



Enthymema XXVIII 2021

Lucini ésotérique et vers-libriste :  
une interprétation cabaliste et prospective  
des *Armonie sinfoniche*

Andrea D'Urso

Université de Lille – UFI – Università del Salento

**Résumé** – *Les harmonies symphoniques* sont un projet composite, apparemment rédigé par Lucini entre 1885 et 1888, dont seulement deux poèmes ont été publiés en 1892, ceux-là mêmes qui témoignent du premier emploi vers-libriste chez Lucini. Si ces deux poèmes marquent le début d'une expérimentation qui sera propre de la poésie symboliste et 'futuriste' de Lucini, plus tard considéré à bon escient comme l'inventeur du vers libre en Italie grâce à sa redécouverte par les néo-avant-gardistes italiens des années 1960, d'autres parties de ce projet de jeunesse restées inédites de son vivant montrent ses intérêts en matière de cabalisme. Sans sous-estimer les apports des années 1970 sur ce sujet, nous proposerons des sources possibles et une interprétation ésotérique plus approfondie de ces écrits, qui seront aussi envisagés par rapport à la production concomitante et future de Lucini.

**Mots-clés** – Ésotérisme ; Symbolisme ; Vers libre ; Lucini ; *Harmonies symphoniques*.

**Abstract** – *The Symphonic Harmonies* are a composite project probably prepared by G. P. Lucini between 1885 and 1888 of which only two poems were published in 1892, those ones that show Lucini's first verslibrist attempt. These two poems mark the beginning of an experimentation that will be typical of the symbolist and 'futurist' poetry of Lucini, who rightfully will be later considered as the inventor of the free verse in Italy, thanks to a revival accomplished by the Italian neo-avant-gardists of the 60's. Some other parties of his early project, which remained unpublished during his lifetime, show his interests in cabalism. Without underestimating the contributions of the 70's on this subject, we will propose its possible sources and a more profound esoteric interpretation of these writings, which will also be considered in relation to Lucini's concurrent and future production.

**Keywords** – Esotericism; Symbolism; Free verse; Lucini; *Symphonic Harmonies*.

D'Urso, Andrea. "Lucini ésotérique et vers-libriste : une interprétation cabaliste et prospective des *Armonie sinfoniche*". *Enthymema*, n. XXVIII, 2021, pp. 106-124.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/15172>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License  
ISSN 2037-2426

# Lucini ésotérique et vers-libriste : une interprétation cabaliste et prospective des *Armonie sinfoniche*

Andrea D'Urso

Université de Lille – UFI – Università del Salento

## 1. Gian Pietro Lucini, entre oubli et redécouverte

On ne saurait s'étonner de découvrir que le nom de Gian Pietro Lucini (1867-1914) demeure totalement méconnu pour la plupart du public français. Seuls ont entendu parler de lui des italophones férus de raretés ou certains étudiants universitaires ayant suivi des cours *sui generis* sur la littérature italienne la moins célèbre. On ne peut plus dire la même chose pour l'Italie, où Lucini a été redécouvert à partir de la fin des années 1960 et connaît de nos jours un revival étonnant, ce qui empêche désormais de le tenir pour un inconnu. Si l'on posait la question à quelque jeune élève de lycée en Italie que ce soit, on obtiendrait comme réponse ce qu'on peut lire dans certaines anthologies scolaires : « Lucini, bien sûr ! L'inventeur du vers libre ».

Il n'y a pas lieu ici d'évoquer tous les exégètes qui se sont penchés sur l'œuvre lucinienne. Rappelons seulement que les études pionnières de Luciano Anceschi déjà et d'Edoardo Sanguineti ont permis de rétablir la juste importance de ce poète dans le panorama italien, et ce surtout pour sa production avant-gardiste dans le contexte des vingt premières années du XX<sup>e</sup> siècle. D'autres experts se sont focalisés, d'une part, sur son naturalisme de jeunesse (comme Carlo Cordié) ou sur son symbolisme fin XIX<sup>e</sup> siècle (voir particulièrement Glauco Viazzi).

Notre but n'est pourtant pas de nous situer dans l'un de ces sillages pour marquer leurs séparations : rien ne serait plus erroné que de considérer ces trois moments de la production lucinienne comme trois phases distinctes et successives telles qu'on les a souvent envisagées, qui pis est, en posant celle qui suit contre celle qui précède et succombe. L'approche méthodologique et scientifique du travail de recherches que nous conduisons depuis plusieurs années, se fondant sur une analyse chronologique qui tient compte non pas des dates des publications mais plutôt de celles de composition des ouvrages, nous a permis de comparer et relier les différentes instances critiques de ces importants spécialistes.

À ce propos, nous estimons qu'un ouvrage envisagé par Lucini est très significatif de cette coexistence chez lui de plusieurs motifs à la fois : *Le armonie sinfoniche* [*Les harmonies symphoniques*]. Il s'agit d'un projet composite qui remonterait à 1885-1888, dont seulement deux poèmes ont paru, ceux-là mêmes qui témoignent du premier emploi vers-libriste chez Lucini : "La danza d'Amore" ["La danse d'Amour"] et "La solitudine" ["La solitude"], respectivement dans le n. 6 du 31 janvier et le n. 8 du 14 février 1892 de l'hebdomadaire *Cronaca d'arte*.

C'est une fois de plus à Viazzi qu'on doit la première et apparemment encore la seule étude spécifiquement consacrée aux *Armonie sinfoniche*. Il y a donc, à plus forte raison, tout intérêt à les réexaminer de plus près, notamment dans leur partie inédite, pour chercher à en tirer des conclusions et des comparaisons au-delà de ce qu'a pu en dire Viazzi sur la base des ressources dont il disposait à son époque. Il en a publié le plan et les textes, suivant l'ordre où il les a retrouvés classés dans une chemise des archives luciniennes. Pour plus de clarté pour le lecteur francophone, nous traduisons ci-après la table des matières envisagée :

- A. "Les psaumes de l'élévation" ;
- B. "Le tisserand et le poète" ;
- C. Deux sonnets sans titre ;

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

- D. “La lyrique” ;
- E. “La solitude” ;
- F. “La critique” ;
- G. “La méditation” ;
- H. “La danse d'Amour” ;
- I. “Le toast” ;
- J. Un écrit critique, sans titre.<sup>1</sup>

Viazzi n'a analysé que les parties effectivement inédites : de A à D, F et G. Nous cherchons à donner un résumé succinct de chaque partie, tout en nous arrêtant plus longuement sur les premières, de A à C.

### 2. Le *cabalisme* des *Armonie sinfoniche* : Lucini ésotérique, de Luria à Flaubert

Ce qui nous importe spécialement dans les proses des trois “Psaumes de l'élévation” est qu'elles mélangent des figures et des divinités des religions préchrétiennes et païennes (Tanit, Baal Hammon, Cabires, Vénus, Zeus) dont certaines sont reprises de la Bible (tel Moloch), de la kabbale et de l'occultisme (Kether, Yesod), des mythologies nordiques (fées et gnomes ; cf. Lucini, “I salmi della elevazione”, 239), dans un « système mystéro-sophique » (Viazzi, “La prima stesura delle *Armonie sinfoniche*”, 127), qui pourtant ne respecte pas les parèdres ordinaires de la tradition polythéiste, donnant ainsi des couples inattendus, par exemple : Tanit avec Moloch à la place de Baal, cela prenant un caractère plus d'initiation que de célébration, comme le révèle Viazzi, qui souligne à juste titre l'importance que prend l'idée de *destruction* par ces dieux évoqués – avec Jéhovah et Mars aussi –, pour aboutir à une *renovation* ; des concepts propres à l'alchimie comme à l'anarchisme cher à Lucini (132).

Il a donc certainement raison lorsqu'il résume le rôle des Séphiroth tirées de la kabbale : Kether ou l'unité divine, la conscience pure, source de toute chose ; Binah, l'intelligence, la compréhension ; Yesod, la fondation de tout ce qui peut être réalisé. Comme figures, représentations, émanations, entités et instruments – sur le plan des idées et des nombres – de la pensée de Dieu rendant possible toute création, elles jouent le rôle de médiation et d'adaptation de l'absolu divin au relatif, sous forme de *personæ* avec une position et une fonction particulières (128-129).

Il est donc sûr que le protagoniste des “Psaumes de l'élévation”, à un certain moment de son chemin d'ascension, s'identifie au moins à deux Séphiroth, figurations de la pensée totale et de la force active, et que dans ce rôle il instaure son système de religiosité syncrétiste, son panthéon personnel. [...] Les “Psaumes de l'élévation” (et par hypothèse la plupart de l'œuvre ultérieure de Lucini) nous apparaissent comme le document de départ d'un processus mental allant du réel objectif à l'idée absolue (130).<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Cf. Viazzi, “La prima stesura delle *Armonie sinfoniche*”, 118-119. Précisons que le document J – qu'il nomme L – a paru sous le titre de “*Le armonie sinfoniche* di Gian Pietro Lucini” dans *Il Verri*, n. 33-34, ce qui l'exclut des analyses de Viazzi sur les inédits. Pour une critique de cet ajustement et de la datation proposés par Viazzi, cf. Giovannetti (*Lucini*, 139-140, et notamment *Metrica del verso libero italiano*, 36-39 et les notes 33, 39 et 40). C'est nous qui traduisons en français tous les passages des textes italiens cités dans cet article, qui n'est qu'un petit extrait de notre projet de recherches mené autour de Lucini et ayant obtenu une bourse de mobilité Vinci de l'Université franco-italienne (UFI).

