

ALVARO ED IL RACCONTO LUNGO

Alvaro and the Novelette

Aldo Maria MORACE
Universidad de Sassari (Italia)

Fecha de aceptación definitiva: 13-12-2004

RESUMEN: La colección «IL MARE», formada por 4 novelas breves concebidas en dos diferentes momentos (*L'ultima delle mille e una notte, Solitudine, Il mare, L'uomo nel labirinto*), es una obra que incluye las experiencias intelectuales y artísticas de Alvaro del decenio 1921-1931 y que ya no abarca sólo ambientes biográficos y geográficos propios. Es una búsqueda toda personal que nunca se aleja de su Calabria, sino que une su mundo calabrés con la realidad extra europea. Se trata de la experiencia inquietante de la soledad que oprime, angustia, obsesiona, siempre abismada en la constante ilusión de una naturaleza enemiga, y que representa la enfermedad del hombre y de la entera civilización mediterránea.

Palabras clave: Alvaro, autobiografía, soledad, naturaleza, cosmopolitismo.

ABSTRACT: The collection «IL MARE», comprised of 4 short novels conceived at two different moments (*L'ultima delle mille e una notte, Solitudine, Il mare, L'uomo nel labirinto*), is a work that includes the intellectual and artistic experiences of Alvaro from 1921-1931 and which is not limited to his own biographical and geographical spheres. It is a completely personal quest that never moves away from his Calabria, but rather joins his Calabrian world to an extra-European reality. It deals with the disturbing experience of the solitude that oppresses, anguishes, obsesses, always engrossed in the constant illusion of nature as enemy, and which represents the sickness of man and the whole mediterranean civilisation.

Key words: Alvaro, autobiography, solitude, nature, cosmopolitanism.

Il mare, una raccolta di quattro 'romanzi brevi' (o 'racconti lunghi': *L'ultima delle mille e una notte*, *Solitudine*, *Il mare*, *L'uomo nel labirinto*), prende il titolo dal testo eponimo. Fu pubblicato da Corrado Alvaro nel 1934 e, da allora, non più ristampato dall'autore. Tornò alla luce solo alcuni anni dopo la sua morte, nel 1963, in *La moglie e i quaranta racconti* (e poi, autonomamente, nel 1968). Di contro a questa scarsa fortuna editoriale, i recensori e i critici più attenti hanno indicato nell'opera uno dei vertici (e qualcuno anche 'il vertice') dell'arte alvariana: da Falqui a Pampaloni, da Bo a Scrivano, da Palermo a Paladino, da Morace a Rando.

I quattro testi sono stati composti in due precisi poli temporali, separati da un lungo intervallo: *L'uomo nel labirinto* fu iniziato nel 1921 a Parigi, rielaborato a partire dal '24 e pubblicato solo nel '26 per i tipi di Alpes, a Milano, dopo aver avuto non pochi problemi con la censura fascista; *Il mare* uscì invece nella rivista «Pegaso» alla fine del 1931, dove anche apparve, nei numeri dell'ottobre e del novembre 1932, *Solitudine*; e *L'ultima delle mille e una notte* fu stampato, col titolo *La millesima notte*, agli inizi del 1932 nel numero d'esordio di «Occidente» (tutti con poche ma non insignificanti varianti, mentre *L'uomo nel labirinto* –come vedremo– fu sottoposto ad una drastica potatura, che ne mutò l'originario respiro narrativo).

Le narrazioni si svolgono quasi per intero in ambientazioni lontane dalla Calabria, se si eccettua la parte finale dell'*Uomo nel labirinto*, che per il resto si situa in una imprecisata città non meridionale: *Il mare* è stato ispirato dalle vacanze estive (e talvolta anche dalle reclusioni di lavoro, in una delle quali fu probabilmente scritto) a Positano, che Alvaro aveva scoperto grazie a Pirandello; *Solitudine* –storia di un uomo e di una donna che nella Berlino degli anni Venti non riescono a fondersi salvo che con i corpi, per una diversità razziale e culturale che li rende distonici– scaturisce dal semestre che lo scrittore sanluchese aveva trascorso, a partire dalla fine dell'ottobre 1928, nella capitale tedesca, vivendo l'esperienza dell'emigrante in terra straniera dopo che in Italia non gli era più consentito collaborare con i quotidiani, neppure con uno pseudonimo; e, infine, *L'ultima delle mille e una notte* si apre a Parigi per poi passare in Turchia seguendo il transito del protagonista, un avventuriero in fuga dalle polizie di mezza Europa, e mettendo a frutto l'esperienza compiuta da Alvaro in quel paese (in cui era in corso la rivoluzione del costume attuata dal governo di Mustafà Kemal) durante un fortunato *reportage* per conto della «Stampa».

