

# FILOLOGIA CRITICA

RIVISTA QUADRIMESTRALE DIRETTA DA  
BRUNO BASILE, RENZO BRAGANTINI, ROBERTO FEDI,  
ENRICO MALATO, ANTONIO PALERMO, MANLIO PASTORE STOCCHI  
DIRETTORE RESPONSABILE: ENRICO MALATO

*Estratto*

ANNO XXVIII

FASCICOLO III  
SETTEMBRE-DICEMBRE 2003

SALERNO EDITRICE  
ROMA

# FILOLOGIA & CRITICA

Anno xxviii, fascicolo III  
settembre-dicembre 2003

## SOMMARIO

ROBERTA RICCI, <i>Prefazione e appendice d'autore negli scritti didimei di Foscolo: la traduzione del 'Sentimental Journey' e le Lettere scritte dall'Inghilterra'</i> . . . . .	329
FLORIANO ROMBOLI, <i>Zola e Fogazzaro: paragrafi per un confronto</i> . . . . .	350
AMBRA CARTA, <i>'Notti sull'altura' e 'Bilob'. La tradizione del fantastico in Bonaviri e in altri autori siciliani</i> . . . . .	372
APOLLONIA STRIANO, <i>In margine all'edizione di 'Melusina sull'altro marciapiede' di Francesco Cipriani</i> . . . . .	398
<i>Documenti</i>	
FLORINDA FUSCO, <i>'Alla punta del giorno'. Edizione e ipotesi critica di un inedito di Edoardo Cacciatore</i> . . . . .	418
<i>Note e discussioni</i>	
LORENZO SOMELLI, <i>Un «esperimento cavalcantiano» (e dantesco): i 'Versi livornesi' di Giorgio Caproni</i> . . . . .	443
MATTEO MESCHIARI, <i>Un mondo di licheni. Immagini vegetali e metonimia in Camillo Sbarbaro</i> . . . . .	458
<i>Recensioni</i>	
GIOVANNI PASCOLI, <i>Poesie e prose scelte (Bruno Basile)</i> . . . . .	468
GABRIELE D'ANNUNZIO, <i>Scritti giornalistici (Stefano Scioli)</i> . . . . .	471
<i>Schedario</i> . . . . .	477
<i>Biblioteca</i> . . . . .	483
<i>Indice dell'annata</i> . . . . .	487

### Usciranno nei prossimi fascicoli:

- ENRICO MALATO, *Nuove prospettive degli studi danteschi*  
PATRIZIA PELLIZZARI, *Le lettere-novelle di Anton Francesco Doni*  
GIANCARLO ALFANO, *Sperone Speroni e la civil filosofia*  
BRUNO BASILE, *Della Porta, Bartoli e la fisionomia del genio*  
GIUSEPPE MUSCARDINI, *«Il tempo e le forze». Una citazione dantesca in una lettera di Niccolò Tommaseo*

La rivista adotta le seguenti sigle per abbreviazione: F.e.C. = «Filologia e Critica»; G.S.L.I. = «Giornale Storico della Letteratura Italiana»; L.I. = «Lettere Italiane»; L.N. = «Lingua Nostra»; M.R. = «Medioevo Romano»; R.L.I. = «La Rassegna della Letteratura Italiana»; S.F.I. = «Studi di Filologia Italiana»; S.L.I. = «Studi Linguistici Italiani»; S.P.C.T. = «Studi e Problemi di Critica Testuale».

IN MARGINE ALL'EDIZIONE DI MELUSINA  
SULL'ALTRO MARCIAPIEDE DI FRANCESCO CIPRIANI

Nel valutare a distanza di tempo le strutture e gli esiti del movimento novecentista, creato nel 1926 da Massimo Bontempelli e sostenuto da «900», rivista redatta in italiano e in francese,<sup>1</sup> Enrico Falqui ha colto l'impostazione contraddittoria di un'avanguardia coraggiosa, estintasi nell'impossibilità di fornire opere esplicative del proprio progetto letterario.<sup>2</sup>

In questa insolvenza produttiva, secondo il critico, si è perso un segmento importante dell'identità del novecentismo, progettato per incidere sul contesto culturale circostante. Bontempelli aveva infatti dichiarato, già nella *Justification* con cui apriva, nel settembre del 1926, il primo quaderno di «900», che il movimento si sarebbe incanalato nel solco della forza e dell'energia del Novecento, per ricostruire il tempo e lo spazio «nella loro eternità, nella loro immobilità, nella loro gelidezza»,<sup>3</sup> e per ricollocarli nelle dimensioni infinite esterne all'uomo.

Così, molto oltre il soggettivismo decadente delle tante correnti ideologiche e poetiche,<sup>4</sup> che avevano accompagnato il passaggio dall'Ottocento al secolo nuovo, con «900» iniziava la costruzione di un mondo oggettivo e assoluto, in cui, rifiutate «la realtà per la realtà come la fantasia per la

1. Fondata da Bontempelli e Malaparte, la rivista «900» uscì nel settembre del 1926, edita dalla «Voce» di Roma. Proponendosi l'obiettivo di conquistare visibilità anche Oltralpe, i primi quaderni erano redatti completamente in francese. Nei «preamboli» dei primi quattro numeri (*Justification, Fondements, Conseils, Analogies*) Bontempelli dava informazioni sul suo progetto artistico, affermandone da un lato il segno universale, dall'altro la matrice nazionalistica e fascista, che gli valse l'approvazione, poi revocata, di Mussolini. Tuttavia la natura complessa ed elitaria della rivista, italiana e francese ma ambiziosamente europea (tra i collaboratori annoverava i nomi più illustri della letteratura internazionale di quegli anni), l'accoglienza accordata ad autori dissidenti e le ambiguità proprie dell'impianto estetico del «realismo magico» resero fragili le sue fondamenta. La vita di «900» sarà perciò breve e inquieta: abbandonata quasi immediatamente da Malaparte per incomprensioni intercorse con Bontempelli, la rivista nel 1927 passò alla casa editrice romana Sapienza; nel 1928 l'intervento censorio del regime impose la soppressione del comitato di redazione internazionale, l'uso esclusivo della lingua italiana e la trattazione di argomenti sociopolitici. In questa forma «900» durò ancora un anno, fino al giugno del 1929.

2. E. FALQUI, *Il Futurismo. Il Novecentismo*, Torino, ERI, 1953, p. 106.

3. Cfr. M. BONTEPELLI, *Justification*, in «900», a. 1 1926, n. 1, *Cahier d'automne*, pp. 7-13. Citiamo dalla trad. it. (seguita da commenti e riflessioni) dello stesso Bontempelli nel primo capitolo de *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi, 1938, p. 17.

4. Ivi, p. 71.

fantasia»,<sup>5</sup> era finalmente possibile avvertire il senso magico nella vita quotidiana degli uomini e delle cose.<sup>6</sup> Ne derivava la formula del «realismo magico», il cui utilizzo letterario avrebbe segnato l'inizio di un'«era narrativa», per raccontare il sogno come fosse realtà e la realtà come sogno, attraverso il recupero del romanzo.<sup>7</sup> Della prevalenza, nel corso del Novecento, di questo genere Bontempelli riesce ad avere una precisa intuizione:

Quanto alla letteratura, vedremo avanzarsi al primo piano l'opera narrativa, quella specialmente che si fonda sull'invenzione e sull'intreccio. In questi racconti e romanzi tutto diventa esteriore, e lo spunto lirico si fa natura e storia. Il grado di verità dell'osservazione realistica o dell'analisi psicologica, la vibrazione dei sentimenti, il gioco degli ambienti, tutti quegli elementi che presso i romanzieri più celebrati dell'Ottocento erano fine a se stessi, acquistano presso gli scrittori d'intreccio un valore puramente strumentale, diventano i semplici motori della dinamica delle favole. [...] (È chiaro quanto tale estetica ci allontana da ogni accademia e ci approssima al pubblico?).<sup>8</sup>

Nella sovrapposizione delle inclinazioni estetiche novecentiste a quelle dei lettori, Bontempelli afferma un'altra direttiva per i collaboratori della sua rivista, che «millenari», «cauti» ed «equilibratori»<sup>9</sup> avrebbero dovuto agire come letterati «di mestiere», il cui «capolavoro è la conquista del pubblico»,<sup>10</sup> obiettivo da perseguire con un «incessante gioco di azioni e reazioni»,<sup>11</sup> nell'ambito di un ininterrotto rapporto teso a ottenere consuetudine alla lettura.<sup>12</sup>

5. Ivi, p. 36 (si tratta delle riflessioni già apparse nelle *Analogies*, in «900», a. 11 1927, n. 4, *Cahier d'été*, pp. 7-14).

6. Ivi, p. 40.

7. Ivi, p. 251.

8. Ivi, p. 28 (le riflessioni sono quelle apparse in *Fondements*, in «900», a. 1 1926, n. 2, *Cahier d'hiver*, pp. 7-13).

9. Ivi, p. 56.

10. Ivi, p. 74. Sul rapporto autore-pubblico Bontempelli compie ancora altre analisi, di taglio sociologico: «È anche da osservare che quando si dice "scrivere per il pubblico" non si intende "per un pubblico qualunque". [...] Scrivere per il pubblico vuol dire anzitutto non scrivere per i professionisti di quest'arte. Vuol dire non scrivere per essere "giudicati", ma sentiti. Pubblico poi non è un accozzo di gente purchessia. Il pubblico di una tua opera ha (anche se la tua arte lo ha suscitato al momento) un fondo comune di gusto e di capacità ad apprenderti. È una unità in una complessità [...]» (ivi, p. 85).