<sup>2</sup> « Resta dunque assodato che il protagonista dei “Salmi della Elevazione”, a un certo punto del suo iter di ascesa, si identifica in almeno due Sephirot, raffigurazioni del pensiero totale e della forza attiva, e

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

Viazzi exagère peut-être par sa tendance habituelle à voir dans chaque pièce lucinienne ce qu'il produira après et, en particulier ici, à généraliser ce processus d'abstraction, du réel à l'idéal. Pourtant il n'a pas tort d'oser ce parallèle possible entre le but des Séphiroth d'aboutir à l'Idée, au Verbe, et le mouvement, dans la production de Lucini de cette période, vers ces deux éléments, qui reviennent manifestement dans la transformation de son récit naturaliste *Spirito ribelle* de 1888 en roman symboliste : le *Gian Pietro da Core* de 1895 (sur ce sujet, cf. D'Urso). Cependant nous ne comprenons guère pourquoi cette tendance occultiste devrait témoigner, d'après Viazzi ("La prima stesura delle *Armonie sinfoniche*", 130-131), du « lien nul de Lucini avec les philosophies idéalistes, son aversion pour Hegel ».<sup>3</sup>

Nul doute que la synthèse hégélienne soit plutôt étrangère à la démarche mentale de Lucini, qui conçoit plutôt la dialectique comme une présence simultanée de positions contradictoires – nous l'avons dit ailleurs à propos de ses *Drami delle Maschere* [*Drames des Masques*] – dont la solution ne serait ni certaine, ni forcément supérieure, le cas échéant. Pourtant, prétendre à une incompatibilité automatique entre l'ésotérisme et l'hégélianisme signifie ignorer le lien existant entre mysticisme et idéalisme, tel que le relevait déjà cette constatation d'André Breton en 1952 « qu'il n'y avait pas si loin du *lieu* où la pensée hégélienne débouchait au *lieu* où affluerait la pensée dite "traditionnelle" » (Breton, "Entretiens radiophoniques", 525). Cela a été désormais démontré d'une manière scientifique et détaillée, prouvant par ailleurs l'influence directe des livres d'Abraham Cohen de Herrera sur Hegel (cf. Magee) – ce même Herrera qui avait subi à Florence l'influence de Marsilio Ficino et avait aussi influencé, à son tour, Spinoza, l'un et l'autre cités par Lucini dans un poème des *Harmonies symphoniques* ("La méditation") et dans *Il libro delle figurazioni ideali* [*Le livre des figurations idéales*], comme le savait bien Viazzi ("La prima stesura delle *Armonie sinfoniche*", 131-132).<sup>4</sup>

Sur ces bases, et malgré la prétendue « aversion » lucinienne pour le système hégélien, nous nous croyons autorisés à affirmer que, sur le fond, le courant lurianique (d'après le kabbaliste Isaac Luria, 1534-1572) serait donc un élément commun à la pensée de Ficino, Herrera, Spinoza, Hegel et Lucini. Précisément "La méditation" de ce dernier (pièce G du plan) évoque, dès son titre et par son épigraphe « La Religion », un lien possible avec les lectures luciniennes procédant du lurianisme, d'autant que Luria a fortement influencé la méditation hébraïque moderne. C'est donc après ces prémisses qu'à plus forte raison nous considérons comme très plausible l'affirmation de Viazzi (133) qu'« en définitive l'aspect saisissant des "Psaumes de l'élevation" nous paraît résider dans son caractère d'apprentissage ésotérique ».<sup>5</sup> Mais ces réflexions peuvent être poussées au-delà de l'analyse spécifique de Viazzi, et ce à la fois sur le plan des sources et de l'interprétation.

On peut accepter sa proposition de voir dans ces trois textes une évolution stylistique allant des motifs « romantiques et para-naturalistes » du premier psaume aux stylèmes « ésotérico-décadents à la Huysmans » (133) : mais le morceau que Viazzi choisit en soutien de son propos se prête, une fois de plus, à une interprétation ésotérique dépassant l'aspect huysmansien qu'il

che in tale veste instaura il suo sistema di religiosità sincretistica, il suo personale pantheon. [...] i "Salmi della Elevazione" (e in linea di ipotesi gran parte della successiva opera luciniana) ci appaiono come il documento di partenza di un processo mentale che va dal reale oggettivo all'idea assoluta ».

<sup>3</sup> « Ciò dovrebbe chiarirci anzitutto il nessun legame di Lucini con le filosofie idealistiche, la sua avversione per Hegel, [...] ». Soulignons au passage que cela n'empêche guère Viazzi de proposer une analyse hégélienne de la dialectique qui expliquerait la poétique lucinienne : cf. Viazzi, "Primo inventario sulla poetica del Lucini".

<sup>4</sup> Pour Herrera et Spinoza, il faut au moins faire allusion aux nombreuses études en anglais, français et italien dès les années 1980 par Giuseppa Saccaro Del Buffa Battisti qu'évoque aussi Beltrán, *The Influence of Abraham Cohen de Herrera's Kabbalah on Spinoza's Metaphysics*, p. 41, note 2.

<sup>5</sup> « Ma in definitiva l'aspetto saliente dei "Salmi dell'Elevazione" ci pare sia dato dal suo carattere di apprendistato esoterico ».

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

signale. Et alors ce serait moins l'Huysmans d'*À rebours* (1884), précédant de peu la rédaction de ces "Psaumes", que celui (postérieur !) de *Là-bas* (1891),<sup>6</sup> s'inspirant peut-être lui aussi de Flaubert, ce dernier nous paraissant la source la plus plausible du passage lucinien, ce qui éviterait tout anachronisme. En fait, si l'on compare, l'un après l'autre, le texte lucinien sélectionné par Viazzi (133) :

E disse: «Io ornai la prediletta di carbonchii materiati nella orina della lince, da glossopetre cadute dalla luna coi diamanti, colle III specie di rubini, le IV specie delli smeraldi, le XII specie delli zaffiri. Intorno alla fronte il cerchio d'oro portava, i topazzi del monte Zabarca contro il timore, e le armille erano opali della Battriana: i Kabyri mi avevano dischiuso i loro forzieri. [...]» (Lucini, "I salmi della elevazione", 240),

et celui que nous avons retrouvé dans *Salammbô* :

[...], des escarboucles formées par l'urine des lynx, des glossopètres tombés de la lune, des tyannos, des diamants, des sandastrum, des béryls, avec les trois espèces de rubis, les quatre espèces de saphir et les douze espèces d'émeraudes. [...] Il y avait des topazes du mont Zabarca pour prévenir les terreurs, des opales de la Bactriane qui empêchent les avortements, [...] (Flaubert, 202),

leur identité apparaît éclatante, à ceci près que Lucini renverse la position du saphir et des émeraudes, sans doute pour mieux réécrire ce passage d'un point de vue occultiste. Peut-être Flaubert s'en tient-il à la *Naturalis historia* de Plinie l'Ancien, distinguant douze types d'émeraudes, sans doute sur la base de leur provenance;<sup>7</sup> mais normalement la tradition hermétique reconnaît trois types de rubis et quatre d'émeraudes, comme l'écrit Lucini, qui probablement a eu dans les mains d'anciens traités.<sup>8</sup>

Le mot « saphir » chez Lucini peut donc être considéré comme un synonyme de « pierre précieuse » en général, ce qui, avec le nombre 12 déjà présent dans *Salammbô* et qui est un chiffre sacré, renvoie au Saint Jean de l'*Apocalypse*, un texte capital pour les hermétistes. En fait, il se réfère aux douze tribus d'Israël et aux Apôtres. Chaque tribu est liée à une porte de la Cité céleste et chaque apôtre à chacun des soubassements des murs de la Nouvelle Jérusalem. À leur tour, chaque soubassement est paré d'un type de pierre précieuse – voici les « XII saphirs » luciniens – et chaque porte est une énorme perle. Qui plus est, trois portes sont placées à chaque point cardinal, ce qui donne : 3 fois 4 égale 12 (cf. l'*Apocalypse*, 21 : 9-21). Ce même rapport se retrouve dans le pectoral du grand prêtre hébreu, contenant quatre files de trois pierres précieuses différentes, de même que les soubassements, et toujours avec le nom d'une tribu gravé sur chacune d'elles (cf. l'*Exode*, 28 : 15-21). Douze sont aussi les lignes diagonales reliant les Séphiroth dans l'Arbre de la Vie de la kabbale. Et on ne saurait s'étonner de trouver également dans le second psaume le chiffre sacré 7 (soit 3 plus 4) par « le chandelier aux sept

<sup>6</sup> Voir ce passage sur les minéraux : « [...], l'améthyste guérit bien l'ivresse, mais surtout l'ivresse morale, l'orgueil ; le rubis enraye les entraînements gésésiques, le beryl fortifie la volonté, le saphir élève les pensées vers Dieu » (Huysmans, *Là-bas*, 424).

<sup>7</sup> C'est aussi l'opinion de Casagrande (« Plinio parla di dodici varietà di smeraldi che corrispondono alle dodici località da lui conosciute [...] ») et ce que confirmerait une note dans *Le Opere* de Buffon (316).

<sup>8</sup> Cf. par exemple : Arnobio (*Tesoro delle gioie*, 32-42), où on trouve le titre du chapitre IV : « Rubini e carbonchii », avec la même orthographe lucinienne ; Corsi (*Delle pietre antiche*, 187) pour les quatre types d'émeraude citant Teifascite, que Lucini a probablement lu dans la traduction d'Antonio Raineri, avec le texte arabe original (*Fiori di pensieri sulle pietre preziose*, 18) ; quatre types d'émeraude sont mentionnés aussi dans un compte rendu de G. R. P. ("Analisi dei viaggi del Signor Belzoni in Egitto ed in Nubia", 249), citant le mont des fouilles, Zabarrah. Cf. également Winckelmann (*Opere*, t. 1, 300, note).

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

branches d'or » (Lucini, "I salmi della elevazione", 241), symbole de la religion hébraïque rappelant la présence divine (Shekhinah), selon la kabbale.