La raccolta di *Il mare* si situa, dunque, lontana dall'abusato *cliché* dell'Alvaro regionalistico per la impronta cosmopolitica, dinamicamente mutante, delle sue ambientazioni, legate alla biografia ed alla geografia dello scrittore; e rispecchia nella sua genesi e nella topografia del narrato la pluralità delle esperienze intellettuali ed artistiche di Alvaro in un decennio fondamentale della sua arte, quello appunto che va dal 1921 al '31 (e che non a caso racchiude le quattro vicende dei testi). In questo arco di tempo lo scrittore sanluchese si scioglie dall'arte ancora un po' grezza e disadorna delle *Poesie grigioverdi* e –in parte– di *La siepe e l'orto* (1920): ha inizio l'esplorazione della malattia tutta moderna del vegetare e corrompersi nell'anonimato degli agglomerati urbani, anche grazie alla suggestione della narrativa russa, e in particolare di Dostoevskij.

È un'indagine, però, che non comporta mai l'allontanamento della sua scrittura dalla Calabria. Alvaro lo ha confidato ad un intenso scritto di poetica, *Memoria e*

fantasia: «l'infanzia e l'adolescenza rappresentano l'inventario dell'universo»; ed il segreto dell'arte è leggere il mondo nel suo divenire alla luce di quelle consapevolezze primigenie, immergersi nella fenomenologia della modernità senza rimuovere il tempo geologico della società e della storia. E dunque congiungere il microcosmo della Calabria (il paese dell'anima che funge da sostrato a tutto il suo itinerario creativo; la linea alta e irradiante di tutta una tradizione letteraria e civile, dalle radici magnogreche a Gioacchino da Fiore, da Campanella a Padula) e la realtà europea, in cui Alvaro andava ad innestarsi, ma senza estirpare le antiche radici, senza cancellare l'identità storico-culturale dei padri. Ognuno dei due poli –la tradizione (come ancoraggio dell'identità e della memoria) e la contemporaneità– non si situa con l'altro in un rapporto di opposizione, ma invece si colora del suo riflesso, è (ri)visuto alla luce di esso, in un unico sistema circolatorio.

Già a partire da *La siepe e l'orto*, allora, la novità vitale dell'arte alvariana è l'interazione tra i due mondi –la provincia e il continente– che reciprocamente si svelano in una densità di luce sospesa. Nella raccolta di novelle *L'amata alla finestra* (1929), come in *Maestri e avventure* e *La signora dell'isola* (ambedue del 1930 e coeve a *Gente in Aspromonte* ed a *Vent'anni*), viene alternata sapientemente la crudeltà impassibile del realismo al rintocco lirico dell'elegia, in feconda coesistenza di ambientazioni e di nuclei ispirativi, con il senso rassicurante degli usi e dei costumi secolari che esorcizza il malessere della civiltà contemporanea, il dissolversi di una concezione millenaria della natura e dell'uomo. E se a dominare è spesso la solitudine metropolitana, con lo squallore deietti delle stanze mobiliate e degli oggetti che le arredano, autentici spazi carceriali di esistenze difettive, gli esiti espressivi più alti vengono raggiunti lì dove Alvaro coglie il momento cruciale della frizione tra i due mondi o, più ancora, dove quest'incontro viene messo stupendamente a fuoco attraverso la perturbazione prodotta nel mondo arcaico dall'urto mortifero con la civiltà evoluta o dall'innesto disadattato in essa (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 deflorata senza amore).

