le ricerche
di
«CRITICA LETTERARIA»

nuova serie

— 52 —

UNO SCRITTORE POLIMORFICO
(CORRADO ALVARO 1956-2026)

La collana, come suggerisce il titolo, affianca la rivista «Critica Letteraria», di cui è un'appendice, e accoglie saggi e testi inerenti alla letteratura italiana.

Nuova serie

34. Laura Terracina, *None rime*, edizione critica a cura di Valeria Puccini, pp. 366, € 23,50.
35. Gabriele Muresu, *I miscredenti di Dite. Saggi di semantica dantesca* (quinta serie), pp. 204, € 22,50.
36. *Dante e l'Umbria. L'Umbria e Dante*. A cura di G. Rati, pp. 198, € 24,50.
37. Corrado Confalonieri, *"Queste spaziose loggie". Architettura e poetica nella tragedia italiana del Cinquecento*, pp. 258, € 20,50.
38. Andrea Schembari, *Il lume del sentimento. Leonardo Sciascia e il settecento*, pp. 214, € 20,50.
39. John Butcher, *«Umbria Carminibus non inhonora meis». Prospettive europee sulla letteratura di Perugia e dintorni*, pp. 376, € 26,50.
40. *Parole corte, longa amistate. Saggi di lingua e letteratura per Patricia Bianchi*, a cura di C. Di Bonito, R. Giglio, P. Maturi, F. Montuori, pp. 422, € 32,50
41. Maria Debora Capparelli, *«…odi un non so che …». Intorno all'ibridazione di tradizioni e novità nella* Gerusalemme liberata, pp. 450, € 34,50.
42. Daniela De Liso, *Il poeta solo. La scrittura in versi di Cesare Pavese*, pp. 190, € 18,00.
43. I Maestri di «Critica Letteraria» 1973-2022*. Per una storia della critica letteraria italiana. Atti del Ciclo di Seminari (Napoli, maggio 2022),* a cura di Giancarlo Alfano, Daniela De Liso e Raffaele Giglio, pp. 252, € 41,00.
44. La Coscienza di Zeno. *Un secolo dopo*, a cura di Claudio Gigante e Matteo Palumbo, pp. 242, € 23,50.
45. Marco Borrelli, *Nell'officina del verismo. La novellistica della «Rassegna Settimanale»*, pp. 206, € 23,50.
46. *Geografia di Mario Pomilio. Atti del Convegno Geografia di Mario Pomilio: luoghi, non-luoghi, spazi, percorsi (Napoli, 17-18 maggio 2023)*, a cura di Giovanni Maffei e Paola Villani, pp. 224, € 29,50.
47. *Donne di Lettere e Scienze. Le Autrici Italiane dal Cinquecento All'Ottocento*, a cura di Daniela De Liso e Elisabetta Selmi, pp. 202, € 22,50.
48. Giuseppe Rando, *Leopardi oltre la «siepe». Con l'edizione critica dell'orazione* Agl'Italiani, pp. 294, € 28,50.
49. Matteo Bosisio, *La «qualità» dei tempi. Letteratura e politica a Firenze (1512-1527)*, pp. 348, € 31,50.
50. Raffaele Giglio, *Il viaggio letterario* (in corso di stampa)
51. Daniela De Liso, *Mitici ritorni. Donne del mito nella letteratura italiana*, pp. 208, € 18,50.

Comitato scientifico

Nicola De Blasi, Daniela De Liso, Pietro Gibellini, Raffaele Giglio (Direttore), Gianni Oliva, Matteo Palumbo, Tobia R. Toscano, Sebastiano Valerio.

I testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo peer review che ne attesta la validità scientifica.

UNO SCRITTORE POLIMORFICO

(CORRADO ALVARO 1956-2026)

a cura di

Raffaele Giglio e Aldo Maria Morace

PAOLO LOFFREDO












Intervento cofinanziato con Fondi PAC Calabria 2014/2020 –
Progetto Celebrazioni del 70° Anniversario della scomparsa di Corrado Alvaro

Proprietà letteraria riservata

Impaginazione: Graphic Olisterno - Portici (Napoli)
Stampa: Grafica Elettronica srl - Napoli

In copertina:
Renato Guttuso, *Corrado Alvaro* (Roma, Pal. INPS)

ISSN 2283-4281

ISBN 979-12-82421-25-6



© 2026 by Paolo Loffredo Editore srl
80128 Napoli, via Ugo Palermo, 6 - paololoffredoeditore@gmail.com
www.loffredoeditore.com

INDICE

Premessa di Raffaele Giglio e Aldo Maria Morace . . . . . p. 7

Clara Cardolini Rizzo, *Ballate «in cerca di padrone». Tra varianti filologiche e di genere* . . . . . » 11

Valentina Gallo, Il paese e la città: *il primo teatro-mito di Alvaro* » 27

Itala Tambasco, «La democrazia della bellezza»: *sociologia della moda in Alvaro* . . . . . » 51

Roberto Cotroneo, *Tre donne attorno ad Alvaro* . . . . . » 73

Domenico Tenerelli, *La carne, la morte e il diavolo nella vita moderna:* Misteri e avventure . . . . . » 79

Annamaria Andreoli, *Stefano Pirandello recensisce Corrado Alvaro* » 107

Angelo Fàvaro, *Il "viaggio in Italia" di Alvaro: un itinerario nella provincia dei mestieri e dei paesaggi perduti* . . . . . » 115

Antonio D'Elia, Il mare: *il ritorno "annegato"* . . . . . » 137

Maria Antonietta Garullo, *Per una lettura di* Terra nuova . . . . » 161

Davide Savio, «Una terra seminata di conchiglie». *Alvaro, la bonifica e il patrimonio culturale* . . . . . » 177

Aldo Maria Morace, *Corrispondenze alvariane dalla Russia sovietica* . . . . . » 193

Alberto Granese, *Alvaro e la fenomenologia del Potere nei regimi totalitari* . . . . . » 215

Marco Manotta, *Le antinomie del totalitarismo. Alvaro e il significato del romanzo distopico* . . . . . » 231

Rosanna Lavopa, *«L'umorismo popolare eterno». Alvaro prefatore del* Novellino . . . . . p. 245

Carmine Chiodo, *Le esperienze nel Nobile Collegio di Villa Mondragone.* L'età breve *fra realtà e fantasia* . . . . . » 261

Maria Teresa Imbriani, *Il femminile plurale della Medea di Alvaro* » 281

Michela Marconi, *Alcune note sul contributo di Pizzetti alla* Medea . . . . . » 295

Stefano Petrocchi, «Fedele al meglio di sé». Quasi una vita . . . . » 317

Antonio Nicaso, *Alvaro e la società criminale calabrese.* I briganti *e* La fibbia *tra memoria e storia* . . . . . » 321

Dino Manca, *Le due stagioni di Alvaro tra ricerca delle radici e crisi dell'«io»: il filo rosso e l'armonia infranta* . . . . . » 339

Rosy Cupo, *Il testo tradito? Ancora sulle edizioni postume di Corrado Alvaro* . . . . . » 355

Antonia Giacobbe, *La scrittura "icarica" di Alvaro: travaglio di un debito e di una fuga.* Belmoro . . . . . » 377

Rossella Palmieri, *1956-2026. Se la distopia diventa realtà: Alvaro e Buzzati allo specchio* . . . . . » 403

Giuseppe Lo Castro, *Alvaro, Verga e la letteratura regionale in Italia* . . . . . » 423

Francesco Maria Spanò, *Lo sguardo europeo di Alvaro tra letteratura, giornalismo e denuncia sociale* . . . . . » 435

Franco Vitelli, *Michele Dell'Aquila interprete di Alvaro e altre cose* » 447

Mariastella Margozzi, *La storia in un ritratto. Alvaro e Renato Guttuso* . . . . . » 479

Giusy Staropoli, *Alla ricerca dell'uomo: Alvaro settant'anni dopo* . . » 485

PREMESSA

L'infanzia e l'adolescenza e buona parte della giovinezza – scriveva Alvaro in *Memoria e fantasia* – rappresentano «l'inventario dell'universo, la riserva dei tempi in cui avrà cessato di parlare la fantasia». È la motivazione per cui il segreto dell'arte è stato «il prolungamento delle visioni dell'infanzia e dell'adolescenza», trapiantando il mondo originario, quello in cui si è compiuto «l'inventario dell'universo», tra i labirinti delle nuove realtà urbane. È la poetica cui si è sempre mantenuto fedele questo grande scrittore e intellettuale europeo, che è riuscito a fondere la tradizione (come ancoraggio dell'identità e della memoria) e la contemporaneità (nel trapasso epocale della civiltà, l'imperativo etico è quello di vivere il proprio tempo restando sull'allarme); e ognuno dei due poli non si situa con l'altro in un rapporto di opposizione, ma invece si colora del suo riflesso, è (ri)vissuto alla luce di esso, in un unico sistema circolatorio.

Nella notte fra il 10 e l'11 giugno 1956 Alvaro è morto a Roma, nell'appartamento che si affacciava su piazza di Spagna. Una morte prematura, per malattia tumorale, che spense a sessantuno anni uno dei massimi scrittori e intellettuali italiani, come attestò allora il coro dei necrologi, tra i quali spiccava quello di Eugenio Montale. Alvaro è entrato poi, nei decenni successivi, in un cono d'ombra. Per due motivazioni primarie: anzitutto la pratica dissennata, da parte della casa editrice, di inondare il mercato con opere postume, incompiute e curate in modo a dir poco deprecabile. L'editore non gli ha reso un buon servizio: uno scrittore già di per sé 'difficile' non veniva monumentalizzato, come pure era nei propositi di Valentino Bompiani, ma invece scalfito, rimpicciolito, devitalizzato nel suo ruolo e nel suo posizionamento dentro la letteratura del Novecento.

E c'è stata poi la sua fruizione in chiave 'esotica', regionalistica, iconi-

ca: un grande scrittore che aveva esplorato la fenomenologia e la patologia della civiltà occidentale, fra le due guerre e nel dopoguerra, veniva confinato in una dimensione ristretta di 'calabresità', di mitografo della sua terra e della sua cultura, facendo dimenticare che essa era solo uno dei due poli della sua ispirazione e che si congiungeva indissolubilmente con l'esplorazione nel vivo della contemporaneità.

Ma il vento è cambiato. Lo scrittore di San Luca è ora analizzato non più in chiave localistica, ma come autore polimorfico di grande respiro, come grande intellettuale di caratura europea. E oggi gode di una nuova vitalità: è entrato nei programmi scolastici, si è liberato della 'camicia di Nesso' che lo opprimeva, cioè di una riduzione della sua statura in chiave 'esotica', che lo faceva conoscere solo attraverso *Gente in Aspromonte* (o quasi). La battaglia storiografica è stata vinta: Alvaro è tornato a circolare in Italia e nel mondo. Ci sono voluti molti anni, molto lavoro. Ma ora c'è: in Italia e nel mondo.

Nel 2026 ricorre, dunque, il settantesimo anniversario della sua morte, siglato ed esaltato dalla istituzione della Edizione Nazionale dell'*Opera Omnia* di Corrado Alvaro. A un secolo e mezzo da quando le Edizioni Nazionali furono create (nell'ultimo quarto del secolo XIX) ad opera di Francesco De Sanctis, in un'Italia divenuta finalmente Nazione, nessuno scrittore calabrese aveva raggiunto questo traguardo, che lo pone fra i grandi della letteratura italiana. Saranno ventuno i volumi che dell'*Opera Omnia* di Alvaro pubblicherà «La Nave di Teseo»; e ci sarà, anche, l'edizione digitale, aperta a tutti e – come quella di Pirandello – tra i vertici europei della filologia d'autore: uno strumento fondamentale per la ricerca, ma dotata anche di percorsi didattici, pensati per la scuola. Non è solo un traguardo raggiunto, quello dalla istituzione: è una partenza, per un viaggio lungo e accidentato e faticoso. Oggi di lui sappiamo troppo poco. Si dovrà rintracciare tutta la documentazione che lo riguarda, ricostruire la rete estesissima delle sue frequentazioni letterarie ed epistolari; e su questo *background* dare vita alle edizioni critiche delle sue opere, edite e inedite.

Questo volume torna a ripensare la sua opera, la sua figura, il suo significato, in una collana prestigiosa di impegno e respiro meridionalista. Non poteva esserci una migliore modalità per celebrare il settantesimo anniversario della sua morte. Scaturito a livello ideativo dalla lunghissima amicizia dei due curatori, esso realizza una felice congiunzione fa studio-

si di grande e ben conosciuta caratura e giovani ricercatori, che imprimono una inedita freschezza di approccio innovativo e interpretativo.

Uno fra i massimi intellettuali e scrittori meridionali, italiani, europei del Novecento viene storicizzato e riattualizzato nella inquietante fusione fra classicità e modernità della sua arte. Non è poco.

Raffaele Giglio
Aldo Maria Morace

Clara Cardolini Rizzo

BALLATE «IN CERCA DI PADRONE». TRA VARIANTI FILOLOGICHE E DI GENERE

Nella sezione *Poesie (1917-1921)* – composta da venticinque liriche – di *Il viaggio*, raccolta alvariana edita nel 1942, s'incontra come terzo testo *Ballata in cerca di padrone*. Già pubblicata su «La Riviera ligure» nel 1917 e poi nel 1922 nell'antologia *Le più belle pagine dei poeti d'oggi* curata da Olindo Giacobbe – rispettivamente con il titolo *Chitarrata* e *Ballata in cerca del padrone* –, la poesia confluisce nella silloge degli anni Quaranta con significative varianti (semantiche e formali) filologiche e "di genere"[1]. Queste ultime coincidono con le modifiche che il testo conosce nelle tre edizioni relative alla tipologia di componimento poetico evocata nel titolo della seconda e della terza redazione: "ballata". Sulla scia dell'insegnamento alvariano secondo cui «ogni uomo è responsabile del suo tempo»[2], nei paragrafi che seguono si studiano l'evoluzione cronologica del testo e i cambiamenti che esso subisce con riferimento alla poetica e al contesto storico-culturale in cui lo scrittore calabrese visse e operò.

Nella versione del '42, rispondente alla definitiva volontà dell'autore,

---

Università degli Studi di Roma - Tor Vergata; claracardolinirizzo@gmail.com

[1] Sulle varianti che i testi poetici alvariani conoscono nel tempo si veda Anne-Christine Faintrop-Porta, *Introduzione* a Corrado Alvaro, *Il viaggio*, Reggio Calabria, Falzea Editore, 1999, pp. 49-58.

[2] C. Alvaro, *Ultimo diario*, Milano, Bompiani, 1959, p. 198. Nel contributo *Valentino Bompiani, Corrado Alvaro e Laura* («Antologia Vieusseux», 2010, n. 48, pp. 87-101), la Faitrop-Porta indaga il duraturo rapporto tra Corrado Alvaro e il suo editore, Bompiani, costruito su una profonda intesa e proseguito anche dopo la morte dello scrittore attraverso nuove pubblicazioni.

sul fronte metrico-ritmico, la lirica è composta da cinque quintine con schema: AABBC (prima strofa), CCDDE (seconda strofa), EEFFG (terza strofa), HGIIL (quarta strofa), MMNNM (quinta strofa). Rispetto allo schema tradizionale della ballata[3]: non c'è una strofa iniziale che funge da ritornello e che ritorna dopo ogni stanza; la ripresa è identificabile con il solo v. 5, ripetuto, ma con eliminazione del "ché" iniziale, nel v. 6 («ché in quel paese tutto era giardino. / In quel paese tutto era giardino»[4]); la prima, la seconda, la terza e la quinta strofa presentano la medesima struttura (tuttavia, soltanto le prime tre sono connesse dalla rima che unisce l'ultimo verso di ogni stanza con i primi due della successiva). Il meccanismo inizia a rompersi tra la terza e la quarta strofa: il v. 15 (ultimo della terza) non rima con il v. 16 (primo della quarta) ma con il v. 17. La rima, in tale circostanza, è sostituita da un'assonanza: "sventolava" (v. 15) / "fanfara" (v. 16). Il processo si spezza definitivamente tra la quarta e la quinta strofa: nessuno dei versi della quarta rima con i versi della quinta, pur essendo rafforzato lo schema metrico-ritmico interno all'ultima stanza: il v. 25 rima con i vv. 21-22 – nel primo caso poiché interessato dalla conclusione epiforica con reiterazione della voce verbale "vuole" (vv. 21, 25). Ancora: nel complesso, nella poesia prevalgono gli endecasillabi (diciassette – vv. 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25 – su venticinque). Insieme agli stessi si rintracciano:

---

[3] Esso prevede che: ogni ballata sia aperta da una ripresa / ritornello, cioè da una strofa iniziale (solitamente di 1/4 versi), ripetuta alla fine di ogni strofa o stanza; ogni stanza sia spesso divisa in piedi e in una volta che si ricollega alla ripresa; ogni strofa sia composta perlopiù da endecasillabi alternati, talvolta, con settenari. Lo schema metrico tradizionale è codificato e ripetitivo per favorire l'esecuzione musicale. Esso è così esemplificabile: XY. YX // AB. AB. BC. CX. Nello schema riprodotto, il ritornello coincide con la sequenza XY. YX, i piedi con AB. AB. e la volta con BC. CX. Piedi e volta costituiscono la stanza cui segue nuovamente la ripresa e così via. Dunque: la volta (BC. CX) ha la medesima struttura del ritornello (XY. YX) e i suoi versi si legano con la rima dell'ultimo verso alla ripresa finale; la volta si allaccia ai piedi per mezzo della rima del primo verso con l'ultimo dei piedi. Per la storia del genere e le sue caratteristiche si veda la voce "ballata" in *Enciclopedia della letteratura*, Milano, Garzanti, 2007, p. 77; Guido Capovilla, *Note sulla tecnica della ballata trecentesca*, in *L'ars nova italiana del Trecento*. Atti del III congresso internazionale (Siena-Certaldo, 19-22 luglio 1975), a cura di Agostino Ziino, Certaldo, Centro Studi sull'Ars nova italiana nel Trecento, 1978, IV, pp. 107-147; Id., *Occasioni arcaizzanti della forma poetica italiana fra Otto e Novecento: il ripristino della ballata antica da Tommaseo a Saba,* «Metrica», 1978, n. 1, pp. 95-145; *Le Muse.* Enciclopedia di tutte le arti, Novara, De Agostini, 1964, II, pp. 9-11.

[4] C. Alvaro, *Ballata in cerca di padrone*, in Id., *Il viaggio*, cit., p. 124, vv. 5-6.

un verso di tredici sillabe (v. 18), uno di dodici (v. 12), tre di dieci (vv. 6, 8, 22), due di nove (vv. 2, 14) e uno di sette (v. 1). Ebbene, soltanto una tra le varianti che il testo mostra nel tempo genera variazioni nel computo delle sillabe metriche del verso coinvolto. Si tratta di un intervento d'ordine formale che concerne il v. 14. Specificamente: nelle edizioni del '17 e del '22, in luogo della lezione definitiva «e osso a osso» si legge «ed osso ad osso». Dunque, da un endecasillabo si passa a un novenario: si va da «spezzato nervo a nervo ed osso ad osso» – in *Chitarrata* e in *Ballata in cerca del padrone* – a «spezzato nervo a nervo e osso a osso» – in *Ballata in cerca di padrone*. Si tratta verosimilmente di una modifica di non poco conto, se interpretata con riferimento all'evoluzione che la poesia mostra in relazione alle correzioni "di genere" e alla struttura metrico-ritmica definitiva che palesa nell'edizione del '42. Prima di procedere oltre lungo tale direzione ermeneutica, è necessario subito rilevare che in tutte le altre circostanze in cui l'autore interviene sul testo lo fa sostituendo parole con lemmi composti dal medesimo numero di sillabe[5] o, se tali non sono, che, nel cotesto metrico in cui s'inseriscono, non comportano variazioni nel computo delle sillabe costituenti il verso poiché gli elementi linguistici rimpiazzati erano precedentemente coinvolti in sinalefi[6], scambiando segni d'interpunzione con altri[7] o con congiunzioni[8] o eliminando o modificando la punteggiatura alla fine del verso[9] o nel mez-

---

[5] Si indicano di seguito le varianti. Per ogni verso interessato, al luogo del testo coinvolto dell'edizione del '42 concluso da una parentesi quadra chiusa seguono le modifiche che esso conosce nel tempo, disposte in ordine cronologico e accompagnate ciascuna dall'anno di edizione. Le varianti sono separate dal punto e virgola. Pertanto: v. 2: a due chiese] e due chiese 1917, 1922; v. 10: pareva là finire] sembrava lì finire 1917; sembrava là finire 1922; v. 12: mal patire] malpatire 1917, 1922; v. 13: andando] d'andare 1917, 1922; v. 13: indosso] addosso 1917; v. 16: bambini] ragazzi 1917, 1922; v. 17: contento] superbo 1917; solenne 1922; v. 20: pagare] scontare 1917; v. 24: superbo] spezzato 1917, 1922.

[6] Si consideri ciò che accade nel v. 23: seguisti] abbracciasti, 1917; seguisti, 1922. Il verso conosce, quindi, la seguente evoluzione: «né la gente che tu abbracciasti, puro» (1917), «né la gente che tu seguisti, puro» (1922) e «né la gente che tu seguisti puro» (1942).

[7] Ciò avviene nel v. 12. Precisamente: v. 12: armi e tamburo,] armi e tamburo. 1922. Pertanto, il verso così muta: da «armi e tamburo. E seppi mal patire» (1922) ad «armi e tamburo, e seppi mal patire» (1942).

[8] È questo il caso del v. 18: grande e] grande, 1922. Si va, dunque, da «Ma il mondo è grande, nessuno s'è accorto» (1922) a «Ma il mondo è grande e nessuno s'è accorto» (1942).

[9] Si considerino: v. 2: due chiese.] due chiese: 1917; v. 4: vendeva] vendeva, 1917; v. 13: indosso] addosso, 1917; indosso, 1922; v. 16: fanfara,] fanfara 1917. I versi, dunque,

zo[10]. Ad ogni modo, in ciascuno di tali casi, non mutano le pause metriche. Quindi, nel passaggio da una redazione all'altra, la sola variante significativa, sul fronte metrico-ritmico, è quella che interessa il v. 14. Perché è significativa? Poiché comporta una diminuzione degli endecasillabi presenti nella poesia: da diciotto nelle edizioni del '17 e del '22 a diciassette in quella del '42. Un dato rilevante se si considera che la ballata, nella sua forma tradizionale, è composta perlopiù da versi di undici sillabe, talvolta alternati con settenari. E altrettanto incisivo se connesso con un'ulteriore variante di "genere" rinvenibile nel passaggio dalla pubblicazione del '17 alla stampa del '22 e poi conservata in quella del '42: l'eliminazione del ritornello trascritto in corsivo al termine di ogni stanza «*Tiritùppete e lariolà*»[11]. Pertanto, la ballata, oltre a sfaldarsi, sul piano metrico-ritmico, all'interno del testo nella sua versione definitiva, si sgretola *in itinere* da una redazione all'altra. Allora, l'interrogativo che incombe è: quali sono le ragioni alla base del processo di progressivo sfaldamento di tale genere poetico realizzato dall'io lirico? Per individuarle occorre fare il punto sul contenuto del testo e sulle funzionalità precipue tradizionalmente attribuite alla ballata.

Rievocando l'*incipit* dal valore storico e antropologico di *Gente in Aspromonte* in cui l'autore proietta la realtà calabrese in una dimensione mitica e arcaica, nel mondo di un'antica natura, quasi omerico e biblico, ricostruendone e raffigurandone condizioni e abitudini di vita[12], la narrazione lirica ha avvio, nella prima quintina, da un ricordo: San Luca d'Aspromonte, il paese natale di Alvaro, in provincia di Reggio Calabria: «Ho nella mente un paese / con un cimitero a due chiese»[13]. L'uso del

---

così si evolvono: il v. 2 da «con un cimitero a due chiese:» (1917) a «con un cimitero a due chiese.» (1942), il v. 4 da «e falciata il guardiano la vendeva,» (1917) a «e falciata il guardiano la vendeva» (1942), il v. 13 da «andando con la sacca pesa addosso,» (1917) ad «andando con la sacca pesa indosso,» (1922) ad «andando con la sacca pesa indosso» (1942), il v. 16 da «Come i bambini dietro a una fanfara» (1917) a «Come i bambini dietro a una fanfara,» (1942).

[10] Ciò avviene nel v. 17: così] così, 1917, 1922. Pertanto, il verso così muta: da «così, contento e giulivo marciava» (1917, 1922) a «così contento e giulivo marciava» (1942).

[11] Cf C. Alvaro, *Chitarrata*, «La Riviera ligure», 1917, n. 8-9, p. 80, vv. 6, 12, 18, 24, 30, corsivo d'autore.

[12] Id., *Gente in Aspromonte*, a cura di Aldo Maria Morace, Milano, Garzanti, 2021, pp. 127-131.

[13] Id., *Ballata in cerca di padrone*, cit., vv. 1-2. Per conoscere meglio i luoghi alvariani

verbo "avere" congiunto al complemento di stato in luogo "nella mente" contribuisce a forgiare l'immagine del ricordo come assillante e inscalfibile. Il luogo del comune su cui il poeta si sofferma cognitivamente più volte – come evidenziato dall'epanalessi del sostantivo "cimitero" (vv. 2, 3) – è funereo e contraddistinto dalla presenza di due spazi destinati al culto e alla preghiera, sulla cui funzione – culturale oltre che religiosa – nelle piccole realtà di provincia lo scrittore riflette in *Memoria e vita*:

> La chiesa, nei piccoli paesi, è insieme il tempio, il ritrovo, il teatro, il tramite della cultura. Per essa entra negli uomini l'idea del mondo più alto, e nei ragazzi che hanno una natura ardente e fantastica il pensiero delle grandi vocazioni. Coi suoi santi guerrieri, o contemplatori, o dotti, o poeti, entra nell'animo dei ragazzi l'idea dell'eroismo, della contemplazione, della poesia[14].

Riflesso di quel «realismo del segreto», di quella «religione del mistero», di quell'«epifania dell'ineffabile»[15] di cui parla Geno Pampaloni nel 1990, si avverte, quindi, fin dalle prime battute metriche, un senso del sacro intriso di malinconia legato ai posti e alle tradizioni popolari del Sud, come l'abitudine del custode di distribuire in cambio di denaro, dopo averli recisi con la falce, i cereali usati come foraggio per le bestie che tappezzavano i campi cimiteriali: «Nel cimitero la biada cresceva / e falciata il guardiano la vendeva»[16]. Come spesso accade in Alvaro, dunque, la fede s'intreccia con pratiche sociali, fungendo da ponte tra locale e universale, conferendo all'opera dello scrittore calabrese una rilevanza che va oltre i confini della terra natìa e contribuendo alla ricezione del padre di *Gente in Aspromonte* (1930) come autore nazionale ed europeo[17],

---

si legga il volume Domenico Zappone, *Il pane della Sibilla.* Viaggio nei luoghi di Corrado Alvaro, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014. Li perlustra collegandoli ai versi alvariani anche Carlo Bo, *Realtà e poesia di Corrado Alvaro*, Roma, CD, 1958.

[14] C. Alvaro, *Memoria e vita*, in Id., *Il viaggio*, cit., p. 96.

[15] Geno Pampaloni, *Fortuna critica*, in C. Alvaro, *Opere.* Romanzi e racconti, Milano, Bompiani, 1990, p. 1488.

[16] C. Alvaro, *Ballata in cerca di padrone*, cit., vv. 3-4.

[17] «Nel terzo decennio del Novecento lo scrittore sanluchese compie una pluralità cosmopolitica di esperienze intellettuali e artistiche […]. È un immergersi nella fenomenologia della modernità che non rimuove il tempo geologico della società contadina, congiungendo il microcosmo della Calabria e la realtà europea, in cui Alvaro andava a innestarsi» (A. M. Morace, *Introduzione* a C. Alvaro, *Gente in Aspromonte*, cit., p. 11).

premiando lo sforzo del medesimo di uscire dal provincialismo di molta cultura italiana, tentativo evidente soprattutto ne *L'uomo nel labirinto* (1926) – romanzo breve incentrato sulla crisi d'identità e l'alienazione dell'individuo – e ne *L'uomo è forte* (1938) – racconto che, mediante la raffigurazione allegorica di un potere tirannico e disumano, dilata la dimensione dell'assurdo dal piano esistenziale a quello storico-politico. Difatti, dalla scena dipinta negli emistichi incipitari si genera la metafora centrale del componimento, associata al verso che, similmente alla ripresa nella ballata, ritorna – per ben due volte – nel testo: «ché in quel paese tutto era giardino. / In quel paese tutto era giardino, / cuore d'uomo e di femmina persino»[18]. La trasformazione del paese in giardino comunica rapidamente un giudizio estetico e morale: nel paese ogni sito e ogni azione sono simbolo di benessere (lo evidenzia, sul piano retorico, l'epifora della parola "giardino" nei vv. 5, 6). San Luca è uno spazio curato, armonioso e protetto, contraddistinto da ordine, bellezza, fertilità e serenità, qualità che il poeta riconosce nei posti e indistintamente in tutte le persone – anche le più ferine – che li abitano[19]. La metafora unisce immagine paesaggistica e dimensione affettiva per dire che San Luca è un paese curato non soltanto nello spazio ma anche nell'animo, nell'essere,

---

Ancora (rileva Pancrazi): «La vasta produzione in prosa di Alvaro, che si svolge essenzialmente nel periodo fra le due guerre, è caratterizzata dall'aspetto "dicotomico" della sua ispirazione: da un lato il regionalismo, inteso come nostalgico e primitivo ritorno al proprio passato; dall'altro il cosmopolitismo, che si esplica nell'ansia di vivere nella babele cittadina» (Pietro Pancrazi, *L'arte di Corrado Alvaro*, in Id., *Scrittori italiani del Novecento*, Bari, Laterza, 1939, pp. 169-174: 172). Il valore della religione in Alvaro si lega alla formazione dell'autore. Egli nacque e crebbe in un contesto cattolico e ricevette un'educazione religiosa formale che segnò la sua formazione intellettuale, ma la sua esperienza personale con la Chiesa fu complessa e talvolta conflittuale. L'infanzia e gli studi (tra cui il collegio dei Gesuiti a Villa Mondragone) lo avvicinarono alla cultura cristiana; tuttavia, episodi come l'espulsione dal collegio per letture ritenute proibite mostrano un rapporto critico con l'autorità ecclesiastica. Sul tema imprescindibile è il rinvio al volume Giovanni Carteri, *Il dio nascosto.* Viaggio nel cristianesimo di Corrado Alvaro, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999. Ma si veda anche Stefano De Fiores, *Itinerario culturale di Corrado Alvaro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.

[18] C. Alvaro, *Ballata in cerca di padrone*, cit., vv. 5-6.

[19] Un concetto esplicitamente espresso negli emistichi di uno dei testi precedenti, *A mio fratello che va alla guerra*: «Dove nascemmo semplici di cuore» (Id., *A mio fratello che va alla guerra*, in Id., *Il viaggio*, cit., p. 121, v. 3). Sulla bontà d'animo dello scrittore si veda Pasquale Tuscano, *Umanità e stile di Corrado Alvaro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.

come ribadisce il poliptoto dell'omonimo verbo nei vv. 5, 6 e 8 («era», «eran») e la consonanza "era" / "cuore" nei vv. 6, 7. Ciò esalta il legame comunitario vigente tra i cittadini. Invero, nei versi immediatamente successivi, si apre il sipario delle feste collettive, caratterizzate da musica, danza e canto, che enfatizza, sul piano antropologico, l'idea di una cultura in cui cura del luogo e cura delle relazioni sono intrecciate: pratiche quotidiane, rituali e affetti rendono il paese un microcosmo umano di presenze elementari che si esprime con atti e gesti semplici e netti. Ma la bellezza festiva è attraversata dalla mestizia: per pochi attimi la percezione collettiva della vita è sospesa e l'intero universo esistente sembra giunto al capolinea. Dunque, la festa non è comunque in grado di cancellare il senso di perdita e di precarietà sperimentato dall'io lirico: «Cori e danze eran belli a vedere / nella malinconia di certe sere / quando il mondo pareva là finire»[20]. L'espressione le «sere» in cui «il mondo pareva là finire» è una sorta di iperbole temporale che crea un effetto di sospensione cronologica, amplificando la percezione del momento vissuto – rendendolo epico o apocalittico – e suggerendo un concetto di tempo liminale, in cui il quotidiano si ferma e le emozioni sono moltiplicate. Oltre al contrasto gioia / tristezza, la scena mette in luce la tensione tra apparenza sociale e sentimento privato: l'osservazione estetica è pubblica (tutti vedono la danza), ma la malinconia è spesso interiore e invisibile. L'antitesi – sottolineata, a livello sonoro, dalla consonanza "belli" / "nella", nei vv. 8, 9 – tra il "bello da vedere" e la mestizia produce intensità emotiva e il rito assume un valore simbolico: cori e danze sono emblemi di identità collettiva, memoria e resistenza, ma anche di fragilità. Un tono nostalgico attraversa così gli emistichi, in cui la bellezza è considerata effimera: la danza è ricordo di un mondo che svanisce, segna un confine tra prima e dopo. Dietro l'apparente bellezza esteriore si nasconde la nostalgica consapevolezza di un destino comune di miseria e di guerra[21]. Lo stacco tra passato e presente è enfatizzato dalla sostituzione del tempo verbale dell'imperfetto, congiunto alla dimensione mnestica nelle prime due

[20] C. Alvaro, *Ballata in cerca di padrone*, cit., vv. 8-10. Roberto Festorazzi individua nella malinconia e nell'infelicità dei tratti peculiari della personalità alvariana: cf Roberto Festorazzi, *L'infelicità di Corrado Alvaro*, Varese, Macchione Editore, 2021.

[21] Tema, quello della guerra, ricorrente in tutte le poesie del poeta, come dichiara lo stesso Alvaro nel componimento che funge da proemio ai suoi versi: «Vestita ogni canzone ho da soldato»: Id., *Canto coscritto*, in Id., *Il viaggio*, cit., p. 99, v. 13.

strofe, con il passato remoto, con cui ha inizio la narrazione dell'avvio della carriera militare alvariana nella terza stanza. Nei vv. 11-15, il poeta, ripensando alla scelta di partire alla volta prima di Roma e poi di Firenze e di arruolarsi col grado di sottotenente di fanteria nell'esercito italiano, a gennaio del 1915, si mostra basito. Col senno di poi sembra non essere in grado di spiegarsi come abbia potuto preferire andare al fronte a combattere ai piaceri di quella vita. Stenta persino a pronunciare la guerra per nome, rievocandola soltanto metonimicamente con le parole "armi" e "tamburo": «Ed a me piacque meglio di seguire / armi e tamburo»[22]. Col tempo – il trascorrere del quale è messo in luce dal polisindeto della "e" nei vv. 11-12 –, la decisione presa si è mostrata non in linea con il suo cuore, incapace di sopportare le sofferenze fisiche ed etiche della guerra, rendendogli lo zaino sulle spalle ancora più pesante e devastandolo completamente a livello interiore oltre che corporale. Gli eventi bellici hanno distrutto Alvaro non solo fisicamente – causandogli la perdita parziale dell'uso del braccio destro – ma lo hanno smembrato, gli hanno lacerato l'animo pezzo dopo pezzo: «[…], e seppi mal patire / andando con la sacca pesa indosso / spezzato nervo a nervo e osso a osso»[23]. L'immagine del poeta ridotto in frantumi – parcellizzazione accentuata dalla ripetizione dei lemmi "nervo" e "osso" nel v. 14 – dalla guerra – il complemento di causa efficiente si lega, sul piano fonico, al soggetto che subisce l'azione con l'assonanza "andando" / "spezzato", interna ai vv. 13-14 – si oppone evidentemente alla saldezza dei legami della vita comunitaria a San Luca, sottolineando l'antitesi tra esistenza coeva e precedente. La guerra ha usu-

[22] Id., *Ballata in cerca di padrone*, cit., vv. 11-12. L'allitterazione della "m" crea, negli emistichi, un suono morbido, nasale e leggermente ovattato che rallenta la lettura e produce una sensazione di mormorio o di passo cadenzato. In questi versi la ripetizione consonantica non è casuale: il suono "m" richiama il movimento misurato della marcia e insieme attenua la durezza dell'immagine bellica, rendendola più intima e meditativa.

[23] *Ivi*, vv. 12-14. L'allitterazione della "s" produce un suono sordo, sottile e prolungato che somiglia a un sussurro o a un sibilo. Nei versi quel suono richiama attrito, sfregamento e lentezza: leggendo ad alta voce si avverte una scia sonora che imita il trascinamento della sacca e il respiro affaticato del corpo. La ripetizione della "s" lega le parole in una catena fluida e continua, creando un ritmo che scivola ma non scatta: non è una marcia netta, è un procedere faticoso. La sibilanza sottolinea sofferenza e logoramento: il sussurro della "s" è vicino al sospiro, al gemito, al cigolio di muscoli e ossa. I versi ricordano l'atmosfera di *Fanfara territoriale*: «Levan più alto il viso anche i soldati / perché non pesa più tanto il fardello» (Id., *Fanfara territoriale*, in Id., *Il viaggio*, cit., p. 102, vv. 9-10).

rato Alvaro, riducendolo a un panno logoro e strappato; gli ha inflitto ferite che gli hanno lasciato il corpo debilitato; lo ha esaurito emotivamente. La consunzione della sua divisa verde militare, ormai così leggera da ondeggiare in preda a movimenti d'aria anche minimi, simboleggia esteriormente il suo deterioramento interiore: «Ogni mio straccio verde sventolava»[24]. Nel v. 16, con cui si apre la quarta strofa, parallelamente ai «cori» e alle «danze» del v. 8, si dispiega la rappresentazione di un ulteriore scenario festivo: i bambini che dietro a una banda musicale procedono felici e spensierati. Verosimilmente è un altro ricordo della vita di provincia nel piccolo paese del Sud. Non a caso, difatti, ritorna l'uso del tempo verbale dell'imperfetto per descrivere un'azione in corso di svolgimento in un indefinito passato con sfumatura abituale: il "marciare" ha preso il posto, al fronte, delle abitudini del cantare, del danzare e del falciare la biada nei cimiteri. Mediante il ricordo, Alvaro, con una similitudine, raffigura sé stesso soldato, in marcia con leggerezza e orgoglio che all'inizio, da interventista, va incontro alla guerra con fiducia: «Come i bambini dietro a una fanfara, / così contento e giulivo marciava»[25]. Il patriottismo visto dall'io lirico con gli occhi semplici di un bambino e l'innocente entusiasmo del giovane poeta tratteggiano un'atmosfera ilare che è posta, però, subito in antitesi, come segnalato dall'incipitaria congiunzione avversativa "ma" nel v. 18, con un evento tragico: la morte del soldato-poeta, passata in sordina. Come Cristo in croce, Alvaro ha sacrificato caritatevolmente sé stesso per il bene dell'umanità. Egli giustifica l'assenza di clamore congiunta alla sua dipartita con l'ampiezza smisurata di un conflitto che si è espanso su scala mondiale e di universi metropolitani – opposti alla piccola realtà di San Luca[26] – in cui è facile che simili notizie possano disperdersi: «Ma il mondo è grande e nessuno s'è accorto / che per l'amor di tutti sarei morto»[27]. Intrisa di pathos, la proposizione finale che interessa il v. 20, legata all'atto del morire del precedente v. 19, comu-

---

[24] Id., *Ballata in cerca di padrone*, cit., v. 15. Versi che riecheggiano gli emistichi di *Pastorale*: «con un abito verde di soldato» (Id., *Pastorale*, in Id., *Il viaggio*, cit., p. 100, v. 16).

[25] Id., *Ballata in cerca di padrone*, cit., vv. 16-17.

[26] «Fino al termine della sua esistenza, Corrado Alvaro resta segnato dalle sue origini, ed è la terra, è il mare della sua infanzia che egli cerca fin nelle metropoli»: A.C. Faintrop-Porta, *Introduzione*, cit., p. 16.

[27] C. Alvaro, *Ballata in cerca di padrone*, cit., vv. 18-19.

nica rabbia, disillusione e ingiustizia, denunciando implicitamente meccanismi politici e sociali che scaricano responsabilità su vittime innocenti: «per pagare le colpe di nessuno»[28]. Il poeta sente che il suo sacrificio non è stato riconosciuto, che il suo gesto estremo non è servito a espiare alcun peccato – ammesso che individui civili innocenti avessero qualcosa da farsi perdonare. Alvaro constata, con amarezza, che la sua morte è stata vana, non ha alcun valore riparatorio perché non c'è alcuna persona che possa essere considerata responsabile dei drammatici eventi accaduti. In tal modo, con un tono distensivo, l'io lirico attenua il bisogno di trovare un capro espiatorio, partendo proprio da sé stesso. La sensazione di disagio morale provocata da un risultato contrario alle speranze e alle previsioni iniziali che aleggia nei vv. 18-20, ritorna in *incipit* del v. 21, nella quinta stanza, in cui l'amore è personificato e, con l'apostrofe «Amor deluso», il poeta si rivolge a sé stesso per constatare l'assoluta assenza di affetto, interesse e desiderio altrui nei suoi riguardi, ribadita, a livello fonologico, dall'assonanza "deluso" / "nessuno": «Amor deluso, nessuno ti vuole»[29]. Alle ferite di guerra se ne aggiunge un'altra: la solitudine del ritorno[30]. Nella sola stanza in cui l'io lirico parla al tempo presente, denuncia la condizione di totale abbandono di cui è vittima dopo la guerra: tanto i suoi concittadini quanto le istituzioni e i compagni conosciuti in battaglia non gli sono vicini – condizione enfatizzata dall'anafora della congiunzione "né" nei vv. 22, 23[31]. I primi perché, forse, vivendo ai margini del mondo, in una zona periferica – indicata con una perifrasi – parzialmente interessata dal conflitto, non hanno conosciuto fino in fondo la guerra e non hanno visto bombe esplodere sotto i loro occhi e annebbiare con i fumi la luce del sole. Dai secondi Alvaro prende le distanze etichettandoli collettivamente con il generico sostantivo "gente". La lon-

[28] *Ivi*, v. 20.

[29] *Ivi*, v. 21.

[30] Sul tema imprescindibile è il rinvio a Luigi Mascilli Migliorini, *Le difficoltà del dopoguerra.* La stagnazione economica, l'inflazione, la disoccupazione. Il problema dei reduci, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2000, IX, pp. 8-11. Indaga il tema della solitudine nella società di massa moderna prendendo in considerazione la produzione narrativa alvariana Raffaella Rizzi, *Folle solitarie.* Il romanzo novecentesco in Corrado Alvaro e John Dos Passos, Lucca, Tra le righe libri, 2016.

[31] Su cui cf A.C. Faintrop-Porta, *Introduzione*, cit., p. 11: «Come un "angelo decaduto", si vede scacciato dal paradiso dei suoi padri».

tananza tra questi ultimi e lui è di spirito oltre che fisica: Alvaro parte per il fronte «puro», con l'intenzione di far del bene agli altri con la sua azione, e fiero di marciare seguendo il suono continuo e cadenzato – ribadito dalla ripetizione del sostantivo "tamburo" nei vv. 12, 24 – prodotto dal tamburo: «né il tuo paese dal troppo sole, / né la gente che tu seguisti puro / tutto superbo al rullo d'un tamburo»[32]. La marcia, con il suo clamore, evidenzia ancora di più il vuoto sperimentato dall'io lirico che si cela dietro esteriori eventi cerimoniali. Si rintraccia, negli emistichi, la reiterazione di un elemento linguistico che opportunamente sottolinea la generosità dell'autore: la preposizione "per" mette in luce il movimento poetico attraverso e verso l'altro nei vv. 19 – «per l'amor di tutti» – e 20 – «per pagare le colpe di nessuno» –, finché, nel v. 25, non si unisce a un sostantivo che descrive la totale dedizione – fino alla sottomissione – del poeta al prossimo: «Buona gente, per servo chi mi vuole?». Alla gente distante del fronte si oppone la gente dei luoghi d'origine apostrofata dalla voce lirica in *incipit* del v. 25. Soltanto alla sua bontà d'animo Alvaro può fare appello per sperare, solo e stremato, di essere riaccolto.

In merito alle funzionalità precipue del genere della ballata, considerando che quest'ultima nasce come componimento poetico destinato al canto e alla danza nel Medioevo, esse sono così enucleabili: performativa e festiva (accompagnava danze e celebrazioni, creando partecipazione collettiva e spettacolo); narrativa e commemorativa (raccontava storie d'amore, eventi locali o leggende, fungendo da veicolo di memoria collettiva); didattica e morale (molte ballate avevano scopi educativi o religiosi e trasmettevano norme ed esempi morali); politica e sociale (poteva veicolare messaggi di propaganda, critica sociale o identità di gruppo). Stanti gli scopi individuati, la ballata alvariana può propriamente definirsi tale? Senza dubbio permangono la seconda, la terza e la quarta funzione, ma: con riferimento alla commemorativa, gli eventi narrati presentano venature più drammatiche e intimistiche; riguardo alla pedagogica, il solo

[32] C. Alvaro, *Ballata in cerca di padrone*, cit., vv. 22-24. L'allitterazione della "t" produce un suono plosivo, netto e staccato: la consonante esplode e interrompe il flusso, creando piccole cesure. In questi versi il ripetersi della "t" imita la scansione marcata della marcia e il colpo secco del tamburo, rendendo la lettura più percussiva e misurata. La "t" mette in rilievo parole chiave – "tu", "tutto" e "tamburo" – e quindi vira l'attenzione sul contrasto tra il singolo (il "tu" che ha seguito) e la scena collettiva e trionfale (la pompa del tamburo).

esempio positivo rinvenibile sul fronte etico è riconducibile alla «buona gente» di San Luca; in merito alla politica e sociale, traspare dal contenuto dei versi una critica, scevra di qualsiasi tono d'accusa, verso chi ha abbandonato il poeta. L'obiettivo che meno si confà ai contenuti del testo è certamente il primo: la ballata di Alvaro, pur rievocando «cori e danze» del paese d'origine, non può accompagnare balli e spettacoli. Perché? Poiché in guerra non c'è niente da spettacolarizzare. La chiusura circolare dell'ultima strofa allude al bene, all'amore del poeta che resta circoscritto in lui stesso senza che nessuno se ne accorga e possa apprezzarlo. Il ritmo della ballata, la sua atmosfera di festa progressivamente si perdono di fronte alla guerra: cosa c'è da festeggiare davanti ai tanti crimini bellici? Nulla. Viene a mancare, allora, dalla redazione del '17 alle successive del '22 e del '42 il ritornello. Le esclamazioni musicali «tiritùppete» e «lariolà», che facilitano il canto corale, trasmettono allegria e imitano il suono di strumenti e passi di danza, non hanno più ragion d'essere in un testo e in un contesto storico-politico dai toni luttuosi e malinconici[33]. Di ciò il poeta si rende conto, negli anni Venti, a guerra definitivamente conclusa, quando più radicata è la consapevolezza dei danni irreversibili provocati dal conflitto. Quindi, se l'iniziale titolo *Chitarrata* nasce in seno al sentimento di nostalgia verso il passato che prevale sulla delusione per le aspettative tradite con cui l'io lirico fa i conti al termine del conflitto e rafforzata dall'elevato numero di vittime mietute dalle armi e dalla miseria, i successivi spostano l'attenzione dal particolare al generale, dal singolo strumento – la chitarra – alla banda, dal solista al gruppo, dalla lirica alla ballata, cioè dalla soggettività alla coralità. Ciò soddisfa il principio di universalizzazione simbolica dei contenuti esposti nel testo fondato sulla commistione tra un «sostrato regionalistico» – rileva Aldo Maria Morace – e la sua «dimensione archetipa»[34]. Anche il venir meno dell'articolo determinativo nella costruzione della preposizione che anticipa il sostantivo "padrone" nel passaggio dalla redazione del '22 a quella del '42 obbedisce alla medesima esigenza: la ballata, seppur rivisitata, non va «in cerca

[33] Per Anne-Christine Faintrop-Porta, «[...] le ripetizioni segnano la malinconia del tempo che passa»: A.C. Faintrop-Porta, *Introduzione*, cit., p. 41.

[34] A.M. Morace, *Introduzione*, cit., p. 10. Sul tema altresì cf Marcella Di Franco, *Corrado Alvaro e il "paese dell'anima"*, «Riscontri», 2020, n. 3, pp. 11-26. Datato ma sempre valevole è altresì il testo Antonio Palermo, *Corrado Alvaro.* I miti della società, Napoli, Liguori, 1967.

del padrone», ben riconoscibile e identificabile con il solo poeta, ma «di padrone», di un proprietario indeterminato: ognuno può farla propria, leggerla, cantarla e suonarla nel suo intimo perché la condizione di miseria, solitudine e isolamento descritta nei versi appartiene a chiunque durante una guerra mondiale – sia la prima che la seconda, considerando la data di pubblicazione della terza edizione del testo – e nel successivo dopoguerra. L'espressione «in cerca di padrone» è, allora, in linea con quella «tendenza all'esemplarità», di cui parla Eugenio Ragni, che permea l'intera produzione alvariana e che nasce dall'«esigenza di stabilire un rapporto fra letteratura e vita, fra individuo e società […] approda[ndo] così a una […] trasfigurazione della realtà ottenuta ricorrendo a una tavolozza allusiva, simbolica, liricizzante»[35]: è più metaforica ed evocativa e simboleggia lo stato di abbandono, di vagabondaggio dell'io lirico e la ricerca simbolica di una guida senza riferimento a una persona precisa.

Orbene, considerando le varianti semantiche rinvenibili confrontando le tre edizioni del testo e coincidenti con sostituzioni di precedenti parole con altre, si rintraccia, nel v. 23, un mutamento significativo rispetto al titolo definitivo della lirica e al senso ad esso attribuibile: il passaggio dal verbo "abbracciasti", leggibile nella stampa del '17, al predicato "seguisti", nelle pubblicazioni del '22 e poi del '42, segna lo spostamento del *focus* mentale da una sensazione di intimità, adesione affettiva e solidarietà a una percezione di movimento, imitazione e sottomissione a una guida o a un modello. Verso l'acquisizione di un senso testuale più oggettivo e simbolico protendono anche altre due correzioni, riguardanti entrambe il v. 13. Nell'ordine, la prima che s'incontra è la sostituzione di un infinito usato come complemento oggetto – "d'andare" – con un gerundio – "andando"; la seconda è lo scambio degli avverbi "addosso" e "indosso". Dunque, il v. 13 conosce la seguente evoluzione: «d'andare con la sacca pesa addosso» (1917) a «d'andare con la sacca pesa indosso» (1922) ad «andando con la sacca pesa indosso» (1942). Il cambiamento verbale segna il transito da una sofferenza congiunta al solo procedere con uno zaino pesante sulle spalle a un malessere generale che prescinde dallo specifico atto compiuto e che l'io lirico si porta dentro sempre quando esegue una qualsivoglia azione. L'alterazione avverbiale sposta l'attenzione

---

[35] Eugenio Ragni, *L'esemplarità di Corrado Alvaro*, in *Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 367-369.

dall'effetto che il peso produce sulla persona al gesto dell'indossare qualcosa e, quindi, da una condizione di sofferenza soggettiva a una più neutra, concreta e oggettiva. Mirano, invece, a evidenziare la purezza d'animo del poeta, che gli deriva culturalmente dai luoghi in cui ha vissuto, altri due interventi autoriali: nel v. 16, si passa da «come i ragazzi dietro a una fanfara» (1917, 1922) a «come i bambini dietro a una fanfara» (1942); nel v. 17 da «così superbo e giulivo marciava» (1917) a «così solenne e giulivo marciava» (1922) a «così contento e giulivo marciava» (1942). Nel primo caso, con "ragazzi" l'immagine evocata è quella di adolescenti o giovani adulti in gruppo e trasmette energia, spavalderia e senso di appartenenza sociale e, con "bambini", la stessa scena diventa più innocente, dolce, quasi fiabesca, e il marciare risulta più ingenuo e giocoso, destando empatia in luogo di distanza o ammirazione (sentimenti sollecitati dalla precedente lezione). Nel secondo caso, con "solenne" la dignità è mista alla festa, la solennità è smorzata dalla gioia e la marcia appare composta, cerimoniale ma lieta; con "superbo" la gioia si tinge di vanità e ciò può suscitare distanza critica nel lettore; con "contento" si trasmette semplice felicità, una gioia spontanea e serena, senza implicazioni morali e sociali e il tono diviene più diretto, caldo e privo di ambiguità. Scevra di connotazioni etiche è anche la lezione definitiva che s'incontra nel v. 20: "pagare" (1922, 1942) per "scontare" (1917). Se l'espressione «scontare le colpe di nessuno» pone l'accento sull'espiazione dei peccati quale fine del sacrificio compiuto dal poeta, «pagare le colpe di nessuno» individua nel risarcire, nel saldare un debito l'obiettivo del gesto estremo condotto dall'io lirico. "Scontare" attribuisce agli eventi descritti un tono più tragico, religioso e morale, "pagare" li rende più crudi e realistici[36]. Infine, rafforza la speranza del poeta di poter trovare conforto – anche come schiavo – tra le braccia di qualcuno dal cuore puro come il suo, aperta dall'interrogativa finale priva di risposta, l'antecedente v. 24: «tutto superbo al rullo d'un tamburo»[37]. La sostituzione della lezione "spezzato" (1917, 1922) con la definitiva "superbo" (1942) conferisce un'inflessione più celebrativa e pomposa agli emistichi facendo sì che il

[36] Su cui cf Alessandro Rosselli, *Una lunga passione civile.* Corrado Alvaro testimone disincantato del Novecento, Milano, Marco Editore, 2005.

[37] Sul tema della speranza si veda C. Alvaro, *Il nostro tempo e la speranza.* Saggi di vita contemporanea, Milano, Bompiani, 1960.

ritmo marziale non esprima frattura e rovina, bensì grandezza e maestosità.

Dunque, la poesia confluisce nella silloge degli anni Quaranta con significative varianti filologiche e "di genere", figlie del contesto storico-politico in cui il poeta calabrese visse e operò e delle conseguenti ripercussioni che esso ebbe sul piano emotivo sia per Alvaro sia per i suoi contemporanei. Progressivamente si approfondisce l'attenzione per i problemi sociali nel racconto di sé, nell'analisi psicologica del proprio agire, come, d'altro canto, accade nelle pagine narrative dell'ultimo Alvaro[38] de *L'età breve*[39] (1946), *Mastrangelina* e *Tutto è accaduto* – romanzi usciti postumi rispettivamente nel 1960 e nel 1961 – e in quelle diaristiche di *Quasi una vita* (1927-47) e di *Ultimo diario* (1948). Il "viaggio" dei sentimenti dall'io a tutti, dal singolo alla comunità si manifesta con lo sfaldamento del genere della ballata tanto, a livello metrico-ritmico, all'interno del testo nella sua versione definitiva quanto *in itinere* nel passaggio da una redazione all'altra, in un racconto lirico «capace di unire coralità e sottigliezza d'analisi»[40]. La disamina del testo in rapporto alle funzionalità precipue riconosciute da una lunga tradizione critico-letteraria alla tipologia poetica nata nel Medioevo fa luce sul motivo motore del progressivo disfacimento del componimento in versi di origine popolare: la guerra, che frantuma l'io lirico e i generi letterari, gli uomini e la civiltà[41]. Che distrugge la cultura della cura sia dei luoghi sia delle persone. In conflitto, si perde la voglia di fare baldoria. Si depongono le chitarre. Le voci si assopiscono. Domina il silenzio della morte. Perciò la ballata resta senza padrone e va alla ricerca di qualcuno che con lei voglia danzare. Esattamente come la *Cantata* che di poco la precede:

> Io non porto chitarra e mandolino
> le note della luna ad eseguire.
> Non porto amici per farmi seguire
> da un coro unito, uguale, inegual,

---

[38] Su cui cf Giuseppe Fontanelli, *L'ultimo Alvaro*, Messina, Sicania, 2003.

[39] Considerata da Montale la migliore delle opere alvariane: cf Eugenio Montale, *Si è spento Corrado Alvaro*, «Corriere della sera» (Milano), 12 giugno 1956, p. 3.

[40] Cf la voce "Alvaro Corrado" in *Enciclopedia della letteratura*, cit., p. 25.

[41] Su cui vd Franco Restaino, *Il trauma della guerra e dello sconvolgimento dell'ordine tradizionale.* La crisi della coscienza e della cultura europea e la ricerca di nuovi valori, in *Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 51-54.

ché tutti quelli che voleano amare
sono spariti nella dura guerra.
Giaccion più di tre metri sottoterra

[…]

Tutto ho scordato quello che ho veduto.
Coi morti è morta la mia gioventù[42].

[42] C. Alvaro, *Cantata*, in Id., *Il viaggio*, cit., p. 128, vv. 25-40.

Valentina Gallo

IL PAESE E LA CITTÀ: *IL PRIMO TEATRO-MITO DI ALVARO*

1. *Premessa*

Esordio teatrale di Corrado Alvaro, *Il paese e la città* ebbe la sua *première* – e, a quel che io sappia, una unica rappresentazione – l'8 marzo del 1923, al teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia[1], ricevendo sì un'accoglienza benevola, ma di quella benevolenza dettata dal senso di responsabilità verso un giovane al suo debutto più che da un sincero apprezzamento[2]. Rimasto a lungo inedito, il testo fu pubblicato solo nel

Università degli Studi di Padova; valentina.gallo.1@unipd.it

[1] Non mi sarà possibile in queste pagine affrontare il rapporto Alvaro-Bragaglia e la convergenza temporanea tra due diversi progetti teatrali; un minimo saggio della persistenza dell'esperienza maturata dal calabrese accanto al più anziano regista si può evincere da più tarde dichiarazioni alvariane: «Il pubblico italiano ha memoria dei grandi attori […]. La sua educazione teatrale si è rafforzata col melodramma […], esso, a teatro, non si propone altro che i piaceri della finzione. È abituato ad avere come mediatore fra lui e l'opera il virtuoso, il grande attore, il vero attore. È inutile impresa volerlo convertire al testo letterario in quanto tale. La ripugnanza del nostro pubblico verso la celebrazione teatrale disadorna, all'opera d'arte nuda, col minimo di decorazione e di bravura, con attori che siano ridotti a lettori e a portavoce, rappresenta la salvezza del teatro italiano. […] Nella nostra pratica quasi quotidiana col teatro, ci accade di constatare quanto sia provvidenziale questa invincibile ripugnanza. Essa fa giustizia dei tentativi, dei teatrini d'eccezione, dei malintesi teatri d'arte».

[2] A. M., *Due novità agli Indipendenti*, «Epoca», 10.III.1923, p. 4: «Il breve atto di Corrado Alvaro, benché sintetico all'accesso, benché troppo pieno di intenzioni inespresse, è ricco di drammaticità e di poesia insieme, ed abbonda di squarci di prosa pieni di forza e di colore come quelli, ad esempio, che descrivono l'aspetto della città, la caduta delle arancie e la spillatura del vino nuovo»; F[austo] M[aria] M[artini], *Il paese e la*

1966 sulla «Scena illustrata»[3] e, più di recente, nella meritoria edizione del teatro alvariano curata da Aldo Maria Morace[4].

Da quel lontano 1923 il giudizio critico sull'opera – ritenuta acerba e a tratti evanescente[5] – è rimasto inscalfito, né è mia intenzione impugnarlo; cercherò piuttosto, molto umilmente, di rileggere il dramma nel fervente e, a tratti, litigioso contesto in cui fu scritto, in risposta alle sollecitazioni che Alvaro poté ricevere nei primi anni Venti di quì e di là delle Alpi, così da riguadagnarlo a un progetto e a un'idea di teatro che si delineano precocemente come espressione di una spiccata personalità, ma che dovranno attendere a lungo prima di trovare piena e potente forma.

2. *Il «portafodero del portabandiera della Ronda»*

Tutto lascia credere che l'incubazione dell'atto unico risalga ai mesi in cui Alvaro approda a Roma, all'inizio del 1921, quando inizia a frequen-

---

città di C. Alvaro. "Un vigliacco" di O. Vergani, «La Tribuna», 10.III.1923, p. 3: «È certo che il dialogo del breve atto di Corrado Alvaro *Il paese e la città* con cui s'è iniziato ieri sera lo spettacolo agli "Indipendenti" deve apparire alla lettura assai più ricco di vigore espressivo di quanto non sia apparso nella recitazione offerta dai comici del teatrino di Bragaglia; ma anche attraverso quella recitazione approssimativa a volte quasi frenetica, a volte sfilacciata nell'incertezza del tono e delle parole, si è riusciti a cogliere alla meglio il significato dell'atto. […] *Il paese e la città* fu alla fine vivamente applaudito». Due testimonianze da leggere tenendo conto di una lettera di Anton Giulio Bragaglia a Cornelio di Marzio, s.d., in Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel Fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, introduzione di Renzo De Felice, Roma, Bulzoni, 1974, doc. 142, pp. 229-230: «Si capisce che la critica amica dell'autore se la piglia con gli attori come sempre; e resta così un mistero il fatto che gli attori recitano bene nelle commedie che hanno successo e sempre male in quelle che non incontrano».

[3] Corrado Alvaro, *Il paese e la città*, «Scena illustrata», LXXXI (1966), 6, pp. 18-19.

[4] Id., *Teatro*, prefazione e cura di Aldo Maria Morace, s.l., Fondazione Corrado Alvaro, 2009, pp. 23-34, da cui d'ora in avanti si citerà. Il manoscritto e un dattiloscritto del testo sono conservati presso l'archivio Bompiani; una copia carbone giace nell'archivio dello scrittore, nella Biblioteca Comunale di Reggio Calabria (cf Pietro De Marchi, *Bibliografia*, in Corrado Alvaro, *Opere/1. Romanzi e racconti*, a cura e con Introduzione di Geno Pampaloni, apparati di Geno Pampaloni e Pietro De Marchi, Milano, Bompiani, 2018, p. 1505).

[5] "Immaturo" è l'aggettivo ricorrente nella lettura critica dell'atto unico, che tuttavia – come si è visto – raramente può dirsi diretta, basandosi per lo più sulle recensioni dello spettacolo, come dichiara espressamente Armando Balduino, *Corrado Alvaro*, seconda edizione riveduta e ampliata, Milano, Mursia, 1972[2], p. 203, seconda edizione della *prin-*

tare il salotto della redazione di «Cronache d'attualità» di Bragaglia[6]. È infatti assai verosimile che l'incontro con Pirandello e Bragaglia abbia sollecitato in Alvaro un interesse creativo che fino a quel momento era rimasto latente. Nel salotto di «Cronache d'attualità», Alvaro sembra occupare il posto di un *outsider*, accolto dal direttore con ironica simpatia se, nel maggio del 1921 (nel numero della rivista che pubblica anche un brano di *Uno nessuno e centomila*, e che annuncia la prossima inaugurazione del Teatro Sperimentale), può apostrofarlo come il «portafodero del portabandiera della Ronda»[7]. La perifrasi, che non sembra sostenuta da frequentazioni rondiste da parte di Alvaro, parrebbe alludere a una qualche convergenza del giovane calabrese verso le proposte letterarie del direttore della «Ronda», Vincenzo Cardarelli, più volte definito da Bragaglia «neoclassico»[8] (categoria che nelle intenzioni includeva tanto i collaboratori della «Ronda» quanto quelli di «Valori plastici»), bollando con una etichetta passatista il tentativo di Cardarelli e dei suoi sodali di traghettare la letteratura italiana nella modernità post-avanguardista senza tradire l'eredità classica[9]. D'altra parte, anche la precoce apertura di Alvaro, allievo di Borgese[10], alla letteratura europea consuona con la sensibilità (certo non solo) rondista, di Emilio Cecchi e Maurizio Korach[11].

Il classicismo-modernista di Alvaro, irridente, funambolico, parodistico, si esprime senza ambiguità nel poco noto *Dialogo delle maschere sul*

---

ceps del 1965, e come rivela la lettura di Walter Mauro, *Invito alla lettura di Alvaro*, Milano, Mursia, 1973, p. 135.

[6] «Cronache d'attualità», aprile 1921, p. 68, in compagnia, tra l'altro, di Umberto Fracchia, Luigi Chiarelli, Silvio d'Amico, Lucio d'Ambra, Arturo Onofri, Marino Moretti e Fausto Maria Martini.

[7] *Ivi*, maggio 1921, rispettivamente pp. 3-6, [70] e 51.

[8] Epiteto che Cardarelli non poteva che rigettare: Vincenzo Cardarelli a Leo Longanesi, 20.IV.1926, in Id., *Epistolario (1907-1929)*, a cura dei Lions Club di Tarquinia, Grotte di Castro (VT), Ceccarelli, s.d., p. 530.

[9] Sull'indebita riduzione della proposta della «Ronda», sterilizzandone la proposta sul piano esclusivamente stilistico, cf Giuseppe Langella, *Le 'favole' della «Ronda»*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 15-27.

[10] Sulla cultura europea di Alvaro, cf il volume miscellaneo *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*, Assisi, Cittadella, 2004; e, per l'attenzione verso la letteratura tedesca, Monica Lumachi, *Corrado Alvaro e la cultura tedesca*, *ivi*, pp. 101-144.

[11] Su di lui, cf Carmine Di Biase, *Maurizio Korach (Marcello Cora). La Ronda e la letteratura tedesca*, prefazione di Riccardo Bacchelli, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1978.

modello di Luciano e di altri scrittori classici, pubblicato nell'agosto del 1921 sulla rivista di Bragaglia[12]. Leopardiano a tratti, e soprattutto nel finale[13], il *Dialogo* (la cui vocazione teatrale è garantita dal parco corredo didascalico che accompagna la dicitura e la prossemica)[14] dà voce a dannati, antichi e moderni, che all'Inferno tramano una rivolta contro Belzebù, a cominciare da Caronte che, con uno sconsolato *mala tempora currunt*, lamenta la decadenza intellettuale dei dannati moderni e la degenerazione degli antichi, i quali, stufi del loro statuto eroico, indugiano in pose crepuscolari, intimiste. Persino Ulisse, rinnegato il racconto odissiaco, ha deciso di riscrivere la propria storia: probabile allusione all'*Ultimo viaggio* pascoliano[15] e alla più recente *Storia di Ulisse* del rondista Giuseppe Raimondi[16]. Spetta a Tantalo spiegare le ragioni di questa decadenza:

---

[12] C. Alvaro, *Dialogo delle maschere sul modello di Luciano e di altri scrittori classici*, «Cronache d'attualità», V (1921), agosto-settembre-ottobre, pp. 31-33.

[13] E sul leopardismo della «Ronda» e di Cardarelli, cf Angelo Cicchetti - Giovanni Rangone, *Le muse e i consigli di fabbrica. Il progetto letterario della* Ronda, prefazione di Alberto Asor Rosa, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 95-159.

[14] La vocazione teatrale del *Dialogo delle maschere* emerge anche semplicemente dal raffronto con i modelli più prossimi: i dialoghi di Riccardo Bacchelli (*Dialogo tra Dionisio e Filosseno*, «Ronda», II (1920), 4, aprile, pp. 305-307 e *Dialoghi di Seneca e di Burro*, *ivi*, 5, maggio, pp. 325-328), del tutto privi di tridimensionalità. L'ambientazione infera tornerà anche nel *Rapporto dell'Inferno* [«Il Mondo», 20.VIII.1924], questo sì schiettamente narrativo (ora in Corrado Alvaro, *Lettere parigine e altri scritti. 1922-1925*, a cura di Anne-Christine Faitrop-Porta, Roma, Salerno, 1997, pp. 189-190).

[15] In *Viaggio in Italia nel 1925* [«Il Mondo», 31.VII.1925], Alvaro esprime sulla poesia di Giovanni Pascoli forti riserve, del tutto coerenti con l'irrisione dell'Ulisse crepuscolare dipinto nel *Dialogo*: «A conti fatti, il poeta italiano, di cui i critici sentono in questo momento la terribile mancanza, è rimasto sempre il ravvivatore dei lieti avvenimenti: dalle nozze alla ricorrenza civile. All'infuori di questo la sua funzione è sterile. Il passato, che nella sua opera ha una parte così importante, è soporifero a tutte le inquietudini e a tutte le aspirazioni» (Id., *Lettere parigine*, cit., p. 218).

[16] Il *frammento Storia di Ulisse* di Giuseppe Raimondi fu pubblicato sul «Primato artistico italiano», II (1920), 6, agosto-settembre, pp. 24-26; e poi in Id., *Le domeniche d'estate*, Milano, Mondadori, 1963, pp. 47-51. Vi campeggia un Ulisse snervato, schiavo del destino eroico che altri ha scelto per lui, che può concludere affermando di non essere stato altro che «l'adempimento di una scommessa, tenuta fra alcuni immortali annoiati, sottilmente maliziosi e invaghiti di assistere a uno spettacolo non comune. Se pure a bene considerare, tutto ciò non sia da intendere come un'oscura e perpetua minaccia rivolta all'intero genere umano» (*ivi*, pp. 50-51).

> Tantalo Dico che le vecchie favole sono esauste e che quel che s'è fatto qui sinora era inganno e finzione. In fondo noi non siamo null'altro che simboli per i poeti, ed oggi è il giorno della nostra riabilitazione. Che io sia stato condannato a non toccar mai quel che desideravo ardentemente è una cosa comune e abbastanza monotona; ma che io abbia raggiunto il frutto proibito, intendi che simbolo per i poeti divengo io stesso? Insomma io sono un classico, e con me c'è molta gente dell'Inferno: le Tre Furie si son trovate tre amanti, Sisifo s'è stancato di rotolare il sasso e ci s'è messo a sedere sopra, e Caino è venuto su dal fondo dell'Inferno a ricordarci che una giusta versione del suo delitto sarà data in questi giorni e che bisognerà cambiargli la penitenza e riabilitarlo[17].

L'allusione, in quest'Inferno vagamente dantesco, a Caino che, al pari di Ulisse, avrebbe intrapreso una riscrittura del proprio mito, presuppone un interesse già maturo, certamente alimentato dal *Caino* di Cardarelli, terza delle *Favole della Genesi* pubblicata nel 1919 sulla «Ronda»[18]. Bisognerà tornare a breve sul mito biblico e sulle risonanze alvariane; per ora, proseguendo la lettura del *Dialogo delle maschere*, registriamo l'ingresso del Poetino, che spiega e ribadisce il simbolismo junghiano accennato da Tantalo:

> Poetino […] Noi insomma non siamo che delle favole. D'ora in avanti ci converrà scegliere un linguaggio adatto alla nostra sorte, e cioè niente di scomposto e di improvviso ci deve accadere. Quando noi agiremo dovremo ragionarci sopra e dobbiamo convincerci che niente di straordinario accade, che tutto è predisposto e pronto perché noi si ricami sopra delle malinconiche riflessioni di psicologia. Ci conviene adattarci a una vita borghese in modo che gli eroi scendano dai loro piedistalli e ragionino come la maggior parte degli uomini, e in questo senso si sono avute delle notevoli conversioni in Ulisse, Amleto, e cento altri grand'uomini. Noi vogliamo, sì, ristabilire l'impero dei numi e dei miti, ma con discrezione e fantasia, che essi esistano cioè come motivi per isfogare i nostri grandi pensieri; ma in verità tra Olimpo e Paradiso non ammettiamo differenza visto che son dei temi, dei simboli, e che esistono come noi li vediamo[19].

---

[17] C. Alvaro, *Dialogo*, cit., p. 32.

[18] Vincenzo Cardarelli, *Favole della genesi. III. Caino*, «La Ronda», I (1919), 3 giugno, pp. 7-12; e ora in Id., *Opere*, a cura di Clelia Martignoni, Milano, Mondadori, 1981, pp. 201-206.

[19] C. Alvaro, *Dialogo*, cit., p. 32.

L'ambientazione infera prelude già al *Diavolo curioso*, sulla scrivania di Alvaro dal 1924 fino al 1927 senza poter ricevere una forma definitiva, che evidentemente germoglia da questo primo scritto dialogico, in cui l'ingresso dell'Attore assicura che il passo da Leopardi a Pirandello è già compiuto:

> Attore Ah che tragedia! Ragioniamo, messere. Non è consolante per me sapere che non esisto. Se io non esisto me l'andrò a rifare con l'autore di drammi che m'ha messo al mondo, e con tutti quelli che volevano convincermene. E almeno potessi smettere questo vestito e darmi al teatro borghese. E da chi andrò? Sarò costretto a star sempre nel dubbio d'esser né vivo né morto. Potessi almeno scomparire! Non c'è situazione peggiore di questa in tutto il teatro del mondo. Poffare! la mia spada è di cartone, i miei vestiti son di cotone; tutto è falsità e miseria. Sono stato ingannato. Ma io andrò pei teatri e farò il personaggio che si chiama «Dubbio». […] Ma, mi perdoni, io sono qui o sono sulla Terra? Lei intende l'atroce dubbio di uno che non esiste[20].

L'Attore in cerca d'autore (o di un teatro?), drammaticamente uscito da una tragedia storica, vive la dolorosa presa di coscienza della propria inconsistenza, prima di lasciare la parola alla maschera del Marito che, ribellatosi al destino stabilito dall'autore drammatico, giunge all'Inferno per colpa della moglie, che ne ha punito la ribellione uccidendolo.

Alla luce del *Dialogo delle maschere*, la perifrasi utilizzata da Bragaglia per indicare Alvaro («il portafodero del portabandiera della Ronda») appare meno generica: vi scorgiamo il ritratto di un giovane autore attento alle proposte rondiste, forse addirittura impegnato a rispondere alla sfida lanciata da Bacchelli agli avversari letterati di cimentarsi sul piano creativo[21]; se il *Dialogo* è davvero la risposta a Bacchelli, bisognerà riconoscere una spiccata originalità, che impone all'irrinunciabile tradizione classica[22] – mitica, letteraria (Luciano e Leopardi) e culturale (la Bibbia) – una virata verso uno sperimentalismo tra grotteschi e Pirandello. Mescolando

---

[20] *Ivi*, p. 33.

[21] G. Langella, *Le 'favole' della «Ronda»*, cit., pp. 19-20.

[22] Un valore al quale Alvaro aveva professato la sua fedeltà sin dagli anni del «Resto del Carlino»: Corrado Alvaro, *Libri nuovi*, «Il Resto del Carlino», 26.IX.1917, p. 2: «Dopo un secolo di falsariga classica e straniera si può attendere fermamente il nostro classicismo, non nel senso scolastico ma che sia schiettezza e italianità».

antichi e moderni, d'altra parte, Alvaro prende la distanza dalle favole bibliche di Cardarelli: non un apologo, ma una graffiante rappresentazione del processo intellettuale in atto inquadrato dall'aldilà; il mondo infero è il punto di vista rovesciato per rappresentare la deriva di un'idea forte, eroica, di personaggio conseguenziale all'imborghesimento in atto. La forma drammatica (non la favola cardarelliana, dispositivo di allontanamento dal mondo)[23] diventa allora una metafora dell'esistenza svuotata in cui si dibattono individui ridotti a maschere.

A fronte di una così netta dialettica, ciò che Alvaro pare condividere con gli scrittori della «Ronda» è la fiducia nel mito come archetipo narrativo e umano, qui adibito a denunciare la condizione coatta dell'uomo, il suo soggiacere a un destino contro il quale – più di quanto non credessero utile i rondisti – si leva un grido di ribellione, anche se costretto a rientrare nell'ordine del potere.

3. *Al Vieux-Colombier*

Pubblicato il *Dialogo delle maschere*, che ironizza sui provvedimenti dell'ultimo governo Giolitti[24], alla fine del 1921, Alvaro lascia l'Italia per un soggiorno parigino che si protrarrà fino agli ultimi giorni del luglio successivo. Durante i mesi trascorsi sulla Senna, firmerà poco meno di venti articoli destinati al «Mondo», dando così avvio alla carriera di cronista di viaggio che lo accompagnerà per tutta l'esistenza. In questa prima stagione, tuttavia, Alvaro è attratto soprattutto dalla vita teatrale parigina, alla confluenza – come si è visto – di precoci interessi personali e dell'oggettiva ricchezza dell'offerta cittadina[25].

---

[23] G. Langella, *Le 'favole' della «Ronda»*, cit., p. 47.

[24] C. Alvaro, *Dialogo delle maschere*, cit., p. 31: «Caronte […] Ma qui mi pare che tutti i giorni l'Inferno diventi un posto mal frequentato; tu non vi vedi che villan rifatti e gente spregevole […]. Una volta arrivavano qui fior d'uomini, sapientoni e poeti […]. Anche dopo, nei tempi brutti, quando furon morti gli Dei e qui arrivarono i diavoli romantici […] qualcuno di questi uomini venerabili ci capitava. Ora noi c'eravamo adattati a servire le nuove istituzioni e non avevamo nulla da ridire, […] e se non fosse che il nuovo Governo ha inventato orrendi supplizi e l'Inferno è decaduto al punto che ospita solo ladri, omicidi, traditori […] si potrebbe credere che Giove non sia morto, ma si sia solo addormentato tra le braccia di qualche donna terrestre».

[25] Negli anni che qui interessano, Alvaro firma più di dieci articoli teatrali; dapprima da Parigi: *Trecento anni di Molière*, «Il Mondo», 3.II.1922; *Cronache per iniziati. Il Vieux-*

Sembra verosimile che sia stato l'incontro con la scena parigina a innescare un ripensamento della nascente drammaturgia alvariana, che comporta la liquidazione dei toni grotteschi del *Dialogo* e l'adozione di forme minimaliste che accompagna la conversione al realismo[26]. Come per molti uomini di teatro di primo Novecento la visione del teatro di Jacques Copeau, che nei mesi parigini è più di una volta oggetto di attenta recensione, è un'epifania artistica[27]:

> Non è tanto un teatro sperimentale quanto un teatro neoclassico. Ci si entra per curiosità, e si resta impigliati, come dopo essersi addentrati in una chiesa tra la folla attenta alla cerimonia. Il pubblico non può entrare se non negli intervalli; non si danno mance, ciò che conferisce alle signorine delle poltrone un prestigio insolito, come se anche loro si occupassero di letteratura. […] Questa sì che è una scuola di attori. Gli uomini e le donne della compagnia potrebbero far domani i monaci e i sacerdoti, tanta compiutezza mettono nei loro atti, e questo è, almeno, il segno della volontà dell'arte nei tempi brutti, quando manca l'istinto e bisogna lavorare per studio e per approssimazione. […] L'impresa è imparentata con la «Nouvelle Revue française», vale a dire col neoclassicismo francese che, come altrove, è una fiera battaglia contro ogni forma d'arte disordinata e sensuale, preferendo la mortificazione e l'aridità (con quel tanto di prezioso lasciato dal gusto dei buoni romantici) e, in mancanza dell'estro, la composizione e il modello ai tentativi in regioni non abbastanza esplorate nel clima tropicale dei fantasmi[28].

Bisognerà ammettere che il commento non brilli per originalità, rical-

---

Colombier, 17.II.1922; *Il teatro popolare*, *ivi*, 8.II.1922; *J'en ai marré*, *ivi*, 15.IV.1922; *Lettere parigine. Il teatro popolare*, *ivi*, 18.IV.1922; *A proposito di André Gide*, *ivi*, 7.VII.1922; *Lettere parigine. L'annata teatrale*, *ivi*, 15.VII.1922; poi da Roma: *Attori e spettatori*, *ivi*, 1. X. 1922; *Sarah Bernhardt al Costanzi*, *ivi*, 28.XI.1922; *Paradosso dell'attore*, *ivi*, 28.VII.1923; *L'arte di fischiare a teatro*, *ivi*, 15.IX.1923; *Prevalenza del teatro*, *ivi*, 4.X.1923. Riservando a Jacques Copeau e al suo *Vieux-Colombier* un'attenzione da cui traspare genuina ammirazione.

[26] Onore al vero, Alvaro non rinuncerà a fare satira con la mitologia, ma adibirà quest'arma al discorso politico: cf Id., *Mitologia contemporanea. Il parto di Giove*, «Il Mondo», 12.X.1922, su cui si veda Carlo Alberto Augieri, *Alvaro e il Minotauro (Gli scritti dal 1917 al 1938)*, Galatina, Congedo, 1983, pp. 50-52.

[27] Cf *supra,* nota 25.

[28] C. Alvaro, *Cronache per iniziati* [«Il Mondo», 17.II.1922], in Id., *Lettere parigine*, cit., pp. 83-84.

cando alcuni *topoi* della descrizione del Vieux-Colombier (il teatro-chiesa, il teatro-milizia)[29], ma l'uso ammirativo dell'aggettivo *neoclassico* (che, come si è visto, aveva nell'ambiente romano un preciso referente) avverte di un mutamento in atto nell'idea di teatro di Alvaro, che trova timida espressione in un altro articolo di questi mesi, audacemente impegnato in un bilancio dell'anno comico 1921-1922:

> Insomma, da tutto questo lavorare e riesumare, col Vieux-Colombier che recitava Shakespeare e tentava di presentare alcune tragedie di contemporanei, si sprigionava una volontà oscura di rifarsi, di ricostruire su basi solide il dramma, di trovargli una non effimera umanità e nello stesso tempo di concretare quella che è oggi una nostalgia della letteratura narrativa, e cioè trovare alla vita moderna una maestà e un *pathos*, romperla con la cronaca e l'aneddoto e trovarne i toni essenziali e i grandi accenti, ritrovare il mito e la favola al posto della formula e dell'avventura. […] Viviamo in tempi straordinari e favolosi ed è tempo d'allargare i confini dell'arte e di creare dei grandi personaggi, e di far vivere loro grandi avvenimenti[30].

---

[29] Alvaro, come altri spettatori europei del Vieux-Colombier, restò colpito dalla disciplina degli attori, insensibili alle blandizie del pubblico plaudente; se ne ricorderà molti anni dopo, nel 1940, quando dalle pagine di «Il Dramma», continuerà a raccomandare agli attori il rigore dell'Arte: *Fuori spettacolo*, «Il Dramma», XVI (1940), 337, p. 25: «Non v'inchinate, attori e autori, dal proscenio agli appalusi del pubblico. Presentatevi come un ritratto di famiglia, e come nelle fotografie ricordo d'un viaggio. Se v'inchinate, la corona dell'illusione vi cade dalla fronte».

[30] Id., *L'annata teatrale* [«Il Mondo», 15.VII.1922], in Id., *Lettere parigine*, cit., p. 125. Varrebbe la pena, se non ostassero ragioni di spazio, confrontare questa pagina con quella del 7.VII, dedicata ad André Gide e al suo *Saül*, messo in scena ancora al Vieux-Colombier negli stessi giorni. Varrebbe la pena perché vi compare in senso restrittivo e asfittico la categoria di classico, come di un'opera in cui «l'umanità lotta con la letteratura e la poesia contro gli argini del ragionamento»; accusando poi l'atmosfera *fittizia* e *scettica*, in cui l'*impeto* è divenuto ragionamento. Se il Vieux-Colombier indicava la strada verso un nuovo classicismo, questo classicismo ci riporta alle riserve espresse nel *Dialogo delle maschere* sulla letteratura della «Ronda»: «Questo sovraccarico di intenzioni che si riducono a formule, questa spontaneità letteraria di cui ci si fa valutare ad ogni momento il peso, questo sforzo dell'aggettivo ad acquistare un significato doppio ed ironico, come una convenzione tra scrittore e lettore, danno a quest'arte un aspetto specioso e sibillino, la induriscono in un freddo splendore» (Id., *A proposti di André Gide* [7.VII.1922], in Id., *Scritti dispersi. 1921-1956*, introduzione di Walter Pedullà, a cura e con postfazione di Mario Strati, Milano, Bompiani, 1995, p. 13).

Che Alvaro voglia farsi interprete di questa *volontà*, ricostruendo il 'dramma' rivitalizzato dal mito/favola, e che il *Paese e la città* sia parte di questo progetto è quanto cercherò di dimostrare.

4. *Il paese e la città*

Tornato in Italia alla fine di luglio, Alvaro assiste all'incupirsi del clima politico italiano, che in ottobre precipita nella Marcia su Roma: da quel momento in poi affiderà solo alla pubblicistica del «Mondo» la sua voce. Ultimo frutto, dunque, di questa tesa vigilia, *Il paese e la città* è una «sintesi drammatica», in un atto e due scene. L'opera è ambientata in una camera in affitto, in cui Sebastiano, il giorno dell'estate di San Martino, attende che il fratello maggiore Giovanni torni dalla posta con la rimessa mensile del padre contadino. Ma il denaro non è arrivato, tanto che Giovanni suggerisce di rubare il pane alla Vecchia proprietaria, suscitando i timori di Sebastiano. Giovanni, spavaldo, lo rassicura: la Vecchia li teme e, se decidesse di ricattarli rivelando la loro miseria ai compagni, le imporrà di tacere con la minaccia del bastone, così che potranno continuare a nascondere la loro povertà, millantando di scialacquare i soldi paterni in bagordi. Giovanni accusa il padre di averli 'cacciati' dalla piccola proprietà campestre e spediti a studiare in città per soddisfare la sua ambizione sociale, condannandoli però a una vita di stenti[31]. Sebastiano incolpa di ingratitudine il fratello maggiore, mentre Giovanni gli dà del *santone* e Sebastiano gli rinfaccia la sua empietà: «Tu bestemmi contro la provvidenza», lo accusa di essere la «piaga della famiglia», fino ad aggredirlo fisicamente, facendo agio sul fatto che, nonostante la minore età, sia il più forte: «Giovanni Tu sei il più bello, tu sei il più forte, tu sei in casa il preferito. Tu somigli alla razza della madre, e per questo ti vogliono bene»[32].