Cette dernière reconnaît quatre mondes (cinq d'après Luria, comptant aussi l'Adam Kadmon), qui sont associés aux dix Séphiroth (voire onze pour Luria, comptant aussi Daath) : Kether recouvre le monde de l'*émanation* (Atzilut) ; Chokmah et Binah celui de la *création* (Briah) ; six autres Séphiroth, la *formation* (Yetzirah) ; enfin, l'*action* (Assiah) est reliée à la dernière Séphira, Malkhuth, le signe du royaume, de la domination, de la souveraineté, représentant la réalité physique du monde réel, donc la Terre, ainsi il n'est pas étrange qu'elle soit associée aux pieds dans la représentation anthropomorphe des Séphiroth. En bref, si on prend la direction descendante, on a l'illustration de tout procès de création et notamment celui qui va de la puissance divine au monde physique, de Kether à Malkhuth. Mais si l'on considère la direction inverse, elle montre le parcours ascendant de purification de l'homme vers dieu, de Malkhuth à Kether. Puisque Lucini écrit que « l'Élu fut Yesod en Ohr et la Kether pour l'éternité » (242), on peut supposer que le chemin spirituel dont nous parlent les "Psaumes" s'est tout à fait accompli, de sa situation d'homme matériel à son unification en tant qu'essence avec dieu. C'est bien sûr l'explication la plus plausible pour une lecture *interne* du texte, à en croire le titre général de ces trois psaumes de « l'élévation ».

Ajoutons au passage que l'*élu* est aussi le premier des quatre grades supérieurs dans le Rite français (cf. Baumier), ce qui renforcerait la possibilité d'une interprétation ésotérique encore plus approfondie par la symbologie de la franc-maçonnerie, de l'astrologie et des tarots. À ce propos, il est d'abord frappant que les "Psaumes" sont trois comme les tout premiers degrés des Rites écossais et français. Plus précisément, les références aux expériences et découvertes que fait dans le monde le protagoniste dans le premier psaume renvoient peut-être au grade de l'*apprenti* qui fait ses premières (é)preuves. Ainsi, les difficultés qui mènent ce même protagoniste à perdre sa *force* et sa *beauté* ne seraient pas fortuites non plus, puisque ces dernières sont deux des trois valeurs sacrées de la franc-maçonnerie, la *sagesse* étant la seconde d'entre elles, cette sagesse même de laquelle l'initié paraît s'approcher dans le second psaume, non sans tromperies subies, par maintes références à la connaissance, à la science qui devient à la fin « omni-voyante », même (Lucini, "I salmi della elevazione", 241). Il est d'autant plus (ou moins ?) surprenant que ce psaume s'ouvre par des références à l'*amitié* envers tous les hommes et à l'*amour* pour les femmes dont il devient le copain, l'une et l'autre étant exactement les deux sentiments associés au second degré maçonnique, celui du *compagnon* précisément. Or, du point de vue astrologique, ce niveau s'inscrit sous le Taureau, signe divin gouverné par Vénus.

On ne saurait dire avec certitude – mais il y a tout lieu de croire – que dans le troisième psaume la référence lucinienne aux « bœufs lunés » (241 : « *bovi lunati* ») est conçue exprès pour renvoyer au Taureau. Quoi qu'il en soit, il est certain que le dieu Apis est manifestement cité par Lucini (242) et que toute l'iconographie le représente en taureau ou, sous forme anthropomorphe, en homme à la tête de taureau, l'un et l'autre ayant entre les cornes un *disque solaire* (premier sens de « luné »). Du point de vue physique, on croyait retrouver son incarnation dans un taureau aux taches triangulaires sur le front ou en *croissant de lune* (autre signification de « luné ») sur les flancs. Aussi les références à la lune, à la terre et au ciel sont-elles explicites dans ce texte lucinien et il est bien connu que le croissant de lune est associé à Isis, ouvertement mentionnée, elle aussi, juste avant Apis. Comme nous l'avons dit, ce dernier psaume marque l'élévation annoncée dans le titre et pourrait correspondre à l'obtention du troisième rang de la franc-maçonnerie : celui du *maître*, associé aux Gémeaux, signe double par excellence, gouverné par Mercure (divinité capitale pour les hermétistes).

De plus, le grade de maître maçon signifie s'approprier l'équerre, l'un des symboles de la franc-maçonnerie, signifiant la terre, la matière (l'autre, le compas, signifiant le ciel, l'esprit). Il clôt les trois degrés de base (la Loge bleue) donnant ainsi accès à la première marche du niveau supérieur (la Loge de perfection) : ce grade est bien le *maître* (ou l'*élu*) *secret*. Il a la responsabilité

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

de garder le secret face à ses proches et à la société. Il correspond au Cancer, et pour cause – le signe du secret –, qui est gouverné par la lune – la grande mère, l'utérus, la matrice de toute chose –, représentant ainsi la « génération » que Lucini nomme explicitement à propos de « la ceinture de Vénus » (242), expression qui ne manque pas de renvoyer à la fois au ventre, symbole de fécondité, et au ciel, par le phénomène atmosphérique du même nom, d'autant que Lucini cite explicitement la « Vénus uranienne ».<sup>9</sup>

Ce dernier est aussi l'autre nom du troisième arcane majeur des tarots, mieux connu comme l'Impératrice, ou la Mère céleste, ou encore la Fécondité universelle. Elle signifie aussi le pouvoir, la puissance d'engendrer quoi que ce soit et de maîtriser l'idée, donc le savoir et la connaissance. En fait, d'un point de vue kabbalistique elle correspond à la lettre G, qui se trouve entre l'équerre et le compas dans l'emblème de la franc-maçonnerie, pour signifier précisément la gnose, la génération et le Grand Architecte. Ce n'est peut-être pas par hasard que le troisième psaume lucinien se clôt par une vénération de l'Idée – la véritable force, que le protagoniste retrouve – par la voie du flaubertien Schahabarim : « L'Idée est tout : c'est le monde et l'homme ; l'Idée bouleverse le monde, elle tue et fait renaître l'homme » (242).<sup>10</sup> Et on sait comment cette fixation sur l'idée a hanté Lucini, du récit de 1888 au roman de 1895 susdits.

Tous ces développements ne se retrouvent pas chez Viazzi. Pourtant, pour pousser aux extrêmes conséquences notre analyse, on pourrait envisager également une exégèse *externe* au texte : il y a tout intérêt à ne pas sous-estimer les comparaisons qu'on peut relever entre cette partie « inédite » des *Harmonies symphoniques* et la production lucinienne ultérieure qui les suit de près. Nous sommes fondés à croire que, tout en ne s'agissant guère d'une pure identité de motifs, il y a mouvement, passage et transformation des instances luciniennes, qui à cette époque sont *in fieri* et dont ces ouvrages de jeunesse ne sont que des instantanés pris à un moment précis de leur devenir continu. Nous pourrions même (prop)oser une interprétation *ésotérique* du passage de Lucini des "Psaumes" aux *Drames des Masques* : si les premiers prennent un caractère initiatique, pour ainsi reformuler autrement l'avis susmentionné de Viazzi, les deuxièmes – selon la définition de *laboratoire vivant* de l'artisan voire de l'alchimiste que nous leur avons donnée dans nos travaux – se configurent comme la première ébauche de l'œuvre lucinienne (avec le sens hermétique qu'assume ce mot).

En fait, après cette démonstration de bravoure au niveau de ses connaissances de la kabbale avec son langage tout spirituel<sup>11</sup> – un cas qui n'aura pas d'égal dans sa production postérieure car rien ne sera aussi ésotérique que ces "Psaumes", qui d'ailleurs ne seront plus publiés, autrement que d'autres textes des *Harmonies symphoniques* – Lucini passera à autre chose. Ce passage à la terre – qui est déjà au centre de *Spirito ribelle* et de *Gian Pietro da Core* –, au monde de l'action où la création du poète – le livre – est un acte en soi, est marqué par les *Drami delle Maschere*, comme le montre ce propos de son "Viatique" ["Viatique"] : « Tout Livre est une Idée, de l'Idée la Création, tout Livre est un Fait et un Acte » (Lucini, *I Drami delle Maschere*, 345,

<sup>9</sup> Lucini écrit « cinto di Venere » ; en italien le phénomène atmosphérique s'appelle « cintola (o cintura) di Venere » ; c'est aussi le nom d'une ligne de la main interprétée par la chiromancie. La suggestion peut être aussi iconographique : un livre imprimé à Milan, que Lucini a pu avoir entre les mains, mentionne les statues du Capitole et du Palais Spada (Rome) portant cette ceinture, conférée exclusivement à Vénus, « che i poeti chiamano il *Cinto di Venere* » (Pozzoli, *Dizionario d'ogni mitologia e antichità*, vol. VI, 757). Le poète use de cette expression à côté du « Zaimph » de Rabbat d'après le néologisme flaubertien signifiant le voile de Tanit, la sensualité, le désir sexuel mais aussi celui de puissance (à ce propos cf. Dobrzynski). Le mot « Oûr » dans la même page est peut-être moins un renvoi à l'ancien dieu égyptien des cieux Our qu'une déformation de l'hébreu « Ohr », c'est-à-dire « lumière », d'autant que Lucini l'emploie à côté de ce dernier mot dans la première des trois occurrences.

<sup>10</sup> « L'Idée è tutto: è il mondo e l'uomo; l'Idée sconvolge il mondo, uccide e fa rivivere l'uomo ».

<sup>11</sup> Ces connaissances ont vraisemblablement joué un rôle plus tard, dans le rapport que Lucini a entretenu avec le poète arménien Hrand Nazariantz (cf. Cofano).