È un'evoluzione –decisiva per Alvaro– che ha inizio proprio con *L'uomo nel labirinto*, il suo primo ambizioso tentativo nel genere del romanzo e nella tematica dello sradicamento (dal paese), dell'alienazione e dell'emarginazione nella solitudine della città. Dopo aver dato le dimissioni da redattore del *Corriere della Sera*, lo scrittore aveva lasciato anche Roma per trasferirsi come corrispondente di *Il mondo* (quello di Giovanni Amendola) nella capitale francese, allora epicentro delle forze più vitali dell'avanguardia letteraria (a cominciare da Joyce e dagli *exiles* americani Stein, Fitzgerald, Hemingway ed Eliot). Il contatto stimolante con questa nuova realtà si manifesta chiaramente nello sperimentalismo dell'*Uomo nel labirinto*, per l'autore «il primo esemplare di quella letteratura degli uomini traballanti del dopoguerra che formò un'epoca». Il romanzo, narrato in terza persona dal punto di vista del protagonista e denso di un descrittivismo oggettuale che strania il racconto e marca le solitudini, si apre con la descrizione di un risveglio primaverile, che dà il «fastidio dell'essere vivi». E tale non è più da tempo Sebastiano Babel, che sopravvive nell'atonìa e nello squallore 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, sacrificale, è il simbolo stesso del fallimento esistenziale del marito.

Dopo che l'evento si è compiuto, Babel si rinchiude in uno squallido alberghetto e tenta invano di rimuovere il ricordo tormentoso della moglie attraverso una costellazione di incontri erotici (il più delle volte immuni dalla congiunzione carnale) con donne sensuali e grasse, in antitesi alla figura slanciata ed elegante di Anna; ed infine parte alla volta del paese natale con May, «immagine rinvilita e piccola» della moglie. Ma sin dall'inizio del viaggio deve constatare l'impossibilità di instaurare una comunicazione autentica con una donna di altra razza e sensibilità; e nell'isola eoliana, dove si sono recati quasi per una sorta di iniziazione al *nostos*, Babel l'abbandona tra le rovine di una casa corrosa dallo zolfo. Anche il reinnesto nel grembo materno del paese natale si rivela uno scacco: ciò che era assaporato nel ricordo, si immiserisce e si rattrappisce nella realtà del vissuto; e Babel si rinchiude in una nuova e diversa solitudine, declamando pateticamente in una stalla abbandonata le lettere di pentimento a May, mai spedite, che perdono la consistenza di parole per divenire puri ritmi asemantici.

Antieroe grigio e ipocondriaco, oppresso da un'angoscia che egli imputa allo sradicamento dal paese e 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, confinandosi in un labirinto carceriale di ossessioni interiori. È una patologia dell'anima che proietta la disfatta esistenziale del personaggio – percorsa da suggestioni dostoevskijane – in un ipogeo metafisico, privo di contatto con la natura e la verità, ad esprimere con incisiva crudezza la desolazione e la sterilità che contrassegnano tutto un momento epocale di *hollow men* (gli 'uomini vuoti' di Eliot), ma anche la crisi di impotenza e di disfacimento che attanagliava l'Italia nella fase di avvento del fascismo.

Contro il regime mussoliniano la voce di Alvaro si levava alta e ferma dalle colonne del *Mondo* e del *Becco giallo* (e, più larvatamente, dal profilo biografico su *Luigi Albertini*), dopo essere tornato a Roma sin dalla metà del '22 proprio per coadiuvare da vicino la crociata di Amendola contro le forze dell'illibertà. Non a caso *L'uomo nel labirinto* ebbe il permesso di stampa dalla censura fascista solo grazie all'intervento di Bontempelli, del quale Alvaro condivise da vicino l'avventura di «900», divenendo segretario di redazione della rivista. E l'influsso del realismo magico bontempelliano è già percepibile nella lievitazione del reale che caratterizza le pagine eoliane del romanzo, in particolare nella visita alla villa resa friabile dai vapori sulfurei, sulla spiaggia di Vulcano: in esse la precisione realistica dei contorni sfuma in un'aura magica, che fa sentire attraverso l'interna inquietudine – secondo una formula dello stesso Bontempelli – «quasi un'altra dimensione in cui la nostra vita si proietta».