11. «L'opera di uno scrittore, il suo sviluppo, è una collaborazione continua tra il suo spirito e quello del pubblico che egli sa farsi [...]. Lo scrittore crea con un libro l'atmosfera atta a ricevere il libro seguente, e sfrutta in questo i previsti e gli imprevisi suscitati da quello. Lo scrivere è "azione" nel pieno senso della parola: è lo svolgersi di una avventura

Complementare a questo risvolto sociologico del programma era, per Bontempelli, la convinzione che proprio con le opere elaborate dai « novecentieri»<sup>13</sup> potesse essere colmato il divario nella letteratura italiana tra la presenza di pochissimi capolavori e l'assenza di una narrativa mediamente valida, dando consistenza ad una «buona produzione continuata», per creare «la casta di un'arte», e soprattutto per determinarne «il potere spirituale» e «l'influsso sulla vita d'un periodo di tempo».<sup>14</sup> Non riteneva invece necessario che queste indicazioni teoriche venissero codificate come dogmi di una poetica, o che fossero vincolate alla struttura di una scuola letteraria,<sup>15</sup> alla cui impostazione gerarchica il novecentismo era totalmente estraneo e refrattario. Soprattutto, Bontempelli cercava di non incorrere nell'ipocrisia della retorica parentetica e didattica,<sup>16</sup> per poter assecondare la propria attitudine a solcare nuove strade di diffusione e divulgazione libraria, convogliando nella formula del novecentismo ampi parametri di leggibilità e di fruibilità del prodotto artistico, nei margini di un'autentica esperienza comunicativa.<sup>17</sup> Per un limitato periodo, scardinando ogni accusa sulla matrice ingannevole e mistificatoria del suo ruolo di guida, a queste strategie divulgative fece corrispondere concrete possibilità editoriali, per sé e per i suoi giovani seguaci.

Ne è testimonianza l'annuncio pubblicitario *Risposta a tutte le polemiche* apparso sulla rivista romana «I Lupi», in cui, a nome dalle case editrici «Sapientia» di Roma e «Lucerna» di Ancona, si anticipava che a partire dalla primavera del 1928 nelle Edizioni «900», dirette dallo stesso Bontempelli, sarebbero state pubblicate opere di Corrado Alvaro, Antonio Aniante,

mescolata di abbracci e di bastonate e di tutti gli altri elementi e incidenti di ogni avventura» (ivi, p. 31).

12. «Ma un pubblico non potrà mai arrivare al gusto [...] se non mediante la quotidiana consuetudine alla lettura; necessità quindi di letteratura come produzione continuata. Mi pare che queste ragioni bastino a far chiara l'utilità per la nazione di trattare l'arte dello scrivere come una professione» (ivi, p. 73).

13. M. BONTEMPELLI, *Qualche novecentiere in ordine scrupolosamente alfabetico*, in «900», a. IV 1929, n. 4 (4 apr.), p. 146.

14. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., p. 71.

15. «Per contro il novecentismo non può avere una "poetica", ed è lontano al possibile da quello che si chiama "scuola"» (ivi, p. 39).

16. «Maestro è colui che ferma un'epoca, imbalsama il presente e cerca di farlo passato, cioè morto. Ma nessuna epoca ha mai creduto ai maestri. Fingevano di riconoscere un maestro, poi operavano per conto loro [...]. Oggi insieme a tante altre aboliamo anche questa ipocrisia» (ivi, pp. 107-8).

17. «L'arte è comunicazione, è linguaggio. Perciò essa presuppone l'uomo consociato. Perciò l'arte ha, sempre, una portata politica» (ivi, p. 314).

Giovanni Artieri, Aldo Bizzarri, Francesco Cipriani, Mario da Silva, Marcello Gallian, Alberto Moravia, Gian Gaspare Napolitano, Pietro Solari, Alberto Spaini,<sup>18</sup> tutti principianti di talento, eppure già protagonisti di «900». Il programma editoriale era articolato in diverse sezioni: romanzi (Bontempelli, Gallian, Solari), novelle (Alvaro, Bizzarri, Gallian, Napolitano) e testi teatrali (Alvaro, Bizzarri, Gallian, Pacelli, Solari). Ma l'anno seguente, pubblicati solo gli annunciati romanzi di Bontempelli e di Gallian, le Edizioni «900» cessarono ogni attività.<sup>19</sup>

Dismesso il piano editoriale, svanisce per il novecentismo la possibilità di fornire testimonianza della propria produttività, di offrire un segno tangibile della svolta che la nuova arte italiana aveva deciso di intraprendere. Inevitabilmente svanisce anche l'interesse di una parte della critica contemporanea, che inizia a privilegiare l'impegno aggressivo e più decifrabile della letteratura «strapaesana»,<sup>20</sup> opposto al modernismo rarefatto del «realismo magico».

Il novecentismo aveva infatti fornito pochi documenti di sé, affidati quasi

18. Nella *manchette*, apparsa appunto col titolo *Risposta a tutte le polemiche* (in «I Lupi», a. I 1928, n. 2 p. 4), ad apertura della collana delle Edizioni «900» viene posto il romanzo di Bontempelli *Il figlio di due madri* (effettivamente pubblicato soltanto nel 1929). Seguono questi titoli: Pietro Solari, *Cuoringola*; Antonio Aniante, *Una coppia di innamorati ad Amalfi*; Corrado Alvaro, *Colomba d'amore*; Marcello Gallian, *Vita di sconosciuto*; Gian Gaspare Napolitano, *Scoperta dell'America*; Aldo Bizzarri, *Creazione dell'uomo*; Mario da Silva, *Testa in giù*; Alberto Spaini, *Il mio nome è legione*; Francesco Cipriani, *Melusina sull'altro marciapiede*; Giovanni Artieri, *L'isola decapitata*; Alberto Moravia, *Cinque persone due giorni*.

19. È stato possibile recuperare notizie certe soltanto dei romanzi di Bontempelli e di Gallian. Del lavoro di Alvaro c'è un annuncio anche nel numero del 1° dic. 1928 di «900». Il romanzo di Solari viene pubblicato da Carabba, Lanciano. Giovanni Artieri, generoso di informazioni sul movimento novecentista e sulla sua influenza sui giovani napoletani, non ha mai risposto alle domande, formulate da chi scrive, sul suo giovanile romanzo *L'isola decapitata*.

20. Contemporanea e parallela a quella di «900» è stata la vicenda delle due riviste del fronte «strapaesano» «Il Selvaggio» di Mino Maccari e «L'Italiano» di Leo Longanesi, che opponevano al bontempelliano modernismo metropolitano («stracittadino») di influenza straniera, modelli artistici italiani, tradizionali, classici (anche secondo l'accezione proposta dalla «Ronda»). La polemica tra i due schieramenti infiammò, nella seconda metà degli anni Venti, il panorama culturale italiano. Secondo L. Troisio, si trattò di una contrapposizione inconsistente nella forma, poiché i collaboratori delle tre riviste passarono con grande scioltezza dall'una all'altra, e nella sostanza, poiché se non esisteva nella nostra realtà un modello urbano come quello proposto da «900», non esisteva neppure un'Italia rurale e provinciale, come quella descritta dagli strapaesani (cfr. L. TROISIO, *Strapaese e Stracittà. «Il Selvaggio», «L'Italiano», «900»*, Treviso, Canova, 1979, pp. 32-33). Nell'ambiguo rapporto con il regime, che ha segnato sia il percorso delle tre riviste sia l'avventura intellettuale di Bontempelli, Longanesi, Maccari, si estinsero le voci della polemica.

esclusivamente a «900», sulle cui pagine, attendendo a regole sperimentali per superare gli abusati codici del realismo e approdare alle siderali proporzioni del «realismo magico», le giovani e sconosciute leve italiane avevano affiancato i propri agli scritti di Joyce, Ehrenburg, Kaiser, Malraux, Mac Orlan, Gomez de la Serna. Fino al 1928, fino a quando cioè il regime fascista impose alla rivista l'esclusione dei collaboratori stranieri dalla redazione e l'uso esclusivo della lingua italiana, fu questo lo straordinario campo d'azione in cui si esercitò l'impegno dei «novecentieri», il luogo magnetico e internazionale dell'estetica dell'epoca nuova.

Della propria iperbolica esperienza di giovane «realista magico» ha fornito un ricordo esemplare il napoletano Giovanni Artieri,<sup>21</sup> soffermandosi sul senso d'appartenenza a un'atmosfera poetica già maturato con la lettura dei racconti scritti, tra il 1923 ed il 1925, da Bontempelli per il «Corriere della sera». Ad affascinare era la prosa di Bontempelli, nella quale «si assommavano tutte le virtù del narratore nuovo»,<sup>22</sup> limpida e ironica, visionaria quanto le teorie matematiche e fisiche sulle «dimensioni impensabili e inaccessibili all'arte pesante e coatta del vero per il vero, della realtà oggettiva».<sup>23</sup>

In una lettera inviata a chi scrive,<sup>24</sup> Artieri ha voluto circoscrivere il movimento napoletano, soffermandosi sulla forte attrazione esercitata dal formulario novecentista soltanto su di sé e su Francesco Cipriani Marinelli,<sup>25</sup> escludendo altri. Una conferma di questo rapporto privilegiato è

21. G. ARTIERI, *Bontempelli e gli amici giovani*, in «La Nuova Antologia», a. xcv 1960, fasc. 1917 pp. 63-72. Giovanni Artieri (Napoli 1904-Santa Marinella [Roma] 1995), la cui unica esperienza propriamente letteraria avviene nell'ambito novecentista, ha alternato l'attività di giornalista («Il Mezzogiorno», «Il Giorno», «Il Mattino», «Il Tempo»), a quella di autore di saggi storico-politici sull'Italia (*Cronaca del Regno d'Italia*, Milano, Mondadori, 1977; *Cronaca della Repubblica italiana*, ivi, id., 1981; *Umberto II e la crisi della monarchia*, ivi, id., 1983), e di studi sulla storia di Napoli (*Penultima Napoli*, Milano, Longanesi, 1963; *Napoli, punto e basta?*, Milano, Mondadori, 1980; *Napoli scontraffatta*, ivi, id., 1984).