Placato il litigio, Giovanni vagheggia il paese:

> Giovanni Le prime arance. Ti ricordi, le arance, di queste notti, con che tonfo cadono in terra dall'albero? Si sta a letto, al caldo, e le si sentono

[31] La figura del padre intento alla sua emancipazione attraverso l'espulsione dei figli dal mondo contadino e la loro proiezione nella modernità cittadina, con un forte senso di rivalsa verso i compaesani e le gerarchie sociali regnanti, ricorre in diverse opere alvariane, tra cui *L'età breve*, capitolo II; e nuovamente in *Memoria e vita* (1942).

[32] C. Alvaro, *Il paese e la città*, cit., p. 28.

> cadere ad una ad una, qua e là, come se si buttassero giù una dietro l'altra. Fuori è freddo e fa la luna. A quest'ora al nostro paese hanno sturato la botte e si beve il vino nuovo. Da molto non facciamo questa festa al nostro paese. Da quando siamo studenti. Sette anni. A quest'ora a casa nostra avranno sturato la botte. Quando eravamo piccoli, nostro padre, il giorno di San Martino, ci dava una candelina per uno e in processione andavamo in cantina. Il padre portava l'immagine di San Martino a cavallo e l'attaccava sulla botte con un poco di cera. Poi col succhiello faceva il forellino, e il vino schizzava fuori a trivello, nuovo e colorito. Poi, quando portavamo su la bottiglia piena di vino ancora turbolento, e il padre rideva di allegria, la mamma ci accennava di tacere perché i vicini non udissero, e ci raccomandava di dire a tutti che era uscito aceto. Ma che aceto! Al primo sorso il vino ci cantava nel cervello come un suono acuto, come di una zampogna lontana[33].

Il ricordo del paese perduto è divisivo: Sebastiano preferisce la città, di cui invece Giovanni ha paura:

> Giovanni A me m'ha sempre fatto paura. Ti ricordi quando ci si arriva in treno? Le corrono incontro le acque dei fiumi, e i mulini sembrano annodare il ritmo del suo movimento. Gli orti sono fioriti di grossi girasoli ed hanno frutti dimenticati. Le case si spingono fino ai campi come navi che affrontano il mare e gli uomini sopra paiono sparuti naviganti. Ecco le nere officine e gli uomini piccoli senza speranza. Ecco i cavi imbrogliati, i fili, le condutture. Comincia la città. Qui tutti ci accolgono col cipiglio dei custodi d'uno spettacolo. Ed ecco le piazze nella eterna festa della città, con le fontane che gittano come fuochi d'artifizio, e le donne camminano come angeli custodi richiamando i pensieri alla terra e agli orti che abbiamo abbandonati[34].

Introdotte dal medesimo filtro memoriale (*Ti ricordi…*) di Giovanni, che esprime un mondo interiore più complesso e sofferto, le due descrizioni dialogano come pannelli di un dittico: il paese, sospeso nella temporalità ciclica della festa di San Martino[35], con la sua intimità, il calore

---

[33] *Ibidem*.

[34] *Ivi*, pp. 28-29.

[35] Secondo strategie tragiche di derivazione verghiana: Pietro Gibellini, *La mala Pasqua di Compare Turiddu*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, *I. Dall'Illuminismo al Decadentismo*, a cura di P. Gibellini e N. Di Nino, Brescia, Morcelliana, 2009, pp. 313-328.

del vino, la complicità del nucleo familiare che si rinsalda; e la città, in una visione dinamico-futurista (le case-navi, i mulini, le fabbriche che giganteggiano sui piccoli operai privati della speranza), inquadrata dal finestrino del treno in corsa, dove al calore degli affetti consanguinei si sostituisce l'ostilità minacciosa dei *custodi* di uno *spettacolo* da cui Giovanni è escluso: una città in festa, ma una festa desacralizzata, in cui solo le donne sembrano promettere il recupero con la fecondità della terra-campagna.

La seconda scena si apre con l'ingresso di Antonio, lo studente co-pensionario, il quale, a differenza di Giovanni e Sebastiano, riceve puntualmente le provviste da casa, che – maligna Giovanni – consuma avidamente nella sua stanza «come un topo in una dispensa»[36]. A smentire la maldicenza di Giovanni, Antonio condivide il vino e le arance con i due fratelli, mentre Giovanni millanta di aver speso il denaro che il genitore ha loro spedito nell'amoreggiare con eteree ballerine. Sebastiano, che durante le fantasie erotiche del fratello ha taciuto, propone un brindisi in onore dei loro genitori, con cui rivela la miseria della famiglia e scatena l'ira di Giovanni:

> Giovanni Vuoi saperlo? Egli [Sebastiano] fa il forte e il presuntuoso, eppure è il più piccolo. In casa gli hanno sempre data la preferenza. Anche la mamma, capisci?
> Sebastiano Bugiardo.
> Giovanni A me mi chiamano razza maledetta, e lui lo trattano come un signore. Perché io sono il più debole. E chi credi che rimproverino? Me, sempre mi rimproverano. Io sono stanco. Fin da piccolo m'ha fatto dispetto questo mio fratello; da quando abbiamo cominciato a parlare[37].

La lite degenera fino al parossismo, quando Giovanni si avventa su Sebastiano con un coltello; risvegliata dalle urla, entra la Vecchia, sulle cui parole si chiude l'opera.

All'esibita reticenza del finale (quanto voluta, quanto accidentale, non è dato sapere) le recensioni dello spettacolo, non sempre coerenti, sembrano supplire suggerendo un esito tragico in cui Sebastiano soccombe sotto i colpi di Giovanni:

---

[36] C. Alvaro, *Il paese e la città*, cit., p. 27.
[37] *Ivi*, pp. 33-34.

> C'è in uno l'amore per la città e per la sua vita, nell'altro la nostalgia del suo paese, della terra cui si sente atavicamente e indissolubilmente legato. C'è in uno una irrefrenabile ambizione ed una morbosa vanità, un invincibile desiderio di dissimulare la sua vera situazione, di cercare – mettendo in pratica una famosa massima di La Rochefoucauld – di acquistarsi un posto nel mondo mostrando di possederlo di già. È lo spirito cittadino con tutti i suoi compromessi e tutte le sue finzioni. C'è nell'altro un nobile desiderio di franchezza, di verità, di limpidità di vita, un istintivo senso di equilibrio, di misura, di realtà. È lo spirito della campagna, semplice, austero, fatto di sentimenti profondi e di idee giuste. L'inevitabile conflitto che sorge tra i due si chiude con una lotta feroce, in cui il fratello dallo spirito cittadino finisce per soccombere[38].

Se il recensore è fededegno, l'ingresso della Vecchia, irrilevante dal punto di vista evenemenziale, segna il compimento del fratricidio.

Al netto di questa incertezza, il *Paese e la città* porta in scena un conflitto fraterno, alimentato dall'invidia del più anziano e più debole verso il più giovane e amabile dei due, sullo sfondo di una situazione narrata nella novella *Quattro fratelli provinciali*, pubblicata nella *Siepe e l'orto* del 1920[39]. Nella fonte novellistica, quattro fratelli di paese, accompagnati dal padre, all'inizio dell'anno scolastico tornano in città, dove la miseria della loro vita contadina si specchia nelle vetrine scintillanti dei negozi. Partito il padre, il maggiore Giovanni e il terzogenito si contendono i soldi che il genitore ha lasciato e che il maggiore dovrebbe spartire con i

---

[38] A. M., *Due novità agli Indipendenti*, cit., p. 4. Più sfumata, la recensione di Alessandro d'Amico, *Le novità agli Indipendenti*, «Tribuna illustrata», 10.III.1923, p. 4: «dal calore di certe battute che – ripetiamo – avremmo preferito leggere, si è potuto dedurre che la densità poetica di queste scene debba, secondo l'autore, ricercarsi in quel contrasto cui s'è sopra accennato. Se non che di questo l'Alvaro non ha avuto una visione sufficientemente limpida e a questo non ha fornito un'espressione precisa, perché, nel corso dell'atto, a volte egli ha fatto dei due fratelli i termini esattamente antagonistici del dissidio nostalgico, a volte li ha piegati nello stesso rimpianto; e questa ambiguità non poteva non sminuire l'efficacia drammatica del conflitto fraterno, dipinto invece, nei momenti più felici dell'atto, con rapidi tocchi sapienti».

[39] C. Alvaro, *La siepe e l'orto*, Firenze, Vallecchi, 1920, pp. 117-129; poi riproposta da Alvaro senza sostanziali varianti in «Il Mondo», 17.II.1934 (e ora in Id., *Lettere parigine*, cit., pp. 159-166). L'osservazione è già in A. Balduino, *Corrado Alvaro*, cit., pp. 85-94, sebbene non conoscesse il testo teatrale e lo indovinasse dalle recensioni dello spettacolo.

fratelli, i quali, invece, temono li spenda in donne. Solo il più piccolo e ingenuo gli si affida, mentre Giovanni ne approfitta.

Alvaro impone al tronco novellistico una decisa rastremazione ambientando l'azione in un asfittico e squallido interno, eliminando il padre e due fratelli, così da assolutizzare e conferire tensione tragica alla lotta fraterna; di contro, personifica la Vecchia; proietta la dialettica città-campagna sui due protagonisti; colloca l'azione durante l'estate di San Martino, festa del vino e dell'ebbrezza; reifica la struggente pienezza del paese nelle arance succose, destinate di lì a poco a diventare il più potente simbolo dell'umanità contadina in *Conversazione in Sicilia*, e precisa il carattere dei due antagonisti, sottolineando la rivalità che fa perno non sul denaro, ma sull'invidia del maggiore per il minore, alimentata dal favore che quest'ultimo gode presso i genitori. Infine, un dettaglio: la sottolineatura dell'ascendenza materna di Sebastiano e di quella paterna di Giovanni: «Giovanni […] Tu somigli alla razza della madre, e per questo ti vogliono bene. Sebastiano E tu a quella del padre…»[40].

Sbalzato dai *Quattro fratelli provinciali*, il *Paese e la città* è il risultato di una modellazione mitica di immediata evidenza: l'Eden perduto, la rivalità tra i fratelli, la predilezione verso il più giovane, l'invidia del più anziano e il fratricidio costituiscono il mitologema su cui è costruito il racconto biblico di Caino e Abele, in cui il genere umano scopre la morte (*Gen.* 4.2-8).

Soggetto a secoli di esegesi e riscritture, da Sant'Agostino fino ai primi anni Venti, quando, dopo *La poesia di Caino* di Arturo Graf (1908)[41], escono due ricognizioni critiche sulla sua fortuna letteraria e teatrale[42], il mito di Caino riscuote, proprio negli anni che stiamo attraversando, nuova attenzione letteraria, e non solo in Italia: il racconto biblico, fortemente condizionato dalla riabilitazione del protagonista compiuta da Byron, è forgiato in forme poetiche nel poemetto lirico eponimo di Arturo Graf (1913), viene poi assunto come sinopia in *Abel Sánchez: una historia de pasión* di Miguel de Unamuno (1917); torna, denso di simbologia psica-

---

[40] C. Alvaro, *Il paese e la città*, cit., p. 27.

[41] Arturo Graf, *La poesia di Caino*, estr. da «Nuova antologia», 16 marzo - I aprile 1908.

[42] Cf rispettivamente Anna Ercole, *Caino nella letteratura drammatica italiana*, «GSLI», Suppl. 17 (1920) e Amelia Gulì, *La figura di Caino nella letteratura moderna*, Palermo, Fratelli Vena & C., 1921.

nalitica, in *Damien* di Herman Hesse (1919); è oggetto di esplicita riscrittura nella già ricordata favola di Cardarelli e nella primitivistica e sensuale *Novella biblica* di Adone Nosari, accolta nelle «Cronache d'attualità» nel maggio del 1921[43], fino a *Caino. 1928* di Ungaretti (*Sentimento del tempo*).

La fortuna del mito sembra dunque prestarsi, negli anni del primo conflitto mondiale e in quelli immediatamente successivi, a una riflessione storica sulla violenza fratricida svolta nelle tradizionali forme allegoriche[44]; riflessione dagli esiti tutt'altro che scontati per le implicazioni morali. A dare pregnanza storico-politica allo scontro è soprattutto Cardarelli, che, più che rappresentare la generica «storia dell'incivilimento»[45], descrive nei panni di Caino la lotta del piccolo agricoltore che incendia i boschi per guadagnare terra alla produzione, attende alla contabilità frustrante e nutre le paure di essere derubato della ricchezza accumulata[46]:

> Al malsortito figlio di Adamo non mancava altro che farsi agricoltore. Caino aveva vissuto, non si sa quante centinaia di anni, la sua penosa esistenza di contadino, senza sapere che il suolo, dal quale si affaticava a ritrarre quanto di più potesse dare, era stato maledetto. Che la terra, per dar frutto, avesse d'uopo di essere scalzata e lavorata, e richiedesse di mol-

---

[43] Adone Nosari, *Novella biblica*, «Cronache d'attualità», V (1921), maggio, pp. 24-26.

[44] La funzione figurale di Caino bene emerge in una prosa di Cardarelli di questi stessi mesi, esplicitando il doppio livello semantico di Caino: politico-sociale (l'agricoltore) e storico-universale (la barbarie omicida): «A quando a quando mi si presenta col tristo stigmate di realtà dell'alba quest'antica umanità, intenta a certe antiche e macabre sue bisogna. Che cosa sta essa mai cocendosi ora nella pentola! Se ci guardo bene, la razza umana sembrerebbe uscita dal fondo delle selve e delle spelonche solamente per rendere la delinquenza, da individuale qual era, collettiva; e ripetere il peccato di Caino su scala sempre più vasta e con tutte le variazioni ripugnanti. Ci voleva il progresso delle scienze per mettere in evidenza il diabolico genio inventivo del delitto. Si direbbe che in questo breve giro di anni l'umanità abbia voluto sciorinare, ai tempi futuri, tutto il campionario della delinquenza storica. E ormai le genti non sanno saziarsene. Si è giunti a un grado di libidine assassina in cui si finisce con le uccisioni a base teorica, a freddo» (Vincenzo Cardarelli, *Seconda fine del mondo*, «Ronda», I (1919), 6, ottobre, p. 60.

[45] Così G. Langella, *Le 'favole' della "Ronda"*, cit., p. 28, che pure rettifica subito dopo (*ivi*, p. 32).

[46] Diversamente A. Cicchetti - G. Rangone, *Le muse e i consigli di fabbrica*, cit., pp. 141-142, che invece leggono negli incendi appiccati ai boschi il momento dell'*homo artifex-ludens*, non cogliendo – a mio avviso – l'ironia di quella gioia distruttiva con cui Caino dà a fuoco alle selve.

> ta fatica, a lui, venuto dopo la maledizione, pareva una necessità naturale. […] Aveva dovuto prendere stanza in qualche parte, e vi menava una vita stenta, avendo trovato la terra più povera di quel che supponeva. Tornava la sera dai campi, affranto dal lavoro. I suoi pensieri, sempre fissi in un punto, erano per il tempo che avrebbe fatto l'indomani, per il frutto dell'anno venturo. Spiava le nuvole in corso, seguiva le orientazioni dei venti, con un occhio superstizioso e calcolatore. E già nascevano i proverbi nel suo parlare spiccio e rude, e le tranquille, disamorate certezze. Non vi era mai riposo nello spirito di Caino, poiché egli conosceva che cosa voglia dire fare il mestiere dei campi e coltivare delle speranze sulla terra, esposta a ogni sorta d'ingiurie. E mormorava contro tanti affanni non immaginati, a paragone dei quali se gli avessero detto che il dover mangiare il pane col sudore del suo volto era una delle più gravi tribolazioni che Dio aveva mandato, gli sarebbe parsa una burla. Perché egli ne conosceva una assai meno medicabile, ed era di non aver pane affatto, quando la stagione gli venisse in contrario; ciò che si verificava, si può dire, in un modo o nell'altro, ogni annata. Caino rimaneva su, la sera, più tardi che poteva, a fare i conti della giornata, e si alzava più presto dell'alba. […] E in quanto alla notte, avrebbe avuto molte cose da dire; ma dopo aver creduto che fosse fatta per dormire e per amare, aveva finito per persuadersi che di essa non profittavano che i ladri, razza importuna e prolifica in quel maledetto paese di Nod dove il Signore lo aveva confinato, e che con lei scandivano i cattivi pensieri e le preoccupazioni[47].

Una rappresentazione che, sotto l'ironia distanziante, lascia affiorare le tensioni da cui era nato il movimento dei contadini ex-combattenti (necessaria metamorfosi dei 'contadini soldati') dopo la fine della Prima guerra mondiale[48].

Pur nella sua rarefazione, il *Paese e la città*, dunque, va letto tenendo conto della polisemia che in questi anni il mito acquista: le agitazioni sociali del biennio rosso, il simbolismo di Caino, che da Byron in poi era divenuto il capro espiatorio di un male insito nella storia e nel genere umano, alimentando una riflessione sulla violenza generata dalle disuguaglianze e dalla miseria e sull'origine delle rivolte contro l'ordine stabilito da un potere remoto e ostile, il destino della civiltà contadina. Ed è su

---

[47] V. Cardarelli, *Caino*, «Ronda», I (1919), 3, giugno, p. 11.

[48] Cf Salvatore Coppola, *La* Terra ai contadini *ex combattenti: la grande delusione (1919-1922)*, «L'Idomeneo», 18 (2015), pp. 111-140.

questo piano, come vedremo, che si misura il punto di tangenza del *Paese e la città* con la lettura di Cardarelli, per il quale la violenza fratricida è l'esito di un'incapacità culturale del mondo contadino a interpretare la natura se non in termini di ostilità o convergenza ai propri fini di accumulazione della ricchezza[49]. Anche se poi il Caino di Alvaro approfondisce il peso dell'ingiustizia originaria, della miseria e della lotta per l'affrancamento e il riscatto sociale del padre attraverso il sacrificio dei figli, e fa del fratricidio il gesto di ribellione del più debole contro un destino imposto da un'autorità ambigua: paterna ed egoista, generosa e spregiudicata, a seconda del punto di vista di Giovanni e Sebastiano. La scelta formale di Alvaro – il dramma – consente di rappresentare la problematicità del racconto mitico, la sua resistenza a una visione monoculare.

Il paese e la città va dunque letto tenendo conto di diversi livelli semantici: la vicenda rappresentata e i riflessi da cui viene investita nell'intertestualità mitica; solo così le scelte drammaturgiche rispetto alla novella acquistano un significato pieno: l'assenza del padre-creatore, colui che stabilisce il destino dei figli; la blasfema ribellione di Caino; il denso simbolismo tragico insito nel vino, che con l'ebrezza scatena la violenza fratricida; il frutto offerto da Antonio, retaggio di un Eden perduto in cui la terra donava spontaneamente i suoi prodotti («Ti ricordi, le arance, di queste notti, con che tonfo cadono in terra dall'albero?»); perfino la Vecchia, che nel finale irrompe in modo inatteso e apparentemente gratuito, acquista un significato diverso se si guarda alla tradizione drammaturgica della favola di Caino, nella quale Alfieri aveva portato in scena, nella tramelogedia *Abele*, Invidia e Morte, la prima nei panni di una giovane, l'altra in «matronale aspetto»[50].

5. *Il mito della civiltà contadina*

Bisognerà a questo punto chiedersi se il racconto biblico interferisca con il *Paese e la città* in modo accidentale o, rischiando la prolessi, non sia la prima e coerente realizzazione di un'idea di teatro che trionferà nella

---

[49] V. Cardarelli, *Caino*, cit., p. 11, e A. Cicchetti - G. Rangone, *Le muse e i consigli di fabbrica*, cit., pp. 142-143.

[50] Vittorio Alfieri, *Abele*, I, 427, in Id., *Tragedie postume. II. Abele e frammenti di tramelogedie*, testo definitivo e redazioni inedite a cura di R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, p. 42.

Lunga notte di Medea. Per sostenere una così precoce e deliberata embricatura del mito nella scrittura drammaturgica alvariana sarà necessario attraversare il peritesto del *Paese e la città*, cioè l'insieme degli scritti coevi, alla ricerca di conferme o smentite[51].

Mi sembra verosimile che Alvaro approdi al teatro spinto da una forte esigenza civile, ovvero dalla tensione a definire il ruolo del letterato come coscienza critica del suo tempo; il teatro, ancor più della narrativa, dall'antichità e nelle forme superstiti nella cultura occidentale, si offre allo scrittore calabrese come uno spazio di intervento, sulla scorta di una questione d'estrema attualità nel 1922: l'esistenza e le forme di un 'teatro popolare'. L'occasione per dire la sua è offerta dalla scena parigina, cui Alvaro dedica, nell'aprile del 1922, un articolo in cui chiarisce qual è il presupposto di un discorso sul teatro: «Fare il processo d'un teatro vuol dire parlare d'un popolo»[52]. Per Alvaro, il teatro potrà farsi 'popolare' nella misura in cui sarà in grado di attingere a «sentimenti collettivi», al *pathos* di una comunità; non, dunque, alle *sensazioni* suscitate dai ritrovati tecnico-scenografici, che gli appaiono elementi esteriori, *accessorii* e *provvisori* della vita contemporanea, destinati a fallire come accadde al teatro 'delle macchine', convinto che per interpretare la modernità bastasse rappresentare in scena la rivoluzione tecnologica. Parimenti destinato al fallimento è il teatro sociale o di poesia, dal momento che crede che la popolarità sia questione di «mezzi di espressione», laddove invece si tratta di ridefinire i *temperamenti*, cioè personaggi e tipicità. Teatro popolare,

---

[51] Un decennio più tardi, infatti, questo ordine di problemi è perfettamente all'orizzonte dello scrittore, come testimonia uno scritto del 1933: C. Alvaro, *Perché i letterati italiani non scrivono per il teatro* [«Scenario», VIII.1933], in Id., *Cronache e scritti teatrali*, cit., p. 407: «Pel teatro io ho l'opinione dei vecchi trattatisti che lo ponevano tra le forme della poesia, e non della poesia come s'intende comunemente, cioè come una forma sentimentale e vaga; una poesia serrata, di sentimenti assoluti, tipici, universali». E sull'innervatura mito-teatro della maturità, cf A. M. Morace, *La riscrittura del mito nel teatro alviariano*, in *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*, atti del XVI Congresso AISLLI: Los Angeles, 6-9 ottobre 1997, a cura di Luigi Ballerini - Gay Bardin - Massimo Ciavolella, II, Fiesole, Cadmo, 2000, pp. 1343-1355, poi in *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*, Assisi, Cittadella, 2004, pp. 207-231 e, aggiornato ed ampliato, in A. M. Morace, *Alvaro nel labirinto. Tre saggi (e un'Appendice)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, pp. 391-407.

[52] C. Alvaro, *Il teatro popolare* [«Il Mondo», 18.IV.1922], in Id., *Cronache e scritti teatrali*, cit., pp. 391-394, p. 393.

pertanto, potrà esserci solo quando farà «appello ai sentimenti primordiali ed unici ed ai motivi comici più diffusi»[53].

Pochi mesi dopo, Alvaro firma un pezzo giornalistico del tutto estraneo al teatro, ma sgorgante dall'altro polo del binomio che qui rileva, il popolo. *Ricordo della Calabria*[54], scritto al ritorno in Calabria dall'esilio' francese, dopo un *incipit* in terza persona, come d'un uomo che – dopo volontaria e struggente lontananza – torna in *patria*[55], abbandona i toni lirici per registrare la contabilità del cambiamento di una «civiltà che scompare»[56], civiltà che per Alvaro si basava su un «carattere primitivo e naturale», sgorgato dal rapporto con la terra *indomita*, arbitra delle età dell'uomo: l'idillio dell'infanzia e la «condanna senza compensazioni, riabilitazioni o ritorni, che è la virilità[57]». È una civiltà che ha istituito un *corpus* di leggi non scritte, modellate sulle «istituzioni naturali» (la legge del più forte, economicamente o fisicamente, «cui non era possibile sottrarsi se non cambiando cielo»[58]), e sull'istituzione familiare: «attraente e schiacciante, nella quale l'uomo esauriva ogni sua risorsa, però condannato e tradito dal nuovo elemento cieco e terrestre che si aggiungeva agli altri, l'unico grande fatto della vita di questi uomini»[59]. Questo *fatto* è la «storia di Abele», mito e fato di un'intera civiltà. Il racconto di Caino e Abele è dunque la storia della rivalità tra fratelli per il possesso della terra, per le invidie e le gelosie scaturite dall'interno della famiglia, non a caso definita *attraente* e *schiacciante*, uno spazio di attrazione in cui gli individui vengono sacrificati per il bene della stirpe, del *ghenos* su cui si basa la *fratria* della Grecia arcaica.

Il racconto di Caino e Abele, dunque, è per Alvaro un mito 'popolare', nel senso che racconta la vita della civiltà contadina, delle sue lotte interne, fors'anche delle rivalità tra gruppi e interessi economici (agricoltura e pastorizia) concorrenti. Ma è anche altro, come rivela un articolo pubblicato nel «Mondo» nel 1925, *Storia su una vetrata*, che si finge *racconto*

---

[53] *Ivi*, p. 392-393.

[54] C. Alvaro, *Ricordo della Calabria* [«Il Mondo», 7.IX.1923], in Id., *Lettere parigine*, cit., pp. 150-154.

[55] *Ivi*, p. 150.

[56] *Ivi*, p. 153: è il titolo dell'ultimo paragrafo.

[57] *Ivi*, p. 154.

[58] *Ibidem*.

[59] *Ibidem*.

verbale delle immagini istoriate nella vetrata di una chiesa di campagna: «Ecco il racconto che ho sentito fare in un paese, davanti a una vecchia vetrata che rappresenta alcune figure delle prime giornate del mondo»[60]. Il racconto, che a tratti rimanda al *Paese e la città*[61], adotta le strategie comunicative della *Biblia pauperum*, tanto da assumere il senso di una didascalia esplicativa di una sequenza di quadri figurativi. Viene il sospetto, cioè, che la pagina alvariana vada letta in sovrimpressione alla lotta fratricida del *Pese e la città*, a spiegarne almeno uno dei diversi livelli semantici: nella lotta per l'affermazione di sé sull'altro, Caino sconta umiliazioni e frustrazioni che scatenano, quando intravede negli occhi di Abele la sottomissione, la violenza fratricida:

> Abele si mise la mano sulla ferita sanguinante, guardandolo rassegnatamente. Quell'atto lo perse. Il fratello gli si scagliò contro, come per scrutarlo, e sentì che per la prima volta gli chiedeva di risparmiarlo. Era la prima volta che usciva dalla sua indifferenza. Caino seguitò a colpirlo furiosamente, ridendo come d'uno scherzo; eccitato dall'invocazione dell'uomo che si era accasciato in terra. Come se colui fosse eterno e indistruttibile, continuò a picchiare. Con un colpo gli spezzò la nuca. Fu allora che lo vide inanimato ai suoi piedi. Allora si sentì veramente solo, e come mutilato d'una parte di sé stesso. Ma ormai Dio non poteva più fare a meno di lui, se voleva che la sua immagine sopravvivesse[62].

Nel racconto del 1925, cioè, Alvaro restituisce del mito la verità universale (e si noti lo scivolamento dal nome proprio, *Abele*, al nome di specie: l'*uomo*), la violenza che si scatena come volontà di potenza, di affermazione dell'io e negazione dell'altro:

> Siccome Caino era vissuto sempre solo, sentir parlare il fratello, divenuto uomo, lo stupì. Egli s'era sempre considerato solo ed unico. Gli pareva

---

[60] C. Alvaro, *Storia su una vetrata* [«Il Mondo», 25.I.1925], in Id., *Lettere parigine*, cit., p. 199.

[61] *Ivi*, p. 202: «Si sentiva, in confronto a lui, debole, nato male, stentato; e già vedeva nei suoi atti qualcosa di suo padre, come certe malinconie, e la disposizione a fantasticare, e a chiacchierare. L'altro invece, che aveva preso dalla madre»; «E vedeva quest'altro felice […] e ne approfittava per umiliarlo, per trattarlo da debole, come per fargli scontare il favore che la Provvidenza gli accordava […]. L'altro non si scomponeva e rideva come d'uno scherzo».

[62] *Ivi*, p. 203.

> d'essere il re della creazione; e le poche creature simili a lui, suo padre e suo fratello, gli parevano due larve di sé stesso. […] I suoi disegni gli parevano così difficili a capirsi se non da lui che non scambiava coi suoi se non le poche parole necessarie a manifestare i suoi bisogni[63].

L'incontro con Abele divenuto uomo, genera in Caino un misto di fascinazione e frustrazione («Ma oggi se lo ritrovava davanti come gli pareva di non averlo mai conosciuto, forte e sereno, tanto che nei primi giorni sentì istintivamente il bisogno d'ingraziarselo e quasi di confidarglisi. Si sentiva, in confronto a lui, debole, nato male, stentato»)[64]. Si potrebbe osservare, sulla scia di Lacan, che alla radice della violenza fratricida di Caino non ci sia l'oppressione, ma la *fascinazione*, come echeggiamento del mito di Narciso. Nella *Storia di una vetrata*, d'altra parte, il padre e Abele appaiono a Caino «larve di sé steso»: simulacri, proiezioni di sé, immagini, come l'immagine riflessa e inattingibile di Narciso («Allora si sentì veramente solo, e come mutilato d'una parte di sé stesso»)[65]. Se è dunque vero anche per il Caino di Alvaro che «Il fratricida vede in Abele l'immagine ideale di sé che egli vorrebbe essere ma non può essere, cogliendo in Abele la sede della sua stessa alienazione», e che «Abele è, al tempo stesso, un oggetto ideale e un rivale»[66], allora l'odio non sarà soltanto *ideologico*, ma generato dalla «ferita narcisistica» provocata dall'esistenza dell'altro[67].

Se dunque il processo alvariano di riscrittura del mito in principio combina vissuto e analisi sociale (*Paese e la città)*, guadagna in seguito nuove risonanze: in *Storia di una vetrata* il mito si libra verso più alti piani di astrazione, facendo della rivalità tra Caino e Abele – la prima forma di società umana – il luogo di verifica del conflagrare delle passioni primordiali in seno all'istituzione soffocante della famiglia, in cui l'individuo sperimenta la difficoltà a riconoscere l'altro attraverso il discorso verbale (prediligendo la violenza alla parola) e a porre un limite alla assolutezza dell'essere primogenito.

Questo ulteriore approdo non cancella, tuttavia, le implicazioni di

---

[63] *Ivi*, p. 202.
[64] *Ibidem.*
[65] *Ivi*, p. 203.
[66] Massimo Recalcati, *Il gesto di Caino*, Torino, Einaudi, 2020, Ebook.
[67] *Ibidem*.

storia sociale dell'arte. Se infatti rileggiamo le pagine di *Ricordo della Calabria* del settembre 1923, ci pare di sentire lo stesso giudizio pronunciato da Cardarelli su un essere – l'agricoltore-Caino – che, «venuto al mondo quando la terra non si era ancora distinta del tutto dal mare, che aveva trovato selve dinanzi a sé e vi aveva fatto strade, occupato a lottare coi venti, colle cattive stagioni, *non poteva aver avuto il tempo d'immaginare un canto, una preghiera, che lo inalzassero al disopra della sua trista condizione umana*. Tutto egli riconduceva alle sue avide attese di coltivatore»[68]. Per Cardarelli, cioè, la civiltà contadina era stata incapace di tradurre la propria storia in forma d'arte, espressione riflessa. Sono considerazioni su cui converge anche il finale di *Ricordo di Calabria* di Alvaro: «Così, vivendo in una realtà rigida, d'autobiografia e di questioni personali con gli uomini e la terra stessa, questo popolo ebbe per sorte di non partorire, per intere e deserte generazioni, creatori, facitori d'imprevisto, uomini nuovi o poeti»[69].

6. *Il rovescio del mito*

Vorrei a questo punto concludere con una minima osservazione generale sull'opera alvariana, che si è rivelata germogliare da un'estesa e profonda (e spesso taciuta) rete tematico-ideologica di cui si alimentano testi superficialmente irrelati. Il caso analizzato ha consentito di ricostruire la struttura rizotomica che sottostà al concetto di civiltà contadina da cui, potenziata attraverso il ricorso al racconto mitico, derivano testi eterogenei per forma e contenuti: il racconto realistico *Quattro fratelli di provincia* e quello fantastico *Rapporto dall'Inferno*; i testi teatrali *Il dialogo delle maschere* e *Il paese e la città*; alcuni scritti memorialistici, come *Ricordo di Calabria*; recensioni teatrali, come *Teatro popolare*; e la favola biblica *Storia su una vetrata*. Un *corpus* certamente passibile di ulteriori acquisizioni, ma che già di per sé presuppone una camera magmatica da cui sgorgano la riflessione sulla civiltà contadina, la sua cultura, il suo sapersi rappresentare in forme mitiche; la proposta di un teatro funzionale alla riconquista della dimensione di civiltà-comunità, declinato a livello storico-sociale, ma pronto a tradursi in riflessioni antropologiche universali.

---

[68] V. Cardarelli, *Caino*, cit., p. 11; corsivo mio.
[69] C. Alvaro, *Ricordo della Calabria*, cit., p. 154.

Il paese e la città, pure con i suoi riconosciuti limiti estetici, si inserisce così nella storia del teatro italiano degli anni Venti del Novecento – negli anni in cui matura nel paese la dittatura – con una spiccata originalità sia rispetto ai precedenti grotteschi, sia a quelli pirandelliani, portando avanti una inedita decostruzione dell'istituzione 'famiglia' che non aggredisce le figure genitoriali, rappresentando il tradizionale triangolo borghese, ma indaga la conflittualità, più radicale perché destinata a ipotecare il futuro, insita nel legame fraterno; mostra l'innaturalità di quel legame su cui si basa il concetto di convivenza civile (fratelli d'Italia) e religiosa (fratelli in Cristo). La negazione radicale di questo istituto ambisce a farsi verità storica e, attraverso il mito, riflessione antropologica nell'anno in cui si addensa sul paese la più nera catastrofe che la storia italiana abbia conosciuto.

Itala Tambasco

«LA DEMOCRAZIA DELLA BELLEZZA»: *SOCIOLOGIA DELLA MODA IN ALVARO*

Nella vasta produzione letteraria e cronachistica di Alvaro la moda costituisce una lente d'ingrandimento privilegiata per osservare le dinamiche di trasformazione della modernità. Lo scrittore interpreta tale fenomeno non solo come il segno distintivo di specifici strati sociali, ma anche come il riflesso di una più profonda mutazione antropologica, nel punto di convergenza tra la realtà quotidiana e l'immaginario collettivo, alimentati a vario titolo dalla nascente industria cinematografica. Nella produzione del primo dopoguerra, negli anni della collaborazione con «La Stampa» e nei primi romanzi, Alvaro evidenzia, pertanto, il modo in cui l'immaginario cinematografico abbia plasmato l'identità moderna e, al contempo, abbia reso l'abito una vera e propria messa in scena del sé, quale riflesso tangibile del potere seduttivo che il grande schermo ha esercitato sulla quotidianità influenzandone il comportamento umano.

La riflessione sul costume – che Roland Barthes considera la spia più fedele dei mutamenti storici[1] – non è solo un espediente narrativo, ma il fulcro di una cronaca profondamente attenta all'evoluzione dei parametri estetici. Lo scrittore osserva le vetrine, studia il modo in cui le persone

Università degli Studi di Foggia; itala.tambasco@unifg.it

[1] Dobbiamo a Roland Barthes, *Système de la Mode*, Paris, Seuil, 1967, la teorizzazione semiotica della moda intesa come un sistema di significazione che determina la traduzione di capi e accessori in un linguaggio specifico; per una lettura essenziale sul tema cf *La moda fra senso e cambiamento*, a cura di Isabella Pezzini e Bianca Terraciano, Milano, Meltemi, 2020; Patrizia Calefato, *La moda oltre la moda*, Milano, Lupetti, 2011; Daniela Baroncini, *La moda nella letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori, 2010.

camminano nei loro vestiti nuovi e analizza come un certo stile possa cambiare la percezione che un individuo ha di sé e degli altri. Osservare come cambia un cappello[2] o il taglio di un abito significa, per lui, decifrare i nuovi bisogni, le ambizioni e le fragilità dell'uomo moderno alle prese con le trasformazioni sociali dell'Italia reduce dal conflitto mondiale. Se in alcuni scritti il *focus* sulla moda è dichiarato apertamente fin dal titolo, in altri il tema emerge in modo meno diretto e si inserisce nel flusso della cronaca quotidiana. Articoli come *La donna e la moda*, *La moda merce e potenza del mondo moderno, Dove nasce la moda? Come nasce?*, *Costumi e moda*, rappresentano solo gli esempi più significativi di un'indagine che possiamo definire 'ossessiva' negli anni del contributo alvariano alle pagine del quotidiano «La Stampa»[3] da cui si evince un'analisi del costume attenta e mai banale. Il valore della sua attenzione saggistica sulla moda è confermato dal coinvolgimento dello scrittore, negli stessi anni, alla *Mostra Nazionale della Moda di Torino*, una pietra miliare per il costume italiano degli anni '30, decisiva per promuovere la manifattura e l'estetica del *made in Italy*[4]. Alvaro non si limita a registrare i canoni stilistici di una nazione in rapido mutamento, ma riflette sul significato sociale e culturale della moda femminile al punto da ritenerla un vero e proprio semaforo dei cambiamenti in atto:

> La moda delle donne segue da vicino i fatti umani, le correnti e i cambiamenti e gli ideali degli uomini. Nel 1919 con le gonnelle corte ci dissero:

---

[2] Corrado Alvaro, *L'arte dell'abbigliamento*, in *Ente autonomo mostra nazionale permanente della moda. Mostra nazionale della Moda*, (Catalogue of the exhibition 12-27 april 1933), Torino, Fedetto, 1933, p. 62: «[…]il cappello delle donne appare talvolta come una cometa nel cielo del costume. Allo scoppio della guerra venne fuori il cappellino militare». Cf Paolo Fabbri, *Tanto di cappello (s.m. sostantivo maschile)*, in *La moda fra senso e cambiamento*, cit., pp. 121-132; Barbara Stagnitti, *Dal 'vestito antineutrale' all'abito della vittoria. Futurismo e moda*, «Studi novecenteschi», 74 (2007), pp. 397-409.

[3] Corrado Alvaro, *La donna e la moda,* «La Stampa», 13 giugno 1927, p. 3; Id., *La moda merce e potenza del mondo moderno,* «La Stampa», 12 gennaio 1939 p. 3; Id., *Dove nasce la moda? Come nasce?*, «La Stampa», 8 gennaio 1939, p. 3; Id., *Costumi e moda*, «La Stampa», 25 ottobre 1930, p. 3.

[4] C. Alvaro, *L'arte dell'abbigliamento*, cit., p. 62. È significativo, inoltre, che il recente catalogo *Fashion at the Time of Fascism: Italian Modernist Lifestyle, 1922-1943*, a cura di Mario Lupano, Alessandra Vaccari, Bologna, Damiani, 2009, p. 385, includa, tra gli altri, il contributo di Alvaro alla Mostra della moda di Torino, riconoscendolo come elemento costitutivo di un cruciale periodo di transizione per la moda italiana.

> «Ragazzi non abbiate paura delle donne dopo anni di vita monosessuale nelle trincee; siamo delle maschiette anche noi». Più tardi, con le gonnelle lunghe, proclamarono: «è tempo di mettersi a posto, ricominciamo la buona vita assestata e borghese»[5].

Dagli articoli alvariani emerge un orientamento critico costante: la moda è concepita come un artificio che dissimula l'involuzione femminile sotto la parvenza dell'emancipazione. L'adozione di stili audaci – come il taglio dei capelli alla *garçonne*, a titolo di esempio – non rappresenta per la donna una reale liberazione: il suo declassamento a oggetto da esposizione l'ha invece ridotta a «una cosa superflua che conta soltanto per i suoi vestiti e per il modo suo di truccarsi»[6]. Possiamo definire l'articolo *La donna e la moda* un vero e proprio manifesto sociologico, e oltretutto di assoluta attualità:

> Credo che la conquista maggiore della donna sia fino ad ora quella di aver abolito ogni differenza, di avere istituito una specie di democrazia della bellezza, di aver portato la grazia a portata di mano, di apparire come una classe uniforme […] Se la moda rappresenta davvero lo specchio dei tempi e l'aspirazione di una generazione, si può dire che l'aspirazione del nostro tempo sia quella di un poco di bellezza per tutti. […] Le fisionomie sono oggi uniformi. Bisogna aprire l'occhio esercitato per trovare qualche diversità nelle facce delle donne del nostro tempo. L'idea della moda di oggi è la bambola, la sua aspirazione è la confusione delle lingue e dei caratteri. […] a seconda delle classi a cui appartenevano, un tempo le donne incarnavano nella veste e nel portamento l'aspirazione di una categoria e spesso di un individuo. Oggi esse non sono che l'aspirazione di tutto un mondo che ha gli stessi bisogni e gli stessi ideali. Gli uomini le portano in giro come trofei della loro conquista e sarebbe difficile dire di dove vengano e a che categoria appartengano[7].

Siamo negli anni del dopoguerra e la moda si avvia rapidamente verso una standardizzazione globale che agli occhi di Alvaro appare come un tradimento della sua natura profonda poiché smette di essere un segno di distinzione personale e di identità e promuove un'omologante «democrazia della bellezza»[8].

---

[5] *Ibidem*.

[6] Corrado Alvaro, *La donna e la moda*, «La Stampa», 13 giugno 1927, p. 3.

[7] *Ibidem*.

[8] Questa 'democratizzazione della moda' è evidenziata dall'autore ancora ne *L'arte*

Occorre nondimeno rilevare l'opposizione alla moda femminile dell'epoca esercitata negli stessi anni dall'ideologia fascista, tesa a imporre un modello muliebre improntato a criteri di subordinazione e pudore. D'altro canto, nel quadro di una politica di contrasto all'egemonia della moda francese, si inserì nel 1935 un tassello importante, e cioè l'istituzione dell'*Ente Nazionale della Moda* finalizzato a controllare la produzione tessile in un'ottica autarchica e protezionistica. Pur manifestando una netta opposizione ideologica nei confronti del regime, Alvaro converge verso le medesime premesse nazionalistiche che avrebbero in seguito giustificato il controllo nazionale sulla filiera dello stile italiano, rigettando fermamente l'egemonia culturale e commerciale straniera:

> La ripresa della moda in Italia vuol portare un accento italiano in questo regno monotono. Questo fa sperare che non ci ritroveremo più attorno le immagini delle Grete, delle Lupe, delle Joan, delle May. Sarà un ritorno alla personalità oltre che a una certa carità di patria. Tedeschi, Scandinavi, Americani, Inglesi, hanno adattato la moda internazionale ai loro ideali, al loro clima, al loro gusto, perfino alla loro cultura[9].

Lo scrittore percepisce il distacco dai vecchi canoni estetici come una perdita della specificità femminile causata anche dal potere omologante delle attrici internazionali del grande schermo. Nel tentativo di recuperare quell'autenticità perduta, ricorre frequentemente all'immaginario teatrale, rievocato con nostalgia per la peculiarità di esaltare le singole fisionomie e le molteplici sfumature della bellezza («si può dire che ogni donna nella sua truccatura rappresentasse una maschera di una passione diversa […] come una grande galleria di maschere vive e di caratteri che si manifestavano visibilmente come a teatro»[10]). Il paradigma teatrale marca una distinzione netta: il palcoscenico resta il luogo della differenza e dei caratteri definiti, al contrario del cinema che tende invece a livellare ogni specificità. Le eroine della bellezza moderna appaiono, pertanto, come «le veneri che […] hanno una struttura assai lontana dal concetto greco della bellezza»[11].

---

dell'abbigliamento, cit., p. 62, dove viene denunciata la scomparsa del «culto dell'individualità»: «Non so da quanto tempo la moda è divenuta una formula uguale per tutti, forse dal Settecento francese».

[9] *Ibidem*.

[10] *Ibidem*.

[11] Corrado Alvaro, *Fisionomie*, «La Stampa», 12 dicembre 1930, p. 4.

La critica di Alvaro alla moda svela il paradosso antropologico sulla nascente borghesia che costituisce il suo principale bersaglio: egli nota come essa tenda a uniformarsi allo stile sobrio e minimale del popolo simulando un'uguaglianza inesistente dietro la quale si mimetizzano ascese e aspirazioni. Le analisi sulla moda, centrali in quelli che Porcelli definisce gli anni del «disimpegno alvariano»[12], riflettono l'esperienza di chi ha vissuto lo sradicamento dalla provincia agricola per trasferirsi nella metropoli europea. Muovendosi tra mondi diversi, lo scrittore analizza da vicino l'evoluzione del costume, evidenziando il profondo legame tra l'abbigliamento e le dinamiche sociali. In particolare, emerge lo scarto tra la moda della borghesia di campagna, ancora legata alla pomposità della tradizione, e quella di città, ormai proiettata verso la modernità e l'omologazione, come si legge nell'articolo *Costumi e moda*:

> I primi contatti col mondo e l'emigrazione consigliarono i primi mutamenti nel costume popolare, e non perché fosse più semplice, ma perché il vestito, che un tempo era stato pomposo e ambizioso, rappresentava ora una condizione inferiore. Già gli emigranti che rimpatriavano non indossavano più il costume che li distingueva come appartenenti di una categoria definita, entravano a far parte del medio ceto, e le stesse trasformazioni imponevano alle donne; solo che in queste la rinunzia al costume per la solita camicietta presso i rustici è la imitazione della moda civile […] abbandonando i loro lini forti, uscivano fuori vestiti di percalle e di cotone; ma intanto questa ribellione ai vecchi costumi rappresentò l'abbandono di uno stato visibilmente inferiore[13].

La riflessione critica di Alvaro sul costume si inserisce nel medesimo solco del romanzo modernista europeo. In quegli anni, infatti, l'abito diventa l'involucro di una coscienza svuotata: ne costituisce un esempio l'*Ulisse* di Joyce entro cui si innesta una decostruzione dell'estetica modaiola, identificata dall'autore come una delle grandi illusioni della modernità[14]. Per Joyce, infatti, la moda culmina sistematicamente in una ma-

---

[12] Bruno Porcelli, *Corrado Alvaro: misteri e avventure e il disimpegno degli anni 1925-1930*, «Italianistica», XXXVII, 2 (2008), pp. 37-41.

[13] Corrado Alvaro, *Costumi e moda*, «La Stampa», 25 ottobre 1930, p. 3.

[14] L'abbigliamento è per Joyce uno strumento di caratterizzazione psicologica, un marcatore sociale che riflette i desideri, le insicurezze e l'identità dei protagonisti nella Dublino del 1904. Fin dall'*incipit* del romanzo, la vestaglia gialla slacciata di Buck Mul-

schera grottesca, in un contrassegno esteriore che, come già teorizzato da Debenedetti, denuncia una profonda e irreversibile deformazione dell'io[15]. A voler considerare ancora l'ambito della letteratura europea, basti ricordare, a solo titolo di esempio, l'opera di Proust[16]; di questo legame si accorse presto Alvaro negli anni trascorsi a Parigi come corrispondente per la rivista «Il Mondo». Dedicandosi alla lettura e alla traduzione di una parte della *Recherche*[17] ebbe modo di constatare la sensibilità dello scrittore francese per l'abbigliamento femminile interpretato come uno strumento per leggere l'anima e il tempo.

Proprio negli anni parigini Alvaro scrisse il suo primo romanzo, *L'uomo nel labirinto*, rappresentazione icastica della crisi post-bellica della borghesia che diveniva il punto d'incontro e di maggiore ispirazione della narrativa tanto italiana quanto europea[18]. È in questo scenario che si inse-

---

ligan delinea immediatamente il suo carattere eccentrico e provocatorio; in episodi centrali come *Circe* o *Scylla e Cariddi*, l'abbigliamento riflette l'ambivalenza di Joyce verso il movimento di rinascita culturale irlandese, mettendone in discussione l'autenticità e l'identità nazionale. Nel celebre monologo finale, Molly Bloom riflette ancora sulle ultime tendenze modaiole: menziona i berretti a visiera delle le ragazze in bicicletta vestite di *bloomers* (i calzoncini femminili) per sottolineare come la moda stesse ridefinendo i ruoli di genere; James Joyce, *Ulisse*, traduzione a cura di Gianni Celati, Torino, Einaudi, 2013, p. 956: «[…] la nave H M S Calypso op op faceva dondolare il mio cappello quel vecchio Vescovo all'altare che non finiva mai quella predica sulle funzioni più alte della donna e sulle ragazze che oggi vanno in bicicletta portando berretti a visiera e quei calzoni sbuffanti bloomers da donna evoluta che Dio le illumini».

[15] Giacomo Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 558-594.

[16] Cf Daniela Baroncini, *Abiti e memoria in Proust*, in *La moda nella letteratura contemporanea*, cit., pp. 75-94; sull'influenza esercitata da Proust nel romanzo *Domani* di Alvaro è suggestivamente convinta Paola Decina Lombardi, *Fanciulle in fiore e gigolò a Rimini su una spiaggia simile al Balbec di Proust*, «La Stampa», 8 marzo 1996, p. 3, con particolare riferimento all'analoga apparizione della donna misteriosa che «resta un modello spiato e tenuto a distanza, proprio come la dama in nero di *All'ombra delle fanciulle in fiore* di Proust».

[17] Cf Dario Borso, Mariolina Bertini, Giacomo Carlesso, *Giovanni Comisso e Marcel Proust. Alla ricerca delle affinità elettive*, Milano, La nave di Teseo, 2023, p. 8: «Dopo il black-out della Grande Guerra, il nome di Marcel Proust cominciò a circolare in Italia grazie all'assegnazione del Premio Goncourt per il secondo volume della sua *Recherche*, ma bisognò attendere la morte dell'autore per leggere sulla carta stampata le prime prove di traduzione: precisamente tre fra il 1923 e il 1924, a nome nell'ordine di Corrado Alvaro, Renato Mucci e Giuseppe Sprovieri».

[18] Cf Walter Mauro, *Invito alla lettura di Alvaro,* Milano, Mursia, 1976. Già Geno

risce la storia autobiografica di un giovane del Sud trapiantato in città, un uomo segnato dall'inettitudine e da una serie di fallimenti sentimentali. In un mondo in cui il modo di vestire non è un vezzo, ma una necessità quasi drammatica per affermare la propria esistenza, il racconto si concentra inizialmente su Anna, la moglie del protagonista Babel che per vendicarsi del marito infedele e di una vita mediocre, ordisce una rivalsa silenziosa, ma emblematica: ogni pomeriggio mette in atto un vero e proprio rituale preparandosi con una cura meticolosa e misteriosa per uscire di casa e immergersi in una passeggiata nel labirinto della metropoli moderna[19]. Il dramma, in una perfetta declinazione pirandelliana, risiede nell'incapacità, pur in tale ricercata eleganza, di suscitare in Babel il benché minimo accenno di gelosia: al contrario, l'uomo arriva a confessare a sé stesso, quasi con vergogna, che la sua speranza più segreta sarebbe la morte della moglie. Ai suoi occhi, lo sfiorire della bellezza di Anna non è un fatto naturale, ma appare improvvisamente come il peggiore dei tradimenti, una vera e propria frode subita[20]. Eppure, il rituale della prepara-

---

Pampaloni, *Poeta dei segreti*, in *Corrado Alvaro, Opere. Romanzi e Racconti,* Milano, Bompiani, 1990, pp. XIX, XX offre un'importante chiave di lettura sul nesso che lega i romanzi italiani del secondo dopoguerra. Al clima europeo, l'Italia poteva contrapporre il *Rubé* di Borgese, uscito sempre nel 1921, che Pampaloni definì «parente stretto» del romanzo alvariano; ma anche *La coscienza di Zeno* (1923) e *Gli indifferenti* (1929) che, tuttavia, la critica del tempo aveva ignorato.

[19] Il rito della passeggiata urbana assume in Alvaro una profonda valenza sociologica e simbolica, specialmente quando viene confrontato con le dinamiche tipiche delle piccole comunità di provincia in C. Alvaro, *L'ora della passeggiata*, in *Il nostro tempo è la speranza*, cit., pp. 105-16: «Ecco, l'entrata di una donna da un vicolo, verso la passeggiata. È una vera entrata in scena. […] Ella è tutta in questo atto, tutta compresa in questo momento, nessuno sa chi sia, di dove venga la sua origine, la sua vita».

[20] Corrado Alvaro, *L'uomo nel labirinto*, in *Opere. Romanzi e racconti*, a cura di Geno Pampaloni e Pietro De Marchi, Milano, Bompiani, 1990, p. 17: «[…] che sua moglie non esistesse più, era la sua segreta speranza. Gli tornavano in mente i tempi del suo innamoramento come una palude amara e grigia. […] Ora gli cadeva una benda dagli occhi e vedeva le poche grazie di quella donna, specie ora che aveva pianto e che era imbruttita con gli occhi piccini e rossi. Questa gli parve la cosa più insopportabile fra tutte». Molto ci sarebbe da aggiungere a proposito del divario generazionale fra vecchi e giovani, di evidente matrice pirandelliana, ma cruciale anche nell'opera alvariana e spesso rivelatrice di aspetti profondi del rapporto tra madri e figlie. Si tratta di tematiche che confluiscono e trovano la loro più compiuta maturazione ne *Il nostro tempo è la speranza*, Milano, Bompiani, 1952; Id, *Il gusto del nuovo*, «Corriere della Sera», 31 marzo 1948, p. 3; Id., *Gioventù*, «Corriere della Sera», 21 febbraio 1943, p. 3. Sul legame tra Luigi Pirandello e

zione si rivela per Anna un istante magico: spogliatasi dei panni della moglie afflitta dalla miseria, ritrova la sovranità sulla propria esistenza. In quel momento la fiducia rinasce e la sua bellezza, pur sfiorita, brilla di un ultimo, vivido splendore prima di inabissarsi fra i vicoli cittadini. Si intravedono qui, oltre agli evidenti influssi bontempelliani, i segnali di quella concezione della moda come strumento di riscatto collettivo, che in Alvaro è destinata a frantumarsi nella prospettiva illusoria dell'omologazione: le donne smettono di essere individui isolati per farsi esercito, indossando uniformi che ne determinano il carattere e la presunta indipendenza[21].

La seconda edizione de *L'uomo nel labirinto* si colloca negli anni del progressivo avvicinamento a Bontempelli, un legame sancito dalla collaborazione alla rivista «900». In questa fase, appare evidente l'influenza esercitata su Alvaro dalla poetica bontempelliana, in modo particolare per il rilievo che quest'ultimo attribuiva alla moda e al costume all'interno delle sue opere teatrali. Il processo di mimetizzazione mascolina, fortemente connesso alla virilità delle tendenze modaiole, rinvia suggestivamente al paradosso di *Nostra Dea*, una bella donna, «molto sensibile ai vestiti che porta»[22] che muta carattere e psicologia ogni qual volta muta vestito, senza il quale non è più nulla, solo una meccanica bambola di carne[23]. Della rappresentazione che inaugurò gli spettacoli della Compagnia di Pirandello al Teatro Odescalchi di Roma, nel maggio 1925, Alvaro fornì una dettagliata recensione dalla quale è agevole desumere quelle suggestioni rinvianti alla personale idea della moda. Dea è per Alvaro un

---

Corrado Alvaro cf Corrado Alvaro, *Scritti su Pirandello*, a cura di Alessio Giannanti, Firenze, Rubbettino, 2015; Carmelina Sicari, *Rileggendo Pirandello e Alvaro. Il segreto di Melusina*, Roma, Gangemi editore, 2008; Aldo Maria Morace, *Leggendo Alvaro*, Roma, Diemmecom, 2026.

[21] Una conferma di questa concezione camerale della moda, influenzata dall'autarchia fascista di quegli anni, viene dal titolo di un elzeviro in cui ribadisce il ruolo dell'abbigliamento come detonatore sociale, pubblicato da Alvaro proprio negli anni in cui scriveva *Domani* (Corrado Alvaro, *I vestiti marciano e va con essi la civiltà*, «La Stampa», 27 dicembre 1936, p. 3).

[22] Corrado Alvaro, *Nostra Dea di Bontempelli*, in *Cronache e scritti teatrali*, a cura di Alfredo Barbina, Roma, Abete, 1976, pp. 91-95. Alvaro recensì *Nostra Dea* ne «Il Risorgimento» di Roma del 23-24 aprile, in occasione della prima rappresentazione assoluta che si tenne il 22 aprile 1925 al Teatro Odescalchi di Roma.

[23] Cf Alberto Asor Rosa, *Bontempelli,* in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 12, Roma, Treccani, 1970.

«essere informe e senza carattere»[24] che acquista personalità molteplici in base al tipo di vestito che indossa. Delle varie *performance* modaiole, resta memorabile la *mise* del tailleurino rosso che rende la protagonista spavalda e sicura di sé, oltremodo fiera di rassomigliare a un giovanotto. Proprio sotto l'influsso bontempelliano mi pare che Alvaro abbia concepito l'*incipit* del suo romanzo *Domani* – composto all'alba degli anni Trenta, incompiuto e pubblicato postumo – che si apre con un emblematico capitolo dal titolo *Il vestito rosso.* Il colore dell'abito assicura successo e fascino a una donna misteriosa e ci introduce nell'atmosfera sospesa e mondana delle spiagge di Rimini dove si intrecciano vicende sentimentali e leggerezze di costume. Sebbene il magnetismo della donna generi forti aspettative di protagonismo, la sua figura rimane relegata sullo sfondo: il cuore del romanzo è invece Susanna, una provinciale la cui giovinezza si perde tra i primi turbamenti sessuali e gli inganni del sentimento.

Sul litorale di queste spiagge alla moda, «indelebile ritratto dell'Italia tanto osservata dallo scrittore […] e di un mondo sciupato dalla storia»[25], si staglia il tema dell'emancipazione femminile, affrontato qui in un'ottica marcatamente negativa, nutrita dal rimpianto per la compostezza e per la pudicizia dei tempi passati. Le conquiste della modernità – di cui la moda è il segnale più manifesto – rappresentano per Alvaro un progressivo depauperamento: la donna, illudendosi di aver ottenuto la libertà, si trova invece in una fase di profonda involuzione interiore[26].

La sua visione sulla moda, influenzata dalla frequentazione del salotto romano di Mimì Pecci Blunt, mecenate dell'arte, appassionata di moda e ideatrice di spettacolari ricevimenti in costume[27], influì in modo pervasi-

---

[24] Cf C. Alvaro, *Nostra Dea di Bontempelli*, cit., p. 91.

[25] Enzo Siciliano, *Domani. O la tragedia di una fuga in avanti*, in Corrado Alvaro, *Domani*, Firenze, Giunti, 1996, p. 10.

[26] *Ibidem*. Siciliano ravvisa nell'avversione di Alvaro per le leggi modaiole un'adesione implicita all'ideale di donna del Ventennio. Questo richiamo alla pudicizia tradizionale si tradusse in un freno all'emancipazione che rallentò il progresso femminile implicitamente promosso dalla modernità.

[27] Lo scrittore frequentò assiduamente il cenacolo romano della contessa Mimì Pecci Blunt, celebre mecenate e collezionatrice d'arte del Novecento. Nei suoi salotti intellettuali si incontravano abitualmente artisti, poeti e letterati. Oltre ad Alvaro, alle sue serate partecipavano regolarmente figure del calibro di Moravia, Ungaretti, Trilussa, Bontempelli, De Chirico e Guttuso. Al di là della letteratura, la mecenate promuoveva musica contemporanea e arti visive che confluirono poi nella Galleria della Cometa e nei celebri

vo sulla sua prima collaborazione a «La Stampa» e trovò una sintesi compiuta nelle pagine di *Domani* da cui emerge in modo evidente l'idea di una crisi del fascino moderno dovuta alla presunta conquista di una democratizzazione della bellezza. Standardizzare l'estetica non è affatto una conquista, ma un sacrificio della qualità e dell'unicità a favore di un modello di massa: «La bellezza di questo tempo è un dono di tutti, o sembra esserlo. Perciò le fanciulle riescono facilmente a catalogare il genere e cercano di imparare qualche segreto che poi ripetono davanti allo specchio»[28].

Per comprendere la genesi di *Domani*, è fondamentale considerare il dibattito che in quegli anni codificava il concetto di linguaggio cinematografico. Attraverso le riflessioni Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Abel Gance e Jean Epstein, padri fondatori della critica cinematografica d'avanguardia degli anni Venti, il cinema rivendicava una propria natura linguistica fondata sull'universalità: una sorta di 'esperanto visivo' in grado di oltrepassare la diversità delle lingue storiche e di produrre significato in modo immediato e naturale[29].

Concerti di primavera; cf Alessandro Maras, *Mecenatismo musicale nella Roma degli anni Trenta: i concerti di primavera di Mimì Pecci-Blunt*, «Il saggiatore musicale. Rivista semestrale di musicologia», 30, 2 (2023), pp. 193-226; Dario Fo, *Una collezionista e mecenate romana: Anna Laetitia Pecci Blunt, 1885-1971*, Roma, Carte segrete, 1991.

[28] Corrado Alvaro, *Domani*, Firenze, Giunti, 1996, p. 22; dell'avversione alvariana verso questa 'democrazia della bellezza' si fa portavoce Vanda, la madre di Susanna, che al cospetto delle grandiose novità introdotte dall'ultima moda, constata con una certa amarezza: «Chiunque oggi può esser bella. Al tempo mio non era così. S'era belle o no» (*ibidem*).

[29] Ricciotto Canudo, italiano di nascita e francese di adozione, è considerato il pioniere dell'estetica cinematografica e l'ideatore della più famosa definizione del cinema come 'settima arte' (Ricciotto Canudo, *Manifeste des sept arts, Suivi de À l'ordre du jour: la censure au cinéma. Le public et le cinéma*, Paris, Seguier, 1995). Nello stesso clima parigino operava anche Louis Delluc, regista e ideatore della fotogenia, considerato anche il primo critico cinematografico della storia (cf Christophe Gauthier, *Delluc Louis*, in *Dictionnaire du cinéma français des années Vingt*, Paris, éd F. Albera, J.-A. Gili, 2001). Abel Gance contribuì alla sperimentazione cinematografica d'avanguardia francese con l'introduzione di tecniche estreme di montaggio ultra-rapido come le cineprese legate al petto dei cameraman o lanciate come proiettili (cf Robert Icart, *Abel Gance*, Paris, Éditions L'Âge d'Homme, 1983). Jean Epstein, regista e teorico tra i più incisivi, diresse capolavori come *La caduta della casa Usher* (1928) ed esplorò l'uso del rallentatore, delle sovrimpressioni e del montaggio poetico per rappresentare gli stati d'animo e l'inconscio (cf Laura Vichi, *Jean Epstein cineasta 1922-1929*, Milano, Il Castoro cinema, 2003). Per un

In questi stessi anni, Alvaro provava a sistematizzare le sue riflessioni sulla nascente industria affidando alla terza pagina del quotidiano «La Stampa» la sua idea di *Estetica del cinema*, a suo dire «una falsificazione meccanica del teatro»[30] che ha per protagonisti dei manichini monoespressivi, automi che si attivano al passaggio della cinepresa con la tendenza a geometrizzarsi, «a diventare un elemento senza espressione, sovrattutto senza il sorriso che è la espressione dell'intelligenza; e a tal punto che quando dà qualche segno di sentimento diviene sorprendente come un albero o una sedia che parlassero»[31].

Se il teatro tende a valorizzare le differenze e la specificità dei personaggi, il cinema esercita sulla moda una suggestione che induce all'omologazione, imponendo modelli estetici seriali e universali. Estremizzando, possiamo dire che Alvaro coglie in anticipo i fondamenti della semiologia del cinema: le sue riflessioni sembrano precorrere le teorie dei formalisti russi e le successive analisi di Christian Metz, padre della semiologia del cinema, riconducibili agli anni Sessanta[32]. Il critico francese, nell'indagare le specificità del linguaggio filmico, definì il cinema come un sistema complesso di conformazione in grado di coordinare e organizzare segni verbali e non verbali. Il quadro si fa ancora più interessante se consideriamo che tra la primavera e l'estate del 1934, nel vivo del processo compo-

---

ragguaglio sulle teorizzazioni cinematografiche dei primi decenni del Novecento cf Francesca de Ruggieri, *I segni del cinema*, Bari, Progedit, 2008; Francesco Casetti, *Teorie del cinema: 1945-1990*, Milano, Bompiani, 1993; Sandro Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1994.

[30] Corrado Alvaro, *Estetica del cinema*, «La Stampa», 12 dicembre 1926, p. 3.

[31] *Ibidem*. Questo pensiero, come molte altre riflessioni sul costume e sulla società, si sviluppa in modo completo e organico in C. Alvaro, *Fisiologia del cinema*, in *Il nostro tempo è la speranza*, cit., pp. 141-160: «Il cinema ha dato agli uomini un senso nuovo di agire nella finzione e di vedersi agire. Allo stesso insegnamento del cinema s'ispirano alcuni fatti di cronaca […] legioni di ragazze si somigliano da quando hanno per modello il cinema […] il cinema agirebbe dunque come livellatore e insieme come corrosivo del carattere e della personalità».

[32] Cf Christian Metz, *Language et cinéma*, Paris, Larousse, 1971; Id., *Essais sur la signification au cinema*, Paris, Klincksieck, 1972; Id., *Essais sémiotiques*, Paris, Klincksieck, 1977; Id., *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1977, è uno dei testi cardine della teoria cinematografica moderna e segna il passaggio del teorico francese dalla semiotica strutturalista pura alla psicoanalisi di matrice freudiana e lacaniana, con annessa esplorazione del funzionamento psicologico del dispositivo cinematografico.

sitivo di *Domani*, l'autore visitò la Russia come inviato speciale del quotidiano «La Stampa»[33].

Mutuando i meccanismi di tale simulacro visivo, il regime sovietico trasponeva la grammatica del montaggio artistico sul piano dell'ingegneria sociale; una dinamica che induce l'autore a denunciare come «tutta la Russia sia oggi una grande messinscena»[34], un immenso apparato coreografico in cui la spontaneità esistenziale del cittadino viene interamente fagocitata dal ruolo di comparsa e attore della propaganda di Stato. A tale quadro interpretativo si aggiunge la profonda ammirazione di Alvaro per Gogol'[35], la cui scomposizione grottesca della realtà burocratica

---

[33] La relazione di viaggio uscì a puntate sulle colonne del quotidiano torinese, che al tempo dirigeva Alfredo Signoretti. Nel 1935 Mondadori la raccolse nel volume *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia Sovietica*, pubblicato poi anche col titolo più efficace, *Viaggio in Russia*. È noto che l'impatto psicologico della Russia sovietica e dei suoi meccanismi di controllo formale sulla vita portarono Alvaro a scrivere il romanzo distopico *L'uomo è forte.* Ambientato in un paese totalitario senza nome (chiaramente ispirato all'URSS stalinista), il libro indaga la paura, il senso di colpa collettivo e la cancellazione dell'individuo a favore della 'forma' e delle regole imposte dallo Stato dittatoriale. Quanto all'interesse di Alvaro per la letteratura Russa, Aldo Morace, *Alvaro e il 'narrar breve'*, in *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito* (Atti del convegno di Marina di Gioiosa, San Luca, Brancaleone: 26-28 aprile 2002), a cura di Aldo Morace e Antonio Zappia, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, pp. 13-28, ha parlato delle decisive suggestioni esercitate dalla letteratura russa nella prima fase della narrativa breve di Alvaro, con particolare riferimento alla «spaurente grandezza di Dostoevskij» che gli aprì le porte della modernità. Cf, inoltre, Aldo Maria Morace, *Orbite novecentesche*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001; P*aura sul mondo. Per «L'uomo è forte» di Corrado Alvaro.* Seminario di studi. Reggio Calabria, 13-14 febbraio 2009, a cura di Aldo Maria Morace e Angelo Raffele Pupino, Pisa, Ets, 2013; Aldo Maria Morace, *Leggendo Alvaro*, cit., pp. 38-44. Tra il 1920 e il 1921 sono state pubblicate le sue traduzioni delle *Novelle russe*; dell'antologia fanno parte *L'eterno marito* e *Il piccolo diavolo*; cf Corrado Alvaro, *Prefazione,* in *Novelle Russe*, Milano, Società Anonima Editoriale Quintieri, 1920, pp. VII-XIII; poi in Id. *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia Sovietica*, a cura di Anne-Christine Faitro Porta, Reggio Calabria, Falzea, 2004, pp. 215-219.

[34] C. Alvaro, *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, cit., p. 215.

[35] Di rilievo critico sono gli influssi della letteratura russa nell'opera di Corrado Alvaro, indagati e portati alla luce da Samuele Bonciani, *Tra provincia e pietà religiosa. Corrado Alvaro lettore di Gogol*, in *La 'funzione-Gogol' nella prosa italiana del Novecento: i casi di Brancati e Landolfi,* tesi di dottorato, XXVII ciclo, Scienze Umanistiche, Università degli studi di Modena e Reggio Emilia, secondo cui cisono diverse tracce della presenza di Gogol' nelle letture dello scrittore calabrese. Bonciani segnala che presso il *Fondo Alvaro della Biblioteca Pietro De Nava* di Reggio Calabria sono presenti le maggiori opere dello scrittore russo: *Anime morte, Le veglie, Mìrgorod, Taras Bul'ba* e *Il revisore* compaiono

avrebbe sensibilmente anticipato e influenzato la categoria dello straniamento, fulcro teorico del Formalismo russo e parte integrante della tecnica narrativa dello scrittore calabrese. È innegabile che la parabola di questa esperienza sovietica abbia esercitato un peso determinante nel coadiuvare l'assetto programmatico di *Domani*, marcatamente orientato verso una serrata critica della società di massa e dei processi di modernizzazione, filtrata dall'ottica della metafora filmica. In questa fase della scrittura non è un caso che il corpo diventi ostaggio di ambiguità psichiche e «teatro di un dolore dentro cui si sciolgono i destini sociali»[36]. Si cristallizza così la visione distopica sul potere del cinema che è in grado di plasmare la società moderna, la moda e i legami interpersonali, al punto che la realtà appare trasfigurata in un immenso spettacolo; in una deriva che lo scrittore sottolinea mutuando costantemente il gergo cinematografico per descrivere la meccanicità dei dialoghi e delle relazioni umane:

> Molti altri piccoli drammi dello stesso genere si svolgevano sulla spiaggia; le vanità le ossessioni, le curiosità vi sfilavano stranamente abbigliate, le donne mettevano in mostra le loro schiene […] era lo spettacolo creato dalle civiltà borghesi. […] Senza volerlo, ma vedendosi come in uno stampo fedele, esse rifacevano la rappresentazione che avevano veduto mille volte al cinema, imitavano la posa inclinata in avanti dei corpi sdraiati sulla sabbia, come se si vedessero proiettate dalla macchina posta un poco in basso[37].

Susanna incarna in pieno il prototipo femminile della modernità; è il soggetto sperimentale attraverso cui l'autore esplora l'impatto del grande schermo sul costume e sui legami sociali, piena com'è di «fantasticherie cinematografiche». Lo scrittore analizza la fanciulla quasi con distacco scientifico facendola diventare uno specchio fedele dei modelli filmici

---

nella traduzione di Federigo Verdinois per la collana "Scrittori italiani e stranieri" dell'editore Carabba. La collana, diretta da Domenico Ciampoli (che fu traduttore di opere russe) fu pubblicata dal 1912 al 1943. Della collana nel *Fondo Alvaro della Biblioteca De Nava* si conservano ben ventiquattro volumi, ma le opere di Gogol' risultano in quantità maggiore. In possesso di Alvaro, oltre ai volumi gogoliani, si trovano *Ricordi dal sottosuolo* e *Il sosia* di Dostoevskij, *La steppa* di Čechov e il volume *Lirici russi del secolo aureo* (Lanciano, Carrabba, 1933).

[36] Enzo Siciliano, *Domani. O la tragedia di una fuga in avanti*, cit., p. 11.

[37] C. Alvaro, *Domani,* cit., pp. 21-29.

interiorizzati che condizionano gesti, estetica e percezione del sé. La protagonista, inoltre, si fa interprete di una tesi cruciale che attanaglia l'autore, rassegnato al primato del cinema sulla letteratura: «io sono convinta che il cinema sostituirà il libro. I libri sono così lenti e non si capisce mai cosa vogliono dire»[38]. In quest'ottica, l'immediatezza del linguaggio cinematografico è destinata a eclissare la letteratura, penalizzata da una complessità e una lentezza non più compatibili con la forza d'urto universale delle immagini. Sostituire la scrittura con la velocità visiva significa preferire la reazione istintiva alla comprensione profonda, riducendo la relazione a un linguaggio globale semplificato che ignora le sfumature della psiche. L'interazione tra Susanna e Ottavio, dalla genesi del corteggiamento fino alla risoluzione dell'atto sessuale, è caratterizzata da un fenomeno di oggettivazione sistematica: il loro legame non matura su un terreno affettivo spontaneo, ma attraverso un monitoraggio riflessivo che assume il linguaggio filmico come termine di paragone perenne:

> Ci pensa lei che in un lembo della Cina qualche ragazza imita Norma Shearer, si pettina come lei, atteggia le labbra come lei […] Susanna aveva parlato e accumulato le parole che aveva sentito dire, senza quasi rendersene conto […] avrebbe voluto fuggire, si trovò come travestita […] la folla sulla spiaggia le pareva presa in un inganno, che recitasse una commedia pericolosa e lei stessa era un personaggio di quella commedia[39].

Sotto la superficie della convivialità si consuma una lotta per il primato che spacca il fronte della solidarietà femminile trasformando il confronto tra generazioni in una guerra fredda di sguardi e reciproci giudizi. La spiaggia diventa così lo schermo di una spietata competizione femminile, malcelata dietro l'intimità forzata in cui l'esibizione di abiti e il baratto di confidenze diventano armi per affermare il proprio *status*. La moda, che in superficie appare come un linguaggio comune capace di unire le donne sotto i medesimi dettami, si rivela in realtà lo strumento di un conflitto profondo che annulla ogni individualità, alimentando la percezione inquietante che «tutte le donne delle spiagge siano divenute una sola persona mostruosa»[40]:

---

[38] *Ivi*, p. 52.
[39] *Ivi*, pp. 54-55.
[40] *Ivi*, p. 40.

> Tutto ondeggiava in questa dimensione fisica. La forma dell'utero andava incontro alla forma d'una giacca, l'azzurro stava bene a una carnagione come quella ma c'era l'ingrossamento delle ovaie […] i dolori del parto, i colori dei vestiti, le vecchie mode […] quelle donne davano l'idea di un mondo a parte e insondabile […] mentre dall'altra parte le fanciulle scherzanti fra di loro e con gli uomini credevano di vedere in quell'ammasso di membra il trionfo della salute e della bellezza […] Le donne guardavano alle ragazze come a segni d'una libertà mai goduta, a una primavera mai traversata […] esse, le non più giovani, erano le vittime di quella musica che calpestava le cose bugiarde da cui era stata mortificata la loro gioventù[41].

Questa rivalità, che nasce tra sguardi di sconosciute, contamina i legami più intimi fino ad arrivare a corrodere il rapporto tra madri e figlie. Il catalizzatore della frattura tra Susanna e Vanda è, infatti, il vestito rosso della donna misteriosa che innesca una reazione a catena e spinge le altre donne a una rincorsa affannosa verso l'ideale di una bellezza irraggiungibile[42]. È in questo clima di tensione che il legame tra madre e figlia si spezza: «vide sua figlia come una creatura e insieme come un'estranea; le parve che ella avesse nella cura della sua persona, nel modo di vestire scoperto la vita che non aveva vissuta»[43].

L'ammirazione per la bella *femme fatale* in rosso slatentizza in Vanda un'ossessione morbosa per il corpo della figlia, le cui forme morbide vengono condannate come un tradimento della perfezione estetica («aveva confrontato sua figlia a tutte le persone di sesso femminile che vi convivevano […] Con uno di quelli sguardi freddi che sanno dare anche le madri, le uscì dalle labbra: "Devi cercare di dimagrire un poco"»[44]). La madre è prigioniera di un ruolo rigido, è l'anello di una catena sociale che

---

[41] C. Alvaro, *Domani*, cit., pp. 62-63.

[42] *Ivi*, p. 39: «Ma esse non sapevano che la causa di quella improvvisa soluzione, di quella bramosia, era stata l'apparizione della bella misteriosa sulla riva del mare. Era dentro di loro come un nemico da combattere».

[43] *Ivi*, p. 25: «La guardava come uno spettacolo, come una compagna più esperta, trepidava della sua vita intima che cercava di scoprire e di conoscere non perché era la madre, ma per pura curiosità».

[44] *Ivi*, pp. 23-35: «Le parole di sua madre le entravano in testa come un chiodo, faceva una smorfia da emicrania. Fu forse la prima volta che Susanna conobbe la malinconia d'esser donna. […] La signora Vanda non faceva bagni di mare, veniva sulla spiaggia soltanto per catalogare, confrontare, osservare».

ripete automatismi e severità familiari ereditati dal passato, in forza dei quali le donne vanno educate, vestite e preparate per la società. In questo schema, l'educazione delle figlie si riduce a una pura preparazione formale per il mondo esterno, che esclude totalmente l'ascolto delle loro fragilità emotive:

> Vi sono mille simulazioni di vita e di atteggiamenti, mille contraffazioni della pena degli uomini. Uno spettacolo simile lascia sempre una certa tristezza. […] La madre cominciò a dirle che bisognava pensarci, fare attenzione, non adoperare i vestiti come viene viene e mille raccomandazioni del genere che si fanno piuttosto per colmare quel lieve vuoto[…] le parole scontrose che vengono alla bocca delle madri esse le ripetono da anni, da secoli, da quando una madre ha dovuto vestire la figliola[45].

A tale riguardo è significativo rimarcare il nesso tra *Domani* e una novella dall'emblematico titolo, *Cinema*. Una madre, mossa da uno spietato pragmatismo, induce la giovanissima figlia a mercificare la propria immagine costringendola ad accettare un ruolo di comparsa nuda. La contrapposizione dei canoni estetici non potrebbe trovare esito migliore; qui la perfezione fisica di una sedicenne, in *Domani* gli artifici e i vestiti *trendy* nascondono, invece, il corpo imperfetto di Susanna[46]. Il cinismo materno giunge in *Cinema* al parossismo: la donna, considerandosi artefice della bellezza della figlia, si sente legittimata a trarne profitto economico. Lo sfruttamento ai danni dell'adolescente inconsapevole segna il confine estremo della modernità dove il corpo umano viene definitiva-

---

[45] *Ivi*, p. 38.

[46] Corrado Alvaro, *Cinema*, «La Stampa», 11 maggio 1926, p. 3; poi in Id, *Qualcosa di strano*, «La Stampa», 21 ottobre 1937 e su «Il Messaggero», 1 aprile 1938; in Id., *La comparsa*, «Le grandi firme», 379, 1 settembre 1938; e infine torna al titolo definitivo di *Cinema* in Id., *Incontri d'amore*, Milano, Bompiani, 1943, pp. 157-162. Si tratta di un lungo processo di riscrittura che testimonia quanto la riflessione sulla modernità e sul fascino dei media visivi fosse cruciale nella sua officina letteraria dell'epoca. Per una ricostruzione esaustiva delle fasi redazionali e per una lettura della novella in relazione alla concezione negativa di Alvaro sul cinema, cf Gloria Maria Ghioni, *«Hai visto niente di male, tu?»: tra teatro, giornalismo e narrativa, la critica di Corrado Alvaro all'ambiente cinematografico*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Paola Pecci, Ester Pietrobon e Franco Tomasi, Roma, Adi editore, 2014 (URL: https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-degli-italiani-4-i-letterati-e-la-scena/ghioni.pdf).

mente assoggettato alle leggi del capitale[47]: si pensi, solo per analogia, al medesimo esito nella *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* di Svevo.

È opportuno mettere in relazione queste scritture ad un'altra categoria materna forgiata da Alvaro negli stessi anni. In netta contrapposizione alle donne della borghesia urbana, egli delinea nel racconto *La madre di campagna*[48] un modello antropologico di madre – già ricondotto da De Fiores a Greimas[49] – in forza del quale l'apparire non supera mai l'essere. Diversamente dalle madri di Margherita e di Susanna, la donna di campagna vive una dimensione di annullamento corporeo, del tutto impermeabile ai costumi e alle convenzioni mondane; quasi scompare nella penombra per lasciare spazio alla sua sola dimensione interiore e al benessere del figlio. Questa specificità, tuttavia, non la isola del tutto; ad accomunarla alle altre due madri è un'intrinseca infelicità, una sofferenza e un senso di insoddisfazione che sembrano configurarsi come una condizione universale della maternità in Alvaro, irrimediabilmente assoggettata alla mancata realizzazione delle aspirazioni delle proprie creature[50].

---

[47] Questa critica all'ambiente cinematografico risulta perfino inasprita nella trasposizione teatrale della novella, sapientemente riportata in luce in Corrado Alvaro, *Una piccola parte*, in *Teatro*, a cura di Aldo Maria Morace, Nuoro, Ilisso edizioni, 2009. In *Il nostro tempo è la speranza*, cit., p. 106, questa analisi sulla vanità materna e sul rapporto generazionale tra madri e figlie, mediato dal costume e dalla moda, trova il suo culmine («non basta pensare che da bambine hanno cominciato a travestirle, a dar loro il gusto del travestimento e che la loro principale preoccupazione fu di spogliare e rivestire le loro bambole»).

[48] Alvaro pubblica per la prima volta questo racconto con il titolo *La madre di campagna* («La Stampa», 24 maggio 1936), riproponendolo l'anno dopo in *Parole alla madre* («Il Messaggero», 17 aprile 1937); infine, con varianti e con un'ulteriore variazione nel titolo in Corrado Alvaro, *Madre di paese*, in *Settantacinque racconti*, Milano, Bompiani, 1955.

[49] Stefano De Fiores, *"Madre di paese" di Alvaro. Analisi narratologica*, in *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*, cit., pp. 29-52. Occorre tenere conto del fatto che la moda ha costituito un interesse inziale e apparentemente transitorio anche per Greimas che da giovane linguista vi ha dedicato la sua tesi di dottorato, un'analisi pionieristica del lessico dell'abbigliamento, discussa nel 1948 (*La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de l'époque*). Cf Isabella Pezzini, *Greimas e l'invenzione semiotica della moda*, in *La moda fra senso e cambiamento*, cit., pp. 53-73.

[50] È qui che si impone il confronto con l'emblematico racconto *Monologo*, «Corriere della Sera», 21 marzo 1953, p. 3, in cui il disagio corporeo si converte in dramma esisten-

Per tornare alla conflittualità femminile, elemento nodale in *Domani* e strettamente connesso alla moda, Alvaro individua alla radice di tali tensioni una svolta epocale: l'atto del vestirsi non mira più a compiacere lo sguardo maschile, ma risponde a un'esigenza di autoaffermazione e di confronto speculare tra le donne[51]. Tale cambiamento rende le logiche del gusto femminile oscure e sgradite all'universo maschile che si rassegna così ad accettare un nuovo prototipo di donna i cui canoni estetici appaiono ormai dettati dai modelli mediatici. Sarà il padre di Susanna, dall'emblematico nome Rinaldo[52], antiquario e custode di una bellezza che non teme l'usura del tempo, a incarnare la prospettiva dell'autore: per

---

ziale. La bassa statura diventa per il figlio l'origine visibile di ogni sua frustrazione e il pretesto per un durissimo atto d'accusa contro la madre. Investita della responsabilità biologica della vita, la donna viene colpevolizzata per l'infelicità del figlio che lei interiorizza, trasformando l'atto del generare in un lacerante e ingiustificato senso di colpa per non aver saputo garantire la felicità della propria creatura. Alvaro analizza il sentimento materno, evidenziando come le madri si sentano interiormente responsabili dei difetti fisici dei figli, nonostante la totale involontarietà dell'eredità biologica: «Io sono rimasta a pensare a quello che aveva detto, e mi sono sentita come se qualcuno mi accusasse di una colpa che è in me, ma non dipende da me. Ancora sto tremando, ho i brividi, ho le mani gelate. Non riesco a immaginare che avrei potuto dire qualche cosa di simile a mia madre. Vorrei domandare a qualcuno se questo è giusto; come se un uomo potesse scegliere da chi nasce, e come nasce». Il racconto, confluito poi in C. Alvaro, *Settanta racconti*, cit., pp. 375-379, ebbe una discreta notorietà anche fuori dalla cronaca giornalistica, tanto da essere adattato per la televisione nel 1964 in uno sceneggiato Rai con il titolo «*Perché non mi hai fatto più alto?*», ridotto a un atto unico drammatico con protagoniste grandi attrici del tempo come Lilla Brignone e Paola Borboni; cf Lorella Anna Giuliani, *Passioni ed errori. Studi su Alvaro*, Napoli, Liguori, 2016, p. 99.

[51] Gli anni in cui Alvaro lavorava alla stesura di *Domani* sono gli stessi in cui scriveva *L'arte dell'abbigliamento* per la Mostra Nazionale della moda Torino (C. Alvaro, *L'arte dell'abbigliamento*, cit., p. 62). Comune ai due scritti, infatti, è l'acume sociologico con cui l'autore evidenzia l'insorgere di un'insanabile frattura fra l'evoluzione virilizzata del costume femminile e le aspettative melliflue del gusto maschile («Non so da quanto tempo le donne hanno costituito un collegio di cui noi uomini non intendiamo più nulla, da quando cioè si vestono per guardarsi fra di loro una moda […] ora esse seguono misteriose correnti. Non ci riconosciamo che raramente in loro»).