Dal mare eoliano si transita, con lo stupendo racconto eponimo, alla inquietudine del ritorno malato alla natura, in un «paese stanco e solitario» che sta su un picco roccioso proteso sul mare come una prora (Positano), in cui «le case si annidano nei punti più inverosimili, e per accedervi vi sono infinite serie di scale». Con acutissima visività 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 implacabile li chiude come in un cristallo, rivelando la loro inferma solitudine. L'io narrante, Tartuca, è un personaggio in fuga dalle leggi della società civile: afferma di essersi ritirato in questo tratto della costiera amalfitana (peraltro mai esplicitamente individuata, secondo un procedimento tipico di Alvaro) per poter lavorare in pace; in realtà tenta di lenire le ferite inferte da una delusione d'amore (una nordica Grete, fuggita via da lui in preda ad un «dolore che non confessava») e dal male di vivere «nelle stanze della città, che hanno colpa di tante cose».

Il suo sogno è di rinascere a contatto con la natura, regredendo ad uno stadio elementare di vita e ritrovando una sorta di felicità precoscenziale: emblematico è, in tal senso, la visione del mare dall'alto, elemento materno per antonomasia, con due donne straniere che «sullo specchio dell'acqua verde stanno sospese come su una materia densa e trasparente», i corpi che «diventano fluidi come veli» ed i movimenti «molliti come tentacoli». Ma l'illusione si dissolve proprio a contatto con la natura: la fiamma ardente del sole respinge l'io narrante nell'ombra, l'oceano di luce isola ognuno nel cerchio di sé stesso: in ostaggio ai ricordi, che vanificano il sogno della cessazione dal dolore, ma soprattutto al tarlo assiduo che infila in tutti il respiro del mare, la sua eterna richiesta sul significato della vita («non so che cosa voglio, e il mare sembra che me lo stia a domandare continuamente, col suo rumore e il suo ritmo»).

Non si sfugge, sulla spiaggia assolata, alla tristezza devastante dell'essere uomo: i solitari si guardano e si nascondono «come malati»; ed ognuno cerca di individuare nei nuovi venuti il contagio del male, dell'inquietudine, e la consapevolezza che «noi siamo ormai animali della città e dobbiamo vivere in quella legge». Non si può rimanere soli con una natura che è, leopardianamente, nemica perché è la cifra intensissima della nostra solitudine:

Addormentandomi la sera sentivo il mare che seguitava a dire da solo la stessa cosa, la stessa cosa; ma i suoi accenti erano indistinti, e io non riuscivo a capire. Capivo il tempo, l'eternità; io ero come una di quelle onde, sempre inquiete, e domani un altro avrebbe preso il mio posto, e tutto sarebbe stato lo stesso, con lo stesso accento e la stessa eterna inquietudine.

Incattivito dalla fascinazione di un paesaggio marino in cui la donna diviene l'immagine di un «infinito non finito» (disperante, impossedibile), Tartuca trasfonde in Alda, una provinciale che ha il marito in città, la malattia delle suggestioni inquiete, dell'infelicità senza nome o oggetto; e «con opera diabolica» la induce ad accogliere nel grembo l'adolescente Benvenuto, corrompendolo e corrompendosi¹, quando già la voce mutata delle cose dà il primo annunzio dell'autunno. La 'favola' acre di una perdita dell'innocenza, nel «sudore umiliante» (Cardarelli) del contatto carnale: con le stelle cadenti che –in antitesi al pianto catartico del cielo pascoliano– riattestano metaforicamente, nella chiusa del racconto, un tracciato di deiezione e l'ostilità della natura («in una specie di dormiveglia che ci prese assai tardi, stavamo

¹ Ed ancora il mare –questa volta nella variante cittadina di una spiaggia alla moda– torna come scenario attivo di una corruzione e di una caduta in *Domani*, un romanzo scritto tra l'agosto del 1933 ed il gennaio del '34 e poi lasciato incompiuto, sebbene tutt'altro che narrativamente mancato.

al riparo della grondaia perché avevamo paura che qualche stella ci cadesse addosso»).