22. ARTIERI, *Bontempelli e gli amici giovani*, cit., p. 63.

23. Ibid.

24. Interpellato prima sul gruppo novecentista di Napoli, poi sulla adesione sua e di Cipriani al progetto «Sapientia», Artieri non ha dato sul secondo punto delle risposte precise, mentre ha voluto circoscrivere il gruppo dei «novecentieri» napoletani: «Guardi che né il grazioso poeta Diego Calcagno, né - tanto meno - Domenico Mancuso appartennero al "movimento" novecentista. A Napoli vi partecipammo in due soli: Cipriani Marinelli (che non mi pare abbia scritto libri; ma era un eccellente scrittore di racconti. Finì, però, col collaborare col rivistaio Mario Mangini) e io» (lettera a chi scrive, datata «Villa La Fronda, Santa Marinella, 3 febbraio 1993»).

25. Nato a Napoli il 1° gen. 1905, Francesco Cipriani Marinelli concluse gli studi di Giu-

arrivata dall'archivio di Cipriani, in cui è conservato un biglietto di ringraziamento di Bontempelli, con un esplicito riferimento all'accoglienza calorosa degli amici napoletani.<sup>26</sup>

In realtà nell'ambiente intellettuale cittadino le idee novecentiste, cariche di implicazioni ideologiche e politiche, rafforzarono una diffusa esigenza di superare i confini municipalistici per partecipare al dibattito culturale nazionale. Verso il novecentismo si svilupperà tuttavia un atteggiamento oscillante, alimentato dall'essere talvolta percepito come un discorso velleitario, provinciale nei risultati nonostante i proclami ambiziosamente europei. Ne sono indicative le osservazioni di Lorenzo Giusso, tra i più autorevoli referenti critici meridionali di quegli anni, che inquadrava il novecentismo in quel contesto di crisi letteraria che l'Italia aveva iniziato a vivere dal 1914.<sup>27</sup> Bontempelli gli appariva, più che un funambolo o il

risprudenza nel 1927. Compì le prime esperienze lavorative a Milano, presso le edizioni musicali Curci. Rientrato a Napoli, si dedicò al teatro e alla letteratura. Nel 1924 portò in scena al «Sannazaro» la prima commedia, *La mia piccola amica*, scritta con Gino Capriolo. Nello stesso torno di anni Cipriani entra in contatto con Bontempelli, iniziando a elaborare racconti ispirati al «realismo magico», che trovano spazio su «900», e il romanzo *Melusina sull'altro marciapiede*. Conclusa la parentesi novecentista, adottato lo pseudonimo Nelli (la forma accorciata del secondo cognome), si dedicò al teatro di rivista, lavorando con Mario Mangini. Il binomio Nelli-Mangini firmò i successi di Nino Taranto, Renato Rascel, Peppino De Filippo, Titina De Filippo, Totò, ottenendo uno straordinario successo di pubblico e numerosi riconoscimenti dalla critica (nel 1936 per *Venticello del Sud*, e nel 1949 per *Nuvole*, la «Maschera d'argento»; nel 1956, per la rivista *A prescindere*, in cui fu capocomico Totò, la «Maschera d'oro»). Sempre con Mangini, Cipriani realizzò le sceneggiature dei film *Siamo uomini o caporali*, *Totò all'inferno*, *Il medico dei pazzi*, interpretati da Totò. Gli impegni successivi saranno radiofonici (le «radioriviste» *Le mille e una... Napoli*, che gli valse nel 1958 il «Premio Napoli», e *Spaccanapoli*) e televisivi. Dal 1975 Cipriani abbandonò ogni attività. Si è spento nella sua città nell'aprile del 1990.

26. I biglietti autografi di Bontempelli per Cipriani sono due. Questo il testo con riferimenti all'episodio napoletano: «Lugano | 6 | III | Caro Cipriani - ripeti a tutti gli amici quanto sono ancora commosso delle festose accoglienze che mi avete fatto a Napoli. Ci vieni, il 23 a Roma con Artieri e Lagorio? Lo spero. Se no, a rivederci il 6 seguente. Affettuosamente tuo Massimo». L'altro biglietto è su carta intestata del Grand Hôtel de Londres, Naples: «Caro Cipriani - vicino al Londres - fatti vivo subito (se ci sei) - Massimo | tuo Bontempelli».

27. Lorenzo Giusso (Napoli 1899-1947) si formò nel periodo tra le due guerre nel cenacolo crociano, uscendone però presto «animato da spiriti combattivi ed eretici» (cfr. ARTIERI, *Penultima Napoli*, cit., pp. 115-26). Giornalista dalla «prosa ricca e ondosca, piena di lucidi slanci e di rotondità scultoree» (ivi, p. 118), Giusso collaborò alle terze pagine dei quotidiani «Il Mattino», «Il Tempo», «Il Messaggero». Critico letterario (*Il viandante e le statue*, Milano, Il Corbaccio, 1928) e filosofo (*G.B. Vico e l'età barocca*, Napoli, Perrella, 1943; *Filosofia e immagine cosmica*, ivi, id., 1944), Giusso fu anche autore di raccolte di versi (*Don Giovanni ammalato*, Napoli, Guida, 1932; *Musica di piazza*, Napoli, Tirrenia, 1956).

nuovo antiletterato, un «professore ben agguerrito di concorsi», l'esponente rappresentativo della tradizione che si trincerava in oziosi e placidi giochi letterari «nelle ombre sonnolente di una nuova arcadia» proprio quando nel paese emergeva prepotente la necessità di un'estetica chiarificatrice e di una letteratura fatta delle «grandi sintesi morali e religiose di un'epoca».<sup>28</sup>

Mentre, in concomitanza con la diffusione della teoria del «realismo magico» sui primi *cahiers* di «'900», il critico andava elaborando queste riflessioni, un diretto e speculare confronto tra le due posizioni avveniva sulla terza pagina del «Mattino» del 27-28 gennaio 1927: accanto all'appello di Giusso *Tornare al naturalismo*, appaiono infatti i *Fondamenti* su cui Bontempelli riteneva di edificare l'arte liberata dai vincoli del realismo. In suo sostegno, su «Il Mezzogiorno», si alza la voce di Artieri, che esalta con la foga derivante da una radicata convinzione il disegno bontempelliano, esprimendo – ha osservato Falqui – un atto di fede nel futuro.<sup>29</sup> Si consideri questa previsione:

Un'estetica è come la bussola. Guida un secolo fino alle sponde di un altro: il Novecentismo, questo neo-romanticismo che caratterizza l'epoca nostra avventuriera, meccanica ed elettronica dirigerà verso il nord dell'estetica del duemila l'arte proclamata dall'eupeismo contemporaneo.<sup>30</sup>

Alla dichiarazione programmatica di Artieri seguirono interventi giornalistici di differente indirizzo, che si fecero più frequenti con l'avvicinarsi di un evento importante: Curzio Malaparte, ormai passato sul fronte opposto a «'900», decise di tenere una conferenza chiarificatoria proprio a Napoli,<sup>31</sup> in quel 1927 capitale della polemica «strapaese-straccità», al circolo culturale degli «Illusi».

Artieri ha ricordato che, grazie ai suoi interventi, l'incontro si trasformò in un contraddittorio civile quanto vibrato, in cui riuscì a contestare a Ma-

28. L. GIUSSO, *La crisi letteraria*, in «Il Mattino», 28-29 nov. 1926, p. 3.

29. FALQUI, op. cit., p. 98.

30. G. ARTIERI, *900-fascicolo secondo*, in «Il Mezzogiorno», 1-2 mar. 1927, p. 3.

31. Dell'incontro si dà notizia sui maggiori quotidiani cittadini: *Agli Illusi*, su «Il Mezzogiorno», 6-7 dic. 1927, p. 3; *Alla Compagnia degli Illusi*, sul «Roma», 7 dic. 1927, p. 3; *Curzio Malaparte agli Illusi*, su «Il Mezzogiorno», 7-8 dic. 1927, p. 3. A Napoli uno dei gruppi culturali più vivaci era la «Compagnia degli Illusi», fondata nel 1919, la cui attività, protrattasi per circa un ventennio, promuoveva il confronto tra la cultura partenopea e gli esponenti più interessanti del mondo intellettuale italiano ed europeo. Tra il 1926 e il 1929 tennero conferenze, presso la sede della Compagnia in via Crispi, Marinetti, Savinio, Bragaglia, Maurois, Malaparte, Artieri, Aniante, Bontempelli.

laparte di aver sistematicamente sovrapposto le categorie politiche di osservanza al regime alle strutture del giudizio critico.<sup>32</sup> Più tardi, nel marzo del 1929, Artieri organizzerà sempre agli «Illusi» la conferenza *Novecentismo*, «che fu tutta densa e pervasa di allusioni polemiche e di puntate di acuta e tagliente mordacità» e caratterizzata, nella parte conclusiva, dal tentativo di definire finalmente l'«orbita bontempelliana di Napoli».<sup>33</sup> Di lì a pochi giorni il compito verrà assolto pienamente nella stessa sede da Bontempelli che, polemico nei confronti degli avversari e impegnato a proporre le proprie conclusioni su un dibattito prolungatosi per troppo tempo, al termine del discorso riuscì a presentare al pubblico i napoletani Artieri, Cipriani Marinelli e il romano Gallian, indicandoli come i suoi più validi collaboratori, che insieme agli altri «novecentieri» avrebbero prodotto «un romanzo all'anno per la durata di dieci anni».<sup>34</sup>

Progettato anche per assolvere a questo impegno, il romanzo *Melusina sull'altro marciapiede. Racconto di una passeggiata*, elaborato tra il 1925 ed il 1928 per il piano delle Edizioni «'900», resta però inedito,<sup>35</sup> ad eccezione di pochi brani adattati alla forma di racconto apparsi su «'900», su «L'interplanetario» e su «Ruota di Napoli».<sup>36</sup>

Tassello finora mancante all'esigua storia documentaria del novecentismo, sulla scia dei modelli già proposti da Bontempelli, il romanzo trasferisce in chiave magica il quotidiano, narrando della passeggiata di Giulio Giovanni, che in un pomeriggio cittadino velato dalla pioggia autunnale, dopo aver scorto una figura femminile sul marciapiede opposto al suo, decide di seguirla. Melusina gli rivela il suo nome, innescando l'incantesimo di un percorso straordinario tra i locali e i luoghi della città. Le varie tappe del cammino, scandite sul pentagramma metaforico della ritrovata naturalezza di cui Melusina è il simbolo, coincidono con altrettanti scenari. Il primo, scelto dalla donna, è un bar, insidioso e ambiguo per i piani moltiplicati dagli specchi, luogo semi-aperto e semi-chiuso, da cui è possibile con-

32. Artieri si è soffermato su questo episodio nella già citata lettera inviata a chi scrive.

33. *Giovanni Artieri agli Illusi*, in «Il Mezzogiorno», 7 mar. 1929, p. 3.

