



Morace, Aldo Maria (2009) *Alvaro e il 'narrar breve'*. Annali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università di Sassari, Vol. 1, p. 97-111.

<http://eprints.uniss.it/6533/>



A.D. MDLXII

LEF

ANNALI DELLA FACOLTÀ
DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITÀ DI SASSARI

I - 2009

ANNALI DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI SASSARI

I - 2009

Direttore responsabile: ALDO MARIA MORACE

Comitato scientifico: GIULIANA ALTEA, PIERO BARTOLONI, DONATELLA CARBONI, GIUSEPPINA FOIS, MARCO MANOTTA, MARIA LUCIA PIGA, FILIPPO SANI, MARIA MARGHERITA SATTA

Comitato di redazione: PIERO BARTOLONI, GIANFRANCO NUVOLE, GIOVANNA MARIA PINTUS, PIER GIORGIO SPANU

Il volume è stato curato da PIER GIORGIO SPANU

Università degli Studi di Sassari
Facoltà di Lettere e Filosofia
Via Zanfarino, 62
07100 SASSARI
Tel. 0039 079 229600 Fax. 0039 079 229603
E-mail ammor@uniss.it

I volumi per cambio devono essere inviati a: Facoltà di Lettere e Filosofia, Presidenza,
Via Zanfarino, 62 – 07100 Sassari

ISBN 88-89061-75-5

VOLUME EDITO IN OCCASIONE
DEL QUARANTENNALE
DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA



(1969 - 2009)

ALDO MARIA MORACE

Alvaro e il 'narrar breve'

Negli ultimi anni si è registrato un nuovo interesse per la narrazione breve novecentesca, soprattutto per quanto concerne le questioni teoriche, sulla scia degli studi di ambito angloamericano dedicati alla *short story*. Questo interesse trova una valida giustificazione in quella ipotesi interpretativa che fa di questa tipologia narrativa – in evidente contrapposizione alle forme più o meno canonizzate della narrazione lunga – un paradigma dell'esperienza sociale e letteraria del secondo Novecento: il corrispettivo formale (ovvero narrativo) di quella crisi di valori e di identità che si ascrive a questo periodo storico. Seguendo una tale prospettiva antropologico-sociale, è possibile trovare spunti (e sostegni) teorici ad essa nell'ambito del dibattito critico internazionale: si pensi, ad esempio, agli studi postcoloniali e alla proposta del suo più autorevole rappresentante, Edward Said, sulla non-narrazione, ma anche a certi evidenti punti di contatto con le formulazioni teorico-critiche del poststrutturalismo e con alcune suggestioni della critica decostruzionista. Il peso che la narrazione breve ha assunto e sempre più viene assumendo nell'epoca della globalizzazione scaturisce dal netto prevalere di codici comportamentali e comunicativi improntati alla velocità, che stanno col tempo trasformando l'idea stessa di linguaggio; e se globalizzazione significa, secondo Carlos Fuentes, che le periferie sono divenute altrettanti centri, ne deriva che non esiste più un asse unico, ma tanti che si intersecano tra di loro. Tutti sono interessati alla condizione umana nella sua pluralità di storie, di geografie, di condizioni materiali e spirituali, facendo della letteratura una polifonia, una sorta di totalità aperta, di universalismo contestuale in cui sarebbe impossibile pensare a una storia letteraria non scaturente dal policentrismo della sua entità.

La categoria della narrazione breve consente di riunire sotto questa titolazione una serie di forme testuali diversificate, sia antiche che moderne, per le quali il dato unificante di solito viene identificato con la misura quantitativa piuttosto che con i criteri della formalizzazione. A favore del primato della forma 'racconto' si è dichiarato uno dei grandi maestri del genere, Edgar Allan Poe, che lo ha teorizzato sulla base dell'«unità di effetto o di impressione», consentendo la narrazione breve la «massima unitarietà di composizione» ed il mantenimento pieno dell'unità d'effetto «nei prodotti di cui si può completare la lettura in una sola seduta». Per lo scrittore americano la misura breve

favorisce il coordinamento integrale degli elementi compositivi, così da fonderli in una figura di totalità perfettamente autoconclusa: la consequenzialità dell'intreccio è più stringente che nella forma 'romanzo' ed il baricentro dell'azione declina a piombo verso l'approdo di verità finale, che racchiude il senso della vicenda, la peculiarità del caso umano visto nella sua vicenda irripetibile, attingendo una sintesi perfetta tra il soddisfacimento dell'immaginario estetico e l'ammaestramento etico-conoscitivo: soprattutto a partire da quando – in virtù di un'evoluzione ammodernante – la narrazione breve si è allontanata dall'affabulazione orale e si è predisposta alla lettura privata e muta. È per questo che Tozzi ha potuto paragonare il carattere forte e concentrato della novella «alla geometria del sonetto» (l'unità di costruzione di cui parla Ejchembaum, con l'accumulo di tutto il suo peso verso la fine); mentre Lukács ha diversificato la narrazione breve dal romanzo, identificando nel secondo l'integrità comprensiva della vita e nella prima la rappresentazione di un caso singolo, cui rimane ferma. Una distinzione tra novella e racconto è stata teorizzata da Pirandello, per il quale esso non è un genere intermedio, ma una «maniera d'arte», in cui «da favola viene esposta o riferita dall'autore stesso o da un personaggio che parli in prima persona, più che rappresentata o messa in azione»; e lo scrittore siciliano avvicinava la prima alla tragedia classica, «osservatrice delle unità», condensando «in piccolo spazio i fatti, i sentimenti che la natura presenta dilatati e dispersi». In tempi più recenti, un maestro del racconto come Calvino, nelle *Lezioni americane*, ha dato un'autoeseguitica teoria delle forme e del tempo del narrar breve, imperniata sulla «rapidità» e sulla «molteplicità» e connotata appunto dalla compiutezza e dalla densità espressiva, ovvero dalla concentrazione nella durata breve di tutti gli elementi del discorso narrativo, con un «incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo».