Dopo aver disegnato con esiti di straordinaria forza espressiva la solitudine umana nella luce mediterranea, che instilla nell'uomo la coscienza implacata della malattia interiore², Alvaro passava a cogliere in un nordico contesto metropolitano l'infelicità degli «animali» urbani, l'odio che li separa nel loro bisogno di una lotta che scarichi la tensione distruttiva. Sebbene composto in data posteriore a *L'ultima delle mille e una notte*, *Solitudine* ha origine da un'esperienza anteriore, il soggiorno fecondo di contatti e di scoperte intellettuali (da Kraus a Brecht, da Benjamin a Rosso di San Secondo) a Berlino, dove con le antenne sensitive del grande intellettuale Alvaro aveva percepito il serpeggiare dell'odio tra le razze, nella fase agonica della repubblica di Weimar, 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 (è tra gli esiti espressivi più alti dell'intera narrativa alvariana per compattezza strutturale, densità tonale, coerenza di registro stilistico) ed emblemizzato nell'incontro erotico di una donna continentale, che vuole «assaggiare un frutto diverso», e dell'io narrante Stefano Agri, un diasporato meridionale che si sente «una natura a parte». Quando incontra Elfrida, percependo in lei l'orgoglio dell'appartenenza ad una «civiltà dura», Stefano la studia «pensando come avrei fatto ad essere il più forte» e misura l'altra da sé «come nell'attesa di una lotta». Si risveglia, dopo una notte di sesso, con «l'impressione cocente, amara» della degradazione per essere stato usato come un oggetto: «sentivo che non era a me che si era rivolta codesta donna, ma a un frammento umano che aveva incontrato per caso».

È un contatto che si carica –nella successione degli incontri– di tensione disperata, data la solitudine divorante di Stefano nell'enorme anonimato di una moderna metropoli. Ma la volontà d'amare deve arrendersi all'estraneità, quando non alla rivalità, che scaturisce nei futili contrasti della vita quotidiana dalla alterità razziale e culturale («ognuno di noi non era altro che un povero essere armato soltanto del suo odio», «senza ragione e senza obiettivo»): dopo una cena con molti convitati, che hanno discusso acremente di politica (si è alla vigilia del nuovo Reich), tutti –meno

² Scritta e rappresentata nel 1939, la commedia in tre atti *Il Caffè dei naviganti* scaturiva dalla stessa radice di *Il mare*, tendendo a risolversi interamente non in azione ma in clima, atmosfera, colore, natura, attraverso un procedere lento che intrecciava percezioni sensitive, sottili intellettualismi e brevi inserti popolareggianti: una favola teatrale, che eludeva l'impianto naturalistico e richiedeva una recitazione rarefatta, fortemente simbolizzata, funzionale ad un contrasto drammatico che non è di entità umane ma di epoche e di civiltà. Esso viene tratteggiato attraverso l'arrivo ad Eraclea, paese assunto ad epicentro della civiltà mediterranea, solare e marina, di un filosofo, Rossom, e di quattro donne, anch'esse nordiche, a lui legate da complicati rapporti amorosi. Oppressi da una stanchezza che è insieme cerebrale e sentimentale, essi sono in fuga dalla storia, da una civiltà in crisi, da un mondo che abitano come una stanza d'albergo; e sognano di ritrovarsi nuovi e diversi nel contatto vivificante con la natura. È l'illusione dalla quale nasce l'idillio fra Karin e il pescatore Orlando, presto dissoltasi: il respiro eterno del mare suscita per contrasto, in Karin, il desiderio di rientrare nel presente, nella storia; e, dopo il contatto con una civiltà più evoluta e corrotta, anche per Orlando è impossibile tornare all'antica pagana sacralità di vita e di sensazioni. L'iniziale contrasto alvariano fra paese e città si è ora allargato a una contrapposizione di epoche e di civiltà diverse, con le leggi della storia che prevalgono sul mito della naturalità primitiva e con la civiltà più evoluta e inquieta che corrompe e fagocita quella immersa nei suoi ritmi secolari.

Stefano— intonano un vecchio canto tedesco, «imponente, impetuoso, profondo»; ed esso situa Elfrida «su un'altra riva, infinitamente lontana». Per Alvaro la donna è natura, terra, identità, tradizione; ed essa diviene il simbolo della differenziazione tra le patrie, poiché dentro Elfrida pulsa il rifiuto dell'altra razza (che la può fecondare, ma non fondare una famiglia), tanto da nutrire persino la tentazione di sopprimere Stefano, nel corso di un viaggio al termine della notte.