34. *Bontempelli agli Illusi*, ivi, 13-14 mar. 1929, p. 3.

35. Cfr. ora l'ediz. F. CIPRIANI, *Melusina sull'altro marciapiede*, a cura di A. STRIANO, Roma, Salerno Editrice, 2003.

36. Estrapolati da *Melusina*, su «'900» vengono pubblicati: *Cabala (Episodio)*, a. III 1928, n. 3 (1° sett.), p. 143; *Cabala, Avvento del «Refrain»*, ivi, n. 6 (1° dic.), pp. 279-80; *Caffellate*, a. IV 1929, n. 2 (21 feb.), pp. 67-71; *Cabala*, ivi, n. 5 (mag.), pp. 235-36. Su «L'Interplanetario»: *Emporio*, a. I 1928, n. 4 (15 mar.), p. 3. Su «Ruota di Napoli» vengono nuovamente proposti alcuni dei racconti apparsi su «'900»: *Al vero novecento. Caffellate*, a. I 1933, n. 28 (29 lug.), pp. 3-4; *Un inno ed un miserere. Episodio*, ivi, n. 31 (19 ago.), p. 5.

temporaneamente osservare il movimento della strada ed essere osservati dall'esterno.

La passeggiata continua il mattino seguente: la donna s'inoltra con Giulio Giovanni nel parco cittadino, e qui gli rivela la sua essenza di «creatura silvana». <sup>37</sup> Da questo momento in poi il miracolo di Melusina si riflette sulla vita ordinaria dell'uomo, riscattandola da ogni banalità nella tensione inaspettata del marciapiede e nell'avventura tra i confini di un inesplorato proscenio urbano. I due protagonisti raggiungono insieme – è ormai notte inoltrata – un vasto emporio illuminato «nel mezzo delle tenebre come una reggia incantata in beatitudine e in silenzio: sottili cancellate di ferro battuto gli davano l'aspetto lussuoso e triste di un parco primaverile pietrificato e fosforescente». <sup>38</sup> Nel labirinto del grande magazzino Melusina e Giulio Giovanni si muovono, sospesi tra oggetti e visioni, come in un sogno. Al risveglio si trovano, traghettati da un ascensore, all'interno di un rutilante Variété, in cui gli spettatori attendono con ansia l'Avvento del «Refrain dei cento anni». <sup>39</sup> Come per un rituale tribale, soggiogati dalla musica, tutti si denudano in un epifenomeno connotato da una gestualità primitiva, per lo spasmodico impulso di arretrare nel tempo ed essere ancora bambini.

Non qui, però, termina il circolo magico del loro cammino. Riprendono il viaggio sui larghi marciapiedi di una città meridiana, poi in un bagno diurno, per un desiderio improvviso di Melusina di essere nuda, a contatto con l'acqua. Il nuovo risveglio viene celebrato in una latteria, bianca e turgida come una «mammella panoramica e universale», <sup>40</sup> con avventori che ripetono istintivamente i movimenti dei neonati. Il passaggio in un grande ufficio, tempio del lavoro meccanizzato e organizzato, è la prima tappa verso la conclusione della vicenda. Melusina, schiacciata dall'evidente preponderanza delle macchine, nuovo Terzo Sesso, sente svanire i propri ancestrali poteri di donna. Annuncia che è ormai tardi, prima di essere inghiottita da una misteriosa automobile che trascina via, con lei, un «gran panorama confuso di valli, di boschi, di laghi». <sup>41</sup>

Anche la vicenda di Giulio Giovanni sembra terminata: rimasto solo, l'uomo non riesce più ad abbandonarsi alla dimensione del magico e rientra nei panni quotidiani di cittadino a passeggio. Scarnificato del senso

37. Cipriani, in un foglio autografo (cfr. n. 44), adopera questa definizione.

38. CIPRIANI, *Melusina sull'altro marciapiede*, cit., pp. 75-76.

39. Ivi, p. 100.

40. Ivi, p. 117.

41. Ivi, p. 145.

surreale, il tema del cammino-viaggio tra sponde metropolitane inclina verso il senso comune, mentre l'impianto narrativo registra un'involuzione. Tuttavia il romanzo non ne risulta intaccato, né nell'impegno a filtrare il confronto tra vita reale e vita riflessa, né nella verifica dei risvolti del meraviglioso. <sup>42</sup> Piuttosto, risulta rispondente a quell'impostazione dichiarata da un appunto a matita, che l'autore ha vergato sul margine destro del frontespizio:

Questo non è un libro per le persone serie... Questo è un libro scritto da un bambino che si sentiva un po' uomo per gli uomini che si sentono un po' bambini.

Cipriani configura varchi in quella retorica del candore e dell'infanzia che attraversa tanta letteratura di Bontempelli, <sup>43</sup> nei quali è possibile delineare la fisionomia del lettore ideale: un uomo-bambino completamente involto nei meccanismi di un'estetica orfica e magica. Le scorriere tra i modelli bontempelliani si moltiplicano ancora, segnalate da altrettanti elementi che attestano la consuetudine del giovane scrittore con molti dei segmenti dell'immaginario novecentista. Tra i materiali del laboratorio dell'avantesto, emerge un altro appunto autografo, contrassegnato dalla nota *Definitivo*: <sup>44</sup>

(è un tentativo vago e confuso di anelito alla natura) un altro aspetto del dramma dell'Homunculus come può essere un atto d'esistenzialismo= L'uomo sommerso nell'effimero del materialismo, e qui nei suoi aspetti più banali e umilianti= l'inizio: la pioggia è un improvviso richiamo alla natura: e da ciò sorge l'aspetto *Melusina* (signora del passeggio che diventa *ninfa*- creatura silvana=

La domanda «È festa governativa?» (caffelatte) è un esprimersi impacciato, cieco, di chi sente in quella mattina, in quella luce la natura, come festa, come gioia, come liberazione [...]. <sup>45</sup>

42. Cfr. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., p. 86.

43. Cfr. L. BALDACCIO, *Massimo Bontempelli*, Torino, Borla, 1967; cfr. ID., *Introduzione a M. BONTEMPELLI, Opere scelte*, a cura di L. BALDACCIO, Milano, Mondadori, 1978; cfr. G. BOSETTI, *La poetica dell'infanzia nella narrativa di Bontempelli*, in *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, Roma, Editori Riuniti, 1992; tra i romanzi di Bontempelli incentrati sulla visionarietà percettiva dell'infanzia *La scacchiera davanti allo specchio* (Firenze, Bemporad, 1922; poi in *Racconti e romanzi*, a cura di P. MASINO, con introd. di C. Bo, Milano, Mondadori, 1961, vol. 1).

44. Il foglio autografo non è numerato. Non è stato conservato molto altro riconducibile alla fase preparatoria di *Melusina*, eccetto qualche disegno a matita, su fogli sparsi. Su alcuni è posto un titolo – *Tram, La vecchia, Elefante da circo, Donna che si infila le calze* (disegno surrealista di F. Cipriani) – a specificare il tema rappresentato. Invece, un riferimento tardivo al simbolo *Melusina* è presente in una poesia datata 1938: «Potessi fermare sui declivi del tempo / in una pausa autunnale / inseguito dai giorni e dalle notti / stanchevole esistere fatto di smemoratezze / pietrificata foresta il passato / (seguire *Melusina*) / nei suoi ricordi».

45. Il testo prosegue, ma diventa difficilmente decifrabile: «– non sa vedere altro che sot-

Del frasario tematico novecentista Cipriani avverte insoluto il nodo natura-progresso, per il quale soltanto più tardi Bontempelli<sup>46</sup> appronterà uno statuto antropomorfo dell'idolo industriale,<sup>47</sup> a cancellare le scorie del confronto antagonistico tra macchina e uomo, tra macchina e natura. Le contraddizioni della moderna mitologia appaiono invece ancora inconciliabili nel mondo di *Melusina sull'altro marciapiede*, costruito come un atto d'esistenzialismo, come necessario recupero del primitivismo cosciente in un presente metastorico e metafisico.<sup>48</sup> Su questo piccolo universo Melusina, affiorata da un fittissimo retroterra di riferimenti antropologici e culturali, proietta la propria forza simbolica: nella leggenda è figura ambivalente, donna serpente che attira e respinge, ma al contempo moglie ideale, miracolo di virtù, genitrice di una stirpe.<sup>49</sup>

Anche nella storia di alcuni autori per qualche tempo legati al novecentismo, il tema di un eterno femminino privo di memoria e di vita autonoma, più vicino, in positivo e in negativo, al mondo della natura che a quello dell'uomo, coincide col mito melusiniano: del 1929 è il racconto *Ritratto di Melusina* di Corrado Alvaro,<sup>50</sup> del 1950 è la commedia *Melusina y el espejo* di José Bergamín.<sup>51</sup>

to quell'aspetto «fuori dal comune». Nella «...» esistente tutto «...» ragione (essenzialità. Senza mode, senza fumismo)». «Caffellate» è il titolo del settimo capitolo del romanzo.