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

349).<sup>12</sup> Il est à cet égard significatif que le document de ce projet composite des *Drames des Masques* avec la date la plus ancienne soit le plan de 1893 (un an après la publication des deux poèmes E et H des *Harmonies symphoniques*) de la section intitulée « Les Actions », partiellement réutilisée et refondue dans *L'intermezzo dell'arlecchinata, I monologhi di Pierrot et Le antitesi* [L'entracte de l'arlequinade, Les monologues de Pierrot et Les antithèses] (354, 359-361). C'est dire qu'au milieu de son parcours d'initiation artistique, le jeune Lucini remettra les pieds sur terre, se mêlera à la matière de son monde contradictoire et deviendra le *maître* de son art et de ses masques : voilà donc ce terme qui reviendra dans les *Drames*, quoique au sens moins hermétique, plus managérial, presque comme synonyme de patron,<sup>13</sup> avec tout ce que comporte de double l'usage des masques.

En effet, dans les Séphiroth des “Psaumes” et dans leur mélange nous envisageons des démarches développées dans les *Drames* : nous les voyons *devenir* et être remplacées par les Masques dans le pot-pourri que Lucini crée sur la scène par leur combinaison *sui generis* et inattendue, comme le sont également le « panthéon » des divinités convoquées et leurs parèdres inhabituelles dans les “Psaumes”. Même l'identification du protagoniste aux Séphiroth prend dans les *Drames* l'aspect de l'*alter ego* de l'écrivain dans les masques. C'est d'autant plus plausible que ce que Viazzi appelle « *personæ* » au sujet des Séphiroth est exactement le concept des *parzufim* en hébreu, à savoir les *divina personæ*, les configurations, les faces, les *visages* anthropomorphiques que prend Dieu selon la kabbale lurianique – et on sait combien les masques se rapportent au visage et, le cas échéant, aux aspects du caractère. En outre, le jeu d'identification multiple se trouve dans les “Psaumes” lorsque Lucini évoque sous des noms différents ce qui paraît, à en croire l'histoire comparée des religions, l'avatar d'une même divinité : Tanit, Asarté, Vénus, Isis, Rabbat ou Rabetna, Lucini suivant peut-être l'orthographe erronée de *Salammbô* (cf. Klein, 19), une influence qu'on a vue confirmée par la référence à Schahabarim dans le troisième psaume (Lucini, “I salmi della elevazione”, 242).<sup>14</sup>

De même, les parties B et C des *Harmonies symphoniques* donnent à réfléchir sur ce passage aux *Drames* : l'une, “Le tisserand et le poète” (242-244), écrite sous forme de lettre ; l'autre, formée par deux sonnets en hendécasyllabes, sans séparations des strophes mais au schéma métrique linéaire (abab-abab-cdc-ede) et dont seulement le deuxième montre quelques irrégularités dans la longueur de certains vers (244-245).<sup>15</sup> Le parallèle entre « le tisserand et le poète » dont témoignent le texte éponyme et ces deux poèmes, avec des motifs à la Baudelaire sur l'incompréhension et la dérision du génie et du labeur poétiques, nous paraît laisser plus tard la place à une dignité du poète en tant que tel – une fois tombé le besoin de se justifier pour son « travail » – et devenir autre chose. Ce n'est plus une comparaison ; c'est une *pleine assumption* de son rôle digne en tant que créateur de quelque chose – toile ou poème – et donc en tant qu'*auteur comme producteur* : dans les *Drames des Masques*, c'est désormais le maître *d'œuvre* et surtout le maître *artisan*, comme l'est le tisserand.

Viazzi (“La prima stesura delle *Armonie sinfoniche*”, 134-135 et note 105) va très loin, jusqu'au poète russe Brioussov – à son tour influencé par les symbolistes français – relu par Tynianov, pour commenter une réflexion de Lucini sur ce qui semble impossible à accepter de cette similitude entre le poète et le tisserand à l'interlocuteur de la lettre susmentionnée :

<sup>12</sup> « Ogni Libro è una Idea, dall'Idea la Creazione, ogni Libro è un Fatto ed un Atto ».

<sup>13</sup> Rappelons que Lucini emploie le mot italien « *padrone* », que nous avons traduit par « maître », de même qu'on parle de « la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave » (en italien : « *dialettica servo-padrone* »). Rappelons aussi la devise anarchiste « ni dieu, ni maître » (« né dio, né *padrone* »).

<sup>14</sup> On trouvera une confirmation ultérieure de la connaissance directe de ces sources flaubertiennes par Lucini dans sa lettre à Felice Cameroni du 16 septembre 1897, où en parlant de Flaubert il écrit : « Da costui non potevano sorgere che Salambò e Sant'Antonio, dal maestro impeccabile » (Lucini, “Dal carteggio con Felice Cameroni”, 284).

<sup>15</sup> Ces sonnets et les deux *semiritmi* qui suivent sont reproduits et commentés par Romanini.

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

L'étrangeté peut-être du *rapprochement de deux idées tout à fait différentes*, [...] l'audace de l'expression trop originale, trop neuve ? Je ne le crois pas : D'abord, parce que si nous supprimons ces élans de la fantaisie, ces vols de la *pensée*, nous n'aurons rien de réellement *éprouvé*, nous n'aurons pas la phrase qui présente devant nos yeux *l'image nette, exacte* de l'écrivain, ce qui nous donne la *vision* et le *sens* de ce qu'il veut dire (Lucini, "Il tessitore e il poeta", 243 ; c'est nous qui soulignons).<sup>16</sup>

Cependant Viazzi ("La prima stesura delle *Armonie sinfoniche*", 134) ne voit pas que, dans ce souci commun de « corrélation entre réalités (ici, mentales) distantes, qui est certes l'un des pivots de la poétique symboliste »<sup>17</sup> de l'époque, Lucini est en train de devancer ce même point de vue que Pierre Reverdy exprimera seulement en 1918 :

*L'image* est une création pure de *l'esprit*. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du *rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées*. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront *lointains* et *justes*, plus l'image sera *forte* – plus elle aura de puissance *émotive* et de *réalité* poétique (Reverdy, 3 ; c'est nous qui soulignons).

Ces premières parties et tout spécialement les trois proses des "Psaumes de l'élévation" peuvent être considérées en fin de compte comme un *jeu* : le jeu d'un jeune artiste en quête de sa voie. Certes, c'est un jeu d'*imitation*, comme le montrent ses éclatantes références flaubertiennes, mais aussi un jeu d'*érudition*, par ses connaissances plus ou moins voilées de la cabale. Pourtant il ne faut pas oublier qu'il s'agit également d'un jeu d'*expérimentation*, ce dont témoignera davantage notre analyse du reste des *Harmonies symphoniques*, montrant ainsi un jeune poète déjà aux prises avec le vers libre. En dépit d'une récente tendance philologique de nouveaux spécialistes, ancrée comme elle l'est dans une perspective d'analyse numérique d'occurrences lexicales par rapport à la tradition exclusivement italienne, tous ces aspects ne font que renforcer notre idée d'un Lucini qui était non seulement très fin connaisseur mais encore très proche en esprit des lectures occultistes (cf. Mercier) et des recherches vers-libristes auxquelles s'adonnaient parallèlement les poètes symbolistes en France.

### 3. L'avenir des *Armonie sinfoniche* : Lucini vers-libriste avant la lettre

Le reste des *Harmonies symphoniques* est-il aussi ésotérique que les textes analysés jusqu'ici ? Le document D, "La lirica" ["La lyrique"], se compose de deux poèmes qu'on dirait des sonnets par leur structure en strophes (deux quatrains et deux tercets), qui pourtant n'ont pas de rimes et dont les vers dépassent souvent l'hendécasyllabe. Il est remarquable que cette feuille soit datée de l'année 1888 et qu'elle porte en sous-titre l'expression de « *semiritmi* » que Lucini a reprise de Luigi Capuana, célèbre auteur vériste qui venait de publier sous cet intitulé, cette même année, ses poèmes vers-libristes parus dès 1882 dans *Il Fanfulla della domenica*.<sup>18</sup> C'est une preuve de plus que Lucini a été très sensible dès son jeune âge aux premières tentatives orientées en direction du vers-librisme. Ses deux « semi-rythmes » sont intitulés tout simplement « *Primo* » et « *Secondo* ».

<sup>16</sup> « La stranezza forse dell'*avvicinare due idee affatto differenti*, [...] l'audacia dell'espressione troppo originale, troppo nuova? A me pare di no: Prima, perché se togliamo questi slanci della fantasia, questi voli del *pensiero*, non avremmo nulla di veramente *sentito*, non avremo la frase che ci presenta davanti agli occhi *netta, precisa l'immagine* dello scrittore, che ci dà la *visione* e il *sens* di ciò che egli vuol dire ».

<sup>17</sup> « [...] la correlazione fra realtà (qui, mentali) distanti, che è per certo uno dei cardini della poetica simbolista ».

<sup>18</sup> Sur ce sujet, cf. C. Nutini, 229-263. En citant Lucini, l'autrice s'en tient à l'analyse de Viazzi des "Psaumes" comme d'« une sorte d'autobiographie symbolique, un itinéraire de formation » (244).

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

Le premier évoque des poètes grecs et latins, entre Rome, Athènes et Lesbos, de Solon (ici considéré plus comme poète lui-même que comme législateur) à Auguste, tels que Tyrtée, Anacréon, Catulle, Horace. Dans ce rappel qu'on dirait chronologique, ce poème se clôt par une référence aux « nouvelles chansons » des églises gothiques et aux anciens saints chrétiens des « autels mystiques ». Le deuxième semi-rythme s'ouvre par un « mais », continuant ainsi sa reconstruction historique par le poème épique, le roman courtois et les chansons de geste, après quoi on trouve un renvoi explicite à l'École sicilienne et deux implicites à Dante et Pétrarque par les noms des femmes qu'ils ont vénérées : Béatrice et Laura. Ensuite, c'est le moment où le roman de chevalerie cède le pas aux motifs bucoliques des Arcades, avant de conclure sur « les derniers aèdes » chantant les vérités de la Science, la condition de servitude et de liberté du peuple et « la paix féconde » (Lucini, "La lirica", 245-246).