[52] Rinaldo è un nome emblematico nell'universo letterario di Corrado Alvaro. Il personaggio di Rinaldo Diacono, protagonista della trilogia *Memorie del mondo sommerso*, costituisce il più celebre *alter ego* romanzesco e autobiografico dello scrittore calabrese, significativamente concentrato sul conflitto generazionale tra genitori e figli. Cf Angela Bubbia, *Età brevi e conflitti lunghi. Per un necessario ritorno su Corrado Alvaro*, in *Scenari del conflitto.* Atti del XXV Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Foggia, 15-17 settembre 2022, a cura di Sebastiano Valerio, Antonio Rosario Daniele, Gianni

lui è l'anima a nobilitare l'abito, non il contrario. Capovolgendo il parametro bontempelliano, egli vede nella donna non una sostanza informe da plasmare, ma una fonte di vita: quando adorna la figlia con collane antiche e consumate della sua bottega, compie un atto di vera e propria investitura spirituale con tanto di risvolto terapeutico[53]. In tale circostanza il gioiello cessa di essere un accessorio di *status* e diventa un organismo vivente che trae luce e vigore dalla salute e dalla dignità di Susanna. Sebbene il rapporto con la figura paterna appaia meno teso di quello con Vanda, persiste, tra padre e figlia, un'inconciliabile differenza di vedute: la passione di Susanna per l'innovazione e la moda contemporanea crea tra loro un solco generazionale che si manifesta nel corso delle periodiche e condivise incursioni al cinematografo. Per Rinaldo lo spettacolo filmico è fonte di un'invincibile avversione: egli vi scorge il riflesso di un tempo perduto e prova nostalgia per una bellezza autentica che la modernità sembra voler corrodere. Al contrario, Susanna vive quelle ore nel buio della sala come un momento di rivelazione e traduce ogni lezione appresa in una strategia per le sue schermaglie con il giovane e avvenente Ottavio. Nel gioco della seduzione, la fanciulla smette di essere una spettatrice passiva per farsi protagonista, agendo «quasi che il cinema fosse una scuola»[54]. La relazione con Ottavio si svuota di autenticità e si riduce a una messa in scena di pose plastiche e convenzioni esteriori. Susanna, colta da un costante estraniamento rispetto alla propria fisicità, mutua i comportamenti delle grandi dive nel tentativo costante di assumere la regia del proprio corpo mentre tesse le sue relazioni. Tale illusione svanisce quando la realtà prende il sopravvento: restare incinta di Ottavio lacera il copione, vanifica la pretesa di purezza e distrugge il legame con il promesso sposo Aldo, lasciando la storia – e la sua identità – tragicamente incompiuta. Quella vita borghese che le appariva come una perenne festa di abiti e lustrini le rivela ora il suo risvolto più amaro e gli esseri umani le sembrano d'improvviso «come marionette che ripetevano fino

---

Antonio Palumbo, Roma, Adi editore, 2024; URL: https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/scenari-del-conflitto/3.%20Bubba_Angela.pdf.

[53] C. Alvaro, *Domani*, cit., p. 85: «Forse era un'illusione, ma egli trovava che al collo della figliola, tra il grazioso disegno della gola ed il principio del petto, le sue gemme acquistavano una nuova lucentezza, una nuova salute […] le guarirai perché le perle e le gemme risentono della salute di chi le porta».

[54] *Ivi*, p. 88.

all'assurdo la loro piccola storia […] finì per trovare ridicoli i loro vestiti e anche il suo le sembrò una mascheratura, una infiocchettatura che le ricordava quella di certi animali vestiti alla fiera»[55]. Parallelamente alla scrittura del romanzo, nel 1934 Alvaro consegnava alla terza pagina de *La Stampa* il racconto *Carnevale*, idealmente e tematicamente legato all'ultima metamorfosi di Susanna[56]. Una festa in maschera della borghesia cittadina si trasforma improvvisamente in un incubo grottesco: i partecipanti, inizialmente impegnati a recitare ruoli sociali e a intrecciare relazioni superficiali, finiscono per restare prigionieri della loro stessa finzione. Uomini e donne elegantemente vestiti subiscono una metamorfosi bestiale; perdendo ogni tratto umano, si trasformano in animali da fattoria i cui versi finiscono per sovrapporsi.

Ho provato a dimostrare come l'indagine alvariana sul costume si riveli un osservatorio sociologico di straordinaria attualità; mai fine a sé stessa e costantemente connessa a temi complessi come il conflitto generazionale, il rapporto tra madri e figli, l'alienazione tecnologica e la modernizzazione. L'interesse per la moda si configura, pertanto, come un vero e proprio laboratorio intellettuale che trova il suo compimento più maturo nelle pagine de *Il nostro tempo e la speranza,* memorabile testimonianza della crisi e dell'inquietudine moderna[57]. In un'epoca in transizione, gli scritti dell'autore calabrese svelano come l'atto quotidiano del vestirsi nasconda, in realtà, il primo passo verso la standardizzazione dell'uomo contemporaneo. Lungi dal limitarsi a registrare passivamente

---

[55] *Ivi*, pp. 123-124.

[56] Corrado Alvaro, *Carnevale*, «La Stampa», 18 gennaio, 1934, p. 3; il racconto apparve pochi mesi dopo anche su «Il Messaggero», 18 ottobre 1934, e infine confluì in Corrado Alvaro, *Incontri d'amore*, Milano, Bompiani, 1949, pp. 149-157.

[57] Cf Carmine Chiodo, *Il nostro tempo è la speranza: la lucida indagine sulla modernità e la profetica chiaroveggenza di Corrado Alvaro*, «Campi immaginabili», 50-51 (2014), pp. 325-370. L'interesse per la moda rappresenterà un filo conduttore fino all'ultima produzione giornalistica di Alvaro, influenzando profondamente anche la sua collaborazione con il «Corriere della Sera». In una esemplificazione che prescinde dalla cronologia dei testi, si deve tener conto della centralità del tema finanche in articoli scritti nell'ultima stagione della sua vita. Cf, a titolo di esempio, *La bella signora*, «Corriere della Sera», 13 febbraio 1954, p. 3; *Tempi truccati*, «Corriere della Sera», 5 settembre 1947, p. 3; *L'abito scollato*, «Corriere della Sera», 21 gennaio 1954, p. 3*; Il nostro tempo è senza mistero*, «Corriere della Sera», 1 febbraio 1948, p. 3; *La protagonista*, «Corriere della Sera», 2 marzo 1954, p. 3; *Aria di cinema,* «Corriere della Sera», 16 aprile 1953, p. 3.

il mutamento di tagli e stoffe, Alvaro denuncia il risvolto alienante, cogliendo con anticipo il paradosso di una modernità che, promettendo democratizzazione e bellezza per tutti – concetto quanto mai attuale nell'era della chirurgia estetica – finisce con il generare una inquietante omologazione delle coscienze.

Roberto Cotroneo

TRE DONNE ATTORNO AD ALVARO

È necessario ogni volta ritornare all'origine degli autori nella memoria di un lettore, o di un lettore in funzione di critico. Dove sta Corrado Alvaro nella memoria delle mie letture, dove è collocato? Come ci arriva? E a quale età? L'edizione di *Gente in Aspromonte* che ho letto, il mio primo libro di Corrado Alvaro, è quella Garzanti, e stava in casa. Mio padre, medico di origini calabresi, buon lettore, amava Alvaro, anzi era uno dei suoi autori di riferimento. E credo di aver preso quel libro dalla biblioteca che avevo tredici anni, anche qualcosa di meno. L'ho fatto perché quella parola, Aspromonte, si riferiva al massiccio che domina la parte terminale della Calabria, ma era anche l'origine di molti racconti che si facevano in casa. Ovviamente, da allora, l'ho riletto un paio di volte. Ma la prima impressione è rimasta la stessa: magica, nel senso tecnico della parola. Ancora non sapevo che Pietro Pancrazi lo aveva descritto fisicamente in questo modo: «Qualche settimana fa ho inteso Corrado Alvaro parlare in pubblico in una illustre sala fiorentina, che è sempre per uno scrittore non toscano una bella prova Parlava della sua Calabria, e calabrese restò. Con quella sua faccia che sembra un pugno chiuso visto di profilo».

Con quella faccia che sembra un pugno chiuso visto di profilo… Pancrazi ne fa un ritratto. E tutta questa mia relazione si basa su questo. Su tre ritratti. Non tanto quello fisico di Alvaro che non si fermava al pugno chiuso, ma andava oltre con una descrizione quasi pittorica: «sparpagliava lontano le sue impressioni, i ricordi, i proverbi, le figure della sua terra. Ci aveva messo le mani dentro e sembrava intridere una farina, poi quel-

Scrittore, critico, editore; roby.cotroneo@gmail.com

le impressioni, quei ricordi li ribadiva a sé. Riapriva poi la mano di taglio, a mezz'aria e gli ridava la via».

Gesticolava, accentuava le parole Alvaro. Ma quel modo di descriverlo e raccontarlo mostrava profondamente la sua figura di scrittore in un continuo oscillare tra fuga e rimpianto, lontananza e ritorno, fatalismo ma anche coscienza civile. Non c'è mai in Alvaro rassegnazione, non c'è un sud che si ferma alla povertà, all'umiliazione,. Ci sono silenzi, personalità inafferrabili, ci sono scartamenti, intermittenze, in una lingua che ha pochi paragoni in ricchezza e densità.

Ma non sono qui per riferirvi della grandezza e della fortuna critica di Corrado Alvaro. Sono qui per trovare fili sconosciuti, per trovare un senso diverso, per mettere assieme cose lontane. Per dire innanzi tutto una cosa: Alvaro fu scrittore di racconti, e fu scrittore misterioso, inafferrabile. Dietro quegli occhi e quello sguardo fatto di materia, di terra, di roccia e montagna, c'è un autore che si stacca con decisione dal decadentismo, ma prende una direzione lontana anche dal realismo. *Gente in Aspromonte* è coevo de *Gli indifferenti* di Moravia (uscito un anno prima, nel 1929) e di *Fontamara* di Silone (scritto nel 1933, ma arrivato in Italia solo nel 1945). Ma la sua scrittura va verso territori ignoti, non è il ritratto borghese di Moravia, e neppure il Sud dei cafoni abruzzesi di Silone: non è mostrare ciò che interessa ad Alvaro ma definire una sorta di memoria degli istinti, non è la fotografia di una decadenza (Moravia) ma è l'essere spettatore di una frana naturale, che cambia i luoghi attraverso una memoria sottile, attraverso lo stupore per le cose: è il silenzio del mondo, che è più di un silenzio, è una sorta di cadenza della prosa.

Alfonso Gatto scrisse che Alvaro «convoglia tutto a un significato». Ma è un significato che affonda le sue radici nel mito, nel disorientamento, in un dolore continuamente oscurato dal presente delle cose. Ma il significato va trovato nelle coincidenze delle date, dei mondi, delle vicinanze e delle lontananze.

Tre ritratti dicevamo. Il primo tocca ad Alvaro, e a quello che a mio avviso uno dei più grandi racconti italiani del Novecento: il *Ritratto di Melusina*, che apre la raccolta *L'amata alla finestra*, uscito nel 1929. L'anno prima, Alvaro era stato a Berlino, frequentando Luigi Pirandello, Marta Abba, Rosso di San Secondo. Conosciamo bene la vicinanza tra Pirandello e Alvaro. E l'influenza che Pirandello ebbe su Alvaro. Sappiamo quanto lo abbia influenzato soprattutto nella scrittura dei racconti.

Poi, certo, Alvaro aggiunse una memoria degli istinti che in Pirandello era presente solo in parte. Il fatto è che quel racconto di Alvaro ha un riflesso. E il riflesso è *Candelora*. *Candelora* è il racconto che dà il titolo alla tradicesima raccolta delle *Novelle per un anno* pubblicata nel 1928. È vero che fu scritto probabilmente nel 1913, e pubblicato in origine nel 1917. E che Alvaro di certo lo conosceva prima che entrasse poi nella raccolta. Ma i libri non vivono dentro di noi solo nel primo momento che li leggiamo, ma tornano per vie tortuose, per occasioni, persino per riscoperte. Per cui teniamo a mente quel 1928.

Renato Guttuso è ovviamente più giovane di tutti. Ha 16 anni meno di Alvaro, e nel 1928 ha 17 anni. Uno dei primi dipinti è *Ritratto di Graziella*, realizzato attorno al 1930, Quando ancora è influenzato dall'espressionismo e vive ancora a Palermo.

Ma torniamo al punto iniziale. *Il Ritratto di Melusina* può essere considerato il racconto che racchiude tutti gli altri racconti e opere di Alvaro. Sono pochissime pagine. Dove si racconta di un narratore che ama contemplare il ritratto, eseguito da un pittore di passaggio, di Melusina, una ragazza quattordicenne di umili condizioni d'un paese dell'entroterra calabrese chiamato La Rocca. Alvaro racconta della diffidenza delle donne del luogo per i ritratti: «so che molte donne della mia gente non si sono mai fatte ritrarre; basta presentarsi in una delle nostre strade con una macchina da fotografie perché tutte le donne volgano il capo dalla parte del muro» (nel 1914 George James Frazer parlerà a lungo del terrore del mondo arcaico per le fotografie che ti rubavano l'anima, nel primo volume di *Il ramo d'oro*). Il narratore di Alvaro racconta così Melusina: «abitatrice di un mondo dove sono scomparsi gli uomini, e le generazioni stanno per estinguersi. Il paese abbandonato intorno si sfascia rapidamente, le piazze e le strade deserte sono amplificate dai meandri che si aprono nelle case crollanti, tutto è divenuto bianco come se i respiri e le parole trascorse fossero raggelati e incanutiti nell'aria».

Questa descrizione non descrive ma entra dentro il mito di una visione, che porta «le parole trascorse» in una dimensione astorica, immobile, incanutita, impermeabile a qualsiasi destino. Melusina sta seduta sul gradino della porta. «Quando vi arrivò il pittore e la vide, ella stava seduta sulla porta. Egli si fermò a guardarla sorpreso. Ella si rifugiò in casa». E poiché il pittore era ospite del signore del luogo, il signore di tutti, e anche della piccola Melusina, della sua famiglia, di quella povera casa, e di

tutte le terre e di tutte le bestie, la domenica il signore e il pittore si presentano da loro. E il signore dice al padre della ragazza: «Tu devi permettere che questo forestiero faccia il ritratto a tua figlia. È un pittore della Germania e si porterà il ritratto molto lontano da qui. Nessuno lo saprà». Il resto è un sottile racconto di come la ragazza si farà ritrarre. «Melusina si vedeva spogliata delle sue sembianze, della sua vita e della sua ventura […] egli era nella sua mente come se l'avesse sposata […] sarebbe rimasta per sempre sposa mistica di uno che l'aveva rapita».

Melusina alla fine non volle vedere il suo ritratto e si nascose in casa. E «nell'ombra della casa si udì Melusina piangere col pianto lungo, tenue, calmo, di chi piange una morte e avrà da piangere per molto tempo».

Anche *Candelora* è una storia di un pittore e della moglie, ma è un dramma pirandelliano diverso. Non c'è silenzio ma è tutto esplicito, violento, potente. Dove Melusina è fuori dalla storia, sospesa dal tempo, sposa mistica di uno che l'aveva rapita. Candelora è il suo rovescio. Nane Papa, il marito, non ha successo con la sua arte, ma il barone, e i critici trovano attraente e desiderabile Candelora, e Candelora è generosa con loro proprio per aiutare il marito. Così Nane Papa non è più un pittore fallito e viene ospitato con la moglie nella villa del barone. Ma il prezzo di questa promiscuità sarà altissimo. Perché alla fine, come una gemella di Melusina, che però è figlia di un tempo nuovo (come Nane Papa era il pittore di un'arte nuova e personalissima), Candelora si suicida perché voleva essere amata soltanto dal marito.

È proprio nella differenza tra i due racconti che si capisce quanto Alvaro e Pirandello rappresentino due poli dello stesso mondo, necessari uno all'altro. Che i due racconti siano pubblicati nello medesimo periodo colpisce. Intanto perché sarà poi Corrado Alvaro a scrivere la prefazione alle *Novelle per un anno*. E poi perché se in Pirandello la chiave è il dramma, ed è un dramma moderno, nitido, carnale ed esatto («È una meraviglia di forme e di colori, Candelora, una sfida dispettosa ai suoi occhi di pittore che la scoprono sempre nuova e diversa».) In Alvaro, Melusina è invece il continuo rifarsi a una dimensione simbolica a prendere il sopravvento («il pittore come un dio, ricalcava le sembianze di lei, e lei coprendosi una mano mostrava l'altra, e alla fine le nascose tutte e due come due colombe sotto il grembiule»).

Candelora invece «ha nuotato nuda per mattinate intere, nuda su la spiaggia deserta s'è cosparse e maculate di rena infocata le sode carni al

sole, sentendo alle piante dei piedi il fremito fresco delle spume marine. Come può più nasconderle ora la nudità prorompente quella vesticciuola celeste? Messa per decenza, in realtà la fa apparire assai più indecente che se fosse nuda». Melusina invece «pensava alle Streghe, ai ritratti sui quali si fanno i sortilegi, e già si vedeva spogliata dalle sue sembianze, della sua vita e della sua ventura, le bruciavano gli occhi come se le conficcassero degli spilli vendicatori».

Due donne, due scrittori vicini e amici, due racconti usciti praticamente lo stesso anno. Il rovescio misterioso dell'ironia e dello sguardo spietato di Pirandello si riflette nel mistero narrativo di Alvaro. Per quanto entrambi, anche se con importanze diverse, certamente, figli dello stesso tempo e della stessa cultura, si parlano in questi due racconti come fossero due aspetti del mistero ambiguo di certe narrazioni, racconti di mondi vicini eppure lontanissimi.

Di Melusina non sapremo più nulla, murata per sempre in quel luogo di polvere bianca «dove vi cresce solo l'ortica troppo densa». Di Candelora piangeremo il dramma di non essere stata amata abbastanza, e guardata solo come desiderio. E nel *Ritratto di Graziella*, di un Guttuso diciassettenne che sembra ancora lontano dalla sensualità dei suoi corpi dipinti degli anni romani e della maturità, notiamo le mani di Graziella, che potrebbero essere le mani di Melusina, quello sguardo sommesso in un corpo che non si mostra e non si nasconde, ma si lascia guardare indifferente. Il giovane Guttuso è vicino al desiderio simbolico di Corrado Alvaro, ma dopo finirà per dipingere invece mille Candelore nei suoi quadri e nei suoi tanti disegni.

Ma Graziella ha uno sguardo rassegnato, lo stesso che descrive Alvaro quando la piccola Melusina viene obbligata dal padre a posare per il pittore amico del padrone: il padre «chiamò la figlia che si presentò come una bestia riluttante al mercato». Anche Graziella pare riluttante nel farsi ritrarre da Guttuso, anche se in quel periodo le capitava di fare da modella al pittore siciliano.

Pirandello nell'ironia e nel mascheramento aveva trovato una strada, ma soprattutto nel disgusto, come nota Giovanni Macchia nella sua introduzione alle *Novelle per un anno*: «una delle più fedeli e terribili muse di Pirandello è il disgusto, disgusto dell'uomo verso il proprio passato, consegnato ai frammenti di una realtà abbandonata verso la sua distruzione, e che nessun odore, nessun sapore, sensuale o mistico, possono ri-

comporre verso la sua resurrezione». Quello di Macchia è un modo per porre l'accento sulla modernità di Pirandello, lo stesso accento che aveva posto Alvaro, nella sua prefazione di molti anni prima alle *Novelle per un anno*.

Ma in queste realtà abbandonate verso la loro distruzione, senza alcuna resurrezione, il disgusto di Pirandello è contrapposto alla pietas di Alvaro. Come ricorda Geno Pampaloni: «nell'arco della storia umana, egli vedeva le epoche di decadenza ripetere con crudeltà le barbarie delle epoche primitive». Ma nonostante tutto in Alvaro, ma anche nel Guttuso maturo ovviamente, c'era l'idea del riscatto civile (si pensi alla grande metafora politica di *L'uomo è forte*, libro che anticipa di dieci anni *1984* di George Orwell) Anche se quel riscatto era cristallizzato nel pianto di Melusina e nella fuga dentro casa. Quelle case senza vere finestre, E certo non nella visiona utopica di un Pellizza da Volpedo. Ma Pirandello era già lontano da tutto questo. Il teatro, soprattutto il teatro, aveva cambiato il suo sguardo.

Dopo quel 1930, che abbiamo usato come sestante in questa lettura (sottolineo ancora che Pirandello scrive, probabilmente, *Candelora* nel 1913, ma è più importante la pubblicazione), le strade letterarie cambiano. È un disagio diverso quello che poi verrà raccontato da Moravia, da Buzzati, da Vittorini. Sono lontani dal realismo. Ma questa è ancora un'altra storia. Corrado Alvaro si muove tra Pirandello e Federigo Tozzi. Ed è in questa chiave peculiare che andrebbe forse riletto.

Domenico Tenerelli

LA CARNE, LA MORTE E IL DIAVOLO NELLA VITA MODERNA: MISTERI E AVVENTURE

1. *Praz e Alvaro: un incontro singolare*

Nel 1930 Mario Praz pubblica *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Quello che oggi, a quasi cent'anni dalla prima edizione, è un saggio fondamentale per aver definito il concetto di romanticismo e introdotto figure e motivi che hanno forgiato l'immaginario decadente di fine Ottocento, non fu inizialmente ben accolto dalla critica. Benedetto Croce, in particolare, sulla «Critica» del 20 marzo 1931 espresse un giudizio tutt'altro che entusiastico sul libro, negandogli ogni pretesa di sintesi di un movimento culturale e respingendo la tesi che vedeva la «sensibilità erotica» suo aspetto fondante. Lo studio di Praz fu in sostanza circoscritto ad un «episodio bizzarro legato a un'idiosincrasia personale»[1].

Come per i numerosi *ismi* (misticismo, spiritualismo, occultismo, ecc.) gravitanti attorno alla cultura irrazionalistica otto-novecentesca, destinata per decenni ad occupare una posizione marginale nella storia delle idee a causa della – autorevole – censura crociana[2], il bollo negativo apposto dalla «critica d'indirizzo idealistico» a *La carne, la morte e il dia-*

Università degli Studi di Chieti-Pescara; domenico.tenerelli@gmail.com

[1] Paola Colaiacomo, *Un libro libresco*, introduzione a Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1986 [1930], pp. VII-XVII: VII.

[2] Cf il capitolo *Croce e la cultura irrazionalistica* in Simona Cigliana, *Futurismo esoterico*. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento, Napoli, Liguori, 2002, pp. 91-102.

volo[3] finì per nuocere alla sua fortuna in Italia , a differenza ad esempio di quanto avvenne in Inghilterra, dove fu tradotto già nel 1933 col titolo *The Romantic Agony*.

Il 1930 è un anno importante nella storia personale e artistica di Corrado Alvaro. Tornato a Roma dopo aver riparato a Berlino per eludere l'ostruzionismo fascista, inaspritosi dopo aver aderito al *Manifesto* crociano «degl'intellettuali non fascisti» pubblicato sul «Mondo» nel maggio 1925, lo scrittore riorganizza in volume gran parte della produzione narrativa degli anni precedenti disseminata sulle riviste. Insieme al romanzo *Vent'anni* escono nel giro di pochi mesi ben tre raccolte di racconti: *La signora dell'isola*, *Misteri e avventure* e *Gente in Aspromonte*. Quest'ultima, che Alvaro dirà aver avuto «in tasca» al ritorno dalla capitale tedesca, gli cambia letteralmente la vita, consentendogli di ottenere nel 1931 il prestigioso premio «La Stampa» e soprattutto migliorare la propria immagine agli occhi delle alte sfere del regime a cui per anni era stato inviso[4].

Il racconto eponimo di *Gente in Aspromonte*, inizialmente comparso come elzeviro in una redazione rimaneggiata e molto diversa sulla «Stampa» del 14 gennaio 1927, fu in seguito pubblicato da Alvaro in due parti (aprile e maggio 1930) sulla rivista «Pègaso» di Ugo Ojetti, che pochi anni prima da direttore del «Corriere della Sera» gli aveva impedito di continuare a collaborare al foglio milanese per «ragioni politiche»[5]. La seconda parte è curiosamente seguita da un articolo di Mario Praz intitolato *Note di un viaggio da Liverpool ad Ajaccio*, appartenente a quel filone letterario oscillante tra reportage, diario e memoria di viaggio che negli anni '30 lo stesso Alvaro sperimentò con risultati notevoli[6].

Da fantastici e singolari «viaggi» è composta la seconda sezione di

---

[3] Il riferimento di Praz – volutamente generico – si legge nella *Nota alla quinta edizione* del 1976, in M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., p. 12.

[4] Corrado Alvaro, *Ultimo diario (1948-1956)*, Milano, Bompiani, 1961, pp. 218-219. Sui controversi rapporti di Alvaro con il regime cf quantomeno Vincenzo Stranieri, *Corrado Alvaro e il fascismo*, Bovalino Marina, Centro Stampa Sud, 1999.

[5] Il riferimento è in una lettera di Alvaro a Nino Frank del 25 marzo 1926, in Corrado Alvaro, Massimo Bontempelli, Nino Frank, *Lettere a "900"*, a cura di Marinella Mascia Galateria, Roma, Bulzoni, 1986, p. 14. Ojetti avrebbe poi addirittura preso parte alla commissione che assegnò allo scrittore il premio «La Stampa» nel 1931.

[6] Si pensi a *Viaggio in Turchia* (1932), *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica* (1935) e soprattutto *Itinerario italiano* (1933).

Misteri e avventure, una delle tre raccolte pubblicate nel 1930 e tra le più suggestive della sua produzione. L'analisi che condurrò sarà volta ad esaminarne i principali aspetti tematici e stilistico-formali e contestualizzarla nel clima storico-culturale della seconda metà degli anni '20 in cui fu concepita. Emergerà come molti testi possano sorprendentemente leggersi secondo le tre componenti simboliche – la carne, la morte e il diavolo – che strutturano il volume di Praz pubblicato nello stesso anno.

2. *Stato dell'arte*

Misteri e avventure è l'opera di Alvaro meno esplorata dagli studiosi. Se si esclude il volumetto *Viaggi attraverso le cose* (2006) curato da Aldo Morace in cui confluiscono il racconto omonimo e *Avventure*[7], risulta l'unica raccolta alvariana mai ripubblicata in edizione critica. Dato che è di fatto conseguente proprio alla blanda attenzione da parte della critica, che sin dai primi anni successivi alla morte dello scrittore indicò nei racconti di *Misteri e avventure* delle «prove decisamente fallite»[8], nuocendo indirettamente alla fortuna del libro: sorte analoga a quella toccata a *La carne, la morte e il diavolo*.

Escludendo i contributi in cui si esplorano i rapporti di Alvaro con il realismo magico[9], sono infatti solo due, rispettivamente di Silvana Cirillo e Bruno Porcelli, gli studi specifici su *Misteri e avventure*[10]. In entrambi,

---

[7] Corrado Alvaro, *Viaggi attraverso le cose*, a cura di Aldo Maria Morace, Pistoia, Via del vento, 2006.

[8] Armando Balduino, *Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, 1965, p. 41.

[9] Cf Antonio Palermo, *Dal novecentismo all'utopia*, in Id., *I miti della società e altri saggi alvariani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, pp. 57-75: 57-65; Carlo Alberto Augieri, *Il realismo magico della parola muta, o del segno* trasparente*: Alvaro e la realtà segreta del* quasi *inenarrabile*, in *Bontempelliano o plurimo? Il realismo magico negli anni di "900" e oltre*. Atti della Giornata internazionale di studi (Lubiana 14 maggio 2013), a cura di Patrizia Farinelli, Firenze, Le Lettere, 2016, pp. 147-162; Luigi Reina, *L'altro Alvaro (tra letteratura e vita)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020, pp. 135-147.

[10] Silvana Cirillo, *Corrado Alvaro e il "realismo magico": «Misteri e avventure»*, in Ead., *Nei dintorni del Surrealismo*. Da Alvaro a Zavattini umoristi balordi e sognatori nella letteratura italiana del Novecento, Roma, Editori Riuniti, 2006, pp. 11-23 e Bruno Porcelli, *Corrado Alvaro:* Misteri e avventure *e il disimpegno degli anni 1925-1930*, «Italianistica», XXXVII, 2, maggio/agosto 2008, pp. 37-48.

tuttavia, le questioni problematiche poste in essere dalla raccolta non vengono del tutto dipanate. Cirillo, pur accennando all'ispirazione novecentista e individuando interessanti legami con la pittura metafisica, ne sottolinea piuttosto gli accenti para-surrealistici, accostando genericamente i testi del volume, che dice erroneamente composti «intorno al '25», ai testi di Savinio e Buzzati[11], che cominciò a pubblicare i suoi racconti solo anni dopo. Ugualmente Porcelli, sebbene evidenzi i legami con l'arte di Bontempelli o il grottesco di Rosso di San Secondo[12], frequentato da Alvaro durante il soggiorno berlinese, afferma che nella raccolta emerge una «presa di distanza […] rispetto ai temi politico-sociali che caratterizzavano testi precedenti», collocandone la composizione in un periodo di generale «disimpegno da argomenti attuali raggiunto attraverso la scelta di temi prevalentemente antirealistici»[13]. Giudizio – come vedremo – non condivisibile e già respinto da Lorella Giuliani[14], che ha acutamente ricostruito l'esperienza novecentista di Alvaro circoscrivendola al clima culturale che favorì la nascita e lo sviluppo del movimento artistico promosso da Bontempelli[15].

A conclusione di questa breve ma necessaria digressione bibliografica, risultano di grande perspicacia, nonché propedeutiche a quanto esporrò, le parole di Antonio Palermo:

> *Misteri e avventure* è l'opera di Alvaro più scopertamente novecentista; […] quella che maggiormente accentua gli aspetti «cittadini», cioè negativi della sua arte: giusto perciò l'oblio della critica e dello stesso autore (è una delle pochissime opere narrative che non siano state da lui riproposte), ma fino a un certo punto. Se infatti sul piano dei risultati […] artistici, è innegabile che *Misteri e avventure* sia fra le sue cose meno felici, non altrettanto si deve dire per la sua utilità critica, ben maggiore […] di

---

[11] S. Cirillo, *Corrado Alvaro e il "realismo magico": «Misteri e avventure»*, cit., p. 11.

[12] B. Porcelli, *Corrado Alvaro:* Misteri e avventure *e il disimpegno degli anni 1925-1930*, cit., pp. 41, 43.

[13] *Ivi*, p. 46.

[14] Lorella Anna Giuliani, *Finzioni al passo. Alvaro dei misteri*, in Ead., *Passioni e errori*. Studi su Alvaro, Napoli, Liguori, 2016, pp. 1-18: 2-3.

[15] Il contributo di Giuliani è stato ripubblicato (con alcune varianti) col titolo *Il Novecentismo di Corrado Alvaro* in *Ripensare Alvaro*, a cura di Pasquale Tuscano e Vito Teti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021, pp. 24-39.

qualche esplicito giudizio dello scrittore, tanto positivo, quanto generico, sul significato del novecentismo[16].

III. *Storia redazionale: gli anni di «"900"»*

Misteri e avventure esce nel 1930 per la casa editrice aquilana Vecchioni[17]. In un'edizione identica viene ristampata quantomeno l'anno successivo da «Novissima editrice»[18] nella collana «Scrittori italiani moderni»[19]. Si tratta dell'unica raccolta alvariana composta da racconti (diciotto) mai prima raccolti in volume distribuiti in sezioni (tre, di sei ciascuno)[20]. Ogni sezione prende il titolo del rispettivo primo racconto: *Boccadoro*, *Viaggi attraverso le cose* e *Serate in città*. Riproduco di seguito l'indice segnalando le prime stampe su rivista dei racconti antecedenti alla pubblicazione in volume[21]:

Boccadoro
Boccadoro: «"900"», I – Cahier d'automne 1926 (in francese, col titolo *Bouche d'or*); «Le Grandi Firme», 15 marzo 1928 (con l'indicazione in calce «"Roma, febbraio '28"»)
Il primo eremita: «Il Mattino», 31 luglio 1929 (col titolo *Le favole delle foreste*)
Storia di Cristoforo: «La Stampa», 26 maggio 1927

---

[16] A. Palermo, *Dal novecentismo all'utopia*, cit., p. 60.

[17] Si tratta della seconda pubblicazione alvariana del 1930 con una casa editrice abruzzese: *La signora dell'isola* fu infatti stampata da Carabba. Alcuni racconti di queste raccolte – per *Misteri e Avventure* solo *Tre vestiti usati* – confluirono nella terza edizione ampliata de *L'amata alla finestra* (1953).

[18] Da non confondere con la più nota Società editrice di «Novissima», con cui pure Alvaro pubblicò *Itinerario italiano* ("Quaderni di Novissima", 1933) e *Terra nuova* ("Edizioni di Novissima", 1934).

[19] Pur senza data, il volume fu stampato non prima del 1931, anno in cui Elda Bossi fondò la casa editrice; cf Paola Pallottino, *Un profluvio di copertine. Per una cover story di Mario Pompei*, «Ti con zero», 11 luglio 2018, pp. 1-8.

[20] L'altra raccolta alvariana che presenta due sezioni è *Settantacinque racconti* (1955), sebbene una – *Incontri d'amore* – già pubblicata come volume autonomo nel 1940.

[21] Cf la *Bibliografia alvariana*, a cura di Aldo Maria Morace [www.centrostudicorradoalvaro.it] (si aggiunge in quanto riferimento bibliografico inedito la prima redazione de *Il buon Leone*). *L'isola delle donne* accorpa *L'isola di Gunaica* e *Cronaca dell'isola delle donne*, che corrispondono (a grandi linee) nella redazione su rivista alle due parti del racconto messo a testo.

Le serve caste: «La Stampa», 5 aprile 1927 (col titolo *Storia delle serve caste*)
Il buon Leone: «Novella», agosto 1927 (col titolo *Storia del buon leone*)
La bella Caterina: inedita (con l'indicazione in calce «(1925)»)
Viaggi attraverso le cose
Viaggi attraverso le cose: «"900"», III – Cahier de printemps 1927 (in francese, col titolo *Voyage à travers les choses*)
L'isola delle donne: «La Stampa», 8 febbraio 1927 (col titolo *L'isola di Gunaica*) e «La Stampa», 23 febbraio 1927 (col titolo *Cronaca dell'isola delle donne*)
Il paese di Kefalea: «Nuova Antologia», 16 ottobre 1927
Il regno delle cose inutili: «La Stampa», 14 maggio 1927
L'Isola felice: «La Stampa», 1 agosto 1927 (col titolo *Nascita di un mondo*)
La Nuova Atene: inedita (con l'indicazione in calce «(1925)»)
Serate in città
Serate in città: «La Stampa», 11 maggio 1928; «Il Mattino», 16 giugno 1929 (col titolo *Narciso e Margherita*)
Avventure: «La Stampa», 25 giugno 1929
Storia degli amori non fatti: «La Donna», luglio 1928
La padrona di casa: «La Stampa», 14 aprile 1929
Tre vestiti usati: «La Stampa», 2 gennaio 1927
Sera di domenica: «La Stampa», 8 febbraio 1929

All'infuori de *La bella Caterina* e *La Nuova Atene*, inedite e risalenti al 1925, il periodo di stampa su rivista dei racconti di *Misteri e avventure* copre poco meno di tre anni. Tale arco temporale corrisponde pressoché esattamente al periodo di attività di «"900". Cahiers d'Italie et d'Europe», rivista trimestrale in lingua francese fondata da Massimo Bontempelli e Curzio Malaparte nell'agosto 1926 e chiusa nel giugno 1929, dopo essere stata interrotta nell'autunno 1927 e aver ripreso le pubblicazioni in italiano nel luglio 1928[22]. Alvaro, che conosceva Bontempelli quantomeno dal 1924, quando gli subentrò al «Mondo» sostituendo la sua rubrica *La vita rosea* con *Lo specchio storto*[23] e firmò l'introduzione a *La donna del Na-*

[22] Nell'ottobre 1927 «"900"» cambiò editore (da «La Voce» a «Sapientia»), terminando così la sua fase più combattiva e impegnata dopo la nota polemica su «Stracittà» e «Strapaese» tra Bontempelli e Malaparte, che boicottò la rivista. Sulla questione cf quantomeno Marinella Mascia Galateria, *Lettere a Parigi*, in C. Alvaro, M. Bontempelli, N. Frank, *Lettere a "900"*, a cura di Ead., cit., pp. I-LIX.

[23] Su questa rubrica, che già nel titolo reca un omaggio (distorto) ad un motivo cardine della poetica bontempelliana, cf Anne-Christine Faitrop-Porta, *Introduzione* –

dir[24], ricoprì il ruolo di segretario di redazione della sede romana della rivista, pubblicandovi regolarmente dal primo numero sino all'aprile 1929.

Già nel titolo *Misteri e avventure* riassume in maniera quasi perfettamente circolare il triennio novecentista. Il lemma «misteri» compare infatti (l'unica volta) nella raccolta nei primissimi passaggi del racconto cronologicamente più datato, *Boccadoro*, la cui prima versione (in lingua francese) fu pubblicata proprio sulla rivista bontempelliana. Il lemma «avventure», invece, dà il titolo al secondo racconto cronologicamente più prossimo alla pubblicazione del volume, comparso sulla «Stampa» nel mese in cui «"900"» terminò le pubblicazioni. Più in generale, si potrebbe dire che ai «misteri» appartengono i racconti della prima sezione, *Boccadoro*, mentre alle «avventure» quelle della seconda e della terza: non solo quelle sentimentali di *Serate in città*, ma anche quelle in mondi surreali e fantastici di *Viaggi attraverso le cose*. Questa risulta a conti fatti la sezione più coesa, composta da testi con un narratore autodiegetico e pubblicati (ad eccezione dell'inedita *La Nuova Atene*) nel 1927, tra cui un piccolo corpus di racconti (*L'isola di Gunaica*, *Cronaca dell'isola delle donne* e *Il regno delle cose inutili*) che nella prima redazione sulla «Stampa» presenta il sopratitolo *Viaggi immaginari*[25].

Nel 1927, d'altronde, fu pubblicata la metà dei racconti di *Misteri e avventure*. Dopo gli attacchi da parte fascista e la fine delle collaborazioni al «Mondo» e al «Corriere della Sera», in quell'anno Alvaro scrive assiduamente sulla «Stampa» – su cui compaiono ben dieci racconti della raccolta – e su «"900"», sostenuto in entrambi i casi da Bontempelli, deciso a concedere all'amico lo spazio che nell'anno precedente gli era stato nega-

---

Lo specchio storto, in Corrado Alvaro, *Lettere parigine e altri scritti 1922-1925*, a cura di Ead., Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 7-51.

[24] Dal titolo *Bontempelli*, lo scritto fu poi ripubblicato postumo sull'«Osservatore politico-letterario» dell'agosto 1960 col titolo *Il realista magico*. Sul rapporto tra Alvaro e Bontempelli cf Giovanni La Rosa, *Memoria e vita: da Bontempelli ad Alvaro*, in «Realtà e fantasia sono i mezzi dell'arte». Bontempelli a colloquio con il Novecento, «Mosaico Italiano», XIII, 133, Gennaio 2015, pp. 8-11.

[25] L'espressione oscilla lievemente in due casi: «Viaggi immaginarî» per *L'isola di Gunaica* e «Viaggi immaginarii» per *Il regno delle cose inutili*. Ai tre racconti si potrebbe aggiungere anche *Il paese di Kefalea*, in cui compaiono il barone russo Glukoff e l'americano Mr. Milk, compagni di viaggio dell'io narrante ne *L'isola di Gunaica* e *Cronaca dell'isola delle donne*.

to a causa delle sue posizioni politiche[26]. Proprio per non dar «occasione a nuove lotte, sgradevoli soprattutto per lui», Bontempelli sceglie di non segnalare sul primo *Cahier* il nome di Alvaro quale segretario di redazione per l'Italia, deciso ad aggiungere il suo nome «quando il successo di pubblico della rivista *gl*i avrà permesso di infischiar*s*ene di tutte queste minchionerie», come si legge in una lettera a Nino Frank (segretario di redazione a Parigi) del 5 settembre 1926[27].

Tale strategia precauzionale dà l'idea delle polemiche che accompagnarono «"900"» sin da prima della sua effettiva stampa, come riporta lo stesso Alvaro nell'articolo *Letterati a rumore* («La Stampa», 26 agosto 1926) che prende le mosse dal celebre duello tenutosi nella villa di Pirandello tra Ungaretti e Bontempelli[28]. Sebbene quest'ultimo ribadisse la necessità di occuparsi esclusivamente d'arte e letteratura e tralasciare la politica, la rivista fu spesso accusata «di internazionalismo in patria e di fascismo all'estero»[29], navigando sul sottile crinale del compromesso sino ad una "resa" del suo fondatore – necessaria per mantenerla in vita – ed una più esplicita presa di posizione vicina al regime con la nuova serie italiana[30].

Non è un caso che in un parere espresso tempo dopo su «"900"», Alvaro, che pure vi collaborò sino al terzultimo numero, menzionasse unicamente il 1927, individuando in quell'anno il punto culminante dell'esperienza novecentista e ritenendo l'evoluzione conservatrice della rivista ben lontana dai propositi culturali originali e nondimeno dai suoi ideali:

> A me pare che «900» tendesse a costituire, nel 1927, quando la libertà di stampa era stata soppressa, un più o meno conscio tentativo di comunicare col mondo esterno, con le letterature di tutte le altre nazioni […]:

---

[26] M. M. Galateria, *Lettere a Parigi*, cit., p. XX.

[27] C. Alvaro, M. Bontempelli, N. Frank, *Lettere a "900"*, a cura di Ead., cit., p. 112.

[28] Corrado Alvaro, *Letterati a rumore*, «La Stampa», 26 agosto 1926, in Id., *Scritti dispersi (1921-1956)*, introduzione di Walter Pedullà, a cura e con postfazione di Mario Striati, Milano, Bompiani, 1995, pp. 149-151: 149.

[29] M. M. Galateria, *Lettere a Parigi*, cit., p. XII. Cf anche Irene Bertelloni, *Riflessioni sulla rivista «900»: la sua ricezione nei periodici italiani e francesi del tempo*, «Studi (e testi) italiani», 54, 2025, pp. 131-158.

[30] Ead., *Un'impossibile mediazione: il caso «900. Cahiers d'Italie et d'Europe»*, in *Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Catania, 23-25 settembre 2021, a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana, Roma, Adi editore, 2023, pp. 1-10.

> un'istintiva fuga dall'isolamento in cui si chiudeva il nostro paese con la sua cultura. E forse l'illusione che la cultura potesse agire al di fuori della politica[31].

Non dunque «disimpegno», come si è sostenuto, bensì reazione e ferma volontà di eludere la repressione culturale fascista per mezzo di un'arte che, con la fuga nei *misteri* e *avventure* vissute in mondi "altri" come quelli della sezione *Viaggi attraverso le cose*, muovesse implicitamente una critica al mondo reale e al potere costituito.

IV. *Mistero e avventura: il realismo magico*

Leggendo la *Justification* a firma M. B. sul primo numero di «"900"», primo dei quattro *Preamboli* ripubblicati in italiano dal suo autore ne *L'avventura novecentista*, bilancio postumo e lucido di quell'esperienza culturale, si deduce che *Misteri e avventure* è l'opera con cui Alvaro rese esplicitamente omaggio – già nel titolo – al progetto bontempelliano cristallizzando una personale fase estetica fortemente influenzata dall'arte dell'amico. Ne riporto i passaggi salienti:

> Il còmpito più urgente e preciso del secolo ventesimo, sarà la ricostruzione del tempo e dello spazio. […] Unico strumento del nostro lavoro sarà l'immaginazione. | Occorre riimparare l'arte di costruire, per inventare i miti freschi onde possa scaturire la nuova atmosfera di cui abbiamo bisogno per respirare. […] Il mondo immaginario si verserà in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale. […] Lo scopo è di imparare a dominarlo, fino a poterne sconvolgere a piacere le leggi. Ora, il dominio dell'uomo sulla natura è la magia. […] (Immaginazione, fantasia: ma niente di simile al favolismo delle fate […]). | Piuttosto che di fiaba, abbiamo sete di avventura. La vita più quotidiana e normale, vogliamo vederla come un avventuroso miracolo […][32].

Se il «realismo moderno», citando Auerbach, è la «trattazione seria

---

[31] *Il Futurismo. Il Novecentismo*, a cura di Enrico Falqui, Torino, ERI, 1953, p. 114.

[32] Massimo Bontempelli, *Giustificazione* [Settembre 1926], in Id., *L'avventura novecentista* [1938], Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 9-12: 9-10.

della vita quotidiana»[33], il realismo magico bontempelliano ne è di fatto una declinazione stupita[34] e spregiudicata, volta a guidare il lettore nella scoperta di «*qualche altra cosa* attorno e al di sopra della realtà»[35], secondo un dettato che ricorda il «*Mondo occulto* […] fuori di noi e dentro di noi» di cui parlava Luigi Capuana in un saggio di trent'anni prima[36].

Si potrebbe infatti richiamare un certo occultismo *fin de siècle* a proposito del «dominio dell'uomo sulla natura» e la possibilità di modellarla a piacimento, prerogativa degli occultisti secondo le opere di Eliphas Lévi e Stanislas de Guaita, citate da Capuana[37]. Sul concetto di magia Bontempelli si sarebbe espresso in un intervento chiarificatore dell'aprile 1928:

> Non solo con essa [la parola «magia», *ndr*] indico la necessità di non attenersi alle spiegazioni «naturali» di tutto ciò che l'uomo vede […]; qualche volta ho anche affermato che è necessario […] considerare sotto specie di magia […] la poesia. […] (La magia non è soltanto stregoneria: qualunque incanto è magia; il fondo dell'arte non altro è che incanto. Forse è il solo incantesimo concesso all'uomo […]). Quando si dànno interpretazioni magiche delle cose comuni, occorre farlo con un piglio che lasci continuamente in dubbio se l'autore le dà come interpretazioni pienamente credute da lui e autentiche […], o come simboli di una interpretazione non già magica, ma puramente spirituale. | Soltanto con questa ambiguità si ottiene quella mezza atmosfera che più di qualunque sorta di spiegazione vale a dare il senso del mistero delle cose quotidiane, e iniziare i lettori a penetrarne per proprio conto la profondità[38].

Riaffermando il nucleo esoterico delle proprie formulazioni teoriche,

---

[33] Erich Auerbach, *Mimesis*. Il realismo nella letteratura occidentale [1946, 1956 ed. ita], II, Torino, Einaudi, 2000, p. 267.

[34] Di stupore come «espressione di magia» Bontempelli parla nel quarto *Preambolo* dal titolo *Analogie* [Giugno 1927], in M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., pp. 21-25: 21.

[35] *Ibidem* e più in generale cf Patrizia Farinelli, *Le sfide del novecentismo e la prospettiva estetica magico-realista*, in *Bontempelliano o plurimo? Il realismo magico negli anni di "900" e oltre*, a cura di Ead., cit., pp. 46-60.

[36] Luigi Capuana, *Mondo occulto* [1896], in Id., *Mondo occulto*, a cura di Simona Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma, 1995, pp. 163-211: 193.

[37] *Ivi*, p. 189.

[38] Massimo Bontempelli, *Limiti della magia* [Aprile 1928], in Id., *L'avventura novecentista*, cit., pp. 28-29.

ma coinvolgendo in maniera decisiva non solo l'autore, ma anche il lettore delle opere novecentiste, invitato a scorgere dappertutto il meraviglioso, Bontempelli, attingendo da un principio fondante dell'estetica romantica negli stessi anni recuperato dai surrealisti, evidenzia il carattere magico della creazione artistica, propedeutico a cogliere il «mistero» nel quotidiano e creare una atmosfera limbica, ambiguamente oscillante tra realtà e fantasia: «un'altra dimensione, in cui la vita nostra si proietta», come avrebbe ribadito anni dopo[39]. Il poeta, come già affermato nella *Justification* e negli scritti giornalistici de *La donna del Nadir*, raccolta in anticipo sulla poetica novecentista[40], deve essere un inventore di miti e favole «*necessari ai tempi nuovi*»[41], secondo un indirizzo di poetica che si inscriveva nel più diffuso fenomeno della «rinascita dell'esigenza mitica»[42] che negli stessi anni coinvolse anche Pirandello. In quello stesso anno il drammaturgo parlava per la prima volta dei *Giganti della montagna*[43], mito dell'arte ambientato in un tempo e spazio dai contorni «*indeterminati: al limite, fra la favola e la realtà*» con protagonista il Mago Cotrone, evocatore di fantasmi e creatore di incantesimi secondo le direttive estetiche del realismo magico.

Un altro lemma chiave della concettualizzazione novecentista è «avventura», recuperato non a caso da Bontempelli nel titolo del libro del 1938. Per lo scrittore, quantomeno in una prima fase estetica, l'avventura è quella che si svolge nella città moderna e futuribile, secondo il topos della «città avventurosa» attinto dalla letteratura ottocentesca[44]: nel labirintico reticolo metropolitano l'individuo entra infatti in contatto con lo

---

[39] Id., *Riassunto*, «Valori primordiali», febbraio 1938, in *ivi*, pp. 347-353: 351.

[40] Sandra Milanko, *Alle origini del novecentismo:* La donna del Nadir, in *Bontempelliano o plurimo? Il realismo magico negli anni di "900" e oltre*, a cura di P. Farinelli, cit., pp. 32-45.

[41] M. Bontempelli., *Analogie*, cit., p. 23. Più in generale cf Fulvia Airoldi Namer, *Gli scritti teorici di Massimo Bontempelli nei «Cahiers du "900" e la ricostruzione mitica della realtà»*, «Studi Novecenteschi», 4, 12, novembre 1975, pp. 249-270.

[42] A. Palermo, *Dal novecentismo all'utopia*, cit., p. 60.

[43] Il primo riferimento all'opera (ancora senza un titolo) si trova in un'intervista a G. C., *Lazzaro e un'altra commedia nuova di Pirandello*, «La Stampa», 11 settembre 1928, in *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di Ivan Pupo, prefazione di Nino Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 401-403.

[44] Stefano Lazzarin, *La città avventurosa: Bontempelli 1920-1921*, «Transalpina», 11, 2008, pp. 87-99.

«straordinario della realtà» e i prodigi della tecnologia. *La vita operosa* (1921), seguito de *La vita intensa* (1920) e ambientato anch'esso a Milano, ha non a caso come sottotitolo *Nuovi racconti d'avventure*[45], inaugurando così nella produzione bontempelliana l'utilizzo del termine per designare la materia trattata. Seguiranno infatti *Viaggi e scoperte. Ultime avventure* (1922), *La donna dei miei sogni e altre avventure moderne* (1925), *Lo zar non è morto. Grande romanzo d'avventure* (1929)[46], sino ad *Avventure (1919-1921)*, volume del 1938 in cui Bontempelli riunisce i due romanzi "milanesi" e *Viaggi e scoperte*.

Porcelli indica giustamente questa raccolta tra le fonti di *Misteri e avventure*[47], che la evoca già nel titolo binomiale e ancor più nella citazione finale della novella *L'isola delle donne*, che può considerarsi emblematica di tutta l'opera alvariana[48]: «Ma non fu certo questo pericolo né quelli passati che ci impedirono di avventurarci in nuove scoperte» (*MA*, 124). Riservandomi di approfondire la questione in altra sede, è sufficiente qui affermare che nei racconti del volume bontempelliano sono presenti in nuce gli assunti a carattere iniziatico della *Justification* e dei manifesti novecentisti di alcuni anni dopo. Le «problemose avventure» vissute dall'io narrante – lo stesso autore – sono di fatto *viaggi* nell'ignoto alla *scoperta* del sé.

V. *La via per il sacro*: Boccadoro

In *Misteri e avventure* tale processo di trasformazione – ed elevazione – spirituale è manifesto già nel primo racconto, pubblicato per la prima volta (in francese) proprio sulla rivista di Bontempelli. *Boccadoro* è la rivisitazione della leggenda di San Giovanni Crisostomo (letteralmente

---

[45] Il sottotitolo muta in *Avventure del '19 a Milano* quando Paola Masino ripubblica tutta l'opera di Bontempelli nel 1978.

[46] Ad opera del Gruppo dei Dieci, tra cui Bontempelli.

[47] B. Porcelli, *Corrado Alvaro:* Misteri e avventure *e il disimpegno degli anni 1925-1930*, cit., p. 43.

[48] Per le citazioni tratte dall'opera si fa d'ora in poi riferimento – indicando unicamente la sigla «*MA*» seguita dai numeri di pagina – alla seguente edizione: Corrado Alvaro, *Misteri e avventure*, Firenze-Perugia-Venezia, Novissima editrice, s.d. (ma dopo il 1930).

«bocca d'oro», dal greco), patriarca di Costantinopoli e teologo dalla grande abilità retorica (di qui l'epiteto) vissuto tra IV e V secolo. È probabile che per la redazione del racconto Alvaro si sia rifatto al volume *La leggenda di Sant'Albano prosa inedita del XIV secolo e La storia di San Giovanni Boccadoro secondo due antiche lezioni in rima* (1865) a cura di Alessandro D'Ancona: Albano (nome della leggenda nella versione prosastica) è non a caso il nome del protagonista nella prima redazione in italiano del 1928 (Schirano nella versione definitiva). D'Ancona menziona, tra l'altro, il volume *Mystères inédits du quinzième siècle* (1837) del medievista francese Achille Jubinal, in cui si trova appunto un dramma su *Saint Jean Chrysosthomes*, mentre del suo studio sul «caso dell'eremita» che ottiene la «redenzione per via della penitenza» discusse anche Eugenio Camerini nei *Nuovi profili letterari* (1875) nella sezione dedicata agli scrittori di *Leggende e misteri*[49].

Il termine in questione, come anticipato, compare all'inizio del racconto:

> Schirano, che poi fu detto Boccadoro, ebbe fin da ragazzo l'amore delle cose di chiesa. Metteva sullo scalino della porta un'immagine, e con una tovaglia sulle spalle cantava canzoni sacre. […] Un sacerdote che passava di là, pensò che quel ragazzo avrebbe potuto lodare il Signore con lingua sapiente, e lo indirizzò ai suoi misteri. (*MA*, 9)

Citando Van Gennep, per «misteri» si intende «*l'insieme delle cerimonie le quali facendo passare il neofita dal mondo profano al mondo sacro, lo mettono in comunicazione diretta, continua e definitiva con quest'ultimo*»[50]. È ciò che connota i culti di Eleusi, maggiormente approfonditi dall'antropologo francese, ma tale ritualità iniziatica – la stessa radice etimologica del termine «misteri» proverrebbe dal greco μύησις («iniziazione») o μύστης («iniziato») – è notoriamente estendibile a numerosissime altre confessioni dell'antichità, sino a trasmutare nel cristianesimo esoterico medievale (i Catari, i Rosacroce) e nelle società segrete e occulte dell'era

---

[49] Eugenio Camerini, *Nuovi profili letterari*, volume II, parte italiana, Milano, Natale Battezzati, 1875, pp. 12-14.

[50] Arnold Van Gennep, *I riti di passaggio* [1909, 1981 ed. ita], Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 77.

moderna (la Massoneria, la Società Teosofica)[51]. Nel cristianesimo ortodosso il «mistero» è una «*verità velata* e *nascosta* e tale che supera le forze della ragione […]: nel senso rigoroso e teologico della parola è una *verità assolutamente soprannaturale* o *soprarazionale*»[52] rivelata da Dio ai credenti: si pensi ai misteri della fede (l'Incarnazione, la Trinità, ecc.), la cui rappresentazione plastica nel Basso Medioevo diede vita a un genere teatrale molto in voga che prese appunto il nome di *misteri*.

Alvaro riattualizza diversi elementi di tale tradizione, coniugandoli – già nel titolo – all'estetica novecentista entro il condiviso orizzonte di natura esoterico-iniziatica che contraddistingue, in senso ascendente o discendente, diversi testi di *Misteri e avventure*. Quelli di *Boccadoro*, la prima – e decisamente meno interessante – sezione del volume, come già suggerito dal racconto eponimo presentano una «statica rimodulazione di episodi agiografici attinti dal leggendario medievale, e soprattutto dalle *Vite dei Santi Padri* del Cavalca»[53]. I protagonisti – Boccadoro, Paolo d'Alessandria (*Il primo eremita*), Malnato (*Storia di Cristoforo*), le serve di Anastasia martire (*Le serve caste*), il Leone (*Il buon Leone*) e Caterina (*La bella Caterina*) –, volontariamente esiliatisi dal consorzio sociale, compiono tutti il loro destino divino. In ogni racconto si assiste a quel passaggio «dal mondo profano al mondo sacro» che connota i misteri, ma se in alcuni casi tale sublimazione coincide con l'incontro con il «Signore Gesù Cristo» (*Storia di Cristoforo*, *La bella Caterina*), in altri è ostacolata (in *Boccadoro* o la stessa *Storia di Cristoforo*) o definitivamente compromessa (è il caso delle «tre mistiche serve», che muoiono in un sanguinario rito sacrificale) dall'incontro fatale con il diavolo.

---

[51] Giuseppe Gangi, *Misteri esoterici*. La tradizione ermetico-esoterica in Occidente, Roma, Edizioni Mediterranee, 2006.

[52] Mons. Geremia Bonomelli, *Misteri Cristiani*, Brescia, Tipografia e Libreria Queriniana, 1894, p. III.

[53] Aldo Maria Morace, *Alvaro e il "narrar breve"*, in *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito* (atti del convegno di Marina di Gioiosa, San Luca, Brancaleone: 26-28 aprile 2002), a cura di Id. e Antonio Zappia, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 13-28: 18. Sulla religiosità di Alvaro cf Giovanni Carteri, *Il Dio nascosto. Viaggio nel cristianesimo di Corrado Alvaro*, prefazione di Carlo Carena, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1999, dove è inclusa *La bella Caterina*, racconto che chiude la sezione *Boccadoro*.

VI. *Alvaro e il diavolo*

È curioso constatare la lunga fedeltà di Alvaro alla figura diabolica. Nel 1921 traduce dal russo il romanzo *Il piccolo diavolo* di Sologub; scrive il soggetto del film *Patto col diavolo* (1949) di Luigi Chiarini, ma soprattutto compone tra il 1924 e il 1927 la commedia in quattro atti *Il diavolo curioso*, primo lavoro drammatico genericamente ispirato al *Belfagor* machiavelliano e parzialmente stampato per la prima volta in lingua francese col titolo *Un diable curieux* sul secondo numero di «"900"» (hiver 1926-27). Non è un caso che proprio in questo lavoro si registri il «passaggio dalla caratura regionalistica dell'esordio all'influsso del realismo magico bontempelliano»[54].

Sul precedente fascicolo della rivista, lo stesso su cui esce *Bouche d'or*, Alvaro pubblica nella rubrica *Moralités* l'elzeviro *Le démon des choses inutiles*, già comparso sul «Mondo» del 24 aprile 1925 col titolo *Il diavolo delle cose inutili*. Ripubblicato in *Cronaca (o fantasia)* del 1934, raccolta di prose «dove assembla sogni, ossessioni e doppi»[55] sulla falsariga di *Misteri e avventure*, e con quest'ultima tra le sue poche opere non ristampate, lo scritto era confluito ne *Il regno delle cose inutili*, racconto chiave della seconda sezione *Viaggi attraverso le cose* che ne svolge narrativamente il nucleo concettuale:

> M'è spesso venuta in mente l'idea dell'esistenza di un regno di tutte le cose inutili che accadono agli uomini. […] Ho pensato […] a questo piccolo inferno delle cose inutili, affidato a un diavolo tedioso e meschino […]. Così questo diavolo deve stare a osservare l'umanità […] battere il capo contro gl'inutili ostacoli, le difficoltà sorte improvvise. Questi sono al di fuori della logica della vita degli uomini e del suo percorso. Ma di queste cose si può perfino morire[56].

Nel racconto l'io narrante – lo stesso Alvaro, come già Bontempelli in *Viaggi e scoperte*[57] – e i suoi compagni giungono per caso dopo una traver-

---

[54] Aldo Maria Morace, *Una 'lunga fedeltà': Alvaro per Pirandello*, «Ariel», VI, 11, gennaio/giugno 2024, pp. 43-67: 46.

[55] L. A. Giuliani, *Finzioni al passo. Alvaro dei misteri*, cit., p. 7.

[56] Corrado Alvaro, *Il diavolo delle cose inutili*, in Id., *Cronaca (o fantasia)*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1934, pp. 60-62: 60-61.

[57] La conferma è nell'incipit del racconto: «Il 15 aprile, data a me cara perché in tal

sata marittima nel regno delle cose inutili, ospitati da un «piccolo uomo» che si scoprirà esserne il diabolico sovrano. Nella sua abitazione, guardando attraverso una «grande lastra di vetro» posta su un tavolo – plausibile riferimento allo specchio bontempelliano, «macchina della meraviglia» e chiave di accesso a dimensioni *ulteriori*[58] –, il protagonista assiste alle più banali e accidentali situazioni occorse a diverse persone sulla terra. Le oniriche e sinistre visioni continuano anche fuori dalla casa, facendo insospettire il protagonista e i suoi compagni che scelgono di «spiegarsi quell'avventura» – termine che rende manifesta la matrice novecentista del racconto – e sorvegliare quell'«uomo che aveva tali misteriosi rapporti col mondo». Questi tuttavia li inganna proiettando nuove immagini attraverso un vetro che ricorda un grande schermo cinematografico e aprendo la visione su una casa, «come un grande palcoscenico a più piani»[59]:

> La vita della casa si svolgeva come […] in un grande teatro mosso dai fili d'un invisibile burattinaio posto sul tetto. […] Tutti i personaggi di essa si muovevano insieme, come mossi dalla stessa musica, e sebbene ciascuno di loro fosse intento a una cosa diversa, era lo stesso il senso dei loro atti; e cioè di una grande fatica a vivere tra ostacoli indefinibili e invisibili ma che non davano mai tregua. (*MA*, 163)

Compendiando in poche righe diversi motivi cardine di *Misteri e avventure*, il passo è quello che più compiutamente rispecchia il nichilismo alvariano di quegli anni. Se dietro gli «ostacoli indefinibili e invisibili» che attanagliano la vita degli uomini si celano infatti le «cose inutili» e gli «impedimenti stupidi», spesso fatali, che il diavolo – il caso, fuor di metafora – si diverte a far accadere a piacimento, è forse possibile scorgere

---

giorno venni al mondo, naufragò nell'Oceano la nave EUROPA» (*MA*, 149). Il 15 aprile (1895) è effettivamente la data di nascita di Alvaro, il cui nome compare ne *La Nuova Atene*, contrada in cui le parole sono merce di scambio: «Trovarono che le rime non erano a posto, e che Alvaro non faceva rima con un milione» (*MA*, 181).

[58] Cf U. Piscopo, *Massimo Bontempelli*. Per una modernità dalle pareti lisce, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, pp. 161-174 e Agata Irene De Villi, Mimesis *del possibile. Bontempelli e il gioco dello specchio*, «Studi Novecenteschi», 39, 83, gennaio-giugno 2012, pp. 85-110.

[59] Una simile magia avviene ne *L'isola delle donne*, alle quali viene insegnata Fantasia facendole disporre «davanti a un muro bianco su cui dovevano arrivare a vedere spettacoli comici o drammatici» (*MA*, 117).

anche un riferimento alla sua vicenda personale e professionale, continuamente ostacolata negli ultimi anni dal regime fascista. In questo senso la vita nell'Italia del Ventennio si riduce ad una insulsa mascherata – si pensi a tal proposito alla novella pirandelliana *C'è qualcuno che ride* («Corriere della Sera, 7 novembre 1934) – in cui l'uomo non può far altro che interpretare una parte[60], compiendo atti e gesti inconsci, automatici, fantoccio nelle mani di un potere diabolico che lo ipnotizza e tesse occultamente le fila della sua esistenza[61].

VII. *Il «dominio dell'occasionale»*

Presenza infestante nei racconti di *Misteri e avventure*, il diavolo ha il compito di frenare in ogni modo il cammino dell'uomo verso la salvezza. È nell'«inferno cittadino», concettualmente contrapposto al paradiso naturale in un dualismo che attraversa tutta l'opera alvariana[62], che egli si annida. Simbolo della corruzione operata dalla modernità[63], il diavolo è l'*altro da sé* che riconduce l'uomo al suo passato edenico perduto, mettendolo continuamente dinanzi alla propria miseria. Ciò avviene ad esempio nel finale de *La padrona di casa*, in cui la signora Piper, che vede da sempre frustrato il proprio desiderio sessuale, incontra «nel ventre più oscuro della città» il demonio, scorgendovi «l'immagine degli uomini che ella ha conosciuto nella vita trascorsa, con i loro sguardi, coi loro inganni»[64].

---

[60] Il teatro è non a caso motivo frequente nella raccolta, presentandosi come ambiente in cui si svolgono le storie (*Storia degli amori non fatti*), metafora (*L'Isola felice*, *Storia degli amori non fatti*) o termine di paragone (*Serate in città*).

[61] Analogamente, ne *Il paese di Kefalea* il "regime onirico" lì vigente, figurando una (apparente) fuga dal presente su cui è tuttavia operato uno stretto controllo poliziesco, sembra una satirica e rovesciata riproduzione del regime fascista, che impediva di evadere e "sognare" un destino diverso reprimendo il dissenso e narcotizzandone le menti.

[62] Cf Giuseppe Rando, *La narrativa di Corrado Alvaro*. Tra sperimentalismo, denuncia, profezia, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018, pp. 10-38.

[63] Nella sezione *Boccadoro* compaiano frequentemente i mercanti, anch'essi rei, con i «primi danari», della morte delle favole delle foreste ne *Il primo eremita*, racconto in cui si favoleggia di un «tempo passato» di impossibile ritorno.

[64] «L'uomo si mette a correre veloce, è lontano, piccolo e nero, traversa le pozze d'acqua, i riflessi dei lampioni, sprofonda nel buio, fra due case. Ella lo vede ancora correre, come un ragno attaccato al suo filo, al disopra della città» (*MA*, 226).

In uno scritto di *Cronaca (o fantasia)* dal titolo *L'uomo vede ovunque se stesso*, Alvaro riflette proprio sul particolare aspetto del "rispecchiamento":

> Dio fece il mondo a sua immagine e somiglianza; l'uomo a sua volta vide il mondo creato a sua immagine e somiglianza. […] Egli […] anima il mondo che lo attornia delle sue stesse passioni, gli dà le sue sembianze. Con una rispondenza straordinaria, […] si compiace dei luoghi della natura che hanno proporzioni e ordine di membra umane; dovunque egli vuol ritrovare se stesso inavvertitamente. Perciò sono mirabili le sue tappe nella conquista dei mari, dei deserti e dei cieli: elementi antinaturali e antiumani. […] Non possiamo uscire da noi stessi, non possiamo che concepire attraverso noi stessi[65].

Tale bisogno inconscio e inestirpabile di ritrovarsi e ricrearsi comporta inevitabilmente – e paradossalmente – nell'uomo un allontanamento e una fuga: da una dimensione più autentica, dal sostrato mitico della terra d'origine, dalla sua stessa natura divina, per attingere quegli «elementi antinaturali e antiumani» che lo condannano – corrompendolo e "demonizzandolo" – alla finitudine. Il dominio incontrastato della tecnologia nel mondo moderno comporta, in sostanza, uno sradicamento dell'uomo dalla Natura e dai suoi referenti simbolici più espliciti, l'infanzia e l'adolescenza – «l'inventario dell'universo, la riserva dei tempi in cui avrà cessato di parlare la fantasia», come si legge nella prosa *Memoria e fantasia*[66] –, per approdare nella civiltà, secondo un vero e proprio rito iniziatico rovesciato.

Testo fondamentale in cui è descritto tale traumatico passaggio di stato è *Uno stregone leggendario*, pubblicato sulla «Stampa» il 19 luglio 1926 e parzialmente ristampato in *Cronaca (o fantasia)* col titolo *Il senso dell'occulto*. Oggetto di discussione, in occasione del centocinquantesimo anniversario della nascita, è E.T.A. Hoffmann, maestro del fantastico celebrato «in un tempo in cui i rapporti dell'umanità con gli spiriti, i folletti, i fantasmi, sono divenuti più rari»[67]. Lo scrittore tedesco è individuato

---

[65] C. Alvaro, *L'uomo vede ovunque se stesso*, in Id., *Cronaca (o fantasia)*, cit., pp. 13-15: 14-15.

[66] Id., *Memoria e fantasia*, in *ivi*, pp. 28-31: 29.

[67] Id., *Uno stregone leggendario*, «La Stampa», 19 luglio 1926, in Id., *Scritti dispersi (1921-1956)*, cit., pp. 145-148: 145.

quale esempio paradigmatico per illustrare come i prodotti della sua arte siano lampante espressione dello spaesamento vissuto dall'uomo al momento dell'entrata nella «civiltà moderna» nell'Ottocento, che Alvaro chiama «il secolo dell'angoscia». Ciò è avvenuto in particolare con «l'ingresso della psicologia fra le speculazioni dello spirito umano»:

> Col secolo della psicologia l'uomo divenne un apparecchio di proiezione. Fu come se tutti i suoi pensieri prendessero forma nell'atto stesso in cui erano formulati. La potenza di queste incarnazioni di pensieri fu tale che la prima letteratura psicologica assomigliò a una evocazione di vita occulta. Ad ogni vibrazione del pensiero sorgevano creature fantastiche. […] Ed oggi la psicologia è tornata alle sue origini […]: si confonde con l'occultismo, l'astrologia, l'interpretazione dei sogni, come dimostrano le lezioni di Freud[68].

Questo processo, con tutte le conseguenze "mistiche" del caso, nocque in misura maggiore proprio a coloro che più di altri erano psicologicamente e culturalmente calati nel vecchio mondo e che furono così costretti ad andare fatalmente incontro alla modernità:

> Generalmente il senso dell'occulto e dell'ignoto […] è un male che colpisce i nuovi immessi alle civiltà. Hoffmann veniva dalla provincia tedesca, da una città rumorosamente goliardica, e in fondo a Poe non v'era altro che l'idillico e il poeta che sospirava alle grandi foreste dell'America aborigena. L'uomo nato di fronte alla natura scorge negli aspetti delle cose intorno a lui altrettanti segni paterni […]. Strappato dalla natura l'uomo vede nella vita dei grandi centri segni e aspetti apocalittici. […] Gli elementi casuali e fortuiti, […] i valori convenzionali di cui è composta la civiltà moderna, dànno la chiave di tutto un dominio occasionale, incerto, vagante, pieno di sorprese e di prodigi. Mentre la natura è religiosa, la vita delle città tenta di sovvertire le religioni. […] Perciò le superstizioni si allargano di nazione in nazione. Il sentimento di questa civiltà non è tanto la macchina o la velocità quanto il diffondersi di pensieri avventurosi e incredibili […][69].

Il dominio del caso, dell'occulto e dell'avventuroso sono elementi distintivi della poetica magico-realista di lì a poco teorizzata su «"900"»,

---

[68] *Ivi*, p. 146.

[69] C. Alvaro, *Uno stregone leggendario*, cit., pp. 146-147.

che Alvaro, di fatto, condivide prima di metterne narrativamente in pratica i dettami in *Misteri e avventure*, avendone di fatto già riscontrato accenni ne *La donna del Nadir* di cui aveva firmato lo scritto introduttivo[70]. Se lo sviluppo del «senso dell'occulto e dell'ignoto» nell'uomo, e specificamente nel poeta, mago – «stregone» – moderno, è dunque un riflesso della sua luciferina caduta nel Novecento, secolo che ha acuito le idiosincrasie epistemologiche del precedente, l'arte intesa come una «*religione del mistero*»[71] ne costituirebbe a conti fatti l'unico antidoto: «Noi non possiamo pensare a queste cose se non per un attimo. Hoffmann e gli altri che lo seguivano fecero centro della loro vita i sogni angosciosi e vertiginosi della vita moderna»[72].

VIII. *Attraverso lo specchio (e quel che Alvaro vi trovò)*

Centro nevralgico della vita moderna è la città, luogo alienante dove il «personaggio fuori di chiave»[73] si aggira come sonnambulo in cerca di un filo conduttore che lo conduca fuori dal dedalo esistenziale. Esemplare è un passo di *Mistero* («La Stampa», 28 giugno 1928), racconto che (già per il titolo) avrebbe potuto confluire in *Misteri e avventure*, figurando difatti quel senso di cupa e nevrotica estraneità alla vita e all'amore che caratterizza la raccolta del 1930:

> Egli aveva l'aria di essere caduto in una malattia. […] Gli pareva di essere diviso in due parti come le sirene: una parte umana, la parte superiore, e quella inferiore inumana e impossibile da guardare. Si considerò un escluso dalla vita, un malato[74].

---

[70] Ne *Il gusto del mistero*, scritto che richiama nel titolo e nei contenuti quello alvariano, Bontempelli ribadiva la necessità di percepire «la sensazione del mistero sulla terra, la fede nel soprannaturale incombente, il senso delle presenze occulte mescolate quotidianamente alla nostra scarsa vita reale», affermando che alla scarsa propensione a credere nel soprannaturale supplisse appunto l'immaginazione; cf S. Milanko, *Alle origini del novecentismo:* La donna del Nadir, cit., p. 41.

[71] M. Bontempelli, *Tradizione* – 7 [Maggio 1938], in Id., *L'avventura novecentista*, cit., pp. 30-45: 42.

[72] C. Alvaro, *Uno stregone leggendario*, cit., p. 147.

[73] Cf il paragrafo omonimo in L. Reina, *L'altro Alvaro (tra letteratura e vita)*, cit., pp. 126-135.

[74] Corrado Alvaro, *Mistero*, «La Stampa», 28 giugno 1928, p. 3.

Già centrale ne *L'uomo nel labirinto* (1926), romanzo in cui sono già individuabili gli influssi del realismo magico[75], la città, ed in particolare la metropoli, è protagonista in *Viaggi attraverso le cose*, racconto che rielabora in chiave narrativa le tesi di *Uno stregone leggendario*.

Già nell'incipit Alvaro esplicita quella iniziazione rovesciata – «dal mondo sacro al mondo profano» – che si verifica traumaticamente col passaggio dalla natura alla civiltà, dal paese alla città, e, fuor di metafora, dall'infanzia all'età adulta. Nel caso specifico a subirlo è l'autore stesso, che nel racconto rimodula un «mito personale»[76], facendo riferimenti alla propria vicenda biografica e al trasferimento a Roma poco più che ventenne:

> Ho avuto sempre poca consuetudine con le cose di Metropoli. Vi arrivai a vent'anni e tuttavia, dopo averci messo casa, mobili, libri e creature mie, tutto è per me estraneo. Prima i miei pensieri erano tre o quattro. | Da ragazzo, nella mia casa di legno, in una contrada assai diversa, sentivo […] il respiro della gente nelle case basse […]. Volevo scappare sempre per arrivare qui, e una volta […] avevo tentato di fuggire […]. Arrivai qui come il moscone che batte tanto fino a penetrare in una stanza e poi non sa come uscirne. (*MA*, 89)

Posto in testa alla seconda (omonima) sezione di *Misteri e avventure*, la più vicina alla poetica novecentista, il racconto assume una funzione indubbiamente programmatica. Il viaggio del giovane Alvaro a Metropoli, sostantivo che diviene toponimo a simboleggiare in chiave aumentata la colossale città moderna, prelude tuttavia ad un lento e faticoso percorso di adattamento al nuovo ambiente, acuendo quel «senso dell'occulto» di cui parlava pochi mesi prima nell'articolo su Hoffmann:

> Quando dormii la prima volta in una stanza di Metropoli, non riescivo a prender sonno. Era dovunque la presenza di cose estranee che avevano atteggiamenti stranieri e voci straniere. […] Non solo sentivo così le cose attorno a me, ma bastava che io pensassi una cosa che subito si avverava. Questo accadeva appunto perché il mio pensiero era nuovo nuovo […]. La prima sera dunque nella mia vita di Metropoli, ecco come scoprii la potenza dei miei pensieri. (*MA*, 90-91)

---

[75] A. M. Morace, *Alvaro e il "narrar breve"*, cit., p. 18. Sul romanzo si guardino anche i saggi dedicati in Id., *Alvaro nel labirinto*. Tre saggi (e un'appendice), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017.

[76] A. Palermo, *Dal novecentismo all'utopia*, cit., p. 62.

Trapiantato in un luogo alieno in tutto e per tutto alla purezza di quello d'origine, l'io narrante sperimenta in questo e altri racconti quella esteriorizzazione del pensiero[77] che la psicologia aveva indotto nell'uomo dell'Ottocento ed in particolare negli spiriti la cui fervida immaginazione era stata alimentata dall'entrata nella «civiltà moderna». Si verifica nello specifico un «graduale passaggio dalla dimensione realistica ad una surreale»[78], spia della mancanza di punti di riferimento spazio-temporali ed epistemologici che destabilizza il protagonista al suo ingresso involontario in uno spazio ignoto: un rito di passaggio che provoca travaglio e smarrimento. Ciò si traduce in un susseguirsi di immagini ed eventi onirici e assurdi, dal plausibile carattere simbolico e volutamente sfumati, secondo i principi teorici dei quattro *Preamboli* di «"900"»[79]: si va dal ribrezzo dell'io narrante per aver notato la ripetizione infinita della figura umana nei quadri della sua casa, ai vestiti che si animano (motivo presente in *Tre vestiti usati*) prendendo le sue sembianze, sino all'arrivo nella casa di un principe decaduto che si rivela essere infestata dalle fantasie e dagli incubi della sua mente.

Come già ne *Il regno delle cose inutili*, un richiamo a Bontempelli, ed in particolare alla *Scacchiera davanti allo specchio*, è rilevabile quando il protagonista, per salvare una donna intrappolata nei ricordi del principe che pare essersi nascosta in un quadro, sperimenta un attraversamento dimensionale:

> Mi lanciai contro di lei deciso a strapparla violentemente da quella schiavitù. Allora sentii che penetravo attraverso uno spazio ignoto, in un'at-

[77] Di pensieri e sogni che diventano realtà nel momento stesso della loro ideazione si parla anche ne *Il regno delle cose inutili* e *Il paese di Kefalea*, dove si descrive un paese i cui abitanti si sono ormai da secoli dedicati interamente alla «vita dello spirito», abbandonandosi così alla libertà dei sogni e alla possibilità di trasformarli materialmente: «Pensate che grande rimedio è questo alla nostra infelice vita reale» (*MA*, 139), chiosa l'ospite dei tre visitatori. Non tuttavia per «i ragazzi e le persone del popolo», che, non toccati dalla consapevolezza del moderno, sono rimasti ancorati al mondo mitico da cui è stato strappato l'io narrante di *Viaggi attraverso le cose*: «I ragazzi da noi non vedono nulla del mondo come lo vediamo noi. I loro pensieri non sono affatto complessi e […] vedono un mondo tutto disordinato, informe e gratuito intorno a loro. […] Anche il popolo ha questo senso delle cose che a noi, abituati alla logica, è negato per sempre» (*MA*, 142-143).

[78] A. Palermo, *Dal novecentismo all'utopia*, cit., p. 62.

[79] Anche la scelta lessicale, con la presenza di termini quali «automa» (*MA*, 97) o «artificiale» (106) frequenti in *Eva ultima*, contribuisce a connotare in chiave bontempelliana il racconto.

> mosfera lieve e sovrumana, come se al di là della parete fosse il vuoto d'uno specchio. (*MA*, 103)

La «favola metafisica» fu stampata nel 1925 insieme a *Viaggi e scoperte*, plausibile tributo ai modelli letterari che ispirarono le due opere bontempelliane, ovvero *Alice's Adventures in Wonderland* (1865, 1872 ed. ita) e *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There* (1871, 1913 ed. ita) di Lewis Carroll. È infatti *attraverso lo specchio* – e dunque «attraverso le cose» – che comincia il surreale viaggio dell'io narrante, sino all'incontro con «alcuni modelli di cera grandi come persone» e, tra questi, una donna il cui linguaggio oscuro rivela un tema chiave dell'ultima sezione di *Misteri e avventure*, ma già in nuce in alcuni racconti della seconda:

> Noi ci eravamo ribellati ad assumere una forma qualsiasi ed ora eccoci qui né vivi né morti. […] Noi sapevamo che il giorno in cui avessimo assunto forma di persone sarebbero cominciate le nostre sofferenze. […] Così noi siamo costretti […] a tentare di vivere. Questo ci fa soffrire molto. Tutto quello che noi facciamo è la vita e non l'immagine della vita. Per questo non possiamo più rassegnarci a non esistere. Apriteci. Vorrei stare un poco con un uomo. Forse riescirò a vivere davvero. (*MA*, 105-106)

Relegati in una dimensione limbica che impedisce loro di incappare negli impacci e nelle noie del materico – e forse, in chiave politica, evitare di convivere con le restrizioni alla libertà personale imposte dal regime –, questi fantocci, assunta forma corporale loro malgrado, sono costretti a sostenere il *mestiere di vivere*, con tutte le conseguenze nefaste del caso. Nel cercare un'unione con il protagonista che si rifiuta di pensare all'amore come ad un sentimento meccanico, la donna-automa si rompe come cristallo ai suoi piedi.

IX. *Illusorie evasioni*: Viaggi attraverso le cose

Intrappolato nel caos urbanizzato della modernità, il personaggio alvariano cerca disperatamente una via di fuga. I «viaggi immaginari» di *Viaggi attraverso le cose* sono in questo senso evasioni da una realtà insufficiente verso utopie in cui si è giustamente individuata un'anticipazione

in chiave metapolitica dei grandi romanzi distopici degli anni successivi, *L'uomo è forte* (1938) e il postumo e incompiuto *Belmoro* (1957)[80]. Questi tentativi si rilevano tuttavia velleitari: i paesi fantastici visitati sono infatti mondi perfettamente efficienti o al contrario prossimi alla dissoluzione, finché proprio l'arrivo dell'uomo, che reca su di sé le stimmate della «moderna civiltà», non ne corrompe irrimediabilmente l'aura incontaminata o ne catalizza la fine.

Ne *L'isola delle donne* le abitanti dell'isola di Gunaica (dal greco γυναίκα, «donna») «sono innocenti, […] nessuna idea hanno degli uomini. Sono pienamente felici, e qualsiasi novella voi portaste del mondo, sarebbe per loro un pericolo» (*MA*, 113), afferma la loro regina ammonendo i tre avventori. Avendo tuttavia «introdotto nell'isola qualche cosa che somigliava all'amore», questi causano la comparsa di alcune macchie azzurrine che spuntano sulle «povere innocenti», dilatandosi dinanzi ai loro sguardi (*MA*, 118).

Ne *Il paese di Kefalea* (dal greco κεφαλή, «testa»), l'io narrante e i suoi compagni sono testimoni della «fine di tutta una civiltà». A Kefalea si verifica uno scisma dottrinale all'interno del governo causato da un gruppo di giovani che si è ribellato al regime «fluttuante» di quel «paese tutto rivolto alla creazione spirituale», introducendo «un modo di fissare […] per sempre il mondo esterno […]: l'arte» (*MA*, 147), che in un rovesciamento ironico rispetto alla realtà italiana – dove la sua libertà è limitata dal potere – è causa di rovina. Presi dalla «grande febbre di costruire paesaggi» (*MA*, 148), gli abitanti sperimentano sulla loro pelle, come le donne di Gunaica, il tocco malefico della modernità.

Ne *L'Isola felice* il protagonista compie un viaggio spaziale giù per un tubo di un canocchiale sull'Osservatorio del Vaticano giungendo in un surreale «mondo in decomposizione», dove tutte le cose sono ammorbate da una «malattia» di disfacimento che provoca in lui, al contrario, un'inaspettata sensazione di leggerezza. Risvegliatosi in una natura apparentemente ridente e ricreata, incontra due figure umane che si rivelano novelli Adamo ed Eva. I primi uomini del nuovo mondo si rincorrono senza volutamente raggiungersi mai: «forse sentivano di essere fatti tutti e due di carne» (*MA*, 177), chiosa l'io narrante, sottolineando implicitamente

[80] A. Palermo, *Dal novecentismo all'utopia*, cit. e L. Reina, *L'altro Alvaro (tra letteratura e vita)*, cit., pp. 146-147.

la miseria della sfera corporale rispetto a quella spirituale, motivo centrale ne *Il paese di Kefalea*, e figurando contestualmente la carica negativa e vuota della passione amorosa, fulcro della sezione *Serate in città*. L'incontro della donna con il protagonista, che ne elogia le fattezze e le insegna a parlare, decreta il suo figurale passaggio nella fatale dimensione del desiderio, già rilevabile in *Viaggi attraverso le cose*, e contestualmente l'identificazione dell'io narrante con il diavolo astuto e tentatore che i personaggi di *Misteri e avventure* cercano in ogni modo di fuggire:

> Poi corse verso il suo uomo gridando e indicandomi. Quegli si volse stupito e interrorito: ella gli si abbandonò fra le braccia, carezzandolo come io avevo fatto con le sue rosee estremità. Che accadde? Mi sentii cacciato violentemente come si caccia un serpente. Eccomi ora sulla terra, involontario corruttore di un mondo, incredibilmente invecchiato. (*MA*, 178)

X. *Le conseguenze dell'amore:* Serate in città

Il motivo della *tristesse de la chair*, insieme alla predestinazione all'inconcluso, al non nato e, *mutatis mutandis*, alla morte, di cui a conti fatti la carne è causa, contraddistingue la terza e ultima sezione di *Misteri e avventure*. Se in *Viaggi attraverso le cose* il personaggio è tenuto a fare i conti con l'entrata dolorosa nella modernità, cercando – fallendo – vie alternative al suo destino di solitudine esistenziale, in *Serate in città* questa condizione è ormai accettata. La perdita dell'ingenuità antica ha ormai leopardianamente lasciato il posto al sentimento: gli ultimi racconti della raccolta si risolvono così in «storie sentimentali inconcluse»[81] e «pulsioni d'amore che si sfiorano parallele senza giungere ad incrociarsi»[82], simboli della terrificante prospettiva di una vita (cittadina) condannata a ripetersi eternamente uguale, non riempendosi mai[83]. Al tempo stesso, se

---

[81] *Ivi*, 37.