È con Verga, storicamente, che si attua la svolta della piena modernità, per cui la novella assume una struttura formale fortemente caratterizzata, privilegiando la forma scorciata, che taglia e isola singoli momenti narrativi, ed abolendo le interconnessioni per puntare sul rilievo drammatico, sul procedimento a balzi, fondato su scorci rivelatori e tagli traumatici, su chiaroscuri violenti e momenti culminanti, sicché essa per certi aspetti – nella predilezione del montaggio narrativo – anticipa e poi fiancheggia tecniche di tipo cinematografico e, al tempo stesso, influenza decisamente la tecnica narrativa del romanzo. E da allora non si può non considerare come la narrazione breve – dotata di caratteri propri di originalità e forza espressiva – costituisca una forma parallela o antagonista alle modalità del romanzesco. Già all'inizio del secolo, con Pirandello e Rosso di San Secondo e Borgese (tutti e tre archetipi alvariani), la forma breve del narrare carica di intenti destrutturanti l'ordine lineare e la fiducia naturalista di un sistema mimetico e totalizzante nei confronti del reale. Poi, a partire dagli anni Trenta, la titolazione del *genre* come «racconto» prevale su «novella», con una ulteriore novità di taglio narrativo, complessamente articolato ed analitico (sull'esempio di Svevo e di Tozzi), nel tentativo di rendere la sua struttura formale omologa al carattere discontinuo dell'esistenza

moderna. Al racconto gli scrittori affidano ora una nuova prospettiva, o meglio un diaframma straniante, ora simbolico ora umoristico, ora fantastico ora surreale, in grado di metabolizzare discorsi coscienziali o mentali o riflessivi fino ad assumere aspetti meta-letterari. Vero e proprio stampo ideativo della modernità, la narrazione breve si rivela la forma più idonea ad una visione parziale, discontinua, non-completa dell'esistere e dello scrivere: filtro interrogativo e critico sul presente, dà vita a paradigmi del narrare come spazi ideativi di visioni fantastiche o analisi delle contraddizioni della storia e delle trasformazioni della società, con l'ausilio di forme modellizzate dalla tradizione che, al tempo stesso, consentono un utilizzo, spesso ibridato, di linguaggi e modi cinematografici con quelli, appunto, di un repertorio letterario plurisecolare, in modi flessibili ed aperti a nuove sperimentazioni.¹

Maestro riconosciuto del 'narrar breve', per quasi un quarantennio Alvaro si è cimentato sperimentalmente, virtuosisticamente, nei più svariati percorsi del genere e dei suoi sottogeneri, all'insegna di una poetica che vedeva nell'infanzia e nell'adolescenza «l'inventario dell'universo, la riserva dei tempi in cui avrà cessato di parlare la fantasia» (*Memoria e fantasia*), e di una scrittura polimorfica che trovava nella prassi quotidiana della prosa giornalistica non un semplice *pot boiler* ma un autentico 'semenzaio' di quella creativa.² È la motivazione – secondo Alvaro – per cui il segreto dell'arte, dall'antichità

¹ Tra i contributi sulla storia e sull'articolazione della novella in Italia: A.M. MORACE, *La novella romantica*, in *La novella italiana* (atti del convegno intern. di Caprarola, 19-24 sett. 1988), I, Roma, Salerno, 1989, 543-70 (poi in *Il raggio rifranto. Percorsi della letteratura romantica in Italia*, Messina, Sicania, 1990, 209-44); M. GUGLIELMINETTI, *La novella tra Ottocento e Novecento*, in *Sulla novella italiana. Genesis e generi*, Lecce, Milella, 1990; G. BALDISSONE, *Le voci della novella. Storia di una scrittura da ascolto*, Firenze, Olschki, 1992; *Novella e racconto nella letteratura italiana*, premessa di G. SAMUELI WEINBERG, Pretoria, A.P.I., 1992; F. TANCINI, *Novellieri settentrionali tra sensismo e romanticismo*. SOAVE, CARRER, CARCANO, Modena, Mucchi, 1993; «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, a cura di F. BRUNI, Venezia, Marsilio, 2000; *The italian novella: a book of essays*, ed. by G. ALLAIRE, New York-London, Routledge, 2003; *Tipologia della narrazione breve* (atti del convegno di studio di Gardone, 5-7 giugno 2003), a cura di N. MEROLA e G. ROSA, Roma, Vecchierelli, 2004 (in particolare, i contributi di V. SPINAZZOLA, R. LUPERINI e G. ROSA).

² Tra i titoli più significativi dell'ultima bibliografia alvariana: A. BALDUINO, *Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, 1965 (1972²); V. PALADINO, *L'opera di Corrado Alvaro*, Firenze, Le Monnier, 1968 (Milano, I. P. L., 1995³); M. L. TANCREDI, *Corrado Alvaro*, Firenze, Vallecchi, 1969; W. MAURO, *Invito alla lettura di Alvaro*, Milano, Mursia, 1973 (col tit. *Corrado Alvaro*, Reggio Calabria, Parallelo 38, 1985); L. REINA, *Cultura e storia di Alvaro*, Napoli, Guida, 1973 (n. ed., col tit. *Itinerario di uno scrittore*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1994); A. RUSCHIONI, *Alvaro critico*, Milano, Vita e Pensiero, 1976; *Corrado Alvaro: cultura, mito, realtà* (atti del convegno «C. A. e i giovani», San Luca, 23-24 giugno 1979), a cura di G. GIGLIOZZI e S. AMELIO, Roma, Lucarini, 1981; *Corrado Alvaro, l'Aspromonte e l'Europa* (atti del convegno, Reggio Cal., 4, 10-12 novembre 1978), Reggio, Casa del Libro, 1981; C.A. AUGIERI, *Alvaro e il Minotauro (Gli scritti dal 1917 al 1938)*, pref. di R. LUPERINI, Galatina, Congedo, 1983; A. PALERMO- E. GIAMMATTEI, *Solitudine del moralista. Alvaro e*

sino al presente, non è stato se non il prolungamento delle visioni oscuramente concepite in quella dimensione archetipica: «pittori e scrittori hanno trovato infiniti misteri e popoli interi di figure tra le poche persone del loro paese», o trapiantando il loro mondo originario, con la ricchezza delle sue inquietudini conoscitive e delle sue articolazioni fantastiche, nelle peregrinazioni erratiche in terre diverse e tra i labirinti delle nuove realtà urbane. Consapevole che con la sua generazione si spegneva tutto un modo di concepire la natura, poiché la civiltà delle macchine stava creando una nuova razza di uomini, un nuovo paesaggio, una nuova estetica, Alvaro concludeva che l'imperativo etico dell'intellettuale, nel trapasso epocale tra due civiltà, è quello di vivere il proprio tempo restando sull'allarme, mentre quello dello scrittore, che vive in esilio l'altra parte della vita, è di continuare a nutrire la propria arte di nostalgia e di desiderio, con le intuizioni dell'infanzia e la leggerezza delle memorie che si riaccompiano vive e vere dal contatto con una realtà irrimediabilmente diversa, dal quale promana la loro intrinseca felicità. In questa prosa di *Cronaca (o fantasia)* viene così ad essere delineata, con la consueta perentorietà di formulazioni, il sostrato regionalistico della scrittura alvariana (mai disgiunta dalla tensione ad inserirsi nella contemporaneità, «il presente e l'avvenire che ci appassionano») e la dimensione archetipica del suo mondo ispirativo, radicato nel microcosmo di San Luca, un grumo di case oppresso da una atavica arretratezza sociale ed economica e dalla vastità spaurita delle montagne aspromontane. I ritorni fisici di Alvaro al paese natio, dove aveva vissuto i primi dieci anni di vita («i più lunghi e vasti e popolati»), si fecero sempre più radi, fino a cessare del tutto dopo la morte del padre, proprio per preservare dal depotenziamento mitico di un reimpatto immiserente la fertilità artistica di quel mondo dell'anima, cui lo scrittore doveva alimentarsi da lontano e