On dirait que la tradition occultiste est oubliée pour laisser la place à un exposé poétique de ce qu'a été l'évolution de la poésie lyrique, de l'antiquité à la modernité. C'est d'ailleurs cette même opinion que dans son commentaire a exprimée Viazzi, à ceci près qu'il soupçonne « que par "science" Lucini ne signifie pas la science des positivistes de son temps, mais plutôt la 'science hermétique' ; tandis qu'il est clair que par "libres lignées" le poète signifie le 'prolétariat libéré' » (Viazzi, "La prima stesura delle *Armonie sinfoniche*", 147-148).<sup>19</sup> Pourtant on peut douter de la première proposition car s'il est vrai qu'au XIX<sup>e</sup> siècle les luttes du Risorgimento ont donné lieu à la poésie civile, dès l'âge des Lumières les problèmes de la science et de l'émancipation se sont posés et ont fait l'objet de l'œuvre des hommes de lettres.

Viazzi analyse ailleurs les deux poèmes publiés, pourtant il n'en dit pas grand-chose (cf. "Gian Pietro Lucini al tempo di *Cronaca d'arte*", 51-59). Du premier, le document E, intitulé "La solitudine" ["La solitude"] (216-217), il ne reproduit pas l'original des archives mais seulement la version abrégée en 81 vers libres très variés et organisés en 9 strophes de 9 vers chacune, publiée en 1892 dans *Cronaca d'Arte*. C'est pourtant dans la partie retranchée qu'il voit l'annonce du Lucini des pamphlets antimonarchistes de 1898 et 1900<sup>20</sup> et des *Revolverte* [*Coups de revolver*] de 1909, et dans la seule modification apportée pour la publication un signe de l'abandon du style réaliste encore redevable de la Scapigliatura pour une peinture plus symboliste de l'apocalypse évoquée, après laquelle viendra la palingénèse. Aussi a-t-il certes raison de voir dans le thème de l'anachorétisme un rappel de *La Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert (1874). Le message qu'on en tire est le refus de cette vie isolée par Lucini et son choix d'assumer sa propre condition à laquelle personne ne peut se soustraire : « Je suis homme, c'est mon péché. [...] Tu es homme, c'est ton péché » (Lucini, "La solitudine", 217, v. 65, 69).<sup>21</sup>

Le document F, "La critica" ["La critique"] (246-248), non daté, dépasse le schéma des semi-rythmes par une liberté majeure qui le fait ressembler aux deux poèmes "La danse d'Amour" et "La solitude" : surtout pas de rimes et une irrégularité des vers polymètres débordant même les 12 ou 14 syllabes de l'alexandrin français et italien par une « physionomie hexamétrique » (cf. Giovannetti, *Metrica del verso libero italiano*, 214), en 8 strophes de 8 vers et un envoi de 4. Son intitulé et son épigraphe citant la phrase d'Horace sur le fait qu'Archiloque mettait sa rage dans ses iambes<sup>22</sup> annoncent une sorte de manifeste, un « Art poétique » de la future production lucinienne. En fait, dans ces 68 vers Lucini paraît ne pas regretter la poésie ancienne des Grecs et des Latins, ses formes fixes et ses contraintes métriques ; en accord avec le poème précédent, il incite le poète auquel il s'adresse (lui-même, peut-être) à ne pas quitter

<sup>19</sup> « ([...] abbiamo il sospetto che per "scienza" Lucini non intenda la scienza dei positivisti del suo tempo, ma piuttosto la 'scienza ermetica'; mentre è chiaro che per "libere schiatte" il poeta intende il 'proletariato liberato') ».

<sup>20</sup> *La nenia al bimbo di un ci-devant* (1898), *Il sermone al delfino di un ci-devant* (1898), *La ballata di Carmen Monarchia, corifea di café-chantant* (1900), éditions clandestines en 50 exemplaires.

<sup>21</sup> « Sono uomo è il mio peccato. [...] Sei uomo è il tuo peccato ».

<sup>22</sup> « *Archilocus proprio rabies armavit jambo*. Horatius – Epistola ad Pisones » ("La critica", 246).

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

ce monde, à courir vers les batailles, la lutte et les périls : « À toi, à toi l'iambe archiloquéen, et fouette et cingle ! », <sup>23</sup> vers répété deux fois et devant le style caustique du Lucini 'futuriste'.

Le document G, "La meditazione" ["La méditation"] (248-253), a déjà été évoqué. Ajoutons qu'il ressemble au précédent par sa variété vers-libriste, qu'il est plus long (240 vers total, en 20 strophes de 12 vers chacune) et qu'il continue le souci diachronique de Lucini, par un rappel de la succession de la religion chrétienne, avec ses « reliques de martyrs et de saints » (251, v. 132), <sup>24</sup> au paganisme hellénique. Lucini dénonce les querelles dogmatiques de la théologie et les massacres des peuples d'Orient et des hérétiques accomplis par l'Église catholique dans ses Croisades et ses Inquisitions : « Le poison, le glaive et le chapelet ; voilà les armes » (252, v. 180). <sup>25</sup> Ces obscénités ecclésiastiques font pendant aux perversions et scandales des cours comme celle des Borgia. De Marsilio Ficino à Pico della Mirandola, de Moloch à Isis, rien ne convainc Lucini, qui semble opter pour un athéisme égotiste rappelant à l'âme :

tu es humaine : souffre et jure ; les prières ne valent pas  
l'amour ne vaut pas, ni sacrifices, ni dogmes, jamais, jamais.  
Âme malheureuse, toi, tu es abusée et hérétique et pieuse,  
toi, attirée vers un idéal qui n'existe pas, cours  
et bourreau et victime, fouettée par la Destinée, vers ton but. Souffre ! (253) <sup>26</sup>

Viazzi souligne à juste titre que la récapitulation de l'histoire des religions est ici vue d'un angle hérétique, marquant ainsi « les étapes d'une véritable 'histoire des doctrines ésotériques' : Mystères d'Éleusis, culte de Sérapis, christianisme essénien, gnosticisme alexandrin, catharisme, procès des Templiers, puis Érasme, Pomponace, Luther, Ficini, Pico de la Mirandole sont les pivots de l'articulation de cet *excursus* » ("La prima stesura delle *Armonie sinfoniche*", 149). <sup>27</sup>

De même, l'Âme ne serait pas que le double (baudelairien) du moi du poète, mais encore l'*anima mundi* ésotérique, confirmant l'unité du multiple et la présence de « l'Éternité dans l'Homme », comme le dit un vers lucinien, qui pourtant, à notre avis, laisse moins de certitude que de doute, d'autant qu'il se clôt par un point d'interrogation (149-150 ; Lucini, "La meditazione", 253, v. 229). <sup>28</sup> Soulignons à ce propos que l'idée même d'unité et harmonie de l'univers a pu inspirer Lucini dès le titre des *Harmonies symphoniques*, au-delà des raisons techniques qu'il en donnera, surtout si l'on s'en tient à cette influence du néoplatonisme florentin de Ficini et Pico de la Mirandole sur la musique, comme on peut le vérifier chez Francesco Zorzi, témoignant d'ailleurs de la quête d'une nouvelle théorie musicale tentant d'intégrer les pratiques polyphoniques de la Renaissance. <sup>29</sup> C'est dire que de la « symphonie » de ces *Harmonies* à la « polyphonie » que nous avons attribuée aux *Drames* dans nos travaux, il n'y a qu'un pas que Lucini franchira par l'usage des masques.

Viazzi, quant à lui, est très sagace dans la comparaison qu'il ébauche de cette "Méditation" avec un poème du Lucini postérieur : "Per tutti li Dei morti ed aboliti", annonçant ainsi la

<sup>23</sup> « A te, a te il giambo archilocheo, e sferza e sferza ! » (247, v. 56 ; 248, v. 64).

<sup>24</sup> « [...] si fan reliquie di martiri e di santi ».

<sup>25</sup> « Il veleno, il pugnale ed il rosario; ecco l'armi ».

<sup>26</sup> « tu sei umana: soffri ed impreca; non valgon preghiere / non val l'amor, non sacrifici e dogmi, mai mai. / Anima triste, tu, tu sei illusa ed eretica e pia, / tu, attratta a un ideal che non esiste, corri / e carnefice e vittima, sferzata dal Destino, alla tua meta. Soffri ! ».

<sup>27</sup> « [...] le tappe di una vera e propria 'storia delle dottrine esoteriche': Misteri di Eleusi, culto di Serapide, cristianesimo esseno, gnosticismo alessandrino, catarismo, processo dei Templari, poi Erasmo, Pomponazzi, Lutero, Ficino, Pico della Mirandola sono i perni sui quali si articola l'*excursus* ».

<sup>28</sup> « Tu riconduci l'Eterno nell'Uomo ? ».

<sup>29</sup> Voir par exemple le traité de Zorzi, *De harmonia mundi totius cantica tria* de 1525, que Lucini pouvait connaître (cet ouvrage aussi peut être considéré comme hérétique car il tomba sous l'Index des livres interdits. Cf. sur ce sujet la thèse de doctorat de Lorenzin).

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

veine poétique qu'il développera au XX<sup>e</sup> siècle (Viazzi, "La prima stesura delle *Armonie sinfoniche*", 150-152). Ce détournement qui existe entre ces deux poèmes des motifs tirés des Scapigliati – en rebelles frustrés – vers une poésie révolutionnaire et un engagement assumé comme identité entre œuvre et vie, acte poétique et action sociale, fait dire à Viazzi « qu'en ce sens Lucini déblaye une situation et en prépare une autre : non au sens de 'poète de transition', mais de 'poète-virage' » (156).<sup>30</sup> En tout cas, nous croyons qu'il serait hâtif d'envisager un passage direct entre ces textes des *Armonie sinfoniche* et ceux des *Revolverate* : l'intermédiaire fatidique nous paraît être plutôt *La prima ora della Accademia* [*La première heure de l'Académie*] (1902), une œuvre théâtrale de 360 pages, très composite et considérée comme décousue à cause du pot-pourri textuel qu'elle propose. Le fait que sa préparation remonte à 1895 cautionne l'importance que nous attribuons au *laboratoire vivant* des *Drames des Masques* et permet de relier cette œuvre aux monologues théâtraux parus dans l'entre-temps,<sup>31</sup> comme le propose d'ailleurs explicitement Lucini dans quelques notes du texte.