[82] A. M. Morace, *Alvaro e il "narrar breve"*, cit., p. 19.

[83] Fa eccezione *Tre vestiti usati*, il testo cronologicamente più antico e avulso tematicamente dagli altri della sezione, ma che è al tempo stesso una perfetta prova di racconto fantastico, mettendo in scena il classico tema dell'abito animato mutuato altresì dal grottesco di Rosso di San Secondo; cf B. Porcelli, *Corrado Alvaro:* Misteri e avventure *e il disimpegno degli anni 1925-1930*, cit., p. 40.

Viaggi attraverso le cose è la sezione più "bontempelliana" di *Misteri e avventure*, *Serate in città* è quella più pregna di echi pirandelliani. Alvaro mette infatti in scena relazioni stanche, algide, casuali (*Sera di domenica*), minate da quel senso di incertezza e incomunicabilità che induce i protagonisti a rinunciare senza patemi a conoscere l'altro per una «geometria dell'elusione che preserva dalla delusione»[84]. Emblematici sono in tal senso il racconto eponimo, *Avventure* e *Storia degli amori non fatti*, che già nel titolo rende manifesto il destino di limbica incompiutezza che attraversa tutta la sezione.

In *Serate in città* l'amore si rivela un enigma insolubile: se la donna «di vetro» (come la figura che si rompe ai piedi del protagonista nel finale di *Viaggi attraverso le cose*) non sa interpretarne i segni se non tramite un referente esterno, la letteratura, l'uomo, che inizialmente vuole spiegarsi quel «qualche cosa di nuovo» che prova per lei consultando il dizionario, scopre improvvisamente e senza ragione apparente «di essersi sbagliato e di non amarla più» (*MA*, 197), quasi scorgendo nel sentimento amoroso un annuncio di dissoluzione.

In *Avventure* si narrano appunto le «avventure» di due giovani vicini di casa attratti rispettivamente l'uno dall'altra ma destinati a non raggiungersi mai, percorrendo tuttavia le stesse vie della città e avendo così «l'impressione di una felicità rasentata e perduta, più bella forse, della felicità raggiunta» (*MA*, 206). L'incontro tra i due nel finale del racconto, trasferendo in realtà la dolcezza dell'attesa del piacere, segna di fatto la loro definitiva separazione.

In *Storia degli amori non fatti*, «che prendono tanta parte nella vita degli uomini, e che forse sono i più begli amori degli uomini» (*MA*, 210), la relazione dell'io narrante con una donna viva «di una vita che aveva persa ogni forma» (*MA*, 211) si compie unicamente – e paradossalmente – in una dimensione di mancato adempimento, di melanconico *what if* dove la felicità è solo lambita e forse proprio perché non attinta meglio assaporata:

> […] soltanto al buio, quando era impossibile raggiungerla, mi sentivo vicino a lei. […] I nostri occhi si dicevano: Noi non ci incontreremo mai, noi non saremo mai soli. Io non saprò mai il tuo nome […]. Le persone

[84] A. M. Morace, *Alvaro e il "narrar breve"*, cit., p. 19.

> che ci sono intorno, i nostri veri e vicini amori sono i nostri pegni in questo universo dove noi stiamo tra vaghi ricordi e paradisi perduti». (*MA*, 212-214)

XI. *Resistere non serve a niente?*

Se è vero che *Misteri e avventure* è una raccolta imperfetta sul piano estetico ed apparentemente disomogenea su quello strutturale, non così doveva risultare al suo autore. Non sarebbe diversamente spiegabile l'attenzione di Alvaro per la distribuzione quasi «cabalistica» – per usare un aggettivo presente ne *Il diavolo delle cose inutili* – dei diciotto racconti nelle tre sezioni, né la ricorrenza di figure e simboli decadenti, come appunto *la carne, la morte e il diavolo*, traslate (e attualizzate) nel delirio della «vita moderna»: la caducità del sentimento, l'angoscioso senso di fine e il dominio assoluto della casualità sono le tre componenti che, centrali nella letteratura modernista di primo Novecento, connotano la raccolta, elevandone al tempo stesso il giudizio di valore.

Al contrario dei rilievi critici volti a svalutarne l'importanza nell'opera alvariana, *Misteri e avventure* risulta, al contrario, specchio – *storto* – di un drammatico quinquennio (1925-1930) della storia italiana, durante il quale alla progressiva trasformazione del fascismo in regime, Alvaro rispose sperimentando un'arte aperta al nuovo che, dietro l'evasione, nascondeva una pugnace tensione demistificatrice e poneva le basi del capolavoro *L'uomo è forte* di alcuni anni dopo.

I *misteri* e le *avventure* del quotidiano, iniziazioni moderne di una religiosità perduta (*Boccadoro*) traslate in oniriche fughe dal reale per obliarlo (*Viaggi attraverso le cose*) o conviverci (*Serate in città*), sono così la risposta di Alvaro alle avversità e agli ostacoli che occultamente frenavano la sua via. Di qui la precisa scelta di creare dando libero sfogo al numinoso – e bontempelliano – potere dell'immaginazione, nella tenue illusione di ricreare un mondo ormai prossimo alla fine.

Annamaria Andreoli

STEFANO PIRANDELLO RECENSISCE CORRADO ALVARO

Finora sconosciuto, il vero e proprio saggio critico che Stefano Pirandello, con il frequente pseudonimo Landi, dedica all'opera di Corrado Alvaro era prevedibile all'inizio degli anni Trenta, quando l'amicizia fra i due coetanei si consolida. Né poteva essere altrimenti visto che non solo ormai si frequentano da tempo ma insieme prestano il richiamo militare a Casarsa, in Friuli, nell'estate 1931, mentre le rispettive mogli, Olinda e Laura, villeggiano insieme nella campagna pistoiese. Ma a unire saldamente gli amici è soprattutto il grande artista che li sovrasta. Benché Luigi Pirandello ora risieda a Parigi, immerso nella drammaturgia, e mieta consensi presso l'intelligenza francese, resta uno dei massimi Maestri della narrativa novecentesca. Non a caso, appunto nelle colonne del «Tevere», Eugène Mersand insisteva sul raccordo fra Proust, Valéry e Pirandello in un articolo che precede di poco *Uno scrittore in marcia*[1].

Innanzitutto, dunque, la densa pagina culturale del «Tevere», da segnalare come cornice del saggio di Stefano: la sede meglio adatta perché Alvaro possa entrare a pieno titolo nei ranghi del Regime al quale si era opposto, militando, nel cruciale 1924, nel «Mondo» di Giovanni Amendola. Superata la crisi di quell'anno (causata dal delitto Matteotti), la dittatura appare oggi ben solida e, risolte le questioni interne, il Duce è quasi esclusivamente alle prese con la politica estera. Quanto agli intellet-

Università degli Studi della Basilicata; annamariacasabianca@virgilio.it

[1] Notevole il saggio di Eugène Mersand, di gran lunga superiore a quanto da noi si scriveva su Pirandello. Cf *Arte e pensiero di Luigi Pirandello*, «Il Tevere», 11 febbraio 1931.

tuali, la morsa si allenta e diventa persino possibile la canonizzazione di Alvaro, tanto più che *Gente in Aspromonte* corrisponde ai dettami più graditi al regime, nemico dell'intimismo borghese quando già il Neorealismo va affermandosi[2]. Basti ricordare la polemica suscitata dagli *Indifferenti* di Moravia (1929) ai quali veniva contrapposto il «romanzo collettivo», capace di rispecchiare il nostro "popolo" in cammino verso la modernità promessa dal Fascismo.

Va ricordato che nel 1931 Stefano collabora con varie testate, dal «Lavoro fascista» alla «Nazione», dalla «Stampa» alle «Opere e i giorni». «Il Tevere», però, diretto da Telesio Interlandi, è un organo di famiglia, spesso a disposizione del padre e del fratello: non c'è infatti evento che riguardi Luigi e Fausto Pirandello che non trovi ampio spazio nel quotidiano. Quotidiano finanziato dalla Presidenza del Consiglio, portavoce ufficioso del Duce, complementare rispetto all'ufficiale «Popolo d'Italia». Lanciare qui uno scrittore significa conferirgli un *imprimatur*. E Stefano ne è consapevole al punto di insistere sul «popoloso, luminoso presepe» nell'opera di Alvaro, artista appartenente alla specie dei «poeti cantori», i quali presuppongono sempre che «un popolo possa ridire» le loro parole.

Si presume che Stefano abbia concordato con l'amico le considerazioni che lo riguardano, e concordate anche con il padre, nonostante che il loro dialogo, nel 1931, sia particolarmente teso. Se tuttavia ci badiamo, qui è una replica di quanto il figlio prigioniero scriveva nel 1916 a proposito dell'opera ancora inespressa del genitore; opera che urgeva, facendo ingorgo doloroso. Non diversamente Stefano giudica la materia abbondante di Alvaro: «gran parte del suo patrimonio s'intuisce liquido e segreto, non ancora investito, per mancanza di tempo materiale»[3].

Non sorprende che all'indomani del saggio alvariano e dopo la comunità di vita a Casarsa, Stefano dica alla moglie: «Brucio dalla voglia di arrivare. […] Entro i trentasei anni devo aver scritto il romanzo, che è tempo, e quanto più ne passa, di tanto allungo l'incertezza della nostra situazione familiare e della mia di artista. Tutti producono e mi passano

---

[2] Cf Carlo Bo, *Inchiesta sul Neorealismo*, Torino, ERI, 1950.

[3] Come scriveva Stefano al padre il 17 settembre 1916: «quando urge dentro intensa la materia non si può aver pace se non la si esprima e vedo che tu Papà ne hai dentro tanta e tanta» (in *Il figlio prigioniero. Carteggio fra Luigi e Stefano Pirandello durante la guerra 1915-1918*, Milano, Mondadori, 2005, p. 151).

avanti, io non resisto più all'avvilimento di segnare il passo così» (2 agosto 1931)[4].

Corrado e Stefano trascorreranno poi, con le loro famiglie, una vacanza a Ischia che non giova al proposito fattivo. Il romanzo, da tempo in cantiere, sarà licenziato con il titolo *Il muro di casa*, fra quattro anni, nel 1935, opera prima che brucia le tappe e vince il premio Viareggio dalle mani di Galeazzo Ciano. Il ministro della propaganda già aveva favorevolmente recensito un paio di debutti teatrali del figlio di Pirandello. A questa data, Stefano è oltretutto il figlio di un premio Nobel.

Uno scrittore in marcia

Dei volumi pubblicati da Corrado Alvaro non troviamo finora indicazioni di forti tirature, ma se c'è oggi scrittore nuovo in Italia destinato ad avere molti lettori e ad interessare anche il grosso pubblico, questo ci sembra proprio lui, per un certo tono felice della sua arte, che vogliamo esaminare. La ragione deve essere che l'Alvaro s'è messo a pubblicare, in realtà, da appena tre anni e prima che un nome divenga famigliare al grosso pubblico, quando non raccomanda la sua popolarità ad altre ragioni che quelle di sostanza, ci vuole più tempo.

Nel parlare di lui, oggi, ci sembrerebbe fuori posto tentare una misurazione critica delle sue opere: meglio fatto invece una ricognizione sulla sua indole di scrittore, sugli istinti della sua anima, sui motivi della sua fantasia. Soprattutto perché egli non è limitabile ancora e non lo sarà per parecchio altro tempo in ciò che ha dato, e darà prossimamente.

Ciò non vuol dire che non sia valutabile in modo definitivo quanto ci ha fatto conoscere né che egli non ci abbia mostrato i suoi caratteri personali inconfondibili: non è limitabile non per difetto, ma per eccesso. È troppo ricco perché gli si possano fare i conti adesso, che gran parte del suo patrimonio s'intuisce liquido e segreto, non ancora investito, per mancanza di tempo materiale. La sua ricchezza, veramente prodigiosa, si dichiara subito a chi ponga mente alla varietà dei suoi personaggi tipici, universali, creati a tutto tondo, nei quali si rivela la qualità dello spirito d'un creatore e dei quali quasi tutti gli scrittori possiedono solo pochi esemplari: l'Alvaro ne ha almeno una dozzina, non tutti ancora messi a fuoco, ridotti all'espressione definitiva, dopo la quale ogni ritorno sarebbe una ripetizione o appena un lieve e insignificante spostamento di valori esteriori. Quel suo predicatore muto erto contro l'ingiustizia e il male; quella sua donna

---

[4] In S. Pirandello, *Tutto il teatro*, vol. I, a c. di S. Zappulla Muscarà e E. Zappulla, Milano, Bompiani, 2004, p. 186.

inquieta dal corpo vivo e quasi appaurante; ancora quell'altra sua donna civilissima che non ha alterato quello schietto delle cose come sono alla nascita: gloria e senso della nostra civiltà; e i soldati, i briganti, i preti, le prostitute, i feudatarii, i pastori, gli antenati, i mercanti, gli uomini delle grandi città: sono tutti come tante categorie da ognuna delle quali si capisce che egli ricaverà ancora drammi sempre più semplici ed evidenti. E l'Alvaro tende appunto alla semplicità e all'evidenza, ma a poco a poco, come sia sicuro di non impoverircisi; perché altrimenti non si fa scrupolo d'essere anche complicato e confuso, perché ricco.

La sua ricchezza si rivela ancora nell'elementarità dei temi che affronta: i temi di sempre, divenuti comuni, anzi quasi luoghi comuni: riuscendo a farli tutti nuovi e calandovi dentro una sostanza essa soltanto originalissima, ignota.

Il prepotente e strapotente di fronte e qual è la giustizia fra essi, ecco tutto il motivo che gli è servito per creare quel meraviglioso, popoloso, luminoso presepe del racconto «Gente in Aspromonte». Accoglie senza smarrimenti l'idea di riparlarci con semplicità, con ingenua sicurezza, del dolore, della morte, dell'amore, del mistero, della fatica degli uomini: i temi essenziali, eterni, su cui hanno lavorato tutti i grandi scrittori: e su ciascuno può dire la sua parola, una parola di oggi. In questo senso si potrebbe dire che la sua intelligenza non gli dia idee: pare che egli capisca solo ciò che possono capire, pensare tutti, perché non pretende mai di dimostrare niente che prima sia oscuro: ma addita cose, libera immagini.

Ha il «senso» di tutte le cose, della campagna, schiettissimo, come della città, schiettissimo allo stesso modo, cioè della vita primordiale e naturale ristretta fra certi esemplari tipici della medesima razza, come della vita civilissima moderna, snaturata e simbolica: è uno che potrebbe stare a posto letteralmente come «strapaesano» e come «stracittadino» insieme, perché evidentemente ha una visione organica e totale della vita.

E infatti nei suoi volumi di racconti, specie in «L'amata alla finestra», l'impressione che si prova a lettura ultimata è non di aver letto un'antologia di pezzi staccati, ma un libro filato e organico. Sembra anche che tutti quei racconti stiano insieme per dare una spiegazione sulla vita dell'uomo che li ha immaginati: e non si pensa a uno scrittore: viene curiosità di quell'uomo vivo che si svela, uno che abbia parlato senza fare il minimo sforzo d'immaginazione, dicendo della sua vita, vita in lui, ma non solamente sua. E non ricordi: è vita presente, fervida, contemplata con religioso stupore mentre si svolge e subito si riallaccia a sensi antichi, eterni, assumendo la mobilità che dà una lunga sicura genealogia. Presente anche in ciò che egli non può aver vissuto per lui («Melusina», «Viaggio di nozze a Napoli»). E i personaggi coloriti, varii, densi di vita che ha rappresentati sono quelli che può aver visto egli oggi, come cent'anni fa, mille anni fa un altro della sua razza, che avesse i suoi stessi occhi: questa qualità d'occhi che oggi s'è messa a guardare il mondo facendocelo vedere in questo modo che ci stupisce

non ci fosse già: perché ora non se ne potrebbe fare a meno. Quei personaggi, poi, vivono la vita che era la sua vera, che egli non ha vissuto, quella dei suoi, della sua gente: nella quale la sua propria, tradita, finisce così col cercare e trovare rifugio: se n'era andato, ed è tornato per sempre nel modo più vero: ritorno di stretta necessità, com'era stata la partenza: come ora, di stretta necessità. è il nuovo addio a quel mondo, però riconquistato. «Dio salvi mio padre e mia madre», l'indimenticabile verso che ritorna a ogni strofe di quella sua perfetta pateticissima lirica «Lettera a casa», potrebbe essere l'epigrafe di tutto il primo periodo della sua produzione.

Conscio di tale ricchezza, egli lavora allo scoperto, edifica senza nascondere dietro qualche riparo le sue case. Coi materiali già ben lavorati fa anche prodigi di stile, come in «L'amata alla finestra» o in «Gente in Aspromonte», con quelli cui dà di piglio sul momento, materiali nuovi, costruisce energicamente con l'ansia della solidità e della mole, senza poter dare tempo alla ripulitura dei blocchi. Perché accanto a pagine ammirabili di eleganza, di sobrietà e di limpidità espressiva possiamo incontrare nella sua opera zone spurie d'affanno e di caos, dalle quali però si alza sempre un grido alto, della cosa voluta dire a qualunque costo e che bene o male (anche male) va detta. Se l'Alvaro fosse un letterato che altro non ha da fare se non rassettare e ripulire modi usati e anche molto incignati, già letterarii, sarebbe, come qualcuno pur crede o mostra di credere, una colpa. Ma è soltanto la necessità a cui lo sforza la sua ricchezza interiore, la quale non è tutta fatta e pronta in lui, com'è naturale, ma tutta da svolgere, invece: perché tutta sua. Ed è tanta, e il tempo stringe, e la vita clamat de profundis. In questa fatica accanita sul sodo, le inevitabili resistenze della materia viva producono quei guai, che chi ha un trave nell'occhio non può vedere come fuscelli.

Le ambizioni d'arte di Corrado Alvaro sono, ringraziato Dio, grandissime. Intanto, a trentacinque anni di età, dopo più d'un lustro di lavoro veramente polarizzato alla meta, egli è già uno scrittore che ha superato un periodo di produzione. In esso ha segnato la misura delle sue grandi capacità con alcuni lavori nei quali è impresso il sigillo delle cose dette definitivamente. Naturalmente non gli basta: va avanti esplorando zone più vaste. «Vent'anni» rappresenta lo svincolo da questo primo modo rivelato e la presa di possesso d'una nuova e ben più feconda terra promessa, il primo raccolto che vi ha fatto, e il granajo, il fruttajo, i tini e i coppi sono colmi: Dio ajuta. È finora il suo libro più importante. D'uno scrittore in avanzata com'è l'Alvaro non si deve, secondo noi, guardare al libro perfetto, come saremo in diritto di fare a chiusura di conti, quando egli avrà finito di produrre, ma a quello di più forte impegno. Oggi come oggi chi dell'Alvaro conoscesse il solo «Vent'anni» non possiederebbe l'immagine che finora sembra tipica di questo scrittore e non potrebbe, è vero, valutare la profondità di risonanza che hanno alcuni motivi del libro: ma chi si fosse arrestato a «Gente in Aspromonte» che è ancora il libro perfetto, saprebbe ben poco non solo delle

ambizioni ma delle capacità senza confronto maggiori già rivelate da lui. E del resto l'Alvaro non è degli autori d'un libro solo, che resta e gli altri cadono: già non lo è più. Già in «Vent'anni» vediamo la sua facoltà di rappresentazione capace e libera in quadri di vastità e di tonalità ben più difficili di quelle affrontate prima: vediamo un libro difficile e significativo riuscito in blocco, non solo il più importante fra quelli da lui pubblicati, ma, in assoluto, un libro importante. Che acquisterà ancor più valore nell'opinione dei lettori, crediamo, quando non si cercherà tanto in esso «il libro di guerra», che è pure potentissimo, quanto, come l'Autore ha dichiarato, proprio il romanzo dei vent'anni: i belli, dolci, ansiosi, duri, tristi, aperti vent'anni, compiuti in guerra: tema quanto mai delicato, da salvare tra il fragore e lo sconquasso degli avvenimenti, e salvato mirabilmente sul sostegno di quell'altro tema così vero e patetico e il cui tono quando non è familiare è sublime con la stessa semplicità, quello della guerra nostra come è stata. Guerra di contadini e di artigiani: guerra di operai.

Fra l'altro, anche la cultura dell'Alvaro è un affidamento sicuro di riuscita, prima o poi, in ciò che egli si volge a fare: già preparato e informato, nulla di nuovo che possa stupirlo e frastornarlo essendo in sua facoltà il riconnettere sempre con prontezza ogni acquisizione agli ascendenti culturali di essa, i quali egli possiede e che gliela spiegano e gliela fanno viva, non potrà mai accadergli di fare tentativi assolutamente a vuoto, affrontare materia sorda e inerte: al contrario, potrà forse talvolta, alla prima, non riuscirgli di dominare in tutto una materia troppo agitata e rovente: ma la rivincita sul medesimo terreno sarà sempre sua. Alvaro sarà sempre «interessante» per lo meno, a ogni nuovo volume, e significativo: chi lo trascurasse oggi, dovrebbe domani rimettere il tempo perduto. È ormai una forza viva operante della letteratura italiana.

Che diremo infine dei suoi caratteri più espliciti e distintivi di scrittore? Che è del tipo dei poeti cantori: uno che presuppone sempre un popolo che possa ridire le sue parole, sia che le abbia cavate da esso e gliele ridia formate in corone armoniose, sia che ad esso sveli cose lontane e sperse a cui egli solo sia arrivato, ma partendo da dove ogni altro della sua razza potrebbe partire. Certo, anche questo popolo è suo, creato: certo non esiste nella realtà tale che possa prestare orecchio al suo poeta: ma dall'arte d'Alvaro appare come se egli abbia bisogno di figurarselo. In questo senso i suoi lavori sono qualche volta presagi e ogni tanto, in certi passaggi, hanno quasi un tono di colloquio con gli italiani. E poi la sua civiltà. L'organamento del suo spirito è tale che l'avvertimento schietto, alle radici, di tutte le necessità e dei sogni umani primordiali prosegue logico fino alla giustificazione perentoria di tutte le altre necessità create che ne discendono, complicate, sottili, razionali, simboliche, accettate tutte fervorosamente, ubbidite ma anche apprese come arti e armi cortesi della vita civile.

La vita sociale è vita da vivere per lui, non solamente da contemplare come artista: i rapporti umani non l'interessano solo come immaginazioni, ma come

palestra in cui provarsi, avvedutamente, e senza sottrarsi ai rischi: onde la sua concezione dell'arte del narratore, in cui rientrano di pieno diritto e in primo piano la storia e la filosofia. E poi il senso religioso della vita: lotta e lavoro duro paziente incessante, la fatica umana necessaria, il male affiorante in perpetuo, da ogni anima, da ogni aspetto del mondo, e l'uomo della stessa sostanza della natura vegetale, della terra e del cielo, ma esso solo non immune, esso solo anelante a un bene morale, esso solo, dunque, l'eroe, che non domanda gloria, essendo già immortale come il suo dolore, ma simpatia e cristiana carità.

Stefano Landi

Poesie grigioverdi, E. Lux, Roma, 1917 (Esaurito) – *La siepe e l'orto*, novelle, Vallecchi, Firenze, 1920 (Esaurito) – *L'uomo nel labirinto*, romanzo, Alpes, Milano, 1924, L. 10 – *L'amata alla finestra*, racconti, Buratti, Torino, 1929, L. 10 – *Misteri e avventure*, Vecchioni, Aquila, 1930, L. 8 – *Gente in Aspromonte*, Treves, Milano, 2.a Ediz. 1930, L. 12 – *Vent'anni*, romanzo, Treves, Milano, 1929, L. 15 – *La Signora dell'Isola*, racconti, Carabba, Lanciano, 1930, L. 9.

(«Il Tevere», 25 aprile 1931, p. 3).

Angelo Fàvaro

IL "VIAGGIO IN ITALIA" DI ALVARO: UN ITINERARIO NELLA PROVINCIA DEI MESTIERI E DEI PAESAGGI PERDUTI

La realtà emergente da un'emozione sorgiva e poetica, una completa e valida formazione culturale, coniugate con il cesello del dettaglio nell'osservazione del popolo, fino al motivo originario e originale dell'appartenenza ad una terra aspra e materna costituiscono alcuni assi interpretativi portanti, validi a delineare i caratteri della scrittura di Corrado Alvaro, nella sua volontaria-involontaria produzione giornalistica odeporica.

Lo scrittore di San Luca anche nel genere viatorio permane in una condizione liminale: la sua tendenza a collocarsi ai margini dei sistemi culturali dominanti, nonostante non ne sia escluso ma integrato – a suo modo –, e a squadrare la realtà da un punto di vista decentrato, persistono quali cardini di una ricerca espressiva dal tono materico e privo di ornamenti, complessa e stratificata, che sostanzia la sua creazione letteraria, non meno di quella giornalistica. E maggiormente fra le due guerre, nel mezzo di una confusione storica segnata da un'asfissiante e tediosa atmosfera di regime, volta a comprimere l'instabilità sociale e a concepire la massa degli italiani come falange omologata e ordinata; proprio mentre la pulsione artistica, sovente castrata e ricondotta ad un ordine precostituito, si fa eterogenea, ricercando l'ermetismo e la via del realismo, o decomprimendosi nella predilezione degli scrittori-artisti verso la fuga mitico-magica e surreal-metafisica, la posizione relativamente appartata di Alvaro non si formalizza in uno snobismo elitistico, ma si qualifica come

Università degli Studi di Roma - Tor Vergata; angelo.favaro@uniroma2.it

nucleo essenziale della sua scrittura, venata di un lirismo rusticale, ruvido e petroso, nella torsione indirizzata ad una scelta di esplorazione sulla realtà passabilmente indipendente, e, per lo più, refrattaria alle conventicole letterarie o alla propaganda politico-ideologica[1].

Alvaro si applica, dunque, alla scrittura di viaggio, fin dalla fase di apprendistato letterario, e le sue prose assumono una funzione euristica e insieme pedagogica, permettendo quindi di cogliere l'estensione del suo sguardo sempre penetrante, benché velato da un malinconico e nostalgico sentimento di perdita, abbandono, sconfitta, e capace di percepire una frustrante *Unzufrieden*. Mentre tende a interpretare il movimento nello spazio non come semplice spostamento, ma occasione di prova delle conoscenze o rivelazione di qualcosa, di cui non si è più in grado di accorgersi, o che non si è più capaci di vedere, lascia avvertire quella che Bachelard definisce l'immensità intima[2]. Il viaggio, pertanto, è un'esperienza molteplice e polisensa, iniziatica e di conferma, un destino prima che un'opportunità: da un lato rappresenta una fuga dalla noia verso l'ignoto, un modo per allenare lo sguardo, appunto, sul reale, e per smontare le dicotomiche categorie semplificatorie, un allenamento all'esistenza-resistenza; d'altro canto, proprio quando offre occasione per il sostentamento economico[3], si accerta, per la cogente consapevolezza culturale, relazionale, storica e certamente emotiva, come ricerca linguistica e di un

---

[1] Ferroni ha chiarito rispetto al romanzo *Tutto è accaduto* che quell'opera rappresenta «il dramma segreto e tortuoso di questo stare comunque 'dentro', pur sentendosi fuori, di questa compromissione della mente entro una società di cui pure sono evidenti tutti i caratteri negativi. […] [Nel protagonista] Alvaro riflette le ambiguità del proprio rapporto col fascismo» (Giulio Ferroni, *Corrado Alvaro*, in *Passioni del Novecento*, Roma, Donzelli, 1999, p. 41).

[2] Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Edizioni Dedalo, 1975, pp. 217-233.

[3] «Cara Laura, torno dalla montagna pistoiese e sto terminando il primo articolo! Domani dovrei partire da Firenze, e non so se ancora in Toscana o in Emilia. Per i primi giorni il viaggio è un po' lento perché devo assicurare al giornale i tre articoli del mese come minimo, ma poi andrà più lesto. Dove che sia domani, ti telegraferò per dirtelo, e per aver notizie di voi. Sto bene, e in fondo non mi diverte troppo girare; c'è il caso che torni a Roma per un paio di giorni, prima di seguitare verso Milano»; «Ti avvertirò poi del viaggio successivo. È inutile che ti dica che mi sono annoiato diggià e che ho fatto una fatica del diavolo a scrivere i primi articoli, nell'incertezza del viaggio» (Corrado Alvaro, *Cara Laura*, a cura di Marinella Mascia Galateria, con una *Nota* di Giuseppe. Strazzeri, Palermo, Sellerio, 1995, pp. 82 e 87).

modus per convertire l'esperienza individuale in comunicazione dialogica. Inoltre, nel viaggio narrato si determina l'atto necessitato di un'indagine morale individuale (cosa raccontare, ma soprattutto come) e sugli italiani, differenti, anche per collocazione geografica, e finalmente uniti oltre che da una comune storia di soprusi e invasioni, da una intrinseca generosità e operosità creativa.

È stato Morace con illuminante dettato, ormai vent'anni or sono, nella *Prefazione* ad un volume di Atti, tutt'ora prezioso ausilio agli studi alvariani, ad individuare nello scrittore di San Luca, fra sperimentazioni "di scrittura e di struttura", colui che è stato capace 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», aggiungendo, non meno profetico dello scrittore: «dalla sparizione dell'individualità nel conformismo di massa alla lotta sopraffattoria, patogena, implosiva, tra le civiltà»[4]. Rileggendo le opere di Corrado Alvaro, con la bussola orientata da Morace, possiamo, nella condizione presente, spiccare ancor più distintamente, quasi un vaticinio, la sopraffazione, le guerre, la distorsione del potere.

Non una parte minore sembra occupare, all'interno di questo assunto, quella che vogliamo definire la scrittura odeporica di Corrado Alvaro, che nasce da varie esigenze, ma in primo luogo da sollecitazioni evidentemente giornalistiche[5]. Sufficiente ricostruire la ragione economica dei *reporta-*

---

[4] Aldo Maria Morace, *Prefazione*, a *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre.* Atti del Convegno - Cosenza, Reggio, San Luca, 27-29 settembre 2001, a cura di Alessio Giannanti e A. M. Morace, Cosenza, Pellegrini Editore, 2006, pp. 5-8.

[5] In questo lavoro si tratterà specificatamente del volume *Itinerario italiano*: in apparenza un taccuino di viaggio. È formato nella prima edizione da quindici pezzi: C. Alvaro, *Itinerario italiano*, Roma, «Quaderni di Novissima», 1933. La seconda edizione, per Bompiani, apparve a Milano nel 1941, ampliata con altri capitoli, e si giunge ad un volume con trentaquattro pezzi, e tale permarrà nella terza del 1954, nella quarta del 1962, nella quinta del 1967. Notevole l'edizione C. Alvaro, *Itinerario italiano*, *Introduzione* e *bibliografia* a cura di Massimo Onofri, e *Cronologia* di Pietro De Marchi, Milano, Bompiani, 1995; da ultimo si segnala l'edizione Bompiani 2014, con *Prefazione* di Carmine Abate. Si cita dall'edizione Bompiani 1967. I pezzi che compongono il volume vedono la luce dapprima su «La Stampa» o sul «Mondo». Nella pregevole bibliografia alvariana stilata da Aldo Maria Morace troviamo fra i saggi, alcuni volumi che a pieno titolo si possono considerare letteratura odeporica: *Viaggio in Turchia*, Milano, Treves, 1932; *Terra nuova. Prima cronaca dell'Agro Pontino*, Roma, Ist. Naz. Fascista di Cultura – Ed. di

ge su commissione, concepiti certamente con finalità descrittivo-informativa, ma che, da testi prettamente utilitaristici, divengono opportunità per un r*epêchage* memoriale e un vivace esercizio diaristico, in un triplice movimento espressivo: consentire una forma all'esperienza della partenza; plasmare il resoconto di viaggio con l'abilità di un proustiano osservatore del tempo perduto e che si va perdendo; offrire un'elaborazione dell'alterità nella percezione individuale di un *maître écrivain* che non rinuncia a servirsi anche, ma non solo, di un metodo verista, nell'età di d'Annunzio e Pirandello, non meno che dell'esistenzialismo e del neorealismo. Alvaro, da una pur iniziale dimensione utilitaristica ed eterodiretta, dispone la sua scrittura ad un *verum* più soggettivo, intimo e autoriale, ripudiando la selezione cronachistica della pura registrazione degli eventi; considera la pagina un concreto prisma interpretativo, attraverso cui rifrangere tanto il dettaglio colto in solitaria, quanto l'informazione storico-culturale nota ai più; così l'aneddoto udito sussurrato dai tagliatori di marmo, come l'accadimento appreso dalla viva voce dei pescatori. L'esperienza empirica del viaggio – inizialmente concepita come materiale funzionale alla comunicazione giornalistica – subisce un tale processo di rielaborazione che viene plasmata come materia identitaria popolare, capace

---

Novissima, 1934; *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia Sovietica*, Milano, Mondadori, 1935; *Roma vestita di nuovo (Itinerario italiano II)*, a cura di Arnaldo Frateili, Milano, Bompiani, 1957; *Un treno nel Sud (Itinerario italiano III)*, a cura di A. Frateili, Milano, Bompiani, 1958; *Colore di Berlino. Viaggio in Germania*, a cura di Anne-Christine Faitrop-Porta, Reggio, Falzea, 2001; *Cose di Francia*, a cura di A.-C. Faitrop-Porta, Reggio C., Città del Sole, 2014. Si ringrazia Aldo Maria Morace per la bibliografia alvariana, ormai facilmente consultabile online: https://anticabibliotecacoriglianorossano.it/wp-content/uploads/2022/03/Morace-Aldo-Maria-Bibliografia-Alvariana.-Fondazione-Corrado-Alvaro.pdf

Un precedente regesto bibliografico è contenuto in C. Alvaro, *Opere. Romanzi e racconti*, *I - II*, *Introduzione* a cura di Geno Pampaloni, apparati di G. Pampaloni e P. De Marchi, Milano, Bompiani, 2018, pp. 1501-1543.

Il fondo manoscritti di Pavia conserva manoscritti, appunti e dattiloscritti con varianti autografe, inoltre vi si trovano bozze di stampa, anch'esse con correzioni autografe, di *L'età breve* (Bompiani, 1946), *Itinerario italiano* (Roma, Novissima, 1933; Bompiani, 1941), *Belmoro* (*ivi*, 1957), *Come parlano i grandi e altri racconti* (*ivi*, 1966). Si accerta fino ad oggi la carenza di un'edizione critica corrente di *Itinerario italiano*, nonostante il buon lavoro di Edoardo Casale, *Approccio filologico e critico a "Itinerario italiano" di Corrado Alvaro (dai materiali del Fondo Manoscritti)*, Università di Pavia, a.a. 2006-2007, studio confinato ad una tesi di laurea di vent'anni or sono, che vide relatrice Clelia Martignoni.

di convertire il dato raccolto e selezionato in una rappresentazione intimamente personale, dove l'osservazione del mondo coincide con un processo di auto-definizione d'autore.

Anche ad un lettore poco attento apparirebbe palmare che Alvaro nella scrittura dei suoi pezzi di viaggio opera a partire da appunti, riflessioni, considerazioni formulate nell'immediatezza di uno spostamento o di un arrivo, di un incontro, di un evento[6], nonostante questo metodo frammentario di raccolta dei dati, la sua prosa è sorvegliatissima e di indiscutibile pregio letterario[7].

È durante il viaggio reale, nella sua intrinseca aderenza alla scoperta di persone, luoghi, situazioni, che sedimenta il materiale costitutivo, a cui attingere, per superare il catalogo degli eventi con una rappresentazione più ampia, ove l'osservatore-affabulatore incontra sé stesso nell'istante nel quale lo spazio-tempo lo coinvolge nella scelta di quel che diviene oggetto della analisi-narrazione. La lezione di Alvaro è musiva, definitoria e decisiva: egli ritaglia dal tutto qualcosa che ritiene degno d'attenzione, non perché mera emergenza spaziale o del momento, ma in quanto dispositivo umanizzante e di umanità, dal momento che non può non concedere la sua scrittura, il suo rovello stilistico, la sua dilezione a quel frammento di reale, ancora e sempre documento umano e non di meno materia poetica, o di una poesia dell'accorgersi.

Un lacerto da *L'uomo nel labirinto* illumina sulle ragioni e sui modi alvariani del viaggio:

> In certi momenti gli pareva che il mondo gli dicesse i suoi segreti, e, a

---

[6] Sul metodo si rilegga, ad esempio, quanto scrive alla moglie Laura dalla Russia: «Ho un'infinità d'impressioni che faccio appena in tempo ad appuntare; ma da lontano poi si svilupperanno e verrà un buon servizio» (C. Alvaro, *Cara Laura*, cit., p. 27.)

[7] «La prosa di cui Alvaro si serve in "Itinerario italiano" è raffinatissima: espressione di una personalità intenta a cercare mezzi espressivi sempre più perfetti, capaci di penetrare e esprimere il difficile terreno della realtà» (Luigi Vento, *La personalità e l'opera di Corrado Alvaro*, Chiaravalle Centrale, Frama Sud, 1979, p. 135.) Rispetto alla scrittura giornalistica, ritengo fededegno un rilievo critico di Indro Montanelli: «Non scriveva con facilità. La sua sorvegliatissima e scultorea prosa non faceva nessuna concessione a vezzi e artifici letterari. Per un articolo lavorava per giorni e giorni, come se considerasse la fatica un coefficiente d'obbligo, e forse anche con la paura di essere licenziato e di non poter portare a casa nemmeno pane e olive.» (Indro Montanelli, *La prosa scultorea di Corrado Alvaro*, «Corriere della Sera», 29 maggio 2001, consultato online: https://www.corriere.it/solferino/montanelli/01-05-29/01.spm)

> guardarla come sapeva lui, ogni cosa indifferente stesse sul punto di fargli una rivelazione. Le forme delle cose contenevano segreti di sviluppo all'infinito, avevano una continuazione ideale, e addirittura pareva mantenessero un aspetto illusorio che nascondesse quello reale; la verità che doveva esser meravigliosa. Certe linee gli parevano mal riuscite e tracciate dall'operaio o dall'artista per colmare un vuoto, ma non erano precisamente quelle che dovevano essere, come parole dette in luogo di altre. A badar bene, in tutte le cose c'era una falsificazione, una declamazione, una stanchezza[8].

Il viaggio, quindi giova riconsiderarlo, è quasi iscritto nel destino di Alvaro: nella struttura narrativa del primo romanzo è già il significato dell'andare oltre, a fondo, uno sprofondare in sé e nel reale, metaforico ed empirico, ovvero della rivelazione dei segreti del mondo, o del disvelamento dietro l'illusione della realtà, fino alla dichiarazione della falsificazione che cela le cose. Dalla terra d'origine, dal Meridione d'Italia, l'allontanamento necessario e inevitabile: mentre qualcosa si spezza e riduce, talvolta si polverizza, qualcosa di nuovo e inatteso si ricompone, ridisegnando i confini, gli incontri, il rapporto fra la percezione dello spazio e il significato della durata degli eventi, fra natura e cultura cangianti e che la ragione non può spiegare, senza l'ausilio della storia e delle storie, senza la proiezione dell'alterità, proprio quando si impara a misurare, a ordinare, a riconoscere. «Accomodarsi alla fatalità del viaggio» è un sintagma nel romanzo[9] che non elude il problema odeporico in Alvaro, ma ne perimetra il significato, donando una chiave interpretativa, che isola una porzione di senso nella corrosione inesorabile dell'esistenza.

Fin dalla prima recensione[10], De Angelis desumeva dal volume del '33, non ancora noto nella versione successiva ormai completa, la pregnanza di una passione dichiarata per l'Italia e per il Sud; a completare quel suggerimento giunge, tuttavia, quanto rimembra in un omaggio postumo rispetto alla capacità analitica, per nulla secondaria in Alvaro, e sullo smeriglio descrittivo di chi è capace di far «risentire nel cuore il rumore di questi passi per la carraia, di quelle partenze notturne al lume

---

[8] C. Alvaro, *L'uomo nel labirinto*, in *Opere, I*, cit., p. 5.

[9] *Ivi*, p. 78.

[10] Raul Maria De Angelis, *Itinerario italiano di Alvaro*, «L'Italia letteraria», 16 giugno 1934.

delle stelle, lo stridere del ferro rosso nell'acqua, l'ansito umano del treno che inizia la sua corsa verso una direzione sconosciuta», o ancora di quelle persone, realmente incontrate negli itinerari italiani, che sembrano «eroi di Omero trasformati dal tempo in pastori di Teocrito, resi attoniti dalla tristezza umana di rivivere, consegnati ad un destino di alberi e acque»[11].

Se nella produzione narrativa[12] di Alvaro si può individuare la ricerca di sé a partire da un processo di separazione e auto-marginalizzazione, nelle sue scritture di viaggio si osserva, invece, un progetto differente e di apertura gnoseologica: una continua osservazione per dirigersi verso la narrazione dell'alterità, volta al contempo alla scoperta della differenza, mentre si dispone un'auto-definizione, che utilizza l'esperienza individuale del Corrado viaggiatore. Nelle varie regioni e zone d'Italia è determinante cogliere insieme alle differenze le consonanze. Egli apprende dalle ambivalenze, quelle che rendono gli italiani magnifici nella miseria, geniali nell'indigenza, caparbiamente eroici nella solitudine: *Itinerario italiano* si dispiega, nella prospettiva qui delineata, quale strumento di riconoscimento prima e successivamente di chiarificazione di un sé individuale-locale nella ridefinizione della collettività peninsulare.

Qualora potessimo (e forse lo possiamo) ritenere fededegno il disegno proposto a Bompiani da Arnaldo Frateili – probabilmente su indicazione verbale di Alvaro – di disporre in trilogia legata, a seguire e completare il primo *Itinerario italiano*, *Roma vestita di nuovo (Itinerario italiano II)*, e *Un treno nel Sud (Itinerario italiano III)*[13], apparirebbe pienamente confermata non solo la condizione inevitabile di colui che si «accomod[a] alla fatalità del viaggio», ma più ancora l'irrequietezza esistenziale alvariana, quella che lo spinge dal Meridione a considerare la Penisola come

---

[11] R. M. De Angelis, «*Itinerario italiano*», in *Omaggio a Corrado Alvaro*, supplemento al bollettino del Sindacato Nazionale Scrittori, n. 1-2 serie 1957, a cura di Carlo Bernari, Roma, S.A. Poligrafica Italiana, 1957, p. 121, p 124.

[12] Non si tollerano riduttive classificazioni coibentanti, se pur facilmente riconducibili a generi letterari stabiliti dalla volontà autoriale e dalla stessa traditi, la prosa di Alvaro appare sempre e da sempre refrattaria a formule tassonomiche nella Letteratura italiana e a correnti-scuole canoniche.

[13] Cf C. Alvaro, *Roma vestita di nuovo (Itinerario italiano II)*, a cura di A. Frateili, Milano, Bompiani, 1957; Idem, *Un treno nel Sud (Itinerario italiano III)*, a cura di A. Frateili, Milano, Bompiani, 1958.

spazio mutevole e cangiante di una ricerca inesausta: ritorno alle radici, dopo averlo lasciato vagare, mai divagare, sempre verso quel che appare marginale e periferico, non immediatamente notabile, con il fine di renderlo leggibile. «Alvaro recupera così abbondantemente e con tale sistematicità il materiale già edito in giornale, che in merito possiamo parlare di vera e propria "consuetudine metodologica"»: così Strati, e documenta:

> Se in via esemplificativa facciamo riferimento a «La Stampa», quotidiano cui lo scrittore calabrese collabora più assiduamente (dal 1926 al 1942 e poi dal 1948 al 1952) e dal quale, di conseguenza, più abbondantemente attinge, troviamo che ben 243 pezzi, dei 568 in essa apparsi, risultano riproposti nei libri che man mano vengono arricchendo la sua produzione. C'è anzi da precisare che dalla collaborazione a «La Stampa» nasce il meglio e il più della sua produzione saggistica e novellistica[14].

La materia compositiva trasmigra dal quotidiano in volume, non smarrendo la sua missione comunicativa, ma arricchendosi e completandosi, in alcuni casi; in altri mantenendo la propria lucentezza d'espressione viva, d'esperienza sul campo, di ricognizione *in situ* strappata all'oblio, di sé coinvolto nella pratica dell'osservazione diretta e della situazione, o *momentum* storico-antropologico[15].

Riconosciamo una sorta di sovrapposizione tra ricognizione e auto-

---

[14] Di grande interesse la ricostruzione compositiva con le varianti rifrangenti dalla pubblicazione nelle colonne de «La Stampa» o de «Il Mondo» delle prose odeporiche di Corrado Alvaro fino al trasferimento nei volumi, e non solo per annotare le differenze, ma vieppiù per notare e commentare le pur esili rielaborazioni; opportuno appuntare, inoltre, come, quando si accinga alla sistemazione del materiale giornalistico in volume, vengano accorpati per temi e affinità locali articoli differenti. Non è questo il luogo per siffatto lavoro ricostruttivo, tuttavia si rimanda per una prima embrionale disamina metodologica, che comprende anche *Itinerario italiano,* a Mario Strati, *Alvaro dei mosaici. Il nostro tempo e la speranza*, in *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre.* Atti del Convegno - Cosenza, Reggio, San Luca, 27-29 settembre 2001, a cura di A. Giannanti e A. M. Morace, Cosenza, Pellegrini, 2006, pp. 491-509; si veda anche M. Strati, *Prefazione* a C. Alvaro, *Scritti dispersi (1921-1956)*, a cura di Id., Milano, Bompiani, 1995, pp. 1271-291.

[15] «Dopo aver descritto in *Vent'anni* la fine di una civiltà, Alvaro si immette risolutamente nel vivo della "malattia" e delle inquietudini contemporanee, anche grazie alle esperienze decisive che compie da giornalista, autore di memorabili corrispondenze di viaggio, con conseguente decremento della produzione novellistica e il pieno venire alla luce della vena saggistica e moralistica.» (così Aldo Maria Morace, *Postfazione*, in C. Alvaro, *Vent'anni*, a cura di Id., Milano, Bompiani, 2016, p. 297.)

rappresentazione dell'osservatore-narratore, voce che sceglie un punto di vista, solitamente il proprio, ma non esclusivo o tale da escludere il lettore; proprio in questa intersezione si colloca uno degli elementi più rilevanti della produzione odeporica: la capacità di trasformare il viaggio in un laboratorio dell'ipseità.

Scorrendo l'indice del volume inseguiamo Alvaro lungo il suo itinerario: *L'acqua*, *Vedute di Roma*, *Gli Etruschi e la civiltà popolare*, *Porte dell'altro mondo*, *La fiera dell'Impruneta*, *I pescatori dell'Argentaro*, *Dalla montagna alla Maremma*, *Riomaggiore*, *Colori di Genova*, *Memoria di Lucca*, *Empoli, il popolo, i vetri*, *II marmo*, *Le città di pietra*, *La via Emilia*, *Torino e l'architettura*, *Casale*, *Il treno delle mondine*, *Sabbioneta*, *I violini di Cremona*, *Lo spirito della pianura*, *La Bassa*, *I grandi scenari di Mantova*, *Sentimento civile di Bergamo*, *Le ore ambrosiane*, *La Marca all'ombra dei palazzi*, *Le serpi, il lupo e le vergini d'Abruzzo*, *Civiltà di Napoli*, *Paesaggi napoletani*, *I costruttori del Gargano*, *Calabria*, *La Provenza "Introduzione all'Italia"*, *Estate in Italia*, *L'arcipelago favoloso*, *Le strade, il tempo*[16].

L'Italia di Alvaro è incastonata nel *temps retrouvé* dell'infanzia quanto nello spazio inobliabile della regione natia:

> La casa stessa, ora che ci ripenso, era stata impiantata tutta con questo scopo, e c'era ogni cosa che sarebbe servita a un grande viaggio: due bauli con le robe sempre pronte, e poi cassoni, e cestoni; tutto quanto ricorda i viaggi, la facilità del carico; le serrature e le chiavi a posto. C'era anche una riserva di funi e di cinghie. […] Noi, l'uno dietro l'altro, ci davano il volo, guardando dove ci posassimo, sempre con l'idea di quel viaggio dei nostri vecchi. Questi preparativi per una partenza tanto certa durarono quasi trent'anni. Credo che a un certo punto i miei non sapessero più che cosa volesse dire partire, se non un desiderio, e il piacere di figurarsi quel

[16] «"La Stampa", fra la fine del 1932 e i primi mesi del '33, lo invia come scrittore di viaggio in varie realtà italiane. Questi 'pezzi' giornalistici sono stati subito raccolti da Alvaro, nel 1933, in un volumetto dal titolo *Itinerario italiano*, più che raddoppiato poi nel 1941 con l'immissione di nuove e numerose corrispondenze, che passano da quindici a trentaquattro. È interessante che in avantesto a *Cronaca (o fantasia)*, datata 1934, un elenco autoriale delle proprie opere per sezioni ne abbia una, dal titolo *Paesi e viaggi*, che comprende *Calabria* (del 1931), *Viaggio in Turchia* (1932), *Itinerario italiano* e *La terra nuova. Prima cronaca di Littoria (1934)*». (Così A. M. Morace, https://www.lacnews24.it/rubriche/leggendo-alvaro-insieme/itinerario-italiano-il-viaggio-di-corrado-alvaro-nellanima-profonda-della-calabria-e-del-paese-vsa4xw3j?utm_medium=Social&utm_source=Facebook#Echobox=1768578644)

> giorno. Tra le ragioni che essi mettevano a questa progettata partenza ve n'era una: "In paese non c'è l'acqua; è una bella cosa l'acqua in casa"[17].

Padre e madre sono pronti a lasciare la casa di famiglia, nell'imminenza di un viaggio vagheggiato al solo scopo di potere godere dell'acqua corrente in casa, e, tuttavia, i genitori sono pronti a procrastinare la partenza, fino a quando, ormai realizzato l'impianto idrico nel paese, quell'acqua non comincia a sgorgare copiosa dai rubinetti, finalmente montati in casa. Nel frattempo, i figli sono volati via dal nido famigliare. Quel paese da migliaia di anni pensava all'acqua, perché aveva «la religione dell'acqua – dice lo scrittore ed esorta – […] Chi ci vuol riconoscere, ci guardi in viaggio se ci affacciamo al finestrino per osservare un getto d'acqua, un torrente, un rivo. L'acqua corre, l'acqua è la vita»[18].

L'origine mitica e la terra natale premoderna, l'infanzia e i riti famigliari, la dignità nella miseria e la semplicità, a partire dal primo elzeviro autobiografico sull'acqua, costituiscono la convergenza di almeno due fondamentali componenti dell'odeporica alvariana: da un lato la funzione testimoniale e conoscitiva espressa in prima persona, non senza il ricorso al discorso indiretto libero; dall'altro la pratica diaristica finzionale, attraverso cui la vicenda individuale viene trasfigurata e restituita come vera letteratura. L'opera di Corrado Alvaro nasce infatti da un complesso processo di selezione, sedimentazione e rielaborazione del vissuto, nel quale l'osservazione del paesaggio, delle comunità e delle realtà sociali attraversate si intreccia con una auto-riflessione sul soggetto che osserva. La scrittura, non solo autobiografica, ma anche di viaggio non si esaurisce nella presentazione documentaria di luoghi, eventi e incontri, come in una qualsiasi guida Baedeker, si traduce, invece, in un'urgenza comunicativa, perché investe emotivamente la voce narrante, o lo scrivente, quando partecipa e mette in comune l'oggetto delle sue scoperte. Egli mantiene in ognuna delle prose di viaggio la postura del "moralista critico"[19]. L'*explicit* del brano sull'acqua dispone in ordine alcune idee, formulate nella consapevolezza di una tradizione ancestrale, lontana, ferma in un tempo arcaico, e un presente nel quale l'ingegneria idraulica, quando

---

[17] C. Alvaro, *Itinerario italiano*, Milano, Bompiani, 1967, p. 5. Si citerà sempre da questa edizione.

[18] *Ivi*, p. 8.

[19] Giulio Ferroni, *Corrado Alvaro*, cit., p. 44.

porta l'acqua in ogni casa, interrompe un'attesa disfacendo la meraviglia del mito: «Qualcuno di noi che aspetta quel viaggio ha per detto: "Non abbiamo più tanta fretta, perché abbiamo l'acqua". La notte l'acqua si lamenta compressa nei tubi e vuole uscire. E pensare che noi abbiamo cercato mondo anche per l'acqua»[20].

Si avverte una dolorosa frattura tra il desiderio di partire e la necessità di restare, tra la tensione verso l'altrove e l'irriducibile forza attrattiva dei luoghi-tempi d'origine. Il movimento-immobile non ha nulla di geografico, ma è antropologico: riguarda la costruzione dell'identità individuale e collettiva in un contesto – quello meridionale – segnato da una lunga storia di emigrazione, privazione e percezione venata da una magia ancestrale del reale.

Evinco un paradosso tipicamente alvariano: il mutamento e le trasformazioni, anche quelle che potrebbero figurarsi come processo di emancipazione, si rivelano spesso illusorii, gesti inefficaci, quando non dannosi per un territorio e per i suoi abitanti. Nel brano iniziale sull'acqua, disposto a chiave in una struttura circolare, con il testo finale *Le strade, il tempo*[21], ad esempio, l'acqua corrente nelle case non sembra produrre un positivo riscatto. Non pare incidere felicemente sulla struttura profonda

---

[20] C. Alvaro, *Itinerario italiano*, cit., p. 9.

[21] Si rilegga la pagina seguente, tratta da quell'ultimo elzeviro alvariano raccolto nel volume, per comprendere quel paradosso cui si accenna e come la modernità non risolva il passato, non sani le ferite, non restituisca, se non nella memoria individuale, ciò che viene sostituito: «Anche da noi il Governo ha fatto belle e comode strade, tanto che dapprincipio non si capì bene se non fosse un lusso straordinario. Io vidi la strada dei miei luoghi tre anni fa, al principio della sua vita: era gialla e appena fatta, i magri alberelli di acacia piantati sull'argine ancora sollevato come un solco; poi me la ricordo di primavera: le erbe e i fiori l'avevano invasa, la confondevano con la campagna, e solo nel mezzo le peste dei viandanti avevano tracciato un viottolo, né più né meno che se non l'avessero fatta, la strada rotabile. Vi passai in auto, i fiori alti si piegavano sotto la macchina con un soave fruscio, i fiori che da noi coprono i luoghi abbandonati. Era bello, pareva di volare su quella soffice nube gialla e rosata. Incontrai i viandanti in fila, i cavalli e i muli in fila sulla viottola, e dall'alto di quel terrapieno della strada scorgevo i sentieri secolari disegnati da tante orme, un'impronta incancellabile, davanti a cui si fermavano in argini più folti che mai le piante, ma senza occupare il sentiero. Ci vogliono molti anni per cancellare un sentiero su cui sono passati uomini e uomini per trecento anni. E ancora qualche viandante, per l'immensità della valle, andava come ero andato io tante volte, e della strada non sapeva nulla. Io arrivai a casa proprio in un baleno, a bordo della macchina: la strada che avevo fatto a dorso di mulo le mille volte, il percorso di venti chilometri su cui ogni cosa si presentava gradatamente, si annunziava di lontano, girava, si fermava, torna-

della comunità. Pertanto, se la necessità dell'acqua in ogni abitazione è motivo civile, tema denso di un portato antropologico che rappresenta insieme al soddisfacimento di un bisogno e al conseguimento di un bene primario, benché giunto in ritardo, l'espressione di un privilegio della modernità e di un'idea di progresso salubre; nonostante ciò, alla fine, proprio, in quel mostruoso rumoreggiare nei tubi, causato dalla pressione, si individua l'elemento estraneo, innestato malamente nella comunità. L'acqua che scorre dai rubinetti, nelle case, non può placare la sete più profonda: quella di dignità, riconoscimento, opportunità. L'intera confidenza alvariana è sostenuta da un tono malinconico e da una rassegnata consapevolezza: quando la modernità realizza le "magnifiche sorti e progressive" ormai non giova più a far tornare chi è partito, e non basta a dare un significato nuovo alle vite di chi è rimasto.

«E pensare che noi abbiamo cercato mondo anche per l'acqua» avverte Alvaro, affidando alla penuria di risorse primarie la comprensione del fenomeno di migrazione forzata: da questo insolubile nodo storico e antropologico, inizia il "viaggio in Italia", alternativo e capovolto rispetto al celebre itinerario italiano di Goethe[22]; chi è partito dal Sud ha "cercato mondo" non certo per stevensoniano spirito di avventura, ma per colmare esigenze materiali e insieme desiderio di conoscenza. Se l'autore del *Faust* aveva pubblicato tardi il suo diario di viaggio, rivolgendosi a nobili e ai giovani abbienti e curiosi dell'Europa nel Secolo dei Lumi, il destinatario delle prose di viaggio di Alvaro sono gli italiani del Ventennio fascista, ignari i più delle differenze e delle peculiarità etnoantropologiche, sociali, culturali della Penisola. La ragione degli articoli su quotidiano, raccolti poi in volume, è pedagogica e unitaria: far conoscere l'Italia agli italiani, quindi, nel rispetto delle differenze, far incontrare, anche se solo metaforicamente, le plebi contadine con gli artigiani e gli operai, ma anche con artisti e scrittori del passato, nella bellezza di una natura e di una

va a girare, spariva, ora era una successione rapida e irreale, io e le cose eravamo presi dalla fretta, come alla fine d'un'amicizia e d'un amore». *Ivi*, p. 249.

[22] Johann Wolfgang von Goethe svolge il suo *Italienische Reise* dal 3 settembre 1786 fino al 18 giugno 1788, ma soltanto nel 1817, decide di raccogliere in due volumi la sua esperienza del Gran Tour nella Penisola. *Ex multis*, si veda Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, traduzione di Emilio Castellani, *Commento* di Heinrich von Einem, *Prefazione* di Roberto Fertonani, Milano 1983. Cesare De Seta, *L'Italia nello specchio del Gran Tour*, Milano, Rizzoli, 2014.

civiltà che la modernità e il progresso stanno trasformando, forse irreparabilmente.

Il viaggio nella dilezione di Alvaro si fa sondaggio della attitudine al lavoro e creativa del popolo italiano, recupero testimoniale, tornante identitario, estetico, spirituale. E la modernità nella Penisola è eco tardiva di una perdita:

> Il lettore lo avrà capito da sé: la guerra, inesorabile come una catastrofe naturale che distrugge ogni cosa e costringe i sopravvissuti alla paziente ricostruzione, è l'immagine che bisogna presupporre per intendere appieno *Itinerario italiano*. Il viaggio che Alvaro compie lungo tutta la penisola è anche un tentativo di medicare una ferita ancora troppo recente. Riguadagnare l'Italia straziata alla scrittura, contrada dopo contrada, nei suoi ritmi festivi e feriali, può forse essere modo per attestare una guarigione[23].

È quanto, a conclusione dell'attenta lettura di questa composita e varia raccolta di articoli di viaggio, scrive Massimo Onofri: la ferita, a mio avviso, non è soltanto quella della guerra, ma più profondamente brucia quella del fascismo e di una modernizzazione del Paese, di cui lo scrittore si affanna, correndo su e giù, a raccontare le falsificazioni, per quel popolo ancora disperso al quale ridare voce, attraverso la sua storia, le tradizioni e i mestieri, l'arte e le arti, le memorie.

Nei sei brevi e densi capitoli delle *Vedute di Roma* l'autore disegna a larghi tratti insieme con una sorta di ritratto antropologico del romano, dei romani, la formazione urbana, economica, civile della capitale d'Italia, analizzando le variazioni intervenute nel corso di un ventennio. Natura che a Roma viene percepita come antinatura. Rileggiamo le sentite-risentite considerazioni d'autore:

> Ci si lega a questa città per nulla affettuosa, per nulla cordiale, che è di tutti e di nessuno, che ci tiene ospiti anche se ci stiamo tutta la vita; e resta sempre quella città indifferente cui approdammo impauriti nella prima giovinezza. Nessun aspetto di essa è familiare, e intanto la vita italiana vi si trapianta con tutti i suoi caratteri; essa ha una natura ricca e adorna, eppure somiglia a una antinatura: campi e ville sono cose uscite dalla fantasia d'un artista, disposti in un ordine anche là dove sembra che la

---

[23] Massimo Onofri, *Prefazione*, in C. Alvaro, *Itinerario italiano*, Milano, Bompiani, 1994, p. VII.

> stessa vicenda degli anni e dei cataclismi storici l'abbiano disposti. Essa è già tutta in quella fantasia di Fontana di Trevi, dove la pietra imita l'albero, la roccia, la rovina, e l'acqua ubbidisce alla geometria. Imparentandosi con l'arte tali elementi, ne è nata una natura sui generis, un'antinatura[24].

Con lentezza e concentrazione si affronta l'*Itinerario*, fino a visualizzare i paesaggi, i borghi, le chiese, i campi, su tutto i lavoratori, perché tanto la descrizione dell'Italia contemporanea quanto le narrazioni, tanto quelle occasionali quanto quelle evocate dalla letteratura, sono ragione per affrontare consapevolmente le trasformazioni del Bel Paese, le permanenze della tradizione e le contraddizioni della modernità.

L'odeporica alvariana si colloca così in una dimensione che supera la mera trascrizione documentaria del viaggio. Accanto agli elementi fattuali dell'esperienza – ciò che è stato visto, attraversato e conosciuto – emergono, infatti, le risonanze interiori, le memorie, i riferimenti culturali.

Itinerario italiano genera non soltanto una mappa narrativa a rilievo dell'Italia, in un preciso scorcio del Novecento, ma anche della progressiva presa di coscienza degli effetti delle trasformazioni in atto. La scrittura di viaggio assolve pertanto a una duplice funzione: descrivere l'altrove e, nello stesso tempo, costruire una rappresentazione del sé, in un intreccio inscindibile tra esplorazione del mondo e costruzione identitaria.

In dialettica contrastiva e per constatare gli effetti della modernità, leggiamo *Le ore ambrosiane*:

> Si parla di Milano in Italia in vari modi ma una cosa è certa: che le parole Milano e milanese indicano, più che un'immagine, un concetto, un modo d'essere, un costume. Esistono città che sono empori nazionali e mondiali, e ve ne sono cresciute intorno a nuclei formatisi per diverse combinazioni, che hanno veduto moltiplicarsi la loro popolazione, la cui efficienza è in rapporto diretto con tale aumento, e dove la popolazione stessa è prima di tutto produttrice e consumatrice dei prodotti stessi. Questo secondo modo d'essere, forma città dall'aspetto particolare, in cui i bisogni creano l'organismo e l'organismo i bisogni, con una serie di azioni e reazioni di cui si può difficilmente stabilire la natura e il ritmo. Una città industriale suppone un'espansione nazionale e mondiale; una città commerciale vive già della continua ascesa dei suoi bisogni e della capacità di consumo dei suoi stessi abitanti. È, questa, una forma di coin-

[24] C. Alvaro, *Itinerario italiano*, cit., pp. 11-12.

> teressenza, modello naturale di quell'economia vagheggiata da Ford nell'assetto delle sue fabbriche, in cui il produttore è ugualmente consumatore. In città come queste vivono grandi nuclei collettivi, il loro potere è in una serie di sforzi concordi, nella creazione di bisogni complessi: questo è il terreno più adatto alla formazione di quella moderna borghesia che solo in apparenza è materialista ma è pur capace di slanci e di vibrazioni morali altissimi. Una città industriale ha magnati e lavoratori, capitani e soldati; è una repubblica di tecnici in cui le classi non sono che specializzazioni e differenziazioni di attitudini al lavoro […] [25].

L'interazione fra un organismo che crea i bisogni e bisogni che alimentano l'organismo è la perfetta definizione di un modello economico-industriale fondato sulla circolarità inarrestabile di produzione-consumo, consumo-produzione e lo spazio che accoglie questo sistema è abitato da chi mette a disposizione il capitale, i magnati, e da chi viene utilizzato nella produzione, gli operai, e acutamente Alvaro rivela che ogni forma di specializzazione e le differenziazioni sociali sono funzionali ai fattori produttivi. Milano è città del benessere dove il denaro è mezzo, ma anche fine.

«Il fatto è questo: arrivando da qualsiasi regione, da ogni diversa formazione, gli uomini in questo clima si orientano: sarà che le cose parlano un linguaggio rudimentale, facile a tutti: benessere, conquista, lotta, superamento dei bisogni», ma allo stesso tempo le persone mantengono una semplicità che sacralizza il concetto di lavoro, rendendolo mito genetico, a differenza dei «felici paesi degli scarsi bisogni, ultimi baluardi dell'antica saggezza», e tuttavia gli stessi abitanti di quei felici paesi, quando giungono, migrando, a Milano, si trasformano ed entrano «in un ordine e in una disciplina, e volentieri [divengono] un atomo del grande aggregato collettivo. E questo sentimento della collettività è un altro carattere tipico di tale società»[26]. Se è formulata una etnoantropologia della Calabria, egualmente ne possiamo rilevare una lombarda, in particolare milanese e dell'*hinterland*:

> Sono categorie costrette dal lavoro e dalla coabitazione a trascorrere gran parte della giornata fuori di casa. Alcuni concetti tradizionali vi sono aboliti, a profitto talvolta di altri più coscienti, più sani, più forti, anche

[25] *Ivi*, p. 171. L'estensione della citazione è essenziale all'autoevidenza della stessa rispetto al presente discorso critico.

[26] *Ivi*: tutti i virgolettati sono a p. 173.

> se meno comuni. Si pensi soltanto alle profonde modificazioni che subisce in una simile società il sentimento dell'amore o dei rapporti fra i sessi, il senso dell'individualità, le attrazioni e le antipatie. Non si può capire il senso d'una città come Milano se non si tiene conto di queste forme di vita. Tali fluttuazioni aggiungono alla città un ritmo nuovo, la rendono profonda e allettante e le danno quel particolare tremito inquieto che assale le persone più posate. Movimento e riposo, silenzi improvvisi e valanghe di rumori, miseria e ricchezza, ricerca di piaceri e conquiste materiali[27].

Il frammento, tratto dal medesimo articolo, espone pienamente quella poetica etenoantropologica con una varia curvatura sociologica di Corrado Alvaro, attraverso la quale segnare e consegnare una lata interpretazione degli squilibri economici e sociali in Italia. La città di Milano non si presenta come uno spazio urbano, ma è un organismo vivente, il cui cuore batte ai ritmi della modernità industriale e delle profonde modificazioni, impresse ai comportamenti individuali e collettivi. C'è una condizione socioeconomica del fenomeno urbano e suburbano, con «categorie costrette dal lavoro e dalla coabitazione a trascorrere gran parte della giornata fuori di casa»: questo il nucleo antropologico della nuova metropoli e dei suoi dintorni, con un impatto etnografico, reperito dallo scrittore in disumane abitudini quotidiane. La stessa esistenza è rifinita o ridefinita dai tempi e ritmi del lavoro: la città industriale riduce le forme di socialità, che si emancipano progressivamente dai modelli tradizionali della vita familiare e comunitaria.

Da questa trasformazione materiale non può non derivare una conseguenza di carattere morale e culturale. Alvaro osserva che «alcuni concetti tradizionali vi sono aboliti», sostituiti da valori «più coscienti, più sani, più forti» (tutto pronunciato, forse, con tono ironico). Dalla scelta lessicale, registriamo che lo scrittore tenta di evitare, per quanto possibile una decisa condanna passatista della modernità, quanto una sua celebrazione ideologica. Il progresso, dunque, pur destabilizzando gli assetti consolidati, collabora, in qualche misura, ad una maggiore autonomia dell'individuo e impone una revisione-ridefinizione delle convenzioni sociali.

Di stretta attualità, riflettendo su alcune categoriche definizioni co-

---

[27] *Ivi*, p. 178.

niate nel XXI secolo, appare quella osservazione sul mutamento del «sentimento dell'amore o dei rapporti fra i sessi, il senso dell'individualità, le attrazioni e le antipatie». Alvaro precisa uno degli effetti determinanti dell'urbanizzazione: la trasformazione delle relazioni interpersonali. L'amore, l'identità individuale e le dinamiche affettive cessano di essere esclusivamente regolate dalla tradizione o dal controllo comunitario e diventano il risultato di una più libera negoziazione tra i soggetti.

L'ultima parte del brano assume una forte intensità stilistica. La città viene descritta attraverso una serie di opposizioni: «movimento e riposo, silenzi improvvisi e valanghe di rumori, miseria e ricchezza, ricerca di piaceri e conquiste materiali». Questa costruzione per antitesi localizza la natura dinamica e contraddittoria della metropoli. Milano appare come uno spazio caratterizzato dalla simultaneità degli opposti, nel quale convivono accelerazione e pausa, benessere e povertà, desiderio ed esigenze economiche. Sale alla mente l'analisi di Morace, quando suggerisce che «gli scritti d'occasione, scaturiti dall'impegno giornalistico, vengono raccolti in ben più vaste e numerose costellazioni di territori geografici, percorsi nelle loro principali realtà regionali […] e urbane» ed esplicita: «Il dato cronistico, da cui non può prescindere, viene subito superato in un affollarsi complesso di elementi: con un unico movimento l'occhio di Alvaro congiunge passato e presente, tradizione e modernità, stratificazioni culturali e vita socioeconomica»[28].

Vivere nella modernità urbana provoca una tensione psicologica oltre che sociale: l'individuo affronta l'esistenza con un senso di instabilità e di mobilità, di apertura-costrizione al cambiamento che modifica la percezione di sé e del mondo, di sé nel mondo.

Nella scrittura giornalistica-odeporica alvariana, in un registro sapientemente saggistico-descrittivo si tramano sintagmi di vasta intensità concettuale, che si auto-alimentano in una rigorosa struttura argomentativa – architettata attraverso osservazioni generali e relazioni di causa-effetto –; metafore, accumulazioni e antitesi concedono al testo una espressività coinvolgente.

In *Itinerario italiano*, l'articolo su Milano diviene *exemplum* probante

[28] A. M. Morace, https://www.lacnews24.it/rubriche/leggendo-alvaro-insieme/itinerario-italiano-il-viaggio-di-corrado-alvaro-nellanima-profonda-della-calabria-e-del-paese-vsa4xw3j?utm_medium=Social&utm_source=Facebook#Echobox=1768578644

della posizione dello scrittore rispetto alla modernità urbana nel confronto con l'Italia ancora contadina e rusticale. I luoghi agresti, incontaminati, i borghi e le piccole città di pianura possono ancora armonizzare passato e presente, e forse salvare nel futuro tradizioni e culture locali; da Milano, invece, si desume un paradigma della direzione nella quale l'Italia si sta orientando, con i nuovi processi di industrializzazione, che porteranno trent'anni dopo al Boom economico.

Il volume costituisce un saggio di scrittura odeporica sincera e severa nelle meraviglie di un'Italia, che lavora e spera, sogna e si racconta, senza temere la miseria, incapace di magnificare la dignità. Settantacinque sono le ricorrenze del lemma "lavoro", e sessantasei quelle di "popolo", indizio di una frequenza che è concettuale e di contenuto: in quel suo zigzagare da Sud a Nord, per tornare nuovamente al Sud, senza una vera meta o una direzione stabilita, come se tutto il viaggio, tutti i viaggi fossero affidati alla sorte, ai mezzi di trasporto, ad un lancio di dadi, Alvaro posa il suo sguardo, quasi naturalmente su donne e uomini del popolo, sui lavoratori, ed è affascinato dai mestieri. Un brano quasi commovente, composto come trovandosi fra le sequenze di un film documentario in bianco e nero, è quello dedicato ai cavatori di marmo, dagli occhi "quasi interamente chiusi", che immediatamente richiama *Il treno delle mondine*: incontriamo donne e ragazze, mentre si recano a compiere un lavoro "grande, paziente, sicuro", e sono un esercito di centottantamila, e questo fenomeno induce Alvaro a esprimere una idea aperta e precorritrice:

> Ma in Italia, voglio dire nell'Italia che fu rinascimentale e comunale, il femminismo data da almeno tre secoli, e senza certi avvenimenti che fecero rientrare tante grandi cose italiane, la donna avrebbe occupato naturalmente ben altro posto da quello che, pur notevole, occupò fino all'Ottocento e che sta per riprendere oggi. Ecco un treno di mondine che sembra vadano a marito: ben vestite, ben pettinate, ritoccate con garbo. Tutte in massa arrampicate ai finestrini vogliono piacere[29].

Spigolando fra le pagine di *Itinerario italiano*, notiamo un articolo

[29] C. Alvaro, *Itinerario italiano*, cit., p. 135. Un capitolo, e non breve, potrebbe essere dedicato alle donne e alla loro emancipazione così come si evince fra le pagine di *Itinerario italiano*, ma non è questa la sede per approfondire una tematica seria e complessa, sufficiente rileggere le pagine dedicate a loro, giovani e madri, nella prosa *Estate in Italia*, pp. 239-244.

dedicato alla Provenza, ove vengono tracciati legami con l'Italia; ancora un'altra narrazione breve sull'estate peninsulare, o del "tempo per coricarsi a terra"; ma, *ex variis*, almeno un ultimo resoconto di viaggio che continua ad esercitare un fascino difficilmente dissimulabile nel lettore contemporaneo per quel cesello dello stile fra prosa d'arte e diario, saggio e confessione, ove i riferimenti alla letteratura e all'arte, vincendo il reportage, l'elzeviro, la cronaca di viaggio, producono una nuova odeporica fra *memoir* e flusso interiore, più autentico e confidenziale: *Memoria di Lucca*. Già Armando Balduino aveva persuasivamente dimostrato che Alvaro era capace di impiegare o adottare una prosa giornalistica e narrativa in una prossimità e continuità stilistica, ricorrendo ad un registro che non abiurava al proprio desiderio di omogeneità, più esattamente ad una riconoscibilità e ad una consonanza fra differenti produzioni in prosa, al punto da poter quasi rendere indistinguibili i confini fra narrativa e giornalismo, al fine di disegnare un orizzonte espressivo originale e coeso[30].

Memoria di Lucca è prosa intima, innamorata, ove si interrompe ogni partizione temporale o spaziale, per naufragare nel territorio del sogno, e quindi, valicando e invalidando il confine del diario o della regola odeporica, Corrado viaggiatore proietta il lettore in un favoloso immaginario onirico:

> Ho veduto Lucca e poi, meglio, l'ho sognata. Raramente accade di sognare una città; ma questo a me accadeva naturalmente, come se nel sogno potessi ravvisarla e capirla meglio. Quello che avevo veduto il giorno prendeva senso da questa memoria notturna, e ogni cosa si rivelava con l'improvvisa facilità con cui i sogni aprono il senso della verità. Mi riap-

[30] «Parallela alla produzione narrativa di Alvaro si svolge un'attività giornalistica e saggistica quanto mai intensa. E naturalmente queste due forme di attività non e sono affatto nettamente distinte, sia perché in entrambe rimangono i segni di diversi e contemporanei momenti della vita e degli interessi ideologici culturali di Alvaro, sia perché, quantunque il giornalismo sia di per se stesso legato a forzature e a situazioni contingenti, egli vi porta il medesimo profondo impegno di uomo e di scrittore. È ovvio, dunque, che si possa assistere a un continuo e mutuo scambio di spunti, di notazioni, di atteggiamenti, di caratteristiche, tanto più che la tendenza al saggismo era innata nello scrittore calabrese (ed è noto che, nell'esame della sua narrativa, la critica non ha mancato di rilevarlo, ravvisandovi magari, e spesso a torto, un difetto basilare). Sta di fatto che appare assai difficile e in gran parte illegittimo fare discorsi separati per l'Alvaro narratore da una parte e per |l'Alvaro saggista dall'altra […]» (Armando Balduino, *Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, 1965, p. 59).

> parve l'Arcangelo San Michele, quello che sovrasta la chiesa dello stesso nome; è un arcangelo dal viso di contadino adolescente, col viso di tutti gli adolescenti dell'arte primitiva; porta un gran mondo nel pugno, con un forcone divenuto lancia tiene a bada il diavolo serpente ai suoi piedi; ricciuto e paffuto guarda il mondo, dall'alto del timpano della chiesa a più ordini di colonne sovrapposte, come l'architettura di questi luoghi imparò dagli acquedotti romani. Ora, da questo impiego d'un tema antico, un acquedotto divenuto modello d'un'architettura sacra, quest'angelo mi appariva come la resurrezione d'un mondo sulle rovine di quello vecchio, ed egli, giovane, veniva su da quelle annunciazioni improvvise con cui il popolo a un certo punto rida l'avvio all'arte. E mi pareva di sentirlo cantare, come i contadini e i pastori all'alba, ma meglio, d'un canto antico e primaverile, quando tutto è morto e tutto ricomincia[31].

Nel procedere con l'impressione-analisi della città di Lucca, lo scrittore riconosce immediatamente i livelli stratigrafici della memoria culturale del luogo, e li interpreta nella continuità della civiltà peninsulare, ma ciò non rende questo spazio leggibile secondo l'ordine della parabola nota (crescita, maturazione, decadenza), bensì secondo l'idea che sia una forma in equilibrio. Tutto è accaduto a Lucca non attraverso concrezioni e sostituzioni, o per processo di omologazione, al contrario vi si è attuato un progressivo assorbimento culturale: la città sembra aver inglobato, nel corso della sua storia, tutto quel che le andava incontro, e lo riconduce ad un proprio codice, senza cancellare l'alterità, ma provocando una sorta di familiarizzazione con la diversità. Quel che con lemma contemporaneo si definisce contaminazione. Come esempio, Alvaro propone la fondazione delle chiese moderne, che sembrano aver assimilato e ricordano le favole pagane. E da qui, egli si spinge a considerare la contaminazione un "metodo" tutto italiano, generato dalla sovrapposizione non solo di strati di edifici, ma anche di strutture simboliche, del sincretismo fra sacro e profano, o di una civiltà che si è trasformata per continuità-contiguità interne. Rifunzionalizzato secondo questa ipotesi appare anche il richiamo a Dante, affatto esornativo, al contrario diviene paradigma di un ardimento culturale che sovrappone e interpreta nuovamente tempi, sentimenti e miti. Lucca è uno dei luoghi nei quali questa continuità dantesca è più sentita. La città raccontata da Alvaro, quasi modello per le calviniane

[31] C. Alvaro, *Itinerario italiano*, cit., pp. 85-89.

Città invisibili, offre un'impressione di emporio antropologico-temporale, al punto che dopo averla visitata, tornare a sfogliare i libri del tempo di Dante dà l'idea di aver conosciuto quell'umanità. Lucca è un dispositivo agente sulla memoria, sulla continuità passato-presente, sulla transizione fra cultura e vita. Da notare che non sono più le serie spaziali-temporali a plasmare la percezione della città, bensì quell'ordinato corrispondersi di emozioni e riflessioni, con una gradazione sentimentale e insieme letteraria. La civiltà comunale, qui, ha strutturato la capacità di assorbire il "mondo" senza arrecare turbamento alla città, che assimila senza dissolversi. Si è detto emporio antropologico-temporale, aggiungiamo per rimanere "universali e civili, e ciò fin dal sorgere della consapevolezza del comune medievale:

> Lucca trovò queste cose al primo stadio della sua ispirazione, quando questo era un modo di vivere e di credere, di esser cittadini del mondo universale, dopo di che quasi non costruì più chiese né palazzi né torri né santi. Su una colonna del portico del Duomo, un disegno sulla pietra c'informa del Labirinto, e una scritta dice pressappoco: «Questa è la forma del famoso labirinto di Creta.» Esso è qua come nell'opera di Dante, è ricordato alle soglie della nuova religione come è alle soglie del viaggio dantesco. È un modo, questo, d'essere universali e civili […]. Catone ed Ezechiele, Virgilio e Davide, traversie dell'uscita d'Israele e favole d'Ercole e di Minosse; il mondo antico è come il presentimento del mondo nuovo, la vecchia religione non è altro che un regno non ancora toccato dalla grazia e sta alle soglie della fede come il labirinto inciso sulla colonna del Duomo di Lucca[32].

La civiltà italiana parla con una voce completa e sicura, primigenia, che si leva proprio da questo luogo. Una lunga lezione di *humanitas*: il simbolo pagano del labirinto non contraddice la nuova fede ma la prepara. l'Italia medievale, in città, è un mondo che non cancella ciò che lo precede, ma lo assorbe, lo riconduce al senso profondo del vivere. Alvaro evoca Catone ed Ezechiele, Virgilio e Davide, l'Esodo e le fatiche di Ercole, considerando l'audacia di una civiltà universale, che dal passato emana il presentimento del mondo nuovo. A Lucca si custodisce una sapienza del tempo.

---

[32] *Ivi*, p. 87.

La conclusione della prosa lucchese conduce il lettore a far visita a Ilaria del Carretto: la fanciulla «è composta come in un sonetto del Petrarca; fragilità, leggerezza, annullamento; è sospesa come sul punto di dormire o di annegare; angeli né tristi né lieti reggono la ghirlanda intorno al suo sarcofago»[33], Alvaro desidera che ognuno veda e rimanga in un silenzio attonito, che è il suo, di fronte alla morte e alla rappresentazione plastica della morte, quando è, grazie alla mano di Jacopo della Quercia, istante della vita, un "breve attimo umano". La descrive nella sua austera compostezza: «porta una ghirlanda sulla testa, i capelli ben pettinati, e sembrerebbe uno di quegli adolescenti pagani se la sua non fosse l'adolescenza perpetua delle spose di un tempo»[34]. Fanciulla e madre, come si ricava dalla veste, pudicamente scolpita dall'artista, del medesimo pudore che la abitò, al punto che lo scultore sembra tremare "ad atteggiarle la veste". Alvaro si chiede: «Perché non si vedono i piedi? La veste è tirata sui piedi come il lino delle antiche statue sacerdotali, come il lino dei pontefici in trono. L'occhio non si sazia mai di percorrere questi punti dove è il segreto d'una vita e di un'arte […]»[35]. Vi è un cane ai suoi piedi che cela e rivela un simbolo d'amore e pietà.

Silloge finissima di prose odeporiche, che è recupero del tempo e insieme smarrimento, *Itinerario italiano* è il frutto più genuino lasciato da quello «scrittore nuovo e moderno perché seguì fino in fondo la sua inclinazione morale, […] senza sacrificare nulla della sua asciuttezza e severità di espressione»[36], e senza temere di slanciarsi in una scrittura liricamente quasi ermetica giungendo fino alla dichiarazione aperta e sincera di sofferenze, interessi, curiosità, passioni del viaggiatore, in questi quadri impressionisti dalle minute pennellate, che distesamente assecondano le magmatiche onde del reale.

Partito dalla Calabria per tornarvi e ritornarvi nuovamente, ma nel 1941, Alvaro si reca un'ultima volta a San Luca, per i funerali del padre; nello stesso anno vede la luce l'ultima edizione di *Itinerario italiano*, pubblicata mentre lo scrittore era ancora in vita.

---

[33] *Ivi*, p. 89.
[34] *Ibidem*.
[35] *Ibidem*.
[36] Eugenio Montale, *Si è spento Corrado Alvaro*, «Corriere della Sera» il 12 giugno 1956.

Antonio D'Elia

IL MARE: *IL RITORNO "ANNEGATO"*

I quattro lunghi racconti alvariani che compongono *Il mare* presentano la drammatica eversione dell'io di fronte alla natura e alla società. E, assieme, dicono l'inadattabilità dell'uomo rispetto alle proprie tensioni evolutive. Ed esse, marcite nel momento stesso in cui l'idea di speranza si affaccia a delineare i risvolti proiettivi di una trama, quella esistentiva, che i personaggi congestionano tra illusioni e recrudescenze, si sforzano di abbracciare il mondo e i suoi ineludibili predicati: «Il mare la sera divenne cattivo, ma come se ripetesse un antico ritmo da anni negli stessi luoghi. Questo ritmo avvertiva dei luoghi che rasentava la nave, vario a seconda delle contrade, come una voce delle cose»[1].

Pubblicato a Milano nel 1934, *Il mare*, romanzo, lungo racconto, novella come è stato definito, si articola, da un lato, entro un moto dialogico serrato tra i personaggi, e, dall'altro, apre alla corrispondenza altrettanto fitta fra le riflessioni dei protagonisti e le perlustrazioni cerebrali degli stessi in profondi esami germinativi riguardanti il mondo, le cose e i suoi ricordi. All'interno del portato politologico (l'essere del mondo e lo stare al mondo), varimente flesso e continuamente attivo. E la commistione tra

---

Università Mediterranea di Reggio Calabria; antonio.delia@unirc.it

[1] Corrado Alvaro, *L'ultima delle mille e una notte*, in Id., *Il mare*, prefazione di Aldo Maria Morace, Lamezia Terme, Illisso-Rubbettino, 2006, p. 41. Tutte le citazioni di *Il mare* riportate in questo studio verranno tratte dall'edizione appena citata. Il testo è composto da quattro storie: *L'ultima delle mille e una notte*, *Solitudine*, *Il mare*, *L'uomo nel labirinto*. Da ora in poi i riferimenti ai brani tratti dalle singole storie verranno riportati nel corpo del testo, subito dopo il titolo, tra parentesi tonda, con la relativa pagina o pagine.

recupero di una natura primordiale, che dia ricovero agli spazi ineludibili del presunto riscatto dell'uomo, e, al contempo, l'immissione del parto degenerativo della natura, avvertita, pertanto, quale ostile moto verso i protagonosti (che gestiscono le singole trame dei quattro narrati, come prolungamento del discorso aperto da Alvaro all'inizio del proprio poetare e modulato lungo l'asse "dentro-oltre/natura-memoria" fino all'ultimo), verificano la situazione di rifrazione-oblio dell'uomo:

> Qualcuno ha scritto che *Il Mare* è l'unità poetica più riuscita che io abbia composto fino a oggi. Queste pagine hanno un andamento musicale, e le migliori qualità poetiche sono forse là dentro. Scrissi queste pagine dopo un soggiorno sulla costiera di Amalfi, a Positano, dove mi colpì lo spettacolo di certe persone del tutto normali che mutavano quasi animo davanti al respiro potente di quel mare: mi parve interessante ritrarre degli uomini elaborati dalla civiltà, che a contatto con le forze vergini degli elementi sono presi da ansie quasi divine e da inquietudini di paradiso perduto[2].

