] *La ritmica è parte non piccola dell'estetica. Alla ritmica della prosa pochi pongono mente oggidì. Più sempl. Il numero.*» *Numero* è dunque, in Tommaseo e anche in Lucini, sinonimo di *ritmo* (Tommaseo scrisse anche un trattato *Sul numero*, rimasto inedito fino al 1954, su cui si diffonde da ultimo Soldani 2004).

verso l'arte altre benemerenzze che quelle che il microbio ha verso la vita. Oh! io non mi stancherò mai dal dirlo e dal ripeterlo: l'imitazione d'un'opera d'arte è la sua putrefazione». ²³ E di Capuana egli critica duramente l'espressione "sciogliersi dalle pastoie del ritmo", rivendicando lo *status* della poesia come arte di destreggiarsi tra le difficoltà. Ma tra gli emuli non possiamo aggiungere Lucini, autore di queste due sole prove inedite; questa considerazione suggerisce di integrare la cronologia dei versoliberisti composta da Carducci-Capuana-Pascoli-d'Annunzio-futuristi-vociani inserendo Lucini dopo d'Annunzio (per la riflessione sul verso libero, a partire dal 1906), e non dopo Capuana (per questi testi del 1888 rimasti inediti). ²⁴

La regolarità di Carducci suggerisce invece a Pascoli «il ricordo degli antichi... perché la continuata successione d'un settenario, novenario, quinario o settenario e altro settenario, ci accontenta così, come una qualunque strofa nostrana. Ci accontenta così, e noi restiamo di qua dell'Ilisso e dell'Egeo... manca in quelle strofe il "ritmo riflesso"». ²⁵

Più tardi Lucini ritornò ancora a parlare di semiritmi, e di Capuana, in toni assai positivi: «ora più d'ogni altra sua cosa io apprezzo il tentativo dei *Semiritmi*, che primo, con ragione pura italiana e sentimento d'arte nazionale, mandò fuori, or saranno vent'anni preconizzando il *verso libero*, contro l'indifferenza, le risate, li scherni dei barbassori della critica e della poesia italica patentata». ²⁶ Come in un movimento dialettico, dall'adesione pratica al rifiuto teorico la considerazione luciniana perviene al riconoscimento del valore del tentativo, a un giudizio "politico" che ne rivela l'indulgenza in virtù della carica eversiva del genere varato da Capuana. Nella lettura di Paolo Giovannetti, il *semiritmo* nasce con un'intenzione parodica, e non deve essere confuso con il verso libero: sarebbe un tentativo di liberazione metrica solo se l'autore che li usa ne esplicitasse il significato con una dichiarazione di poetica; per Lucini, invece, il semiritmo sarebbe allentamento delle norme barbare. ²⁷ Poiché Lucini non è interessato a una definizione formale del verso libero, il significato parodico sta proprio nella finzione della forma-sonetto, ²⁸ che cela in realtà un testo costruito secondo altre forme, in parte chiuse e in parte libere. I due semiritmi sono in metrica barbara, seguita senza assoluto rigore metodico, ma sono anche un primo tentativo di liberazione metrica (concepito ancora all'interno di una forma tradizionale come il sonetto), più tardi recisamente rifiutato.

²³ Pascoli 2002, p. 243.

²⁴ Come dice molto bene Bertoni 1995, pp. 98-99, «l'approdo luciniano al verso libero si realizza [...] per esperienze sovrapposte e interrelate piuttosto che per fasi indipendenti e nettamente suddivise tra sperimentazioni chiuse e conquiste mensurali o strofiche via via più libere», e già Viazzi 1972 (che pure delineò una proposta opinabile: si veda la nota 4) aveva in più luoghi riconosciuto la difficoltà di tracciare una cronologia precisa dell'evoluzione di Lucini.

²⁵ Pascoli 2002, p. 239. Alla differenza maggiore rispetto al latino, cioè la mancanza di "ritmo riflesso", Carducci sopperisce, secondo Pascoli, scegliendo parole di registro più elevato, arcaiche o latineggianti, o attraverso la disposizione artificiosa degli elementi (non necessariamente per formare iperbati), pure inseriti in metrica "nostrana". Chi asserisce di rifuggire dal ritmo (Capuana, d'Annunzio) sfrutta invece il "ritmo riflesso" della propria fonte letteraria di origine (ivi, p. 250).

²⁶ Su «Giovine Italia» del febbraio 1909, da cui è tratta la citazione (da Viazzi 1971, pp. 37-38). In *Il verso libero-Proposta* dell'anno precedente (ora leggibile nella rist. di Ferro 2008), a p. 112, il giudizio era meno articolato: «Il Capuana [...] intermezzava coi *Semiritmi*, che sono la prima prova stampata, il primo rude tentativo del verso libero italiano».