La présence des masques tirés de la tradition et mélangés ici avec des personnages réels (les « héros » Condorcet, Marat, Diderot, etc.) et fictifs (le Neveu de Rameau, le chevalier Faublas, le vicomte de Valmont, etc.) confirme une fois de plus la connaissance que Lucini avait de la culture et de la littérature françaises, d'où il tire aussi le décor et le fond de l'histoire de *La prima ora* : entre des tons badins et des allusions érotiques des discours des aristocrates, le jardin de Versailles est secoué par les propos sérieux des « héros » sur la politique, l'histoire et le sort de l'humanité à la veille de la Révolution française, annoncée à la fin de l'ouvrage par la ville de Versailles embrasée. Pourtant, comme nous le savons et comme le savait déjà Lucini, cette révolution a légué des problèmes irrésolus, et c'est bien de là que le poète veut repartir – peu après le massacre de 1898 et le meurtre du roi Humbert I<sup>er</sup> – pour réactiver les contradictions d'antan dans l'actualité de son temps, d'autant qu'elles ne semblent pas encore dépassées, bien au contraire (cf. aussi Muzzioli sur ce sujet). Les masques se trouvent donc à jouer un rôle extrême, voire ultime : ils reviennent de loin pour la dernière fois afin d'acter, sinon dépouillés des habits dont les a vêtus la tradition, sous des nouveaux traits que remplaceront définitivement les figures et les personnages de la scène du XX<sup>e</sup> siècle fustigée par les *Revolverate* : ce sera précisément la fin de l'*Accademia* et le début de l'*avant-garde*.

Quant aux documents H, I et J, comme nous l'avons annoncé plus haut, Viazzi ne les analyse pas car, ayant été publiés ailleurs, ce ne sont pas des inédits. Puisqu'il ne dit rien du premier, il convient de le considérer de plus près, parce qu'il est annonciateur de la poétique future de Lucini. Derrière la reprise de motifs courtois par une touche d'ironie – les intrigues amoureuses entre dames et chevaliers cherchant à se cacher dans les bois de lauriers pour flirter voire faire plus – il montre une forme nouvelle, libérée des contraintes métriques :

"La danza d'Amore"

Sotto ai miti splendori  
delle notti serene  
sorgono, coll'incanto le Sirene  
brune a comporre le strofe ed i cori.  
Van pel calmo giardino  
che la rugiada bagna,  
da che la viola ride e trilla il ribechino.  
Io lo so, sotto le piante odorose  
stanno i molli giacigli, stanno i grati refugi;  
io lo so, che tra i gigli e le rose

<sup>30</sup> « [...] in questo senso Lucini sgombera una situazione e ne prepara un'altra: non nel senso di 'poeta di transizione', ma di 'poeta-svolta' ».

<sup>31</sup> *Il monologo di Florindo, Il monologo di Rosaura, I monologhi di Pierrot, et L'intermezzo dell'arlecchinata* (1898).

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

ride propizio il Nume.

Or voi le udite, queste mie note  
cantano d'amore, cantano.  
La Dama e il Cavaliere vanno lontano,  
sotto alla volta verde dei laureti. –  
– « Respiriamo, Signora,  
gli aromati capziosi e inebrianti,  
che da i calici i fiori, come bracieri di giada,  
inalzano, Signora:  
inebriamoci del vino  
dolce che sprema la bionda Citerea  
dalle turgide grappe raccolte nella vigna del piacere:  
inebriamoci, Signora. – »  
La Dama e il Cavalier vanno lontano,  
lontan sotto alla volta verde dei laureti.

Or voi le udite, queste mie note  
cantano d'amore, cantano.  
– « Oh perché mai, Signora,  
l'occhi miei s'affisano nei vostri;  
Oh perché mai Signora,  
freme la vostra mano nella mia?  
Guardate, noi, noi sempre danzeremo,  
così, fino all'aurora:  
e domani, e dopo, e poi?  
Non credete al futuro: non temetelo mai.  
Siete stanca, Signora? – »

Or voi le udite, queste mie note  
son domande d'amanti.  
– « Che importa? Non fuggono i vostri occhi i miei imploranti.  
Lasciatevi guardar bella e sincera. Temete?  
Di che temete? Nel giardin delle fate viaggiamo:  
senti, bambina, non è questa la vita?  
Viaggiam, viaggiam lontano  
per la terra del Sogno,  
per le regioni immense, arcane, eterne dell'irreale.  
Non è un sogno la vita? Ed è un inganno il sogno?  
Sì: ma se noi, bambina, non ci destassimo mai? – »  
Or voi le udite, queste mie note,  
son baci le note.

La Dama e il Cavalier vanno lontano  
lontan sotto alla volta verde dei laureti:  
e nei miti splendori  
delle notti serene  
la danza e il ritmo sperdonsi sonori  
sulle rose  
amorose,  
sbocciate nei cespugli e appassite tra i seni  
candidi e sodi.  
La mia nota si muore.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> De cet original paru dans *Cronaca d'arte*, p. 42, nous avons vérifié la transcription de Viazzi, tout à fait fidèle sauf pour « *tra i cespugli* » au lieu de « *nei cespugli* » (*Studi e documenti...*, 215, v. 58). Dans sa

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

C'est donc à bon escient que nous reproduisons intégralement ce poème en guise d'exemple des démarches mises en œuvre par Lucini dès sa première expérience vers-libriste. On peut bien remarquer, d'abord, que le concept de strophe est totalement bouleversé : si des divisions en strophes existent, elles ne respectent plus pour autant celles des formes fixes de la chanson. De même, s'il existe bien un refrain (à vrai dire il y en a deux), non seulement il ne se trouve plus dans une position fixe où on l'attendrait (« *La Dama e il Cavalier vanno lontano, / lontan sotto alla volta verde dei laureti* », répété trois fois dans trois positions différentes) ; mais aussi il subit des variations : « *Or voi le udite, queste mie note, / cantano d'amore, cantano* » est répété tel quel deux fois, mais il devient dans sa seconde partie « *son domande d'amanti* », la troisième fois, et « *son baci le note* », la quatrième.

En plus, l'opération sur la métrique du vers est tout à fait manifeste et prolonge d'une manière originale les tentatives déjà effectuées par les Scapigliati : en fait, il ne s'agit plus tout simplement d'un polymétrisme, mais encore, comme les nomme Pinchera (104-112), d'« hypertrophie rythmique » et de « démaillage rythmique ».<sup>33</sup> Le *polymétrisme* est éclatant : 7-syllabes et 11-syllabes sont très fréquents, mais ne manquent pas des 4-syllabes (« *sulle rose / amorose* »), 5-syllabes (« *candidi e sodi* »), 6-syllabes (« *son baci le note* ») et 10-syllabes qui, au besoin, peuvent se lire comme des 11-syllabes (« *Or voi le udite, queste mie note* » ; « *gli aromati capziosi e inebrianti* »). D'après Pinchera, le *démaillage* serait un déplacement de l'accent primaire de sa position ordinaire vers une syllabe proche, tandis que l'*hypertrophie* consisterait dans l'ajout d'une syllabe en surnombre, ce qui est difficile à cerner dans ce poème aux mètres très variés.

Toutefois cela pourrait ouvrir la voie au vers libre proprement dit, si l'on songe, par exemple, au 12-syllabes « *sentì, bambina, non è questa la vita?* » (qui n'est pas exactement un 6-syllabes double, un alexandrin français à proprement parler, mais plutôt un vers de 5+7 syllabes), et à tous les vers dépassant les 12 syllabes et allant même au-delà des 14, un 7-syllabes double, normalement appelé vers *martelliano* en italien, par exemple : « *stanno i molli giacigli, stanno i grati refugi* », qui en effet ne rime ici avec aucun autre vers. Il est à remarquer qu'à l'exclusion de ce dernier cas et des 13-syllabes (« *da che la viola ride e trilla il ribecchino* » ; « *lontan sotto alla volta verde dei laureti* » ; « *sbocciate nei cespugli e appassite tra i seni* »), la plupart des vers libres dépassant l'ordinaire hendécasyllabe italien se trouvent dans les répliques entre guillemets du poème.<sup>34</sup>

justification bibliographique (263) manque la date exacte de ce « [n.] 6], du 31] janvier 1892 » ; de même, le n. 25, où parurent d'autres poèmes luciniens p. 208, date du « 7 juin [et non juillet] 1891 ». L'original est précédé et suivi de deux maximes en français non signées, qui sont pourtant de La Rochefoucauld (140, n. 195 et n. 196) et voulues peut-être par Lucini, respectivement : « Ce qui nous empêche souvent de nous abandonner à un seul vice est que nous en avons plusieurs » ; « Nous oublions aisément nos fautes, lorsqu'elles ne so[n]t s[u]es que de nous » (les lettres entre crochets sont inversées dans l'original).

<sup>33</sup> Il analyse les poèmes « Esperienza di un bacio » (*La solita canzone del Melibeo*) et « Per chi?... » (*Revolverte*).