Flaiano, Napoli, Liguori, 1986, 9-115; *Utopia e realtà nell'opera di Corrado Alvaro* (atti del convegno promosso dal Centro Studi «Corrado Alvaro» e dalla rivista «Periferia», Roma - 30 novembre 1986), a cura di P. FALCO, Cosenza, Ed. Periferia, 1987; L. REINA, *Percorsi alvariani*, Pompei, Le Pleiadi, 1988; V. PALADINO, *Alvariana e altro Novecento*, Milano, Mursia, 1993; G. CARTERI, *Corrado Alvaro e la Madonna di Polsi. Tra religiosità, mito e storia*, pref. di S. JACOMUZZI, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1995; G. RIMANELLI, *Letteratura come racconto. Alvaro e Tozzi compagni di viaggi*, «Studi italiani», 8, 2 (1996), 121-40; *Alvaro uomo mediterraneo, scrittore europeo* (atti del convegno di S. Luca, 19-20 aprile 1995), Regione Calabria-Comune di S. Luca, s.i.t., 1997; A. MERCOGLIANO, *Corrado Alvaro. Storia del mondo sommerso*, Cosenza, Periferia, 1997; A.M. MORACE, *Alvariana*, in *Orbite novecentesche*, Napoli, ESI, 2001, 7-103 (con bibliografia analitica); G. RANDO, *Corrado Alvaro narratore. L'officina giornalistica*, Reggio, Falzea, 2004; *C. A. e la letteratura tra le due guerre* (atti del convegno di Cosenza-Reggio-San Luca: 27-29 settembre 2001), a cura di A. GIANNANTI e A.M. MORACE, pref. di A.M. M., Cosenza-San Luca, Pellegrini-Fond. Alvaro, 2006; P. BERTINI MALGARINI-U. VIGNUZZI, *Corrado Alvaro traduttore del Vangelo di Marco*, in *Filologia e interpretazione*, a cura di M. MANCINI, Roma, Bulzoni, 2006, 579-606; S. CIRILLO, *C.A. e il 'realismo magico: «Misteri e avventure»*, in *Nei dintorni del surrealismo*, Roma, Editori Riuniti, 2007, 21-34; P. TUSCANO, *Umanità e stile di C. A.*, Soveria M., Rubbettino, 2008.

che, non a caso, non viene designato mai con il toponimo reale nella sua narrativa (vi si allude, al più, ricorrendo a quello antichissimo di «Potamia», ad indicarne la esemplarità simbolica).

Ove si eccettui il libretto su *Polsi nell'arte, nella leggenda e nella storia* (1912), scritto quando era ancora studente liceale eppur notevole per la capacità di congiungere il dato erudito con l'osservazione prensile del dolore e della devozione nella massa dei pellegrini, in una scrittura già scaltrita ed intarsiata dannunzianamente di cadenze prosimetriche,³ l'esordio narrativo di Alvaro – al di là delle sparse prove consegnate alla collaborazione giornalistica – avviene con una raccolta di novelle, *La siepe e l'orto* (1920, ma scritta in gran parte nel '18), che si apre e si chiude nel segno del padre, suo epicentro ispirativo (*Figlioli*, *Casa nostra*, *Viaggio di nozze*, *Quattro fratelli provinciali*), e che manifesta una irrequietezza di sperimentazione diegetica – si vedano soprattutto le due novelle 'impiegate' dell'io narrante Alessandro Rossi – in un florilegio di motivi e di linee che da questo cartone preparatorio si irradieranno poi per tutta l'opera alvariana, con la monoliticità di sviluppi che le è propria. L'eredità della guerra si consuma nell'incubo di *Il sogno* e nel ribaltamento di ricordi drammatici – affioranti dal dialogo tra ex-nemici nella sala di un lupanare – sul versante sarcastico della conclusione di *Uomini*. Ma l'asse del volume è imperniato su una regionalità di ambientazione, di contenuti e di personaggi che ha fatto parlare impropriamente di marcata influenza verista (Verga, Serao, Deledda, Tozzi) e di presenza, qui e altrove enfatizzata, della letteratura calabrese (da Gioacchino a Campanella, da Padula a Misasi), mentre invece l'umanesimo della tradizione meridionale e la lezione della narrativa italiana dell'Ottocento appaiono superate dall'interno per effetto delle decisive suggestioni esercitate in questa fase dalla letteratura russa, ed in particolare dalla spaurita grandezza di Dostoevskij, che gli aprì le porte della modernità (tra il 1920 e il '21 sono pubblicate le sue traduzioni delle *Novelle russe*, di *L'eterno marito* e di *Il piccolo diavolo*), nonché dalla triade italiana Pirandello-Borgese-Bontempelli. In *La siepe e l'orto*, infatti, affiora un realismo a punte ruvide o anche grevi, come ad esempio nella sopravvalutata novella eponima; ma è il sostrato, la strumentazione, il metodo di osservazione di uno scrittore che però non abdica alla sua funzione di coscienza maieutica del mondo e che – già qui, nelle pagine più riuscite, come poi nel meglio della sua produzione novellistica – liricizza la materia del narrato attraverso la compresenza

³ Ad esso era seguito un esile volume di dodici *Poesie grigioverdi* (1917), in cui i talora ingenui echi carducciani e dannunziani emergevano da un canto disadorno e sliricato, che perseguiva una modulazione popolareggiante per esprimere polemicamente una visione dal basso, antieroica ed antiretorica, della guerra, colta dalla angolazione visuale della massa contadina, che vi era stata chiamata come carne da macello. Le venticinque liriche composte tra il 1917 e il '21 (ed edite nel 1942 come secondo nucleo di *Il viaggio*) attuano un progressivo svincolamento dai ritmi popolareggianti e dalla tematica bellica per tracciare con ammodernate cifre autobiografiche il difficile ritorno dei reduci da un'esperienza in cui è morta, e per sempre, la giovinezza.

e l'interazione e la specularità memoriale (di volta in volta variata) dei due mondi, che reciprocamente si svelano in una densità di luce sospesa. *Viaggio di nozze* è, in tal senso, emblematica per la desublimazione dell'alone mitico che vi si compie: nello stordimento da afflusso sensitivo che è provocato dal contatto con la realtà urbana, «pareva che le vesti di Lisa dovessero lacerarsi, che il suo corpo misero, inutile, il suo corpo che Mario aveva pensato raro, modesta bellezza di donna di paese, apparisse senza gioie e senza segreti, con le sue soavità seccanti». Ed un baratro di solitudine incomunicante si apre in *Casa nostra* tra il padre ed il figlio, che pure era tornato al paese con il desiderio impossibile di cancellare le proprie delusioni rimanendovi per sempre; una solitudine che circonda anche il personaggio memorabile della Cecia di *Santa Venere* (la prima delle prostitute innocenti di Alvaro e già librata nell'aura di *Gente in Aspromonte*) e che si ritrova, non percepita, nella insignificanza del grigio gocciare di una vita impiegatizia in *Alessandro Rossi* e nelle sue *Memorie* (e qui, più che Gogol, ha agito sulla memoria letteraria alvariana lo Jahier di *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi*).⁴