²⁷ Riprendo Giovannetti 1994, pp. 14-15, estrapolando il bilancio da un quadro critico più ampio e cercando di non travisare la linea interpretativa dell'autore.

²⁸ In Giovannetti 1994, pp. 41-42 e nota 45, sono citati i sonetti de *La solita canzone del Melibee*, quelli di *Prometeo* (nelle *Antitesi*), e quelli riediti in questo contributo, contenuti nelle *Perversità* (per i primi due gruppi si vedano le edizioni di Romanini 2014a e 2014b), come "sonetti contraffatti", e collegati ai semiritmi come composizioni in linea con l'intento parodico dell'autore verso la tradizione (ma secondo un «canto doppio» che accanto alla ricerca di una nuova conoscenza lascia affiorare il bisogno di un radicamento storico: è un altro aspetto del complessivo ridimensionamento di Lucini nell'analisi di Giovannetti).

5.
Un bilancio.

Questa ultima parte del censimento ha riunito testi poco omogenei tra loro, e peraltro appartenenti a periodi diversi della produzione luciniana. Rispetto ai sonetti pubblicati in Romanini 2014a e 2014b, qui sembra meno incisiva la presenza petrarchesca, e più viva invece la memoria di Dante, mentre negli isolati semiritmi affiora una rilevante quota di citazioni latine. I modelli complementari di Lucini sembrano però, piuttosto, i grandi narratori in versi: qualcosa di Ariosto, e soprattutto Tasso e Marino, il cui stile magniloquente ben si adatta alla ricerca “preziosa” del Lucini sonettista, che sceglie un tono prevalentemente solenne per i suoi testi. Non stupiscono, in questo senso, le macchie foscoliane che qui appaiono: forse semplici suggestioni e coincidenze, ma comunque evidenti consonanze di lessico. I serbatoi principali restano tuttavia i contemporanei e i recenti predecessori: a Camerana, fonte esposta e già evidenziata in altre occasioni e da altri commentatori, possiamo aggiungere almeno Aleardi e Giusti, e in generale l’ambiente della Scapigliatura, per l’interesse lessicale e per il *pastiche* di parole arcaiche e moderne.²⁹ È rilevante, per esempio, l’uso di termini tecnici presi dall’uso contemporaneo (*elettrico, narcotici, etisia, spola, orditura, bulina*, ecc.),³⁰ che distinguono Lucini sia da Carducci, maestro amato e letto con attenzione, sia anche da Pascoli e d’Annunzio, modelli decisivi per il Lucini sonettista. L’epigonismo dannunziano caratterizza la produzione degli anni Novanta e fino al 1902, quando Lucini rifiuta esplicitamente le escrescenze lessicali del Vate e progressivamente elaborerà una teoria sempre più divergente: ma fino ad allora l’impronta di *Primo vere* e *Canto novo* è evidentissima. E, a mio avviso, non si sono finora rintracciati elementi forti che permettano di verificare la presenza di arcaismi lessicali in Lucini in serie stilisticamente non connotate come dannunziane.

Merita almeno un veloce commento la corona di sonetti *La danza sacra*, nella quale hanno un ruolo rilevante i colori del vestito della danzatrice; credo che sia questo un testo notevole per discutere i termini di *fenomenologia* e *simbolismo*, chiamati in causa da tanti critici a proposito della poesia luciniana.³¹ E mi pare che prevalga, qui come altrove, la centralità dell’io poetico nella percezione del dato fisico: la percezione è soggettiva, ma non si creano le *correspondances* che consentirebbero di trasmettere i significati del testo in chiave simbolica e universale. Dal punto di vista dello schema rimico, andrà notato che ogni sonetto ha una diversa successione di rime rispetto agli altri della corona

Come ha detto bene Giuseppe Zaccaria, riprendendo un rilievo di Sanguineti, «non la “tradizione” andava rifiutata ma la “consuetudine”, che di fatto coincideva con la banalizzazione dell’arte e il suo carattere reazionario».³² Il Lucini sonettista è una faccia della sua figura di artista audace, attraverso cui egli recupera alcune bizzarrie della Scapigliatura. Secondo Muzzioli 2014 le aree liriche in cui Lucini replica o rilegge il mito segnano addensamenti di regolarità metrica: servirebbe qualche ulteriore dato a sostegno dell’osservazione, ma di certo *Prometeo* e almeno il semiritmo primo sembrano prove consistenti. Resta da dire che non pare legata a particolari