<sup>34</sup> Remarquons au passage que Bertoni (107) considère le dernier vers que nous avons cité entre parenthèses comme un 7-syllabes double, de même que Curi (237) tient « *son baci le note* » pour un 3-syllabes double. Curi propose aussi d'envisager « La solitudine » comme un poème plus risqué et réussi que « La danza d'Amore » (encore par trop lié à la mélodie et au mètre) en ce qu'il met Lucini sur la voie de réelles « harmonies symphoniques » fondées sur le rythme et le « vers-phrase » (246), par l'extension de l'hexamètre de Carducci jusqu'à 19 voire 20 syllabes. Ici il n'y a pas lieu d'entrer dans le détail de l'analyse métrique qui a été proposée des vers libres luciniens et de leur importance dans l'institution du vers-librisme italien ; sur ce sujet théorique et historique à la fois, nous renvoyons à l'ouvrage fondamental de Giovannetti (*Metrica del verso libero italiano*) qui, pour « La solitudine » et « La critica », face à l'absence de rime, met en relief l'isostrophisme et l'usage assez constant des variations sur l'hexamètre barbare (36-42, 205-207, 210-223). Bertoni consacre beaucoup de pages (95-171, notamment) à la réflexion de Lucini et à l'importance au XX<sup>e</sup> siècle de son concept d'harmonie, y compris par une étude métrique de « La danza d'Amore » et de quelques vers de *La prima ora*, par rapport à ce qu'on produisait à la même époque dans la poésie italienne. Les analyses de ces auteurs sont aussi reprises dans Coppo (301-318).

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

Peut-être cet essai de jeunesse ne satisfaisait-il pas pleinement Lucini, au point que plus tard il considérera comme ses preuves les plus réussies dans ce champ vers-libriste seulement celles à partir de 1896. Et pourtant il ne faut pas oublier que ce poème de jeunesse sera par la suite récupéré et inséré par Lucini dans son projet des *Antithèses*, sans variations comme le souligne aussi Viazzi (“La prima stesura delle *Armonie sinfoniche*”, 116). En plus, il paraît dans la table des *Drames des Masques*, tirée des archives par Viazzi, malheureusement non datée et portant une biffure comme toute la section dont il fait partie (« Les danses et les chansons ») car Lucini doit avoir pris en compte la parution séparée de certaines pièces ou leur réutilisation dans d'autres (con)textes.<sup>35</sup>

C'est le cas du document I : le monologue “Il brindisi” [“Le toast”], inclus à la fois dans *Les harmonies symphoniques* et dans la table des *Drames* (avec biffure, précisément), puis déplacé et publié en 1898 comme section IV de *L'entracte de l'arlequinade*, où seront refondus et réadaptés d'autres textes de la susdite section supprimée des *Drames* (361). Par ailleurs, ces deux pièces se trouvent dans la même succession, l'un (le poème) après l'autre (le monologue), dans les deux projets. En plus, la facture vers-libriste rapproche ces deux documents, quoique dans le polymétrisme et le vers-librisme du “Toast” restent encore des rimes éparses chantant (voire plaisantant) la bombance du festin sous l'égide de Cléopâtre, Kant (et peut-être Leibniz, par la mention de la ville de Leipzig), la « Lune énigmatique » et le soleil levant confondu à l'Orient incandescent (Lucini, “Il brindisi”, 263-265).

Tous ces aspects montrent que les premières expériences vers-libristes, quoique encore acerbes de Lucini, créent un lien avec l'imminent laboratoire théâtral qui les suit de près : les *Drames des Masques*, dont on fixe le commencement en 1893, se relie par ces pièces H et I (dont la première publiée en 1892) au projet d'ouvrage des *Harmonies symphoniques*. Ainsi il y a tout lieu de croire à plus forte raison que se trouve également confirmée notre interprétation ésotérique externe – donc, en fin de comptes, exotérique et matérialiste – du passage d'un symbolisme (cabalistique) à l'autre (poétique) : des *divina personæ* des “Psaumes” aux masques des *Drames* ; et, plus tard, de là aux figures (allégoriques) des *Revolverte*.

Enfin, la variété des textes des *Harmonies symphoniques* trouve sa meilleure explication par le document J, sans titre, qui fait presque office de postface comme le fera “Le viatique” pour les *Drames*. En fait, il s'agit de quelques pages consacrées à une réflexion sur les textes composés : « Cette forme pseudo-rythmique est la créature bâtarde des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire », qui donnèrent lieu au « *semi-rythme français* [...] se rebellant au nombre et à l'accent même que le vers exige », sans pour autant faire correspondre, à cette nouveauté formelle, des contenus nouveaux, les concepts restant encore ancrés dans « l'ancienne substance poétique » (Lucini, “*Le armonie sinfoniche*”, 21).<sup>36</sup> De ce fait, Lucini dit ouvertement rejeter le terme de semi-rythme, ayant pourtant des éléments que sa « *méditation* » n'a pas, et réciproquement, pour lui préférer ce qu'il appelle les « *harmonies symphoniques* » (22).<sup>37</sup> Et d'ajouter :

*Horribile dictu!* Un nom nouveau incompris et toujours embarrassant dans ce qu'on appelle la rhétorique. En tant que telle, donc, la *méditation* est à une réelle *conception rythmique* ce que l'*harmonie* est *musicalement à la mélodie*. L'harmonie n'est pas si étroitement liée à la règle des croches et du contrepoint, elle est plus libre, plus forte dans son individualité, plus ample, plus idéale, elle annonce la phrase et ne la termine pas, ou la laisse accomplir à l'auditeur pour son compte : elle

Force est de constater que dans d'importants manuels de versification Lucini n'est évoqué qu'au passage (Beltrami, 134-135 ; Esposito, 17, 142, 202 ; Menichetti, 46 ; les deux volumes de Pazzaglia, 219, 223, 258, et 173 respectivement) ou pas du tout (Brioschi et Di Girolamo ; Di Girolamo ; Ramous).

<sup>35</sup> Cf. les notes aux manuscrits de Viazzi dans Lucini, *I Drami delle Maschere*, 360.

<sup>36</sup> « Questa forma pseudo-ritmica è la creatura bastarda dei *Petits poèmes* [sic] *en prose* di Baudelaire » ; « [da essi] nacque [...] il *semiritmo francese* [...] ribellandosi al numero ed all'accento stesso che il verso esige ».

<sup>37</sup> En italiques et entre guillemets dans le texte.

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

s'ouvre un champ plus étendu et commande, d'une force plus vive à l'âme et à l'esprit de celui qui écoute, images et sensations que la mélodie, contrainte dans des orbites plus exigües, ne saurait prétendre de susciter (22).<sup>38</sup>

Lucini précise aussi que « l'*hendécasyllabe délié* [...] ne pouvait pas non plus accueillir cette largeur de concept et cette liberté de règles prosodiques auxquelles l'harmonie symphonique peut prétendre » (22).<sup>39</sup> Lucini a donc « cru bon, en modifiant le récent, mais déjà mort, semi-rythme, d'user des harmonies symphoniques dans la tractation de ces sujets » (22),<sup>40</sup> qui ne pouvaient s'exprimer exactement ni dans la prose car ils étaient en vrac, ni dans la rime et la strophe car leurs règles auraient nui à leur expression (23). En d'autres termes, c'est la *forme vers-libriste* que signifient les « harmonies symphoniques », par l'usage d'un vers long – vraisemblablement obtenu à partir des expérimentations combinatoires sur les mesures traditionnelles et l'hexamètre barbare – ou ce qu'il appellera, peu avant sa mort, « une *longue et logique parole poétique* » (*Antidannunziana*, 111).<sup>41</sup>

En somme, d'une part, nous nous trouvons ici face à la première tentative de Lucini de systématiser ses idées autour du vers libre, qui auront leur formulation la plus réussie, *sur le plan théorique et historique*, dans les 700 pages de son maxi-traité publié par le poète vingt ans plus tard : *Ragion poetica e programma del verso libero*. D'autre part, entre suggestions procédant de l'ésotérisme et de la musique, les petits poèmes en prose des "Psaumes" et les vers libres des autres textes qui composent les *Harmonies symphoniques* témoignent de la quête d'une voie personnelle dans le jeune Lucini et annoncent certains aspects de sa production à venir, qui s'étendra, *sur le plan poétique et pratique*, du *Libro delle figurazioni ideali* aux *Revolverate*.

### 4. Bibliographie

Arnobio, Cleandro (Ardemani, Giovan Battista). *Tesoro delle gioie, trattato curioso, nel quale si dichiara brevemente le virtù, qualità, e proprietà delle gioie*. Conzatti, 1676.

Baumier, Matthieu. "L'organisation des hauts grades du Grand Orient de France. Le Grand chapitre général de France (décembre 1783-juillet 1787)". *Dix-huitième siècle*, n. 23, 1991, pp. 247-260.

Beltrami, Pietro G. *La metrica italiana*. Il Mulino, 1991.

Beltrán, Miquel. *The Influence of Abraham Cohen de Herrera's Kabbalah on Spinoza's Metaphysics*. Brill, 2016.

Bertoni, Alberto. *Dai simbolisti al Novecento. Le origini del verso libero italiano*. Il Mulino, 1995.

<sup>38</sup> « *Orribile dictu!* Un nuovo nome non compreso e sempre imbarazzante in ciò che si chiama retorica. Come tale allora la *meditazione* sta ad una vera *concezione ritmica*, come l'*armonia* sta *musicalmente alla melodia*. L'*armonia* non è così strettamente legata alla regola delle crome e del contrappunto, 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: s'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 ».

<sup>39</sup> « [...] l'*endecasillabo sciolto* [...] non poteva accogliere questa larghezza di concetto e quella libertà di regole prosodiche, cui l'*armonia sinfonica* può pretendere ».

<sup>40</sup> « [...] ho creduto bene modificando il recente, ma già morto semiritmo, d'usare delle armonie sinfoniche nella trattazione di codesti soggetti ». La suite est notre résumé de la p. 23.

<sup>41</sup> L'italique est dans l'original, comme dans les citations précédentes : « una *lunga e logica parola poetica* ».