Nel quadro turbato dell'inizio del secolo, in un'Europa che si avvia consapevolmente al lavacro bellico, la condizione impiegatizia non può più essere quella ottocentesca di un Bersezio o di un De Marchi. Schiacciato da forze soverchianti, oppresso da un sentimento acuto di insignificanza e di spaurante piccolezza, l'uomo europeo registra sulla propria pelle i prodromi dell'alienazione di massa e nella massa, la solitudine monadistica, l'enorme anonimato dell'agglomerato urbano, la frustrazione rancorosa del micro e del macrocosmo burocratico, nel quale legge – come in un grafico – il rispecchiarsi della propria condizione esistenziale; e la Grande guerra inocula nell'uomo, immerso nel fango delle trincee ed oppresso dallo spettro ossessivo della morte, il sentimento annichilente di una deiezione che segnava una frattura epocale, quale si evidenziava nella narrativa di Joyce e di Kafka, di Pirandello e di Svevo, di Oriani e di Rosso di San Secondo. Il dittico 'impiegatizio' di *La siepe e l'orto* segna un momento non di pura e semplice transizione nel processo alvariano di avvicinamento alla tematica degli 'uomini senza qualità'. La prima anta è divisa in due capitoli, probabilmente composti in momenti diversi e, più che fusi, giustapposti: la diegesi procede legnosa, inceppata, evocando mimeticamente uno *status* rattappito di pensiero. Attraverso un io narrante Alvaro coglie, nel primo di essi, il meccanismo di identificazione totale con la grande azienda, in cui Rossi è stato assunto in qualità di impiegato, e l'orgoglio dell'annegare l'identità singola nel «grande edificio» degli uffici, nella «mobilia lustra, ingombra di carte», e nello «scampanare di telefoni». Il rovescio della medaglia è l'insicurezza derivante dalla paura onnivora di

⁴ Una tangenza di complanarità ispirativa è anche con il Tozzi dei *Ricordi di un impiegato* (1910-1920): A.M. MORACE, *Tozzi, Alvaro e la narrativa del mondo impiegatizio*, in *Federigo Tozzi fra tradizione e modernità* (atti del seminario di Assisi, 22-25 novembre 2001), Assisi, Cittadella Ed., 2002, 179-206.

essere espulsi dalla macchina aziendale, ma soprattutto la lotta meschina per avere gli «incarichi di fiducia» («si respira un'altra aria, si è sempre ebbri come d'un buon vino») e la gerarchizzazione estrema dei rapporti umani. L'impiegato Rossi vive in uno stato incosciente di frustrazione, che lo spinge a cercare una rivalse verbale in presenza della moglie, quando più si percepisce minuscolo; e, nel corso di un *lunch* in casa del direttore, auspica infervorato il realizzarsi di un patto sociale tra le classi sociali, mentre in strada si scatena una manifestazione operaia contro l'azienda, con una torsione caricaturale alla Jahier che squilibra il fragile asse della narrazione. La seconda anta, in un prologo e quattro segmenti narrativi, è posta significativamente in *explicit* alla raccolta e si snoda senza cesure all'insegna di una crepuscolarità priva di sussulti e di patetismi rugiadosi, in ritmi isocroni che mutuano il fluire sempre eguale a se stesso di giorni senza nome. Licenziato dalla azienda perché anziano, Rossi continua ad essere vittima del plagio indotto dall'abitudine, dall'immedesimazione chapliniana con la carta, gli inchiostri, i registri; e torna ossessivamente a gironzolare attorno al palazzo degli uffici, invidiando coloro che vi entrano, così come ci tornava la domenica, a rassicurarsi che tutto fosse come prima («Segno che non è accaduto nulla, che sono contenti di me. Anche oggi si mangia») ed a recuperare il senso di un'identità attraverso la funzione burocratica. Confinato nell'inattività, su invito di uno scrittore rievoca le tappe salienti della sua esistenza: l'assunzione, il matrimonio, la nascita di un figlio, tutti pervasi e contrassegnati da un sentimento acuto di insignificanza e di solitudine. Si avverte nella mansuetudine crepuscolare delle memorie il serpeggiare dell'odio per l'essere stato annientato, alienato: Rossi è cosciente, ora, della castrazione vitale; e con tocchi sommessi rievoca la sua fanciullezza, padrona del mondo, ed il suo essere divenuto una formica («È finito il tempo in cui con audacia mi avventavo contro la vita. Ora è necessario vivere e lavorare. La vita perde di significato e di segreti. Davanti a certe sue leggi ferree e al suo rinnovarsi quasi meccanico, ogni gioventù rinuncia a tutto»).

Con il dittico di Alessandro Rossi siamo già a quella tematica dello sradicamento, dell'alienazione e dell'emarginazione nella solitudine della città, che caratterizza il primo ambizioso tentativo di Alvaro nel genere del romanzo: *L'uomo nel labirinto* (1926), iniziato a Parigi sul finire del '21 e poi rielaborato con complesse vicende testuali a partire dal '24.⁵ Il contatto stimolante con la realtà cosmopolitica di Parigi si manifesta chiaramente nello sperimentalismo del romanzo, per l'autore «il primo esemplare di quella letteratura degli uomini traballanti del dopoguerra che formò un'epoca», macerati dalla crisi d'identità e dall'incubo perdurante della carneficina immane. Narrato in terza persona dal punto di vista del protagonista, il romanzo è denso di un descrittivismo ogget-

⁵ A. M. MORACE, *Alvaro nel labirinto*, in *Alvaro uomo mediterraneo, scrittore europeo* (atti del convegno di S. Luca, 19-20 aprile 1995), Regione Calabria-Comune di S. Luca, s.i.t., 1997, 97-132; e poi in *Lecture critiche*, Reggio, Edimedia, 1999, 141-74.