Natura-degenerazione è figura il più delle volte redatta come dismissione lucida di un contraddittorio enunciativo, che disarma apparentemente la prosecuzione a resistere e che, invece, attiva, nel contrastivo gioco città-campagna, il moto fattuale dell'intero testo: dalla Calabria al mondo.

In questa perenne attesa tra illusone e recrudescenza di essa, ecco presentarsi – come Babe di *L'uomo nel labirinto* – la sottile struttura narrativa detta in un continuo rilancio ingannevole di speranza "elusa":

> Così egli aspettava la fortuna, come se gli competesse di diritto incontrarla, parendogli la vita infinita, e la morte per lui solo inesistente: l'aspettava a braccia conserte, nelle più grandi strettezze che stimava provvisorie, come un signore decaduto che si rassegna alla sua sorte come a un'avventura, fidando in una giustizia anche lui quasi che non esser vivo, come non era vivo da anni, fosse angoscia degna di premio (*L'uomo nel labirinto*, pp. 122-123).

Se, dunque, la tensione poetica di Alvaro è gestita dalla suddetta mendace aspettativa di superamento dell'illusione-dolore verso il mondo e gli

---

[2] C. Alvaro, *Ho scritto… 'Il Mare'*, «Gazzetta del Popolo», 7-11-1934, p. 3.

uomini, un «sogno […] di rinascere a contatto con la natura, regredendo ad uno stadio elementare di vita e ritrovando una sorta di felicità precoscienziale»[3], il maceramento della predetta risposta di agire, narratologicamente espressa mediante l'attivazione dello straniamento, della solitudine sempre più ricercata e della lotta, viene concessa nella presa d'atto dello sradicamento quale motore ineludibile: il trasferimento in altro luogo della memoria. E, quindi, della vita e della orografia mnestica del racconto. Non quale esemplificazione della costruzione narrativa ma come appropriazione tensiva dell'*alibi* (altro luogo rispetto a quello in cui generalmente si risiede o dove è avvenuta una prima e decisiva azione di comincamento della storia, ossia dell'esistenza: dove si è consumato il primo atto del resistere). Ed esso diventa il continuo motivo («semplice») eversivo della ripresa a non morire: «Di fatti semplice mi sentivo, ridotto a poche espressioni, come un vocabolario di quasi soltanto frasi di convenienza nella memoria» (*Solitudine*, p. 59).

Tale azione, «semplice», è il corrispettivo alvariano della suddetta presa d'atto del suddetto difendersi-reagire. Semplicità come attuazione generativa del raccontare mille volte la vicenda dell'inquietudine e farne di tale «semplice» avventura la parola aperta alla raccolta dell'insoddisfazione narrata come risposta all'«atonia»[4] (così Babe di *L'uomo nel labirinto*) dello stare al mondo con l'ossessivo e salvifico (ironico) interrogativo pirandelliano (di Adriano Meis, che narra Mattia Pascal)[5]: «Che cosa farò, qui? Chi mi riconoscerà?» (*L'uomo nel labirinto*, p. 189).

Il primo racconto di *Il mare* dal titolo *L'ultima delle mille e una notte* mette di fatto in scena l'imposizione potente dell'Occidente verso l'Oriente. L'ingravidamento di quest'ultimo introduce il portato narrativo a gestire la decadenza dell'io e del noi nella relazionalità apparentemente mai germitata, e, invece, assieme altamente unitiva tra Mosco, Olimpia, Albert, Cirus, il Canale di Samotracia, e oltre. E inevitabilmente (una necessità fondativa della relazionalità-scontro tra le cose dette o immaginate-ricordate) la messa in atto di un confronto-divergenza tra Parigi,

---

[3] A. M. Morace, *Prefazione* a C. Alvaro, *Il mare*, cit., p. 9.

[4] *Ivi*, p. 7.

[5] Ci permettiamo rinviare ad un nostro studio: cf Antonio D'Elia, *«Il fu Mattia Pascal»: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata,* «Sinestesie», XVIII (2020), pp. 193-220.

Berlino, Salonicco; come pure tra Roma e Costantinopoli. Tra chi deve e vuole vendere "merce dismessa" di guerra (cinquantamila uniformi del conflitto bellico ormai passato unitamente ai berretti da "liquidare" a Costantinopoli) intrecciata all'inchiesta sul «modo di portare e usare il cappello» (*L'ultima delle mille e una notte*, pp. 46-47). Inchiesta che dovrebbe essere redatta da un giornalista, il quale chiede protezione a Mosco, nella nuova Roma (Bisanzio). In essa, attraversando il cattivo mare, è giunto Mosco. E a lui il gionalista autoctono domanda di salire sulla macchina dell'europeo per raggiungere la redazione.

Attorno ad un numero elavato di cappotti, di cappelli e di trattative di vendere merce della vecchia guerra, come riferito, tra rumori di gente parlanti turco e francese, entro la ripresa di una lingua italiana che non può che riconoscere nella memoria di chi l'ascolta (su tutti il lettore) il trauma derivante, attraverso il ricorso (interferenza inevitabile) al suono-linguaggio tedesco, il portato "evolutivo-involutivo" di fare comunque soldi come attuazione dichiarata del disvalore (in senso tutto economico: la qualità dei prodotti, il loro potere contrattuale). O meglio, sul valore potente (il modo-mercato di guadagnare) di imporsi.

Mosco deterge, tra l'auscultazione attenta di un amore corrisposto-non corrisposto e forse in fondo mai pienamente voluto, se non attraverso l'idea di un possesso, quello della donna-trofeo appartenuta anche ad un altro – con il quale il protagonista ingaggia un raffronto tutto interiore, mai pervenendo ad un confronto diretto e risolutivo –, la possibilità di mettere in campo una certezza definitoria sul "chi è". Tanto sul versante politico-ideologico quanto su quello, appunto, sentimentale.

E, infine, il tutto da possedere (mondo-potere-persone-cose), al quale ambisce Mosco, è concesso entro i contorni di una natura devastente, antica e nuova. E i cui risvolti amari (i discorsi petulanti e drammaticamente ossessionanti sul potere del denaro di e tra i gestori della storia: Mosco, Samuel e, poi, Grotmann, tra Parigi e Istambul: sono queste le conseguenze nell'uomo della natura delle cose e dei suoi simili, che devia l'ente) dicono la provvisorietà dei personaggi gettati nella volontà di fare comunque denaro, di avere oro, tanto oro. Il quale, presente nella mente degli europei (ma non solo in loro), che, giunti a Costantinopoli per possederlo, vengono delusi dall'impossibilità pratica di rendersene padroni (ecco l'unica imbelle certezza).

E il narrato ci rende edotti che il non possedere denaro neanche a

Istambul segnala un radicale mutamento dei percorsi dell'ente in genere ed in specifico dell'asse politologico-culturale della trama:

> Nella piazza non lastricata e con qualche ciuffo d'erbe, i cammelli in cerchio. Facendo centro dei loro musi. Ruminavano accosciati, e parevano di creta, intono a un sarcofago a metà cancellato, che faceva da abbeveratoio. La stessa vecchiaia, la stessa eternità degli anni che in Europa, lo stesso modo delle rovine della terra e della pietra, la vecchia terra col viso rugoso come d'una antica genitrice. […]. Ma il mare si vedeva appena nel fondo e faceva come un piano verticale scintillante, tra vapori che confondevano tutti i piani dell'orizzonte. […]. [Mosco] Pensò che il prezzo della sua camera era una lira e si ritrovò immediatamente ricco, senza pensieri, senza affanni, senza dolori, senza nostalgie, una strana impressione, come se tutto fosse finito, e lui stesso fosse per finire. Perché affannarsi tanto? Che cos'erano tutto questo affannarsi e trafficare? Gli venne uno scoramento, un senso di oblio, come se si fosse veduta fuggire rapidamente sotto gli occhi la giovinezza. E gli affanni passati gli tornavano alla memoria come segni di vita. Nella sua stanza aprì la borsa, contò i denari, osservò lungamente la lettera di credito per una somma discreta che aveva depositato in una banca di Costantinopoli. Si ricorò di quelli che in Europa vanno agli sportelli delle banche come se visitassero un caro estinto, le loro parole, il tono della loro voce, tutto quello che si stabilisce religiosamente intorno alla potenza del denaro (*L'ultima delle mille e una notte*, pp. 51-52).

Il giornalista che aveva chiesto aiuto a Mosco affinché prima di andare in redazione per la sua inchiesta sui cappelli potesse averne uno, ma questi – Nureddin, ecco il nome – non possedeva denaro, viene ritrovato da Mosco e Samuel impiccato in un cimitero. Penzolava da un ramo d'albero, poiché, a seguito della rivoluzione, aveva preferito, gli era stato imposto dal sistema (non aveva denaro) di continuare ad utilizzare il fez. E, quindi, a non seguire il modello urgente imposto dal nuovo stato di cose. Ma la mancanza del denaro, appunto, per l'acquisto di un cappello che possa salvare Nureddin e che non penalizzi Mosco, mostrandolo agli occhi del nuovo regime come un facinoroso, porta l'avventura del giovane giornalista al suddetto epilogo di morte: figura fin troppo chiara dello sfacelo dell'Oriente.

Alvaro sintetizza in modo penetratne nel dialogo tra Mosco e Nureddin tutto il dramma della decandenza dell'Occidente e dell'Oriente entro

una condivisione non tanto dello "scontato" possesso quanto del "come possedere" e dell'illusorietà di essere possessori del niente (un affogare sospeso, sapendo di essere in preda all'oblio):

> 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 defnitivo alla libertà segnano il deflagrare di una tensione civile che, come un fiume sotterraneo, percorreva 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 dallo stato di deiezione provocato dal totalitarismo[6].

Si ingaggia la diade denaro-morte e la disfatta del non possedere un cappello predica l'annullamento di qualsiasi proiezione abilitativa di miglioramento. E, dunque, la volontà forte di riprendere il viaggio e partire per altro luogo rimette in moto la ricerca ossessionante da parte del protagonista di una sicurezza che non giungerà.

Il raffronto tra Occidente ed Oriente (nel mondo non civilizzato in apparenza, ma antico, più e come quello d'Europa, ma anche questo «non durerà molto – disse Grotmann. – È cominciata anche per loro, anche loro dovranno camminare, anche loro avranno dei bisogni», *L'ultima delle mille e una notte*, p. 55) è ormai logoro (usato non poco e, quindi, leggendolo nel fondo lucido del proprio portato, è vecchio e, quindi, meno ingenuo e, dunque, inevitabilmente più consapevole) e, pertanto, più ancora sottile nel disvelare le non attivate connessioni – oblio –, anche su un piano decisamente negativo.

E la suddetta congiunzione Europa-Oriente è detta nel silenzio donato per tramite del sempre presente denaro, questa volta elargito da Mosco: i soldi stroncano il raffronto tra i due mondi attraverso una donna, che, giunta nella stanza dell'europeo «diceva in turco, come un ritornello

---

[6] A. M. Morace, *Alvaro e il "narrar breve"*, in *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*, Atti del Convegno di Marina di Gioiosa, San Luca, Brancaleone: 26-28 aprile 2002, a cura di A. M. Morace, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 26-27.

del suo discorso, come un'invocazione» (*L'ultima delle mille e una notte*, p. 56) di quanto fosse ricco Mosco; mentre lei, Azisa, appartenente ad una compagnia di comici senza soldi, richiedeva al vecchio continente, per tramite del protagonista, anche in un francese molto male organizzato, l'elargizione per sopravvivere.

E con Mosco, donatario di «un biglietto verde» (*L'ultima delle mille e una notte*, p. 57), l'Europa lascia ad altro destino, o meglio ad un destino simile al suo (decadimento), Istambul. Ma qui non si attua il semplice raffronto tra Occidente perduto e Oriente fecondato unicamente dai disvalori dell'"occaso": il cuore fondativo della poetica di Alvaro narratore assomma le questioni proprie dell'intelaiatura diegetica dello scrittore di San Luca, che attua anche o soprattutto con l'impegno civile, flesso nel mito – abilitato-disabilitato da parte della critica –, tra città e campagna, mondo agreste e progresso, civilizzazione e proiezione magico-illusoria della vita, il discorso – poetica – che vuole essere ed è altamente responsabile. Attuato mediante una scelta diegetica particolare: fare letteratura innescando il modello politologico innervato su una tradizione che sa imbastire la propria trama e la sa reimpostare seguendo un itinerario presciso, che è scelta ontologica trasparente.

Alvaro, pertanto, sceglie il narrare breve come attuazione dell'immissione urgente del problema, del dramma dell'io, attivando la situazione interiore attraverso il recupero dei sintomi esterni (per immagini) nell'uomo. Sintomi e risvolti di essi detti per tramite della commistione illusioni-delusioni di non apprendere completamente le rifrazioni create o subite. E di renderle, invece, nella loro vaghezza, quali asserti completi di realtà incontrovertibili. Con l'insistenza variamente formulata dell'allocutivo (tanto d'affetto quanto di cortesia), ripiegando abilmente all'interno della scorciatoia frastica per abbreviare (andare più veloce) il cammino (*brevitas*, che è *concinnitas*). Giungendo direttamente al centro del labirinto, che è poi la sua uscita o il suo cominciamento: come il corpo decadente della vecchia casa di *L'uomo nel labirinto*: il corpo di Mosco di *L'ultima delle mille e una notte*, di Tartuca di *Il mare*, di Stefano Agri di *Solitudine*. Tutti imprigionati nell'onda-suono (variamente flessa: l'oblio più volte ripetuto): «*Hilfe!*, la parola con cui si chiede aiuto» (*Solitudine*, p. 61), afferma Stefano Agri nel presentasi.

In tutti i racconti di *Il mare* vi è la relazione tra razza-gente (i motivi della supremazia della razza, dell'eversione, della suddetta deflagrazione

tra persone e idee), Italia e altri paesi, dentro e oltre Europa: tutti collegati dai segreti dalla «carcassa» (natura-uomo) di idea-pensiero-suono-parola (testo) «indurita al sole in una positura d'equlibrio pericoloso, lacerata dai terremoti e scarnita dalle piogge. Non è più che un masso nel sole. […]. Là presso si confidano i segreti fra le persone che si appartano dalla piazza» (*L'uomo nel labirinto*, p. 190).

Mobilitando inevitabilmente la tradizione del genere letterario messo in campo (racconto-novella-lungo racconto, romanzo breve), che in età moderna inizialmente si attua per mezzo della novella verghiana «abolendo le interconnessioni per puntare sul rilievo drammatico» e volgendo attraverso «chiaroscuri violenti e momenti culminanti […] anticipa e poi fiancheggia tecniche di tipo cinematografico […]. 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 naturalistica di un ordine mimetico e totalizzante nei confronti del reale»[7].

Il racconto ultimo detto dopo mille e una notte di altri racconti non ha volontà di prosecuzione se non nell'impostare in questo canone (o se vogliamo anticanone letterario) d'annullamento, proseguito dalla *Solitudine* (seconda narrazione), una sfida all'indicibile della parola: «È sempre la stessa storia – disse Mosco. E ripensava al ritmo uguale che legava il mondo, al denaro che mostrava la sua logica e la sua fatalità in ogni angolo della terra» (*L'ultima delle mille e una notte*, p. 57). Logica-narrazione che viene perpetuata non più al sultano-gente ma alla sedimentazione (degli oggetti e delle persone), che è pluralità indistinta e rabbiosa, dell'io di fronte ai fenomeni della natura (quella propria dell'ente e quella del

[7] *Ivi*, p. 15. Sul genere in questione cf Romano Luperini, *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna*, in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006, pp. 163-176. Sul rapporto Alvaro e la politica cf Enzo Misefari, *Alvaro politico. Analisi di un comportamento*, prefazione di Paolo Alatri, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1981; Giorgio Luti, *La lezione politica e civile di Alvaro*, in Id., *Passioni e inganni. Dieci ritratti di scrittori contemporanei: Aleramo, Tozzi, Palazzeschi, Ungaretti, Sanminiatelli, Manzini, Alvaro, Bilenchi, Luzi, Calvino*, Verona, Bi & Gi, 1987, pp. 159-191; Gabriella Valente, *La novella come 'corrispettivo formale' della crisi secondo Corrado Alvaro. Temi, modelli, influenze*, *in I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2016, pp. 1-7.

cosmo): «Il risentirsi improvviso della natura lo richiamava a se stesso e al tempo trascorso» (*L'uomo nel labirinto*, p. 122), delle membra del testo, del suo corpo variegato:

> Alla mia settantesima novella raccolta in libro, mi accorsi che avevo esaurito un mondo fatto di sensibilità, quale me l'aveva dato la mia natura. Qualunque scrittore può dire di sé, quale che sia l'entità della sua opera, d'avere avuto un periodo in cui scrisse come se cantasse. È il tempo giovanile; ma uno scrittore che rimane sempre giovane è sospetto. A un certo punto, se ha occhi, non può fare a meno di sentirsi meno ingenuo e più penetrato di elementi culturali, sociali, d'esperienza, e a questo punto comincia per lui un nuovo impegno. Ora, quando io scrissi i brevi romanzi che compongono *Il Mare*, mi trovavo in questa congiuntura. Avevo visitato la Turchia, ero vissuto lungo tempo in Francia e in Germania, e non potevo rimanere insensibile a tante suggestioni diverse. Fra l'altro, ebbi la fortuna di vedere la Francia nell'immediato dopoguerra, la Germania quando credeva di aver risolto il suo problema di civiltà dandosi un tono che non le aveva mai conferito, quello del paese libero e sotto il dominio delle forze dell'intelligenza. Dell'esperienza di questi paesi e di questi mutamenti di civiltà sono un primo saggio i miei due romanzi brevi che s'intitolano *Solitudine* e *L'ultima delle Mille e una Notte* di cui preferisco il secondo per il suo ritmo rapido che reputo una conquista tecnica di fronte a tutto il mio lavorare. Siccome tendo a uscire dal racconto minuto e frastagliato, e da quello che comunemente si chiama psicologismo, questa è una prova per me molto interessante. So che la psicologia non sarà mai soppressa; ma so pure che v'è un altro modo di trattarla, facendone vedere i risultati: uno stile apparentemente esteriore, permeato di profonde giustificazioni psicologiche, è il mio ideale narrativo. Ma in *Solitudine* preferisco un certo modo di scoprire la grande città come se si scoprisse una natura. Non mi piace troppo la pagina finale, ma tutto il resto mi pare caratteristico di quel tempo, 1929[8].

Lo scrittore colto, il raffinato novelliere, il ricercato giornalista, viaggiatore in varie parti del mondo, da inviato speciale per diverse testate giornalistiche italiane conduce il *ductus* scrittorio di *Il mare* lungo «la via che fece Goethe venendo in Italia» (*Solitudine*, p. 59).

Nell'incontro tra Stefano Agri e Gertrude, su un treno che porta in Germania, la conversazione tra i due sconosciuti, partendo dallo scambio

---

[8] C. Alvaro, *Ho scritto… 'Il Mare'*, cit., p. 3.

di battute quasi ovvie tra estranei, si immette entro inopinata deliberazione nel riconoscimento dei rispettivi "io" quando (tempo della tolleranza anancastica: la necessità pratica) entrambi rivolgono interessi alle rispettive storie: si avvia così *Solitudine*.

Viene ingaggiato un colloquio sulla Germania da raggiungere, passante per Monaco, e intercettante il vino di Capri quale motore ludico per disvelare la scoperta di stare insieme fino ad un certo momento (rendiconto nel viaggio). Dentro regole del convivere per vivere, il quale è detto in modalità deontica.

Da qui il vero viaggio di Stefano a contatto con la sua epidermide cerebrale flessa dall'incontro con persone e motivi riordinati, per tramite del suddetto incontro principale con la donna straniera. Nel mentre la gestazione dei ricordi non solo diventa ordinata per necessità coatta alla sincronizzazione del sé, lungo i fatti della "sua" storia messi in campo, ma rendicontati in funzione (necessità) tutta modale (il "come" presentarsi).

Ed ecco la prima svolta narrativa per la quale e la deontica e l'anancastica si condensano tra ricordo di un sogno e il sogno quale attivazione sintetica dell'accaduto: Gertrude era scesa a Monaco?, Stefano l'aveva immaginata? Ma il concreto punto su cui si muove l'asse mnestico del racconto è detto da Stefano nel momento in cui avvia la relazione dichiarata per (strumentale) gli altri su se stesso, attraverso l'incontro con due fanciulle: «Una era delicata e fine, con una voce poco tentennante, come se parlasse sempre da sola. L'altra era bruna e forte, con un sorriso da complice. Accanto a questa seconda si aveva una impressione di caldo, e questo io sentivo camminandole accanto» (*Solitudine* p. 67).

L'intera struttura del racconto mesce vini diversi e assieme simili entro una coppa che sa accogliere la differenza della sostanza. In tale struttura diegetica la natura dell'amore tra un uomo e una donna, Elfrida, incontrara in "modo decisivo" (secondo momento di svolta del racconto) in un bosco, indica il fondo della diversità del protagonista (l'essere italiano) rispetto alla straniera. La quale detta il complemento di causa efficiente affinchè il soggetto attivo sia la terra teutonica figurata dalle fattezze algide e dalle movenze infantili e irrequiete della donna. E il silenzio narra, dentro e fuori dal bosco, l'incontro, che fa diventare «parenti» (*Solitudine* p 67) cultura e natura. Unisce, per poco, la natura del mondo e la natura dei personaggi, della sostanza del racconto, del loro "come", quali «ombre che scivolano via per i viottoli» (*Solitudine* p 67).

La scrittura stessa depone al lettore l'identificazione del regista-scrittore, il quale "impermeabilizza" il narratore-attore e lo propone in una "fragilità furba", ma mai ambiguamente corrotta dall'erosiva volontà di tradire comunque le attese della passione carnale. La quale indica di stare con la donna bionda (Elfrida) e instaurare «un sentimento forte di me stesso, e furbo» (*Solitudine* p. 67) donando al narrato un moto di pietà (considerare i propri limiti) verso l'amante italiano. Il quale, oltrepassando molto spesso con la mente i ricordi della propria terra, entro stazioni naturali di nevi e fumi della Germania, rivisita il *prius* materno in altro ventre. Ma abilmente non lo confonde con il *nunc* iterativo, che di continuo balza in fiati, risate e stringimenti per i quali l'uomo e la donna diversissimi si accoppiano come a suggellare la sostanza di una trama che deve generare la suddetta natura di diversità. E le nature (uomo-donna/Italia-Germani-Europa) stanno sul limitare di una soglia, che apre a continue lacerazioni di sentimenti e di civiltà, per i quali laceramenti *Solitudine* «è tra gli esiti più alti dell'intera narrativa alvariana per compattezza strutturale, densità tonale e coerenza di registro stilistico»[9].

Corrispettivo di solitudine è silenzio (già ripreso in precedenza), detto in modo esplicito ed implicito nel narrato. Silenzio riconducente il protagonista maschile alla frantumazione delle proprie ipertrofiche esplicazioni germinative mai in fondo attuate, poiché la solitudine dell'io incrudisce al contatto con altre civiltà-donne. Non solo Greta, ma anche nuove donne, le quali investono nel segno misterioso del vocabolo italiano, porto in modo scorretto, l'ambiguità, appunto, di un rapporto verso l'uomo da usare e gettare. E verso una donna da incontrare e gestire come «non fosse fatta della mia stessa qualità umana [natura e sostanza di essa]. Forse era la diversità [cultura] della razza che ci aveva tratto in inganno» (*Solitudine*, p. 74).

Ma il gioco fin troppo scontato tra civiltà e razze viene inglobato, se mai fosse stato concepito da Alvaro come richiesta di soccorso ad un problema vivo, senz'altro urgente e pertanto oltremodo presente, da una proposta poetica più sottile e ontologicamente ben più forte: il confronto del "sé" con gli atri. Nello smembramento della fantasia (mito: racconto) europea, come a regolare l'indistinto dell'asse politico-culturale, già richiamato, unidirezionale. E, pertanto, rivolto ad inglobare le differenze

---

[9] A. M. Morace, *Alvaro e il "narrar breve"*, cit., p. 25.

nella semplice parcellizzazione dei protagonisti, per chiudere (o tentare di farlo) la riflessione sull'io in modo caustico: «La tematica della crisi, già presente in *L'uomo nel labirinto* (1926) […] ha sviluppo nei racconti di *Il mare* (1934) […] riesce a rendere il clima psicologico e storico di un mondo che assiste al naufragio dell'individuo e della solitudine e nel numero»[10].

La forza di Alvaro è retta da una lineare e incisiva constatazione ontica: vita nel suo fluire. Male di vita e attuazione della scoperta del "colpevole" nella ricerca affannata e infine mai disvelata di una origine della "solitudine" in senso tutto pirandelliano. Di una follia lucida, che scompone l'anima e scansiona le fasi generative della coscienza per la ricerca di ulteriori dimensioni, che germinano "luoghi" inesplorati dell'io[11]. Di un continuo equilibrio in bilico («positura d'equlibrio pericoloso», *L'uomo nel labirinto*, p. 190), tra mondo interiore e mondo esteriore. Tra più mondi interiori ed esteriori, che si cercano, si uniscono, si immaginano, si disintegrano a vicenda per rimanere nel silenzio della loro stessa ricerca: non equilibrio. Come il mare in disquilibrio («in pendio») perfetto: «il mare in pendio, che egli conosceva» (*L'uomo nel labirinto*, p. 174). Tale attuazione prosastica viene mobilitata dal continiuo confronto-scontro tra natura e persona, atto e potenza, certezze e loro irrefrenabili capovolgimenti. Rimpianti di non essere riusciti a generare il "per sempre" e soddisfazione per non averlo di fatto attuato (non una prosecuzione di specie né una intensificazione del solo rapporto tra uomo e donna: una cesura netta: «Mi dissero che [Elfrida] era partita con la sua macchina poco prima» (*Solitudine* p. 99).

I due amanti si lasciano: abdicano alla "natura" («Meccanicamente», *Solitudine*, p. 99), che, dopo la tempesta irrefrenabile («Si ricordava che ella […] aveva confidato che il suo ideale era di avere un figlio con un uomo che le piacesse, e mandar poi via l'uomo come un malfattore» *Solitudine*, p. 99), concede il silenzio e la "fattualità inderogabile" («il posto

---

[10] Antonio Piromalli, *La Letteratura calabrese*, *Il Novecento*, vol. II, Cosenza, Luigi Pellegrini editore, 1996, p. 266.

[11] Su questo particolare aspetto della follia (e dei folli) quale dimensione sospensiva e introiettiva dell'io in regioni dell'oltre mediante un processo "estatico", all'interno della vasta poetica di Pirandello, cf Marco Manotta, *Luigi Pirandello*, Milano, Mondadori, 1998.

di Elfrida era vuoto, e di lei più nessuna traccia nella stanza», *Solitudine*, p. 99) alle "ombre":

> Mi invase una frenesia felice e malinconica, il sentimento di aver commesso un male irreparabile ma di aver compiuto un'opera della natura; un'allegria smodata, un dolore pungente. […]. Mi venne a mente di certi animali che uccidono il maschio dopo le nozze. Eccomi solo. In qualche luogo ella [Elfrida] vive, ora non è più sola, e forse è felice. […]. Gli uomini purtroppo non sanno più voler bene (*Solitudine* pp. 95 e 99).

Alvaro sin da *Il mare* riesce abilmente a far coabitare due moduli poetici diversi e, assieme, strettamente legati, non permettendo una prevaricazione dell'uno sull'altro. Egli attende con cura alla visione realista della descrizione con esiti impreganti di lirismo; come pure asseconda il ritorno-rilancio dell'arcano mondo recuperato dalla propria storia (quella della sua Calabria). Storia che dice i risvolti forti della natura e del mondo contadino e magico (qui il termine ha valore di ritorno al silenzio – mito – dell'ineludibile più che ad una proiezione miracolistica dell'incontro tra uomo e natura), come ha evidenziato Eugenio Montale[12].

Lo scrittore di San Luca applica la ricognizione sul contingente, oltre e dento (*ut supra* affermato) l'interesse per la regione (la Calabria), e si esprime proprio in una accurata disamina di fatti e nell'estrazione di un attento documentarismo, che connota anche o soprattutto l'impegno-mestiere sul versante giornalistico.

Il mito del mondo interno, la "favola," la liricizzazione creano una idillica formula, mista di realismo magico (già ripreso), superamento di questo e modulazioni veristiche in cui la gente della Calabria è racchiusa ed è protetta da valori e forme antiche che la espongono a strutture complesse e difficilmente volte alla rigenerazione. La tecnica composizionale

---

[12] Cf Eugenio Montale, *Si è spento Corrado Alvaro*, «Corriere della Sera», 12 giugno 1956, poi in *Prose 1956*, in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. II, p. 1963. Sulla questione del neorealismo e realismo di Alvaro cf Carlo Bo, *Una definizione difficile*, in *Inchiesta sul neorealismo*, a cura di Carlo Bo, Torino, Eri, 1951, pp. 27-28; Michele Dell'Aquila, *Il tempo immobile e il chiuso spazio dei segreti nei primi racconti di Corrado Alvaro*, in Id., *Scrittori in filigrana. Studi di letteratura da Dante a Leopardi a Saba e ad Alvaro*, Pisa, Giardini, 2005, pp. 189-209. Sulla bibliografia alvariana a cura di Morace cf il sito del Centro Studi Alvaro: https://www.centrostudicorradoalvaro.it

(costituzione del suono e della forma-semema) del racconto alvariano viene gestita dalla mai esautorata volontà di congiungere l'interno con l'esterno, il sogno alla presa d'atto del concreto.

E tale azione non contraddice l'acquisizione di parte del modulo del Bontempelli nel recupero dell'asse fantasia-scrittura. E, al contempo, non smentisce affatto la presenza dell'impegno politico (antifascista in specifico), che proprio Alvaro espone nell'assunzione di una decongestionata *brevitas* giornalistica impiegata nel narrare. Non crediamo sia una serrata *reductio ad unum* del portato ermeneutico-inventivo di Alvaro (predicano ciò i compiti di Alvaro traduttore di Tedeschi, Francesi, Spagnoli; come pure interprete sottile dei Russi e dei Calabresi)[13].

Egli riesce a sussumere la lezione realista e naturalista con l'inventiva magico-ironica: fonde e non scinde l'umorismo siciliano, alla cui base si agita il realismo per il riscatto, nelle coordinate profetizzanti (quindi visionarie, ossie eretiche, e non allucinatorie, di Francesco di Paola e Tommaso Campanella). Si muove in Alvaro la volontà di dire il sé mediante la rivolta dei sensi, che avrebbe ricavato da Pirandello, dalla dismissione dell'apparente ragionare oltre le immagini e dentro il suono delle parole.

Il mare, come riferito, viene dato alle stampe nel 1934, anno in cui

---

[13] Non lo dicono soltanto le sue letture di formazione (Campanella, Padula, Balzac, Hugo, Brecht, Tolstoj, Dostoevskij, Verga, Pirandello, Basile) ma anche gli incarichi presso le case editrici quale traduttore ed esaminatore di testi, non solo stranieri. Molto si deve ancora approfondire sui risvolti dei giudizi di Debenedetti e altri critici; come pure sulla ripresa attenta negli anni in cui lo scrittore è in piena attività in riferimento alle due intense anime (diverse!?) – delle quale discorrono alcuni critici – coabitanti nello scrittore: cf E. Montale, *Si è spento Corrado Alvaro*, cit. Sul realismo e neorealismo della poetica dello scrittore di San Luca, sul carattere "estetico della sua arte", sul già ripreso "mito", con tutti i risvolti annessi (rilancio della tradizione e connessione con la contemporaneità: città-campagna, "urbanizzazione" dei processi della fantasia e connessione ruderi-campagna entro i nuovi abitati europei), compresi i ritrovati "fantastici" che tale poetica porta e comporta, dalla Calabria al mondo, cf *I maestri del racconto italiano*, a cura di Elio Pagliarani e Walter Pedullà, Milano, Rizzoli, 1964 e *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*, Atti del convegno di Marina di Gioiosa, cit.; sul mito-mondo del Sud/ripresa letteraria-correnti-autori-poetiche relate al "mito" – non solo nel Novecento –, nell'opera di Alvaro cf Matteo Caputo, *Declinazioni del mito e istanze meridionaliste nell'opera di Corrado Alvaro*, in *Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana* Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Napoli, 14-16 settembre 2023, a cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo, Roma, Adi editore, 2025, pp. 1-7.

Luigi Pirandello riceve il premio Nobel per la letteratura. Significativamente Alvaro scrive, in una penetrante esegesi della poetica pirandelliana, che la parola pronunciata dal Siciliano decifra la natura del parlante, all'inteno della cultura regionale, per la regionalità – che si fa mondo-attore – dello scrittore di Girgenti. E la parola viene mobilitata a costruire l'identità per "voce", perché (così nella tradizione antica) si attua il suo più intimo svisceramento attraverso il suono (composizione). Ed esso si fa testo poichè si rende "tono" continuamente mobile (come il mare), poiché diversificato e, assieme, blocco monolitico nel rapporto "qui e oltre". E il dramma si dà poiché si parla di esso. E parlandone si argomenta ineludibilmente del non ancora detto:

> […] è il definirsi, che uccide gli uomini; l'atto della parola diventa una forma di confessione e di espiazione; i drammi si compiono parlandone; fino a quando tutto rimane sepolto nel fondo della coscienza, è ancora increato e ingiudicato, e l'uomo è tranquillo; parlando, l'uomo crea e foggia se stesso, stabilisce il suo destino. Per arrivare a questo, occorreva uno scrittore penetrato di tanti elementi indefiniti della coscienza, colpito dagli stessi pregiudizi che tessono il destino degli eroi dei drammi antichi e che fanno il fondo della psicologia popolare, della sua giustizia e delle sue leggi oscure. L'uomo s'inventa e si scopre parlando. […]. Pirandello ha trasferito ogni sentimento della natura in una legge fatale del cuore e dei sensi, la sua opera è abitata da antichi fantasmi ritornanti, le ore si colorano in lui col colore dei miti solari e dei miti lunari d'un tempo: sono complci d'un evento oscuro e influiscono sugli uomini come nella legge delle streghe e in quell'altra legge per cui la luna governa alcuni atti umani, gonfia i mari, è complice delle nascite, rende velenosi alcuni pesci. In fondo a Pirandello v'è tutto un groviglio di pregiudizi ancestrali e di fenomeni superiori all'uomo. Dopo molti anni di letteratura determinista, è risuonato ancora nell'opera pirandelliana lo strillo delle civette, si son rivedute le corna della luna che formarono la fenomenologia delle opere di Shakespeare[14].

Alvaro scrittore del Sud, viaggiatore nel mondo, assomma comunque

---

[14] C. Alvaro, *Pirandello, Premio Nobel 1934*, «Nuova Antologia», 69, 1504, 16 novembre 1934, pp. 196-200. In specifico sulla complessa figura e sull'opera di Pirandello cf Rino Caputo, *Il piccolo Padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Roma, Euroma, 1996; *Pirandello,* a cura di Beatrice Alfonzetti e Valentina Gallo, Roma, Carocci, 2024 e Annamaria Andreoli, *Io Pirandello*, *uomo del caos*, Milano, BUR, 2026.

i moti interiori dell'io alle esigenze pratiche del Meridione e agli autori che hanno delineato con forza i risvolti più urgenti.

Antonio Piromalli delinea un accurato e variegato quadro narrativo e critico in cui gli scrittori nel Novecento italiano e più ancora calabrese si vengono formando e nel quale ambiente trovano, pur con diversità talora molto rilevanti, i germi della loro narrazione. Attivazione del dato storico e revisione di esso quando è collegato ad una visione dell'analisi delle profondità dell'io: sempre al fondo la connessione natura-immagine/azione e coscienza:

> La narrativa calabrese del Novecento ha per taluni critici una sua "linea" che corrisponde alla realtà culturale della regione che nel nostro secolo ha prodotto scrittori storicamente impegnati. È una narrativa fedele ai temi tradizionali del romanticismo calabrese, quelli dell'uomo di fronte alla natura e alla realtà che lo circonda, le sue reazioni di fronte alle novità. Pur dissolvendosi la cultura regionale in quella nazionale con il decadentismo, essa, anche nella narrativa, ha una fisionomia che non può essere ignorata per i caratteri distintivi che la contrassegnano. È una narrativa problematica che ha avuto i suoi momenti trionfali quando la regione e l'Italia meridionale sono stati sotto il fuoco degli sguardi della nazione, quando l'attenzione politica è stata rivolta allo "stato" delle persone e delle cose. Erano gli anni di lotta per evitare l'emigrazione e la disperazione di una società che oggi non esiste più e che aveva secoli di aggregazione sociale dentro di sè. Le scelte politiche non hanno pesato tanto sugli autori e sui gruppi politici (che si stanno riciclando) quanto sulla popolazione e sulla cultura[15].

---

[15] A. Piromalli, *La narrativa*, in Id., *La letteratura calabrese*, cit., p. 263. La "Letteratura del Sud" vive il retaggio antico legato ad una storia di dominazioni e di conquiste, che ancora tra la metà dell'Ottocento e gli inizi del Novecento alimenta le viscere delle poetiche sviluppatesi in Calabria e Sicilia. Ma la Trinacria rappresenta un altro aspetto del Meridione; dissimile e per molti versi meno provinciale e, dunque, più aperto rispetto a quello calabrese, anche se gravato da vessazioni di carattere naturale e da un feudo (pur presente) la cui egemonia si adagia, *però*, con molta piu "disinvoltura" (e non certo arrecando meno danni) all'interno della vasta e ricca regione. Essa *ricerca* e vuole il contatto con il "Continente" e con le novità del mondo moderno. E anche la letteratura ha un respiro diverso, assapora i venti europei e si impone nel panorama culturale tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento per le presenze imponenti di scrittori conosciuti e consacrati a livello nazionale, particolarmente attraverso la narrativa, il genere romanzo, e non solo. Cf Carlo Alberto Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno. Verga Capuana De Roberto Pirandello Tomasi di Lampedusa Sciascia Consolo Camilleri*,

Lo scacco che Alvaro avrebbe pagato risedé in una fin troppo unitività delle anime strutturanti, quasi in modalità indistinta – pregio altissimo dello scrittore –, il narratore e il giornalista. Del dèmone poetico e dell'indagatore del mito: tutti elementi portanti di altissimo livello e non pronti ad essere recepiti nelle loro singolarità da una parte della critica del tempo: «il livello pubblicistico e quello artistico di Alvaro si sono venuti confondendo perché il pubblicista scriveva troppo bene e l'artista abbracciava troppi campi e la sua prosa diventava saggistico-creativa»[16].

A rendere più trasparente e agibile la poetica alvariana la lettura-esamina dettagliata delle sue opere nell'interrelazione con i processi interni ed esterni che comunque hanno accreditato le scelte convergenti quale fondo unitario della sua poetica nella pluralità della sua scrittura. Un processo questo che attende lo svisceramento di ogni singola opera, come scrive Aldo Maria Morace: «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»[17].

Nel racconto *Il mare* Alvaro espone la vicenda di uomini e donne, che si avvicinano e si allontanano di continuo tra loro, come le onde del mare che mugghiano sulla spiaggia un canto straziante e arcano.

L'amore, l'approccio sessuale e la natura, variamente narrata, vengono detti nel rapporto unitivo e disgiuntivo ad un tempo tra uomini di montagna e uomini di mare. I primi più belli nei tratti fisici, mentre i secondi di una razza esteticamente meno prestante: è una presa d'atto del reale quanto una polemica verso la scelta di innestare su basi di potenza dell'immagine l'esibizione della qualità (sostanza della natura-natura della sostanza) delle cose: dell'uomo, del modo e delle loro rifrazioni. Non solo tra femminile e maschile, ma, appunto, tra cose visceralmente opposte che devono congiungersi (un imperativo dato dall'occasione di sce-

---

Macerata, Quodlibet, 2007 e per un quadro d'insieme cf Carmelo Aliberti, *Letteratura siciliana contemporanea. Da Capuana a Verga, a Pirandello, a Quasimodo, a Camilleri. Tra storia, disinganno, lirismo ed ironia*, Cosenza, Pellegrini, 2008. Su Verga in specifico cf Giuseppe Lo Castro, *Giovanni Verga. Una lettura critica*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2001.

[16] A. Piromalli, *La narrativa*, in Id., *La letteratura calabrese*, cit., p. 267.

[17] A. M. Morace, *Alvaro e il "narrar breve"*, cit., p. 28.

gliere, dal desiderio di possedere per riempirsi). E che si attuano attraverso l'incremento di potenza (narrare sempre l'immagine) per il femminile e per il maschile, per il dominante e per il dominato, per l'oblio e per la presenza.

E il paese solitario e muto viene agito dal suono-colore delle acque e da una luce intensa: nei marosi i raggi del sole riversati come su uno specchio bruciano il dolore per la cui assenza-presenza il tempo spazializza cose e ricordi sulla spiaggia di corpi-pietre, riportando l'uomo ad un fatale stadio ferino:

> Sto bene come un animale, direi che sono felice, se la felicità non fosse la cessazione d'un dolore. In me la cessazione del dolore è nel non avere più passioni; sono libero, nient'altro che vita. […]. È vero che le cose presenti non c'interessano più, ma i pensieri, gli affetti, i dolori di ieri, vengono avanti nella memoria come violenze e ingiustizie; a un certo punto mi metto a piangere di cose accadute molt'anni fa, come il cane vagabondo che sogna. Eppure ripensare al passato mi dà un piacevole dolore, la sofferenza per cose che mi fecero soffrire è inconsolabile ma dolce, perché non alle cose penso ma al dolore che mi hanno dato e che ho sopportato (*Il mare*, p. 105).

Il dolore dell'io e il dialogo serrato tra il narratore e il contesto attivano quel particolare giro mnestico per il quale la poetica di Alvaro presensializza il senso d'eterno nella struttura della viva contemporaneità. Unitamente a quella «immobilità attiva» (fondo ribaltato della sua poetica), che rende la scrittura viva e pungente nel fitto giro strofico, che è prosalirica, «contemporaneità nell'eterno», come scrive Carlo Bo[18].

La tensione tra i tre protagonisti di *Il mare*: una donna (anzi più predicati femminili: Greta, Hélène, Alda), un uomo (Tartuca) ed un ragazzo (Benvenuto), entro una sorta di *ménage à trois* tutto cerebrale, almeno fino ad un certo punto della storia, ed informato dalle aspettative dell'uomo, abilita il racconto entro un portato desiderativo (erotico) mosso tra i suddetti istinti ferini e le connessioni in direzione del mondo-natura, che non accoglie l'imbarazzo del non detto.

---

[18] Carlo Bo, *Alvaro e la «contemporaneità»*, in *Letteratura italiana. Novecento: i contemporanei. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. VIII, Milano, Marzorati, 1979, pp. 6952-6953.

La storia concreta del giovane, legato all'uomo da vincolo di amicizia, con la donna forestiera sposata, posta al centro della tenzone amorosa, espone il racconto più che ad una descrittività del rapporto tra i protagonisti ai motivi che le stesse descrizioni dei corpi arsi e bagnati dal mare producono quali illusioni della mente.

In quasi tutti i racconti che compongono *Il mare* Alvaro presenta una prima figura femminile, con tratti ben definiti a livello somatico e un temperamento assai deciso a regolare il percorso narrativo. E, subito dopo, tale figura viene abbandonata per essere innestata in altra, che della prima non è continuazione completa, ma vero e prioro personaggio autonomo.

Hélèn, mito (racconto) cantato nella sua assenza-presenza dal signor Tartuca, e poi Alda, attirata e desiderata tanto dal diciasettenne Benvenuto che dal Tartuca, muovono la gelosia dell'uomo verso l'adolescente, attraverso «una curiosità morbosa per i segreti degli uomini, e i segreti degli uomini sono per lui [per Benvenuto] i pensieri di costoro intorno alle donne» (*Il mare*, p. 110).

Il passaggio dalla fase di innamoramento del giovane Benvenuto all'inclusione del sentimento nel corpo-mente della donna viene dominato dall'attesa quasi spasmodica del Tartuca di sapere e vedere i risvolti di quella relazione. Anche qui, come nelle altre scritture che compongono *Il mare*, la donna dismette il rapporto all'improvviso e ritorna ad altra vita. Lontana da quei luoghi nei quali ha intrattenuto la relazione fisico-sentimentale.

Il senso di smarrimento e di solitudine avvicina l'uomo al ragazzo. Ed entrambi vengono presi dalla ferinità inerme e dialogante con il cosmo, che rigetta gli uomini ad indirizzare nei ragionamenti logori sulla vita le uniche certezze cha hanno: le illusioni. Attraverso parole porte per tramite di fugaci gioie conducenti alla sedimentazione nei ricordi dei risvolti amari di storie vissute come onde, che montano su se stesse e poi in breve si infrangono, quasi smorte sulla spiaggia.

La natura flessa nelle sue varie modulazioni, dal mondo vegetale a quello animale, comprendente l'uomo, è solcata dall'incrudimento di un pensiero, che tortura Alvaro e che assieme lo libera, quello cioè di una quiete apparente dei sensi. Essi strappano al ragionamento ogni barriera per difendersi e impiegano i suddetti ricordi a muovere i labili momenti di serinità offerti. Si coglie una eroticità sottile tra Tartuga e Benvenuto,

non abilitante moti sessuali o pensieri proponenti relazioni fisiche, ma una dialogicità resa in moto veloce di battute, nella quale il dolore per la mancanza rende affettuosi (malati di vita) i rivali nel collaborare a costruire un silenzio (racconto) «animale», una «solidarietà animale» (*Il mare*, p. 118): «Capivo il tempo, l'eternità; io ero come una di quelle onde, sempre inquiete, e domani un altro avrebbe preso il mio posto [tra sè il Tartuga], e tutto sarebbe stato lo stesso, con lo stesso accento e la stessa eterna inquietudine» (*Il mare* p. 115).

La forza della scrittura di Alvaro giace in questa inevasa mobilità della parola di saper trascinare un contatto caustico tra i ricordi e il vuoto, che non aprono all'orrore, ma spazzializzano il tempo in progressioni continue («progresso», *Il mare*, p. 118) di "istintivi accostamenti" – il primo moto di sapienza – tra natura e cultura, mondo e parola.

Ne *L'uomo nel labirinto* la geografia descrittiva assomma i moti dell'anima-ricordo con i sedimenti rocciosi e marini depositati in Babe, protagonista della narrazione. Al quale, dopo il matrimonio scelto-coatto (i contrasti in Alvoro sono quasi sempre dichiarati e deliberano il rapporo disgiuntivo quale asse portante del discorso narrativo) con Anna e il vissuto con la famiglia di lei, la morte gli strappa la giovane sposa per una malattia del "sentimento mentale", così la definiamo. Per un presunto o reale tradimento del marito, o puramente per la ricerca in lei e in lui di un nuovo corrispettivo sentimentale.

L'uomo nel labirinto è una riscrittura del romanzo pubblicato da Alvaro nel 1926. L'operazione effettuata dallo scrittore per *Il mare* (1934) designa una revisione particolareggiata (dismissione di molti personaggi e annullamento di tre interi capitoli) a fronte di quella ripresa della *brevitas* volta ad enuclere con più sottile azione drammatica i rapporti tra i personaggi e il lettore. Anche il protagonista del romanzo, Babel, viene ribattezzato in Babe.

E come nelle precedenti storie componenti *Il mare*, alla coppia si affianca un soggetto altro, qui Ruggero, che veste i panni del presunto svago mentale e sentimentale di Anna, ma in parte anche di Babe (Cirus ne *L'ultima delle mille e una notte*). Tale personaggio abilita la prosecuzione della *narratio* a verificare le scelte e i presunti approdi di Babe lungo la rotta che proprio l'antagonista, divenuto viatico, disvela per il ritorno alle origini del protagonista. E dopo la tragica morte della moglie, Babe ingaggia con altre donne l'itinerario di recupero nelle proprie pulsazioni-

manie dell'io. E nella liberazione sessuale "dell'indole endogena" ricoverata tra incertezze e "pretereintenzioni" (nevrosi conducenti a oblii, come i marosi ineludibili del ritorno nel ventre del proprio io) sul come vivere al meno peggio l'esistenza:

> Badando a queste cose gli tornavano in mente vecchi pensieri che non era mai riuscito a fermare, e che erano i pensieri della sua giovinezza trascorsa, rimasti intatti e nani. […] Della sua giovinezza non gli rimaneva altra impressione che di aver perduto infinite occasioni e di essersi chiuso in una specie di guscio invulnerabile in attesa di qualche avvenimento che ne lo dovesse tirar fuori […]. Siccome aveva cambiato paese quando era finita la gioventù, attribuiva a questo fatto la sua scontentezza e l'impossibilità dei rinnovi e dei ritorni. […] E oggi, persino la città straripante sotto il sole gli appariva sotto una primavera illusoria, quella che scende alle pendici delle montagne spazzata di vento fresco. Perciò non gli interessava partecipare alla vita di tutti. […] Se ne stava alla finestra sentendo queste cose, e a mano a mano si sentiva come divenire scuro e con pensieri sordi (*L'uomo nel labirinto*, pp. 121-122).

Alvaro concede al lettore il passaggio repentino tra la riflessione-descrizione del personaggio e l'invischiamento nel giro cerebrale di emozioni, che sono situazioni organizzate dai ricordi sui quali si infrange l'accaduto. Pertanto, quando descrive riflette sul moto vitalistico delle coscienze che disegna e quando riflette (o fa riflettere) su scelte o idee indirizza deliberatamente la mente del lettore a recuperare gli spazi intimi delle proprie coordinate: strade, rocce, pietre assolate, porti, fumo, atti sessuali per tramite di descrizioni di donne quasi sempre alte, robuste o al contrario minute.

Tali passaggi tra luce ed ombra, notte e giorno, mare e rocce di montagna ci donano lo spunto critico che in essi lo scrittore deposita con insistenza come ammonizioni date da allucinati risvegli repentini dai sogni sul limitare delle prime ore pomeridiane assolate o ai primordi del giorno.

Tali azioni della mente si qualificano come lunghi monologhi-dialoghi, anche qui, o soprattutto in *L'uomo nel labirinto*, espressi tra le cose che non ci sono e la loro presenza d'un tratto epifanizzatasi attraverso l'immagine dei corpi umani e della natura mai addomesticabile:

> In certi momenti gli pareva che il mondo gli dicesse i suoi segreti, e a guardarla come sapeva lui, ogni cosa indifferente stesse sul punto di fargli

> una rivelazione. Le forme delle cose contenevano segreti di sviluppo all'infinito, avevano una continuazione ideale, e addirittura pareva mantenessero un aspetto illusorio che nascondesse quello reale; la verità che doveva essere meravigliosa. Certe linee gli parevano mal riuscite e tracciate dall'operaio o dall'artista per colmare un vuoto, ma non erano precisamente quelle che dovevano essere, come parole dette in luogo di altre. A badar bene, in tutte le cose c'era una falsificazione, una declamazione, una stanchezza. Questi accertamenti gli davano una specie di ubbriachezza, come se fossero le fila di scoperte inaudite (*L'uomo nel labirinto*, p. 120).

Con May decide di ritornare nel suo prima, traghettando la propria carcassa-mente e il sentimento condiviso con la nuova compagna verso l'isola: «il mare in pendio, che egli conosceva» (*L'uomo nel labirinto*, p. 174).

In effetti, il ritorno a casa, paradigma del rientro nel ventre generatore e del motivo di un riappropriarsi dell'Eden peduto, in Alvaro va a configurarsi come apprendimento di un "poi" che è "già prima". Di un iterativo stato di futuribilità che si dice nel racconto di ombre (più volte riprese), che sono onde. Ed esse tracciano la «carcassa» già sgravata nelle viscere degli abissi, che sono, pertanto, annegati.

E nel tempo dell'approdo il corpo-mente staziona in un naufragio a metà: né irenico né belligerante: bilanciato sarcasticamente entro una impossibilità di attivarsi. Una zattera che non va verso l'ignoto né verso l'approdo. Non un dichirato naufragio. È un perenne "stare in situazione": un iterato proporsi al bivio: Babe si ricovera solo (come tutti i personaggi di *Il mare*) nella stazione (zattera) limirare (tra Italia e Germania, tra Italia e Francia, tra Oriente e Occidente, tra eterno e finito, così in qasi tutti i testi alvariani). Questo luogo-pensiero è l'antico palazzo diruto che Babe conosceva sin da bambino; una vecchiaia già in lui presentata sin dall'inizio della narrazione con le manie che ne confondevano gli anni e dirottate verso ingannevoli lidi, che lo avrebbero poi fatto stazionare tra Anna (morta) e May (fuggita).

E Babe, sospeso nello scegliere di leggere le lettere indirizzate a May, fuggita da lui, o di non pronunciare alcuna di quelle «sillabe», «pateticamente» avverte l'esistenza nella passione tutta ferina (detta qui dalla stalla e dall'intero "maniero" ormai solo ombra di vetustà), che è unica agitataria plausibile, la quale smonta l'azione (il labirinto: le onde torte sui propri avviluppi schiumosi) da una parte e dall'altra del mare:

> Sedeva là, nel più profondo segreto, tirava dalla tasca un foglio e leggeva ad alta voce. Erano le sue lettere a May. Dopo due giorni dal suo ritorno aveva cominciato a scrivere lettere a quella donna, nella città dove supponeva fosse tornata. […]. Leggeva declamando pateticamente. Gli pareva di non intendere il significato di quello che aveva scritto e rileggeva daccapo scandendo le sillabe. Le parole gli si ripresentavano alla mente scomposte, con la successione inerte delle lettere come se fossero tracciate su una lavagna di scuole elementari. Perdevano quasi ogni significato e ne avevano uno che risultava dai suoni delle sillabe assolutamente lontano da quello reale. Era come vedere i cenni di un muto che si sforzi di parlare. Altre volte lo commuovevano solo a pronunziarle, destate dal profondo dei suoi ricordi, cariche di tutte le passioni del mondo che vi si erano affidate da centinaia d'anni (*L'uomo nel labirinto*, p. 191).

La "figura narrativa" di Alvaro a partire da *Il mare* esegue un percorso sottile d'esamina, come in parte espresso durante la nostra riflessione. Si attua una *lebenswelt* per la quale con forza lo scrittore rende partecipe il lettore di una memoria corporea nella descrizione delle immagini dei ricordi attivati dai luoghi tanto fisicamente che cerebralmente. Questa sorta di *ars memoriae*, che vivifica la scrittura nel passaggio tra azione interna e mondo, dà agio, quindi, all'attivismo della proiezione in *the mind-beyond mind*. Implicando inequivocabilmente la scelta di dire di ciò è avvenuto per quelle immagini (memoria come vita), che ci salvano o ci fanno morire. E in Alvaro queste immagini trovano abilmente la strada di una ulteriore possibilità di scelta: il ri-partire dall'annegamento: dal fondo, dall'«Addio» (*L'uomo nel labirinto*, p. 186) quale complemento di termine per, appunto, ritornare. Tale continua partenza-ritorno – tra rimescolamenti di razze, di città, di idee – "al prima" e a prospettive di fuga obliterano (cancellano e rigenerano assieme) incisivamente ciascuna storia di *Il mare*. Ed esse di continuo approvano, negano e ricostruiscono la concessione di viaggiare, ma mai di stazionare nel labirinto («parole scomposte», *L'uomo nel labirinto*, p. 191) più a lungo di quanto avvenga nel passaggio tra il pensare l'imbarco e ricordare l'approdo.

Maria Antonietta Garullo

PER UNA LETTURA DI TERRA NUOVA

1. *Premessa*

«Esce pure in questi giorni una mia cronaca dell'Agro Pontino, *La Terra Nuova*, a cura dell'Istituto Nazionale Fascista di Cultura, e per le edizioni romane di «Novissima». È una cronaca dal punto di vista degli uomini, dei lavoratori e dei pellegrini della terra nuova. Ci sono dentro uomini, animali, piante, terra e acqua». Così annota Alvaro, quasi marginalmente, la pubblicazione di *Terra nuova*[1] in un breve articolo apparso nel novembre del 1934 sulla «Gazzetta del popolo», inaugurando, tra l'altro, una rubrica dedicata dal quotidiano «agli scrittori più rappresentativi»[2]. D'altra parte, come noto, l'operetta, pubblicata in volume proprio nel 1934, si inserisce al culmine di una fase di eccezionale intensificazione della produzione alvariana, caratterizzata non soltanto dalla quantità delle pubblicazioni, ma anche dalla compresenza e contaminazione di narrativa, saggismo, reportage, traduzione e scrittura giornalistica[3]. E a tale mar-

---

Università Pegaso; mariaantonietta.garullo@unipegaso.it

[1] Corrado Alvaro, *Terra nuova. Prima cronaca dell'Agro pontino*, Roma, Istituto Nazionale Fascista di Cultura – Edizioni Novissima, 1934; oggi si legge, con prefazione di Frediano Sessi, nell'edizione Milano, Lombardi, 1989 e, successivamente, sempre con stessa prefazione, nell'edizione Milano, Otto/Novecento, 2008 e Milano, La vita felice, 2023.

[2] Corrado Alvaro, *Ho scritto*…, «Gazzetta del popolo», 7 novembre 1934, p. 3.

[3] Per citare alcuni lavori ascrivibili a quel giro d'anni, si vedano, almeno, *Viaggio in Turchia* (Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932), *Itinerario italiano* (Roma, Quaderni di Novissima, 1933), *Il mare* (Milano, Mondadori, 1934), le traduzioni di *Waverley* di Walter Scott (Milano-Verona, Mondadori, 1934) e, insieme a Laura Babini,

ginalità sembra corrispondere anche una fortuna relativamente modesta nell'immediato, laddove, per esempio, si rilevano diverse recensioni per opere alvariane pubblicate nello stesso 1934, come, *Il mare* o *Cronaca (o fantasia)*, e davvero poche per *Terra nuova*, con un andamento che sembra perdurare nella critica degli anni successivi dal momento che, anche in tempi recenti, non è frequente rilevare un'attenzione particolare al lavoro.

Risulta però oggi necessario non incorrere nel rischio di derubricare tale opera a una collocazione periferica rispetto all'architettura delle scritture alvariane, prendendo in considerazione diversi aspetti del composito quadro che emerge dalla sua analisi, tra cui, almeno, la genesi, la sua ricezione, la pertinenza dei temi trattati per la poetica dell'autore e, non per ultimo, la controversa posizione che dall'opera emerge nei confronti del fascismo. In tal senso, il presente saggio si propone di introdurre alcune prime note per una lettura di *Terra nuova* e di contribuire a ridefinirne e aggiornarne la posizione all'interno del corpus alvariano.

2. *«Come la prima parola scritta in quel mondo elementare d'alberi e d'acque»: la narrazione della bonifica*

La bonifica integrale della Palude Pontina segnò una trasformazione eccezionalmente incisiva del territorio, condotta con una rapidità e con una forza ideologica e tecnologica per molti aspetti inedita. In tal senso, varie sono le testimonianze sollecitate da questo processo, al netto dei naturali fini propagandistici, spesso con un confine labile tra cronaca e bisogno di memoria o resoconto, diverse delle quali vengono alla luce proprio nello stesso giro d'anni di *Terra nuova*[4]. Alvaro si mostra sicura-

---

The fountain di Charles Morgan (Milano, Mondadori, 1934, con il titolo *La fontana*), *Cronaca (o fantasia)* (Roma, Edizioni d'Italia, 1934), *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia Sovietica* (Milano-Verona, Mondadori, 1935).

[4] Per una parziale rassegna rimando a Maria Antonietta Garullo, *La Palude Pontina tra trasformazione e memoria: alcune narrazioni*, in *Contemplare / abitare: la natura nella letteratura italiana*. Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti), Napoli, 14-16 settembre 2023, a cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico e Eleonora Rimolo, Roma, Adi editore, 2025, e la bibliografia ivi citata.

mente osservatore affascinato di questo mondo di cui registra la morte e la rinascita, ossia, insieme, l'ultimo respiro della Palude e il primo vagito della città, e nel testo, di conseguenza, non può che celebrare anche il promotore politico di tale impresa. In questa prospettiva, soprattutto per il problematico capitolo *Mussolini tra i pionieri*, che racconta, secondo modalità strettamente propagandistiche, la visita del «raggiante»[5] Duce a Littoria un anno dopo la sua inaugurazione, l'opera si è configurata presto di difficile collocazione nell'ambito della produzione alvariana, anche in connessione al complesso tema del rapporto tra Alvaro e il fascismo. Complessità di cui *Terra nuova* ha finito con l'essere emblema, al contrario, per esempio, de *L'uomo è forte* che, come noto, valse all'autore nel 1940 il premio della fascista Accademia d'Italia ma che è chiaramente letto dalla critica come romanzo anti-totalitario[6]. Lo stesso autore già nel suo *Ultimo diario*, pubblicato postumo nel 1959, doveva difendere la scelta di allestire *Terra nuova*:

> Nel 1936 [ma 1934] scrissi un opuscolo *Cronaca dell'Agro Pontino* sulla bonifica pontina. Lo scriverei anche oggi, se qualcuno bonificasse qualche cosa, chiunque fosse, essendo io legato al lavoro, alla terra, alla sofferenza umana. Di tante pene e travagli è questo libretto che qualcuno ricorda credendo di offendermi. Non c'è atto o gesto che io non rifarei, oggi […][7].

D'altra parte, è innegabile che la cronaca, con le parole di Aldo Maria Morace, «in seguito giustamente rimproverata allo scrittore come prova della sua parziale – e comunque dignitosa – resa al fascismo trionfante»[8], «celebra, dunque, l'opera indiscutibilmente più provvida e imponente del regime»[9], e che come tale ben aderisca alla propaganda; non a caso, per

---

[5] Corrado Alvaro, *Terra nuova. Prima cronaca dell'Agro pontino*, Milano, La vita felice, 2023, p. 55. D'ora in avanti si citerà il testo da questa edizione riportando tra parentesi il numero di pagina.

[6] Id., *L'uomo è forte. Romanzo*, Milano, Bompiani, 1938, oggi in Id., *Opere. Romanzi e racconti*, a cura e con introduzione di Geno Pampaloni, apparati di Geno Pampaloni e Pietro De Marchi, vol. I, Milano, Bompiani, 2018, pp. 423-660.

[7] Corrado Alvaro, *Ultimo diario (1948-1956)*, Milano, Bompiani, 1959, p. 219.

[8] Aldo Maria Morace, A un ventennio da *Vent'anni*. Palingenesi di un romanzo? *Alvaro nel labirinto. Tre saggi (e un'appendice)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, p. 147.

[9] Id., *Corrado Alvaro e "Terra nuova", una rilettura del rapporto con il fascismo*, «LaC

esempio, ne vengono inseriti alcuni brani nell'antologia per le scuole medie *Oggi* dell'amico Bontempelli, testo conforme alle attese del regime[10], e venne commissionata ad Alvaro e a Guelfo Civinini – anch'egli intervenuto negli anni addietro sulla Palude Pontina –[11] la scrittura di un soggetto cinematografico sulla redenzione dei territori dell'Agro pontino, con conseguenti versamenti di denaro, anche se poi il progetto non diede frutto[12].

Eppure, sin dalla prima lettura del testo risulta evidente come lo sguardo di Alvaro sulla Palude e sulla bonifica appaia meno pacificamente celebrativo di altre testimonianze coeve sul tema, a tal punto che, come sottolinea Frediano Sessi nell'introduzione all'edizione moderna del testo, «stupisce […] constatare il velo pietoso calato su quest'opera, "minore" nella produzione complessiva di Corrado Alvaro, ma importante, perché punto di snodo della sua maturazione politica», e, che ancora oggi, «*Terra nuova* è spesso espunta dalle bio-bibliografie dell'Autore, o se vi è riportata, è passata sotto silenzio, lasciando così spazio all'idea di una compromissione insanabile dello scrittore con il regime, e impedendo così l'esame completo della sua maturazione di uomo e scrittore» (p. 8). Né l'interpretazione di Sessi risulta isolata, come mostrano anche altri interventi[13].

---

news», 2 settembre 2026, https://amp.lacnews24.it/amp/rubriche/leggendo-alvaro-insieme/corrado-alvaro-e-terra-nuova-una-rilettura-del-rapporto-con-il-fascismo-cyxu2n4o (data ultima consultazione: 6.09.2026).

[10] Massimo Bontempelli, *Oggi. Letture per le scuole medie inferiori*, Milano, Società anonima editrice Dante Alighieri, 1935, sulla quale cf, almeno, Jacqueline Spaccini, *Bontempelli et le régime fasciste, ou de l'utilisation de l'identité nationale dans son anthologie scolaire OGGI*, «Transalpina», XIII (2010), pp. 119-138.

[11] Cf *Nel regno della febbre*, sezione di scritti confluita poi in Guelfo Civinini, *I giorni del mondo di prima. Vagabondaggi e soste di un giornalista*, Milano, Mondadori, 1926, pp. 251-287.

[12] Cf Giovanni Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini. La cultura finanziata dal fascismo*, Firenze, Le lettere, 2010, p. 118; Maria Cristina Briguglio e Giovanni Scarfò, *Corrado Alvaro e il cinema. Una magnifica ossessione*, Reggio Calabria, Città del sole, 2018, p. 481; Nadia Rondello, *Antonio Simon Mossa, a piccoli passi nel mondo del cinematografo. Gli anni della formazione nell'ambito di GUF e CINEGUF*, tesi di dottorato discussa a Sassari, Università degli Studi di Sassari, a.a. 2021/2022, pp. 55-58; Il soggetto, senz'altro meritevole di ulteriori approfondimenti, il cui titolo è attestato come *Un pezzo di terra*, è variamente datato dalle fonti tra il 1934 e il 1938.

[13] Cf, almeno, Silvio Guarnieri, *Una 'Glasnot' italiana*, «Il ponte», XLVI, 7 (1991), pp. 116-133, alle pp. 119-120; Vito Teti, *Tradizione e modernità nell'opera di Corrado Alvaro*, in *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*. Atti del convegno, Cosenza-

Sicuramente, forte contraltare al capitolo mussoliniano prima citato è costituito dall'apertura dell'opera, dove Alvaro, con lirismo e pathos, fotografa l'urto generato dalla bonifica tra il mondo preesistente e quello nuovo che avanza. Il capitolo, come ovvio, non smentisce la retorica della bonifica ma, in maniera acuta, sembra accoglierla e contemporaneamente incrinarla dall'interno, mostrando anche il costo umano, naturale e memoriale delle terre redente. Il titolo, *Si fondano le città*, predispone il lettore alla celebrazione e, in effetti, il passo contiene tutti gli elementi della retorica ufficiale (la fondazione di Sabaudia, la cronologia dell'espansione, l'ONC, il Duce, la conquista della terra, l'avanzata dell'umanità, ecc.); eppure, Alvaro costruisce fin dall'incipit un controcampo figurativo inatteso e cupo, con gli operai che hanno sembianze militari, la penetrazione nel bosco che avviene con accette e roncole e l'avanzata condensata nell'immagine dell'umanità «irta come un treno armato» (p. 13). La nascita della nuova città non è descritta col lessico neutro del lavoro, bensì con quello della ferita e della distruzione: essa avviene tra uno «schianto d'alberi e un intrico di radici all'aria» (p. 12 e, più avanti, «schianto degli alberi abbattuti», p. 17), con la foresta «tagliata come in una materia compatta e come se avesse franato» e la terra «cui hanno lacerato le vaste radici» (p. 12)[14]. Si tratta, dunque, di un progresso reale, ma non narrativamente innocente.

Oltretutto, particolarmente arguta è la velata vena grottesca e straniante con la quale è resa la scena di apertura, che appare volutamente incongrua: l'atto solenne e quasi sacrale della fondazione urbana si riduce, materialmente, a un ingegnere seguito da operai, definiti da Alvaro

---

Reggio Calabria-San Luca, 27 settembre 2001, a cura di Alessio Giannanti e Aldo Maria Morace, Cosenza, Pellegrini, 2006, pp. 519-544, a p. 531; Domenico Calcaterra, L'uomo è forte *di Corrado Alvaro: «un libro sbagliato bene» che resiste al tempo*, in *Paura sul mondo. Per «L'uomo è forte» di Corrado Alvaro*, a cura di Aldo Maria Morace e Angelo R. Pupino, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 17-32, a p. 21, n. 14; Fabrizio Miliucci, *Una geografia letteraria inedita. La bonifica delle paludi pontine*, in *Nuove (e vecchie) geografie letterarie nell'Italia del XXI secolo*, a cura di Silvia Contarini, Margherita Marras e Giuliana Pias, Firenze, Cesati, 2016, pp. 199-207, a p. 203.

[14] Sulle stesse immagini si è soffermato anche Luigi Malerba, *Scrittori e paludi*, «La Repubblica», 27 agosto 1989, p. 30: «Una testimonianza dello scempio ce la dà proprio Alvaro quando descrive l'opera delle ruspe: Il bosco s'è aperto, ed è tutto uno schianto d'alberi e un intrico di radici all'aria. Uno spiazzo è al posto di quegli alberi, la foresta più oltre è tagliata come una materia compatta e come se avesse franato. Altro che paludi».

«curioso corteo» (p. 11, prima pagina del testo), che avanzano a fatica, sprofondando, nel sottobosco, con un interessante scarto fra la grandiosità simbolica dell'atto e la precarietà fisica della scena. Sembra quasi prodursi un abbassamento della retorica della fondazione: la propaganda fonda le città, la cronaca, mostrando concretamente come le città vengono fondate, riconduce il gesto eroico a una materialità talora goffa.

Ancora più rilevante è, poi, la seconda parte del capitolo nella quale il focus si sposta dalla natura agli abitanti della palude. Alvaro, sapientemente, evita una contrapposizione troppo elementare tra arretratezza e progresso: il mondo della Palude è certo descritto attraverso un lessico che ne sottolinea il carattere arcaico e quasi primitivo, ma proprio ai suoi abitanti viene affidato il punto di vista narrativo dal quale la trasformazione del territorio acquista il suo significato più problematico. Ne è segno la figura della giovane donna che, per due volte, pone il quesito esistenzialmente denso «Chissà se ci lasceranno star qui ancora», domanda che, nella sua semplicità, incrina la retorica impersonale della conquista restituendo alla bonifica la dimensione concreta dello sradicamento, accentuato dall'apparizione, tra i due quesiti, della macchina da dragare che agisce «come una mandibola di granchio mostruoso» (p. 16)[15]. Ciò non significa che Alvaro si avvii verso una idealizzazione del mondo palustre, di cui, anzi, registra senza reticenze la miseria, l'isolamento e l'arcaicità; piuttosto, proprio mentre ne sancisce l'inevitabile superamento, egli ne dipinge anche la densità umana, affettiva e memoriale, insistendo sui legami familiari, sulle consuetudini e sulle forme di vita che l'avanzare della bonifica è destinato a dissolvere insieme al paesaggio che le aveva generate.

Che tale ambivalenza sia difficilmente eludibile è dimostrato, del re-

[15] Non è un caso che tale sguardo retrospettivo sia affidato a una donna, così come, nel descrivere il primo insediamento dei coloni, Alvaro dipingerà «le donne volte al passato, alle consuetudini, a quello che avevano abbandonato; gli uomini, all'avvenire» (p. 44). La rappresentazione del femminile in *Terra nuova*, spesso polarizzata rispetto al maschile, è senz'altro un tema che merita ulteriori attenzioni. In generale, sulla donna in Alvaro cf, almeno, Sharo Gambino, *La donna in Corrado Alvaro*, «Calabria letteraria», XXIV, 4-5-6 (1976), pp. 26-28; Pino Michienzi, *L'autobiografia e le donne. Nel mito della memoria e dell'infanzia di Corrado Alvaro*, Catanzaro, La rondine, 2013; Anne-Christine Faitrop-Porta, *Le donne nella narrativa di Corrado Alvaro sulla guerra 1915-1918*, «Antologia Vieusseux», LXIII (2015), pp. 25-41.

sto, dal fatto che essa viene riconosciuta persino dalle letture più intransigenti circa il rapporto di Alvaro con il fascismo. Lucio Felici, ad esempio, dopo aver ricondotto *Terra nuova* alla «letteratura cortigiana del regime» e Alvaro alla schiera degli scrittori da essa contagiati, vi riconosce nondimeno «pagine talora efficaci sul contrasto fra il vecchio e il nuovo», individuando proprio nell'incontro fra i coloni e gli ultimi «macchiaroli spaesati e sgomenti in un ambiente che non è più il loro», uno dei nuclei più riusciti del reportage[16].

Occorre però sottolineare come tanto la rappresentazione della bonifica nei termini di una guerra di conquista quanto la caratterizzazione in senso arcaico e primitivo degli abitanti della Palude non costituiscano motivi peculiari della sola scrittura alvariana, ma appartengano a un più ampio repertorio di immagini e categorie largamente circolanti nel primo Novecento e, in particolare, nelle testimonianze dedicate alla Palude Pontina e alla sua trasformazione, sul quale non è possibile soffermarsi diffusamente in questa sede[17].

---

[16] Lucio Felici, *Campagna e palude nella letteratura dell'Otto e del Novecento*, «Studi romani», XXXII, 1-2 (1984), pp. 12-26, a p. 24. Così pure Federica Letizia Cavallo che, muovendo dalle finalità e dai modi di *Terra nuova* apparentemente «ouvertement élogieux», osserva come dall'opera emergano in realtà «des réflexions plus complexes» sul paesaggio naturale, sugli interventi che ne sconvolgono la struttura e sul destino degli abitanti della Palude, nelle quali si ravvisa «quelque chose de plus que de la curiosité ethnographique» per quel mondo in via di scomparsa, pur precisando che Alvaro «ne cède pas à la nostalgie du passé» (Federica Letizia Cavallo, *Visions littéraires des paysages de la bonification en Italie*, «Le Globe. Revue genevoise de géographie», CLVI (2016), pp. 111-134, alle pp. 115 e 119).

[17] Negli ultimi anni il tema è stato messo in evidenza in vari ambiti; a tal proposito cf, almeno, per il versante più letterario, F. L. Cavallo, *Visions littéraires des paysages de la bonification en Italie*, cit.; F. Miliucci, *Una geografia letteraria inedita. La bonifica delle paludi pontine*, cit.; Ugo Fracassa, *Abissini di palude*, in *Scritture postcoloniali. Nuovi immaginari letterari*, a cura di Monica Venturini e Francesca Tomassini, Roma, Ensemble, 2018, pp. 95-123; M. A. Garullo, *La Palude Pontina tra trasformazione e memoria: alcune narrazioni*, cit. Più prolifici in questa direzione gli studi storici, antropologici e ambientali, tra i più recenti dei quali cf almeno Roberta Biasillo, *Una storia ambientale delle Paludi pontine. Terracina dall'Unità alla bonifica integrale (1871-1928)*, Roma, Viella, 2023; Mattia Iorillo, *Storia e storiografia sulla palude e la bonifica pontina in età contemporanea*, «Storicamente», XIX (2023), pp. 1-25; *Le Paludi contese. Storie e narrazioni delle Paludi Pontine tra Otto e Novecento*, a cura di Paolo Gruppuso, Stefano Mangullo e Anna Maria Tomassini, Latina, Casa dell'Architettura, 2025 e la bibliografia in questi richiamata.

D'altra parte, però, si può sottolineare che il baricentro della componente celebrativa che attraversa *Terra nuova* sembra risiedere, più che nell'encomio del regime in sé, nell'esaltazione del lavoro dell'uomo e della capacità collettiva di trasformare la terra: la bonifica è infatti definita «un fatto superbo che un popolo lavoratore può ascrivere a suo onore imperituro», nel quale confluiscono «tutta la umanità e l'ingegno del lavoro italiano», insieme alle «dolorose esperienze» di un popolo segnato dalla guerra e dall'emigrazione, tanto che gli ottantamila ettari dell'Agro finiscono per condensare «un mondo, una storia di civiltà e lavoro» (p. 39). È in questa prospettiva che la terra nuova può infine configurarsi come un ideale «paese che comprende tutti i paesi di chi è nato vicino alla zolla della terra» (p. 40), luogo simbolico nel quale Alvaro ricompone una più lunga e dolorosa storia del lavoro contadino italiano, tema rilevante per la sua opera.

3. *Acqua, tempo, spazio*

Già nel primo capitolo precedentemente approfondito emergono almeno altri due temi che assumeranno una rilevanza strategica in tutta l'opera e che vale la pena qui sottolineare, seppur in maniera cursoria, ossia il ruolo dell'acqua e il nodo spazio-tempo.

Senz'altro più nota e frequentata in ragione della sua rilevanza per l'intera produzione alvariana è la dimensione idrica che proprio in *Terra nuova* conosce una delle sue declinazioni più pervasive e significative. La critica ha da tempo rilevato la centralità di tale elemento nell'immaginario dello scrittore, sottolineandone la natura ambivalente, ora vitale e generatrice, ora minacciosa e distruttiva, nonché il suo stretto legame con i temi della memoria, dell'origine e dello sradicamento[18]. In *Terra nuova* tale ambivalenza si salda direttamente al processo di trasformazione del territorio, facendo dell'elemento liquido non un semplice dato paesaggi-

[18] Tra i tanti interventi sul tema imprescindibili risultano gli studi di Vito Teti; cf, almeno, *Il senso dei luoghi. Memoria e storia dei paesi abbandonati*, Roma, Donzelli, 2004; *Tradizione e modernità nell'opera di Corrado Alvaro*, cit. e *Catastrofi e spopolamento nell'opera di Corrado Alvaro*, «Dialoghi Mediterranei», XXXIV, 1 novembre 2018; cf anche Aldo Maria Morace, *Alvaro ed il racconto lungo*, «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», II (2004), pp. 109-118.

stico bensì la componente vitale per eccellenza che coincide con ciò che la bonifica deve disciplinare, incanalare e infine vincere. Non a caso, il capitolo successivo, *I vecchi e i nuovi di Littoria*, apre con un Alvaro «ossessionato dall'acqua» che, portando improvvisamente il discorso fuori dalla bonifica, evoca una primordiale «epoca dell'acqua» e la definisce «un elemento vitale immenso» (p. 19), lasciando sensibile il rapporto corporeo e ancestrale che con essa l'uomo conserva. La centralità dell'acqua, allora, permette di rileggere in filigrana il senso stesso del testo, come evidenzia Vito Teti:

> Nella prospettiva del superamento della miseria e della liberazione materiale, morale, spirituale dell'uomo […] bisogna, forse, considerare la celebrazione che Alvaro fa non certo del fascismo, ma di certe opere del fascismo. La sua cronaca a tratti entusiastica della bonifica dell'agro pontino non sarebbe comprensibile se non si fa riferimento alla "sete" delle popolazioni, alla mancanza di acqua che ha segnato la loro vita. In *Terra Nuova* i coloni che vanno a "fondare le città" ricordano ad Alvaro i pellegrini che cercano l'acqua […]. Lo scrittore, ossessionato dall'acqua e dalla pioggia, si sente felice quando si tuffa e affonda con gli stivali «nell'elemento fluido e corrente»[19].

Un motivo acquatico che, proseguendo nel testo, non si cancella grazie alla bonifica, bensì si modella ulteriormente passando da elemento primordiale, potente ma 'stagnante' e indisciplinato, a condizione necessaria se dalla bonifica messo nel corretto movimento e ordinato, «un movimento vitale come d'una buona circolazione sanguigna» (p. 19). Il vero contrario della bonifica, allora, non è tanto l'acqua quanto la sua stasi, il suo essere sottratta a un moto funzionale e governato. Proprio l'assenza dell'acqua stagnante determina la memoria del territorio trasformato dalla nascita di Littoria, dove gli abitanti ora «invece dello specchio d'acqua, degli alberi strani, solitudine grigia dell'acqua, scorgono i tetti, fumo dei comignoli, i passanti sulla strada» (p. 48). La convivenza con questa nuova acqua in movimento verrà poi messa alla prova da giorni di pioggia intensa, che funzionerà «come il collaudo di tutta l'opera della bonifica», con un Agro che «usciva dalla maestà del nembo che era il ricordo della stagione millenaria delle sue acque, e splendeva come un esercito ordina-

[19] V. Teti, *Tradizione e modernità nell'opera di Corrado Alvaro*, cit., p. 531.

to per tutto l'azzurro delle case uniformi e sopra i tetti rossi» (pp. 57-58). Ma, ancora, non sembra casuale che, con un movimento circolare, proprio nelle battute conclusive dell'opera riemerga l'immagine della palude che ne aveva segnato l'apertura, laddove Alvaro cercherà sulla carta d'Italia quel «lembo di terra col suo vecchio disegno della palude, chiusa oggi nella rete dei canali» (p. 66): la palude, che occupava materialmente e visivamente l'incipit del testo, ritorna nell'ultima pagina, ma ormai come immagine della memoria.

Più peculiare, infine, è la modalità secondo la quale Alvaro declina il rapporto tra geografie e tempo. Da questo punto di vista, ciò cui si assiste tramite le vorticose trasformazioni dello spazio attuate dalla bonifica è anche una compressione e distorsione del tempo nello spazio: nell'Agro pontino di Alvaro epoche che normalmente sarebbero separate da anni, generazioni o secoli diventano contemporaneamente visibili nello stesso paesaggio, con una accelerazione da cui consegue un 'nuovo' che invecchia quasi nell'atto stesso in cui nasce. La trasformazione, addirittura, viene registrata da Alvaro in tempo reale: per esempio, subito dopo che, nel bosco, viene fissato il cartello con il nome di Sabaudia, «sono passate soltanto poche ore. Uno spiazzo è al posto di quegli alberi […]. Al cartello con quel primo nome fanno corona ora altri in giro, dove è scritto: Casa Comunale, Poste, Albergo, Scuole, ONB, Dopolavoro» e la velocità è talmente travolgente che lo stesso autore annota il bisogno, «fra una settimana soltanto» di tornare «a rivederla o a immaginarla» (p. 12) [i.e. Sabaudia], perché ciò che sta descrivendo sarà già mutato, con un presente della cronaca talmente instabile che rischia di diventare passato prima ancora di poter essere fissato dalla scrittura. Particolarmente significativa è, in tal senso, la già introdotta capanna della giovane 'macchiarola' che, «ormai lontana soltanto tre metri dalla bianca strada rotabile», allo stesso tempo è «ancora infinitamente lontana nel tempo» (p. 16). Pochissimi metri separano due mondi storici, con lo spazio dell'Agro che diventa così il luogo in cui epoche remotissime vengono messe fisicamente una accanto all'altra.

Si tratta, d'altra parte, di un tema esplicito e ricorrente in tutto il testo, non solo confinato all'opposizione tra vecchie e nuove popolazioni. Alvaro dichiara chiaramente, infatti, che «il sistema dell'Agro Pontino ha questo di straordinario, che riproduce in un'estensione di tempo assai breve quello che l'uomo e la sua opera compiono in un lungo giro d'anni, talvolta secoli» (p. 37) e, subito dopo, insiste sul fatto che «non dev'esser

mai accaduto di vedere in così breve tempo, e da giorno a giorno, una così vasta e completa trasformazione della terra» (p. 38), in una realtà eterocronica dove «i tempi sono accorciati come in un film fatto con l'acceleratore» (p. 39). Ma, proprio come nei film, non è solo il processo materiale della bonifica ad essere affrettato, bensì tutto precipita in una distorta percezione dello spazio-tempo: la fondazione, l'abitazione, la formazione delle consuetudini, l'invecchiamento dei luoghi e perfino la memoria. E allora, per esempio, i borghi appena costruiti, dopo essere stati popolati, «acquistano subito color di paese», riproducendo angoli di villaggi già noti ai coloni, spingendo l'autore a concludere che «l'uomo ha reso vecchio questo paesaggio nuovo imposto alla natura in un anno» (p. 38). Si tratta di una dimensione temporale che non si ferma alla sola trasformazione del paesaggio ma entra fino all'intimità delle case coloniche, dove gli inquilini incontrati da Alvaro, arrivati da poche ore, sistemano subito l'abitazione vergine in maniera tale che «tutto sembrava al posto da anni» (p. 43). D'altra parte, l'invecchiamento precoce di Littoria non è cronologico, è antropologico. Quella che Alvaro rappresenta è una città che comprime in pochissimo tempo la sua intera parabola di vita, fino a dipingere una paradossale 'giovane' nostalgia:

> Ognuno, nella vita sentimentale, o amorosa, o guerriera, vorrebbe fermarsi a un dato giorno, a una data epoca; questo è umano. Questo accade tra i veterani di Littoria. «Non sarebbe bello lasciare com'è il prato che si apre sul lato orientale della piazza di Littoria?» domandano. «Perché costruirvi il palazzo della Provincia?» domandano. Ognuno vorrebbe fermare la storia e la vita a un giorno, a un'epoca; alcuni vorrebbero già una storia, un'archeologia a Littoria, che ricordi quello che essa era, e come apparve, e come si affacciò la sua torre sui prati divenuti verdi e docili in una stagione (pp. 62-63).