²⁹ E ciò nonostante le critiche dell’amico Felice Cameroni, che in una lettera del 4 dicembre 1902 ripeterà quelle che definisce le sue «solite, inascoltate sfuriate contro gli arcaismi, i simbolismi, le nebulosità». Il simbolismo, «scarlattina letteraria», avrebbe modificato l’autentica voce poetica di Lucini spingendolo a indugiare in inutili decorazioni e circonvoluzioni, prive di un’adeguata e cosciente scelta di stile e di ideologia (costeggio Castellano 2014, pp. 114-15). Sulle caratteristiche dei sonetti luciniani delle *Figurazioni Ideali* e delle *Imagini Terrene* si possono vedere Manfredini 2005 e 2014b, e più in particolare gli articoli sui metri e sul lessico del *Libro delle Figurazioni Ideali* contenuti in Manfredini 2014a.

³⁰ Sull’uso di tecnoletti si era soffermato anche Paccagnella 1976, p. 20.

³¹ Il termine *fenomenologia* è usato da Lucini nella monografia sul verso libero (p. 18) con il significato, concreto, di manifestazione empirica.

³² Zaccaria 2007. Sanguineti introduce l’opposizione tra “consuetudine” e “tradizione” nell’introduzione all’edizione delle *Revolverate e Nuove Revolverate* (Sanguineti 1975).

motivazioni “testuali” la presenza nel sonetto in raccolte versoliberistiche, con l’eccezione di *Autologia* che riprende la tradizione del testo proemiale e autorappresentativo. Ma negli altri casi il sonetto è piuttosto una pausa lirica (con movenze tuttavia variabili, e tendenti a un prosaismo più garbato con l’uso di polisillabi e di tecnicismi) dai contenuti aggressivi, violentemente sarcastici o soltanto ironici – ma insistiti –, del ciclo del *Melibeo*, opera ultima, incompiuta e solo parzialmente rifinita, del Lucini postfuturista (che però trascinava ancora in revisione materiali di fasi precedenti), attardato eppure primo delle avanguardie. Certo, non nei sonetti è da ricercarne il tratto innovatore; ma, più ancora che nelle realizzazioni (uso un prudente plurale) del verso libero, proprio nella combinazione di costruzioni libere e di metrica “tradizionale”.

Bibliografia

- Bausi, Martelli 1993 = Francesco Bausi, Mario Martelli, *La metrica italiana: teoria e storia*, Firenze, Le Lettere.
- Bertoni 1995 = Alberto Bertoni, *Lucini e la metrica nuova*, in *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*, Bologna, il Mulino, pp. 95-171.
- Capovilla 2006 = Guido Capovilla, *D’Annunzio e la poesia «barbara»*, Modena, Mucchi.
- Castellano 2014 = Francesca Castellano, *Sul carteggio Dossi-Lucini. Prima comunicazione*, in Ferro, Manfredini 2014, pp. 111-31.
- Cigliana 2014 = Simona Cigliana, *Gian Pietro Lucini, Giordano Bruno, Giulio Camillo: maschere ed ombre sul gran teatro del mondo*, in Ferro, Manfredini 2014, pp. 193-205.
- Ferro 2008 = Gian Pietro Lucini, *Il Verso Libero – “Proposta”*, anastatica dell’edizione 1908 di *Ragion poetica e programma del verso libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*, a cura di Pier Luigi Ferro, Novara, Interlinea.
- Ferro, Manfredini 2014 = *Nei giardini del Melibeo. Gian Pietro Lucini cento anni dopo*, [a cura di Pier Luigi Ferro e Manuela Manfredini], «Resine. Quaderni liguri di cultura», 32-33 (3°-4° trimestre 2013-1°-2° trimestre 2014), numero monografico.
- Ghidetti 1971 = Gian Pietro Lucini, *Prose e canzoni amare*, Testi editi e inediti a cura e con introduzione di Isabella Ghidetti. Prefazione di Giorgio Luti, Firenze, Vallecchi.
- Giovannetti 1994 = Paolo Giovannetti, *Metrica del verso libero italiano*, Milano, Marcos y Marcos.
- Giovannetti 2000 = Paolo Giovannetti, *Lucini*, Palermo, Palumbo.
- Lucini 1906 = *Gian Pietro Lucini risponde*, in *Inchiesta internazionale di “Poesia” sul verso libero*, «Poesia», II, 9-12 (ott.-nov.-dic. 1906-gen. 1907), pp. 63-70.
- Lucini 1909 = Gian Pietro Lucini, *Revolverate*, con una prefazione futurista di Filippo Tommaso Marinetti, Milano, Edizioni di «Poesia».
- Lucini 1912 = *Le Nottole e i Vasi*, Traduzioni e Note di Gian Pietro Lucini e di Francesco Maria D’Arca Santa precedute da un *Dialogo notturno*, Ancona, Giovanni Puccini e Figli Editori.
- Manfredini 2005 = Gian Pietro Lucini, *Il Libro delle Figurazioni Ideali*, a cura di Manuela Manfredini, Roma, Salerno Editrice.
- Manfredini 2014a = Manuela Manfredini, *Oltre la consuetudine. Studi su Gian Pietro Lucini*, Firenze, SEF.
- Manfredini 2014b = Manuela Manfredini, *Oltre la consuetudine: un’introduzione alla poesia di Gian Pietro Lucini*, in Ferro, Manfredini 2014, pp. 33-47.
- Menichetti 1990 = Aldo Menichetti, *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, a cura di Andrea Marino, con una premessa di Claudio Scarpati, Milano, Vita e Pensiero, 1990, pp. 67-83, poi in A.M., *Saggi metrici*, a cura di Paolo Gresti e Massimo Zenari, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 349-66.
- Muzzioli 2014 = Francesco Muzzioli, *Lucini nella Academia delle Allegorie*, in Ferro, Manfredini 2014, pp. 94-110.