Con *L'ultima delle mille e una notte* (la prova più 'narrativa' di Alvaro per ritmo e intreccio) si torna al racconto in terza persona, come già in *L'uomo nel labirinto*; ed il protagonista, Mosco, ha diverse analogie con Babel: è uno sradicato, nell'atmosfera cosmopolitica della Parigi del primo dopoguerra, avendo vissuto i suoi primi anni nei paesi d'Oriente; ha una moglie molto bella, la quale si sente declassata per essersi unita ad un avventuriero squattrinato, che vive di espedienti e che di lei si vendica assoldando prostitute per gli amici; e, infine, ha un rapporto perverso con Cirus, cui ha prima sottratto la donna e, poi, la somma che gli consente di mutare vita, grazie a un'intuizione geniale. Avendo letto che nella Turchia di Mustafà Kemal era in corso l'occidentalizzazione del vestiario, con l'abolizione forzata del fez, decide di acquistare a prezzo insignificante i sottoprodotti usati dell'industria bellica (cinquantamila uniformi, complete di berretto, per i prigionieri di guerra) e di rivenderle in quel paese, in cui i cappelli occidentali sarebbero andati a ruba, con enorme margine di guadagno.

Dalla Parigi *en plein air* dei boulevard, e da quella notturna e tentacolare dei caffè fumosi, in cui converge un'umanità multietnica e trasgressiva, la narrazione si sposta con trapasso violento in Turchia. Qui Alvaro aveva colto, da inviato speciale, il dissolversi di un mondo millenario per effetto della sopraffazione esercitata su di esso da una civiltà più evoluta, che imponeva le sue leggi e i suoi costumi. Ed ora nel racconto rimodula questa tematica premendo sul pedale del 'grottesco' (e della 'favola' a tinte surreali), che però veicola contenuti estremamente inquietanti e moderni sul potere di livellamento e di massificazione esercitato dalla civiltà occidentale su quella orientale e sulla necessità fisiologica dell'industria bellica di fomentare le rivoluzioni per produrre profitti. Un'automobile rombante alle porte della dogana turca instilla in Mosco «l'idea di appartenere non soltanto a una civiltà, ma a una nuova religione del mondo», improntata alla tirannia del denaro: come i cappelli, le automobili «erano altrettanti segni di una civiltà che non vuol morire, che si nutre della morte delle altre civiltà, che le adatta a sé e le uniforma, che vivrà fino a quando vi saranno terre da scoprire e da occupare». La vena saggistica di Alvaro, altre volte pericolosamente dominante in rapporto alla narrazione vera e propria, qui è originalmente innervata e trasfusa in essa; e trova una memorabile resa diegetica nei capitoletti conclusivi di *L'ultima delle mille e una notte*, in cui le riflessioni di Mosco sul contagio della vecchiaia e della corruzione tra civiltà diverse (e dunque dell'Occidente sull'Oriente, dell'eupeismo monocentrico e colonizzatore sull'islamismo) trovano una concrezione simbolica nel diverso destino di Nurreddin, l'intellettuale che preferisce il suicidio all'abiura delle proprie idee, e di Azisa, attrice della *comédie turque*, che rinuncia a praticare il teatro nazionale per convertirsi alla *comédie européenne*, per di più mercificata dalle *danseuses nues*.

Dopo avere progressivamente messo a fuoco la crisi postbellica degli anni Venti, analizzando la malattia del singolo dentro quella più vasta e complessa della civiltà

mediterranea attraverso i personaggi-emblema di *L'uomo del labirinto* e di *Il mare*, Alvaro era poi passato a misurare la temperatura esplosiva del malessere epocale nello scontro tra civiltà diverse (la continentale contro quella mediterranea, in *Solitudine*, come aggressività razziale; la cannibalizzazione di una civiltà, in *L'ultima delle mille e una notte*). Una volta pubblicati sparsamente i quattro testi, lo scrittore calabrese si è accorto che era possibile aggregarli secondo l'idea unificante che li percorreva; ed ha rivoluzionato l'ordine di composizione (o di ideazione), ribaltandolo. Se prima si andava dall'epicentro del Mediterraneo verso l'esterno di esso, dalla malattia del singolo a quella delle civiltà, nella nuova disposizione (*L'ultima delle mille e una notte*, *Solitudine*, *Il mare*, *L'uomo nel labirinto*) si fa perno su una cultura esterna all'Europa per poi passare all'interno del continente, alla malattia della civiltà mediterranea, in movimento retroverso dal testo cronologicamente più recente a quello più antico. Inoltre, in disposizione chiasmica, nei racconti centrali un io narrante (Stefano Agri e Tartuca); ai due estremi, narrazione in terza persona e personaggi che si richiamano a distanza (Mosco e Babel), con l'ultimo a chiudere la tetralogia nel segno dell'impossibilità della guarigione, della palingenesi.