46. M. BONTEMPELLI, "522". *Racconto di una giornata*, Milano, Mondadori, 1932; poi in Id., *Racconti e romanzi*, cit., vol. II (rist., Roma, Lucarini, 1991).

47. Cfr. A. SACCONI, *Massimo Bontempelli. Il mito del '900*, Napoli, Liguori, 1979; Id., «*La trincea avanzata*» e «*La città dei conquistatori*», ivi, id., 2000.

48. Sul tema del primitivismo cfr. BONTEMPELLI, *L'avventura novecentista*, cit., pp. 105, 286, 303-4, 331, 452, 505.

49. Melusina è non solo la protagonista dell'omonimo romanzo di Jean d'Arras (XIV sec.), ma anche fata infelice, fondatrice della stirpe di Lusignano (mère-Lusigne), madre dei re di Cipro, Armenia, Boemia, Lussemburgo. Cfr. C. LECOUEUX, *Lohengrin e Melusina*, Milano, Xenia, 1989; H. LANCNER LAURENCE, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989.

50. C. ALVARO, *L'amata alla finestra*, Torino, Buratti, 1929, poi in Id., *Opere*, a cura e con introd. di G. PAMPALONI, Milano, Bompiani, 1990. *Ritratto di Melusina* è il racconto che apre la raccolta; si narra del ritratto eseguito da un pittore tedesco alla bellissima Melusina, ultima testimone di giovinezza in un paese, La Rocca, in via d'estinzione. Nel corso delle sedute di posa, Melusina stabilisce un'intensa, silenziosa relazione con l'uomo, che tenta di decifrarne il fascino. Alvaro fu segretario della redazione italiana di «900».

51. Bergamín fu tra i collaboratori di «900». Ultimò la commedia *Melusina y el espejo* in Uruguay intorno al 1950. Il primo e il secondo atto uscirono sui numeri 8 e 9 di «Escritura» (Montevideo). Nel 1952, allegata al num. 10, la commedia fu pubblicata per intero. Cfr. R.M. GRILLO, *Bontempelli e Bergamín*, in *Massimo Bontempelli scrittore e intellettuale*, cit., pp. 343-58, a p. 350.

Questi lavori, tutti posteriori a *Melusina sull'altro marciapiede*, accreditano diacronicamente il valore dell'originale mediazione di Cipriani su di un simbolo ampiamente diffuso, che egli ha adoperato per sciogliere le metafore sinestetiche proiettate sul reale da una metropoli del '900, aggiungendo a luoghi e oggetti significati sempre inferiori o superiori a quelli consueti, mediante un sotteso reticolato di riferimenti a una vasta spazialità interiore e assiologica. Del resto, già da Bontempelli la dilatazione delle dimensioni cittadine era stata assimilata all'urgenza letteraria di immagini nuove,<sup>52</sup> attraverso le quali incorporare pubblico e segni, nei termini di una stretta corrispondenza tra il mutamento del territorio, che sconvolge sempre la scrittura, e la scrittura stessa che torna di rimando ad agire sul territorio.<sup>53</sup>

Tra l'ambigua attrazione esercitata dal fascino dei miti moderni<sup>54</sup> e la forza formativa di tappe esperienziali, Cipriani imbastisce sui protagonisti il confronto tra le polarità del maschile e del femminile. Nella durata del magico circolo disegnato da Melusina, le inquietudini maschili si dileguano, mentre si susseguono le veloci scansioni diegetiche degli episodi, strettamente interconnessi fra loro in un ordine apparente, ma tuttavia pronti ad essere invertiti nella ricerca di altre metafore. L'identità del romanzo è in questa struttura aperta, che fa balenare sbocchi alternativi a quelli suggeriti.

Ne è conferma la tipologia degli interventi che Cipriani ha privilegiato nel lavoro di revisione del dattiloscritto: oltre le correzioni, a ipotizzare un altro ordine per collegare i dodici capitoli è una rete di richiami e di rimandi interni.<sup>55</sup> Emerge, soprattutto, il tentativo di definire un altro possibile fi-

52. Nella metropoli Bontempelli ha ambientato alcuni episodi de *La vita intensa. Romanzo dei romanzi* (Firenze, Vallecchi, 1920; dal 1925 Milano, Mondadori), *La vita operosa. Nuovi racconti d'avventure* (Firenze, Vallecchi, 1921; dal 1925 Milano, Mondadori) e alcuni dei *Racconti e romanzi* (nell'ed. MASINO cit.).

53. Cfr. A. ABRUZZESE, *Archeologie dell'immaginario. Segmenti dell'industria culturale tra '800 e '900*, Napoli, Liguori, 1988.

54. Sulla serrata confutazione di questi miti, il gruppo "strapaesano" dei detrattori di «900» fondava parte delle critiche. Malaparte, rinnegando la propria adesione al novecentismo, accusava i «novecentieri» di occuparsi di modernità «senza aver mai guidato né una "citröen", né essere mai saliti in aeroplani, né aver mai visto un "tabarin" per la semplice ragione che in tutta Italia non ce ne sono, né aver udito un vero Jazz, se non attraverso il grammofono» (A. CESAREO, *Curzio Malaparte parla al «Mezzogiorno» di «Strapaese»*, in «Il Mezzogiorno», 10-11 dic. 1927, p. 3).

55. Questa tipologia di interventi, immessa come appunti posti a penna o a matita sui margini delle pagine, è presente in tutto il romanzo. Non è semplice ripercorrere i passi

nale del romanzo, rintracciabile prima nel brano conclusivo del secondo capitolo, poi nel quinto capitolo, nell'inizio dell'intenso episodio dell'avvento del Refrain, infine nell'ultima pagina del decimo capitolo *Epilogo*, in cui Melusina esce di scena, inghiottita da una vettura.<sup>56</sup>

Esaurita in *Epilogo* l'avventura della passeggiata, Cipriani sospende la vicenda nello *Spazio vuoto* dell'undicesimo capitolo, in cui torna al grado zero della scrittura, all'afasia delle più autentiche ragioni narrative nella rappresentazione della quotidiana esistenza di Giulio Giovanni. Con l'ultimo capitolo, *Gedeone*, tenta poi una soluzione diversa: quella del racconto nel racconto, della parentesi metafisica a sé stante, parentesi dedicata alla celebrazione del «pollice femmina», emblema di tutta una parte dell'universo.

dell'autore, né è sempre possibile decifrare le sue direttive nello stabilire nuove ipotesi di collegamento degli episodi. Ne riportiamo gli esempi, con la numerazione delle pagine postillate del dattiloscritto e l'indicazione del capitolo, tentando di coglierne i possibili legami: a p. 23 (ii) è segnato a penna: «a pag. 88 (senza diurno) e (...) caffelatte»; a p. 88 (vi) c'è la parte iniziale dell'episodio di Melusina nell'albergo diurno. A p. 42 (iv), in cui è descritto il passeggiare di Giulio Giovanni sulle tracce di Melusina, c'è il rimando: «v p 15». A p. 15 (ii) è descritto l'ingresso in un bar di un bambino, che segue Melusina. A p. 54 (iv), prima che si sviluppi l'avventura di Melusina e Giulio Giovanni nell'Emporio, c'è l'indicazione: «a pag. 124». A p. 124 inizia, con la descrizione di un affollato e vivace pomeriggio sui marciapiedi della città, il cap. ix. A p. 58 (iv), a conclusione di un'intensa esperienza di reciproco abbandono tra i due protagonisti nell'Emporio, c'è l'appunto: «a pag. 106»; a p. 106 (vii), Melusina, nella latteria bianca, ha ordinato il caffelatte. Poco comprensibili appaiono anche questi altri suggerimenti di connessioni: a p. 123 (viii) è posto a penna: «Va a p. 24-7 | 27 | (tutto resto) | M. G. G. a p. 27 | (sorriso e (...) goccia) | p. 52»; a p. 24 inizia il terzo cap., molto rimaneggiato fino a p. 27: in questo spazio è narrata l'esperienza di Melusina al parco, brano pubblicato anche su «900», con il titolo *Episodio*. A p. 52 (iv) c'è l'incontro tra Melusina, Giulio Giovanni e un gruppo di collegiali, di cui Giulio Giovanni vuole farle simbolico omaggio. A p. 130 (ix) c'è il segno: «a p. 49 (da)». A p. 49 (iv), il richiamo *da* è sul margine sinistro di un periodo, in cui Melusina appare abbandonata alla suggestione dello spettacolo della natura. A p. 144 (x) in alto sono poste a matita alcune riflessioni poco decifrabili. Sul margine sinistro: «Unione fra i due (...) la mano a baciare come una cosa rubata». Sul margine destro: «Sempre (parola) di G.G.» | (richiamo al "tardi" di dopo) | va questo a finale *Varietà* [sic]. A p. 160 (xi) è posto «Racconto a se». A p. 178 (xii), in cui è descritta una rissa, è segnato sul margine sinistro «Comico da film».

56. Probabilmente poco soddisfatto della funzione conclusiva affidata all'episodio di Gedeone (xii), Cipriani ha sottolineato in vari punti del romanzo altri possibili finali, forse più suggestivi ed efficaci. Nei tre casi in cui compie questo tipo di lavoro sul testo, le sue indicazioni risultano molto chiare: a p. 21 (ii) è posto *finale libro* sul margine sinistro di un periodo in cui è descritta la sparizione di Melusina tra la folla e le luci al neon, sotto lo sguardo di Giulio Giovanni e di un giovane. A questa soluzione va ricordato l'appunto posto su p. 147, l'ultima del x cap., in parte illeggibile: «v. pag. 21 | (...) | Fine». Qui è descritta la sparizione di Melusina, su di una misteriosa automobile. A p. 64 (v), ad apertura dell'episodio del *Refrain*, è invece questa riflessione: «Tutto il capitolo a finale??? (Valuto)».