- Paccagnella 1976 = Ivano Paccagnella, *Aporie di una poesia civile in Gian Pietro Lucini*, «Studi novecenteschi», 5, 13-14, pp. 5-36.
- Pascoli 2002 = Giovanni Pascoli, *Regole di metrica neoclassica con una lettera a Giuseppe Chiarini (1900)*, in G.P., *Poesie e prose scelte*, progetto editoriale, introduzioni e commento a cura di Cesare Garboli, 2 tt., Milano, Mondadori, 2002, II, pp. 201-90.
- Pinchera 1966 = Antonio Pinchera, *L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai 'novissimi')*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», 1, pp. 92-127.
- Rinaldin 2014 = Anna Rinaldin, *Le poesie (1872) di Niccolò Tommaseo. Saggio di edizione critica commentata*, «Filologia italiana», 11, pp. 195-225.
- Risso 2014 = Erminio Risso, *Il Lucini di Sanguineti: anarchia e radicale modernità*, in Ferro, Manfredini 2014, pp. 418-28.
- Roggia 2002 = Carlo Enrico Roggia, *Il sonetto del Novecento*, in «Stilistica e metrica italiana», 2, pp. 275-85.
- Romanini 2014a = Fabio Romanini, *Affioramenti di forme chiuse in Lucini: i sonetti. I. Da «La solita canzone del Melibeo»*, in Ferro, Manfredini 2014, pp. 246-59.
- Romanini 2014b = Fabio Romanini, *Affioramenti di forme chiuse in Lucini: i sonetti. II. Prometeo*, in *La lingua variabile nei testi letterari, artistici e funzionali contemporanei. Analisi, interpretazione, traduzione. Atti del XIII Congresso della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (S.I.L.F.I.) (Palermo, 22-24 settembre 2014)*, Palermo, Centro di Studi Filologici Siciliani, 2014, in cd-rom.
- Sanguineti 1975 = Gian Pietro Lucini, *Revolverate e Nuove revolverate*, a cura di Edoardo Sanguineti, Torino, Einaudi.
- Soldani 2004 = Arnaldo Soldani, *Tommaseo metricologo*, «Atti dell'Accademia Roveretana degli Agiati», a. 254 (2004), ser. VIII, vol. IV, A (Classe di Scienze Umane, Lettere e Arti), fasc. II, pp. 233-59 (numero monografico: atti del Convegno di Studi *Niccolò Tommaseo: dagli anni giovanili al secondo esilio*, Rovereto, 9-11 ottobre 2002, a cura di Mario Allegri, Rovereto, Osiride).
- Spera 1986 = Francesco Spera, *Metrica fra antico e nuovo da Vittorio Imbriani a Luigi Capuana*, «Metrica», 4, pp. 147-63.
- Tarabori 1922 = Augusto Ugo Tarabori, *Gian Pietro Lucini*, Milano, Casa Editrice R. Caddeo e C.
- Verri 1970 = «il Verri», 33/34 (1970), rivista di letteratura diretta da Luciano Anceschi. Numero monografico dedicato a *Lucini e il futurismo*, Milano, Feltrinelli.
- Viazzi 1970 = Gian Pietro Lucini, *Le antitesi e le perversità*, per cura, introduzione e note di Glauco Viazzi, con una testimonianza di Terenzio Grandi, Parma, Guanda.
- Viazzi 1972 = Glauco Viazzi, *Studi e documenti per il Lucini*, Napoli, Guida.
- Zaccaria 2007 = Giuseppe Zaccaria, *Lucini, Gian Pietro*, in DBI, vol. 66, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 346-49.