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

- Breton, André. "Entretiens radiophoniques". *Œuvres complètes*, t. III. Gallimard, 1999, pp. 427-575.
- Brioschi, Franco, et Di Girolamo, Costanzo. *Elementi di teoria letteraria*. Principato, 1984.
- Buffon, Georges-Louis Leclerc, comte de. *Le Opere*. Vol. VII, Apollo, 1820.
- Casagrande, Gino. "Fresco smeraldo in l'ora che si fiacca' (*Purg.* 7.75) e l'interpretazione di André Pézard", <http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/casagrande021213.html>, consulté le 28 décembre 2020.
- Cofano, Domenico. *Il crocevia occulto. Lucini, Nazariantz e la cultura del primo Novecento*. Schena, 1990.
- Cohen De Herrera, Abraham. *La puerta del cielo* (1632). Éd. Miquel Beltrán, Editorial Trotta, 2015. Trad. it. *La porta del cielo*. Éd. de Giuseppa Saccaro Del Buffa. Neri Pozza, 2010.
- Coppo, Elena. *La nascita del verso libero tra Italia e Francia*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Padoue en 2019.
- Corsi, Faustino. *Delle pietre antiche – Libri quattro*. Salviucci, 1828.
- Curi, Fausto. "Per uno straniamento di Lucini". *Il Verri*, n. 33-34, 1970, pp. 199-248.
- Di Girolamo, Costanzo. *Teoria e prassi della versificazione*. Il Mulino, 1976.
- Dobrzynski, Mireille. "Le zaïmph métamorphique : objet et réification dans *Salammbo*, de Flaubert". *Cincinnati Romance Review*, n. 23, 2004, pp. 47-59.
- D'Urso, Andrea. "Idées socialistes et histoire sociale dans *Spirito ribelle* de Gian Pietro Lucini". *Atlante*, n. 10, 2019, pp. 95-112.
- Esposito, Edoardo. *Metrica e poesia del Novecento*. FrancoAngeli, 1992.
- Evola, Julius. *La tradizione ermetica*. Laterza, 1948.
- Flaubert, Gustave. *Salammbo*. Michel Lévy frères, 1863.
- Giovannetti, Paolo. *Lucini*. Palumbo, 2000.
- . *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*. Marcos y Marcos, 1994.
- G. R. P. (Pagnozzi, Giuseppe). "Analisi dei viaggi del Signor Belzoni in Egitto ed in Nubia". *Antologia*, n. X, vol. 4, 1821, pp. 247-257.
- Guaïta, Stanislas de. *La clef de la magie noire*. Chamuel, 1897.
- Huysmans, Joris-Karl. *À rebours*. Charpentier, 1884.
- . *Là-bas*. Tresse & Stock, 1895.
- Kircher, Athanasius. *Œdipus Aegyptiacus*. 3 vol. V. Mascardi, 1652-1654.
- Klein, Jean. "Remarques sur le vocabulaire archéologique de *Salammbo*." *Les Amis de Flaubert*, Bulletin n. 31, 1967, p. 19, [http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/031\\_019/](http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/031_019/), consulté le 28 décembre 2020.
- Knorr Von Rosenroth, Christian. *Kabbala denudata*. 2 vol. J. D. Zunner, 1677-1684.
- La Rochefoucauld, François de. *Réflexions ou sentences et maximes morales*. Barbin, 1678.
- Lévi, Éliphas. *Dogmes et rituels de la haute magie*. 2 vol. Baillière, 1854-1856.

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

- Lorenzin, Ruggero. *Francesco Zorzi Veneto - De harmonia mundi totius cantica tria (Venezia, 1525) - Teorie musicali e kabbalah*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Padoue en 2013.
- Lucini, Gian Pietro. *Antidannunziana, D'Annunzio al vaglio della critica*. Studio Editoriale Lombardo, 1914.
- . “Le armonie sinfoniche di Gian Pietro Lucini” [document J]. *Il Verri*, n. 33-34, 1970, pp. 21-23.
- . *La ballata di Carmen Monarchia, corifea di café-chantant*. S.n., 1900.
- . “Il brindisi” (1898) [document I]. Lucini, 1973, pp. 263-265.
- . “Dal carteggio con Felice Cameroni” (éd. de Glauco Viazzi). *Il Verri*, n. 33-34, 1970, pp. 282-289.
- . “La critica” [document F]. Viazzi, 1972, pp. 246-248.
- . “La danza d'Amore” (1892) [document H]. Viazzi, 1972, pp. 214-215.
- . “Deux sonnets sans titre” [document C]. Viazzi, 1972, pp. 244-245.
- . *I Drami delle Maschere*. Éd. de Glauco Viazzi. Guanda, 1973.
- . *Gian Pietro da Core. Storia della Evoluzione della Idea*. Galli, 1895. Éd. de Carlo Cordié, suivi de *Spirito ribelle* (1888). Longanesi, 1974.
- . *L'intermezzo dell'arlecchinata. Pantomima eroica*. Tipografia degli Esercenti, 1898.
- . *Il libro delle figurazioni ideali*. Galli, 1894. Éd. de Manuela Manfredini, Salerno editrice, 2005.
- . *Il libro delle immagini terrene*. Galli, 1898.
- . “La lirica” [document D]. Viazzi, 1972, pp. 245-246.
- . “La meditazione” [document G]. Viazzi, 1972, pp. 248-253.
- . *I monologhi di Pierrot*. Tipografia degli Esercenti, 1898.
- . *Il monologo di Florindo*. Tipografia degli Esercenti, 1898.
- . *Il monologo di Rosaura*. Tipografia degli Esercenti, 1898.
- . *La nenia al bimbo di un ci-devant*. S.n., 1898.
- . *La prima ora della Accademia*. Remo Sandron, 1902.
- . *Ragion poetica e programma del verso libero. Grammatica, Ricordi e Confidenze per servire alla Storia delle Lettere contemporanee*. Edizione di Poesia, 1908. Éd. de Pier Luigi Ferro, Interlinea, 2008.
- . *Revolverate*. Avec une préface futuriste de F. T. Marinetti, Edizioni di Poesia, 1909.
- . “I salmi della elevazione” [document A]. Viazzi, 1972, pp. 239-242.
- . *Il sermone al delfino di un ci-devant*. S.n., 1898.
- . *La solita canzone del Melibee*. Edizioni futuriste di Poesia, 1910.
- . “La solitudine” (1892) [document E]. Viazzi, 1972, pp. 216-217.
- . “Il tessitore e il poeta” [document B]. Viazzi, 1972, pp. 242-244.
- Magee, Glenn Alexander. *Hegel and the Hermetic tradition*. Cornell University Press, 2001. Trad. it. *Hegel e la tradizione ermetica. Le radici «occulte» dell'idealismo contemporaneo*. Edizioni Mediterranee, 2013.

## Lucini ésotérique et vers-libriste

Andrea D'Urso

- Menichetti, Aldo. *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*. Antenore, 1993.
- Mercier, Alain. *Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste (1870-1914)*. Vol. I : *Le symbolisme français*. Vol. II : *Le symbolisme européen*. A.-G. Nizet, 1969-1974.
- Muzzioli, Francesco. "Lucini nella *Accademia delle Allegorie*". *Resine*, n. 137-140, 2013-2014, pp. 94-110.
- Nutini, Carolina. "Semiritmi di Capuana e poemetti in prosa 'al femminile', tra *Fanfulla della Domenica* e *Marzocco*." *Tra sperimentalismo scapigliato ed espressivismo primonovecentesco: poemetto in prosa, prosa lirica e frammento*. Firenze University Press, 2012, pp. 229-263.
- Papus (Encausse, Gérard). *Traité élémentaire de science occulte*. Georges Carré, 1888.
- . *Traité méthodique de science occulte*. Georges Carré, 1891.
- Pazzaglia, Mario. *Manuale di metrica italiana*. Sansoni, 1990.
- . *Teoria e analisi metrica*. Pàtron Editore, 1974.
- Pinchera, Antonio. "L'influsso della metrica classica sulla metrica italiana del Novecento (da Pascoli ai 'novissimi')". *Quaderni Urbinati*, n. 1, 1966, pp. 92-127 ; aussi dans Pietropaoli, Antonio (éd.). *Materiali critici per lo studio del verso libero in Italia*. Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, pp. 47-71.
- Pozzoli, Girolamo et alii (éds). *Dizionario d'ogni mitologia e antichità*. Vol. VI. Fanfani, 1825.
- Ramous, Mario. *La metrica*. Garzanti, 1984, 1991.
- Reverdy, Pierre. "L'image". *Nord-Sud*, n. 13, 1918, pp. 3-7.
- Romanini, Fabio. "Affioramenti di forme chiuse in Lucini: i sonetti. III. Dalle *Revolverate* alle *Armonie sinfoniche*. Con un paragrafo sui semiritmi". *Filologia italiana*, n. 12, 2015, pp. 143-171.
- Scholem, Gershom G. *Les grands courants de la mystique juive*. Payot, 1960.
- Schuré, Édouard. *Les grands initiés*. Perrin & Cie, 1889.
- Teifascite, Ahmed. *Fiori di pensieri sulle pietre preziose*. Trad. d'Antonio Raineri. Tipografia orientale, 1818.
- Viazzi, Glauco. "Gian Pietro Lucini al tempo di Cronaca d'arte" (1970). Viazzi, 1972, pp. 5-59.
- . "La prima stesura delle *Armonie sinfoniche*" (1970). Viazzi, 1972, pp. 105-156.
- . "Primo inventario sulla poetica del Lucini." Viazzi, 1972, pp. 157-203.
- . *Studi e documenti per il Lucini*. Guida, 1972.
- Warrain, Francis. *La théodicée de la kabbale*. Véga, 1949.
- Winckelmann, Johann Joachim. *Opere*, t. 1. Giachetti, 1830.
- Zolla, Elémire (éd.). *I mistici*. Garzanti, 1963.
- Zorzi, Francesco. *De harmonia mundi totius cantica tria*. Bernardino Vitali, 1525.