Lo stato ancora in evoluzione dell'opera viene comprovato non solo da queste strettoie strutturali, ma anche dalle molte tracce di attività di laboratorio. Il dattiloscritto – unico testimone di 181 pagine numerate, fermate con punti spillati sotto una copertina di cartoncino beige, che sul margine destro reca scritto a mano con pennarello nero: *Francesco Cipriani* (sottolineato); *Melusina sull'altro marciapiede* (sottolineato); poi, in caratteri più piccoli, *racconto di una passeggiata* – presenta interventi di correzione, introdotti in varie fasi elaborative, compiuti a macchina e autografi, realizzati con penna ad inchiostro nero, con penna ad inchiostro blu, con pennarello nero (oggi sfumato in marrone), con matita, con matita blu e rossa.

È molto probabile che, favorito dalla pratica giornalistica, l'autore abbia steso il romanzo direttamente a macchina, procedendo verosimilmente sulla traccia di appunti schematici, del tipo di quello intitolato *Definitivo*; certo è che, se vi fu mai un manoscritto, non ne è rimasta traccia. Comunque, alcune varianti immediate (sostituzioni, instaurazioni, espunzioni) eseguite direttamente a macchina,<sup>57</sup> subito di seguito a cancellazione o richiamo, possono costituire prove a sostegno dell'ipotesi di una battitura personale e diretta del testo.

In alcuni punti del romanzo, già nella fase della stesura a macchina è stata inserita la doppia *i* per la scrizione del plurale dei sostantivi terminanti al singolare in coppia vocalica *io*.<sup>58</sup> In conformità a questi episodi Cipriani immette in tutto il testo, secondo un unico criterio correttivo, una lunga serie di varianti formali a penna, con cui aggiunge la seconda *i*.<sup>59</sup>

A macchina e a mano interviene sulla numerazione delle pagine, posta in basso a destra, progressiva ma interrotta tra il decimo capitolo (conclu-

57. Le varianti immesse a macchina sono presenti sporadicamente in tutto il testo: a p. 15 (ii) *selva* viene espunto con una linea tratteggiata, per evitare la ripetizione del termine, che viene ripreso, al plurale, qualche rigo più avanti. Ancora a p. 15 viene inserito *piano* nell'interlinea soprastante *piano*, evidentemente come correzione immediata. A p. 22 (ii), l'autore cancella con trattino e nello spazio interlinea scrive la variante: *il > un*. Anche a p. 118 (viii) cassa e sostituisce *una fuga > pugno di terra*. A p. 130 (ix) il periodo *e diretto sulla sua persona* è cancellato con la linea tratteggiata.

58. P. 4 (i) *desiderii*; p. 6 (i) *esercizii*; p. 31 (iii) *effluvi*; p. 42 (iv) *mugolii*; p. 50 (iv) *soffii*; p. 102 (vii) *leggendarii*.

59. Si tratta dell'intervento che si realizza più frequentemente nella revisione del testo: p. 8 (i) *solitari > solitarii*; p. 30 (iii) *velari > velarii*; *episodi > episodii*; *soffi > soffii*; p. 31 (iii) *desideri > desiderii*; p. 34 (iii) *negozi > negozii*; p. 43 (iv), *desideri > desiderii*; p. 44 (iv) *episodi > episodii*; p. 52 (iv) *silenzi > silenzii*; p. 53 (iv) *negozi > negozii*; *malefizi > malefizii*; p. 56 (iv) *vari > varii*; p. 59 (iv) *precipizi > precipizii*; p. 66 (v) *spazi > spazii*; p. 84 (vi) *ameli > amelii*; p. 89 (vii) *desideri > desiderii*; p. 98 (viii) *vari > varii*; p. 117 (xi) *prontuari > prontuarii*; p. 162 (xi) *domini > domini*.

sione a p. 147), e l'inizio dell'undicesimo capitolo (ripresa dalla p. 154), che presenta nella zona superiore un lungo periodo cancellato, inducendo a supporre l'espunzione di un'ampia sezione, dalla p. 148 alla parte iniziale della p. 154.

È un segnale indicativo di un più sostanziale lavoro di riduzione che è stato condotto sulla struttura del testo, nell'intento di salvaguardarne la forza simbolica e allusiva, eliminando le parti di ridondanza descrittiva, o quei periodi in cui la prosa si fa più dettagliata ed esplicita,<sup>60</sup> a discapito della suggestione e della portata approssimativa del «realismo magico». Talvolta ci è sembrato che l'autore sia intervenuto con dei tagli anche per limitare e per controllare i possibili risvolti grotteschi e iperrealisti<sup>61</sup> dell'avventura, conservandone le caratteristiche di rarefazione e di irrelatezza. In alcuni casi vengono realizzate espunzioni minime, che riguardano ditologie di termini e di interi sintagmi, una sorta di microvarianti narrative

60. Le espunzioni sono frequenti, realizzate per lo più a pennarello nero e disseminate lungo i dodici capitoli. Un taglio rilevante, al fine di alleggerire, è quello effettuato a p. 26 (III): [Tutti gli ostacoli e le divisioni del pensiero perdevano forza e valore di fronte alle possibilità meccaniche dei loro corpi e dell'immediatezza degli avvenimenti fortuiti. Melusina provava lo sgomento e il fastidio di un accoppiamento ideale ed involontario.] A p. 81 (VI) viene espunto questo periodo: [E il velo! Il velo che cambia colore ad ogni soffio di vento, e si distende, e si gonfia allargandosi, e copre tutto il cielo. Come i vetri dipinti che si alternano sui riflettori secondo il ritmo della danza]. A p. 87 (VI) è stato realizzato un altro taglio: [Albergo diurno, mirabile albergo diurno, dove gli abiti quasi azzurri si slacciano dai lati e si disserrano come conchiglie... Albergo diurno <...> di maiolica dove le donne a passeggio portano i loro seni a prendere aria, come cagnolini cui si tolga un po' la museruola imposta dai regolamenti... Albergo diurno, catacombe con acqua corrente dove i marciatori esausti delle metropoli sconfinata si soffermano a scrivere accorate cartoline ai loro parenti perduti nei quartieri lontani e nelle città giardino...]. Nella stessa pagina Cipriani procede ad un'altra espunzione: [bianche figure ridenti, girando loro intorno senza posa, provano e studiano con mani estrose di artigiani tutti gli atteggiamenti più espressivi di quelle teste isolate dal corpo.]. A p. 91 (VI) un'altra espunzione: [Ella si tende ancora, vorrebbe che la carezza divenisse più viva, più definita, più rude]. A p. 107 (VII): [ella <segue> docilmente il giuoco necessario di tutte le esistenze, trionfanti ed espiatrici di volta in volta, nello spazio di un minuto]; a p. 114 (VIII): [Nel volgersi verso l'uscita, insieme col vecchio avventore, le parve che Giulio Giovanni di lontano le facesse cenno e tentasse <...>, senza osare alzarsi e seguirla. Ma in quell'istante]; a p. 121 (VIII): [generate in un mistero d'amore, per soddisfare un nuovo terribile <...> bisogno d'amore]. Nel x cap., sul quale Cipriani si è soffermato a lungo nel lavoro di revisione, indicandolo come possibile sbocco finale dell'avventura di Melusina, gli interventi di espunzione sono più frequenti: a p. 140 si susseguono tre tagli: [che non poteva riferirsi a nulla, che non si posava su nessun ricordo, su nessuna immagine, su nessun sentimento.]; [... a simiglianza di cerchi attendati nei dintorni della città]; [in uno spiazzo buoi, dietro un parapetto era un lungo treno notturno immobile e silenzioso con le lampadine azzurre e i viaggiatori addormentati].

61. A p. 34 (III): [«O Signore, proteggi il disco rosso che prega per noi!». A p. 175 (XII): [l'atteggiamento di ognuno rivela quella soddisfazione intima, quel senso di sereno ottimismo di chi è riuscito, nonostante la folla e gli urtoni, a trovare un comodo posto in tramvai].

che comportano un limitato cambiamento dei contenuti e delle strutture, in direzione ellittica e asindetica.<sup>62</sup>

In altri frangenti, l'autore lavora, per questo scopo, sulla punteggiatura, eliminando<sup>63</sup> e instaurando,<sup>64</sup> modificando e sostituendo i segni di interpunzione,<sup>65</sup> a vantaggio di una sintassi più franta, a volte senza connettivi, in cui vi siano strategici incisi, per l'enfaticizzazione espressiva delle parti mimetiche e la semplificazione sintattica di quelle diegetiche.

62. Queste le espunzioni minime: a p. 44 (IV) complesso e immutato > e immutato; a p. 62 (V) tripudianti cartelli colorati > cartelli colorati. Vengono espunti: p. 69 (V) *compressa di attesa e di canto*; p. 70 (V) *Scomparsi i padri, i figliuoli, e le madri e le sorelle*; p. 82 (VI) *sola*; p. 100 (VII) *quella sorta di giostra colossale*; p. 104 (VII) *irrorata di polvere finissima e bianca*; p. 107 (VII) *forza distruttrice e trasformatrice*; p. 118 (VIII) *di una donna*; p. 144 (X) *Bacillus deambulatonis*.