tuale, che strania il racconto e marca le solitudini. Sebastiano Babel sa solo guardare la vita, senza poterla vivere; e costituisce l'antitesi di Alessandro Rossi nel suo rifiuto di divenire ingranaggio massificato di un meccanismo burocratico. Inventore irrealizzato di strumenti tecnologici «di conforto e di risparmio», si sente rigettato indietro dalla vita «come un sasso scagliato contro una ruota in movimento»; e sopravvive, consumando un gruzzolo messo insieme in anni lontani, nell'atonia squallida della insignificanza e della emarginazione in una città, che non è la sua, ed in una casa in cui non ha altri rapporti che quelli di una algida e stanca quotidianità con la moglie Anna, della quale desidera la morte, perché con la sua bellezza imprigionata essa è il simbolo stesso del fallimento esistenziale del marito. Antieroe grigio e ipocondriaco, oppresso da un'angoscia che lo spinge a tuffarsi nevroticamente in gomitoli di strade, tra le selve dei palazzi, il Babel alvariano pratica il piacere perverso della crudeltà e della sessualità distorta, ma si appaga masochisticamente solo della propria abiezione. È una patologia dell'anima che proietta la sua disfatta esistenziale – vitalmente influenzata da intertesti dostoevskijani – in un ipogeo senza possibilità di catarsi, ad esprimere la desolazione e l'aridità, il grigiore umiliato e l'abulia autoflagellativa che contrassegnano tutto un momento epocale: un *hollow man* eliotiano, il Babel di Alvaro, che brancola solitario in un vuoto metafisico, deprivato com'è (al pari di tutti i personaggi di *Il mare*, la tetralogia narrativa in cui è confluito *L'uomo nel labirinto*) di un qualsiasi legame profondo con una terra e la sua storia, e dunque con la memoria e la tradizione, con la natura e la verità.

L'influsso del realismo magico bontempelliano è già percepibile nella lievitazione del reale che caratterizza le pagine eoliane del romanzo *L'uomo nel labirinto*, ed in particolare la visita alla villa resa friabile dai vapori sulfurei, dove la precisione realistica dei contorni sfuma in un'aura magica che fa sentire, attraverso l'interna inquietudine, «quasi un'altra dimensione in cui la nostra vita si proietta», secondo una glossa dello stesso Bontempelli; ma esso traluce soprattutto in *Misteri e avventure*, una raccolta di novelle scritte tra il '25 e il '29, la più sperimentalistica della produzione alvariana e, appunto, la più bontempelliana. Pubblicata nel 1930, consta di diciotto testi, raggruppati in tre sezioni di sei novelle ciascuna, che vi confluiscono per omologia di respiro narrativo e di linea ispirativa; e risulta essere la silloge meno frequentata in assoluto tra le alvariane da parte della critica e, anche, l'unica a non aver mai avuto una riedizione, essendo quella che più si allontana dal tracciato mitico-regionalistico, che tradizionalmente connota lo scrittore, per lasciarsi permeare dalla suggestione di Bontempelli (del quale Alvaro – dopo avere prefato nel '24 *La donna del Nadir* – condivide da vicino la avventura di «900» come segretario di redazione della rivista), sperimentando la penetrazione metafisica nel mistero delle cose – per rivelare l'essenza nascosta del reale – attraverso un viaggio nell'immaginario che parte dalla fase eroica del cristianesimo. La creazione di «atmosfera in tensione», l'animazione della staticità delle figurazioni pittoriche quattrocentesche, che sfonda la paratia del tempo e ridà vita alle presenze che sono state (riflesse negli oggetti,

nel tempo, nella memoria), si misura nella prima sezione, «Boccardo», nella rimodulazione di episodi agiografici attinti dal leggendario medievale, e soprattutto dalle *Vite dei Santi Padri* del Cavalca. Le figure ricorrenti sono quelli di eremiti (Schirano, Paolo d'Alessandria, Cristoforo, Girolamo) in solitudini tentate da presenze diaboliche, visitate da incubi visionari e persone misteriose; ed il divino si rivela in miracoli circonfusi di lucido stupore, che conservano l'incanto della favola – corruttiva o catartica – ed il ritmo slontanato dell'oralità popolare, edificante eppure turbata dall'infiltrarsi del male.

Nella seconda sezione, «Viaggi attraverso le cose», la scrittura si fa metaforica e surreale, fra favola e parabola utopica, per delineare immaginari percorsi attraverso paesi (l'isola di Gunaica, Metropoli, Kefalea, la Nuova Atene) che essa fa lievitare dalla realtà presente, trasfigurandola in chiave fantastica per corroderla con una ironia di ascendenza swiftiana. Il gioco, estetizzante, è fondato sui temi tipicamente alvariani del trapianto impossibile in un'altra società e della corruzione che scaturisce dal contatto distruttivo tra mondi diversi. L'equilibrio instabile tra realtà e visione si realizza invece pienamente nella novella eponima della sezione, da porre senza ombra di dubbio nella fascia alta di realizzazione espressiva: il 'viaggio attraverso le cose' è il transito autobiograficamente velato da una contrada di paese (dove il silenzio della notte «dava il senso del caldo, del letto e della stalla») alle stanze inquiete di Metropoli, popolate di voci estranee che devono essere interpretate, poiché in esse i ritratti, gli oggetti si animano di una vita misteriosa, che è di un vissuto anteriore denso di segreti. Il motivo bontempelliano dello specchio come diaframma fra realtà diverse, come superficie da cui riemergono le figure che vi si sono riflesse, diviene in Alvaro una sorta di favola librata fra il reale e il surreale, fra il sogno e il mistero, in un'atmosfera rarefatta in cui vagano personaggi smarriti e imprigionati nel labirinto del tempo, in sintonia con quanto avveniva nel *Diavolo curioso* (una commedia scritta tra il 1924 ed il '27, ma mai pubblicata dall'autore).⁶ Il movimento di riemersione e sommersione dal – e nello – spazio ignoto si focalizza, da ultimo, sulla rigidità cerea di figure sorprese, pirandellianamente, nel conato ad esistere, nel tentativo di vivere per uscire dallo stadio limbale del non essere né vivi, né morti. Ma non si può essere uomini se non avvertendo il fluire del tempo che consuma, se non possedendo passato e memoria; e la prima concrezione del ricordo si congiunge con la disperazione della scoperta, con l'inocularsi del dolore, con l'incrinatura che improvvisa fende il viso di cera: «Allora la vidi cadere in frantumi ai miei piedi». L'ultima delle tre sezioni, «Serate in città», è invece ambientata tutta in un contesto di divorante solitudine metropolitana, in cui il mistero esistenziale assume una risonanza meno visionaria e più dolorosa. I contatti di sguardi e di anime rimangono effusi come un magnetismo, senza rivelarsi, per

⁶ Per una focalizzazione filologica: M. DURANTE, *La fêerie alvariana del «Diavolo curioso». Un problema metodologico*, «Studi di filologia italiana», LXI (2003), 247-72; e la *Notizia sul testo*, premessa a C. Alvaro, *Teatro*, pref. e cura di A.M. MORACE, San Luca-Nuoro, Fondazione Alvaro-Ilisso, 2009, 37.