D'altra parte, la compressione temporale, che la retorica di regime assorbe e rilancia in forma enfatica («Quello che fu invano tentato durante il passato di 25 secoli, oggi noi stiamo traducendo in una realtà vivente» dichiara, come noto, Mussolini nel discorso di inaugurazione di Littoria il 18 dicembre 1932)[20], è un'esperienza condivisa da diversi dei fre-

[20] Benito Mussolini, *La nascita di Littoria*, in Id., *Opera omnia*, a cura di Edoardo e Duilio Susmel, vol. XXV *Dal dodicesimo anniversario della fondazione dei Fasci al Patto*

quentatori della Palude e dei testimoni della bonifica: «cercavo la storia morta e vi trovai la preistoria vivente», dichiarava già Giovanni Cena rievocando la propria esperienza educativa tra le popolazioni dell'Agro romano[21], e, significativamente, Sibilla Aleramo, che con lui condivise l'esperienza palustre, scrive recandosi nell'Agro dopo la bonifica «Torno nelle Paludi Pontine, dopo circa un quarto di secolo, e veramente mi sembra siano trascorsi millenni, e non per quel che può essere stata la somma di vita mia nel frattempo, ma per la trasformazione di ciò che i miei occhi contemplano»[22].

4. *Dal quotidiano al volume: prima ricognizione*

Il testo di *Terra nuova* non appare per la prima volta direttamente in volume, bensì nell'ambito di quel prezioso incubatore che è il lavoro di cronaca 'itinerante' svolto per il quotidiano «La Stampa», dal quale, come noto, prenderà forma, tra le altre opere, anche il ben più considerato *Itinerario italiano* (Roma, Quaderni di Novissima, 1933), per molti aspetti a *Terra nuova* connesso[23]. Tra il 29 novembre e il 29 dicembre 1933, in-

---

a quattro (24 marzo 1931-7 giugno 1933), Firenze, La Fenice, 1958, pp. 184-185, a p. 184.

[21] *Onoranze a Giovanni Cena*, «Nuova antologia di lettere, scienze ed arti», s. 6, CXCV, 1113 (1918), pp. 299-301.

[22] Sibilla Aleramo, *Orsa minore. Note di taccuino e altro ancora*, a cura di Anna Folli, Milano, Feltrinelli, 2002. Per questa e altre testimonianze sul tema cf M. A. Garullo, *La Palude Pontina tra trasformazione e memoria: alcune narrazioni*, cit.

[23] La scrittura giornalistica di Alvaro è stata di frequente oggetto di studi, tra i quali cf, almeno, Giuseppe Rando, *Corrado Alvaro narratore. L'officina giornalistica*, Reggio Calabria, Falzea, 2004; Carmine Chiodo, *Di alcuni articoli di Corrado Alvaro apparsi su "Il Mondo" di Giovanni Amendola*, in *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, cit., pp. 101-160; Giuseppe Rando, *Un novelliere ritrovato tra le pagine dei giornali: i racconti dispersi di Corrado Alvaro*, in *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*. Atti del convegno, Marina di Gioiosa, San Luca, Brancaleone, 26-28 aprile 2002, a cura di Aldo Maria Morace e Antonio Zappia, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 107-118; Michelangelo Fino, *Scrivere per vivere, vivere per scrivere: Corrado Alvaro e il giornalismo*, in *Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, a cura di Carlo Serafini, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 209-228; Raffaele Giglio, *Il «Risorgimento» di Corrado Alvaro*, «Critica letteraria», XXXVIII, 2, n. 147 (2010), pp. 325-336. Soprattutto, si vedano gli studi di Mario Strati citati più avanti.

fatti, nel lasso di un mese, vengono pubblicati otto articoli a firma di Alvaro, quasi tutti in prima pagina e sotto la rubrica denominata *Prima cronaca dell'Agro pontino*, la cui sistemazione, a quanto ci risulta finora inedita nel suo complesso, è stata possibile nell'ambito delle presenti ricerche. Di seguito gli articoli:

1. *Si fondano le città*, 29 novembre 1933, prima pagina;
2. *I vecchi e i nuovi di Littoria*, 1 dicembre 1933, prima pagina;
3. *Le famiglie e la terra*, 6 dicembre 1933, terza pagina;
4. *Nomi di guerra, opere di pace*, 13 dicembre 1933, prima pagina;
5. *La presa di possesso*, 16 dicembre 1933, prima pagina;
6. *La parola e il premio del Duce ai pionieri delle bonifiche pontine*, 19 dicembre 1933, prima pagina[24];
7. *La piazza di Littoria*, 27 dicembre 1933, prima e seconda pagina;
8. *Pellegrinaggi e vicende nella terra nuova*, 29 dicembre 1933, prima e seconda pagina.

La raccolta in volume ha poi luogo in tempi rapidi e, come già accennato, questo viene alla luce nell'autunno dell'anno successivo per la collana *Testimonianze* delle Edizioni di Novissima[25], con una non irrilevante tiratura di 5.000 copie[26] e un consistente corredo fotografico di 14 carte per un totale di 28 fotografie. Preziose indicazioni circa il *modus operandi* attraverso cui i materiali giornalistici vengono rifusi da Alvaro in volume si leggono negli studi di Mario Strati a proposito della sistematica pratica

---

[24] Solo in questo caso, il contributo di Alvaro appare fuori dalla rubrica *Prima cronaca dell'Agro pontino*, all'interno dell'intera prima pagina, a firma per una parte anche di Alfio Russo, dedicata a un discorso del Duce tenuto a Littoria, in data 18 dicembre 1933, un anno dopo l'inaugurazione della città.

[25] La datazione della princeps presenta una lieve discrasia interna, da cui derivano alcune oscillazioni bibliografiche tra 1934 e 1935. Si legge nel colofone: «questo volume è uscito il X ottobre XII dallo stabilimento tipografico della società editrice di *Novissima* in Roma»; il frontespizio, invece, reca l'indicazione «Roma XIII», verosimilmente a causa del conteggio dell'anno fascista con cambio al 29 ottobre. Ad ogni modo, nel dicembre del 1934 l'opera era già diffusa se Romano Bilenchi può recensirla su «La Nazione», appunto, il 12 dicembre 1934.

[26] Cf Irene Maria Civita Mosillo, *Il fondo dell'Istituto Nazionale di Cultura Fascista (INCF)*, tesi di dottorato discussa a Roma, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", a.a. 2011/2012, p. 31, n. 137.

dell'autore di recupero della scrittura giornalistica. Muovendo proprio dall'esame della collaborazione a «La Stampa», lo studioso riconosce in tale procedimento una «consuetudine metodologica», articolata secondo «tre direttive»: accanto a forme più complesse di scomposizione, accorpamento e ricomposizione del materiale originario, Strati individua una prima modalità, «la più semplice e lineare», che «ripropone il testo nella sua lezione originaria», sia pure con eventuali modifiche del titolo e con la presenza di varianti interne. A questa si affiancano poi una seconda modalità «più complessa» che «scompone la compagine primitiva e ricostruisce, secondo la tecnica dell'innesto e/o dell'accorpamento, un testo nuovo» e, infine, una terza che «opera a livello di titoli e sottotitoli e di corrispondenza tematica, con evidente funzione di sistemazione strutturale e di genere»[27].

Tra la prima e la terza modalità descritta si colloca l'allestimento di *Terra nuova*: il passaggio dalla sede giornalistica a quella libraria non comporta infatti una radicale riscrittura delle singole corrispondenze, che vengono sostanzialmente conservate nella loro fisionomia testuale, né uno stravolgimento dell'organizzazione complessiva. Gli otto articoli vengono organizzati nel volume in sette capitoli, i primi tre dei quali quasi del tutto coincidenti nelle due redazioni per titolo e per contenuto. Il quarto capitolo, invece, intitolato nel volume *Il borgo, la casa, il focolare*, è frutto dell'unione degli articoli *Nomi di guerra, opere di pace* (13 dicembre 1933) e *La presa di possesso* (16 dicembre 1933), anch'essi pressoché invariati, sebbene, per esempio, spariscano alcuni nomi di persona a favore delle funzioni rappresentate ('l'onorevole Ascione' e 'il signor Fuzzatti' diventano «Un deputato e un incaricato della Federazione di Ferrara», p. 37). A seguire, il capitolo più attenzionato dell'opera, *Mussolini tra i pionieri*, deriva dal sesto articolo in ordine di apparizione, *La parola e il premio del Duce ai pionieri delle bonifiche pontine* (19 dicembre 1933), ma nel volume è posposto rispetto al capitolo derivante dal settimo articolo,

---

[27] Mario Strati, *L'avventura e l'emarginazione. Scrittori calabresi del Novecento*, Roma, Carocci, 2008, pp. 160-161 e, precedentemente, M. Strati, *Alvaro dei mosaici: "Cesarino è grande"*, in *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*. cit., pp. 53-67, a p. 54. Dello stesso sul tema della scrittura giornalistica di Alvaro si vedano, almeno, Mario Strati, *Appunti per un discorso critico su Alvaro giornalista: 1916-1936*, Ardore Marina, Arti grafiche, 1995 e *Corrado Alvaro e il "Corriere della Sera". Carteggio 1919-1955*, a cura di Mario Strati, Roma, Carocci, 2006.

La piazza di Littoria (27 dicembre 1933), che nell'opera prende il nome *Le prime quattro stagioni di Littoria*. Chiude il volume *Pellegrinaggi e vicende*, dal quasi omonimo articolo.

La sostanziale stabilità dei testi nel passaggio dal quotidiano al volume non deve tuttavia indurre a considerare quest'ultimo come una semplice riproduzione delle corrispondenze giornalistiche: è, infatti, soprattutto sul piano macrostrutturale e paratestuale che l'allestimento librario interviene a ricomporre la serialità della cronaca in un organismo unitario. Per esempio, la formula pubblicistica *Nomi di guerra, opere di pace*, cui si saldava la successiva *Presa di possesso*, lascia luogo nel volume a *Il borgo, la casa, il focolare*, con uno slittamento dalla dimensione collettiva e celebrativa dell'impresa a quella privata e quotidiana dell'insediamento. Ancora, il passaggio da *La piazza di Littoria* al titolo librario *Le prime quattro stagioni di Littoria* determina uno spostamento dalla focalizzazione spaziale della corrispondenza giornalistica alla scansione temporale che trasforma la piazza in storia della città e rende esplicita quell'accelerazione del tempo che attraversa l'intera opera. Infine, occorre non dimenticare il corredo fotografico della *princeps*, che concorre a rafforzare la vocazione testimoniale del volume, costruendo per immagini la stessa dialettica che attraversa il testo tra il paesaggio palustre in via di scomparsa e quello nuovo della bonifica, scandito dalle case coloniche, dal lavoro agricolo, dagli animali e dalle forme geometriche della città appena sorta.

* * *

Per quanto sia stato possibile delineare in questa prima ricognizione, dunque, emerge come *Terra nuova* meriti una collocazione meno periferica all'interno dell'opera alvariana, anche in ragione delle tensioni che la attraversano tra celebrazione e inquietudine, modernità e memoria, cronaca e letteratura, nelle quali sembra potersi riconoscere, ancora una volta, quella capacità tipica di Alvaro già individuata da Morace di «immergersi nella fenomenologia della modernità senza rimuovere il tempo geologico della società e della storia»[28].

[28] A. M. Morace, *Alvaro nel labirinto. Tre saggi (e un'appendice)*, cit., p. 76.

Davide Savio

«UNA TERRA SEMINATA DI CONCHIGLIE». *ALVARO, LA BONIFICA E IL PATRIMONIO CULTURALE*

1. *Bonifica, modernità e Blue Humanities*

Nel decennio che si apre con la pubblicazione di *Gente in Aspromonte* (1930), Corrado Alvaro si distingue come uno degli autori italiani più attenti alla narrazione del territorio: inteso non tanto nei suoi aspetti paesaggistici, quanto nella commistione di elementi materici (la terra, e più in generale la natura impervia della Calabria) e regionalismo antropologico (percorrendo a ritroso la scala sociale, verso le espressioni più arcaiche di una civiltà di pastori, contadini, briganti e prostitute). Non per nulla, uno degli studiosi che più convintamente si sono soffermati sulla produzione di Alvaro, nell'ambito della critica recente, è l'antropologo Vito Teti, che ha invitato a *Ripensare Alvaro* riconoscendone il «mondo mobile, in fuga, di culture e identità dinamiche»[1]. Si potrebbe dire che Teti rivela ai lettori un Alvaro autore della fluidità, piuttosto che della solidità; e in effetti questo articolo intende prendere in esame un tema acquatico, ben sapendo che l'acqua, simbolo di rovina e di salvezza, significa per Alvaro «la memoria delle tradizioni, della storia, delle metafore della sua terra, dell'archeologia dei paesi alluvionati e assetati», con le

Università degli Studi di Chieti-Pescara; davide.savio@unich.it

[1] Vito Teti e Pasquale Tuscano, *Introduzione* a *Ripensare Alvaro*, a cura di Vito Teti e Pasquale Tuscano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020, p. 9.

parole ancora di Teti[2]. Fuori dal dominio del simbolico, però, ci si vuole qui soffermare sull'agentività dell'acqua, e sul modo in cui essa dà forma ad alcune pagine tra le più attuali di Alvaro; con un occhio di riguardo alla loro ricaduta sul piano della memoria storica e della conservazione del patrimonio culturale immateriale.

Il ragionamento non può che partire dalla *Prima cronaca dell'Agro Pontino*, come recita il sottotitolo dell'opuscolo *Terra nuova*, pubblicato nel 1934 con l'Istituto Nazionale Fascista di Cultura-Edizioni di Novissima e punto dolente nella storicizzazione dei rapporti tra Alvaro e il regime, quasi come se il libro fosse un cedimento, se non proprio un'apologia, alla retorica del fascismo. Il problema della bonifica può essere oggi *ripensato*, però, come suggeriva Teti, alla luce dei contributi più aggiornati delle cosiddette Blue Humanities, un filone di studi intrinseco alla galassia ecocritica, che mette al centro della riflessione il ruolo degli ambienti acquatici (oceani, mari, fiumi, laghi, stagni, canali) all'interno dell'ecosistema di cui anche l'essere umano è parte integrante[3]. In particolare, la studiosa australiana Bronwyn Bailey-Charteris, negli ultimi anni, ha aperto la prospettiva concettuale dell'Idrocene, come quadro di riferimento in cui ripensare l'Antropocene e la crisi climatica. Secondo Bailey-Charteris, la catastrofe ambientale nell'epoca del tardo capitalismo deve spingere a riscoprire le «memorie acquatiche» del passato, come gesto di riappropriazione naturale e insieme culturale[4]. La posizione della studiosa è squisitamente post-coloniale e costituisce, tra le altre cose, un tentativo di restituire la voce a quelle culture locali che la globalizzazione industriale ha sommerso, di pari passo con l'omologazione e l'inaridimento del loro paesaggio. Il termine *sommerso* qui non è scelto a caso, dato che proprio *Memorie del mondo sommerso*, con riferimento alla civil-

---

[2] Vito Teti, *Nel crepuscolo di un mondo*. Alvaro, Roth, Pasolini, in *Ripensare Alvaro*, cit., p. 293.

[3] Il campo di studi è stato inaugurato da Steve Mentz, *Toward a blue cultural studies*. The sea, maritime culture, and early modern English literature, «Literature Compass», VI (2009), n. 5, pp. 997-1013. Una rassegna bibliografica esauriente è ora in Ursula Kluwick, *Blue Humanities*, in *Live handbook environmental humanities*, a cura di Evi Zemanek e Timo Müller, Berlino, Metzler, 2025, pp. 1-6, capitolo consultabile all'indirizzo https://doi.org/10.1007/978-3-662-70886-6_14-1.

[4] Bronwyn Bailey-Charteris, *The Hydrocene. Eco-aesthetics in the Age of Water*, New York, Routledge, 2024, p. 14 (traduzione nostra).

tà pre-moderna, anzi decisamente arcaica, del paese d'origine, è il titolo della trilogia che Alvaro aveva inaugurato con *L'età breve* (1946) e che avrebbe completato con *Mastrangelina* e *Tutto è accaduto*, usciti invece postumi e incompiuti.

La palude, da questa angolazione, si trasforma in uno scenario di primaria importanza, anche simbolica. Luogo liminale, come la stessa Bailey-Charteris osserva, ha sempre rappresentato, per eccellenza, uno spazio da sottomettere[5]. «Volsci ed etruschi, imperatori e papi», riflette anche Alvaro in *Terra nuova*, «vi si erano provati come a una delle imprese più memorande»[6]. Né tutta terra né tutta acqua, ma *terra infirma*, la palude è ambigua, anfibia, irrazionale, improduttiva, impercorribile e pericolosa; chi osi affrontarla si trova parimenti in balia di un ambiente infido, di un clima malato, di esseri umani violenti ed emarginati, lontani dal dominio del consorzio civile e della ragione. Costitutivamente nemica del progresso, la palude lo mette alla prova ogni qual volta le evoluzioni tecniche consentano di rinnovare la sfida: e si veda a tal proposito, negli stessi anni in cui viene prosciugato l'Agro Pontino, l'articolo di Carlo Emilio Gadda che nel dicembre del 1939 descrive con perizia di ingegnere *La Grande Bonificazione Ferrarese* per «Le vie d'Italia», il mensile del Touring Club Italiano (nel 1934, inviato in Abruzzo per la «Gazzetta del Popolo» di Torino, Gadda si era interessato invece alla bonifica del Fucino, lago prosciugato nell'Ottocento dal principe Alessandro Torlonia)[7]. Ad oggi, si stima che circa il 50% delle *wetlands* nel mondo siano state prosciugate irrimediabilmente, per fare spazio a insediamenti abitativi e coltivazioni, infrastrutture e trivelle[8].

La letteratura ha raffigurato il tema fin dal mito di Eracle che uccide l'Idra della palude di Lerna, mentre, sul fronte tecnico, Virgilio nelle *Georgiche* già informava sui mezzi per prosciugare i campi dalle acque sta-

---

[5] *Ivi*, p. 82.

[6] Corrado Alvaro, *Terra nuova. Prima cronaca dell'Agro Pontino*, prefazione di Frediano Sessi, Milano, Lombardi, 1989, p. 16.

[7] Carlo Emilio Gadda, *La Grande Bonificazione Ferrarese*, «Le vie d'Italia», XLV (1939), n. 12, pp. 1515-1525; Id., *Un romanzo giallo nella geologia*, «Gazzetta del Popolo» (Torino), 23 dicembre 1939.

[8] Serpil Oppermann, *Blue Humanities*. Storied waterscapes in the Anthropocene, Cambridge, Cambridge University Press, 2023, p. 38, consultabile all'indirizzo https://doi.org/10.1017/9781009393300.

gnanti (1, 111-117). Ma è soprattutto nella modernità industriale che il problema diventa uno snodo strategico, come dimostra Goethe nel finale del *Faust*, quando l'anziano protagonista si dedica a una bonifica filantropica del litorale marino, garantendosi l'ascesa al Cielo; al tempo stesso, però, certificando quella «retorica dell'innocenza», tipica della borghesia colonialista, che Franco Moretti ha messo allo scoperto[9]. Dopo di lui, è stato il geografo Franco Farinelli a dimostrare la necessità della bonifica per lo Stato moderno, che addomestica il disordine orografico nelle geometrie cartesiane della mappa, andando a prosciugare con le idrovore meccaniche gli acquitrini sparsi sul territorio: luoghi «naturalmente sediziosi», agli occhi dell'assolutismo burocratico e agrimensorio della modernità, impegnato a «ridu*rre* il mondo a spazio, cioè a tempo di percorrenza»[10]. Il «corpo fisico dello Stato», ancora usando il lessico di Farinelli[11], si ottiene allora annullando quelli che le Blue Humanities definiscono *bodies of water*, fiumi, laghi e quore, le entità con cui i popoli, relazionalmente, hanno sempre costruito la propria identità.

Si possono rileggere in questo senso le ultime pagine di *Itinerario italiano*, la raccolta di reportage di viaggio scritti per «La Stampa», che Alvaro raccoglie in volume nel 1933, e della quale *Terra nuova* può essere considerato «un capitolo»[12]. La sezione conclusiva del volume, intitolata *Le strade, il tempo*, costituisce appunto una riflessione sulle «belle e comode strade» costruite dal Governo, fatte per le macchine, che sostituiscono i «sentieri secolari» dei viandanti, da percorrere a piedi o a dorso di mulo[13]. Rettilinee, quelle, e percorribili in pochi minuti in una «successione rapida e irreale» condizionata dalla «fretta», mentre questi formavano un percorso «su cui ogni cosa si presentava gradatamente, si annunziava di lontano, girava, si fermava, tornava a girare, spariva»[14]. Questi sentieri

---

[9] Franco Moretti, *Opere mondo*. Saggio sulla forma epica dal *Faust* a *Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 2003², p. 24.

[10] Franco Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009, p. 87 e p. 89. Sulla necessità di domare il «disordine delle acque» si veda anche Stefania Barca, *Enclosing water*. Nature and political economy in a Mediterranean valley (1796-1916), Cambridge, The White Horse Press, 2010.

[11] F. Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, cit., p. 88.

[12] Armando Balduino, *Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, 1965, p. 65.

[13] Corrado Alvaro, *Itinerario italiano*, Milano, Bompiani, 1941², p. 391.

[14] *Ivi*, p. 392.

«facevano tutto un mondo», prosegue Alvaro, rendendo evidente proprio la distinzione tra spazio matematizzato e luoghi differenziali, dove umanità e paesaggio erano un tutt'uno: «avevano diversi aspetti da miglio a miglio, sembrava di non arrivar mai, e mettendomi in viaggio mi accadeva spesso di pensare come è meraviglioso trovarsi in un luogo e dopo tre ore in un altro», dato che «da chilometro a chilometro tutto diventava lontano, si entrava da luogo a luogo nei misteri d'una comunità umana, una mandra, un casolare, carbonai, ortolani: si annunziavano di lontano col loro rumore e odore e colore, nell'aria erano segnati quasi i confini»[15]. In gioco c'è appunto quella riduzione del mondo a «tempo di percorrenza» di cui parla Farinelli, dalle tre ore del percorso a piedi ai «venti minuti» della strada asfaltata; il prezzo della velocità, come in un patto con il diavolo, è una «solitudine» legata alla perdita del senso antropologico dei luoghi: «la presenza degli uomini lungo quel cammino di tre ore mi dava lo stupore della vita, il sentimento dell'universo»[16]. Si tratta quindi del superamento di una soglia apocalittica, con il quale «finisce il mondo classico, il mondo antico, il mondo della natura», a fronte del «trionfo dell'uomo»[17].

In queste pagine, che forniscono una sintesi di straordinaria efficacia e completezza per problemi che ossessioneranno gli scrittori dopo il boom economico, Alvaro non sceglie la via della regressione: addita il vecchio mondo come «l'infanzia della terra» e il nuovo come la fase della «virilità»[18]. Niccolò Scaffai, ragionando di letteratura e ecologia, ha giustamente inserito *Itinerario italiano* in un filone di sostanziale sostegno alla civiltà industriale, riconoscibile specialmente negli scrittori che avevano a cuore il riscatto del Meridione dalla sua arretratezza[19]. È evidente, tuttavia, che il progresso agli occhi di Alvaro vada a staccare l'essere umano non solamente dall'habitat naturale che lo circonda, ma anche dalla dimensione sensoriale che gli è propria, quella del corpo (con una marcata insistenza sull'olfatto: «l'odore del fiume, l'odore degli orti, l'odore delle mandre, l'odore dei forni, degli agrumeti, l'odore dell'abitato come

---

[15] *Ibidem*.
[16] *Ivi*, p. 393.
[17] *Ibidem*.
[18] *Ivi*, pp. 395 e 396.
[19] Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*. Forme e temi di una relazione narrativa, Roma, Carocci, 2017, pp. 172-173.

di una stanza che ha aperto le sue finestre al mattino e la nebbia del sonno non s'è ancora diradata, questa era la terra»)[20]. Ha qualche significato, allora, che la chiusura di *Itinerario italiano* sia tramata da immagini acquatiche: la traversata a cavallo di un torrente, i girini nelle pozze, le donne che raccolgono legna trasportata dalla corrente[21] (le stesse donne che, in *Un treno nel Sud*, parlano con gli elementi e «l'acqua è la loro amica», a differenza degli uomini che possono «perdere ogni rapporto con la natura»)[22]. Il corpo degli esseri umani è tutt'uno con *L'acqua*: così titola il capitolo d'apertura di *Itinerario italiano*, il racconto autobiografico di quando ci si trasferiva in cerca di acqua («in paese non c'è l'acqua; è una bella cosa l'acqua in casa»), e di come il paese «pensa*sse* all'acqua da centinaia d'anni», al punto da essersi costituito una «religione dell'acqua» («noi siamo di quel popolo che in guerra chiamava: Acqua Acqua»), così che «chi ci vuol riconoscere, ci guardi in viaggio se ci affacciamo al finestrino per osservare un getto d'acqua, un torrente, un rivo. L'acqua corre, l'acqua è vita»[23]. L'acquedotto fatto costruire dal Governo, per Alvaro, non è un male in sé, anzi fornisce un servizio importante per i cittadini e per la qualità della loro vita, peraltro disinnescando il fenomeno emigratorio alla radice. Ciò nonostante, l'implicito dell'autore è che il progresso, in termini antropologici, rappresenti non un di più, ma un di meno; che esso sia una privazione, un impoverimento, una spoliazione dell'umano, proprio mentre dovrebbe decretarne il «trionfo». C'è appunto sul tavolo la questione della corporeità, dunque dell'umanità, che conferma come l'acqua in Alvaro non sia semplicemente un simbolo, per quanto potente, ma materia, sostanza viva.

2. *L'acqua conquistata*

Nella geografia letteraria delle acque paludose che punteggiavano la Penisola, l'Agro Pontino ha fatto il suo ingresso molto presto. Nel terzo

---

[20] C. Alvaro, *Itinerario italiano*, cit., p. 396.

[21] *Ivi*, p. 395.

[22] Id., *Un treno nel Sud*, introduzione di Vito Teti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, p. 75.

[23] Id., *Itinerario italiano*, cit., p. 7 e p. 11.

libro della *Naturalis historia*, Plinio il Vecchio menziona la *palus Pomptina* come luogo prodigioso, *miraculum*, capace di inghiottire ben ventiquattro città: circostanza che spiega il progetto di bonifica ideato da Cesare («siccare Pomptinas paludes», annota Svetonio nel *De vita Caesarum*). Non stupisce che tale ambizione sia stata rinverdita da Benito Mussolini, che nel 1928 riesce ad attuare un piano in cantiere già dalla legge Prinetti-Pavoncelli del 18 giugno 1899 (n. 236), poi diventata il *Testo unico della legge sulle bonificazioni delle paludi e dei terreni paludosi* (legge 22 marzo 1900, n. 195)[24]. Con la magniloquenza trionfalistica che gli è consueta, il duce battezza con il proprio nome la legge n. 3134 del 24 dicembre 1928, dedicata ai *Provvedimenti per la bonifica integrale*[25], rivendicando all'agricoltura le terre umide dell'Agro, e insieme calando la retorica di una nuova toponomastica sulle città di fondazione, da Littoria a Sabaudia[26]. La "guerra alle acque" genera una reazione particolarmente complessa negli scrittori dell'epoca, se si escludono le celebrazioni vere e proprie, come *Il poema della bonifica* di Giuseppe Trecca, stampato nel 1935 con prefazione di Filippo Tommaso Marinetti. Gli entusiasmi bellici dei futuristi si spiegano anche con la contiguità tra bonifica e battaglie militari: non solamente quelle coloniali, come ricostruito da Ugo Fracassa, giusta la qualifica di «primitivo» attribuita tanto ai *guitti* dell'Agro Pontino quanto agli abissini[27]; ma anche quelle della prima guerra mondiale, se è vero che l'impresa di riqualificazione delle aree malariche era stata compiuta dall'Opera Nazionale Combattenti, con il preciso intento di riassegnare ai reduci di guerra le terre strappate al caos degli elementi.

Fabrizio Miliucci e Maria Antonietta Garullo hanno messo in contesto numerosi esempi di «risignificazione» letteraria della bonifica, tra i quali spicca, per affinità lessicale con *Terra nuova* di Alvaro, la raccolta *Sì*

---

[24] Il testo delle due leggi è reperibile rispettivamente all'indirizzo https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1899-06-18;236 e https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1900-03-22;195.

[25] La legge Mussolini è consultabile all'indirizzo https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1928-12-24;3134.

[26] Cf Stuart McLean, *Black Goo*. Forceful encounters with matter in Europe's muddy margins, «Cultural Anthropology», XXVI (2011), n. 4, pp. 589-619 (si veda il paragrafo *Il Duce and the "Battle of the swamps"*, pp. 602-603).

[27] Ugo Fracassa, *Abissini di palude*, in *Scritture postcoloniali*. Nuovi immaginari letterari, a cura di Francesca Tomassini e Monica Venturini, Roma, Ensemble, 2018, pp. 95-123.

alla Terra di Sibilla Aleramo (1935), che in giovinezza, insieme al marito Giovanni Cena, al malariologo Angelo Celli e alla moglie di lui, Anna Fraentzel Celli, presidente della Sezione romana dell'Unione femminile nazionale, aveva insegnato nelle scuole agrarie del territorio, e ora nella lirica *Visita a Littoria e Sabaudia* si compiaceva del riscatto della popolazione locale[28]. Raccontare la bonifica, negli anni Trenta, costringe a impelagarsi in una materia scivolosa, inequivocabilmente politica, ma nei fatti ben più che politica, dato che un intervento di quel tipo travalica la cronaca e genera conseguenze di portata storica. Al di là dei rapporti di convenienza da stabilire con il fascismo, Alvaro è consapevole di come certi fenomeni avvengano dentro una «dinamica irreversibile», alla quale egli non oppone alcun «nostalgico rifiuto regressivo»[29]. Si pensi anche al «sogno da dio», sempre di natura tecnologica, di irregimentare il «mostro perfido» del torrente di Calabria fino a fare della regione «la più grande riserva di energia elettrica d'Europa»[30]. Già in *Gente in Aspromonte*, del resto, che si apriva con l'immagine della furia dei «torbidi torrenti» d'inverno, Alvaro avvertiva che sulla «civiltà che scompare […] non c'è da piangere, ma bisogna trarre, chi ci è nato, il maggior numero di memorie»[31], e proprio in tal senso, come si cercherà di dimostrare, andrà letto *Terra nuova*. Insomma, la vernice di propaganda che manda riflessi nel libro non deve distogliere l'attenzione dalle implicazioni ben più profonde che esso contiene.

In primo luogo, a dispetto del titolo, bisogna rilevare che *Terra nuova* parla in realtà di acqua[32]. Lo si capisce fin dalla prima pagina del capitolo

---

[28] Fabrizio Miliucci, *Una geografia letteraria inedita*. La bonifica delle paludi pontine, in *Nuove (e vecchie) geografie letterarie nell'Italia del XXI secolo*, a cura di Silvia Contarini, Margherita Marras e Giuliana Pias, Firenze, Franco Cesati, 2016, pp. 199-207; Maria Antonietta Garullo, *La Palude Pontina tra trasformazione e memoria: alcune narrazioni*, in *Contemplare/abitare*. La natura nella letteratura italiana, Atti del Convegno, Napoli, 14-16 settembre 2023, a cura di Elena Bilancia *et al.*, Roma, Adi Editore, 2025, p. 1, consultabile all'indirizzo https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare/MARIA%20ANTONIETTA%20GARULLO.pdf.

[29] Stefano De Fiores, *Itinerario culturale di Corrado Alvaro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, p. 27.

[30] C. Alvaro, *Un treno nel Sud*, cit., p. 110.

[31] Id., *Gente in Aspromonte*, a cura di Aldo Maria Morace, Milano, Garzanti, 2021, p. 3 e p. 10.

[32] Il 1934, del resto, è anche l'anno in cui Alvaro pubblica presso Mondadori i quattro

d'apertura, *Si fondano le città*: accompagnando ingegnere e operai che si inoltrano nel bosco, con roncole e il cartello SABAUDIA al seguito, Alvaro annota subito che il sottobosco era «del colore quasi subacqueo dei boschi profondi», mentre l'erba si era sviluppata «su un'acqua torpida e grigia», mettendo radici quindi nell'acquitrino[33]. Non diversa è l'apertura del capitolo secondo, *I vecchi e i nuovi di Littoria*, dove Alvaro ipotizza che «nella vita primitiva dell'uomo» fosse esistita «un'epoca dell'acqua», riconosciuta come «un elemento vitale immenso», al punto che «tra i giorni della creazione, quello della separazione della terra dalle acque dovette essere il più bello», perché «cominciava la vita»[34]. L'incipit del capitolo è inequivocabile, per stabilire la nota dominante del libro: «Per tutti questi giorni di novembre, nella mia vita nell'Agro Pontino, sono stato ossessionato dall'acqua»[35]. La stessa «lotta dell'Agro» si trasforma in «un'onda» che sommerge le capanne dei rari abitanti della palude[36]. Il passaggio dal fluido al solido, e al contempo dalla natura all'artificio, è raffigurato da Alvaro con due immagini organiche che vale la pena mettere a confronto. In un caso, l'individuazione del «sistema del deflusso delle acque» viene paragonata alla scoperta del «sistema di circolazione del sangue», dal momento che «la storia di questa terra è un poco come la storia della conoscenza del corpo umano»[37]. Nell'altro caso, il lavoro compiuto dagli ingegneri va a sostenere la «terra invertebrata» con «le vertebre dei condotti di ghisa e di cemento»[38]. Dalla fluidità del sangue si passa quindi alla solidità ossea delle vertebre di ghisa e cemento, materiali incongrui rispetto alla consistenza biologica di un corpo vivente. Una consistenza, peraltro, subito ribadita nel definire la palude un «organismo geologico», sul quale nei secoli si era provato a intervenire «come i primi chirurgi facevano le prime operazioni d'anatomia»[39]. «È l'intervento

---

racconti che costituiscono *Il mare*, a testimoniare ulteriormente la centralità dell'elemento acquatico nel suo immaginario: cf sulla raccolta Aldo Maria Morace, *Alvaro nel labirinto*. Tre saggi (e un'Appendice), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, pp. 74-84.

[33] C. Alvaro, *Terra nuova*, cit., p. 13.

[34] *Ivi*, p. 23.

[35] *Ibidem*.

[36] *Ivi*, p. 20.

[37] *Ivi*, p. 16.

[38] *Ivi*, p. 15.

[39] *Ivi*, p. 17.

dell'uomo nella biologia», dirà ancora Alvaro nel capitolo quarto (*Il borgo, la casa, il focolare*)[40]. A tutti gli effetti, insomma, le paludi pontine sono un *body of water*, un corpo che la tecnica moderna sta andando a reificare.

Quella ingaggiata dall'Opera Nazionale Combattenti è una guerra di «conquista»[41]. Il termine ricorre in continuazione, e a sottolineare il valore antagonistico della bonifica, Alvaro appunta che «la lotta con l'acqua […] faceva pensare alla lotta contro un nemico», in uno scenario in cui «le case azzurre dei coloni avanzano come un esercito ordinato» (e ancora, nell'ultima pagina del volume: «le case brillano tra i vapori del sole, ordinate, un vero esercito»)[42]. La metafora della guerra, con un occhio alla Prima guerra mondiale, è in effetti l'unica che Alvaro riesca a sviluppare, insieme a quella dell'«invasione», tant'è che viene ripresa in più luoghi: la trasformazione del territorio avviene tanto rapidamente solo in guerra, e «la guerra moderna ha scoperto l'opera di cui è capace una invasione in massa; qui battaglioni e reggimenti d'uomini lavorano come lavoravano lassù, e come mutarono faccia al Carso, mutano la faccia di questi luoghi»[43]. Effetto di questo poderoso intervento, ancorché descritto come una sublimazione della «civiltà» e del «lavoro», è che la terra appare «sconvolta» (come appunto «in vicinanza d'una guerra»), ed è interessante che Alvaro vada a individuare addirittura gli «ossari» della selva, ossia le «piramidi di carbone» accumulate vicino ai recinti delle macchine agricole[44].

Come le analoghe campagne intraprese dal governo fascista in Libia e in Etiopia, anche questa guerra intestina ha come esito l'insediamento di coloni, organizzati dal Commissariato per la migrazione interna: un fenomeno cui Alvaro presta molta attenzione e che sembra dare senso all'intera opera di bonifica. Il finale di *Terra nuova* si gioca proprio sulla trasfigurazione di Littoria in una sorta di «Babele portata vittoriosamente a termine, e compiuta», come scriverà Elio Vittorini di New York, dodici anni più tardi, inaugurando sul «Politecnico» la sua rubrica sulle *Città del*

---

[40] *Ivi*, p. 46.

[41] *Ivi*, p. 15 («terra conquistata»), p. 22 («le tappe della conquista»), p. 24 («conquista della terra»), e ancora avanti fino all'ultima pagina, p. 85 («il prezzo di quella conquista»).

[42] *Ivi*, p. 24, p. 25, p. 84.

[43] *Ivi*, pp. 47-48.

[44] *Ivi*, p. 48 e p. 26.

mondo[45]. Scrive infatti Alvaro che «tutta la società accomunata per le strade del mondo dalla ricerca della fortuna, s'incontra in questo luogo che è quasi il punto di convegno di molte odissee italiane»[46], ed è chiaro il valore che questa città assume per un autore del genere, che ha interpretato nella chiave dell'emigrazione l'intera antropologia della propria terra d'origine. Già alcune pagine prima, Alvaro magnificava «l'utopia dell'Italia di piccoli proprietari divenuta fatto vivo», dentro una società «senza servi né padroni»[47].

3. *L'acqua che ritorna*

Nella prospettiva di questa guerra combattuta dal fascismo, nemica è l'acqua perché non si lascia sottomettere, sebbene «la conquista dell'uomo sull'acqua in questi giorni assume*sse* un valore definitivo»[48]. Ma ora, proprio perché la conquista appare portata a termine, una questione più ampia entra in gioco, ossia quella della memoria. L'acqua continua a esistere, nel ricordo delle persone e dei luoghi. «Il ricordo di questa vecchia vita», quella della «vecchia umanità che cercava alla palude i pesci e la selvaggina», che si conserva presso chi l'ha vissuta, va di pari passo con il ricordo della materia: «la terra emersa si ricordava d'essere stata fradicia per duemila e cinquecento anni»[49]. E ancora: «dove fu l'acqua rimane sempre non so qual memoria, e il colore della terra, il folto di piante che vi accorrono da ogni parte tradiscono quell'antica presenza»[50]. Analogamente nel 1941, ripubblicando *Itinerario italiano* per Bompiani in versione aumentata, Alvaro aggiunge un intervento dedicato alla *Bassa*, cioè la Bassa ferrarese, altro luogo di bonifica, raccontando che «la terra, appena strappata dalle acque», appare «seminata di conchiglie», che poi rimangono per anni sotto il rimescolamento dell'aratro, «con quelle cappe

---

[45] Elio Vittorini, *Le città del mondo. I. New York*, «Il Politecnico», II (1946), n. 30, pp. 9-14; ora in Id., *Letteratura arte società*, a cura di Raffaella Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, vol. II: *Articoli e interventi 1938-1965*, p. 301.

[46] C. Alvaro, *Terra nuova*, cit., p. 84.

[47] *Ivi*, p. 50.

[48] *Ivi*, p. 24.

[49] *Ivi*, p. 25 e p. 24.

[50] *Ivi*, pp. 8-9.

bianche che tornano su sempre nuove» finché diventano anch'esse «concime»[51]. C'è quindi una resistenza della materia che porta con sé una resistenza della memoria (e che la fertilizza). A Comacchio addirittura, anche grazie ai reperti conservati nel museo locale, vive ancora il ricordo della città etrusca di Spina, che trova una perfetta corrispondenza nel dialetto sedicente «etrusco» parlato da un'ostessa del posto[52].

La questione della salvaguardia archeologica, dei beni culturali e demoetnoantropologici, si intreccia inestricabilmente con un'analoga salvaguardia della memoria ambientale, ed è proprio in *Terra nuova* che si può misurare appieno la capacità di previsione che Alvaro ha posseduto. Da un lato, l'intellettuale dà voce alle nostalgie dei primi coloni che già vorrebbero «una storia, un'archeologia a Littoria, che ricordi quello che essa era, e come apparve, e come si affacciò la sua torre sui prati divenuti verdi e docili in una stagione», pur senza condividere il desiderio immobilistico di «un incantesimo umano» che «le serbasse il rude volto del suo primo anno» («sarebbe lo stesso che chiedere un'eterna infanzia ai nostri figli. Ma la vita corre, gli uomini e le città si adempiono»)[53]. Dall'altro lato, sempre nel segno della conservazione, ed è questo forse lo spunto più rilevante di tutto *Terra nuova*, Alvaro stesso concepisce la necessità che un museo ricostruisca la tipica capanna degli abitanti della palude, i «nomadi» che scendevano dai monti Lepini per allevarvi il bestiame, fuggendo poi la «pianura appestata» tra maggio e settembre[54]. Riflettendo sulla civiltà che si sta andando a cancellare, Alvaro ricostruisce un vero e proprio sistema antropologico delle capanne, con i letti sospesi da terra per ripararsi dall'umidità, abitate da famiglie in cui tutti sono parenti, dove il «rito delle nozze» prevedeva «la fondazione d'una capanna nuova, la partenza degli sposi dalla vecchia capanna» (immagine identica a quella con cui si apre *Itinerario italiano*, dove i preparativi per la partenza vengono effettuati dai genitori dello stesso Alvaro, non appena convolati a nozze, all'inseguimento dell'acqua)[55]. Le restanti cinque o sei capanne della zona su cui sorgerà Sabaudia, sul punto di essere demolite, a detta di Alvaro

[51] Id., *Itinerario italiano*, cit., p. 241.
[52] *Ivi*, p. 245 e p. 246.
[53] Id., *Terra nuova*, cit., p. 79.
[54] *Ivi*, p. 18 e p. 17.
[55] *Ivi*, p. 21.

andrebbero tutelate affinché un'intera civiltà non scompaia insieme a loro: «In altri tempi queste cose si mettevano come insegne di città a ricordare le origini, come la Lupa di Roma. Di qui non dico a cento, ma a venti anni, chi ricorderà più l'immagine di questa vita e il punto di partenza della vita nuova?»[56].

Senza bisogno di forzare la cronologia, si può affermare che Alvaro intuisca con largo anticipo tre questioni legate alla patrimonializzazione dei beni culturali[57]. Uno: il rapporto tra beni culturali e ambiente (nel 1974, con Giovanni Spadolini, l'Italia si doterà di un Ministero per i Beni culturali e ambientali, sancendo l'inscindibilità dei due elementi). Due: la cultura materiale delle popolazioni indigene come parte costitutiva del patrimonio. Tre: l'esistenza di un patrimonio culturale immateriale, che sarà tema di riflessione collettiva solamente a partire dagli anni Settanta-Ottanta (si pensi alla Mission du Patrimoine ethnologique, creata dal Ministero della Cultura francese nel 1980; in Italia, con un po' di ritardo, sarà Alberto Mario Cirese dalla fine degli anni Ottanta a parlare di «beni volatili» e poi «inoggettuali»)[58]. Con la stessa lucidità di sguardo, in *Un treno nel Sud* Alvaro ripete la medesima istanza anche a proposito della Calabria: «Parole, costumi, tradizioni, rimangono freschi nel mondo del popolo. Esisteranno ancora di qui a trent'anni? […] Già qualcuno pensa a un museo di curiosità popolari, che è l'archeologia dei luoghi»[59].

Pur con un lessico che, come a proposito di Littoria, riflette l'assenza di una terminologia non ancora messa a punto dagli studiosi, affidando all'etichetta di «archeologia» un complesso di procedimenti che richiede-

---

[56] *Ibidem*. Gianni Celati, in *Verso la foce* (1989), giudicherà severamente la trasformazione delle baracche in lamiera dei pescatori situate *Nelle zone della grande bonifica* del Po, come titola un capitolo del libro, in squallide attrazioni turistiche, a testimonianza di una mancata integrazione tra politiche economiche e bisogni della comunità e dell'ecosistema.

[57] Cf Rodney Harrison, *Il patrimonio culturale*. Un approccio critico, a cura di Vincenzo Matera e Luca Rimoldi, Milano-Torino, Pearson, 2020.

[58] Cf Alberto Mario Cirese, *Introduzione*, in *I beni culturali demo-antropologici*. Schedatura e sistema informativo, a cura di Renato Grimaldi, Torino, Provincia di Torino, 1988, pp. 13-22; Id., *I beni demologici in Italia e la loro museografia*, in *Graffiti di museografia antropologica italiana*, a cura di Pietro Clemente, Siena, Protagon, 1996, pp. 249-262; Id., *Beni immateriali o beni inoggettuali*, «AM. Antropologia Museale», I (2002), n. 1, pp. 66-69.

[59] C. Alvaro, *Un treno nel Sud*, cit., p. 145.

rà mezzo secolo per essere affinato, Alvaro dimostra una straordinaria sensibilità nel comprendere la funzione di sutura che la memoria può esercitare, nel collegamento tra una civiltà arcaica, ma ancora estremamente vicina, e la civiltà moderna, che rimarrebbe altrimenti a rischio di «spaesamento» e «smarrimento», come ha osservato Teti[60]. Non solo: sono i «luoghi» il fulcro della patrimonializzazione, la civiltà non si può pensare disgiunta dall'ambiente in cui si è sviluppata. E si badi che in gioco c'è il cosiddetto *heritage from below*: il patrimonio dal basso, del mondo subalterno, che spesso costituisce una narrazione radicalmente alternativa a quella del potere centralizzato, come ha messo in luce Laurajane Smith[61]. Che questa sia una preoccupazione di lunga durata, nell'opera di Alvaro, lo testimoniano ancora le pagine di *Belmoro*, romanzo postumo e distopico in cui la società totalitaria dell'Ordine Mondiale considera un pericolo latente «i vecchi canti e le vecchie filastrocche, i proverbi, le norme per la vita, tutto quello che era patrimonio degli analfabeti e che la cultura moderna ha distrutto»[62]. I musei, a Magnitudo, si chiamano Museo Criminale, o Museo degli Orrori[63]; ma ciò che specialmente colpisce, nel brano di Alvaro, è la scelta lessicale: il termine «patrimonio», già usato per indicare il patrimonio immateriale. A livello globale, solamente nel 2003 l'UNESCO giungerà a votare una Convenzione per la salvaguardia del patrimonio culturale immateriale[64].

Dal 2004, i luoghi della bonifica raccontata in *Terra nuova* sono sede di un Ecomuseo dell'Agro Pontino, che ha lo scopo di «valorizzare il pa-

---

[60] Vito Teti, *Tradizione e modernità nell'opera di Corrado Alvaro*, in *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*. Atti del Convegno, Cosenza-Reggio-San Luca, 27-29 settembre 2001, a cura di Alessio Giannanti e Aldo Maria Morace, Cosenza, Pellegrini, 2006, pp. 515-540, cit. p. 533.

[61] Laurajane Smith, *Uses of heritage*, London-New York, Routledge, 2006. Sull'importanza della provincia rispetto ai centri è appunto costruito *Itinerario italiano* secondo Massimo Onofri, *Introduzione* a Corrado Alvaro, *Itinerario italiano*, Milano, Bompiani, 1995, pp. V-XV.

[62] Corrado Alvaro, *Belmoro*, Milano, Bompiani, 1957, p. 225.

[63] *Ivi*, p. 145 e p. 297.

[64] Cf *Il patrimonio immateriale secondo l'UNESCO*. Analisi e prospettive, a cura di Chiara Bortolotto, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2008; Alessandra Broccolini, *Il patrimonio culturale immateriale e l'antropologia. Evoluzioni, intersezioni, mondi locali*, «DPCE online», LIX (2023), n. 2, pp. 1667-1690, consultabile all'indirizzo https://doi.org/10.57660/dpceonline.2023.1939.

trimonio materiale e immateriale delle diverse comunità che abitano l'Agro Pontino» all'interno di un «processo di sviluppo comunitario», operando in sinergia con la rete ecomuseale internazionale[65]. Di fatto, la popolazione locale è chiamata a partecipare attivamente alla salvaguardia ecologica del territorio, al tempo stesso tutelandone i «beni comuni» («l'acqua, l'aria, la biodiversità, lo spazio, l'energia, il paesaggio agricolo e le relative risorse», ma anche «i beni artistici, archeologici e culturali»)[66]. In un intervento recente, la storica dell'ambiente Roberta Biasillo ha indicato nel «ritorno delle acque» il «futuro dell'Agro Pontino», nel tentativo di mettere in crisi la «narrativa della bonifica integrale come miglioramento territoriale»: di fronte al cambiamento climatico, il «ripristino ambientale» diventa una priorità, così come lo sviluppo delle cosiddette *infrastrutture verdi*, che proteggono la biodiversità e l'equilibrio dell'ecosistema (attraverso «scavi per ripristinare aree umide, reintroduzione del pascolo, rimozione della vegetazione aliena, impianto di formazioni boscate e vegetazione ripariale»)[67]. Si tratta di un'esigenza sentita da più parti e ormai messa a tema anche dalla letteratura (*Gli uomini pesce* di Wu Ming 1, del 2024, auspica il ripristino delle aree umide e dei flussi delle maree nel Delta del Po, come forma di tutela del paesaggio «anfibio» del Polesine). Rileggere Alvaro, allora, diventa molto più che un esercizio letterario: assume i contorni di una pratica di cittadinanza attiva, che andrebbe incoraggiata anche nei luoghi della terza missione accademica, a partire dalle scuole.

---

[65] https://ecomuseoagropontino.org/about.

[66] https://ecomuseoagropontino.org/finalita.

[67] Roberta Biasillo, *Una storia ambientale delle Paludi pontine*. Terracina dall'Unità alla bonifica integrale (1871-1928), Roma, Viella, 2023, pp. 198-199 *passim*.

Aldo Maria Morace

CORRISPONDENZE ALVARIANE DALLA RUSSIA SOVIETICA

L'interesse di Alvaro per la Russia coincide con la sua nascita di scrittore. È dello stesso anno di *La siepe e l'orto* (1920) la sua traduzione delle *Novelle russe*, pubblicata in due tomi presso l'editore milanese Quintieri e corredata da un'acuta prefazione, nella quale delineava la nascita, in pieno Ottocento, «della più grande letteratura moderna», sorta «come una strana eco dell'Occidente, che per la prima volta vedeva l'avvento del dolore che doveva materiare l'arte sua distruggendo gli ultimi eroi e gli ultimi dei sereni»[1]. Era un interesse ancora e soltanto letterario»; e l'anno successivo esso veniva ribadito da due nuove traduzioni, *L'eterno marito* di Dostoevskij e *Il piccolo diavolo* di Sologub[2], che per Alvaro costituirono un decisivo ingresso nei caratteri più fecondi e macerati della letteratura (e della condizione) novecentesca, come mostravano gli influssi esercitati dai due testi (ed in particolare da quello dostoevskijano) su *L'uomo nel labirinto* (1921-26), «il primo esemplare – come giustamente rivendicava egli stesso – di quella letteratura degli uomini traballanti del dopoguerra che formò un'epoca».

Al di là del dato letterario, però, Alvaro era affascinato dalla realtà di un popolo immenso che tentava, con sforzo gigantesco, una sorta di mutazione genetica dei propri caratteri. È quanto emerge da una poco cono-

Università degli Studi di Sassari; ammor@uniss.it

[1] *Novelle russe*, I-II, pref. e cura di Corrado Alvaro, Milano, Quintieri, 1920.

[2] Fëdor Dostoevskij, L'*eterno marito,* a cura di C. Alvaro, *ivi*, 1921; Fëdor Sologub, *Il piccolo diavolo,* a cura di C. Alvaro, *ivi*, 1921.

sciuta recensione a un saggio politico di Curzio Malaparte, *Intelligenza di Lenin*, nella quale Alvaro contrapponeva alla visione 'dirigistica' dell'autore (sostanzialmente in linea con la politica leninista) una serie di fondati interrogativi sulle effettive possibilità di poter unificare l'entità e l'identità – variegate e stratificate – del coacervo di popoli che si raccoglievano in quell'immenso territorio, per di più ribaltandone forme antropologiche e tradizioni culturali[3]. Tra la primavera e l'estate del 1934 il sanluchese aveva poi la possibilità di percorrere la Russia europea per conto della «Stampa», inviando una serie di ventuno corrispondenze[4] che venivano l'anno successivo raccolte in un volume dal titolo *I maestri del diluvio*[5].

Il punto di vista dell'osservatore Alvaro era dichiarato senza ambagi nel capitolo epilogico, *Significato del fatto sovietico*: «ho la debolezza di credere ai valori della civiltà in cui sono nato e di cui mi sono nutrito; so che l'Occidente […] di utopie antiumane ha fatto strumenti di civiltà umana». Ma era una pregiudiziale umanistica («la civiltà del singolo ha un senso ed è la misura della vita di tutti») che non indulgeva mai alla *laudatio temporis acti* («non v'è stato un solo momento in cui abbia rimpianto la vecchia Russia; ho anzi spesso ammirato quella nuova, se non altro per la sua capacità di sperare e di sacrificarsi») e che gli permetteva di percepire lucidamente – con la vibratilità dell'intellettuale che vive il proprio tempo restando sull'allarme – tutta la spaventosa portata dei pericoli e delle degradazioni che erano insiti nel sistema sovietico (indimen-

---

[3] «Italia letteraria», 13 luglio 1930. Il volume di Malaparte era stato pubblicato in quello stesso anno da Treves.

[4] *La strada a Mosca,* 26 agosto 1934; *Quando ognuno avrà il suo pane,* 29 agosto; *Un popolo che ha saltato sette secoli,* 4 settembre; *Brack: scarto umano,* 11 settembre; *La politica del teatro,* 14 settembre; *Gente a teatro,* 18 settembre; *Parole magiche,* 26 settembre; *Metodi per rifare gli uomini,* 3 ottobre; *Il pane quotidiano,* 6 ottobre; *Introduzione al gran fiume,* 12 ottobre; *Come vivono* 23 *milioni di operai,* 18 ottobre; *Sul Volga dove lo vita non è cambiata,* 25 ottobre; *La terra delle possibilità infinite,* 27 ottobre; *Come è stata sacrificata una generazione di donne,* 31 ottobre; *Risorge il problema delle gerarchie,* 2 novembre; *Un giorno nella città operaia,* 15 novembre; *Il dramma nelle terre nere,* 21 novembre; *I luoghi del fuoco eterno,* 23 novembre; *Orrenda miseria e inutile pietà,* 28 novembre; *Morte scienza e religione,* 30 novembre; *L'animo collettivo del bolscevismo,* 2 dicembre 1934.

[5] C. Alvaro, *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia Sovietica,* Milano, Mondadori, 1935; poi ripubblicato, con poche ma non insignificanti varianti, col titolo *Viaggio in Russia,* per i tipi di Sansoni, nel 1943.

ticabili le pagine sulla gente ridotta a «tritume d'uomini», in Ucraina, e destinata a morire di fame)[6].

Alvaro vede l'URSS minacciato dall'atrofia delle facoltà creatrici: il conformismo, la programmazione coatta di ogni attività della vita e dello spirito fanno sì che sia considerato come un fenomeno di patologia degenerativa ogni individuo che si distacchi dalla massa, quando invece il problema più acuto del secolo è quello di «conciliare l'uomo e la massa», ovvero di «non sottrarre l'uomo alla massa e non sopprimerlo in essa». È innegabile che la Russia «vada verso condizioni materiali di vita migliori che sotto gli zar»; ma è altrettanto vero che la soffocante dittatura della classe dirigente politica, supportata dai quadri burocratici e tecnici, ha relegato al rango di «favola» l'utopia di una società senza più classi (poiché vi impera, invece, «un così rigido assetto di classi quale noi non sogniamo neppure») e il mito «del dominio dei produttori del lavoro». La Russia ha per deità la tecnica e ha bandito ogni «libertà di coscienza, di arbitrio e senso di sé».

È, questa, la tramatura ideologica da cui scaturisce *L'uomo è forte* (1938), il romanzo della paura, che imbibisce ogni elemento dell'umano, e della distopia che però non distrugge una resistenzialità ipogea, alimentata dalle radici stesse del terrore e della deiezione[7]; e opportunamente la

---

[6] Tra il 1929 ed il 1935 furono numerosi gli scrittori, i giornalisti, gli intellettuali, i politici e i tecnici che si recarono nell'URSS, pubblicando le loro impressioni di viaggio o i diari della loro permanenza: da Curzio Malaparte a Luigi Barzini, da Arnaldo Cipolla a Pietro Maria Bardi, da Giuseppe Gregoraci a Vittorio Beonio Brocchieri, da Renzo Bertoni a Lino Cappucci, da Oscar Tonelli di Fano a Ettore Lo Gatto, da Gaetano Ciocca a Italo Balbo. Si venne a creare un vero e proprio 'genere', ricostruito nella sua diacronia da Pier Luigi Bassignana, *Fascisti nel paese dei Soviet*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000. I riferimenti ad Alvaro sono alle pp. 13, 33 e 99-103. Nei testi compresi nell'*Appendice*, «Cronache di un quinquennio (1929-1934)», viene ristampato con lo stesso titolo un capitolo dei *Maestri del diluvio*, «La politica teatrale» (pp. 47-57). Un recente contributo è stato fornito da Alessandro Rosselli, *Il viaggio di Corrado Alvaro in Unione Sovietica (1934) e nel suo diario intimo «Quasi una vita» (1950)*, «Quaestiones Romanicae» (Section Lingua e letteratura italiana), VII, 2019, 2, pp. 371-81.

[7] C. Alvaro, *L'uomo è forte*, Milano, Bompiani, 1938. Nel maggio del 1941 l'opera era alla sua terza edizione, nel '45 alla settima, arricchita da una *Avvertenza* nella quale Alvaro sintetizzava le difficoltà che incontrò con la censura fascista in fase di pubblicazione, chiarendo però che rifiutava di reintegrare nel testo la ventina di righe che erano state soppresse, poiché «erano senza importanza e rimetterle al loro posto indicherebbe, nell'Autore, una pretesa che egli non ha».

critica si è più volte esercitata sulle congruenze che è possibile istituire tra le prose di *I maestri del diluvio* e la diegesi ad impronta fortemente sperimentale di *L'uomo è forte*. Ma negli anni intercorsi tra le edizioni del *Reisebild* e del romanzo[8] Alvaro ha avuto modo di ritornare altre volte sull'esperienza compiuta in Russia, aggiornando vedute e giudizi alla luce di ciò che aveva preconizzato e che vedeva puntualmente realizzarsi. Questo avveniva già in *I Russi e l'Europa*[9], scritto prima del reimpatto diretto con le novità traumatiche maturate nel frattempo all'interno della dittatura staliniana. Per scorci potenti, in cui alvariamente si fondono natura e Storia, viene tratteggiato un quadro genetico del popolo russo, nel corpo del quale «una violenta civiltà mercantile si sovrappo*se* alla civiltà locale di ceppo pastorale ed agricolo», dando inizio al tentativo di indurlo a metamorfizzare i propri caratteri secolari, divenendo stanziale, da migratorio che era, e soprattutto operaio, da agropastorale e contadino, per operare «una rivoluzione di macchine», sulla quale scommettere «tutto il suo passato e il suo avvenire». L'instabilità, la fluidità e l'irrequietezza del popolo russo vengono felicemente poste in congiunzione con la spaurente immensità del territorio e della pianura, «più vasta del mare»; ed in essa l'uomo errava di terra in terra per «riconoscervi una patria». Poi è venuta la costrizione soffocante di città eguali per «la nuova umanità operaia della nuova Russia»; e, come un tempo, la struttura urbana è tornata ad avvilupparsi a chiocciola intorno al potere: «ai due milioni di aristrocratici e privilegiati che imperavano sulla Russia sono succeduti due milioni di burocrati. Ma la vita è rimasta qual era, con i suoi compartimenti insormontabili» e «con le sue costanti ondate di fucilazioni».

Ben altra importanza rivestono le cinque corrispondenze che Alvaro spedì da Riga in occasione di un ritorno in Russia, tra la fine di marzo e

---

[8] In *L'uomo è forte* sono confluiti, secondo la tecnica pannellare che è consueta in Alvaro (vd Aldo Maria Morace, *Alvaro nel labirinto,* Soveria Mannelli, Rubbettino-Fondazione Alvaro, 2016) segmenti più o meno estesi e variamente mutati di prose narrative già apparse nella «Stampa» e ripubblicate, con diverso titolo, nel «Messaggero» (tra parentesi quadre i riferimenti all'ed. 1938 di *L'uomo è forte*): *Aspettare una donna,* 10 aprile 1932 *(La pioggia,* 17 marzo 1934) [VII 236-41]; *Riposo,* 12 agosto 1933 *(Riposo,* 26 giugno 1934; *Il villaggio,* 13 ottobre 1937) [IX 282-84]; *Il parco,* 16 febbraio 1934 *(Passeggiata,* 22 dicembre 1934) [VIII 271 74]; L*'orchestrina zigana,* 13 marzo 1935 *(Canto zigano,* 8 febbraio 1937) [V 162-68]; *Come succede,* 2 febbraio 1936 (*L'ora di un uomo,* 17 agosto 1937) [VIII 268-69]; *L'orologio del babbo,* 14 aprile 1937 [IX 311-14].

[9] «Mediterraneo», vi, 12, dicembre 1936, pp. 16-7.

l'aprile de11937, in qualità di inviato dell'«Omnibus» di Longanesi[10]. L'occasione-spinta era stata, nel ventennale dell'evento, il ripensamento della incidenza della rivoluzione sul corpo della vecchia Russia. Lo scrittore ha modo di rivedere la Russia nel deflagrare delle purghe staliniane; e il confronto con le prose di I *maestri del diluvio* consente di cogliere lo scarto che si è instaurato nel quadro contrastivo di luci e di ombre che Alvaro aveva primamente tracciato[11]. Le linee si fanno perentorie, i giudizi si incrudiscono, la condanna etica e la reiezione politica s'arroventano: è una nuova, decisiva riflessione sulla dittatura, sul suo potere di penetrare e corrompere i fondamenti stessi dell'umano, compiuta immediatamente a ridosso di *L'uomo è forte,* che dalla stesura interiore passa alla concreta redazione[12] tra l'agosto del 1937 ed il gennaio del '38, sicché

---

[10] *U.R.S.S. vent'anni dopo,* I, 1, 3 aprile 1937; *La nuova società,* I, 3, 17 aprile 1937; *I privilegiati,* I, 4, 24 aprile 1937; *Il cittadino dello stato sovietico,* I, 5, 1° maggio 1937; *Stalin, Ghepeù, esercito rosso,* I, 6, 8 maggio 1937. Ad esse è da aggiungere una ultima, titolata *Le russe,* che apparve sempre in «Omnibus» alcuni mesi dopo (I, 29, 16 ottobre 1937). Il piano delle corrispondenze era articolato in una d'*ouverture*, in cui erano toccati rapsodicamente tutti i temi sviluppati nelle successive, che dallo sguardo panoramico sulla nuova società – prodotta dalla riforma del '34 – passavano ad indagare concretamente la marcata divisione in classi e la vita quotidiana dei non privilegiati, chiudendo sullo strapotere dell'apparato repressivo e sulla possibile evoluzione dello stato sovietico, dopo il vuoto venutosi a creare nella classe dirigente per effetto di venti anni di lotte interne.

[11] Giustamente Bassignana pone in rilievo il fatto che Alvaro aveva 'letto' l'Unione Sovietica in modo non dogmatico, «sforzandosi di comprendere e, dove possibile, giustificare»; ma ciò che caratterizzava le sue corrispondenze, e che solo in esse si ritrovava, «è rappresentato dal riconoscimento del tentativo di elevazione e di unificazione culturale operato dal bolscevismo» (*Fascisti*…, cit., pp. 100 e 102).

[12] Nella Biblioteca comunale di Reggio Calabria sono custoditi 78 ff. dell'autografo di lavoro, corrispondenti con vicende anche notevoli di parti mancanti o poi cassate o diversamente modulate, alle pp. 52-144, 227-33 e 287-97 della *princeps* di *L'uomo è forte*. Nel corso della stesura Alvaro, secondo un uso che gli era consueto, annotava in margine le date di composizione, che andavano dal 16 agosto al 25 settembre. Che si tratti del 1937, lo ha dichiarato *apertis verbis* lo scrittore in un'intervista (*Colloquio con Alvaro*, «Meridiano di Roma», III, 8, 20 febbraio 1938), nella quale affermava di avere scritto il romanzo «dall'agosto scorso al gennaio di quest'anno». L'11 febbraio 1938 inviava a Bompiani le prime ottantasette pagine di testo in pulito; il 18 marzo le ultime settanta, come si evince dal carteggio con l'editore, del quale ha dato alcuni escerti Giuseppe Zaccaria, *Corrado Alvaro-Valentino Bompiani. Cronaca di una collaborazione*, in C. Alvaro, *L'uomo è forte*, pref. di M. Prisco, Milano, Bompiani, 1994, pp. VII-XVI. Sulla genesi del romanzo alvariano e sulla sua vicenda variantistica, vd il terzo capitolo, *Sulla storia testuale (e non) di «L'uomo è forte»*, nel mio *Alvaro nel labirinto*…, cit., pp. 218-366; e sulla sua entità, in rapporto alla letteratura italiana ed europea: *Paura sul mondo: per «L'uomo è forte» di Cor-*

sono proprio queste poco conosciute corrispondenze a porsi come privilegiati *passepartout* interpretativi del romanzo.

Tre anni appena sono passati dal lungo viaggio del '34, che aveva portato Alvaro da Mosca a Stalingrado, dal Caucaso settentrionale all'Ucraina. Ma l'occhio attento dell'osservatore vi percepisce mutamenti di basilare importanza: a cominciare dall'edilizia pubblica, che egli sceglie come dato emblematico per dare inizio alla rilevazione del riflusso in atto all'interno della realtà sovietica. È palese un ritorno all'architettura neoclassica, all'uso delle colonne e della pietra, secondo l'ascendenza del barocco italiano. Primo esempio di questa tendenza era stato il Palazzo degli Ingegneri sulla via Mokova, adorno di colonne e di statue, ma non di marmi, che Jofàn, allievo di Brasini, ha poi avuto modo di usare per il Palazzo dei Sovieti, che risentiva visibilmente del Vittoriano. Da allora il marmo ha assunto un ruolo primario nell'architettura pubblica, di contro al precedente dominio dell'edificazione funzionale, per esaltare con la (e nella) pietra la gloria della rivoluzione. «Anche la tomba di Lenin, già di legno come un'isba, s'è rivestita di marmi neri e di porfido»; e la metropolitana di Mosca ha segnato il trionfo di uno stile e di una spinta celebrativa: «i marmi più preziosi della Russia coprono le pareti della ferrovia sotterranea. Essa è divenuta un tempio della nuova Russia, il lusso del proletariato»[13].

Altrettanto palese è il riflusso in ambito letterario e nel costume sociofamiliare. Non si tratta soltanto di imposizioni del potere: le edizioni dei cantori della realtà sovietica rimangono invendute nei depositi delle librerie di stato, mentre le opere di Puškin (data anche la ricorrenza del centenario) «si esauriscono a centinaia di migliaia» di copie, similmente a quanto avviene, in misura minore, per quelle di Čechov e di Tolstoj. Quale, a parere di Alvaro, la motivazione di questo fenomeno? Puškin risponde alle esigenze attuali della gioventù, «inconsapevolmente rivolta alla ricostruzione della personalità umana e dell'anima individuale»; così come vi risponde il ritorno a Dostoevskij, il grande rinnegato, al punto che Alvaro, per visitarne la casa a Mosca, ha dovuto reiterare per tre giorni la richiesta[14]. Ancora più marcato il riflusso, che è riappropriazione di

---

rado Alvaro (Atti del seminario mod: Reggio Calabria, 13-14 febbraio 2009), a cura di Angelo Raffaele Pupino e A.M. Morace, Pisa, ETS, 2013.

[13] C. Alvaro, *U.R.S.S. vent'anni dopo*, cit.

[14] C. Alvaro, *Stalin, Ghepeù*…, cit.

antiche radici, nell'alveo matriarcale della famiglia: la donna, che rappresenta la tradizione etnica e terrestre della Russia, ha ricostituito il suo regno, nella cui distruzione essa stessa aveva avuto tanta parte. E in questo modo ha interpretato l'anima profonda della storia russa: nel terrore, nella spietatezza rivoluzionaria prima, quando «le donne giustiziere finirono pazze di sangue, dopo aver partecipato per anni ai tribunali sommarii»; nella restaurazione della comunità familiare poi, quando «le donne di lavoro, dopo che una generazione era perita miseramente nella pratica dell'amore libero, riaccesero con il fornelletto Primus a gas di petrolio il nuovo tepore familiare»[15].

Acutamente Alvaro coglie in Stalin – ed è il dato più originale del suo *réportage* – non soltanto il tiranno che ha imposto con il terrore una politica dirigistica, quanto piuttosto colui che ha interpretato ed assecondato la tensione al riflusso verso la tolleranza dei calpestati sentimenti del privato e del familiare[16]. La Russia staliniana appare ad Alvaro caratterizzata dalla lotta tra 'i vecchi e i giovani', secondo la formula cara all'amato Pirandello: i primi «sono rivoluzionari, in arte come in politica», hanno sofferto per edificare *ab imis* una dimensione nuova; e il loro ideale rimane il continuo movimento e sviluppo della rivoluzione, per evitare il ripiegamento su vecchie forme di vita; mentre i giovani sono conservatori, tradizionalisti e dediti ad ideali di assestamento, piuttosto che di mutamento, dal momento che l'impostare ogni problematica sulla riuscita economica dell'URSS ha allevato e rivolto le nuove generazioni «unicamente all'ideale del benessere economico e politico». Ciò comportava, di necessità, quello che Alvaro ha definito il 'raschiamento' del trockismo: un moto di restaurazione di cui il dittatore si è fatto interprete ed esecutore non solo promuovendo una sequenza terrificante di processi epuratorii, ma anche avendo il coraggio di infrangere i postulati marxisti. Sta-

---

[15] ID., *Le russe*, cit. Ma già precedentemente aveva scritto che, abolito l'amore libero, soppressa la libertà di aborto, «la profonda reazione delle donne ha improntato di sé la nuova civiltà familiare. Ancora per l'accentramento della vita urbana il vivere è promiscuo, più persone abitano una stanza con la solita limitazione dei sei metri quadrati per ciascuno […]; ma intanto ricomincia la vita familiare» (C. ALVARO, *Stalin, Ghepeù*…, cit.).

[16] *Ibidem.* Del dittatore Alvaro ricordava, tra i primi, la formazione in seminario, che, di contro a quella fascinosa dell'odiato Trockij, conferiva alla sua oratoria una dimensione «di tipo espiatorio, propiziatorio, evocatorio, confessionale» (*U.R.S.S. vent'anni dopo,* cit.).

lin «non è tornato alla Nep, cioè al commercio privato cui Lenin e Trockij ricorsero nel 1922, ma lo ha rasentato e lo rasenta»; e la concessione ai contadini di un campicello individuale, ai margini di quelli collettivi, e di un limitato allevamento di bestie, con la libertà di commerciarne i prodotti, «ha fatto molto di più per il rifornimento del paese di tutti i programmi ambiziosi del kolkòz e dei sovkòz»[17].

La palinodia operata sui dogmi dell'economia marxista ha mutato radicalmente l'aspetto di questo enorme paese – nato dall'aggregazione di entità etniche e storiche diverse – rispetto a quanto il giornalista-scrittore aveva visto e prospettato nel '34. Nel corso dell'anno precedente al suo nuovo viaggio i Sovieti avevano deliberato di riversare sul mercato interno i prodotti agricoli (che prima erano riservati al commercio con l'estero, per procurare valuta pregiata), in modo da soddisfare le esigenze alimentari di una popolazione stremata, lasciando per di più il mercato libero (anche questo un atto non marxista) alla fluttuazione dei prezzi[18]. Ma questo riversamento sulla piazza interna dei prodotti agricoli (e in parte anche industriali), oltre a invertire la rotta rispetto alle passate ed «assurde privazioni cui l'intero paese era stato sottoposto», ha reso smaccate quelle distinzioni di classe, che prima erano a malapena percepibili, mutandone il costume di vita[19] e l'abbigliamento e rompendo la grigia e monotona uniformità d'un tempo. Il tessuto sociale è diviso, nel quadro che ne dà Alvaro, in sette principali categorie: 1) Grandi Ufficiali della Ghepeù e Grandi Comunisti; 2) ufficiali dell'Esercito Rosso; 3) professionisti ed artisti; 4) operai iscritti al partito; 5) operai privilegiati dei campi collettivi; 6) massa degli operai; 7) massa dei contadini. Le prime due, oltre a stipendi elevatissimi, godono di privilegi considerevoli, come il diritto ad «ottenere gratuitamente generi, merci, alloggi, case di cura e di soggiorno, viaggi, vestiario»[20].

---

[17] *Ibidem.*

[18] *Ibidem.*

[19] «[…] l'operaio di modesta condizione (cioè la generalità degli operai), il quale poteva acquistare il suo pane, sia pure razionato, a prezzi convenzionati e in rapporto alla sua paga, ora ha sul mercato dieci qualità di pane, da un minimo di lire quattro a un massimo di lire dodici al chilo, cioè da un trentesimo a un decimo della sua paga. Così per tutte le altre merci. Si è stabilita la divisione tra chi può e chi non può, tra privilegiati e poveri, e tra i privilegiati i fortunati, e tra i più bassi gl'infimi. Insomma: le classi» (*ivi*).

[20] C. Alvaro, *I privilegiati*…, cit.

Le nuove classi dominanti sono spietate; ma la divisione è rigida, senza contatti e mediazioni, anche tra operai semplici e specializzati[21], così come sono marcatamente sperequative le differenze salariali. Gli operai stakanovisti guadagnano da mille a duemila rubli al mese; gli operai iscritti al partito da trecento a cinquecento, quelli privilegiati da duecentocinquanta a trecento; ma un operaio comune è retribuito con duecento rubli a Mosca e centocinquanta in provincia; mentre il salario dei contadini va dai cento ai centocinquanta. Questi valori rivelano tutta la loro incidenza solo se rapportati ai prezzi dei prodotti alimentari e dell'abbigliamento: la carne costa sette-otto rubli; il pane grigio da tre a uno e settanta; il burro da quindici a ventidue; l'olio venti; le scarpe centocinquanta-trecento; un vestito settecento; ed un cappello sessanta. Il livello sociale, le possibilità economiche si enucleano all'apparenza; e il segno distintivo per eccellenza è il possesso del cappello, un tempo riservato agli stranieri. Si sono moltiplicati i negozi, le trattorie, i caffè a Mosca, dove al centro risiedono le classi abbienti, mentre le altre sono state ricacciate alla periferia e mancano persino di previdenza sociale[22]. Il giudizio di Alvaro, sul profilo di questa nuova società, è perentorio: chiusa autarchicamente in sé stessa, crede di essere antimperialista ed antiborghese, ma non è alternativa al capitalismo, come mostra la nascita di una nuova borghesia[23]. Il privilegio si è esteso ed è divenuto separante più ancora che nelle nazioni plutocratiche, soprattutto nel caso della Ghepeù, il sindacato più ricco[24]; e sono state riconosciute e sancite la proprietà e l'eredità

---

[21] C. Alvaro, *La nuova società*…, cit.; e ancora: «sono distinti perfino nelle mense operaie dove si trovano locali riservati per i più abbienti, e alla tavola comune c'è appena una zuppa per le tasche più povere» (*Stalin, Ghepeù*…, cit.).

[22] C. Alvaro, *I privilegiati*…, cit. E altrove ribadisce: «l'abolizione della carta dei viveri […] ha fatto cadere il settanta per cento dei lavoratori sovietici a un livello che forse non avevano mai conosciuto prima. Il compito nuovo della società sovietica, costituite le classi, apparse le disparità di fortuna, è di istituire tutte quelle provvidenze che in Europa aiutano i meno abbienti» (*Stalin, Ghepeù*…, cit.).

[23] *Il cittadino*…, cit. Sembra ad Alvaro di poter affermare che dopo venti anni la Russia ha dimostrato «che l'industrialismo porta con sé un solo tipo di civiltà» e che l'ideale sottaciuto del consumismo impronta le aspirazioni della nuova società: «a mano a mano che il ciclo dell'industrialismo svolgerà il suo compito, l'apparizione di buone scarpe, buona biancheria, buona stoffa, saranno avvenimenti tutti da venire. […] Credono di fare uno sfregio ai borghesi d'Occidente, e lo sono, borghesi, come tutta la gente arrivata di fresco alla civiltà».

[24] C. Alvaro, *Stalin, Ghepeù*…, cit. Nell'articolo lo scrittore – dopo avere chiarito

private, pur se permane ancora il divieto di ricostituire l'industria privata, l'agricoltura ed il commercio (salvo le forme parcellizzate, *a latere* di quelle collettivizzate)[25].

Ma questi mutamenti strutturali, pur così profondi, diminuiscono la loro forza dirompente se rapportati alla fenomenologia ed alla patologia del terrore che la nuova fase della dittatura staliniana aveva inaugurato con i processi del gennaio 1937, che avevano fatto registrare quattrocentomila morti[26], portando a ventiquattro milioni (secondo le stime diffuse dalla propaganda antisovietica e recepite da Alvaro) il numero di coloro che erano scomparsi – per varie cause, ma soprattutto per la fame – a partire dallo scoppio della rivoluzione[27]. Lo scrittore-giornalista si sofferma a lungo, ripetutamente e perspicuamente, sugli aspetti caratterizzanti (enucleati dai verbali) di queste straordinarie 'rappresentazioni' che si svolgevano nelle aule dei tribunali secondo copioni prefissati[28] e che venivano diffuse per radio nell'atto stesso della loro celebrazione, nonché sulle motivazioni di ordine teatrale[29] che guidavano le «periodiche ondate di terrore che si sono abbattute da vent'anni sugli intellettuali e i tecnici in

---

che la Ghepeù, oltre ad essere la famosa organizzazione poliziesca, è costituita da un sindacato che amministra le più remunerative imprese industriali – commenta: «Mi chiedo se questo non equivalga al fatto di servirsi o sfruttare, come si dice in linguaggio marxista, il lavoro delle braccia e delle menti altrui. La Ghepeù è ricca, i suoi membri provvisti e forniti conducono una vita di lusso, mentre [*gli impiegati*] hanno soltanto il loro salario, e insomma non partecipano al guadagno delle aziende come non vi partecipano gli operai e gl'impiegati di altri sindacati».

[25] C. Alvaro, *Il cittadino*…, cit.

[26] Id., *La nuova società*…, cit.

[27] Id., *Le russe*…, cit.

[28] «Il processo politico è nella Russia sovietica uno spettacolo a edificazione del proletariato, e non si arriva alla rappresentazione se tutte le parti non sono concertate alla perfezione. […] Il fatto è che il processo politico risponde allo scopo di seminare nel paese un'ondata di terrore e di dare l'allarme che i nemici dei Sovieti sono sempre all'erta. E a tale scopo si cercano i personaggi della rappresentazione» (*La nuova società*…, cit.).

[29] «Nell'organizzazione di cotesti processi eccelle la facoltà psicologica dei russi. Un processo si concerta come una rappresentazione di teatro, e non si entra in scena se ognuno non conosce la sua parte. Per settimane e settimane gl'inquisitori e i guardiani ricordano quali hanno da essere le dichiarazioni, ribadiscono nel più profondo della coscienza la dichiarazione dei delitti; gli altoparlanti collocati nelle celle ripetono all'infinito le formule che l'accusato deve pronunciare. È un metodo più sicuro d'ogni stupefacente: una voce continua, uguale, ostinata, s'imprime nella memoria, nella coscienza, nella volontà: l'atto di accusa» (*ivi*).

Russia», conferendole il volto di una «civiltà che non dà storia agli sventurati»[30]. Era necessario che al popolo venisse impedito di avere notizie circostanziate sulle democrazie e sul tenore di vita dell'Occidente, in modo da consentire al regime di propalare le sue mistificazioni e alla massa di sentirsi in una condizione di privilegio e di superiorità, immaginando la vita all'estero «più crudele, più feroce, più sospettosa».

Ma era ancora più necessario che venisse mantenuta costante la tensione che scaturiva dalla prospettazione ossessiva di pericoli esterni[31], di popoli plutocratici sempre sul punto di aggredire la patria del socialismo, al fine di rinsaldare ed implementare la coesione interna e la identità statale. La persecuzione degli elementi dissidenti o potenzialmente pericolosi, oltre ad attuare la liquidazione del leninismo, era funzionale a dimostrare la rete di connivenze (quasi sempre prefabbricata dagli inquisitori) che i congiurati avrebbero intessuto con i nemici dell'URSS e, al tempo stesso, esaltare il potere totale del regime, che sapeva tutto e vedeva tutto, imprimendo nel singolo un sentimento spaurente di insignificanza. I processi diventavano, pertanto, il momento decisivo di questa coartazione psicologica, da esercitare non tanto nei confronti degli accusati (vittime sacrificali e – nella quasi totalità dei casi – innocenti, la cui sorte era segnata) quanto dalla massa amorfa della popolazione: di qui la preparazione maniacale della 'rappresentazione' processuale, preparata e pilotata in ogni minimo particolare, nel corso della quale gli accusati dovevano confessare ciò che gli inquisitori volevano che confessassero[32], secondo una implacabile regia del terrore. A centinaia di migliaia, dopo processi

---

[30] C. ALVARO, *I privilegiati*…, cit.

[31] «Gli accusati si confessavano davanti al microfono, con quella disinvoltura e sicurezza che stupì il mondo intero ignaro della tecnica della giustizia sovietica. […] Era necessario, nello stato presente dell'URSS, un avvenimento che rinsaldasse gli spiriti dubitosi e facesse balenare i pericoli esterni e interni alla mente del popolo. Era necessario impressionare l'estero, e forse scindere ogni sospetto di connivenza tra il Comintern e la Quarta Internazionale di Trotski» (*La nuova società*…, cit.).

[32] «È chiaro negli stessi processi che i rapporti degli accusati con Trotski, anche se confessati, non sono mai esistiti. Un testimone dell'ultimo processo che prende il nome da Ràdek mi raccontò un particolare molto sintomatico. Piatakòv, che non era mai uscito dalla Russia negli ultimi anni, dichiarò di essere stato in Isvezia e di aver avuto un colloquio con Trotski. […] Piatakòv, come Ràdek, ebbe dieci anni di lavori forzati» (*URSS vent'anni dopo*, cit.).

sommari e preordinati[33], gli intellettuali furono passati per le armi o deportati in Siberia, negli inferni di Norilsk, della Kolyma e delle isole Solovki: per essere rieducati nei campi di lavoro, fornendo manodopera schiavizzata al processo di industrializzazione della Russia, che Stalin voleva compiuto a tappe forzate, o all'apertura del canale tra il Mar Baltico e il Mar Bianco[34].

Il quadro sin qui delineato non lascia margini di dubbio: questo secondo *réportage* alvariano si pone più ancora del primo in una posizione privilegiata tra i *Reisebilder* che avevano descritto il pianeta Russia. Alvaro ha avuto la fortuna di rivedere l'URSS in un momento decisivo della sua storia, riuscendo a percepire più e meglio dei suoi predecessori le tensioni sotterranee – e alla lunga dominanti – che percorrevano la società sovietica, prefigurandone la futura evoluzione in senso capitalistico e consumistico e denunciandone con impietosa coscienza civile l'oltraggio sistematico, annichilente, della dignità umana. È palese che la spinta polemica talvolta travalichi sulla oggettività dell'osservatore, volto a dimostrare pervicacemente l'insussistenza del mito rivoluzionario di una società senza più classi e senza privilegi; e ciò non si contrapponeva, di certo, alle spinte delegittimanti della propaganda ideologica del regime fascista e, più in generale, del mondo occidentale, nel quale – ad esempio – una scrittrice come Ayn Rand (alias Alissa Rosenbaum) veniva a fruire di un credito eccedente in rapporto alla qualità della sua scrittura[35]. Ma, al tem-

---

[33] C. Alvaro, *I privilegiati*…, cit.

[34] Alla quale hanno lavorato «alcune migliaia d'intellettuali deportati ai lavori forzati, e che sui primi tempi di quella grandiosa opera, non avendo strumenti adatti, ruppero la terra gelata a colpi di bastone e di pale di legno» per eseguire il «grande taglio», seminando «la terra boreale di migliaia di vittime» (*I privilegiati*…). Tra i primi Alvaro denunzia il costo di disumana sofferenza e prevaricazione necessario al completamento di questa via d'acqua lunga duecentoventisei chilometri, che il tempo ha dimostrato essere «grandiosa» ma non strategicamente importante quanto allora il regime volle far credere. Certo è che l'attività dei gulag proliferò a partire da essa; e che circa centomila uomini morirono per essa nell'inverno tra il '31 e il '32, prelevati dal lager delle Solovki, spingendo carriole cariche di sabbia per venticinque chilometri, avendo diritto ad una razione di pane di seicento grammi giornalieri (Ettore Mo, *Quel canale inutile costato centomila vite*, in *Gulag ed altri inferni*, Milano, Rizzoli, 2001, pp. 63-77).