63. P. 24 (III) *i prati, i viali, gli alberi* > *i prati i viali gli alberi*; p. 26 (III) *discosto, sulla* > *discosto sulla*; p. 38 (III) *proteggavano, come* > *proteggevano come*; p. 41 (IV) *furioso, e* > *furioso e*; p. 44 (IV) *sereno, e* > *sereno e*; p. 45 (IV) *qualsiasi, e* > *qualsiasi e*; p. 54 (IV) *tenebre, come* > *tenebre come*; p. 55 (IV) *saponette: salivano* > *saponette salivano*; p. 59 (IV) *posa, e* > *posa e*; p. 63 (V) *cupo, profondo* > *cupo profondo*; p. 65 (V) *inaccessibile, con* > *inaccessibile con*; p. 66 (V) *corpo, ed* > *corpo ed*; p. 68 (V) *spumanti, e* > *spumanti e*; p. 69 (V) *fretta, nervosamente* > *fretta nervosamente*; p. 70 (V) *inerpicava, fuggendo* > *inerpicava fuggendo*; p. 71 (V) *voci, l'orchestra* > *voci l'orchestra*; p. 73 (V) *uomini, in* > *uomini in*; p. 96 (VII) *largo, una* > *largo una*; p. 98 (VII) *intricattissimi, con* > *intricattissimi con*; monotono, di > monotono di; fanali, e > fanali e; p. 99 (VII) *occhi, attraverso* > *occhi attraverso*; p. 101 (VII) *impercettibilmente, e* > *impercettibilmente e*; p. 102 (VII) *ora, subitamente* > *ora subitamente*; p. 114 (VIII) *artificialmente, con* > *artificialmente con*; p. 116 (VIII) *allora, confuso* > *allora confuso*; p. 117 (VIII) *uomini, con* > *uomini con*; penombra, quei > penombra quei; opaco, vetro > opaco vetro; p. 119 (VIII) *sola, per* > *sola per*; p. 120 (VIII) *nere, che* > *nere che*; p. 124 (IX) *Poi, i* > *Poi i*; p. 127 (IX) *socchiusi, con* > *socchiusi con*; p. 136 (X) *vasta, e* > *vasta e*; p. 142 (X) *giunti, ad* > *giunti ad*; verde, verderame > verde verderame; p. 160 (XII) *inutilmente, ora* > *inutilmente ora*.

64. P. 9 (I) *giorno per* > *giorno, per*; p. 10 (I) *uomini commossi* > *uomini, commossi*; p. 25 (III) *il Desiderato discendeva* > *il Desiderato, discendeva*; p. 26 (III) *la testa un* > *la testa, un*; p. 30 (III) *composte diverso* > *composte; diverso*; p. 33 (III) *agilità di* > *agilità, di*; p. 41 (IV) *sguardi tormentati* > *sguardi, tormentati*; p. 42 (IV) *mani e* > *mani, e*; p. 47 (IV) *sguardo può* > *sguardo, può*; p. 52 (IV) *strisciava stretta* > *strisciava, stretta*; p. 63 (V) *profondo ansava* > *profondo, ansava*; p. 67 (V) *rantolo un* > *rantolo, un*; p. 68 (V) *velata dai* > *velata, dai*; p. 74 (V) *tu il* > *tu, il*; p. 104 (VII) *n'era fra* > *n'era, fra*; p. 116 (VIII) *densa scorre* > *densa, scorre; solo vivo unico* > *solo, vivo, unico*; p. 117 (VIII) *i paesi i confini* > *i paesi, i confini*; p. 125 (IX) *altrove esprimendo* > *altrove, esprimendo; beffa volgendosi* > *beffa, volgendosi; finiva per* > *finiva, per; agitarsi al* > *agitarsi, al*; p. 135 (X) *luci le* > *luci, le*; p. 136 (X) *ruote di* > *ruote, di*; p. 139 (X) *correre allontanarsi* > *correre, allontanarsi*; p. 157 (XI) *gelosa nascosta paurosa nostalgica* > *gelosa, nascosta, paurosa, nostalgica*; p. 172 (XII) *turbati spauriti* > *turbati, spauriti*.

65. I segni d'interpunzione subiscono mutamenti per rispondere ad esigenze cambiate: p. 9 (I) *No. Impalpabili* > *No! Impalpabili*; p. 14 (II) *porcellane, tutto* > *porcellane: tutto*; p. 20 (II) *soffermarsi, e gli* > *soffermarsi: gli*; p. 27 (III) *aspetta, aspetta...* > *aspetta! Aspetta!...*; p. 34 (III) *l'altra, in* > *l'altra. In*; p. 45 (IV) *due: i* > *due, i*; p. 74 (V) *brutto, e* > *brutto! E*; p. 82 (VI) *«Sarebbe così bello!», tre parole* > *«Sarebbe così bello!». Tre parole, e*; p. 83 (VI) *ascoltare: possedere* > *ascoltare, possedere*; p. 106 (VII) *anteriore: ha* > *anteriore, ha*; p. 108 (VII) *labbra: e* > *labbra e*; p. 139 (X) *lontane?* > *lontane.; scomparve?* > *scomparve, e*; p. 147 (X) *fischietta. E* > *fischietta, e*; p. 155 (XI) *Ecco!* > *Ecco.*

Una fase elaborativa del dattiloscritto, non sempre condotta sistematicamente e efficacemente, ha compreso la correzione dei refusi e degli errori meccanici.<sup>66</sup> La disattenzione in questo lavoro è confermata dall'alternanza, a distanza di poche pagine, di un termine nella grafia corretta e in quella errata,<sup>67</sup> dall'uso non omogeneo, per la stessa parola, della forma più letteraria e di quella più diffusa,<sup>68</sup> della revisione approssimativa degli apostrofi tra l'articolo indeterminativo e il sostantivo femminile, nel corso della quale l'autore, se talvolta non coglie le omissioni dell'apostrofo, spesso interviene a mano immettendolo a penna nera o a matita.<sup>69</sup>

Due strati di varianti formali riguardano lo scioglimento della preposizione articolata (*col, collo, colla*) e l'eliminazione della *d* eufonica nelle congiunzioni.<sup>70</sup> Altra tipologia di intervento sul testo è confermata dalle varianti sostitutive stilistiche e sinonimiche, alla ricerca del termine più appropriato.<sup>71</sup>

66. Questi i refusi non corretti: p. 15 (ii) *sfontata*; p. 20 (ii) *frmato*; p. 39 (iv) *non riusciva a comprendeva*; p. 42 (iv) *intessita*; p. 45 (iv) *collegiali*; p. 66 (v) *adornita*; p. 72 (v) *arrangarr*; p. 98 (vii) *disteva*; p. 114 (ix) *areonave*; p. 118 (ix) *era* (invece di *eran*); p. 128 (ix) *le* (invece di *gli*); p. 144 (xi) *superiori* (invece di *superiore*). Cipriani interviene invece su queste parole: p. 62 (v) *avallarsi* > *avvallarsi*; p. 64 (v) *zuffolare* > *zufolare*; p. 98 (vii) *terrorizzati* > *terrorizzati*; p. 99 (vii) *sovracariche* > *sovraccariche*; p. 103 (vii) *comentavano* > *commentavano*; p. 114 (viii) *si che* > *si che*; p. 125 (ix) *travvai* > *tranvai*; p. 127 (ix) *laddove* > *là dove*; *impetuose* > *impetuose*; p. 142 (x) *immagine* > *immagine*; p. 146 (x) *album-ricordo* > *albums-ricordo*; p. 160 (xi) *chiarrima* > *chiarissima*; p. 168 (xii) *affacendato* > *affaccendato*; p. 170 (xii) *obbiezioni* > *obiezioni*; p. 178 (xii) *gramofono* > *grammofono*.

67. Nel cap. iv si alternano *collegiali* (p. 45) e *collegiali* (pp. 48 e 49). Nel cap. iv a p. 59 c'è *case addormite*, a p. 66 c'è *adornita* (v) ma a p. 68 *adornita* > *addornita*, corretto con intervento a penna. Nel cap. xii, a p. 179, si susseguono *sassaiola* > *sassaiuola* a penna e *sassaiuola* a macchina.

68. C'è l'uso alternato di *meraviglia*, p. 133 (ix) e *maraviglia*, p. 170 (xii), poi cassato e sostituito da *rassegnazione*, a p. 9 (i) *meravigliare* > *maravigliare*, a p. 45 (iv) *meravigliata* > *maravigliata*. A p. 56 (iv) *leggieri*, *leggieri*, *leggieri*; ma nel cap. x, a p. 140, *leggeri*; a p. 101 (vii) viene cambiata la forma *vainiglia* > *vaniglia*, con espunzione a penna.

69. A p. 28 (iii) *un'altra pausa*; più avanti, a p. 36, *un'acconciatura*, con l'immissione dell'apostrofo a penna; così a p. 38, *un'aureola*; a p. 41 (iv) *un'automobile*, mentre a p. 53 (iv) *un'elasticità*; a p. 56 (iv) invece, corregge a penna sia *un'esistenza minuta* > *un'esistenza minuta*, sia *un'esistenza nomade* > *un'esistenza nomade*; così a p. 59 (iv) *un'aureola* > *un'aureola*; a p. 94 (vi) *un'alba* > *un'alba*; a p. 122 (viii) *un'altra* > *un'altra*; a p. 127 (viii) *un'eco* > *un'eco*; *un'impressione* > *un'impressione*.

70. P. 20 (ii) *ed* > *e*; p. 115 (viii) *ed* > *e*; p. 116 (viii) *ed* > *e*; p. 125 (ix) *ed* > *e*; p. 158 (xi) *od* > *o*; p. 144 (viii) *colle* > *con le*; p. 18 (xii) *collo* > *con lo*.

71. L'autore procede alla ricerca del termine più appropriato e incisivo: p. 49 (iv) *lampada* > *luce*; p. 57 (iv) *il fresco degli oggetti mai usati* > *la freschezza degli oggetti mai usati*; p. 59 (iv) *nuvolaglia di lapi* > *nuvolaglia di antri*; p. 76 (v) *luogo* > *suolo*; p. 82 (vi) *senza badargli* > *senza saperlo*; p. 85 (vi) *simulata* > *nascosta*; p. 94 (vi) *teste nude* > *teste lunghe*; p. 109 (vii) *l'abito* > *il vestito*; p. 121 (viii) *furbi* > *curvi*; p. 135 (x) *case* > *piazze*; *vedevano* > *sapevano*; p. 142 (x) *rilevato* > *vivo*; p. 170 (xii) *meraviglia* > *rassegnazione*; p. 176 (xii) *serenità* > *perplexità*; *Budda* > *Idolo*.