una geometria dell'elusione che preserva dalla delusione; e le pulsioni d'amore si sfiorano come nastri slittanti nel tempo, senza giungere ad incrociarsi. È il caso, appunto, della bellissima *Avventure*: un fantasma di donna viene disegnato dalla immaginazione di uno sradicato, nella solitudine anonima di una pensione, attraverso un paio di scarpe posto fuori da una stanza. Il personaggio, senza volto e senza nome, percorre «la città come in sogno», alla ricerca di un incontro che dia un senso alla sua insignificanza: ma quando esso avviene, si guardano dalle due sponde opposte del fiume, si vedono riflessi nello specchio dell'acqua, si perdono nel brulichio insensato delle strade, in cui vanisce «l'impressione della felicità rasentata». Poi, nel momento del commiato dalla pensione, una porta si apre e l'immagine della donna sognata si congiunge con quella intravista, ma solo per riconoscersi e perdersi per sempre: «quando fu nel cortile si volse a guardare in su. Ella non stava alla finestra».⁷

Rispetto a *Misteri e avventure* – anch'essa pubblicata nel 1930 – la silloge di racconti *La signora dell'isola* mostra una feconda coesistenza di ambientazioni e di nuclei ispirativi. A dominare è la solitudine metropolitana, con lo squallore deietto delle stanze mobiliate e degli oggetti che le arredano, i quali divengono il riflesso ed il coagulo di un'angoscia sottile da isolamento o di un'atonia da mera sopravvivenza fisica. In spazi carceriali di esistenze difettive avvengono inaspettati e irripetuti incontri di corpi (*Qualcuno ha suonato*); si consumano nella rabbia o nell'algore gli ultimi atti di delusioni amorose (*Veder amare*; *Stagione della signorina*); si recitano come su un proscenio le stereotipie dei ruoli comportamentali (*Fanciulla al ballo*). Ma gli effetti più implosivi di questa scrittura, che alterna sapientemente la crudeltà impassibile del realismo al rintocco appenato dell'elegia, vengono raggiunti lì dove Alvaro coglie il momento cruciale dell'incontro e della frizione tra mondi diversi (la novella eponima; «*Taverne Capri*»; *L'orologio*) o, più ancora, dove esso viene messo stupendamente a fuoco attraverso i mutamenti psicologici provocati dal nuovo contesto in personaggi della diaspora (la storia di *Celina*, che va a rivedere l'uomo con cui in paese aveva intessuto un muto idillio, suicidandosi dopo essere stata da lui defflorata senza amore). Per questa via la raccolta perviene ad un denso nucleo di racconti 'paesani' senza alonature mitico-liriche (ove si eccettui l'elegiaco *Il canto di Cosima*), poi confluiti nel '53 nella rielaborazione di *L'amata alla finestra*, con il passato che riaffiora dolorosamente rivelando il vero volto della realtà vissuta (*Gioia*), la violenza disumana della solitudine e dell'interesse economico (*Il ricco Garzia*) e la durezza immedicabile della emigrazione, con ribaltamento pirandelliano del consueto *topos* del ritorno attraverso l'assunzione di un'identità trasposta (*I denari*); mentre alla guerra come prova iniziatica e come frattura interiore di una intera generazione è dedicato un dittico (*Partenza*; *Le strade fatte a vent'anni*), che con poche varianti è stato innestato nell'organismo

⁷ Le due novelle più belle della raccolta sono state ora ristampate in plaquette: C. ALVARO, *Viaggi attraverso le cose*, nota al testo e cura di A.M. MORACE, Pistoia, Via del Vento, 2006.

romanzesco del coevo *Vent'anni*, all'insegna di un *bricolage* tra generi diversi di scrittura che è costante in Alvaro.

La fascinazione di un passato mitico, il ritrovamento delle radici e di un'identità ancestrale, in contrappunto all'avventura novecentista, emergevano compiutamente da un umile (e pressoché sconosciuto) sussidiario scolastico di cultura regionale, *La Calabria* (1925). Pur nei limiti dell'assunto, lo stile si caricava di risonanze connotative e di vibrazioni ieratiche; ma la tentazione incombente dello slittamento nell'idillio e nel mito era sconfitta dalla coscienza della lotta sisifea che tutto un popolo aveva ingaggiato contro la rapinosità degli elementi, sia della natura come della storia. In dialettica trepida con un paesaggio corroso e scarnito, infido e stregato, Alvaro ritrovava il senso rassicurante della tradizione, degli usi e dei costumi rituali che si tramandano da secoli, quasi ad esorcizzare in sé il malessere della civiltà contemporanea ed il dissolversi di una concezione millenaria della natura e dell'uomo. Per la prima volta il mondo mitico-regionalistico della scrittura alvariana trovava un disegno coerente ed organico, preparando i grandi esiti di *Gente in Aspromonte* (1930) e di *L'amata alla finestra*, soprattutto se quest'ultima la si legge nella strutturazione iniziale del 1929, articolata in quindici novelle, la quale possiede una compattezza ed una vetrina purezza di timbri espressivi e di sviluppi che si disperdono nell'edizione del '53, ampliata con l'immissione di tre racconti di *Misteri e avventure* e di altri (e più numerosi) prelevati da *La signora dell'isola*. La raccolta di *L'amata alla finestra* è incardinata sul motivo dominante di questa fase alvariana, la perturbazione prodotta nel mondo arcaico dall'urto – alterante, mortifero – con la civiltà evoluta o dall'innesto disadattato in essa. In *ouverture* alla novella proemiale, *Ritratto di Melusina*, appare un io narrante che, «sebbene non ricordi quasi più le passioni della sua terra», pure conserva verso di essa «una solidarietà carnale»: un diasporato che da lontano rivive non proustianamente quel mondo, magari mediante un reperto oggettuale che lo ricongiunge ad esso ed alla luce di un'esperienza dolorosa di un'altra realtà; ed è una presenza che si irradia per tutta la raccolta, pur se emerge ad intermittenza e con modalità diverse, ora agendo all'interno della diegesi, ora dissolvendosi nella rievocazione dopo averla introdotta. Sulla scorta di questa istanza mitica, che tende ad assolutizzarsi in emblemi, «narrare realisticamente non è più possibile», secondo la preziosa indicazione di Alvaro nel suo giornale di scrittore: i personaggi di *L'amata alla finestra* sono colti per linee rastremate, nei momenti culminanti che lasciano scoprire il passato e intuire l'avvenire; ed il tessuto lirico di immagini e di similitudini, che non di rado gonfia ed appesantisce artificiosamente la scrittura alvariana, perviene qui ad una misura intrinseca di sintassi espressiva, modulandosi in una voce assorta d'echi, risalente da profondità lontane nello spazio e nel tempo e screziata sapientemente dai riverberi dell'inespresso e dell'intuitivo.