C'era il problema dell'*Uomo nel labirinto*, concepito come romanzo. A distanza di quasi un decennio, Alvaro vi è tornato per adattarlo a racconto lungo, in modo da poterlo innestare senza distonie nel corpo narrativo di *Il mare*. Fruendo dell'occasione per procedere ad un parco *maquillage* stilistico, Alvaro ha mutato il passo narrativo del suo primo romanzo con rigore ascetico di mezzi, riducendolo di un centinaio di pagine per pura via soppressiva: lo scrittore ha lavorato come uno scultore togliendo massa (vengono potati brani, episodi e tre interi capitoli: IV, X, XVII), e depotenziando la matericità di situazioni e di personaggi che aveva destato scandalo all'uscita del libro nel 1926, vale a dire l'ossessione del cibo e del denaro, la crudeltà delle scene erotiche e i particolari più degradanti della degradazione di Babel (ora Babe).

In conclusione, riletto a distanza di settant'anni, *Il mare* appare un libro nuovo e precorritore nell'itinerario di Alvaro per il suo sperimentalismo di struttura e di scrittura, per la sua capacità di cogliere profeticamente caratteri e patologie della civiltà occidentale: dallo slittamento verso i regimi dittatoriali all'alienazione dell'uomo a una dimensione; dalla tremenda solitudine dell'anonimato urbano ai labirinti interiori delle ossessioni; dalla sparizione dell'individualità nel conformismo della massa alla lotta sopraffattoria, patogena, implosiva, tra le civiltà. Forse soltanto ora possiamo davvero comprenderlo ed apprezzarlo, alla luce di ciò che il nostro tempo può leggerci di sé e del proprio presente.

BIBLIOGRAFIA

Per una bibliografia completa si rimanda ad MORACE, A.M. *Orbite novecentesche*, Napoli, Ed. Scientifiche Italiane, 2001, pp. 37-49, ed a quella –comprensiva delle collaborazioni ai giornali– immessa in rete nel sito www.fondazionecorradoalvaro.it