Talora l'autore si concentra su interventi sul lessico, anche per rafforzare il significato di un lemma.<sup>72</sup>

Rientrano in questa direttiva correttoria le varianti alternative, di cui l'autore fa uso frequente, segnando nello spazio interlineare il termine che potrebbe essere il sostituto più adeguato, ma non cancellando l'altro.<sup>73</sup> Si ha l'impressione che molto sia stato demandato ad un altro momento di revisione, nel quale Cipriani si riservava di compiere delle scelte definitive. Realizza invece dei mutamenti effettivi con una serie di instaurazioni,<sup>74</sup> con cui tenta una maggiore precisione ed incisività espressiva. In alcuni passaggi l'intervento dell'autore viene compiuto attraverso un impegno destitutivo, cui è seguito quello instaurativo: queste varianti ci consentono uno sguardo sui processi adoperati da Cipriani per avvicinarsi alla soluzione che ritiene migliore.<sup>75</sup>

Sul frontespizio del dattiloscritto, nello spazio sottostante il titolo, compaiono alcune indicazioni correttive, una croce, un tratto verticale sinusoidale, un altro tratto verticale ondulato, cui, come in una *legenda*, corrispon-

72. P. 37 (iii) *la libidine della conquista* > *l'ansia della conquista*; p. 56 (iv) *di ombre e di terrori* > *di ombre e di chiarori*.

73. P. 8 (i) *Melusina* > *lei*; p. 18 (ii) *stanza* > *sala*; p. 31 (iii) *forma* > *essere*; *fisionomia* > *forma*; p. 57 (iv), *si pose* > *scattò*; p. 74 (v) *dal* > *nel*; *grassa* > *rosea*; p. 94 (vii) *di quell'alba* > *dell'alba*; *si trovò* > *raggiunse*; p. 97 (vii) *a* > *in*; p. 101 (vii) *Giulio Giovanni* > *tutti*; *vide* > *videro*; p. 107 (vii) *latteria* > *pasticceria*; p. 124 (ix) *la punta dei loro tacchi* > *i loro passi*; p. 127 (ix) *paese* > *luogo*.

74. P. 9 (v) *fuori luogo* > *teneramente fuori luogo*; a p. 20 (ii) Cipriani immette prima del discorso diretto *Ella disse*; p. 27 (iii) *è mio* > *è il mio*; p. 33 (iii) *vi salirebbe* > *Forse vi salirebbe*; p. 35 (iii) *spinge* > *spinge dolcemente*; p. 38 (iii) *sguardo inosservato* > *sguardo che si posa su di lei inosservato*; p. 45 (iv) *che usano* > *il sorriso che usano*; p. 46 (iv) *guisa* > *a guisa*; p. 55 (iv) *disperdersi* > *a disperdersi*; p. 58 (iv) *di rassegnazione di stanchezza* > *di rassegnazione e di stanchezza*; p. 59 (iv) *sguardo ed* > *sguardo fisso ed*; p. 93 (vi) *In quel ricordo* > *Melusina dorme in quel ricordo*; p. 96 (vii) *la perplessità di* > *la perplessità misurata di*; p. 105 (vii) *una sorridente* > *una sorta di sorridente*; p. 125 (ix) *che imita* > *che per strada imita*; p. 131 (ix) *come buffissimi* > *come fossero buffissimi*; p. 132 (ix) *uso del gelato* > *uso del sapore del gelato*; p. 158 (xi) *vuol dire* > *vuol dire per essi*; p. 168 (xii) *fingiamo di* > *facciamo finta di*; p. 174 (xii) *voce stridula di* > *voce stridula e inespressiva di*; p. 176 (xii) *in corpo* > *in un corpo*; p. 178 (xii) *corre in un angolo* > *corre subito nell'angolo*.

75. Questi interventi vengono per lo più realizzati a penna nera, o a pennarello nero ormai sfumato in marrone, a riprova di più fasi di lavoro. Nel cap. ii, a p. 21, l'autore agisce a più riprese su questa frase: *Lo spazio freddo, il vuoto corretto e formale* > *Lo spazio freddo, corretto, formale* > *Lo spazio freddo, misurato* > *Lo spazio duro e freddo*. Inoltre: p. 81 (vi) *ad ogni ondeggiare del velo* > *nell'ondeggiare del suo corpo nudo*; p. 105 (vii) *scambia per tenerezza* > *crede tenerezza*; p. 106 (vii) *L'accoglie la lingua, mostruosa amante di mostri, foggiate da lei stessa, per i suoi terribili amori* > *La lingua l'attira a sé come un'amante*; p. 113 (viii) *il sorriso che aveva prima sul volto non era potuto sparire di colpo alla brutta notizia, si ché gli stava sospeso* > *il sorriso di prima non era sparito di colpo: gli era rimasto sospeso sul volto*; p. 122 (viii) *Ella rispose senza badarvi, agitando la mano* > *Ella rispose un po' trasognata, sollevando appena la mano*.

dono le indicazioni «distruggere», «salvare», «salvare accomodando», scritte a matita, da mano diversa da quella di Cipriani. Oltre a questi, altri segni di difficile interpretazione sono sul margine sinistro di quasi tutte le pagine del dattiloscritto, fatta eccezione per quelle relative al dodicesimo capitolo. Questi suggerimenti rimangono tuttavia inevasi, ancora una volta possibili varianti alternative che di fatto l'autore non realizza. Sembra allora lecito chiedersi se questi parametri di lavoro siano stati stabiliti da Cipriani o se non siano stati imposti dall'esterno, dallo stesso Bontempelli, come sembra attestare il confronto grafologico con i biglietti autografi conservati tra le carte di Cipriani.

D'altra parte, quale altro lettore altrettanto autorevole – e tanto addentro alla logica di Melusina da intuirne i possibili risvolti – poteva formulare modifiche così incisive e in tono così disinvoltamente perentorio? Bontempelli, del resto, dà prova di conoscere *Melusina sull'altro marciapiede* anche mediante questo giudizio, che affida alla sua «900»:

Francesco Cipriani. Hai scritto il poema delle persone di cui non sappiamo il nome, tutto colore di perla. Credo che un mago sotto qualche forma morbida e inaudita, la forma di un gatto alato forse, percorrendo in silenzio a mezz'aria la notte chiara e l'aurora, di là additasse gli uomini e le cose per dissolverle nei loro particolari più aerei, frantumarle in polverii stellari donde si spremono voci, i gemiti di lontane lascivie che si stiano consumando sulla Via Lattea.<sup>76</sup>

Il rapporto instaurato con l'apprendista scrittore risulterebbe allora collocabile molto oltre questa felice definizione del poema perlaceo e lunare, la cui entropia rilascia un messaggio incisivo attraverso permanenti allegorie del tempo e dello spazio moderni.

Così strutturato, quale funzione, oltre a quella testimoniale del vigore del movimento, avrebbe dovuto svolgere allora, se fosse stato pubblicato *Melusina sull'altro marciapiede*? Se lo statuto di romanzo inedito catalizza questa tipologia di domande, si può provare a rispondere rimestando nella sedimentazione delle soluzioni estetiche novecentiste, accostando ai risultati della produzione di Bontempelli i segni identificati da Cipriani, magari proprio nella rappresentazione delle figure femminili, oppure nell'ampio diagramma della lettura del territorio.

Un solco tematico assolutamente nuovo sarebbe inoltre derivato al novecentismo da quell'inconciliabile rapporto, analizzato tra l'ottavo e il decimo capitolo, con la Macchina, Terzo Sesso, che nella visionaria percezio-

76. BONTEPELLI, *Qualche novecentiere in ordine scrupolosamente alfabetico*, cit., p. 146.

ne di Cipriani avrebbe annullato il mistero del mondo, dissolvendo l'essenza degli uomini e delle cose.

Inserito nel contesto in cui è stato scritto, il romanzo, se fosse apparso e fosse stato assimilato dai circuiti ricettivi, avrebbe già segnalato l'esistenza di una linea surreale nella storia letteraria di Napoli, non facilmente rintracciabile tra le stagioni del realismo e del neorealismo. Avrebbe inoltre quantificato lo slancio di una frangia giovane e avanguardista tra gli intellettuali in città, pronta a individuare un'intercapedine creativa tra gli ossequi alla tradizione e le chiusure crociane, in cui far germinare il proprio futuro letterario.<sup>77</sup> Non è un caso che le ultime battute della colonna novecentista napoletana vengano raccolte, fino alla metà degli anni Trenta, dalla rivista «Ruota di Napoli»,<sup>78</sup> a fortificare quel bacino di mediazione delle dissidenze estetiche, che si allargherà, verso varie sponde, in altri momenti.<sup>79</sup> Anche a questi complessi risvolti di una storia letteraria poco conosciuta, la pubblicazione del romanzo può contribuire a restituire una nuova chiave di lettura.

APOLLONIA STRIANO

77. Cfr. A. STRIANO, *Novecentismo a Napoli. Elementi per la ricostruzione di un'avanguardia*, Napoli, La città del sole, 2000.

78. La rivista, fondata e diretta da Mancuso nel 1933, pur offrendo molto spazio a testi e illustrazioni di ispirazione futurista, s'apriva alle collaborazioni dei «novecentieri» romani e napoletani. Sulle sue pagine si susseguono infatti scritti di Bontempelli, Gallian, Artieri, Cipriani. Nel 1934 fu soppressa per ordine del gerarca Starace, insoddisfatto della sua linea politica e culturale, oscillante tra conformismo e rinnovamento. Cfr. M. D'AMBROSIO, *Futurismo a Napoli. Indagini e documenti*, Napoli, Liguori, 1995.

79. Domenico Mancuso (Palmi Calabro [Reggio Calabria] 1901-Napoli 1957), che aveva esordito giovanissimo come futurista, partecipando ad «Alcione», dopo «Ruota di Napoli» diede vita, nel marzo del 1939, al settimanale politico-letterario «Belvedere», nell'intento di attirare i più vivaci ingegni nell'ambito della fronda di partito, all'insegna della rivoluzione ininterrotta.