[35] Dal romanzo *We the Living* di Ayn Rand (New York, Macmillan, 1936) un'*équipe* di sceneggiatori, costituita da Corrado Alvaro, Goffredo Alessandrini, Anton Giulio Majano ed Orio Vergani, elaborò il soggetto di un film, *Noi vivi – Addio Kira*, che fu realizzato nel 1942 con la regia di Alessandrini ed interpretato da Alida Valli e da Rossano

po stesso, è da evidenziare che questo *réportage* rappresenta un momento decisivo della riflessione alvariana sulle società totalitarie e si pone come *background* ineludibile del suo distacco dalla compromissione con il potere fascista: un movimento di distanziazione che ha avuto inizio proprio con il romanzo ispirato da queste corrispondenze[36], sebbene esso – premiato alla sua uscita dall'Accademia d'Italia – sia stato strumentalizzato dal regime fascista, che però in sede censoria ne aveva intravisto la latente pericolosità[37] (da nemico pacifico, comunque, e nevroticamente domestico: condizione che, se non scalfiva il sistema, perturbava pericolosamente

---

Brazzi. Presentato alla Mostra di Venezia di quell'anno, ebbe vita stentata nelle sale cinematografiche probabilmente a causa della sua lunghezza, il doppio rispetto a quella consueta, tanto da essere spezzato in due parti, con titolazione autonoma. Rimane in attesa di conferma la notizia (improbabile) secondo la quale il regime ne avrebbe vietato la proiezione, avendo colto che in esso – servendosi del modello bolscevico – venivano rappresentati «con allusiva insofferenza l'artificiosità celebrativa e la degenerazione del regime fascista vigente in Italia» (Michele Chiodo, *Corrado Alvaro autore di opere teatrali e cinematografiche*, Cosenza, Ed. Calabria Nobilissima, 1999, pp. 136-39). Sul romanzo ispiratore del soggetto, in cui Alvaro aveva riversato non poche suggestioni di *L'uomo è forte*: Alessandro Laganà, *L'opera narrativa di Ayn Rand*, Reggio Cal., Falzea, 1997, pp. 31-40.

[36] E che – come è noto – porterà Alvaro, alla caduta del fascismo, ad assumere la direzione del «Popolo di Roma» e, successivamente, ad essere ricercato dalla polizia nel dicembre '43, dovendosi nascondere a Chieti sotto il falso nome di Guido Giorgi, e poi a schierarsi decisamente, nel dopoguerra, con il Fronte Popolare, pagando pesantemente l'impegno progressista.

[37] Tanto da richiedere una nota prefatoria, nella quale venisse specificato che l'azione narrativa si svolgeva in Russia. Nell'*Avvertenza* premessa all'edizione del 1944 Alvaro scrisse *à rebours* che il suo intento era stato quello di «descrivere la condizione dell'uomo in uno stato di terrore» e che il libro voleva fornire in chiave letteraria, per la prima volta, «di quel fenomeno non un documento o una testimonianza ma il clima, il segreto, e tutto quanto la storia non può significare ma che spetta a una coscienza di artista ricreare». Il valore ancipite del romanzo non sfuggì a Benjamin Crémieux, il quale osservò nella sua recensione che il ritratto di un individuo sotto la dittatura era tracciato con «une implacabile acuité et, semble-t-il, non sans quelque experience intime» (*Lettres Etrangères*, «La Nouvelle Revue Française», 1° novembre 1938); e Ruth Ben-Ghiat lo ha riconfermato, ponendolo giustamente in rapporto al contemporaneo *Buio a mezzogiorno* di Arthur Koestler: «La condanna dello stalinismo nel romanzo di Alvaro è anche una condanna dei mali della società di massa. […] I sogni dell'Inquisitore di costruire un 'mondo nuovo' e una 'razza nuova' sono comunicati in termini che ricalcavano da vicino la retorica fascista e nazista, mentre una scena in cui alcuni giovani intellettuali sono marchiati come controrivoluzionari per aver tradotto opere letterarie straniere suona come un commento all'atmosfera autarchica che permeava la cultura fascista in quegli anni» (*La cultura fascista*, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 233-34).

l'autore)[38], consistente nella veicolazione al lettore di contenuti antidittatoriali ed antitotalitari.

Non si comprende fino in fondo un grande romanzo come *L'uomo è forte*, tanto nel suo impianto generale quanto nelle sue articolazioni ideologiche, senza il supporto rivelante di queste prose giornalistiche, percorse da un autentico *engagement* morale, aderto contro la degradazione, nella società del terrore, dei valori consustanziali all'uomo. Il regime poliziesco e il sistema spionistico, esteso a investire ogni cellula della vita associata[39], hanno distrutto in Russia – nota Alvaro – qualunque forma dell'antico ottimismo sulla nuova realtà in cammino[40]. Ognuno ha paura

[38] Senza voler affrontare frontalmente la spinosa *quaestio* dei rapporti di Alvaro con il regime fascista, che tange ma al tempo stesso esula dall'ambito perimetrale di questo contributo, è importante addurre una testimonianza, estrapolata dalla corrispondenza intercorsa con Frances Lanza Frenaye, traduttrice di *Man is strong*, in occasione della pubblicazione in America (1948). Rifiutando reiteratamente la facile strumentalizzazione pubblicitaria, Alvaro chiarisce in una lunga lettera del 18 luglio 1947 la sua posizione etico-ideologica, durante la stesura: «Il libro è una protesta contro il terrore, contro l'oppressione politica, da qualunque parte sia esercitata [sottol. d'autore]. Negli anni in cui lavoravo a questo libro, io avevo dietro le spalle una lotta condotta fin da giovane contro la dittatura, e che mi aveva procurato le bastonate e la quasi privazione del diritto al lavoro, e quindi qualcosa che somigliava alla miseria. Mi prese un'ossessione che mi pareva rasentare la follia. Una di queste forme ossessive m'impediva di andare in pubblico, specie nei teatri, dove a ogni frase che usciva dalla bocca degli attori, io ero tentato di levarmi e di aggiungere una frase di protesta contro il regime. Se per esempio l'attore recitando Amleto diceva: "Essere o non essere", a me veniva fatto di gridare "Essere o non essere un assassino come il Duce?" Per questo, non frequentai teatri per circa sei anni, e non uscivo nei giorni in cui si vedevano molte uniformi in giro. Mussolini faceva una politica con gl'intellettuali, e infatti mi mandò a chiamare, pur sapendo bene che io avevo militato nell'opposizione ("Il Mondo" che era stato soppresso), e fu Pirandello a portarmi l'ambasciata. Io dovetti confessare a Pirandello che soffrivo di quel male e che non sapevo che cosa avrei potuto fare se fossi stato costretto a quell'incontro, che naturalmente non avvenne. Ebbene, per scacciare quell'ossessione che mi dominava tutto, e che mi dava anche immagini nauseanti (mi pareva anche di sentirmi sulla testa le parti vergognose del capo del governo) mi accinsi a scrivere *L'uomo è forte*. Lo crede? Io potei tornare a teatro, dopo anni, e anche traversare una strada, quando ebbi terminato di scrivere questo libro. Mi pareva di sentirmi scaricato, di avere potuto parlare, sia pure in forme coperte. […] È una protesta contro le condizioni dell'uomo sotto ogni oppressione, sia essa di Franco o di Mussolini o di Hitler o della Ghepeù». Sulla spinosa *quaestio* dei rapporti con il regime fascista e sul valore antitotalitario del romanzo, vd A.M. Morace, *Alvaro nel labirinto*…, cit., pp. 237-39.

[39] C. Alvaro, *La nuova società*…, cit.

[40] Id., *I privilegiati*…, cit.

dell'altro: è l'atmosfera angosciosa del sospetto onniassorbente e del processo come rappresentazione e inoculazione del terrore[41], come annichilimento del singolo e come identificazione con il Capo. Quella che, di lì a qualche mese, sarà ritratta in *L'uomo è forte*, costituendone – come subito riconobbe Valentino Bompiani, alla lettura del dattiloscritto – il pregio maggiore di esso e l'aspetto più rilevante della sua originalità[42], in ambito non soltanto italiano, se si pensa a quanto più di un decennio dopo riveleranno di questi meccanismi psicologici della massificazione gli studi di Adorno sulla struttura della personalità autoritaria e la distopia orwelliana di *Ninenteen-Eigthy-Four*.

Del romanzo alvariano affiorano, nelle corrispondenze scritte per «Omnibus», non pochi tasselli circostanziali. A partire dalla stessa situazione iniziale: come avviene per l'ingegnere Roberto Dale, che è vissuto fin dall'infanzia all'estero, dove tutto gli appare «stracco, usato, sfatto», e che torna in patria per contribuire all'edificazione della nuova civiltà (la quale «aveva bisogno di tecnici addestrati in università estere, specie se connazionali»). Il regime cercava tra i fuorusciti quegli specialisti ad alta qualificazione professionale di cui aveva bisogno per supportare la produttività dell'industria[43]; e gli scrittori bolscevichi, «costretti a fare del confessionalismo», rappresentavano «di solito un nemico del bolscevismo che lentamente si converte ed è colpito dalla rivelazione o rimpatria dall'estero per ritrovare il suo paese, ciò che dava troppo buon partito per descrivere uno stato d'animo ostile prima che ravveduto»[44]. Di contro Dale si trova fagocitato in una situazione kafkiana, che Alvaro delinea magistralmente sulla scorta di quanto aveva già scritto nel *réportage* sulle ondate ricorrenti di persecuzioni e di terrore, sulla rete vischiosa e onnivora delle delazioni, sulle sistematiche perquisizioni spionistiche[45], sulle tecniche di coartazione psicologica e di celebrazione dei pro-

---

[41] Id., *La nuova società*…, cit.

[42] G. Zaccaria, *Corrado Alvaro-Valentino Bompiani* …, cit., pp. VIII e XIII (lettere del 18 febbraio, del 6 e del 13 aprile 1938).

[43] «La nuova impossibilità di vivere in Russia, per molti stranieri, priva l'industria sovietica di menti direttive e di tecnici che il paese non è ancora riuscito a trarre da sé; ora i bolscevichi cercano tra i fuorusciti russi di Parigi e di Praga gli elementi professionali di cui hanno bisogno» (*Il cittadino*…, cit.).

[44] C. Alvaro, *U.R.S.S. vent'anni dopo*, cit.

[45] «È noto che la polizia profitta dell'assenza dei cittadini, anche dei più notevoli, per

cessi. Anche la condizione di Barbara – la donna con cui ha intessuto una impaurita relazione, perché in sospetto al potere, provenendo da una famiglia alto-borghese – è ispirata a un riscontro preciso[46], come anche la sua paura panica di possedere un oggetto prezioso[47]; e miseranda fino al limite estremo della invivibilità è la vita degli stranieri a Mosca, isolati dal sospetto e ridotti ormai a pochi sopravvissuti, che vegetano giocando a carte nei parchi, senza più alcun contatto con il resto della popolazione.

Il titolo originariamente pensato da Alvaro era *Paura sul mondo*, poi mutato in *L'uomo è forte* (1938), ponendo l'accento sulla possibilità di resistere piuttosto che di arrendersi al Potere. Si inscrive con modernità di tecnica narrativa e memorabile efficacia di esiti espressivi nel genere del romanzo-saggio; e delinea la fenomenologia della psicologia individuale e sociale in uno stato totalizzante e poliziesco, in cui ogni parola, ogni azione, ogni gesto, appaiono colpevoli o pericolosi e determinano una soffocante psicosi nella tragedia dell'isolamento e dell'incomunicabilità. È avvenuta in questo stato tirannico una trasformazione epocale della civiltà: «l'uomo non è più uno scopo e un fine, […] ma uno strumento e un mezzo». Il regime poliziesco ed il sistema spionistico sono stati tanto estesi da investire tutte le cellule della vita associata. Ognuno ha paura dell'altro: la folla cammina incolonnata senza voltarsi, senza parlare, vivendo una solitudine di massa nella collettività coatta. È l'atmosfera angosciosa del sospetto e del terrore – con l'annichilimento di ogni aspetto della in-

---

entrare in casa loro con l'aiuto del comandante del fabbricato, servendosi di chiavi false, perquisire l'abitazione, fare rilievi fotografici di documenti, e tenersi al corrente dei più minuti particolari della casa. Il personale di servizio presente alla scena sa che cosa rischia se parla. Questo lavoro è esercitato anche sugli stranieri» (*La nuova società*…, cit.).

[46] «Ancora due anni fa i borghesi e i discendenti di borghesi, meno qualche eccezione, non avevano diritti civili né tessera dei viveri né diritto al lavoro né ingresso alle scuole. […] Oggi è vietato, in genere, ogni investigazione sul passato dei cittadini, nell'intento di riammettere alla vita civile gli elementi dirigenti di cui la vita russa ha bisogno, non avendo creato, fino ad oggi, in maggioranza, che tecnici mediocri, a causa della frettolosa e sommaria istruzione impartita nelle scuole» (*Il cittadino*…, cit.).

[47] «I russi possiedono il metodo più efficace d'inquisizione: al punto da creare i delinquenti dove non esistono, e addirittura una millanteria della criminalità, come dimostrano i processi politici in cui gli accusati prevengono gli stessi desideri degli accusatori. Ancora qualche anno fa, quando inquisivano sui possessori d'oggetti d'oro, esercitavano il loro metodo chiamando e richiamando i sospettati a varie riprese, inscenando rivelazioni, presunte o vere della famiglia» (*Il cittadino*…, cit.).

dividualità per scatenare l'identificazione con il Capo Supremo – che ne costituisce l'aspetto più rilevante della sua originalità. La portata europea di questa innovazione precede di ben un decennio l'antiutopia orwelliana di *1984*, non meritatamente più famosa di *L'uomo è forte*.

È il romanzo della paura che penetra in ogni elemento dell'umano; e Alvaro trova un indovinato equilibrio fra l'istanza etico-saggistica e la struttura narrativa. Vi domina la ricerca – nello stile, nella tecnica espressiva, nel taglio degli episodi – di una tonalità plumbea, oppressiva e ossessiva. Fenomenologia impietosa della follia di potenza dei sistemi totalitari (compreso il fascismo), *L'uomo è forte* rappresenta il momento più acuto della contestazione alvariana nei confronti delle società totalitarie e massificate che isolano e annichiliscono. Ogni aspetto della realtà kafkiana che risucchia l'ingegnere Dale – tornato in patria (la Russia) perché crede nella nuova società nata dalla rivoluzione – è attanagliata dall'incubo del proibito, che stravolge le coscienze e vieta ogni forma di autentico contatto umano: soprattutto l'amore, il modo più privato e resistenziale di lottare contro la solitudine «di un mondo che odora di morte». Sotto la pressione soverchiante della paura Dale e Barbara assumono la consistenza di ombre che si consegnano – con slittamento fatale – nelle mani totalizzanti del Potere: l'uno attraverso un delitto dosteovskijano senza scopo apparente; l'altra attraverso la denunzia dell'amante, per salvarsi e per distaccarsi dall'abiezione di Dale, divenuto «vile come tutti gli altri». Quest'ultimo, però, dall'annichilimento di una mera esistenza biologica in una cellula nevrotica di terrore, riuscirà a salvarsi fuggendo; e, soprattutto, a sopravvivere ricostituendo la propria umana coscienza e risalendo dall'abisso della paura, della colpa e dell'alienazione.

Per Alvaro la donna è memoria, verità, identità della propria terra e – soprattutto – superficie su cui si riflette il volto del tempo storico e della civiltà. Il mondo nuovo e sconosciuto in cui vuole trapiantarsi viene 'letto' da Dale attraverso Barbara e le donne che incontra nell'impatto con una realtà che è al tempo stesso sua (perché vi era nato trentadue anni prima) e 'altra', perché totalmente mutata rispetto ai suoi sfuocati ricordi infantili. Dale trova Barbara che l'attende alla stazione; e gli appare come una icona alternativa al vecchio mondo, che aveva rifiutato. Ma immediatamente si accorge che invece Barbara è diversa da come l'aveva immaginata: esita, balbetta per una nascosta paura, gli ingiunge di non tentare più di vederla. Si connota come criminoso tutto ciò che è posses-

sivo, segreto, individuale: «male è quello che si fa di nascosto», e dunque si vive in una sospensione angosciosa, fingendo di essere vivi.

Dale è figura ambivalente sin dall'inizio. È disposto a condividere l'abiezione di tutti, per entrare a far parte della nuova realtà prodotta dalla rivoluzione, ma poi si tradisce subito confessandosi incapace di chiudersi nel conformismo di tutti, nel quale ogni sentimento privato è represso e perseguitato. L'incombere della solitudine, come in «una landa deserta», e il senso di una proibizione senza ragione, di un ignoto pericolo in agguato, danno a Dale il piacere – inesplicabile e potente – di poter compiere (e far compiere) il male, che è infrazione del divieto, brivido della trasgressione. E una stessa ambivalenza è in Barbara: impaurita (e talvolta atterrita) dal pericolo, è però coraggiosamente determinata a correrlo. È uno stato di morte in vita non attendere più nulla, vivere passivamente nell'acquiescenza e nella morta quotidianità: come Dale, Barbara si attacca alla possibilità dell'amore per essere e sentirsi viva. Ambedue si sentono soli in un universo di dolore, fagocitati da una solitudine sconfinata che imprime un valore assoluto al sentimento e al corpo. In un mondo che odora di morte i due pellegrini si cercano perché è proibito, trovano un significato vitale nell'eludere strane leggi, fuggono dall'insignificanza che li opprime perseguendo la colpa di sottrarsi alla collettività per poter essere di uno solo, e di una sola.

Dopo che Dale ha dichiarato di amarla, Barbara lo introduce in casa, avendo ormai deciso di andare contro il Potere; ed i due si congiungono sessualmente, sconfiggendo per un breve intensissimo tempo la solitudine e la paura. Altro momento di taumaturgica congiunzione è quando Barbara va nell'albergo di Dale, si rifugia nel bagno ed apre l'acqua della vasca. L'uomo la sorprende accucciata nel liquido, in posizione fetale, quasi a ritrovare un contatto rinverginante con la vita, con la beatitudine innocente dell'elemento materno, che purifica dal passato. E coglie il dolore della Storia nelle stigmate che in quel corpo di donna-madonna «avevano impresso le sofferenze e gli anni», che egli tenta di lenire lavandola «con la stessa durezza delle mani di una madre». Al tempo stesso, però, cresce in lui l'ossessione che ogni suo pensiero sia noto a «qualcuno che sorveglia le sue azioni. Era come agire alla presenza di un individuo che vedeva tutto e a cui era impossibile nascondere ogni più piccolo atto o pensiero. È il Capo Supremo, che aveva visto stando in piazza, quando era stato testimone del legame erotico, parossistico, che si era creato tra la

massa e il suo idolo. Nel progredire della malattia, grida; ed è il grido di una metamorfosi avvenuta, di una parte sconosciuta di sé. Divenuto tutt'uno con l'Inquisitore che lo sorveglia, si rivolge al Capo, all'Uno, promettendo che farà di tutto per essere come gli altri: «Fa di me un essere umano. Fa di me un uomo».

Barbara scandisce le stazioni della malattia di Dale: scopre in lui i medesimi gesti che erano di tutti, ormai dominato dalla coazione ad «essere come tutti gli altri, in pace», per sfuggire al senso del peccato. Il ricordo di ciò che è stato ancora li unisce, ma la ragione li separa e le parole lo sanciscono. Ormai in preda alla repulsione, Barbara pronunzia la sentenza definitiva («Sei vile. […] Siamo vili. […] Sei vile come tutti gli altri») e gli comunica la decisione di denunziarlo, per non soffrire, per non morire. Si salutano freddamente, poi Barbara si reca dall'Inquisitore, appagata di rientrare nell'ordine di tutti, distruggendo Dale, e di salvare il proprio corpo.

È indubbio che Alvaro abbia prefigurato la imminente civiltà mediatica: vivendo come si vive, «ognuno di noi entra nell'altro, invade l'altro, occupa l'altro da sé». La civiltà nuova «è tutta contenuta nella radio»: l'universo è seminato di voci e «non ci apparteniamo più». «In questo fenomeno della più profonda passività che abbia mai conosciuto la storia umana, ognuno si crede un personaggio», mentre ne è solo l'ombra, una parvenza, un fantoccio. Così Alvaro ha colto acutamente il transito epocale verso l'uomo-massa e l'universo multimediale; e lo ha emblematizzato nel percorso di Dale, che è uno sprofondamento in esperienze degradanti di dolore, di violenza e di perversione sino alla gratuità violenta dell'omicidio, ma che è anche la possibilità di un cammino redentivo nella resistenza dell'umano e dei valori di tutta una civiltà, quella occidentale, alle sirene distruttrici di una pretesa civiltà alternativa. La metamorfosi della viltà conosce, giunta al suo ipogeo, un ribaltamento di rotta, una resistenza che vince sulle forze accerchianti del male e sulla abdicazione alla dignità dell'essere.

È una sofferta riemersione, quella di Dale. Dopo l'omicidio, in stato adrenalico vaga per la città, poi lo ritroviamo a duemila chilometri dalla capitale, in fuga verso i confini dello stato totalitario, lì dove agiscono le bande controrivoluzionarie. Del suo peregrinare verso una improbabile salvezza non ricorda che sparsi frammenti. In un villaggio era stato arrestato dai Partigiani e percosso in modo umiliante, rendendolo avvilito e

vile, e infine giustiziato, dopo una notte folta di memorie. Il ritorno alla vita – non solo fisica – si pone tra le pagine espressivamente più realizzate dell'intera opera alvariana, riuscendo a disegnare stupendamente lo stentato riemergere della coscienza dalla torpida prigionia del buio e lo svincolarsi dall'abbraccio del nulla per una nuova risalita dall'utero verso la luce. Poi sente un'altra voce, diversa dalla sua: «qualcuno si era insinuato nel suo sonno profondo»; e si ritrova gettato «su una proda che egli conosceva, piena di rumori noti, di odori noti, e questa era la vita». Da un'infermiera apprende che i Partigiani hanno vinto e l'hanno salvato dalla morte, dopo il colpo di rivoltella e gli altri dodici che gli sono stati inferti con la baionetta nello stomaco. Dale comprende allora di essere stato scambiato per una vittima delle Bande controrivoluzionarie: la sua fuga è stata vana, è tornato prigioniero del mondo da cui aveva tentato di evadere. La donna lo rassicura: «è sempre un uomo»; ed era questo il finale, già emblematico, del romanzo. Nell'edizione del 1945 venne aggiunto un unico periodo, fortemente scandito: «Dale si mise a progettare un nuovo piano di fuga», a testimoniare la forza incoercibile dell'umano e della speranza, pur nella insoffribile infelicità del mondo.

A di là di tutti i tasselli enucleabili dalle corrispondenze di viaggio, nonché di quelli che sono utilmente rintracciabili nelle carte inedite della 'officina alvariana'[48], il dato più rilevante di *L'uomo è forte* è il tema della donna che avverte e rivela, attraverso la propria fragilità e la propria durezza, la fenomenologia nuova del mondo moderno. Nel romanzo solo a prima vista il protagonista sembra essere Dale, poiché in realtà è Barbara a muoverne il tracciato vitale e gnoseologico, divenendo l'epicentro della lotta tra la disperata speranza nei valori elementari dell'esistere (riaccesa dall'incontro con il diasporato che torna di là dalla cortina di ferro) e l'assedio deiettivo della paura, che coarta alla abdicazione di ogni forma di dignità umana, annientandola. Barbara – richiamo quanto ho già accennato – è una donna-madonna: tutto il dolore della Storia si rassomma in lei, nelle tracce che sul suo corpo forte e segnato «avevano impresso le sofferenze e gli anni»; e l'amore è sfida resistenziale «contro la solitudine

[48] Carla Peragallo, *L'officina di Alvaro. «Quasi una vita» e dintorni*, «Archivio del Nuovo», 4/5 (1999), pp. 95-8. Vengono trascritti spunti genetici dell'*Uomo è forte*, rintracciati nei Quaderni inediti custoditi nell'Archivio Bompiani (e più esattamente il secondo, relativo agli anni 1935-1937, ff. 58, 56, 41, 49-50.

di quel mondo solitario che odorava di morte». Ma quando si accorge che Dale è stato contagiato dal morbo collettivo della massificazione e dell'identificazione totalitaristica con il tiranno, e dunque è divenuto vile come tutti gli altri, Barbara converte il sogno in odio, Eros in Thanatos; e lo denunzia a un dostoevskiano Inquisitore per perderlo e per salvarsi, cassando per sempre la speranza, che non può più nutrire nella coscienza della propria e dell'altrui abiezione, irredimibile. Come già l'Anna di *L'uomo nel labirinto* e l'Eva di *Vent'anni*, Barbara è sterile, mentre nella prima stesura del romanzo era madre[49]. L'odio dell'uomo la spinge a rifiutarne anche il seme[50], convertendo il mito della fecondità mediterranea nel suo opposto, la sterilità che è la risposta del ventre femminile all'insoffribile infelicità del mondo.

---

[49] Nell'autografo della prima stesura Barbara risultava essere madre, avendo concepito un figlio nel corso di un matrimonio di breve durata: «Così Dale, forzata la porta, si ritrovò in un mondo umile e sottomesso: un lettuccio a divano, una culla vuota in un angolo, ma apparecchiata e pronta a ricevere sempre il suo ospite, un armadio scuro da cucina» f. 84-5 → «Dale osservò quello che c'era attorno: un lettuccio a divano, un armadio scuro da cucina», p. 140.

[50] «– […] Se tu vuoi, te l'ho detto, ci possiamo sposare. Se credi di poter portare insieme la nostra vita… | Ella si strinse le mani sul ventre. | – A questo punto odii gli uomini? – disse Dale notando quel gesto. | – Sì, Dale, fino a questo punto. […] | – Odii l'uomo fino al seme, fino alla radice. | – Sì, Dale» (*L'uomo è forte*…, cit., p. 205: la lacunosità dell'autografo non consente, purtroppo, il confronto con il passo corrispondente).

Alberto Granese

ALVARO E LA FENOMENOLOGIA DEL POTERE NEI REGIMI TOTALITARI

1. *Il Potere come forza ubiquitaria, funzione coercitiva, apparenza anonima*

Attraverso la descrizione minuta delle gerarchie e delle loro tecniche di dominio, distribuite su un piano pluridimensionale, la manifestazione delle possibilità combinatorie del linguaggio, in grado di definire le diverse e sfuggenti sfaccettature del Potere e la vera natura delle sue strutture comunicative, appare evidente che Corrado Alvato è uno scrittore indubbiamente sensibile alle ingiustizie sociali e, in tal senso, dotato di una visione "politica". In tal modo, descrivendo i perversi meccanismi di autoriproduzione del Potere, ne smonta i concatenamenti stessi, ne smaschera il funzionamento autoritario, in cui emergono la sua finalità autoreferenziale, l'inutilità e la falsa razionalità del sistema gerarchico, l'ingannevole efficienza messa in atto al solo scopo di prevaricazione e occultamento di una violenza strutturale, se pure non esibita direttamente. Di qui l'idea di fondo di un'istanza politica nella scrittura di Alvaro, come del resto in quella di Franz Kafka, in cui la vecchia monarchia absburgica, da lui conosciuta e tenuta presente, acquista nel suo profetico immaginario quei caratteri oggettivi e diabolici che saranno propri del fascismo.

Il Potere, quindi, in senso più generale, è forza catalizzatrice e irresistibile, che invade con i suoi tentacoli infiniti ogni cosa, che riesce a creare particolari atmosfere inquietanti e richiede la subordinazione alle sue re-

Università degli Studi di Salerno; algranese@unisa.it

gole di chi lotta per ottenerlo. In senso formale appare sempre meno connesso con i bisogni umani; vi sono, pertanto, poteri, difficili non soltanto da comprendere, ma anche da individuare: infatti, «uno dei poteri più insidiosi del potere consiste nel potere di nascondersi, di agire indirettamente, senza esporsi»[1]. Nessuno può dire cosa in realtà esso sia: il potere è tabù; si possono dare dei resoconti formali, ma la sua essenza rimane mobile, sfuggente.

Il Potere ha due ottiche differenti: o è rapporto interpersonale, oppure è caratteristica oggettiva di un dato sistema sociale. A causa della complessità che avvolge la sua natura, può essere visto in modo fuorviante: spesse volte come se in realtà non esistesse, altre, come forza demoniaca o come una sorta di brutto sogno. I meccanismi di coercizione, pressione, manipolazione garantiscono il potere: esso si centralizza; il controllo delle decisioni importanti si concentra nelle mani di pochi gruppi ristretti, che cercano di favorire soltanto il loro tornaconto personale, relegando in secondo piano i bisogni primari dei cittadini, per cui «la facoltà di decidere acquista l'*apparenza* di un processo razionale, anonimo, depersonalizzato»[2].

Un'altra grande incognita è sapere chi esercita il potere e dove lo esercita. Nessuno ne è titolare in senso stretto, ma, dovunque è presente, sembra che si eserciti attraverso collegamenti e istanze, spesso infime, di gerarchia, di controllo, di sorveglianza, d'interdizione e costrizione. È un potere che «si esercita», piuttosto che non lo si possieda; non si applica puramente e semplicemente come un obbligo a quelli che «non lo hanno»; esso, dunque, penetra nello spessore della società e non si localizza solo nelle relazioni fra lo Stato e i cittadini.

Nella sorveglianza gerarchizzata il Potere «non si detiene come una cosa, non si trasferisce come proprietà: funziona come un meccanismo»; ciò gli permette di essere «dappertutto e sempre all'erta e, perché non lascia, in linea di principio, alcuna zona d'ombra, controlla senza posa quelli stessi che sono incaricati di controllare»[3]. Il Potere viene, quindi,

---

[1] Franco Ferrarotti, *Una sociologia alternativa*, Bari, De Donato, 1975, p. 247. Sui medesimi problemi, cf dello stesso autore, *Idee per la nuova società*, Firenze, Vallecchi, 1974.

[2] *Ivi*, p. 255.

[3] Michel Foucault, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1976, p. 194.

rappresentato come forza ubiquitaria, come qualcosa di onnipresente; non per il privilegio di raggruppare tutto sotto la sua «invincibile unità», ma perché si produce in ogni istante, in ogni punto: «Il potere è dappertutto; non perché inglobi tutto, ma perché viene da ogni dove». Non è un'istituzione, non è una struttura, ma è «il nome che si dà ad una situazione strategica complessa in una società data»[4].

Potere e sapere si implicano strettamente: ogni volta che si creano relazioni di potere non si può non costituire in diretta correlazione un campo di sapere e, viceversa, quest'ultimo dovrà necessariamente supporre e istituire relazioni di potere. La «verità», quindi, è essa stessa potere[5]. Il potere autocostituitosi come verità genera la società totalitaria dell'antiutopia, in cui o la mostruosa «isola del dr. Moreau» dell'omonimo romanzo di Wells o la società di Zamjatin in *Noi* o il *Mondo nuovo* di Huxley o *Buio a mezzogiorno* di Koestler e soprattutto il Grande Fratello in *1984* di Orwell, il cui antecedente nella letteratura europea è il Dostoevskij dei *Demoni* e dei *Fratelli Karamazov* (soprattutto per la figura del grande Inquisitore), potrebbero rappresentare la nuova barbarie, quella del Lager e del Gulag, perpetrata nella prima metà del secolo scorso.

Il Potere è un tradizionale attributo dell'ente demoniaco, ma anche un dono che Satana ha elargito all'uomo pronto a dannarsi. Dal Mefistofele goethiano allo schermo «demoniaco» dei maestri dell'espressionismo corre un filo rosso, una lezione di alto prestigio intellettuale, di cui la cultura mitteleuropea del primo Novecento subisce prepotentemente il fascino, anche se la costruzione immaginaria del demoniaco è propria di ogni secolo, età, etnia. La vera questione del diavolo, infatti, non è né religiosa, né fantastica, ma essenzialmente antropologica: la sindrome demoniaca ha sempre sovrastato l'umanità, perché l'universale fantasma di Satana è una concezione mitica, proiettata all'esterno, del male che è in noi. Le lugubri fantasie medievali raffiguravano il demonio come presenza corposa e visibile per poterlo meglio dominare, dissolvendo in un'immagine conosciuta e concreta l'enigma inafferrabile del male[6].

Nella fase attuale della storia umana si demonizza quel Potere che, dal

---

[4] Id., *La Volontà di sapere*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 81-82.

[5] Cf Pierre Bourdieu, *Campo del potere e campo intellettuale*, Cosenza, Lerici, 1978.

[6] Cf Alfonso Maria Di Nola, *Inchiesta sul diavolo*, Bari, Laterza, 1979; Id., *Il diavolo. La sindrome demoniaca sovrasta l'umanità*, Roma, Scipione Editori, 1980.

volto diabolicamente non identificabile, regge le società totalitarie, limitando la libertà e l'autonomia degli individui, nei quali genera il terrore. Il Potere e il "senso della fine" di una civiltà sono i simboli demoniaci delle inquietudini e delle paure, che vanno intese non in uno specifico senso spazio-temporale, ma in un'accezione più generale. Forse non esiste e non è mai esistita una società senza paura: dalla paura primordiale delle grandi ombre notturne, del nuovo e dello sconosciuto a quella della vendetta divina, di Satana, della donna strega e anche, più avanti nei secoli, della peste, delle epidemie, del dominio dei popoli islamici sulla Cristianità[7].

Prima tra queste paure, spesso inconfessate, quella della morte; subito dopo, individuale e collettiva, quella escatologica e millenaria dell'imminente fine del mondo[8]. La società, che non ha paura, ha di fatto rimosso la paura. L'*Unheimliche*, che è in noi, compie le sue irruzioni dai labirinti profondi e insondati della psiche: siamo schiacciati, come aveva intuito Freud, tra l'ansia e il terrore; abbiamo bisogno di immaginare scene terrificanti per esorcizzarle e farci trovare preparati quando queste possono realmente accadere. L'immaginario della paura prova sollievo dinanzi alla morte collettiva: catastrofi, calamità ecologiche, collassi atomici sono i più privilegiati[9].

2. *«L'uomo è forte»: il volto demoniaco del Potere*

Atmosfera allucinata, perversa, da incubo; senso di oppressione e di mancanza di libertà, prodotto dall'apparato di solerti ed enigmatici funzionari, che detengono di fatto il potere nel Castello di Kafka; indifferenza e inospitalità diffidente degli abitanti del villaggio, che spiano e sfuggono il protagonista; clima di sospetto e di delazione; andirivieni di messaggeri e messaggi, che non concludono mai un incontro decisivo: nel

---

[7] Cf Jean Delumeau, *La paura in Occidente (secoli XIV-XVIII)*, Torino, s.e.i., 1978; Anna Oliverio Ferraris, *Psicologia della paura*, Torino, Boringhieri, 1980.

[8] Cf Philippe Ariès, *Storia della morte in Occidente*, Milano, Rizzoli, 1978; Id., *L'uomo e la morte dal Medioevo a oggi*, Bari, Laterza, 1980; Jean Baudrillard *et alii*, *Luoghi e oggetti della morte*, Milano, Savelli, 1979.

[9] Cf A. M. Di Nola, *Apocalisse e liberazione. L'irrazionale come soglia di una cultura post-apocalittica*, in Id., *Religiosi e laici di fronte all'Apocalisse*, Milano, Edizioni dell'Apocalisse, 1979.

romanzo di Kafka, sono tutti questi gli elementi per giustificare un confronto con uno dei più interessanti romanzi di Corrado Alvaro, *L'uomo è forte*.

Sono state già evidenziate le analogie tra *Il Processo* e *L'uomo è forte*, che, a parte certi aspetti dell'intreccio narrativo, culminano in una comune atmosfera di paura e di sospetto, ferme restando le diversità di fondo tra Kafka e Alvaro, oltre che per la differente genesi culturale, anche per la loro antitetica visione del mondo: cupa, volta alla rappresentazione del negativo, nello scrittore ebreo di Praga; cristiana e fiduciosa nel trionfo finale della giustizia, venata di umanistico e mediterraneo ottimismo, nel narratore calabrese[10]. Nel *Processo* il protagonista, Josef K., e nell'*Uomo è forte* Dale introiettano il ruolo del colpevole, assumono comportamenti eterodiretti e originariamente non insiti nel loro carattere. Il personaggio alvariano viene spinto a commettere un assassinio, non previsto e non voluto, se non da una potenza diabolica e indecifrabile che lo domina, attraverso una dinamica coscienziale, la quale, partendo da un irrefrenabile senso di colpa, evolve verso un desiderio di punizione, ottenibile solo con un gesto criminale avvertito come atto liberatorio.

Un confronto Alvaro-Kafka va fatto anche sulla scorta dell'altro capolavoro kafkiano, *Il Castello*, che, oltre alle affinità profonde con *Il processo*, rappresenta, forse ancor meglio, il Potere, inteso come meccanismo complesso, indecifrabile e inafferrabile, gestito dalla compagine burocratica operante nell'enigmatico maniero[11]. Alvaro, oltre ad avere avuto come

---

[10] Cf Luigi Reina, *Su Alvaro e Kafka*, in Id., *Il viaggio della Démetra. Elegismo regressivo ed ansia di modernità negli scrittori meridionali del Novecento*, Napoli, E.S.I., 1982, pp. 35-52; Id., *Alvaro e un suo modello europeo*, in Id., *Percorsi alvariani. La vocazione di uno scrittore nel disagio della contemporaneità*, Pompei, Le Pleiadi, 1988, pp. 155-171; Id., *Cultura e storia di Alvaro*, Napoli, Guida, 1973. La prima edizione italiana del *Processo*, nella traduzione di Alberto Spaini, è uscita da Frassinelli nel 1933; dello stesso anno è la traduzione francese di per Gallimard. Meno convincenti i rapporti, più volte evocati, con *Il deserto dei Tartari* di Dino Buzzati (1940); ma sui kafkismi e i romanzi pseudokafkiani, vd Ladislao Mittner, *Kafka senza kafkismi*, in Id., *Storia della letteratura tedesca. Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Torino, Einaudi, 1971, II, pp. 1159-1188: 1159-1161 (diverso il contesto in cui è citato il romanzo di Alvaro, *ivi*, p. 1162, n. 9). Vd anche Armando Balduino, *Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, 1965 e 1972; *Corrado Alvaro, l'Aspromonte e l'Europa*, Atti del Convegno di studi, Reggio Calabria, novembre 1978, *Presentazione* di Umberto Bosco, Reggio Calabria, Casa del Libro, 1981.

[11] Cf Alberto Granese, *«Das Schloß» di Kafka: un apologo inquietante sull'ubiquità invisibile e demoniaca del Potere. L'esempio "europeo" di Alvaro con «L'uomo è forte»*, in Id.,

professore di tedesco all'Università di Milano Giuseppe Antonio Borgese, autore tra l'altro di un libro per quel tempo rilevante, *La nuova Germania* (1909), era stato a Berlino nel biennio 1928-1930, dove aveva scritto articoli per periodici, come il «Berliner Tageblatt» e «Weltbhune», mentre un suo libro, *L'amata alla finestra* (1929), era stato tradotto con il titolo del primo racconto, «Facce nascoste», *Verborgene Antlitze*, a cui seguirono anche diverse recensioni, come una particolarmente acuta, *Ein Neuer Italianischer Dichter Corrado Alvaro*, in «Vossische Zeitung». A questo si aggiunga la frequentazione del germanista Alberto Spaini, primo traduttore del *Processo* (1933) in Italia, con cui aveva collaborato, dal 1926, alla rivista «900» e successivamente alla traduzione, nel 1950, per la rappresentazione di *Dreigroschenoper* di Brecht. Si tratta, insomma, di diverse importanti circostanze che inducono a ipotizzare la probabile conoscenza, da parte di Alvaro, anche del testo originale di *Das Schloß* non ancora tradotto in Italia, ma uscito a Monaco nel 1926. Preme, tuttavia, in questa indagine mettere in luce non le influenze dello scrittore boemo sul calabrese, ma la perfetta sintonia dei temi affrontati, che confermano la statura europea di Alvaro, vicino al massimo rappresentante della narrativa modernista, Kafka[12].

Alvaro al tema del «Potere» e della società totalitaria ha inteso dedicare proprio *L'uomo è forte*, il cui titolo originario, certo più pertinente, era *Paura sul mondo*; e, infatti, in *Das Schloß* termini ricorrenti sono «Angst» ("paura"), «Ängstlichkeit der Leute» ("paura della gente"), solo in apparenza, immotivata[13]. Di qui muove il peculiare taglio ermeneutico di que-

---

«Consistency». L'universo cristallizzato in forma poetica, Salerno, Edisud Salerno, 2025, pp. 223-273; vd anche Id., *«Abgrund». Il tramonto dell'identità europea. Kafka Mann Musil*, Salerno, Edisud Salerno, 2026, pp. 9-67.

[12] Seguendo l'ordine dei riferimenti, Cf Giuseppe Antonio Borgese, *La nuova Germania*, Torino, Bocca, 1909; per gli articoli su periodici tedeschi, vd C. Alvaro, *Scritti dispersi (1921-1956)*, introd. di Walter Pedullà, a cura e con postfazione di Mario Strati, Milano, Bompiani, 1995; Id., *Verborgene Antlitze*, Breslavia, Ostdeutsche Verlangsanstalt, 1930; Otto Zoff, *Ein Neuer Italianischer Dichter Corrado Alvaro*, «Vossische Zeitung», 2 marzo 1930. Su Spaini vd Carla Galinetto, *Alberto Spaini germanista*, Gorizia-Trieste, Istituto Giuliano di Storia, Cultura, Documentazione, 1995.

[13] La prima edizione di *L'uomo è forte* uscì a Milano, nel maggio 1938, presso le edizioni di Valentino Bompiani, con in copertina una significativa immagine di Bernard. Il titolo originale del romanzo era *Paura sul mondo* e tale è rimasto in alcune traduzioni in altre lingue. Fu, infatti, la censura del regime a guardare con sospetto questo titolo e a

sta indagine, volta non tanto a collocare il romanzo all'interno della narrativa alvariana o nel contesto di un'analisi esclusivamente comparatistica, ma a studiarne la fenomenologia, lungo un asse più generalmente diacronico, intorno ai grandi temi del potere, della violenza e del terrore, sempre in rapporto alle soluzioni espressive e strutturali. L'esame del romanzo verrà, quindi, proiettato su uno sfondo più ampio, poiché questa fondamentale tematica, fermo restando le notevoli differenze individuali e storiche tra gli scrittori, rappresenta una costante, per così dire, antropologica nel corso del tempo, le cui radici sono contemporaneamente o alternativamente psichiche e / o sociali, e trovano la loro espressione più naturale e pregnante nella formalizzazione letteraria.

Affiora, nei personaggi dell'*Uomo è forte*, un incontenibile senso di colpa: il nemico, il sovversivo coesistono nel fondo di ogni individuo; il delitto contro l'ordine costituito può essere concepito da chiunque. La paura impedisce agli uomini di agire liberamente, perché temono che ogni gesto, ogni parola possano essere la causa di una probabile punizione. Vivono come se ci fosse tra loro la presenza oscura di un individuo, a cui è impossibile nascondere ogni piccolo atto o pensiero; dal quale si sentono osservati, senza che egli possa direttamente udirli o vederli: l'arbitro che decide della loro vita e della loro morte, a cui è impossibile dare delle sembianze umane. È l'immagine archetipica di un dio onniveggente, di ascendenza biblica, ma propria del nostro inconscio collettivo, che Alvaro riattiva nei personaggi del romanzo.

---

chiedere che venisse mutato, con interventi censori per altro molto modesti all'interno del testo. L'edizione da noi seguita è quella del 1945 (1959[8]), che sarà citata con la sigla *UF*, seguita dal numero di pagina. Nel 1984 è uscita una ristampa con prefazione di Michele Prisco (*ivi*, pp. I-VI) e la ricostruzione del rapporto tra Corrado Alvaro e Valentino Bompiani, dovuta a Giuseppe Zaccaria («Cronaca di una collaborazione», *ivi*, pp. VII-XVI); altre successive ristampe sono a cura di Nino Borsellino (Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006) e di Massimo Onofri (Milano, Bompiani, 2018). Oltre ad alcuni legami tra Alvaro e il realismo magico di Bontempelli, potrebbero essere messi in campo anche altre suggestioni: «Ma forse le pagine più convincenti in questo senso sono quelle in cui Alvaro ci offre una rappresentazione onirica, fra futurismo, espressionismo e surrealismo, della folla e soprattutto del paesaggio cittadino, con echi evidenti della pittura d'avanguardia» (Romano Luperini, *«L'uomo è forte» di Corrado Alvaro*, in Id., *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 156-157). Vd anche Joanna Szymanowska, *Tra ideologia e poesia. Le strutture spazio-temporali in «L'uomo è forte» di Corrado Alvaro e «Il palazzo a mille piani» di Jan Weiss*, «Études Romanes de Brno», 30, 1, 2009, pp. 125-135.

In una società dominata dalla diffidenza e dal timore, anche l'apparenza della colpevolezza può essere una colpa: la capacità a delinquere è infinita; bisogna impedire a se stesso e agli altri di cadere nella colpa. Tutti si sentono invasi nella volontà, nei pensieri da un assurdo potere, inafferrabile nella sua concretezza, ma onnipresente nella sua forza perseveratrice, dinanzi al quale la libertà diventa un ideale astratto. Si è indotti, allora, alla delazione, anche ai danni del proprio amico, in maniera funzionale al potere, che spesso ha bisogno di un capro espiatorio da esporre agli istinti aggressivi della folla. Il Potere si presenta, quindi, non come un bene posseduto, una proprietà facilmente identificabile, ma come una funzione, che si riflette nella strategia diegetica del romanzo, per cui, nonostante la sua struttura poliedrica e pluridimensionale risulta architettonicamente compatto.

L'uomo è forte si apre con il ritorno in patria del protagonista, l'ingegnere Roberto Dale, profondamente insoddisfatto della società che lo aveva fino ad allora ospitato. È per lui quasi una fuga dal mondo, ma, nello stesso tempo, una ricerca di valori autentici, a cui aggrapparsi nei momenti di sconforto per vincere tutte le ansie, provocate da una civiltà smarrita all'inseguimento di falsi valori. Giunto in patria, Dale scopre gradualmente come ne fossero cambiati l'aspetto, il costume, la vita stessa, dopo le stragi, gli orrori, i soprusi delle lotte civili, prodotti da una rivoluzione che aveva instaurato un regime totalitario. Perciò avverte un pericolo sospeso su tutto e un divieto, senza che ci sia una ragione evidente. Il suo stesso rapporto con un'amica d'infanzia, Barbara, è offuscato dalla paura e dalla proibizione. È, infatti, guardato da tutti con sospetto, poiché viene dall'estero, un mondo ritenuto libero e privo di preoccupazioni.

Fin dai primi giorni, Dale è consapevole di vivere in una società alienata: questa, magistralmente rappresentata da Alvaro, è una società dell'utopia negativa, l'opposto della visione profetica – nell'ambito almeno della cultura calabrese – dei suoi corregionali Gioacchino da Fiore e Tommaso Campanella (la cui città del sole si ispira per certi versi alla repubblica platonica), che hanno invece immaginato la società armonica dell'utopia positiva[14]. Nella società distopica del romanzo la paura impe-

[14] «Campanella fu un prodotto naturale della sua terra, uno dei più curiosi frutti della civiltà dell'Italia meridionale […] La sua filosofia diviene talvolta visione e ricordo»

disce a tutti di impegnarsi attivamente, affinché l'assurdo sistema possa essere eliminato, mentre nel loro animo vorrebbero costruire un mondo nuovo, abbandonando i valori del passato e fuggendo ciò che ricorda costumi di altri paesi. Per ottenere un mondo nuovo bisogna estirpare tutto ciò che impedisce una pacifica sopravvivenza, distruggere ciò che è privato, personale, intimo, causa di tutti i mali di cui soffre l'umanità. Proprio dall'oscuro timore di non aver nulla di individuale nasce l'amore ossessivo per le più piccole cose, che in condizioni diverse non interesserebbero e che in altri Paesi non avrebbero senso. Una realtà, quindi, dominata da forze oscure e misteriose che tiene in agitazione gli uomini, vittime della grande macchina del Potere, la quale, mentre crede di imporre «la verità, la giustizia, la felicità», non si accorge di creare intorno un mondo solitario che odora di morte[15].

I due protagonisti del romanzo vivono nell'attesa di un evento che possa allontanare quel clima di terrore che li invade. Hanno coscienza del male, vorrebbero evadere dal sistema totalitario, ma la paura li spinge verso la rinuncia e la sconfitta. Dale, avendo vissuto per molto tempo all'estero, si adatta mal volentieri a questo clima di terrore, non riuscendo a trovare una giustificazione valida a quel senso di proibizione che avvolge tutte le cose, uccidendo perfino i sentimenti più nobili. Il suo rapporto con Barbara è vissuto nella paura di essere giudicati colpevoli; ed è per questo che Barbara, stanca di sotterfugi, viene subdolamente spinta, in un intreccio inestricabile di odio-amore, a denunciarlo all'Inquisitore.

Vuole vivere padrona della sua solitudine e, nel momento stesso in cui promette di denunziare Dale, reo solo di essere straniero, le sembra di avere riacquistato la vita e si sente parte dell'enorme macchina del Potere. Con tale stato d'animo si reca dall'Inquisitore senza una precisa idea di

---

(C. Alvaro, *Introduzione* a *Le più belle pagine di Tommaso Campanella*, Milano, Treves, 1935, pp. IV-V).

[15] *UF*, 109. «Noi vogliamo – dice l'Inquisitore alvariano – che i nostri cittadini siano felici. Devono essere felici per forza. Tutto quello che li turba è delittuoso». Per questi aspetti si rinvia anche ad A. Granese, *Terrore e tremore nel «diluvio» alvariano*, in *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, Atti del Convegno di Studi, Cosenza-Reggio Calabria-San Luca, 27-29 settembre 2001, a cura di Alessio Giannanti e A. M. Morace, Cosenza, Pellegrini, 2006, pp. 313-228. Vd anche *Paura sul mondo. Per «L'uomo è forte» di Corrado Alvaro*, Atti del Seminario di Studi, Reggio Calabria, 13-14 febbraio 2009, a cura di A.M. Morace e Angelo Pupino, Pisa, Ets, 2013.

quale fosse la colpa da confessare, ma consapevole che con la delazione avrebbe allontanato da sé l'ansia e l'angoscia, entrando nell'ubbidienza e nella regola. Ciò che in una società libera avrebbe portato all'unione dei due protagonisti finisce per diventare sinonimo di ansia e di inquietudine: la tecnocrazia uccide persino i sentimenti. Dale vive quest'esperienza traumatica, all'interno di un regime totalitario, dominato dall'incubo e dal terrore, dal quale cerca di tenersi lontano, ma finisce invece per introiettare il ruolo, necessario al potere, dell'assassino.

3. *Di fronte alla Legge dell'Inquisitore: una metaforica "Verwandlung" da amicizia a denuncia*

L'uomo è forte riesce, dunque, a rappresentare lo stato di paura che accompagna ogni azione dell'uomo, costretto a subire i rigori di un regime assolutistico, su cui incombe il senso minaccioso di un apparato burocratico, vampiresco e spionistico: una realtà dominata da forze misteriose e avverse, dove la gente vive in uno stato continuo di angoscia e di paura, dove i rapporti sono inquinati dalla diffidenza e dal sospetto. Dale avverte, fin dai primi giorni, la presenza ossessiva di un pericolo di cui non riesce a spiegarsi le cause: «Là per là questo sentimento di paura e di ignoto, questa proibizione senza ragione, diedero a Dale un nuovo e inesplicabile piacere»[16]. Capiva che «c'era un pericolo sospeso su tutto e un divieto […] si trovava in un mondo in cui c'era qualcosa di proibito e senza una ragione evidente». La paura impediva agli uomini di vivere serenamente la loro vita; sapevano, infatti, che era molto difficile sottrarsi alle direttive impartite da un occulto e inafferrabile Potere. Era senza dubbio difficile per un uomo, vissuto in un mondo libero da qualsiasi preoccupazione, inserirsi in una realtà alienante, dominata da misteriose forze, in cui «ogni suo atto, ogni suo gesto, ogni sua parola potevano essere un delitto, e portare come punizione la morte». Non è difficile capire quanto siano sospettosi di tutte le novità coloro i quali sanno che il pericolo è sempre in agguato.

Dale vorrebbe poter vivere senza paura, ma è proprio questo sgomento che lo spinge alla sconfitta e alla rinuncia, togliendogli il gusto della

---

[16] *UF*, 12. Per le altre due citazioni, all'interno dello stesso capoverso: rispettivamente, pp. 17e 54.

lotta, tanto che il protagonista alvariano non sembra avere la carica agonistica del K. di Kafka, l'autore più conseguentemente calato in una realtà non tanto esistenziale, quanto ontologica negativa. L'ingegnere Robert è, inoltre, consapevole di essere oggetto di curiosità, perché mostra, persino nel suo modo di comunicare, la provenienza dall'estero:

> – Sì, mi guardano, perché non sono abituate a vedere gente di fuori, perché immaginano fuori tutto libero, sciolto, senza preoccupazioni. Io credo che uno di voi all'estero si distingua subito. Camminate un poco di lato, come se voleste sempre sfuggire a uno sguardo [mentre] altrove, gli uomini camminano con le braccia distese, aperti verso la vita, e non come se aspettassero che qualcuno li abbia a picchiare (*UF*, 67-68).

La realtà in cui vive è una realtà alienante e feroce che non rispetta nemmeno i valori fondamentali della personalità umana, la dignità e la libertà; diffonde su tutto il suo alone di mistero e di proibizione. La paura si è ormai diffusa nell'animo degli uomini, per cui agiscono

> […] come alla presenza di un individuo che vedesse tutto e a cui era impossibile nascondere ogni più piccolo atto o pensiero […] l'arbitro della vita e della morte, padrone e sovrano con un'onnipotenza e un'ubiquità da Dio, con cui tutti facevano il loro esame, sebbene egli non udisse e non vedesse, cui nessuno avrebbe potuto mentire, e che era soltanto una immagine cui non si poteva prestare un corpo; da cui tutti si credevano osservati e veduti, che si era sostituito al cielo e all'inferno e che dominava di sé anche i sogni notturni (*UF*, 75-76).

Anche Dale, che ormai condivideva assieme agli altri il tremore e il timore, faceva promesse all'individuo onnisciente e onnipotente presente nell'animo e nei pensieri di tutti: «Io non farò nulla di male, non ne farò mai. Non merito la tua punizione. Tu lo sai che non sono colpevole di nulla»[17]. Attaccarsi a qualcosa di particolare era sfuggire alla norma: «Bisognava essere tutti». Tutti «potevano farsi reciprocamente male. Alcuni […] si compiacevano evidentemente della loro potenza e del sospetto degli altri». Si voleva costruire una società nuova, distruggendo tutto quello che apparteneva ad altri tempi e ad altri paesi: Dale «per la prima

[17] *UF*, 79. Le altre tre citazioni nel capoverso: nell'ordine, pp. 94; 102; 108-109.

volta sentì intorno a lui la sofferenza e la morte come un elemento nuovo nel mondo, il vero tema di tutta la vita».

Coloro che detenevano e regolavano i meccanismi del potere lottavano per distruggere ed estirpare i mali che insidiavano l'umanità. Si infiltravano negli animi degli uomini, impedendo ad ognuno di avere qualcosa di esclusivamente suo. Dale era consapevole di essere il bersaglio di quell'oscuro potere che aveva bisogno di oppositori per poter continuare la sua opera di demolizione e realizzare una società nuova. Veniva dall'estero e come tale non avrebbe sopportato a lungo le privazioni e si sarebbe dato ad atti di terrorismo: «Egli poteva essere pericoloso, poteva nuocere. Era la conoscenza di un nuovo potere inesplorato, la rivelazione di un segreto»[18]. Giungeva a solenni promesse con quel qualcuno che sorvegliava le azioni di tutti: «Con questo qualcuno che egli non conosceva parlava come se lo avesse presente, accanto a lui e ogni suo pensiero gli fosse noto. Arrivava a trattative con lui».

Con il trascorrere dei giorni cresceva la sua angoscia e sempre più spesso prometteva di essere come tutti gli altri, ma l'individuo presente nel suo animo gli rispondeva: «Tu non puoi. C'è qualcosa in te che è colpevole». Dale aggiungeva pregando:

> – Ammiro la tua potenza e tutta la potenza oscura che si trova intorno a me. Perché devo passare senza essere l'uomo che devo essere e che voglio essere? – Poi, nella sua mente, quella figura si velava, non parlava più e tutto cadeva nel mistero (*UF*, 146).

Considerava la sua amicizia con Barbara causa delle sue angosce, anche se nessuno aveva detto loro di essere nella colpa; sentivano di agire contro i rigori di quel regime totalitario e assolutistico che permeava di sé qualsiasi cosa. La loro vita era continuamente in pericolo; la loro amicizia li isolava dagli altri, a cui desideravano tornare, per «potere andare insieme dappertutto senza paura, vivere insieme senza paura»[19]:

> I loro ultimi discorsi avevano avuto il medesimo carattere: avevano discusso del loro salvataggio […] Per la prima volta Dale pensò a qualcosa che gli pareva una rivelazione: che, cioè, l'uomo ha una sola […] possibi-

[18] *UF*, 117; la successiva: p. 129.
[19] *UF*, 173.

> lità e che sbagliato l'indirizzo delle proprie azioni non vi sia più rimedio. Il fatto più importante – egli pensava – è di tenersi in equilibrio nel mondo di tutti; ad un tratto per una disattenzione, per aver misurato male le proprie possibilità, l'uomo decade in un mondo basso tra i disperati, gli oziosi, i vagabondi, i fuorilegge (*UF*, 182).

Come la Frieda del *Castello* di Kafka svolge un ruolo di mediazione tra l'agrimensore K., il protagonista del romanzo, e Klamm, il funzionario più autorevole ed enigmatico, così pure, in Alvaro, Barbara mette in relazione Dale con l'Inquisitore, altrettanto inavvicinabile, ma intento anche a sorvegliare. È comune ai due romanzi, dunque, la funzione di intermediaria svolta dalla protagonista femminile. Particolarmente in Barbara si attua una «metamorfosi» (proprio nel senso metaforico della *Verwandlung* kafkiana, capitata a Gregor Samsa, il celebre protagonista dell'omonimo racconto), perché la sua denuncia di Dale all'Inquisitore si configura freudianamente come liberazione di profondi sensi di colpa, materializzazione di tormentati e angosciosi percorsi da incubo, vera genesi dell'inconscia trasformazione da amica a delatrice[20].

Barbara, avendo deciso di accusare Dale, si sente già diversa, capisce che la sua amicizia è stata un momento di debolezza, poiché «è un uomo ostinato, puntiglioso, cieco che crede di poter fermare con la sua passività la grande macchina che si muove su tutta l'estensione di quella terra, che domina pensieri e sentimenti, che sovrasta le illusioni umane»[21]. La ragazza considera l'amico un essere da distruggere; ha bisogno di confessare la sua colpa, sente su di sé la violenza del mondo: «Tutto intorno è violenza, e tutto è fatto di violenza. Gli uomini hanno costruito torri e palazzi, hanno costruito la pompa maestosa del potere, del dominio, della forza».

La certezza di non poter fare nulla contro il Potere fagocitante finisce

---

[20] Il racconto, *Die Verwandlung*, fu scritto nel 1912, nello stesso anno in cui Rilke inizia a comporre le *Duineser Elegien* e, appena l'anno dopo, Thomas Mann scrive *Der Tod in Venedig*: si tratta di un biennio letterariamente molto intenso, essendo in piena attività anche Benn e George, Schnitzler e Trakl. Cf Franz Kafka, *Die Verwandlung*, «Weißen Blätter», settembre 1915, in volume separato, Leipzig, K. Wolff Verlag, 1915 (ed. it. Firenze, Vallecchi, 1934). Sul romanzo di Mann, vd A. Granese, «"Der Tod in Venedig": originalità nella raffigurazione dell'archetipo mitico (2. 5); esemplarità nella rivitalizzazione del classico antico» (2. 6), in Id., *Menzogne simili al vero. Epifanie del Moderno: il mito, il sacro, il tragico*, Salerno, Edisud Salerno, 2010, pp. 97-110.

[21] *UF*, 184; poi: p. 185.

per troncare gli slanci di evasione dei protagonisti, ormai vittime di una società alienante, disumanizzante e totalitaria, che assume un'identità aberrante, anche perché, nel suo interno, la guerra civile non è del tutto finita: «Bande e Partigiani si combattevano ancora; in questo momento i Partigiani avevano il sopravvento, mentre le Bande erano ricacciate ai margini della contra-da»[22]. In Alvaro l'atmosfera demoniaca che opprime i protagonisti è prodotta da alcune situazioni oggettive: Dale si sente continuamente osservato e spiato, qualcuno cerca di investirlo, gli si inviano anonimi messaggi per invitarlo ad incontri dove non si reca mai nessuno, la sua camera di albergo viene perquisita. In alternativa, vi sono i meccanismi di conservazione del potere: organizzazione del consenso, controllo e manipolazione delle notizie, ricerca di un capro espiatorio in funzione paradigmatica ed esemplare, onnipresenza dei servizi segreti, istituzionalizzazione della calunnia e della delazione.

Il rapporto con il reale non è mai esplicito, ma sempre obliquo, allusivo, ambiguo; l'identificazione storica della società di *Il Castello*, come quello di *L'uomo è forte*, risulta, quindi, altamente problematica. Nonostante il romanzo di Alvaro sia stato composto in anni difficili, in cui si assisteva alla crisi generale delle istituzioni, mentre le dittature europee consolidavano il potere, creando situazioni allarmanti in un clima indubbiamente repressivo, non sembra che nel libro si possano scorgere riferimenti espliciti, che rinviano a fatti fondamentali della vita di un regime. Si possono fare confronti con la situazione politica postrivoluzionaria della Russia sovietica, sulla base del suo diario di viaggio, *I maestri del diluvio*, pur senza escludere qualche "contaminazione" con l'Italia di Mussolini, essendo stato scritto il suo romanzo durante il fascismo[23]. Tuttavia, qualsiasi localizzazione spazio-temporale sarebbe sempre poco esaustiva e convincente in quanto univoca, unilaterale e finirebbe per snaturare il senso ultimo del romanzo, la cui vicenda acquista una dimensione paradigmatica proprio collocandosi oltre una circoscritta e definita situazione storica.

---

[22] *UF*, 9.

[23] Per quanto concerne il confronto tra il romanzo, *L'uomo è forte*, e il precedente volume alvariano, *I Maestri del Diluvio. Viaggio nella Russia sovietica* (Milano, Mondadori, 1935), si rinvia all'analisi di Rocco Paternostro, *Corrado Alvaro:* «*L'uomo è forte*»*, ovvero la poetica della colpa-espiazione*, Roma, Bulzoni, 1980 (in particolare, pp. 46-62).

Il protagonista di Alvaro è dominato dal «senso della fine», che avverte come immanente e imminente, e perciò si sente insicuro, soprattutto incapace di penetrare nell'alta torre del Potere[24]. Se l'abulia, il comportamento da rinunciatario, la tendenza all'autodistruzione (le pulsioni di *Thanatos*) fanno di lui un fratello minore dei personaggi di Svevo e di Tozzi, il suo senso di colpa, la stessa mania di persecuzione, quel sentirsi sempre spiato, braccato, senza alternative possibili lo avvicinano ai personaggi di Dostoevskij, soprattutto – per il rapporto con l'onnipresente Inquisitore – al Raskolnikov di *Delitto e castigo*. La stessa atmosfera del delitto è tipicamente dostoevskijana. D'altronde, il rapporto di Alvaro con il grande narratore russo è stato ampiamente provato: il libro alvariano di più proficuo riscontro con *L'uomo è forte*, ossia *L'uomo nel labirinto*, mostra un'accentuata intertestualità con il dostoevskiano *L'eterno marito*, ma anche, per certi aspetti, con le *Memorie del sottosuolo* e con *La mite*[25].

Il potere ha il suo fondamento sulla violenza, come fattore insito nella storia. Le violenze della storia sono quelle interne agli stessi eventi, connaturate e organiche ad essi; i comportamenti violenti sono un naturale portato della storia, che appunto da questi è stata sempre materiata e formata: in tal senso il genitivo («della storia») è soggettivo e tutta l'e-

---

[24] Cf Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli, 1972.

[25] Cf A. M. Morace, *Alvaro nel labirinto*, in *Alvaro: uomo mediterraneo, scrittore europeo*, Atti del Convegno di Studi, San Luca, 19-20 aprile 1995, a cura di Bruno Bartolo, San Luca, Comune di San Luca, 1997, ristampa: Reggio Calabria, Regione Calabria, 2001, pp. 97-132; poi, con lo stesso titolo, in Id., *Letture critiche*, Reggio Calabria, Edimedia, 1999, pp. 141-174. Alvaro scrisse a Parigi nel 1921 *L'uomo nel labirinto*; lo pubblicò a puntate sullo «Spettatore» di Corrado Pavolini nel corso del 1922 e nel 1926 lo fece uscire nelle Edizioni Alpes a Milano in volume (lo ripubblicò, poi, come «romanzo breve», nel 1934 da Mondadori, insieme con altri tre romanzi, tra cui *Il mare*, che dà il titolo al libro). Molto opportunamente, nell'edizione da lui curata (Milano, Bompiani, 1994), Natale Tedesco ha ristampato la *princeps* del 1926. Il titolo moraciano è un omaggio a Pancrazi (Cf Pietro Pancrazi, *Alvaro nel labirinto*, «Corriere della sera», 1935, poi in Id., *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1946, IV, pp. 103-109). Prima di Parigi lo scrittore tradusse molto dal russo (Cf *Novelle russe*, I-II, Prefazione e cura di C. Alvaro, Milano, Quintieri, 1920), tra cui anche *L'eterno marito* (*ivi*, 1921). Morace, attraverso un approfondito studio variantistico di tutte le redazioni a stampa e del manoscritto autografo di *L'uomo è forte*, ha individuato non solo il periodo di più intensa elaborazione del romanzo, ma ne ha messo anche in rilievo una maggiore essenzializzazione della scrittura, insieme con un minore impianto architettonico-strutturale nel progressivo passaggio dalle prime all'ultima stesura.

spressione si riferisce ai contenuti, ai fatti della diacronia evenemenziale. Lo scrittore può fare tuttavia gravi «violenze» alla natura peculiare e irripetibile delle vicende «della storia»: in questo senso il genitivo è oggettivo e il sintagma si riferisce alle forme, ai moduli narrativi, alle strutture compositive, alle deformazioni stilistiche e ai *pastiches* linguistici, ossia agli strumenti specifici e tecnico-espressivi con cui vengono inevitabilmente violentati gli avvenimenti storici. In questa accezione particolare le violenze della storia finiscono per diventare storie di violenza, ossia racconti, sul piano letterario, degli aspetti e delle forme, dell'epifania, insomma, della violenza, che a livello molecolare pervade qualsiasi realtà, naturale, umana e storica, lungo un ininterrotto asse spazio-temporale.

Alvaro, nei confronti del suo protagonista, Dale, è narratore eterodiegetico, che, nell'apparente struttura storica del racconto, pone sullo stesso livello fatti irreali/virtuali e fatti insiti nella logica del reale, attribuendo loro un identico statuto di credibilità sul piano della logica narrativa (coincidente con quello della plausibilità realistica), e facendo penetrare l'assurdo talmente in profondità nel tessuto della realtà oggettiva da farlo identificare con essa. I complicati e perversi meccanismi della società totalitaria, del "diluvio", che sommerge la libertà dei personaggi, i sofisticati e tortuosi intrighi, adoperati dal Potere per autoriprodursi, trovano nell'*Uomo è forte* un'adeguata espressione, attraverso gli strumenti specifici del linguaggio letterario, nei congegni stessi delle strutture narrative, oltre che nel comportamento circospetto dei personaggi e delle atmosfere inquietanti, proprio perché Alvaro ha raggiunto un perfetto isomorfismo tra l'oggetto del discorso e la sua formalizzazione estetica, tra ciò che scrive e come lo scrive. Proprio da questo, dal soggetto del narrare e dalla sua efficace traduzione espressiva a livello di scrittura, deriva la giusta e imprescindibile necessità di collocare il romanzo alvariano in una prestigiosa componente nella narrativa europea, che continua ad avere un indubbio e singolare fascino.

Marco Manotta

LE ANTINOMIE DEL TOTALITARISMO. ALVARO E IL SIGNIFICATO DEL ROMANZO DISTOPICO

Fra i versi che il poeta russo Evtušenko scrive in seguito all'avviato processo di destalinizzazione e alla denuncia del culto della personalità, se ne possono estrapolare alcuni particolarmente incisivi riferiti agli anni plumbei dei *pogrom* e dell'asfissiante controllo sulla vita pubblica e privata dei cittadini sovietici:

> Ricordo il loro potere e la forza
> Alla corte dilagante della menzogna.
> La paura scivolava ovunque come un'ombra,
> penetrava ogni casa.
> Tranquillamente quelli addestravano il popolo
> E lasciavano il loro marchio su ogni cosa.
> Pensieri urlati dove occorreva il silenzio
> E silenzio dove bisognava urlare.
> (*Paure*, vv. 5-12)

Al netto di certe dichiarazioni di Alvaro successive alla Liberazione, che tendevano a decontestualizzare il messaggio ideologico del romanzo o a universalizzare la sua portata – col romanzo voleva prendere di mira «quella malattia diffusa della paura, che colpì tutti noi, poveri uomini, dovunque l'uomo fu oppresso»[1] –, non è lecito dubitare che il contatto con la realtà sovietica degli anni Trenta fornì non solo l'occasione mate-

Università degli Studi di Sassari; mmanotta@uniss.it

[1] Cf Armando Balduino, *Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, 19722, p. 77.

riale, ma la specifica *humus* che poteva nutrire un'interrogazione sul senso di alcune antinomie di carattere ideologico-morale, quali quelle tra individuo e massa, tra libertà e felicità, tra pietà e compassione. L'esperienza storica del totalitarismo sovietico non può essere trascesa, e tuttavia, ed è il dato più inquietante, essa non costituisce un'aberrazione nel lineare sviluppo verso una piena realizzazione dell'*humanitas*, quanto piuttosto l'apoteosi euclidea, sistematica, di un lungo processo di inversione dei valori morali. Se agli occhi dell'attento viaggiatore, che sapevano intrudersi da par loro nelle pieghe del sociale, si rivelava «il movente immediato della vita russa quotidiana: l'idea di un pericolo imminente, di una minaccia oscura»[2], la lettura del fenomeno portava coerentemente a distinguere fra questa paura arcana, metafisica, e quella paura crudele, viscerale che si respirava viceversa sotto i cieli di Berlino in epoca nazionalsocialista[3]. Occorreva forse il tormentato cristianesimo slavo di Dostoevskij per rappresentare le conseguenze della deriva nichilista annunciata in tante memorabili pagine, culminanti nel disperato umanesimo di Ivan Karamazov, e quindi appare lecito apprezzare le innervate radici russe, dostoevskijane, dell'*Uomo è forte*, senza dimenticare il profondo interesse di Alvaro per la letteratura utopica e distopica, a partire dal corregionale Campanella[4], che inserisce di diritto il romanzo nel filone sovranazionale della profezia sociale negativa, accanto a opere celebri come quelle di Wells e Huxley, ad altre più di nicchia, come *Noi* di Zamjatin, del 1921, e *Invito a una decapitazione* di Nabokov[5], senza dimenticare i posteriori *Buio a mezzogiorno* di Koestler e naturalmente *1984* di Orwell, che avrà il suo peso per *Belmoro*[6]. Dostoevskij d'altro canto, precocemente tradot-

---

[2] Corrado Alvaro, *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, a cura di Anne-Christine Faitrop-Porta, Reggio Calabria, Falzea, 2004, p. 77 (*Mosca, 1934*). Questo senso di 'asfissia escatologica' che Alvaro tenta di rappresentare nel romanzo viene intuitivamente colto dal primo lettore del dattiloscritto alvariano, Valentino Bompiani, che partecipa all'Autore le impressioni ricevute: «In questa prima parte il libro è tanto efficace da divenire opprimente. Si sente il bisogno ogni tanto d'una boccata d'aria, qualche pagina di sollievo» (*Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988, p. 292 [lettera dell'8 marzo 1938]).

[3] Cf Corrado Alvaro, *Quasi una vita*, Milano, Bompiani, 1994, p. 141.

[4] Cf Antonio Palermo, *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*, in Id., *I miti della società e altri saggi alvariani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, pp. 203-205.

[5] Scritto nel 1934, prima edizione in volume nel 1938.

[6] In realtà non appare pienamente riconosciuto il ruolo dell'*Uomo è forte* all'interno

to da Alvaro e presente, in sottile filigrana, in *L'uomo nel labirinto*[7], recupera la sua urgente centralità di scandalo speculativo e morale fin dal primo viaggio in Russia per approdare, nel 1940, alla riduzione dei *Fratelli Karamazov* per le scene del Teatro delle Arti di Roma.

Si diceva della matrice russa dell'universo narrativo dell'*Uomo è forte*[8]: non sarà un caso che in un reportage da Riga dell'aprile del 1937 Alvaro riflettesse sui ridottissimi spazi di contestazione offerti agli scrittori bolscevichi, che tuttavia riuscivano a ritagliarsi un seppur esiguo margine di manovra potenzialmente antifrastico – «essi rappresentavano di solito un nemico del bolscevismo che lentamente si converte ed è colpito dalla rivelazione, o rimpatria dall'estero per ritrovare il suo paese, ciò che dava troppo buon partito per descrivere uno stato d'animo ostile prima che ravveduto»[9]. Evidentemente, vengono qui poste le basi per il percorso di rientro e per la fisionomia psicologica dell'ingegnere Roberto Dale, che viene altresì disegnata sulla base di un'esperienza autobiografica e di un calco esplicativo dostoevskijano – così nell'articolo *Mosca, 1934*: «Non ho nulla da nascondere, ma in breve mi sento bugiardo, simulatore, e mi sembra di aver da rispondere di colpe commesse inavvertitamente. Capisco l'animo di molti perseguitati eroi di Dostoievschi»[10]. Ma l'animo di

---

del filone distopico della letteratura novecentesca: se prendiamo come riferimento due eccellenti studi panoramici, troviamo che nel volume di Francesco Muzzioli *Scritture della catastrofe* (Roma, Melteni, 2007) al romanzo è dedicata poco più di una pagina, a partire dal rilievo della sua «ambiguità politica» (p. 73); mentre nella ponderosa ricognizione di Gregory Claeys (*Dystopia: a natural history*, Oxford, Oxford University Press, 2017) Alvaro non è nemmeno citato.

[7] Cf Francesca Tuscano, *Alvaro tra Calabria e Russia. Tradizione e traduzione*, in *Corrado Alvaro e la letteratura fra le due guerre*, a cura di Alessio Giannanti e Aldo Maria Morace, San Luca, Pellegrini, 2006, pp. 563-589.

[8] Indispensabile rifarsi ad Aldo Maria Morace, *Sulla storia testuale (e non) di «L'uomo è forte»*, in Id., *Alvaro nel labirinto. Tre saggi (e un'Appendice)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, pp. 219-366; Cf anche Michelangelo Fagotti, *Alvaro anti-utopico. Una lettura di «I maestri del diluvio» e di «L'uomo è forte»*, in *Luoghi dell'altrove. Utopie, distopie, eterotopie*, a cura di Fulvio Ferrari, Trento, Università di Trento, 2025, pp. 39-73.

[9] C. Alvaro, *I maestri del diluvio*, cit., p. 254 (*U.R.S.S. vent'anni dopo*).

[10] *Ivi*, p. 82. Del resto, il meccanismo di controllo sociale cementato dalla paura è alimentato col clima di sospetto generato da una martellante campagna di inviti alla delazione; un esempio dalla «Pravda» del 2 febbraio 1937: «non un solo fatto anomalo deve restare senza denuncia. Sappiamo che le linee di produzione non si fermano da sole, che le macchine non si guastano da sole, che le caldaie non scoppiano da sole. La mano di qualcuno è dietro a ciascuno di questi avvenimenti. È la mano di un nemico? È questa la

Alvaro era anche nutrito dal profondo radicamento in una terra antichissima (la Calabria contadina dei miti ellenici), in cui «la volontà degli uomini, questa invenzione dei moderni contro il Fato, non ha valore»[11]; forse, nell'orizzonte della sensibilità alvariana, quell'umanità sovietica scampata al diluvio, che tenta di stabilire una nuova tavola dei valori sulla cui base distinguere lecito da illecito[12], non fa altro che riattivare un circuito di colpa-espiazione antimoderno, di cui presenta però soltanto l'involucro, spogliato dell'antico significato, frutto dell'intima solidarietà fra universale e particolare. Alvaro nel viaggio in terra sovietica, e quindi Dale nel romanzo, sperimentano la trascendenza della totalità rispetto al singolo, l'inessenzialità dell'individuo e quindi l'opacità del mondo *a parte subiecti*, che può essere riscattata solo dal fideistico annullamento nella impersonale superiore *ratio* dello stato etico.

Il panteatralismo teorizzato da Evreinov trova la sua sublimazione nella ritualità spettacolare delle confessioni pubbliche, conversione del teatro di massa primonovecentesco in quell'aggiornato mistero profano che è stato il processo ai nemici del popolo controrivoluzionari durante la seconda metà degli anni Trenta[13]. «Noi non siamo ancora abbastanza obbiettivi per renderci conto che ognuno di noi rappresenta una parte, e non può rappresentare che quella […]. Il personaggio è sparito, e noi siamo delle maschere. Ma rappresentiamo una parte come se fossimo dei personaggi»[14]. Lo scatto di consapevolezza che poteva trasformare Dale in una 'maschera nuda', come era accaduto al Direttore, non si attiva, e dunque non può far altro che continuare a recitare la parte che gli era stata assegnata nel momento in cui aveva deciso di rientrare in patria (a confer-

---

prima domanda che occorre porsi in questi casi» (Roy A. Medvedev, *Lo stalinismo: origini storia conseguenze*, Milano, Mondadori, 1977, p. 450).

[11] Corrado Alvaro, *L'amata alla finestra*, in Id., *Opere. Romanzi e racconti*, a cura e con introduzione di Geno Pampaloni, Milano, Bompiani, 1990, p. 312 (*Ermafrodito*).

[12] Cf Id., *L'uomo è forte* (d'ora innanzi *UF* seguito dal numero di pagina), in *Opere. Romanzi e racconti*, cit., p. 509.

[13] «Tutta la Russia è oggi una grande messinscena, le piazze, i musei, le stesse fabbriche», annota Alvaro (*I maestri del diluvio*, cit., p. 103 [*La politica teatrale*]), fino alla Giustizia, che due anni dopo si presenta agli occhi del viaggiatore col suo volto di repressiva ma rassicurante infallibilità nel caso del processo a Karl B. Radek, «l'agente provocatore, l'uomo che doveva rappresentare una parte» in un processo a edificazione del proletariato (*ivi*, p. 264 [*La nuova società*]).

[14] *UF*, 610.

ma dell'inettitudine dell'individuo a chiarire il significato del proprio agire), vale a dire assumere il ruolo-personaggio del colpevole[15]; è vero che sfugge alla liturgia processuale, ma non manca di confrontarsi col *deus ex machina* del dispositivo di controllo e repressione, l'Inquisitore[16].

Si presenta a Dale con atteggiamento confidente, e per certi versi guadagnerà il rispetto della vittima, se non addirittura la gratitudine, per il suo potere di chiarire i dubbi e alleviare il peso insostenibile della coscienza[17], come farà l'O'Brien di *1984*[18]. In *Invito a una decapitazione*, in cui una variante del ruolo inquisitoriale sarà assunta dal boia, Pierre, assistiamo al grottesco tentativo del carnefice di diventare intimo e amico della vittima, in modo da abbattere il diaframma dell'impersonalità del rapporto fra due individui che si trovano uniti nel minimo comun denominatore della morte – data e ricevuta[19]. Figura assolutamente ancipite dunque quella dell'Inquisitore, che può assumere la dimensione paradossale, e sinistra, di precettore, in un ipotetico *Bildungsroman*, dal momento che nell'universo distopico realizzato dal totalitarismo sovietico la necessità giacobina del terrore non serve soltanto a garantire l'affermazione mondana del valore positivo in una realtà dualistica – come accade in un qualsiasi efferato totalitarismo di destra –, ma a costituire le condizioni perché il negativo superi la propria parziale determinatezza nel riconoscimento dell'unità monistica della *ratio* oggettiva – Dale viene quindi 'educato' a prendere coscienza del limite individualistico che egli deve necessariamente rappresentare, di contro alla coesione sovraindividualistica

---

[15] «"Il colpevole c'interessa enormemente, che cosa faremmo senza di lui?" Ed egli era divenuto questo personaggio, l'uomo necessario» (*UF*, 614).

[16] Qui siamo oltre la finzione narrativa, poiché, come è stato rilevato, Inquisitore è effettivamente il nome che veniva dato a chi interrogava i prigionieri durante le persecuzioni staliniste (cf Francesca Tuscano, *Alvaro e la Russia*, in *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*, a cura di Francesca Tuscano, Assisi, Cittadella, 2004, p. 66).

[17] «Dale si sentiva pieno di gratitudine per quell'uomo, e non sapeva come dimostragliela» (*UF*, 527).

[18] «Lui [O'Brien] era il carnefice, era l'aguzzino, il protettore, l'inquisitore, l'amico» (George Orwell, *1984*, Milano, Mondadori, 1984, p. 272).

[19] Cf Vladimir Nabokov, *Invito a una decapitazione*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 162, 174, 176. Il protagonista in attesa di esecuzione, Cincinnatus, era stato condannato per il crimine di «turpitudine gnostica» (p. 76), in sostanza per un non meglio specificato reato di opinione. Nel romanzo di Alvaro si stabilisce un rapporto di umana complicità fra Dale e il carceriere, Isidoro, che diventerà il suo aguzzino.

della totalità comunitaria; Roubasciov in *Buio a mezzogiorno* e, a maggior ragione, Winston in *1984* completano la loro formazione con la metanoia che li conduce a denegare la parzialità della protesta soggettiva nella totalità della ragione oggettiva, incarnata dal Partito[20].

Nell'*Uomo è forte* l'Inquisitore si presenta coi seguenti tratti somatici: alto, glabro, col naso piccolo schiacciato, la dentatura sporgente, la folta capigliatura grigia, con «gli occhi, che doveva aver avuto pur belli in gioventù, intorbidati dagli anni», ma non vecchio[21]. Il Grande Inquisitore dei *Fratelli Karamazov* è invece «un vecchio di quasi novant'anni, alto e diritto, col viso scarno e gli occhi incavati, dai quali tuttavia brilla ancora, come una favilla, lo sfolgorio dello sguardo»[22]. Il Grande Inquisitore del *Don Carlos* di Schiller, l'archetipo moderno della figura, è un vecchio novantenne e cieco, appoggiato a un bastone[23]. L'Inquisitore alvariano non abbandona a caso il magniloquente aggettivo preposto; è in tutti i sensi una figura dimidiata rispetto ai due illustri antecedenti: gli manca l'autorità di una vecchiaia ancora animosa e temuta, soprattutto i suoi occhi sono opachi (molto più perturbante la cecità dell'inquisitore schilleriano, che fa abbassare lo sguardo al re Filippo), tratto fisiognomico in singolare contraddizione con l'impianto di visibilità assoluta che regge il

---

[20] Dal diario in carcere di Roubasciov: «Ci hanno paragonato alla Inquisizione, perché, come quegli uomini, abbiamo sempre sentito in noi tutto il peso della responsabilità della superindividualistica vita avvenire. Abbiamo assomigliato ai grandi Inquisitori in quanto abbiamo perseguitato il seme del male non solo nelle azioni, ma anche nei pensieri degli uomini» (Arthur Koestler, *Buio a mezzogiorno*, Milano, Mondadori, 1996, p. 110). Ci limitiamo a suggerire, senza approfondire il discorso, che l'anticipazione narrativa di questa distopica conversione della *Bildung* in un orizzonte di apocalisse dell'individualismo borghese si trova nelle caustiche (e nichilistiche) considerazioni del gesuita Leo Naphta, uno dei due autonominatisi precettori di Hans Castorp nella *Montagna incantata* di Thomas Mann: «Tutte le associazioni veramente pedagogiche hanno sempre saputo in che cosa consista, in fondo, la pedagogia. Essa consiste nel comando assoluto, nel legame ferreo, nella disciplina, nel sacrificio, nella negazione dell'io, nella costrizione della personalità. E si misconosce la gioventù se si crede che essa faccia consistere il suo piacere nella libertà. Il suo più profondo godimento è invece l'obbedienza […]. Non liberazione e sviluppo dell'io sono il segreto e il comando della nostra epoca, ciò di cui essa ha bisogno, ciò che brama, ciò che riuscirà a procurarsi è… il terrore» (trad. it. di Bice Giachetti-Sorteni [1930], Milano, Dall'Oglio, 1989, vol. II, p. 64).

[21] *UF*, 441.

[22] Fedor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, Torino, Einaudi, 2005, p. 333.