- FERRERO, L. *L'uomo nel labirinto*, «Solaria», giugno 1927, pp. 49-51; PANCRAZI, P. «L'arte di Corrado Alvaro» 1931, in *Scrittori italiani del Novecento*. Bari: Laterza, 1934, pp. 186-191.
- DE ROBERTIS, G. Alvaro 1930-1931, in *Scrittori del Novecento*. Firenze: Le Monnier, 1940, pp. 289-299.
- FALQUI E. Corrado Alvaro 1934-1947, in *Prosatori e narratori del Novecento italiano*. Torino: Einaudi, 1950, pp. 276-293 (e in *Novecento letterario italiano*, IV, Firenze: Vallecchi, 1970, pp. 438-472).
- MONTALE, E. «L'Italia rinunzia?» 1945, in *Auto da fè*. Milano: Il Saggiatore, 1966, pp. 40-44.
- MANACORDA, G. *Le esperienze di Alvaro*, «Società», X 1954, pp. 966-985 (poi, con altri scritti, in *Vent'anni di pazienza. Saggi sulla letteratura italiana contemporanea*, Firenze: La Nuova Italia, 1972, pp. 3-30).
- SALINARI, C. «Corrado Alvaro» 1955, in *La questione del realismo*, Firenze: Parenti, 1959, pp. 101-107 (poi in *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli: Morano, 1967, pp. 99-105).
- AA.VV., «Omaggio a Corrado Alvaro», a cura di C. Bernari, Supplemento al *Bollettino del Sindacato nazionale degli scrittori*, Roma 1957 (saggi e testimonianze).
- SCRIVANO, R. «Corrado Alvaro» 1958, in AA.VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, II, Milano: Marzorati, 1963, pp. 1093-1110 (poi in *Rivista, scrittori e critici del Novecento*, Firenze: Sansoni, 1965, pp. 79-110).
- PRISCO, M. «Alvaro e il personaggio», *Le ragioni narrative*, marzo 1960, pp. 74-90.
- BALDUINO, A. *Corrado Alvaro*, Milano: Mursia, 1965 (1972², con l'aggiunta di un capitolo di *Postille per la seconda edizione*).
- PIROMALLI, A. *La letteratura calabrese*, Cosenza: Pellegrini, 1965, pp. 203-205 e 222-225 (II – *Il Novecento*, ivi, 1996³, pp. 263-68).
- PALERMO, A. *Corrado Alvaro. I miti della società*, Napoli: Liguori, 1967 (poi in A. PALERMO-GIAMMATTEI, E. *Solitudine del moralista. Alvaro e Flaiano*, ivi, 1986, 9-115).
- PALADINO, V. *L'opera di Corrado Alvaro*, Firenze: Le Monnier, 1968, 1972²; Milano: I.P.L., 1995³.
- TANCREDI, M.L. *Corrado Alvaro*, Firenze: Vallecchi, 1969.
- BALDUINO, A. *Scrittori del Novecento e quesiti di critica testuale*, «Studi novecenteschi», I 1972, pp. 103-122, poi in *Messaggi e problemi della letteratura contemporanea*, Venezia: Marsilio, 1976, pp. 212-237.
- MAURO, W. *Invito alla lettura di Alvaro*, Milano: Mursia, 1973 (1976), col tit. *Corrado Alvaro*, Reggio Calabria, Parallelo 38, 1985).
- REINA, L. *Cultura e storia di Alvaro*, Napoli: Guida, 1973 (n. ed., col tit. *Itinerario di uno scrittore*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1994); RUSCHIONI, A. *Alvaro critico*, Milano: Vita e Pensiero, 1976.
- BARBERI SQUAROTTI, G. «Tragedie del novecento italiano», *Rivista italiana di drammaturgia*, I 1976, pp. 43-72 (poi in *Le sorti del tragico. Il novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna: Longo, 1978, pp. 97-137); *La politica di Alvaro*, (atti della «Settimana alvariana» di Siderno, 16-22 agosto 1976), Cosenza: Lerici, 1977; *Corrado Alvaro, l'Aspromonte e l'Europa* (atti del convegno, Reggio Cal., 4, 10-12 novembre 1978), Reggio: Casa del Libro, 1981.
- SANTORO, M. *L'uomo nel labirinto*, Napoli: Federico S Ardia, 1981, pp. 122-45.
- AUGIERI, C.A. *Alvaro e il Minotauro (Gli scritti dal 1917 al 1938)*, pref. di R. Luperini, Galatina: Congedo, 1983, *Utopia e realtà nell'opera di Corrado Alvaro* (atti del convegno, Roma, 30 novembre 1986), a cura di P. Falco, Cosenza: Periferia, 1987.
- REINA, L. *Percorsi alvariani*, Pompei: Le Pleiadi, 1988.
- PEDULLÀ, W. «L'occhio sinistro di Alvaro», in *Lo schiaffo di Svevo*, Milano: Camunia, 1990, pp. 239-266.

- PALADINO, V. *Alvariana e altro Novecento*, Milano: Mursia, 1993; *Alvaro uomo mediterraneo, scrittore europeo* (atti del convegno di S. Luca, 19-20 aprile 1995), Comune di S. Luca, s. n., 1997.
- CRUPI, P. *Storia della letteratura calabrese. Autori e testi, IV – Il Novecento*, Cosenza: Periferia, 1997, pp. 52-61.
- CHIDO, M. *Corrado Alvaro autore di opere teatrali e cinematografiche*, Cosenza: Calabria Nobilissima, 1999.
- FONTANELLI, G. *L'ultimo Alvaro*, Messina: Sicania, 2000.
- MORACE, A.M. *Orbite novecentesche*, Napoli: ESI, 2001, pp. 13-103.
- PALERMO, A. «Dentro e fuori le mura», *Critica letteraria*, xxx, 117 2002, pp. 779-794; *Corrado Alvaro* (atti del convegno di Mappano Torinese, 16-17 marzo 2001), a cura di A. M. M. e A. Zappia, Reggio: Falzea, 2002.
- DURANTE, M. La féerie alvariana del «Diavolo curioso». Un problema metodologico, *Studi di filologia italiana*, LXI 2003, pp. 247-272; G. RANDO, *Corrado Alvaro narratore. L'officina giornalistica*, Reggio: Falzea, 2004.