Nella novella di Melusina la perturbazione del microcosmo arcaico è provocata da un pittore straniero, che obbliga la giovane donna a farsi ritrarre. L'esile spunto si arricchisce di valenze ancestrali: Melusina «piange una morte» sentendosi violata dalla crea-

zione di un «doppio di se stessa», «sposa mistica di uno che l'aveva rapita»; ed il rovinio del suo mondo interiore è speculare al disfacimento del paese in cui era rimasta la sola immagine pura della vita e della bellezza. Nel dittico di Cesarino (*Il nipotino; Il nemico*) il *leit-motiv* della separatezza e del contatto dei due mondi è orchestrato stupendamente attraverso il mondo dell'infanzia: lo straniero è un bambino che giunge al paese per un breve *nostos* del padre. Con magrezza ed intensità di segni, che traspongono naturalmente il dato del reale in simbolo, Alvaro coglie l'immobilità del mondo d'origine (la nonna «greve nelle sue vesti, immobile e necessaria come il cestone del pane e il desco»), la diffidenza iniziale dei nonni verso il frutto anche di un'altra razza, seguita da un progressivo disgelo e dall'aprirsi del bambino al «riso elementare dei ragazzi dei campi», quelli che si asservono al dominio del ragazzo venuto da fuori, mostrando nella mimesi giocosa della guerra la gerarchia delle razze e delle classi ed il male della storia. E l'infanzia come emblema di un momento categoriale dell'umano ritorna in *Fuga*, con Carletto che dopo una breve vacanza al mare tenta di scappare da casa per paura, crescendo, di divenire come il padre, di somigliare «a quella fatica eterna, [...] come se vivendo si fosse scordato di vivere». Un uccidere il padre dentro di sé per poter raggiungere una propria identità, che è contrasto generazionale ma anche divaricazione fra chi tende alla diaspora e chi, invece, rimane pervicacemente attaccato alla roccia d'origine: una fuga vitale – e lacerante – da un padre troppo forte, che è stata portata sino in fondo dal figlio pescatore di *L'aquila di mare*, dove il motivo baudelairiano dell'albatro ferito, che il padre dà con ferocia in pasto ai cani, è ripreso per dare espressione alla volontà odiosa di frangere le scelte alternative del figlio, riaffermando una coriacea visione dell'esistenza che non vede scampo tra l'essere vittima o carnefice. Rimanere al paese dopo essere stati tentati dall'ignoto, identificando la sua immutabilità con la «verità vera e sicura del mondo, la sola», è però regressione (*Alfabeto*), rinuncia definitiva a maturare e vivere (*La corona della sposa*) e, soprattutto, acre fagocitazione e soffocazione esistenziale, come palesa il perfetto esito espressivo di *La donna di Boston*: una presenza bionda, allotria in un «mondo decrepito», ma familiare nella tristezza e cancellata nella sua diversità attraverso la violenza di una omologazione claustrale. Ma duro è anche il prezzo pagato dai profughi per aver tentato l'innesto nella civiltà evoluta: la solitudine dell'emigrante che attende da quindici anni la venuta della famiglia (*Il marito*); il disadattamento dello studente inurbato, Giustino, che si sente addosso tutte le colpe degli uomini (*Adolescenza*), o di Bruno che inventa la realtà del sogno per vivere il proprio mito (*L'amata alla finestra*); e lo sradicamento dell'io narrante di *Ermafrodito*, che racconta una vicenda di metamorfosi virile, scaturisce dall'aver infranto il sortilegio della strega-levatrice, teso a non farlo andar via, sicché ora – pur consapevole della caduta dei miti giovanili – soffre per la sua «incapacità a vivere nel mondo», per il suo essere «un'immagine fuori del tempo, vivo ricordo dei mondi trascorsi, qui, come in una stretta prigione».

Il prologo di *Ermafrodito* – con i suoi iterati richiami al propagarsi del mito classico nell’immiserito presente della Calabria magnogreca – può essere letto come una sorta di manifesto ideale della poetica sottesa ai racconti di *Gente in Aspromonte*. Dove tutto è rimasto immobile da millenni, ancora «vivono gli antichi sentimenti, o la loro fatalità. Qui la volontà degli uomini, questa invenzione dei moderni contro il Fato, non ha valore, e gli uomini sono trascinati ai gradi più impossibili delle passioni. [...] Qui dove le tracce del passaggio degli uomini sono distrutte, la storia dell’uomo, la sua razza e le sue passioni sono più vive che nei monumenti». Prima, dunque, che si consumi la scomparsa di ciò che per millenni è stata la natura umana, la scrittura alvariana percorre il tempo geologico della società e della storia: una primitività di passioni, ambienti e personaggi suscitata in contrapposizione all’alienazione ed alla solitudine anonima della nuova civiltà; ed anche – per Alvaro – un ancoraggio dell’identità e della memoria nel momento in cui l’intolleranza fascista lo spingeva ad emigrare a Berlino. La sedimentazione antropologica, la elementarità delle figure in preda a poche ma laceranti passioni motivano un’altra prova dello sperimentalismo alvariano in questa densa fase, l’adozione di una tecnica narrativa di stampo realistico come mai in passato (ad eccezione di *Cata dorme*, scompare l’io narrante di *L’amata alla finestra*), ma sempre con un accorto equilibrio fra mimesi e voce lirica, tra il paesaggio come correlativo oggettivo ed il suo sfumare in simbolo, tra i calchi popolareschi nei dialoghi e nell’indiretto libero e, di contro, lo scorporarsi del reale nella stupefazione turbata di un adolescente davanti all’immagine di una bellezza che per lui confina con il divino (*La signora Flavia*), o l’inturgidirsi dello stile nell’eccitazione bacchica della vendemmia, nel serpeggiare della gelosia arresa e della sensualità irridente, per poi indurirsi nella secchezza drammatica del dialogo, prodromo di un epilogo sanguinoso, lasciato felicemente nell’intuitivo (*La pigiatrice dell’uva*). E senza mai che la narrazione sia tentata dall’impianto a tesi nel disegno di usi e costumi ancestrali (il rapimento nella valle di Polsi di *Coronata*; l’egoismo sadico del padre e la dedizione sacrificale della figlia in *Teresita*; la perdita dell’identità e della appartenenza in *La zingara*; la rivalità paesana, che deflagra nel delitto sacrilego, di *Vocesana e Primante*; il recupero della vita, in *Ventiquattrore*, attraverso la paura di una morte predetta), ovunque imprimendo il timbro nitido e riverberante di un’arte poeticamente matura, come nelle due stupende novelle che hanno ad epicentro una figura di prostituta, redenta per una notte dal pudore di un contatto materno (*Innocenza*) o consegnata per sempre dalla morte violenta al mito della sua bellezza (*Cata dorme*). Di contro a questi testi, in cui Alvaro appare intento a cogliere le categorie eterne della natura umana, nel lungo racconto eponimo di *Gente in Aspromonte* il turbamento originato dalla realtà della vita, in un pastorello, e la scoperta iniziatica del mondo e della durezza delle sue leggi non sono destoricizzati ma, invece, innestati in un itinerario di formazione che spinge il protagonista – in una luce albale e dolorosa di conoscenza – a rivoltarsi contro l’acquiescenza

servile di una società ancora feudalizzata ed a vendicare il sopruso subito, provocando la rovina economica dei persecutori della sua famiglia.

Dopo aver descritto in *Vent'anni* la fine di una civiltà, Alvaro si immette risolutamente nel vivo (e nell'analisi) della «malattia» e delle inquietudini contemporanee, grazie anche alle esperienze decisive che compie in questi anni da giornalista e da esule. *Viaggio in Turchia* (1932) nasce da un *réportage* compiuto per conto della «Stampa»: ovunque l'occhio dello scrutatore vede il lento dissolversi di un mondo millenario per effetto della sopraffazione esercitata su di esso da una civiltà più evoluta, che impone le sue leggi e i suoi costumi di vita. Quanto era andato enucleando nelle prose di viaggio, viene felicemente riversato in *L'ultima delle mille e una notte* (la prova più 'narrativa' di Alvaro per ritmo e intreccio), il primo dei quattro romanzi brevi che compongono *Il mare* (1934), mentre il secondo, *Solitudine*, ha origine dal soggiorno berlinese, fecondo di contatti e di scoperte intellettuali (da Kraus a Brecht, da Benjamin a Rosso di San Secondo). A Berlino lo scrittore calabrese percepisce il serpeggiare dell'odio tra le razze, con la necessità di scaricare la tensione nella lotta, e l'infiltrarsi della paura in ogni manifestazione della vita quotidiana. In *Solitudine* questo stato di disagio della civiltà viene messo a fuoco con intensità lacerante, emblemalizzandolo nell'incontro erotico di una donna continentale, che vuole «assaggiare un frutto diverso», e di un diasporato meridionale, che si sente «una natura a parte»; ed è un contatto che si carica di tensione disperata, nel monadismo e nella reificazione e nell'enorme anonimato di una moderna metropoli. Dalla infelicità degli «animali» urbani e dall'odio che li separa nel loro algido e frenetico movimento di bisogni e di lotta, si transita nello stupendo racconto eponimo, *Il mare*, all'inquietudine del ritorno malato alla natura. Con percezione acutissima delle sensazioni e delle vibrazioni, Alvaro instaura una rispondenza stregata fra il paesaggio, il mare come battito del tempo e la psicologia dei personaggi: una luce metafisica candisce le persone e le chiude come in un cristallo, rivelandole nella loro inferma solitudine. E sempre la presenza marina come elemento di catalisi e di catabasi nella patologia della civiltà contemporanea ritorna in *L'uomo nel labirinto*, ripresentato in una redazione fortemente essenzializzata nella struttura e nella scrittura, a chiudere con l'impossibilità della palingenesi la tetratologia di *Il mare*.⁸

Dopo il ritorno da Berlino, negli anni Trenta diviene intensa l'attività giornalistica, che fa registrare un marcato decremento della produzione novellistica (in parte confluita nel 1940 in *Incontri d'amore*) per sviluppare invece riflessioni di 'moralità', annotazioni di poetica e fitte meditazioni in margine ai *faits divers* del quotidiano. La guerra – vissuta come un evento angoscioso anche a livello familiare – ed il ritorno definitivo alla libertà segnano il deflagrare di una tensione civile che, come un fiume sotterraneo, percorreva

⁸ Ora opportunamente ristampata: C. ALVARO, *Il mare*, introd. e cura di A.M. MORACE, Nuoro-Soveria Mannelli, Ilisso-Rubbettino, 2006.

l'opera alvariana e che ora diviene imperativo kantiano di partecipare – da scrittore – alla rifondazione nazionale, ma anche di combattere i nuovi mostri che si vanno profilando, nel difficile restauro dell'essere uomo dalla stato di deiezione provocato dal totalitarismo. Questo percorso emerge palese in *75 racconti*, autentica *summa* della novellistica alvariana, poiché vi si ritrascrivono come in un diagramma ultimo tutti i suoi nuclei tematici e moduli diegetici (mentre la postuma ed affastellata raccolta di *La moglie e i quaranta racconti*, datati tra il 1930 e il 1955, presenta un interesse soprattutto documentale, quando non archivistico). Nella prima parte, *Incontri d'amore*, pubblicata autonomamente con questo titolo nel 1940, in una scrittura sempre più filtrata ed essenziale affiora ancora la Calabria primitiva e misteriosa, ancestrale e lenitiva (*La cavalla nera; Madre di paese*), in contrappunto con volti ed atmosfere e mascherature di solitudini urbane (*Festa borghese; Cinema*), così come il motivo pudico della solidarietà e della difficile decenza quotidiana lo è in rapporto alla immensa crudeltà della vita. Ma nella seconda, *Parole di notte*, le immagini della Calabria si diradano, la capitale diviene l'epicentro dell'ambientazione (e della corruzione) e si infittiscono gli echi della storia recente e presente (*Il carnefice disattento*), senza alcuna concessione alla moda neorealista. Con il procedimento musivo che è tipico del 'narrar breve' alvariano – un accumulo percettivo di particolari da cui si riverberano vibrazioni ed echi in una fonda modulazione elegiaca – si affolla un campionario di personaggi deprivati di un volto riconoscibile, incattiviti da un rancore senza oggetto o sfogato sterilmente in atti gratuiti, emblemi di uno squallore doloroso e di una precarietà esistenziale che si avviluppa in incontri travolti dal flusso del tempo (*Elegia per Magda*) o rinserra la condanna della solitudine nell'isolamento indifeso della tentata comunicazione al telefono (*Due voci, due ombre*): «da una storia alla storia», secondo l'esatta formulazione di Balduino. Ancora una volta, nella misura contratta della narrazione, Alvaro si riconferma un maestro assoluto del Novecento; e, come tale, è stato possibile riconoscerlo in un recente volume che raccoglie le tante novelle disseminate nelle pagine dei quotidiani e delle riviste.⁹ La storia dello scrittore sanluchese rimane *in progress* ed attende ancora di essere compiutamente delineata: nel segreto della sua scrittura sarà possibile penetrare soltanto quando sarà consentito l'accesso alla sua 'officina', tuttora in stato di cattività; quando, cioè, gli stadi redazionali delle opere edite e di quelle inedite, il vasto epistolario, la mole spauante degli scritti dispersi potranno essere sistematicamente conosciuti e analizzati. Solo allora il novelliere, il romanziere, il poeta, l'intellettuale, il drammaturgo, il traduttore, il giornalista, lo sceneggiatore potranno davvero giungere a compenetrarsi in un tracciato al tempo stesso polimorfico e monolitico, tra i più alti e tensivi e realizzati del primo Novecento.

⁹ C. ALVARO, *Gente che passa. Racconti dispersi*, introd., testo e note a cura di G. RANDO, Soveria M., Rubbettino, 2007.