[23] Cf Friedrich Schiller, *Don Carlos* (atto V, scena IX), in Id., *Teatro*, Torino, Einaudi, 1969, p. 464.

panopticon di questo come di quasi tutti i profetizzati e paventati mondi nuovi[24]: in definitiva, l'Inquisitore dell'*Uomo è forte* è un funzionario, uno dei tanti, che esercita, ma non detiene il potere[25]. Ma filtra un tratto che accomuna, o quantomeno avvicina, inquisitori vecchi (per i quali vale la neutralità dei mezzi rispetto all'eccellenza dei fini, *i.e.* sradicare il dubbio fomite d'eresia[26]) e nuovi (calati nell'orizzonte pienamente moderno che afferma la neutralità dei fini[27]): se quelli potevano apparire oggettivamente irreligiosi nella protervia con cui strumentalizzavano la fede per fini secolari di dominio, questi, come l'Inquisitore alvariano, compensano la perdita di Dio con la ricerca, che sfocia nel totalitarismo, della perfezione nell'immanenza. Ecco la probante confessione: «Sono stato educato in seminario. Questa è bella, che siamo molti, usciti dal seminario. Poi ho perduto Dio. Ma si possono volere le cose perfette appunto perché s'è conosciuto Dio, e lo si è perduto»[28]. Lo stesso Stalin si era formato in seminario, come non manca di notare Alvaro a proposito

---

[24] In questo mondo distopico si agisce «come alla presenza di un individuo che vedesse tutto e cui era impossibile nascondere ogni più piccolo atto o pensiero» (*UF*, 480).

[25] Cf Alberto Granese, *Terrore e tremore nel «diluvio» alvariano*, in *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, cit., p. 325.

[26] È il caso dell'Inquisitore della *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht, che così incalza l'ancora riluttante Papa Urbano VIII (XII quadro): «Il mondo è percosso da un'inquietudine nefanda; e l'inquietudine dei loro cervelli, costoro la trasferiscono alla terra immobile. "Le cifre parlano chiaro": questo, il loro grido di battaglia! Ma donde provengono quelle cifre? Lo sanno tutti: dal dubbio. Questi uomini mettono in dubbio ogni cosa. Ma possiamo noi fondare la compagine umana sul dubbio anziché sulla fede?» (Torino, Einaudi, 2014, p. 199).

[27] Infatti, come conclude Sloterdijk nel contesto di una serrata riflessione che prende lo spunto dalla figura dell'Inquisitore dostoevskijano, «una volta caduta la distinzione metafisica tra bene e male, una volta evidenziatasi la neutralità morale di ogni cosa, qui davvero ha inizio l'era chiamata modernità: un *aevum* ormai incapace di pensare la trascendenza morale, data l'impraticabilità di nette demarcazioni tra mezzi e fini» (Peter Sloterdijk, *Critica della ragion cinica. Il rapporto tra sapere e apparati di potere dall'antichità ai giorni nostri*, Milano, Garzanti, 1992, p. 149). Come precisa il sacerdote, illustrando a Josef K. la parabola del Guardiano della Legge, «non si deve prendere tutto per vero, si deve prenderlo solo per necessario» (Franz Kafka, *Il processo*, Milano, Garzanti, 2005, p. 181), sentenza difficilmente accettabile, se non in virtù di un doloroso e paradossale processo di *Bildung*, non sempre condotto a compimento, da parte di quei personaggi (Josef K., Dale, Roubasciov, Winston… lo stesso Bucharin che in carcere detta alla moglie la lettera *Alla futura generazione dei dirigenti di partito*) che ancorano la buona coscienza del loro operare a un concetto sostanzialistico di verità.

[28] *UF*, 509.

della dimensione propiziatoria, evocatoria, espiatoria, confessionale della sua oratoria[29]. E non è forse un mistico l'O'Brien di Orwell, che lascia trasparire «esaltazione» e «frenetico entusiasmo» mentre indottrina Winston?[30] In quello stesso orwelliano 1948 Alvaro torna a riflettere sul suo romanzo: «A un mondo non più intimamente religioso si impone un mondo che ha una mistica […]. Comune a tutte e due è un complesso di colpa e solo nella comune espiazione si potrebbero incontrare. Penso che l'espiazione sia il tema profondo di tutta la vita europea»[31].

L'espiazione è il corollario necessitato di un male che, per una sorta di potenziato realismo machiavellico, diventa l'autentica dimensione 'politica' dell'esistenza. Le accuse dell'Inquisitore sono sempre fondate e inoppugnabili, perché tutti, spiega Barbara a Dale, facciamo o quantomeno pensiamo cose delittuose[32]. L'uomo è deterministicamente volto a compiere il male che ci si attende da lui[33]; e la giustizia, che si avvale di un apparecchio perfetto e ineccepibile che non crea mai vittime innocenti,

---

[29] Cf C. Alvaro, *I maestri del diluvio*, cit., p. 256 (*U.R.S.S. vent'anni dopo*), e Aldo Maria Morace, *Un occidentale nella Russia sovietica*, in Id., *Orbite novecentesche*, Napoli, ESI, 2001, p. 65.

[30] G. Orwell, *1984*, cit., p. 284.

[31] *Difendere la libertà*, «Il Tempo», 2 ottobre 1948. Così il Direttore a Dale: «Però […] è la religione che ha abituato gli uomini a confessare i loro delitti. Ora gli uomini hanno bisogno di confessare anche senza religione, e alla fine confessano. Bisogna essere grati almeno di questo alla religione […]. Ho il dubbio che vogliano espiare perfino le colpe che non hanno commesse» (*UF*, 484). Si noti che il Direttore, poco prima di venire assassinato, legge a Dale l'*incipit* dell'XI libro delle *Metamorfosi* di Apuleio, «il libro dell'espiazione» (*UF*, 606), probabilmente per suggerirgli una via di scampo trascendente. Alvaro in quel periodo lavora a fondo su Apuleio, prepara le schede per i dizionari degli autori e delle opere di Bompiani (Cf la lettera del 12 novembre 1939, in *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, cit., p. 300) e realizza la voce su *Amore e Psiche* (libri V e VI), la favola in cui Psiche espia felicemente il peccato di *curiositas*.

[32] Cf *UF*, 444.

[33] Il tragitto di Dale è iperdeterminato sin dalle prime pagine, allorché si scopre straniero in un mondo che gli appariva senza peccato: «Questa capacità di fare il male e di procurare con la sua presenza il male, lo ingrandiva di fronte a lui stesso»; razionalizza il senso di colpa rendendolo coerente col suo passato: «Gli accadeva come nel tempo in cui, giovinetto, quasi ragazzo, aveva orrore del peccato che portava in sé, in un'età di fede e di religione profonda, il peccato che è in ognuno di noi contro noi stessi, seminato da un demone invisibile»; finché, kafkianamente, interiorizza senza ambagi il decreto di colpevolezza: «tutta la sua persona era ormai la confessione di un delitto che sgorgava da lui» (*UF*, 432, 482, 632).

come rivendica con orgoglio l'Inquisitore[34], attende paziente il momento in cui si approprierà del colpevole. Situazione magnificamente suggerita da Schiller nel *Don Carlos* – è stato assassinato il marchese di Posa, vicino agli ambienti riformati e fautore dell'indipendenza dei Paesi Bassi: «Re – Sapevate di quell'uomo? Inquisitore – Dall'inizio al termine la sua vita sta nei sacri registri della Santa Casa. Re – Eppure andava attorno libero. Inquisitore – La corda, che gli permetteva di svolazzare, era lunga, ma resistente»[35]. La moderna inquisizione non si accontenta di punire il colpevole, ma pretende che riconosca la sua colpa sulla base del criterio di oggettività stabilito dall'apparato di dominio – il che significa che non hanno rilevanza intenzioni e interpretazioni soggettive, come apprenderanno a loro spese Dale, Roubasciov in *Buio a mezzogiorno*, Bucharin e la grande maggioranza delle vittime dei *pogrom* staliniani. E per citare Orwell: «"Naturale che sono colpevole!", disse Parsons […]. "Non ti passerà mica per la testa che il Partito arresti le persone innocenti, no? […] Lo psicoreato è una cosa terribile, vecchio mio"»[36].

Ma qual è la colpa? «Essere uno. Ecco la colpa. Bisognava essere tutti», intuisce ben presto Dale[37]. E Alvaro, fin dal suo primo contatto con la realtà sovietica, comprende che problema centrale di tutta un'epoca sarà quello di conciliare massa e individuo, «non sottrarre l'uomo alla massa e non sopprimerlo in essa»; ma intanto rileva che ci si trova di fronte alla «fine della concezione cristiana dell'individuo; il bolscevismo fa dell'indi-

---

[34] Cf *UF*, 504. Secondo la logica rivoluzionaria, illustrata per esempio nel discorso di Robespierre dell'11 Germinale dell'anno II (31 marzo 1794), il giorno successivo all'arresto di Danton, la paura del singolo è indice sufficiente per mettere in dubbio la sua probità civica: «Infatti l'innocente non teme l'occhio della vigilanza pubblica, lo sguardo dei cittadini. E aggiunge: *mon coeur est exempte de crainte*» (Remo Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 401).

[35] F. Schiller, *Don Carlos*, cit., p. 464 (atto V, scena X). Come si evince, la prospettiva a-temporale in cui è collocata la giustizia amministrata dal Grande Inquisitore consente di abbracciare l'orizzonte in divenire dell'esistenza come una totalità conclusa in cui sono state esaurite deterministicamente tutte le possibilità di peccato.

[36] G. Orwell, *1984*, cit., p. 261. Il matematico D-503, voce narrante del romanzo distopico di Zamjatin, rivendica orgogliosamente il privilegio della punizione: «E se là, nella sala operatoria, chiamano pure me, sia pure: all'ultimo momento io egualmente bacerò con devozione e gratitudine la mano del Benefattore. Nei riguardi dello Stato Unico io ho questo diritto, di essere punito e a questo diritto non rinunzio» (Evgénij Zamjatin, *Noi*, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 86).

[37] *UF*, 496.

viduo un prodotto sociale, una conseguenza fisiologica e ambientale; non ammette valori spirituali indipendenti»[38]. L'inquisitore del romanzo di Koestler contrappone due concezioni della morale: quella cristiana, che «dichiara l'individuo sacrosanto e afferma che le regole dell'aritmetica non sono applicabili alle unità umane»; l'altra, che esige che l'individuo sia soggetto e sacrificabile alla comunità[39].

Ma l'irrisolta antinomia fra individuo e massa si approfondisce sulla base del solco tracciato tra libertà e felicità. «Noi vogliamo che i nostri cittadini siano felici. Devono essere felici per forza»[40], argomenta l'Inquisitore dell'*Uomo è forte*. E Alvaro, in una nota datata 1946 di *Quasi una vita*: «La libertà per molti è una vertigine. Non sanno che fare e non sanno che fare della propria vita»[41]. Questo tema è stato sviluppato con insuperata ricchezza di suggestioni e coerenza dialettica nella *Leggenda del Grande Inquisitore* dei *Fratelli Karamazov*[42]. Cristo, tornato sulla terra a Siviglia, nell'epoca più oscura della lotta contro l'eresia, viene incarcerato e chiamato a giudizio dall'Inquisitore, che gli minaccia il rogo per aver di nuovo tentato di accrescere l'infelicità degli uomini col dono di una libertà inconciliabile con la fragilissima natura umana, incapace di determinarsi autonomamente, ma pronta piuttosto a seguire coloro che soddisferanno le sue esigenze materiali, e acquieteranno i suoi problemi di coscienza. Tale è il compito che si è addossata la Chiesa, in certa misura per correggere l'errore della creazione e l'utopia della redenzione, elargendo a

---

[38] C. Alvaro, *I maestri del diluvio*, cit., pp. 208 e 210 (*Significato del fatto sovietico*).

[39] A. Koestler, *Buio a mezzogiorno*, cit., p. 174. Nel tracciare il percorso che conduce verso l'affermazione del principio collettivistico, il cristianesimo può servire come pietra di paragone sia negativa che positiva, qualora si evidenzi, come Alvaro e Koestler, il suo individualismo creaturale, o piuttosto, come Zamjatin, il fondamento comunitario che sta alla base dell'egualitarismo e del pauperismo evangelico: «Nel mondo antico questo lo compresero i cristiani, gli unici (sebbene non molto perfetti) nostri predecessori: la umiltà è una virtù, e la superbia un vizio – 'Noi' proveniamo da Dio, ma 'Io' dal diavolo. Ecco io vado al passo con tutti e pure sono separato da tutti. Ancora tremo per le emozioni provate, come un ponte sul quale è passato or ora strepitando un antico treno di ferro. Io sento me stesso. Ma in verità sentono se stessi, hanno coscienza della loro individualità soltanto un occhio intasato, un dito con un ascesso, un dente malato: l'occhio, il dito, il dente sano è come se non ci fossero. Non è dunque chiaro che la coscienza individuale, è soltanto una malattia?» (E. Zamjatin, *Noi*, cit., p. 94).

[40] *UF*, 507.

[41] C. Alvaro, *Quasi una vita*, cit., p. 388.

[42] Cf F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit. (II, V, V), pp. 330-352.

quella debole umanità pane, autorità, mistero e miracolo, tutto ciò che occorre per appagarsi di una felicità che non deve porsi domande sui fondamenti della morale. La conoscenza del bene e del male sarà riservata a quei pochi che pagheranno con l'infelicità la gestione del transito verso l'annientamento del cieco gregge umano. Ivan Karamazov s'interroga sul senso della sofferenza e del male, e dà una risposta che apre all'emancipazione ideologica del totalitarismo, che si rivela di nuovo legato a un misticismo feroce e ascetico, seppure dichiaratamente laico[43]. Ma si può procedere oltre, verso un totalitarismo de-ideologizzato, poiché, come è stato notato, la soppressione della libertà non è «il presupposto d'una concezione eudemonistica della società», ma si presta alla rivelazione «del carattere totalmente manipolabile dell'esistenza»[44], col riconoscimento del potere come misura di tutti i rapporti – conseguenza argomentata da Adorno da un punto di vista filosofico, e raccontata da Orwell in *1984* (così O'Brien a Winston: «ci interessa soltanto il potere, il potere puro […]. Il potere non è un mezzo, è un fine»[45]).

C'è una terza antinomia su cui occorre soffermarsi, e che rampolla naturalmente dalle altre due. La facciamo introdurre da Alvaro, richiamandoci a una nota di *Quasi una vita*, datata non a caso 1937:

> Quelli che professano un amore collettivo per l'umanità finiscono col non riuscire più a considerare o ad amare l'uomo. I regimi collettivi moderni che vogliono fare la felicità di tutti rendono tutti infelici e sono verso ciascuno ingiusti. Gesù si preoccupava dell'uomo, della coscienza individuale. Il cattolicesimo si preoccupò delle masse. È da vedere quanto questa preoccupazione cattolica abbia influito sulle idee degli impresari di rivolgimenti[46].

---

[43] Così protesta il Selvaggio di fronte alle argomentazioni realistiche del Governatore, che seguono la logica inquisitoriale della Leggenda: «Io voglio Dio, voglio la poesia, voglio il pericolo reale, voglio la libertà, voglio la bontà. Voglio il peccato. […] io reclamo il diritto d'essere infelice» (Aldous Huxley, *Il mondo nuovo*, Milano, Mondadori, 1991, p. 214).

[44] Sergio Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Roma-Bari, Laterza, 1984, p. 147.

[45] G. Orwell, *1984*, cit., pp. 291-292. Con ciò, Orwell prefigura la prima classe dirigente dell'epoca moderna che coerentemente liquida l'ideologia (cf l'analisi 'politologica' del romanzo in Irving Howe, *Politica e romanzo* [1957], Milano, Mondadori, 1963).

[46] C. Alvaro, *Quasi una vita*, cit., p. 181.

Si tratta, una volta tradotto il discorso di Alvaro nei termini congruenti con le tesi discusse da Hannah Arendt nel saggio *Sulla rivoluzione* (1963), dell'antinomia fra compassione e pietà, fra la partecipazione alla sofferenza del singolo e la magniloquente denuncia dei mali dell'umanità. La pietà, astratta nella misura in cui si muove verso l'indefinito della sofferenza altrui, può condurre alla giustificazione di qualsiasi mezzo adoperato in vista del fine massimale proposto – il benessere di tutti, cioè dell'indistinta molteplicità in cui sono coagulati gli individui singoli. La colpa del Grande Inquisitore, come di Robespierre, consisteva dunque nell'attrazione verso gli uomini deboli, fomentata dalla brama di potere, ma anche frutto della spersonalizzazione dei sofferenti, sussunti nella suadente e falsa pluralità del nome collettivo[47]. Il termine 'pietà' assume in Alvaro una connotazione semantica che l'avvicina, se non addirittura l'identifica, con 'compassione', nel senso inteso dalla Arendt («capacità di immergersi nelle sofferenze degli altri»[48]): il sofferente non può essere spersonalizzato, ma deve costituire il limite invalicabile della morale e della politica – anche se la politica non potrà fare a meno di interrogarsi sull'efficacia dell'intervento individuale compassionevole di contro alla realtà sociale del male e del dolore. Di tal genere è la mancanza di pietà che Alvaro riscontra in più riprese nel popolo sovietico[49]. La disarmata risposta al totalitarismo consisterà nella salvaguardia di un'istintiva solidarietà, affidata a un contatto umano fisiologicamente necessario – una prossimità de-ideologizzata; è l'unico momento del romanzo in cui Barbara e Dale, prima del definitivo precipitare degli eventi, sfuggono alla logica inquisitoriale della colpa e dell'espiazione: «Non pensavano più che il male era nel trovarsi insieme, ma che il male fosse evitato se dormi-

---

[47] Cf Hannah Arendt, *Sulla rivoluzione*, Milano, Edizioni di Comunità, 1983, p. 90.

[48] *Ivi*, p. 85.

[49] «Non credo che la pietà sia fuggita da questo paese il giorno in cui fuggì la religione […]. L'Occidente è sotto il segno dell'aiuto e del soccorso, e la pietà rappresenta per noi quasi il tentativo di riparare a una crudeltà involontaria e inerente alla vita stessa. Questa che noi chiameremmo mancanza di pietà, è per noi la cosa più dura da intendere nella vita sovietica […]. Per i russi la mancanza di pietà è anteriore a ogni moto civile, è un fatto primordiale, nato forse dal fatto che essi hanno sempre vissuto in folla indistinta, in gregge umano tanto vario e numeroso» (C. Alvaro, *I maestri del diluvio*, cit., p. 99 [*I sentimenti dominanti*]).

vano insieme come gli animali nelle stalle, che si sentono vicini e fedeli nel medesimo calore, o come il figlio che dorme presso la madre»[50].

L'ultima questione su cui intendiamo soffermarci concerne la dimensione temporale che sorregge l'impalcatura etica e ideologica del racconto. In *Invito a una decapitazione* di Nabokov il condannato alla fine si salva perché l'esecuzione arriva prima che riesca a porre davanti alla propria anima l'usbergo di una coerente struttura di parole[51]: non essendo riuscito a raccontarsi pienamente durante l'attesa in carcere, il racconto stesso della sua esecuzione si sfalda, e Cincinnatus può quindi sollevare con sorpresa la sua testa dal ceppo e allontanarsi indisturbato. Non aveva ancora finito di darsi senso, e pertanto la sua intrinseca incompiutezza lo svincola dalla feroce chiusura a doppia mandata della vita in un sistema costruito da altri per lui. Potrà tornare ad attendere, e a interrogarsi sul senso dell'attesa. In questa prospettiva kermodiana, che tenta di dare una struttura narrativa alla dialettica temporale fra fine e *in-between*, può essere inscritto anche un gustoso racconto di Alvaro, tra i *Racconti dispersi*. Si tratta di *Fortuna delle profezie* («La Stampa», 17 settembre 1936[52]). Il filosofo Cardine, dopo aver provocato un generale trambusto col suo annunzio della inoppugnabile prossima fine del mondo, è costretto a correggere il tiro, e a specificare che in effetti la fine era già in atto. Il mondo gliene fu grato, e tutti tirarono un sospiro di sollievo. Essendo tutto già compiuto, non c'era nulla da aspettare, né da fare – non c'era più luogo a procedere per qualsivoglia *iustificatio operum*. Si trattava soltanto di abituarsi a vivere con ordine e decoro nell'orizzonte della fine[53]. Fine della storia e delle grandi narrazioni, fine delle ideologie, tempo vuoto e postu-

---

[50] *UF*, 547.

[51] «Ah, se solo avessi saputo di dover restare qui così a lungo, avrei cominciato fin dall'inizio e a poco a poco, lungo una strada maestra fatta di idee collegate fra loro secondo una logica, avrei raggiunto il risultato, avrei portato a termine il compito, la mia anima si sarebbe circondata di una struttura di parole… Tutto quello che ho scritto qui, finora, è solo la schiuma della mia eccitazione, un moto insensato, e la ragione è che ho fatto tutto così in fretta» (V. Nabokov, *Invito a una decapitazione*, cit., p. 204).

[52] Cf C. Alvaro, *Gente che passa. Racconti dispersi*, a cura di Giuseppe Rando, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, pp. 225-229.

[53] L'orizzonte umano e quindi immanente della temporalità è mantenuto aperto dal negativo storico, come rivendica con orgoglio il demonio a Ivan Karamazov: se il male dovesse sciogliersi nel positivo, in senso monistico, intonando «a squarciagola l'*osanna* […] verrebbe a sparire quell'indispensabile lineetta del negativo, e in tutto il mondo s'in-

mo senza *kairós*, fine di quel tempo che Dale cerca di rendere umano attraverso l'attesa:

> Proprio questo aspettare è tutto. È un atteggiamento di tutta la vita. Aspettare di essere uomini. E poi aspettare la guerra. E poi aspettare la rivoluzione. E poi aspettare la pace. Sempre aspettare come va a finire. Aspettare una donna con una sentenza. Aspettare senza più speranza. Aspettare la fine del temporale, quando il mondo riprende il suo ritmo e la gente riconosce i fuggiaschi. Egli aspetta come sempre ha aspettato[54].

Dall'altra parte, all'apertura 'cairologica' di Dale si sovrappone la logica del mondo finito, concluso e quindi narrabile. Per l'Inquisitore non ha importanza che egli non si sia ancora materialmente macchiato della colpa, perché dal suo scranno, che abbraccia l'infinito del tempo, ovvero l'orizzonte di un *aión* secolarizzato, la colpa virtuale è del tutto indistinguibile dalla colpa reale. L'infinito del tempo, come sapeva Leibniz, esaurisce tutti i discorsi e tutte le azioni. La distinzione tra reale e possibile è un puro epifenomeno, un sofisma, e l'Inquisitore non si occupa di simili sciocchezze. Da questa frizione fra i due orizzonti di temporalità deriva parte del fascino del romanzo. La salvezza di Dale, come quella del personaggio novecentesco, è quella di rimanere aggrappato al tempo dell'attesa, che demistifica ogni chiusura di senso: per ripartire col palpabile ma non immotivato salto diegetico introdotto dall'*explicit* previsto per la ristampa del 1946, col nuovo progetto di fuga con cui termina il racconto.

---

staurerebbe la razionalità, alla quale, naturalmente, seguirebbe la fine per ogni cosa» (F. Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*, cit., p. 849).

[54] *UF*, 592; cf A Granese, *Terrore e tremore nel «diluvio» alvariano*, cit., p. 327.

Rosanna Lavopa

«L'UMORISMO POPOLARE ETERNO». ALVARO PREFATORE DEL NOVELLINO

Il 28 novembre del 1940, ormai al culmine della folle potenza dei sistemi totalitari, Corrado Alvaro – il quale, nel corso dello stesso anno, aveva ricevuto il premio dell'Accademia d'Italia per il romanzo distopico *L'uomo è forte* – pubblicava a sua cura, nella Collana «I Classici» (diretta da Mario Apollonio), la riedizione dell'antichissimo testo in volgare toscano, databile tra la fine del XIII secolo e i primi del XIV, *Il Novellino, ossia le cento novelle antiche*: ad essa l'intellettuale calabrese apponeva a sua firma una significativa *Prefazione*, tesa 'sotterraneamente' a disvelare, mediante una puntuale ricostruzione filologica e storiografica della raccolta in questione, le terribili contraddizioni della Storia e le trasformazioni della società contemporanea. Non a caso, il 9 febbraio del 1941, in una recensione al volume presentata su «L'Avvenire d'Italia», Giuseppe De Luca, con lo pseudonimo di Don Petronio, ebbe modo di ravvisare la «luce contemporanea»[1] che filtrava dalle pagine prefatorie dello scrittore sanluchese:

> Corrado Alvaro, nella sua prefazione, dice delle cose che sembrano miracolose. […] Colloca quelle antiche novelle nella grande arte narrativa, e ci prepara a leggerle come un capolavoro non soltanto di lingua o che so io, ma di arte e di poesia; e non soltanto di ieri, ma di oggi e di domani, cioè di sempre. A leggerle poi, dopo codesta iniziazione, appaiono altra

Università degli Studi di Bari Aldo Moro; rosanna.lavopa@uniba.it

[1] Don Petronio [Giuseppe De Luca], *Il Novellino, curato da Alvaro*, «L'Avvenire d'Italia», 9 febbraio 1941, p. 3.

> cosa da quei giocattolini di eleganza che potevano parere, nelle antologie passate: appaiono uno dei testimoni più autorevoli della creazione artistica italiana[2].

Entro tale prospettiva e a fronte dei rinnovati studi sulla produzione letteraria di Alvaro nonché della recente istituzione dell'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia[3], la 'rilettura' della *Prefazione* al *Novellino* contribuirebbe a restituire alcuni tratti, rimasti finora in ombra, dell'immagine 'polimorfica' dell'intellettuale calabrese: immagine in cui le espressioni di poeta, quelle di romanziere e novelliere di respiro europeo, quelle di autore e critico di teatro, di traduttore, giornalista, saggista e prefatore si pongono tra loro in un rapporto di continua interazione[4].

Dopo infatti un breve avvertenza sui criteri filologici adottati per la riedizione, i quali tenessero comunque conto di quelle precedenti, antiche e moderne, a cura di Carlo Gualteruzzi (1525), di Vincenzo Borghini (1572), di Domenico Maria Manni (1772-1778), di Enrico Sicardi (1909) e di Letterio Di Francia (1930)[5], la *Prefazione* al *Novellino* si apre a una più ampia riflessione estetico-letteraria intesa a mostrare in filigrana

---

[2] *Ibidem*.

[3] L'istituzione dell'Edizione Nazionale dell'*Opera Omnia* di Corrado Alvaro, della quale Aldo Maria Morace è stato l'ideatore e il promotore, prevede – a partire da questo stesso 2026 – la pubblicazione di ventuno volumi presso la Casa editrice La Nave di Teseo.

[4] Per ulteriori affondi analitici al riguardo, si rinvia all'importante studio di A. M. Morace, *Alvaro nel labirinto.* Tre saggi (e un'Appendice), Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016.

[5] Corrado Alvaro teneva anche a chiarire il problema della paternità del *Novellino*: confutando la tesi sostenuta da Letterio Di Francia (*Novellistica*, vol. I, Milano, Vallardi, 1924), secondo il quale la raccolta delle cento novelle antiche sarebbe da attribuire a una sola persona rimasta anonima, egli sosteneva – sulla scorta anche delle congetture proposte da Alessandro D'Ancona (*Del Novellino e delle sue fonti*, Bologna, Zanichelli, 1912) ed Enrico Sicardi (*Anonimi Fiorentini diversi. Il Novellino e altre novelle antiche*, Livorno, Giusti, 1919), la varietà e la diversità autoriale, riconoscendo come unico elemento unitivo la lingua fiorentina: «non ci persuaderemo che il libro, per lo meno nella sua forma attuale, e cioè nella forma uscita dalle mani del Gualteruzzi, sia d'un solo autore. È questione di impressioni alla lettura di tanti argomenti e così diversi, anche nel linguaggio. Certo, tutto il libro è di mano fiorentina; e non occorre dimostrarlo» (C. Alvaro, *Prefazione* a *Il Novellino, ossia le cento novelle antiche*, a cura di C. Alvaro, Milano, Garzanti, 1940, p. 19). Cf Ada Ruschioni, *Alvaro critico e altri saggi*, Milano, Vita e Pensiero, 1995.

la crisi dell'identità e della saldezza etico-civile dell'individuo moderno. Muovendo da alcuni consolidati presupposti teorici della propria concezione poetica, secondo cui l'origine nonché l'essenza dell'arte del narrare risiedono nel mito adamitico, nella «cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre»[6] e di conseguenza nella rappresentazione della inesausta ricerca da parte dell'essere umano di tornare a quell'innocenza dei primordi «trasmigra*ndo* dall'una all'altra fortuna»[7], Corrado Alvaro individuava nell'«umorismo popolare eterno»[8], nella «saggezza naturale»[9] della gente di paese, volta a smascherare chi sovverte le «norme di vita»[10], la matrice comune a ogni forma di racconto: da quella più antica, *Il Novellino*, al *Decameron* di Boccaccio, fino a «tutta la narrativa degli ultimi secoli. È un tema variabile e rinnovabile all'infinito, che ogni poeta ha trattato secondo il suo genio e il suo animo» e in cui è preservata la «rivelazione della vera natura degli uomini»[11].

Fino a «tutta la narrativa degli ultimi secoli», dunque: sin da questa asserzione è possibile scorgere controluce l'amara denuncia di una insanabile frattura, in un tempo quale quello della contemporaneità, fra mondo arcaico e contadino, da un lato, e mondo urbano, dall'altro. Certo – come lo stesso Alvaro teneva subito dopo a precisare –, anche nel «racconto moderno, si scoprirà in fondo il medesimo schema»[12]. La condizione di 'esilio', di alienazione da parte dell'individuo permane, ma, in ragione della durezza, della violenza e della paura della società odierna segnata nel corpo e nell'anima dagli esiti della Grande Guerra e del regime fascista, si traduce in una lacerante e labirintica solitudine interiore: «nella narrazione meno ricca di avvenimenti […] tutto, da esteriore, è confinato nei sotterranei della coscienza dove si è rifugiato l'uomo»[13]. E, difatti, come ha acutamente osservato Aldo Maria Morace, con il romanzo *L'uomo è forte* la scrittura alvariana ha in Italia aperto «la strada alla narrativa della esistenzialità arida, della crudezza straniata, della inappartenenza rimos-

---

[6] C. Alvaro, *Prefazione* a *Il Novellino,* cit., p. 4.
[7] *Ibidem*.
[8] *Ivi*, p. 24.
[9] *Ibidem*.
[10] *Ivi*, p. 23.
[11] *Ivi*, p. 8.
[12] *Ivi*, p. 11.
[13] *Ivi*, p. 10.

sa», il cui sentimento di angoscia si estrinsecava «in una sorta di rallentamento vitale, di movimentazione impedita, di incapacità di mutamento»[14].

Diversamente, ai tempi del *Novellino*, in una società «dove ognuno sta alla parte assegnatagli dalla natura»[15] – e qui il rapporto di 'lunga fedeltà' intellettuale e personale con Pirandello emerge in modo evidente[16]–, l'«umorismo popolare eterno» interveniva direttamente sull'uomo-personaggio che infrangeva «una convenzione o legge umana»[17], facendone risolutamente pagare il «fio»[18]: il motivo narrativo consisteva, dunque, «nell'uscire da cotesta condanna, riscattarsi»[19]. Esemplificativo, al riguardo, risulta – secondo lo scrittore sanluchese – la Novella LXIV, *D'una novella ch'avvenne in Provenza alla corte del Po*': un Cavaliere, di nome Alamanno, durante un torneo d'armi, preso dal momento di felicità e orgoglio per le proprie prodezze, si vanta del favore di Madonna Grigia. Di ritorno dalla sua bella dama, viene da questa rifiutata per aver infranto «la regola sociale»[20]; decide dunque di espiare la colpa, scegliendo di vivere per alcuni anni in eremitaggio, e quando torna nel proprio paese, nel giorno non a caso della Candelora (la Purificazione), canta versi sul proprio misfatto dinanzi al popolo tutto, il quale grida «mercé»[21], clemenza, convincendo la dama a perdonarlo.

A tale schema narrativo si è ispirato – secondo il pensiero dello scrit-

---

[14] A. M. Morace, *Alvaro nel labirinto*, cit., p. 66. Si veda, inoltre, Vincenzo Paladino, *L'opera di Corrado Alvaro*, Milano, Istituto Propaganda Libraria, 1995, pp. 142 e sgg.

[15] C. Alvaro, *Prefazione* a *Il Novellino,* cit., p. 24.

[16] Si rinvia, al riguardo, alla densa e fondamentale indagine critica di A. M. Morace, *Una 'lunga fedeltà': Alvaro per Pirandello*, «Ariel», 11, 2024, pp. 43-67. È interessante, inoltre, notare come Alvaro riconoscesse alla poetica pirandelliana l'abilità di ricongiungersi armoniosamente con lo spirito antico dell'umanità: «Raccontava come un antico, e ancora oggi non so per quale operazione della fantasia egli poteva affrontare un tema che noi considereremmo inattuale e di cui si sarebbe compiaciuto il *Novellino*, e renderlo vivissimo. Questo è un segreto che mi ripromettevo sempre d'imparare; era una continuità compatta, solidale, un'attenzione mai esaurita; come metter mano a una vecchissima scienza e sul punto in cui antiche e vecchie mani esercitarono un perpetuo sforzo nella medesima direzione» (C. Alvaro, *Prefazione* a Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di C. Alvaro, voll. 2, Milano, Mondadori, 1956, p. 30).

[17] C. Alvaro, *Prefazione* a *Il Novellino,* cit., p. 4.

[18] *Ibidem*.

[19] *Ibidem*.

[20] *Ivi*, p. 5.

[21] *D'una novella ch'avvenne in Provenza alla corte del Po*', in *Il Novellino*, cit., p. 129.

tore sanluchese – anche Boccaccio. Nella Sesta Giornata del *Decameron*, in particolare, la risoluzione dei conflitti umani è affidata al leggiadro motto o alla pronta risposta, nel segno dell'«antica saggezza»[22] e della «tradizione»[23] popolare: una considerazione, quella di Alvaro, intrisa ancora una volta di toni dolorosamente critici nei confronti del proprio secolo. Significative, al riguardo, le seguenti parole: «La bella risposta è la formula più elementare del contrasto narrativo, propria d'un tempo in cui l'acutezza dell'ingegno o la cultura costituivano una forza dell'uomo. […] Proprio questa forma, fra le antiche, è la sola non sopravvissuta fra i moderni nei modelli letterari»[24].

In un momento storico dominato da una retorica pubblica monumentalista e di propaganda, tutta rivolta alla celebrazione del mito della forza, il motto arguto – espressione dell'«acutezza dell'ingegno»[25] e della «cultura»[26] – assumeva allo sguardo dell'intellettuale calabrese il valore di una silenziosa resistenza etica: esso, che «faceva parte di quell'arte chiamata Persuasione, significava l'accettazione della scienza di vita tramandata e, anche se risaputa, sempre accettabile. Era la concezione d'un ordine formale che portava seco un ordine interiore»[27].

Si trattava in altri termini di un elogio del senso della 'misura' di radice arcaica e pastorale, di quel grado di dignitosa sopportazione delle ingiustizie della fortuna che conservava intatta l''integrità' dell'individuo. Al riguardo, verrebbe subito da pensare a Griselda, alla quale Corrado Alvaro aveva dedicato un articolo del 5 agosto 1937 sul quotidiano torinese «La Stampa», *La pastorella Griselda marchesa di Saluzzo*. In tali pagine, lo scrittore calabrese aveva raccontato, tra il *reportage* di viaggio e l'evocazione narrativa, di essere giunto a Saluzzo e di essersi soffermato a ricordare la nota storia boccacciana su cui «cantò mezza Europa del Due e Trecento»[28], aggiungendo a questo punto assai significativamente: «mi

---

[22] C. Alvaro, *Prefazione* a *Il Novellino,* cit., p. 6.
[23] *Ibidem*.
[24] *Ibidem*.
[25] *Ibidem*.
[26] *Ibidem*.
[27] *Ibidem*.
[28] C. Alvaro, *La pastorella Griselda marchesa di Saluzzo*, in Id., *Scritti dispersi. 1921-1956*, Introduzione di Walter Pedullà, a cura e con postfazione di Mario Scotti, Milano, Bompiani, 1995, p. 557.

pare che [Griselda], come eroina di Saluzzo che ha dato in tutta la sua storia gli eroi più tipici della pazienza e della capacità di sopportare, sia la prima e degna di memoria»[29]. La protagonista, che con sofferenza silenziosa aveva 'obbedito' alle ostilità della vita, senza mai perdere la propria umanità, diviene dunque simbolo di autentico eroismo, inducendo implicitamente a riflettere su quella che era stata la retorica interventista della guerra: una insensata e disumana carneficina, priva di qualsiasi ideale. Del resto, sin dal racconto *Il sogno*, presente nella raccolta *La siepe e l'orto* (1920), Corrado Alvaro ne aveva fatto emergere la cruda brutalità:

> Vide un soldato, mentre mangiava, chinare la testa cominciando a versar sangue da un buco che aveva sulla chierica, a versare come una botte. […] Vedeva uno che si trascinava in un lago di melma, spargendo sangue sul suo cammino. Poi un altro era stato lanciato come un proiettile su un prato dove non c'era nessuno e pareva si fosse messo a dormire con le mani in croce[30].

Nel romanzo autobiografico *Vent'anni* (1930), drammaticamente rivelatorie suonano le parole che un volontario, Romano Vitali, offertosi per una missione pericolosa, lascia al protagonista, Luca Fabio, sul retro di una sua fotografia: «il sacrificio è più bello della gloria»[31]. Per lo scrittore calabrese, che – com'è ben noto – aveva partecipato attivamente alla Grande Guerra, dapprima, nel 1914, facendosi promotore di manifestazioni e conferenze patriottiche, poi, nel 1915, partendo come volontario al fronte, il vero eroismo non andava riconosciuto nella ricerca egoistica della fama, bensì nell'abnegazione, nel sacrificio quotidiano[32].

---

[29] *Ibidem*.

[30] C. Alvaro, *Il sogno*, in Id., *La siepe e l'orto*, Firenze, Vallecchi Editore, 1920, p. 111. Cf, in più ampia prospettiva, i classici studi di Armando Balduino, *Corrado Alvaro*, Seconda edizione riveduta e ampliata, Milano, Mursia, 1972; Luigi Reina, *Cultura e storia di Alvaro*, Napoli, Guida, 1973.

[31] C. Alvaro, *Vent'anni*, Milano, Fratelli Treves, 1930, p. 319. Si veda, al riguardo, A. M. Morace, *Alvaro e la Grande Guerra. Stratigrafia di «Vent'anni»*, Roma, Sapienza Universitaria Editrice, 2018.

[32] Dichiara apertamente l'intellettuale calabrese: «E ho cercato di non avere onori ufficiali, di restare sempre un irregolare, non classificato, non tesserato. Ho commesso gli errori di tutti quelli che s'imbattono a volte in una realtà il cui male illude di contenere, e anzi contiene, una sua parte di bene. L'illibatezza dei sotterfugi per cui il soldato che scappa è buono per un'altra volta, secondo il detto borbonico, mi pare un'ipocrisia che ha

Ecco, a questo punto, come nell'articolo succitato de «La Stampa» si stagli sullo sfondo del paese di Saluzzo l'immagine – accanto a quella di Griselda – di Silvio Pellico, «patriota e martire»[33], dal quale traspare «l'ubbidienza esatta a certe norme fondamentali della vita e dell'arte, a tutto quanto è tradizionale virtù, nettezza d'animo, bontà di sentimento»[34].

Sullo scrittore romantico Corrado Alvaro aveva rivolto il proprio sguardo critico a partire dal 1926, occupandosi dell'*Introduzione* a una edizione de *Le mie prigioni*. Seguendo la visione storiografica desanctisiana trasmessa da Giuseppe Antonio Borgese e orientata verso gli aspetti sociali e politici della letteratura romantica[35], egli coglieva dell'opera ottocentesca di memoria autobiografica l'alto valore della sofferenza e – in quanto sentimento primigenio – della sua efficace forza «persuasiva»[36], rispetto alla «smisuratezza»[37] di ardenti propositi risorgimentali:

---

minato fra noi alcune buone situazioni, che ancora oggi intorpidisce molti animi. Perciò il presente volume è, se è permesso di scomodare i sommi, il contrario d'una biografia goethiana, nel senso d'una vita impegnata a una sempre maggior perfezione; se mai, rappresenta l'impegno d'uno che vuole restare fedele al meglio di sé, alle sue origini, alla sua formazione, agli ideali con cui entrò nella vita» (C. Alvaro, *Avvertenza*, in Id., *Quasi una vita.* Giornale di uno scrittore, Milano, Bompiani, 1950, p. 6).

[33] Id., *La pastorella Griselda marchesa di Saluzzo*, cit., p. 555.

[34] *Ibidem*.

[35] Com'è noto, Corrado Alvaro frequentò presso l'Università di Milano le lezioni di Giuseppe Antonio Borgese, con il quale, nel 1920, si laureò in Lettere. La celebre *Storia della critica romantica in Italia*, pubblicata nel 1905 a Napoli, sotto gli auspici di Benedetto Croce, e riedita nel 1920, si ispirava al pensiero estetico di De Sanctis, su cui in un primo momento si sarebbe dovuto incentrare il volume. Nella *Nuova Prefazione*, apposta all'edizione del 1920, Borgese sosteneva che nell'età romantica «l'opera letteraria è considerata come specchio della vita nazionale e sociale, ed è valutata in funzione di questa» (Giuseppe Antonio Borgese, *Storia della critica romantica in Italia.* Con una nuova prefazione, Milano, Fratelli Treves, 1920, p. XI). Altrettanto significative risultano alcune considerazioni espresse da Alvaro nella *Prefazione* a *I miei ricordi* di Massimo d'Azeglio, ricalcando dichiaratamente De Sanctis: «poiché a scrittori come il d'Azeglio non possono applicarsi giudizi puramente formali, ci contenteremo di quanto dice il De Sanctis che colloca l'opera del piemontese in quel ciclo letterario che maturò la nuova coscienza italiana. «Massimo d'Azeglio – dice – segna il passaggio dalla maniera principalmente artistica dei romantici ad una rappresentazione più svelatamente politica» (C. Alvaro, *Introduzione* a Massimo d'Azeglio, *I miei ricordi*, Lanciano, Carabba, 1927, p. 5).

[36] C. Alvaro, *Introduzione* a Silvio Pellico, *Le mie prigioni*, Lanciano, Carabba, 1926, p. 8.

[37] *Ivi*, p. 9.

> Non è questo [*Le mie prigioni*] il libro di un eroe. Il Pellico non fu, nella storia del Risorgimento Italiano, né un eroe né un precursore: fu l'esempio di come un cittadino italiano, in un tempo fortunoso e grave, sprovvisto di ogni grande audacia, abbia saputo soffrire tutto il soffribile per la sua patria, ed è appunto questa condizione la grandezza del Pellico come uomo e come Italiano[38].

«Come uomo e come Italiano», dunque: l'idea mitica di 'nazione', di 'patria' veniva sostituita dalla verità del dolore e della solidarietà, richiamando l'individuo alla sua reale condizione di 'uomo'. Affermerà, infatti, nella raccolta di scritti del 1952, *Il nostro tempo e la speranza*: «essere uomini, non eroi, uomini, che qualche volta vale di più»[39].

Posta in un rapporto di continuità con i princìpi di «cavalleria, di generosità, di religione»[40] della civiltà medievale, la scrittura romantica aveva adottato la stessa matrice narrativa del *Novellino*, costruendo ogni variabile dell'intreccio intorno al «mutamento di condizione o di valore»[41] sulla base dell'ancestrale riconoscimento del «contrario»[42]. Accadeva infatti che nel *Novellino* si raccontasse di persone considerate corrotte – è il caso, nella Novella LIV, del pievano Porcellino accusato dal Vescovo Mangiadore di lasciarsi soggiogare dal fascino femminile – che a un tratto si rivelano essere «più prepotentemente oneste dei modelli di onestà»[43] (il Vescovo Mangiadore si scopre essere colpevole dello stesso peccato); o di gente che dimostra di vivere nella rettitudine e che invece «è tutto l'opposto», come nella Novella LI, *Qui conta d'una Guasca, come si richiamò allo Re di Cipri* (ripresa poi da Boccaccio per la stesura della Novella IX della Prima Giornata), in cui un Re, notoriamente vile e paziente, è richiamato alle sue antiche e tradizionali qualità cavalleresche da una

---

[38] *Ivi*, p. 11.

[39] C. Alvaro, *Il nostro tempo e la speranza.* Saggi di vita contemporanea, Milano, Bompiani, 1952, p. 68. Cf S. Strati, *Corrado Alvaro uomo di fede e di speranza,* «L'altra Europa», IV (1992), 11, pp. 85-88; Pasquale Tuscano, *Umanità e stile di Corrado Alvaro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008; C. Chiodo, *Il nostro tempo e la speranza. La lucida indagine sulla modernità e la profetica chiaroveggenza di Corrado Alvaro*, «Campi immaginabili», I-II (2013-2014), 48/49-50/51, pp. 325-370.

[40] C. Alvaro, *Introduzione* a S. Pellico, *Le mie prigioni*, cit., p. 9.

[41] C. Alvaro, *Prefazione* a *Il Novellino,* cit., p. 10.

[42] *Ibidem*.

[43] *Ivi*, p. 8.

donna di Guascogna, la quale «in fama d'avere la parola pronta e franca»[44] gli chiede umoristicamente di insegnarle a sopportare i disonori ricevuti; o ancora di uomini o donne che, impegnati a conseguire un sia pur piccolo beneficio, sono costretti ad affrontare spropositate disavventure. È possibile pensare, riguardo a quest'ultimo schema, alla Novella XI, *Qui conta come maestro Giordano fu ingannato da un suo falso discepolo*: un medico, di nome Giordano, si reca dal proprio Re per curare il figlio malato e, constatando che è facilmente curabile, si aspetta di ottenere un normale compenso nonché il prestigio per la guarigione. Il suo giovane discepolo, volendo rubargli il merito e il guadagno, sostiene invece che il malato morirà sicuramente e di nascosto pone del veleno sulla lingua del principe, uccidendolo. Il maestro Giordano, totalmente innocente, perde improvvisamente tutta la sua reputazione professionale e decide di fare un voto estremo: giura di non curare mai più gli esseri umani, continuando a svolgere il ruolo di medico per gli asini e le bestie.

Tali strutture narrative sono ricondotte, nella *Prefazione* alvariana al *Novellino*, ad un unico fondamento teorico di chiara ascendenza aristotelica: il «riconoscimento […], cioè il passaggio dalla conoscenza alla non conoscenza e dall'amicizia alla inimicizia, e viceversa»[45].

Si tratta di osservazioni critiche che, a ben vedere, ricalcano pedissequamente – tramite la tecnica del montaggio, tipicamente adottata dallo scrittore calabrese[46] – gran parte di un elzeviro intorno a *La "Poetica" di Aristotele*, pubblicato su «La Stampa» l'11 luglio del 1939 e compreso all'interno di un ventaglio di articoli (dal 6 luglio al 13 settembre del 1939) intesi a proporre come «biblioteca ideale» dodici «libri di cento pagine»[47]. Al di là delle importanti sovrapposizioni testuali, sarebbe op-

---

[44] *Ivi*, p. 7.

[45] *Ivi*, p. 10.

[46] Si rinvia, al riguardo, a Giuseppe Rando, *Corrado Alvaro narratore. L'officina giornalistica*, Reggio Calabria, Falzea Editore, 2004.

[47] C. Alvaro, *Libri di cento pagine*, «La Stampa», 6 luglio 1939, p. 3, in cui si legge più distesamente: «Uno scaffale di libri è una delle cose più avventurose e drammatiche che sia dato osservare. E tra le voci che da esso si levano, e che rispondono da secolo a secolo e che quasi hanno perduto l'accento del loro linguaggio nativo per assumere uno universale, e una cadenza uguale in un'armonia eterna che abolisce i confini e gli anni, quasi strani appaiono certi libri che occupano lo spazio di cento pagine, un paio d'ore di lettura, un frammento infinitesimo della vita, ma che hanno rivoluzionato l'arte, il costume, che talvolta hanno cambiato il mondo […]. Vorrei considerare particolarmente dodi-

portuno soffermarsi, ai fini del nostro discorso, sull'*incipit* dell'elzeviro alvariano, il quale, istituendo, per contrasto, una stretta correlazione tra l'antico formulario narrativo e la letteratura contemporanea, darebbe ulteriore conferma del sostrato etico-civile che sottende la *Prefazione* al *Novellino*, sebbene in esso tale passo non sia stato reimpiegato:

> Fu preoccupazione costante di chi si serve della parola per convincere e persuadere altrui, di trovare anche per questo una legge e un certo numero di regole; perché si possono avere nell'animo le idee più belle del mondo o le più nuove, ma occorre l'arte di ordinarle o disporle, misurarne gli effetti per raggiungere lo scopo. Cose vecchissime queste, si sa, che vanno sotto il nome di Retorica e si studiano sui banchi delle scuole inferiori; ma piuttosto come il ricordo di un costume d'altri tempi, essendosene il nostro dispensato facilmente, e, stanco della persuasione e della retorica, non s'è più curato nelle arti di persuadere nessuno […][48].

La Persuasione, che ai tempi del *Novellino* – fino poi all'Ottocento – ha costituito il meccanismo mediante il quale l'«umorismo popolare eterno» ha messo in atto i processi di 'rivelazione' della natura dell'essere umano, ovvero quelli di 'riconoscimento' delle norme di vita, assume nella contemporaneità i contorni sfumati del «ricordo» verso cui lo scrittore costantemente tende: è l'arte – asseriva Corrado Alvaro nella *Prefazione* al *Novellino* – «non come esperienza diretta, ma come volontà e desiderio di esperienza»[49], in cui a soccorrere l'autore è l'evocazione – mai

---

ci di questi libri di cento pagine, come una biblioteca ideale che si possa contenere in poco spazio ovunque. Dodici sono forse pochi. Ma ventiquattro basterebbero a dare una storia dello spirito umano, i punti intorno a cui hanno lavorato generazioni intere di ricercatori, di riformatori, di pensatori, di poeti. Molte parole d'ordine che hanno colorato di loro un tempo storico sono partite da uno di questi brevi libri. E valanghe di letteratura ne sono state originate». Si veda ora anche Id., *Libri di cento pagine: sintesi del pensiero umano*, a cura di Vito Teti, Vibo Valentia, Ed. Monteleone, 1993. Le opere prese in esame dallo scrittore calabrese sono: la *Poetica* di Aristotele, l'*Apologia* di Socrate, il *De bello gallico*, *Le Georgiche*, la *Regola di San Benedetto*, la *Vita Nuova*, *Il Principe*, *Lazzarillo de Tormes*, *Amleto*, *I dolori del giovane Werter*, *I Poemetti in prosa* di Baudelaire; *La sonata a Kreutzer* di Tolstoj. Cf, al riguardo, Giuseppe Zaccaria, *Alvaro critico letterario*, in *Corrado Alvaro*. Atti del convegno di Mappano Torinese (16-17 marzo 2001), a cura di A. M. Morace e Antonio Zappia, Reggio, Falzea Editore, 2002, pp. 81-95.

[48] C. Alvaro, *Libri di cento pagine. La "Poetica" di Aristotele*, «La Stampa», 11 luglio 1939, p. 3.

[49] Id., *Prefazione* a *Il Novellino,* cit., p. 11.

disgiunta dalla consapevolezza della realtà presente – di «impressioni, moti, commozioni»[50], intuizioni dell'infanzia e dell'adolescenza («l'infanzia e l'adolescenza» – aveva già spiegato, com'è noto, in *Cronaca (o fantasia*) – rappresentano l'inventario dell'universo, la riserva dei tempi in cui avrà cessato di parlare la fantasia»[51]).

In una novella alvariana, *Il fiume sotterraneo*, posta a chiusura della raccolta *Incontri d'amore*, data in stampa nel 1940 – nello stesso anno della *Prefazione* al *Novellino* –, e poi integralmente rifluita nella prima sezione di *Settantacinque racconti* (1955), si legge emblematicamente:

> Potevamo passare [il mio amico Ipsilon e io Zeta] delle ore a osservare un albero, un bimbo che correva, una barca che scivolava sulla superficie dell'acqua. Ma tutto stava come di là d'una riva lontana: i colori, le forme, le voci, si stampavano come in un tempo passato, in una dimensione diversa da ogni dimensione umana: le giacchette rosse e azzurre dei bambini sotto gli alberi verdi, ai piedi dei tronchi grigi; un cigno bianco che navigava sul lago; una donna, un cavallo, un cane che correvano su un prato, era tutto un mondo che si spendeva, fuggiva, dileguava; bisognava fermarlo, ricordarlo; e non pensavamo che tutto correva come l'acqua dei fiumi, sempre fuggente e sempre uguale. Ma questo dava a noi un rimpianto, come se il mondo si dovesse estinguere da un giorno all'altro, e tutta quella ricchezza di colori, di luci, di atteggiamenti non l'avesse mai più potuta vedere nessun altro[52].

L'incapacità di possedere la realtà oggettiva portava inevitabilmente con sé la cruda consapevolezza del disfacimento della saldezza morale, riducendo l'individuo moderno a uno stato di logorante solitudine. Nell'elzeviro intorno a *La "Poetica" di Aristotele*, affermava chiaramente l'intellettuale calabrese:

> D'altra parte la Retorica, cioè l'arte di dire in modo adatto per istruire, persuadere, dilettare, commuovere, ha seguitato a vivacchiare, e per la bassa fortuna in cui è caduta, s'è fatta un servile mestiere. Era stata ricchissima e solennissima perché avevano bisogno di essa […] tutti coloro

---

[50] *Ibidem*.

[51] Id., *Cronaca (o fantasia)*, Roma, Ed. d'Italia, 1934, p. 29.

[52] Id., *Il fiume sotterraneo*, in Id., *Incontri d'amore*, Milano, Bompiani, 1940, p. 362. Per ulteriori approfondimenti al riguardo, cf V. Paladino, *La poetica di Alvaro*, in Id., *L'opera di Corrado Alvaro*, cit., pp. 136-164.

> i quali, per mezzo della parola, si promettevano di ottenere qualcosa da qualcuno, e prima di tutto la persuasione. Fu questa una grande arte, e lo si capisce oggi che è divenuta rara anche l'arte di scrivere una lettera. E in questa semplice funzione, dello scrivere una lettera, quali sono le corde da toccare, quali i sentimenti, e in quali forme, con quale gradazione di effetti? Siamo arrivati a certi epistolarii in cui lo scrivente non confida che se stesso, con molta imprudenza e poco garbo, una specie di monologo, senza il principio di quell'arte sottile che fa delle lettere un dialogo con l'assente. Ma non è da stupire che anche l'arte di scrivere una lettera sia divenuta eminentemente soggettiva, del colore dell'asocialità che distingue tante manifestazioni artistiche contemporanee[53].

Nel 'racconto lungo' *Solitudine*, apparso tra l'ottobre e il novembre del 1932 nella rivista «Pegaso» e inserito, all'altezza del 1934, nella raccolta *Il mare*, la presa di coscienza di una angosciosa condizione di alienazione e di quotidiana paura aveva trovato ulteriori conferme nella razziale Berlino della Repubblica di Weimar, dove lo stesso Alvaro, dalla fine dell'ottobre del 1928 al 1930, aveva soggiornato come inviato de «La Stampa», al fine di sottrarsi alle crescenti censure impostegli dal regime fascista. Immerso in una realtà cittadina ostile e 'meccanica', l'io narrante, un emigrato meridionale di nome Stefano Agri, esperisce l'impossibilità di conoscere l'amore autentico mediante l'incontro con una donna tedesca: divisi da una profonda distonia culturale e razziale, i due personaggi riescono a trovare come unico momento di unione, nella sua pur breve apparenza, la fusione fisica dei corpi, lasciando immutato il loro senso di isolamento e di svilimento morale. Emblematiche le parole di Stefano Agri: «sentivo che non era a me che si era rivolta codesta donna, ma a un frammento umano che aveva incontrato per caso»[54].

Nella civiltà contemporanea non è dunque conseguibile l'amore nelle sue elevate accezioni di gratuità, grazia, sacralità: esso è stato sostituito con l'erotismo, la moda, il successo, il feticismo tecnologico. «Romeo non c'è più. Romeo è morto»[55]: è quanto Alvaro faceva pronunciare, in un suo articolo pubblicato su «La Stampa» il 4 novembre del 1939, al

---

[53] C. Alvaro, *Libri di cento pagine. La "Poetica" di Aristotele*, cit., p. 3.

[54] Id., *Il mare*, Milano, Mondadori, 1934, p. 80. Si veda, inoltre, l'*Introduzione* di A. M. Morace a C. Alvaro, *Il mare*, Nuoro-Soveria, Ilisso-Rubbettino, 2006.

[55] C. Alvaro, *Non c'è più Romeo*, «La Stampa», 4 novembre 1939; ora in Id., *Scritti dispersi*, cit., p. 684.

direttore di una compagnia che intendeva mettere in scena un dramma spagnolo del Cinquecento, denunciando l'estrema difficoltà nel trovare un attore che potesse rappresentare il celebre personaggio shakespeariano. Del resto, la donna appartenente alla realtà urbana – osservava amaramente l'intellettuale calabrese – è alla mera ricerca delle apparenze, «d'un giovane alto, certo per fare una bella coppia»[56] e, se «ogni epoca ritrae nell'arte l'amore di cui si dispone e non quello che esso immagina»[57], allora l'uomo moderno può «interpretare parti da levriere, da accompagnatore sentimentale e buon compagno, ma non quella di Romeo»[58].

L'amore sentimentale, puro, ideale, con il suo "bel parlar gentile" è «durato proprio fino a ieri»[59]: propagatosi nell'età umanistico-rinascimentale «fino al Romanticismo, […] al *Werther* e al *Trionfo della morte* di D'Annunzio»[60], esso affonda le proprie radici nelle cento novelle antiche. Al fine di attestare tale assunto teorico, l'intellettuale calabrese menzionava in particolare, nella sua *Prefazione* al *Novellino*, le Novelle LXIV, LXV, LXXXII e la Novella XCIX della raccolta Borghini: si tratterebbe di racconti che hanno dato alle leggende di Tristano e Isotta, di Lancillotto e Ginevra, a cui si sono ispirate, nuova forma e sostanza narrativa, declinandole secondo il sentimento della «devozione»[61] del Fedele d'Amore nei confronti della Donna angelicata. Tali Novelle, in cui non è più distinguibile «l'amore celeste dall'amore profano»[62], si fanno depositarie della cultura trovadorica e al contempo fondatrici di quella italiana, serbando nelle trame del loro favoleggiare i valori spirituali e umani universali: «il *Novellino* anticipa il senso drammatico della narrativa italiana, la sua misura, la sua morale, le sue esigenze liriche»[63].

Entro tale prospettiva critica, Corrado Alvaro attribuiva alla *Vita Nuova* di Dante un forte debito di filiazione nei confronti della raccolta delle cento novelle antiche. Se nel modello trovadorico era già ravvisabile la

---

[56] *Ibidem*.
[57] *Ivi*, p. 685.
[58] *Ivi*, p. 684.
[59] C. Alvaro, *Prefazione* a *Il Novellino,* cit., p. 14.
[60] *Ibidem*.
[61] *Ibidem*.
[62] *Ivi*, p. 15.
[63] *Ivi*, p. 14.

figura della donna «sposa d'altri»[64], è nel *Novellino* che inizia a profilarsi l'idea dell'amore come «segreto», come sentimento sacro: è il caso della Novella LXIV, *D'una novella ch'avvenne in Provenza alla corte del Po'*, la cui vicenda muove dall'amore di messer Alamanno per Madonna Grigia «sì celatamente»[65] nutrito che non «appena propalato perde il suo valore»[66]. Un modulo espressivo della tematica amorosa che, secondo l'intellettuale calabrese, Dante mostra pienamente di recuperare: «Beatrice si scorge attraverso un velo, sempre lontana, è appena uno sguardo o un sorriso, e dal momento in cui l'amante ha confidato a qualcuno quello sguardo e quel sorriso, ella non lo guarda e non gli sorride più»[67]. Nella Novella LXXXII, inoltre, si narra di un sacrificio d'amore insolito alla concezione medievale: quello della morte. La protagonista, la Damigella di Scalot, consumata dal dolore per il suo amore non corrisposto da parte di Lancillotto, fedele invece alla regina Ginevra, chiede che almeno il suo corpo, dopo l'ultimo respiro, possa raggiungere in mare Camalot, dove risiede l'agognato Cavaliere. In una lettera segretamente riposta in una tasca del proprio abito, la donna 'rivela' ai Cavalieri della Tavola Rotonda ciò che ha inteso riservare, con sentimento 'contrario', al proprio inesorabile destino: «E se voi volete sapere perch'io a mio fine sono venuta, si è per lo migliore Cavaliere del mondo […], Monsignor Messer Lancialotto de Lac, che già non seppe tanto pregare d'amore ch'elli avesse di me mercede. Così, lassa, sono morta per bene amare, come voi potete vedere»[68]. L'atto estremo d'amore, comunque «ancora umano»[69], presente nel *Novellino* si traduceva nella *Vita Nuova* in termini teologici quale unico possibile congiungimento con la persona cara; la morte del padre di Beatrice, quella della stessa Beatrice e il presentimento di quella di Dante «divengono una divina matematica dei sentimenti e delle passioni»[70], accostabile all'espressione suprema della sofferenza di Cristo sulla Croce per la salvezza dell'umanità.

---

[64] *Ivi*, p. 16.

[65] *D'una novella ch'avvenne in Provenza alla corte del Po'*, cit., p. 126.

[66] C. Alvaro, *Prefazione* a *Il Novellino,* cit., p. 16.

[67] *Ibidem*.

[68] *Qui conta come la damigella di Scalot morì per amore di Lancillotto de Lac*, in *Il Novellino,* cit., p. 157.

[69] C. Alvaro, *Prefazione* a *Il Novellino,* cit., p. 17.

[70] *Ibidem*.

È necessario a questo punto rilevare che tali considerazioni in merito all'opera dantesca erano state certamente già formulate da Corrado Alvaro nell'elzeviro dedicato a *La Vita Nuova* l'8 agosto del 1939 ne «La Stampa»[71], subendo – al pari di quelle avanzate nell'articolo su *La "Poetica" di Aristotele* – uno scrupoloso lavoro di accorpamento. Esse, comunque, pur non essendo 'inedite' all'interno della *Prefazione*, assumono in un serrato accostamento critico-letterario alla raccolta delle cento novelle antiche un rinnovato significato, volto a conferire un alto valore estetico e culturale al *Novellino*. Si legge, infatti, nel testo prefatorio:

> Ecco, dunque, un libro la cui fama non è mai venuta meno in oltre sei secoli di vita, venerabile per tanti aspetti: e per essere tutto intorno allo stesso mondo di Dante; e perché narra di sentimenti, pensieri, vicende che dominarono i pensieri e i sentimenti e le vicende del padre della nostra lingua; e per avere esso fornito più d'uno schema al creatore della prosa italiana, che vi posò sopra i suoi occhi esperti; e per essere questo libro posto alla confluenza della bassa latinità e dei dialetti italiani e della formazione delle lingue sorelle, il provenzale il francese e il catalano[72].

A presiedere nel *Novellino* è un gusto e una formazione tipici dello spirito italiano: un'«italianità» non conchiusa in sé stessa, bensì – come teneva a sottolineare lo stesso Alvaro – aperta ad accogliere e fondere insieme, in un «medesimo linguaggio»[73], leggende pagane e Cristianesimo, Cavalleria e diritto feudale, mondo germanico, franco e provenzale, modelli pervenuti dall'Oriente e genio popolare; un'«italianità» il cui 'parlar gentile' poneva le universali fondamenta morali delle civiltà mediterranee[74].

Consapevole dei tragici mutamenti del proprio secolo, Corrado Alvaro chiedeva con maggiore forza allo scrittore contemporaneo di proseguire, mediante l'arte del 'ricordo' e del 'desiderio', nel tentativo etico di

---

[71] Cf P. Tuscano, *Corrado Alvaro lettore e interprete della «Vita nuova»*, «Critica letteraria», 2015, 3-4, pp. 695-702.

[72] C. Alvaro, *Prefazione* a *Il Novellino,* cit., p. 22.

[73] *Ivi*, p. 23.

[74] Cf A*lvaro uomo mediterraneo, scrittore europeo*. Atti del convegno di S. Luca (19-20 aprile 1995), Regione Calabria - Comune di S. Luca, s.n., 1997; *Corrado Alvaro e il Mediterraneo.* Epifania di un messaggio attuale, Catalogo bibliografico, Cosenza, Biblioteca Nazionale, ottobre, s.l., s.n., 2016.

saldare, per il 'domani', «il cerchio tra mondo antico e mondo nuovo»[75], recuperando e preservando da ogni forma di consunzione del tempo le pagine del *Novellino*, con quell'«umorismo popolare eterno» in esse racchiuse:

> L'umorismo popolare eterno e con lo stesso senso dal Catai a Bologna, erompe [nel *Novellino*] con le sue ingenue favoline, i suoi apologhi, le sue risposte. Sono, alcuni, aneddoti quasi insulsi, di un umorismo non comprensibile altro che da gente come ancora siamo noi che ricordiamo quei mimi popolari dei nostri paesi in cui una risposta che sembra sciocca e grossolana contiene una saggezza primordiale e naturale scolorita dagli anni e quasi indecifrabile; ma esprime l'orientamento elementare dell'uomo nel mondo, e quello che gli uomini chiedono alla vita e alla civiltà[76].

[75] Corrado Alvaro, *Il giorno dei ragazzi*, in Id., *Il nostro tempo e la speranza*, cit., p. 27.

[76] Id., *Prefazione* a *Il Novellino,* cit., p. 24.

Carmine Chiodo

LE ESPERIENZE NEL NOBILE COLLEGIO DI VILLA MONDRAGONE. L'ETÀ BREVE *FRA REALTÀ E FANTASIA*

Corrado Alvaro visse una vita felice, la cui memoria poi avrebbe custodito gelosamente con la piena consapevolezza – anche quando gli obblighi paterni, che lo esigevano «poeta» a qualunque costo, gli spalancarono un mondo diverso da quello della casa paterna e dall'ambiente sanluchese, fatto di solidarietà, di complicità, di rispetto e di godimenti di tradizioni antiche e sempre affascinanti – che essa, pur nei momenti meno gioiosi, rendeva apprezzabile ogni tempo della vita; e in *Memoria e vita* ci informa che aveva passato vari anni in quel «mucchio di case presso il fiume, sulla balza aspra circondata di colli dolcissimi digradanti verso il mare». Allude ai primi dieci anni della sua esistenza, e «pure essi – dice lo scrittore – furono i miei più vasti e lunghi e popolati. Il paese era gramo e povero in confronto alla ricchezza del mondo, e a me pareva il più ricco e il più vario»[1]. Finite le elementari, Corrado venne mandato al collegio salesiano di Bova, dove incomincia gli studi ginnasiali. Una grave malattia lo colpisce negli ultimi due anni dell'anno scolastico. Non può presentarsi agli esami. Col nuovo anno viene mandato nel collegio dei Gesuiti di Villa Mondragone per frequentare da esterno le scuole medie. Il maestro Antonio, il padre di Corrado, pensava che un'adeguata istruzione fosse un passaggio obbligato per una promozione sociale.

Università degli Studi di Roma - Tor Vergata; chiodo@lettere.uniroma2.it

[1] Vd C. Alvaro, *Il viaggio*, a cura di Anne-Christine Faitrop Porta, Reggio Calabria, Falzea, 1999, p. 91.

Ad Alvaro veniva concesso di usufruire di un posto economico per via di un lascito che un cardinale straniero aveva legato al detto istituto. Scrive Alvaro:

> L'Istituto dipendeva da un porporato amico dei gesuiti. Mio padre si presentò a quel porporato con un cesto di frutti del nostro paese. Io non ricordo esattamente come andò la scena, né se pure la vidi o non sia questo ricordo una mia fantasia, come accade spesso per le testimonianze dell'adolescenza: ma vedo il gran porporato sulla sedia dorata alta sulla predella, mio padre atticciato, piuttosto piccolo, e in ginocchio, come sapeva star lui, che sembrava un pastore di presepe, e il suo cesto poteva dargli quell'aria; mi pare di ricordare il riso indulgente del cardinale. La cosa era fatta[2].

Il passaggio dal paese a una istituzione chiusa, rigida, oppressiva, viene vissuto da Alvaro e dai suoi fratelli Beniamino e Guglielmino, che con lui sono mandati nello stesso collegio, come la perdita di un Eden e la fine dell'infanzia.

Risalgono alla formazione giovanile le prime creazioni di Alvaro, che si scopre poeta nel suo paese e nella sua famiglia. Questa scoperta, suscitata, incoraggiata, alimentata dal padre, comincia ad affermarsi, tra paure e delusioni, sensi di colpa ed entusiasmo nel collegio dei Gesuiti di Villa Mondragone, presso Frascati, dove si realizza la prima formazione, e poi al Liceo Galluppi di Catanzaro, dove il giovane Alvaro sperimenta quanto sia duro e faticoso provare a cambiare condizione sociale attraverso lo studio e dove fa esperienze umilianti per la sua indole di giovane libero, geniale, ribelle. Certamente la scuola, il collegio di Mondragone, il Galluppi di Catanzaro sono i luoghi della faticosa e assidua applicazione di Corrado che paga un duro prezzo, compie sforzi enormi, subisce punizioni e umiliazioni, si ribella e si impegna fino allo spasimo, sopporta privazioni dovute anche alle modeste condizioni della famiglia, per accedere alla poesia, come desiderava il padre[3].

La partenza dal paese è un momento cruciale nella vita di Alvaro, che

---

[2] C. Alvaro, *Memoria e vita*, in *Il viaggio*, cit., p. 85.

[3] Vito Teti, *Alvaro «scolaro»*, in C. Alvaro, *Un paese e altri scritti giovanili (1911-1916),* Introduzione dello stesso, con un saggio di Pasquale Tuscano sul giovane Alvaro poeta, Roma, Donzelli, 2014, p. 13. Vito Teti analizza la vita del giovane Alvaro e la sua formazione alla luce di documenti inediti: la biografia stilata, e non pubblicata, dall'ami-

nel 1906 compie la consueta trafila dei giovani del Sud, nati da una piccola borghesia artigianale e contadina; e parte appunto dal suo paese e va verso il collegio gesuitico di Villa Mondragone, all'ipotetica conquista di quella coscienza e di quella speranza che la borghesia terriera meridionale usava trasmettere di padre in figlio, lungo il sentiero di una verità ereditata. Le esperienze fatte dal giovane Alvaro nel Nobile Collegio di Villa Mondragone ebbero una profonda influenza su di lui; e se ne ricordò a distanza di anni, in un romanzo che ha visto la luce nel 1946, dal titolo *L'età breve*, di cui si parlerà in seguito.

Il Nobile Collegio si trovava nella Villa di Mondragone, costruita dal cardinale Marco Sittico Altemps che realizzava tra il 1572 e il 1574 un primo imponente edificio su disegni di Martino Longo, sotto la cui direzione si effettuarono i lavori, e vi ospitava il papa Gregorio XIII. La villa prese il nome di Mondragone sia per la sua elevata posizione, sia per i draghi che tutta l'ornavano, in onore dello stesso pontefice nominato prima, la cui arma gentilizia aveva in mezzo un dragone[4]. Durante il primo Ottocento la villa conobbe offuscamento e rovina a causa dei terremoti, del passaggio di truppe austriache e di asportazioni dovute all'ignoranza e all'avidità degli uomini. Poi venne donata da Marcantonio Borghese (di famiglia senese), che intanto aveva provveduto ai più urgenti lavori di restauro giovandosi dell'opera di Luigi Canna (1795-1856) e di Giovanni Battista Benedetti, ai Padri Gesuiti. Questi vi fabbricarono il Nobile Collegio Convitto. I Gesuiti avviarono diversi lavori sulla villa, resi necessari dalla crescente iscrizione di collegiali e dall'ottimizzazione delle funzioni. I convittori aumentavano sempre di più e in un primo momento l'utenza era nobiliare, successivamente il collegio era frequentato dalla ricca borghesia. La classe docente, oltre a parlare di rispetto dei principi cattolici, poté vantare la presenza di umanisti e di illustri personaggi quali Angelo Secchi, Lorenzo Rocci, Felice Gondi e tanti altri.

A Villa Mondragone sono stati dedicati nel corso del tempo vari studi e contributi che ne hanno analizzato i vari aspetti e funzioni, e tra i tanti

---

co dello scrittore, Domenico Lico, e pure le lettere interessanti tra i due, nonché i vari scritti giovanili.

[4] Su questa villa vd Giuseppe Toffanelli, *Civitas Tusculana,* Frascati, Edizioni Tusculane, 1966, pp. 192-194.

spicca il bel volume (curato da Marina Formica) che è stato edito nel 2015 e voluto dall'allora Magnifico Rettore dell'Università di Roma: «Tor Vergata», Giuseppe Novelli, che acquistò la villa il 9 ottobre 1981[5]. Il Nobile Collegio garantiva un livello culturale molto alto e una profonda educazione religiosa: validi gli insegnanti quali padre Nobili Vitelleschi, morto improvvisamente quando era Rettore del collegio, e Alvaro lo ricorda in un articolo apparso sul «Corriere della Sera» con parole lusinghiere[6]. Altro noto insegnante del collegio fu il già nominato Lorenzo Rocci, grecista e poeta[7]. Studia in questo collegio uno scolaro del tutto eccezionale: Corrado Alvaro[8]. Qui egli, negli anni compresi tra il 1906 e il 1909, manifestò atteggiamenti d'insofferenza e di ribellione, fino a quando, trovato in possesso di *L'Inno a Satana* del Carducci, padre Rocci, in quanto Preside, ne stabilì definitivamente l'espulsione dal collegio. Le molte critiche su questo ambiente definito «singolare» da Alvaro, che più volte aveva cercato di fuggire, sottolineano le stridenti contraddizioni tra un mondo tenacemente arroccato nella rigida difesa delle sue prerogative aristocratiche, proteso nell'ambizione di formare la classe dirigente del domani, e la nuova realtà sociale di un'Italia in profonda trasformazione, insofferente delle vecchie norme e forse non ancora pronta a esprimerne diverse. Alvaro resterà nel convitto fino al marzo 1910, frequentando le prime quattro classi ginnasiali, per poi essere allontanato. Delle sue esperienze nel collegio di Villa Mondragone scrive in varie opere e articoli: ne parla in un articolo di «Il Mondo» di Giovanni Amendola:

> Tra le mie avventure di terra e di mare, io ebbi l'occasione, da ragazzo, di frequentare una scuola della nobileria; all'ultimo banco naturalmente, giacché non avevo altro stemma che il tamburo di pelle d'asino dei pastori del mio paese. Il Professore ammoniva la scolaresca di badare a sé, giacché ad essa aspettava nell'avvenire la parte di guida intellettuale del popolo. Non so dire che cosa si confidassero quei ragazzi il giorno in cui

---

[5] Vd *Villa Mondragone «Seconda Roma»,* a cura di Marina Formica, Roma, Palombi Editore, 2015. Per la storia della villa si rinvia all'introduzione della Formica, pp. 9-19.

[6] «Il Corriere della Sera», 1° maggio 1953, poi in C. Alvaro, *Scritti dispersi, 1921-1956,* introduzione di Walter Pedullà, postfazione di Mario Strati, Milano, Bompiani, 1995, p. 1204.

[7] Su questa figura, Vd Lisa Severi-Giovanni Leo, *Padre Lorenzo Rocci: insegnante e Preside, grecista e poeta,* in *Villa Mondragone…,* cit., pp. 219-231.

[8] Fabio Pierangeli, *Un promettente alunno ribelle*, *ivi*, pp. 338 sgg.

> con l'intervento del Cardinale, in occasione della premiazione annuale, s'illustravano fra di loro le biografie dell'interveniente e degli invitati. So che uno di loro, con un titolo da far voltar un intero salotto, si fece prestare un libro da me (era il Carducci) e lo portò al rettore che mi espulse immediatamente pure dall'ultimo banco […][9].

Questo articolo è *Dama*, risalente al 23 gennaio del 1925; e del collegio di Mondragone parla uno dei protagonisti del romanzo *Vent'anni* (1930); del senso del peccato in un altro romanzo, *L'uomo è forte*; di diavoli nel racconto *I fiori dei conventi*, che fa parte della raccolta *Incontri d'amore* del 1940; e ancora di Mondragone nel secondo volume dell'*Itinerario italiano*, *Roma vestita di nuovo*[10]. Certamente presso i Gesuiti a Mondragone Alvaro non ha lasciato un buon ricordo, facendo egli in seguito pure professione di laico. Più diffusamente descrive e analizza la sua esperienza di alunno collegiale nel romanzo *L'età breve*[11], come già si è accennato. Questo romanzo, uno dei più intensi della sua attività, non è un'opera nuova quanto al contenuto, sembra anzi rielaborare fino ai limiti della ripetizione ciò che lo scrittore ha più volte detto. Può sembrare stanchezza, ripiego, oppure esercizio della memoria esaurita, fine a sé stessa, perché non ha più niente da esprimere e da significare, da porgere come un valore sociale e simbolico, ma ha solo da ritessere in una dimensione favolosa il suo contenuto, il suo essere memoria.

Le notizie che lo scrittore ci dà di sé, sparse in tutti i suoi racconti ritornano qui coordinate in una sola vicenda: il ragazzo mandato a studiare in collegio da padre per far schiattare di rabbia, di invidia i grandi del paese ("voglio che lo vedano, che sappiano, e che crepino di invidia"[12]), e poi ancora la pubertà come malattia del racconto già nominato *I fiori del* convento, e ancora la cacciata dal collegio che altre volte era stata fuga, la paura del padre terribile, la mancata iniziazione all'amore per la morte improvvisa della prostituta, la partenza dal paese per la conquista del mondo: tutto questo e altro ancora aveva già narrato Alvaro. In sostanza

---

[9] Questo pezzo si legge negli *Scritti dispersi 1921-1956*, cit., p. 56.

[10] Milano, Bompiani, 1955, pp. 11-116.

[11] È il primo romanzo di Alvaro nel dopoguerra: narra la trasformazione del ragazzo che s'approssima a diventare uomo. Il romanzo apparve nel 1946, giusto a metà strada fra *Agostino* (1944) e *La disubbidienza* (1948) di Moravia.

[12] *L'età breve*, Milano, Bompiani, 1946, p. 17.

il romanzo non è una "summa" di tutti i motivi alvariani ma è il vertice di un lungo itinerario morale. In questo senso è vero che quest'opera è al limite, secondo alcuni interpreti, della poetica alvariana. È il romanzo del dover crescere, e dover crescere significa sciuparsi, corrompersi, farsi male. L'opera è intessuta quindi di memorie e con troppa facilità si è fatto il nome di Proust, magari per differenziarlo. Il processo della memoria in Alvaro è inverso a quello dello scrittore francese: in questi dalla verità alla poesia, in Alvaro dalla poesia alla verità.

Nel romanzo del '46 vengono riutilizzati ambienti, personaggi e atteggiamenti sentimentali presenti in altre opere narrative. L'opera segna, lungo il periodo di cinque anni che immediatamente precedono la Prima guerra mondiale, due processi: quello di una non raggiunta maturazione sessuale e culturale di Rinaldo Diacono adolescente; e l'altro concernente le trasformazioni sociali e naturali del suo paese d'origine, Corace. Assai più importante risulta essere il primo, che dovrebbe condurre ad una sana e distinta sessualità e ad una formazione culturale indispensabile per uscire dal chiuso dell'ambiente paesano. Tale processo è osservato prima negli anni della diseducativa permanenza del protagonista (Rinaldo Diacono, Alvaro stesso) in collegio e poi nel periodo del suo ritorno in paese. Fanno cornice alle esperienze di Rinaldo preti, compagni di collegio, creature femminili dai nomi spesso allusivi o chiaramente parlanti.

Ci troviamo davanti a un romanzo (composto in solo due mesi dal 29 luglio al 2 ottobre del 1945) fatto con il recupero di materiali e situazioni già presenti in varie pagine narrative, ma questo recupero è in parte imposto dalla necessità di retrocedere nella vita di Rinaldo Diacono, già adulto nella Roma fascista di *Tutto è accaduto*, narrando (come lo scrittore fa in *Mastrangelina)* il periodo adolescenziale del personaggio. Però il recupero appare soprattutto suggerito dalla comunanza, con altre opere, dell'argomento adolescenziale, uno dei nuclei fondamentali della ispirazione alvariana. Per cui nel romanzo del '46 ritornano temi già trattati nei racconti; e così da *I fiori dei conventi,* per esempio, derivano le suggestioni erotiche provocate dai fiori; il contrasto tra i fiori dei collegi e quelli del paese; la donna, anche bambina, considerata partecipe della natura del diavolo; la divisione degli allievi in piccoli, mezzani e grandi; la loro sessualità spesso incerta; le camerate con i giovani malati. Invece da *L'amata alla finestra* (1929) derivano gli amori a distanza, affidati a sguardi e a lettere lanciate attraverso le finestre; ancora da *La signora Flavia* (*Gente in*

Aspromonte, 1930) i fremiti dell'adolescente per le carni della donna. Comunque, per ben cinque anni, Rinaldo/Alvaro vive nell'universo statico del collegio e dopo tale periodo ritorna al paese che è tutto diverso: ora gli sembra più «folto e abitato. In cinque anni le bambine si erano fatte ragazze e le ragazze donne».

Per ritornare alle esperienze collegiali, lo scrittore dichiara addirittura che il collegio ostacola la maturazione con procedimenti educativi perversi. Qui, da un lato si presenta la donna come una creatura diabolica, essere impuro, «vaso di mali», così predica padre Corniglia, associato dal cognome al diavolo costantemente evocato. Ancora dall'alto si riservano attenzioni morbose ai giovanetti nei quali l'indistinzione è più marcata: il «sesso indistinto» dei piccoli. Tra questi spiccano Luisella e Besanti, che anche nei cognomi portano il marchio della loro condizione. L'indistinzione è favorita pure dalla cura che gli educatori mettono nel far sì che gli adolescenti abbiano repulsione del proprio corpo e soprattutto di quella parte considerata per metonimia stimolo alla tentazione, e poi il ventre: «A volte, perché per tre giorni non poteva parlare con nessuno, si ricordava del suo ventre, cavo, bruno, tenero come il miele, e provava un soffocamento». Monsignor Rettore cominciò a interrogare Rinaldo sull'argomento modestia, e se mai si guardava il corpo. Il ragazzo calabrese rispondeva confuso, a occhi bassi, «dicendo di no: ma ricordava il suo ventre, il suo petto, come qualcosa cui mancasse una parte essenziale, un guscio senza il frutto»[13]; qualsiasi sviluppo è visto in senso negativo, pure la crescita dei peli, che indicano la sopravveniente orribile mascolinizzazione («Egli aveva in verità notato che nel suo corpo spuntavano orribili peli, e credeva di poter nascondere quella sua malattia bestiale»[14]). La forza, però, della natura è incrollabile, e la sessualità erompe nei giovani in modi simbolici e allusivi attraverso l'attrazione ossessiva per il cavo presentato nei suoi sostituti di borse, fiori, conchiglie, pieghe aperte, e per il color rosso di tali sostituti simbolici: così, per esempio, i libri sono aperti e «odorati dove i fogli si uniscono in una piega profonda», come si «apre una conchiglia»; i denti del diavolo tentatore «si aprivano come la borsetta della Signora Guglielmina, e ci sono nicchie dove sono tracciate immagini oscure», piccole donne nude che «parevano delle martiri con crudeli

[13] *L'età breve,* cit., p. 76.
[14] *Ibidem.*

piaghe sul ventre». L'unica creatura che in questo clima di demonizzazione del sesso e della donna potrebbe portare Diacono alla sana acquisizione di una sessualità distinta è la ragazzina Eugenia, ribattezzata Amanda (da amare) dal protagonista che non riesce a considerarla «vaso dei mali, antro della perdizione»; perché l'aura del peccato non la tocca, né nel nome attribuitole, né nelle fantasticherie che la riguardano.

L'età breve è il primo dei romanzi che ci mostra le diverse stagioni umane del protagonista e lo scrittore non dimentica nulla delle esperienze passate. Così Rinaldo reagisce con sanità calabrese: il suo corpo sarà impuro ma egli ama il suo corpo; le donne saranno corrotte, ma egli le osserva, le pesa e, finanche, si fa animo a scrivere ad una bambina che vede alla finestra dirimpetto alla sua e che egli chiama, come già detto, Amanda; e per questa lettera, dove fantasticava incontri d'amore, è ingiuriato e cacciato dal collegio. In *L'età breve* sono come due romanzi: l'uno, romanzo del paese, l'altro romanzo del collegio, ed essi sono intrecciati e fusi tra di loro. Certo l'amore della sua terra dà alla scrittura nuova forza lirica: c'è più sessualità nelle pagine dedicate al collegio che non in quelle in cui sono descritte le donne di ogni genere, e molto ardimentose, come Concetta, l'amante del prete, o Mastrangelina, che mostra le gambe fino ai fianchi a Rinaldo, figlia naturale dello stesso padre. Donne «col viso di frutti», talune somiglianti a «certe pere d'inverno ruvide all'esterno e così delicate dentro». È un episodio di alta poesia quello di Antonia che promette a Rinaldo di attenderlo di notte in un casalino fuori mano e, per essergli fedele, nell'attesa rifiuta di cedere alle voglie dei passanti che l'assassinano (ritorna alla memoria un'altra prostituta assassinata, quella della straodinaria novella *Cata dorme* di *Gente in Aspromonte*). L'età breve è quella che va dall'infanzia all'adolescenza, quando il ragazzo si risveglia e si trova uomo. Il tema è joyciano ma il vero modello e il progenitore di questo romanzo è *Gente in Aspromonte* e rispetto a quest'ultimo vuole essere un approfondimento, una ripresa, una messa a fuoco[15].

L'età breve potrebbe avere come sottotitolo «scoperta del peccato», e qui si mostrano con una nuova chiarezza le deviazioni discendenti da una

[15] Vd Geno Pampaloni, *Alla conquista del modello,* in *Omaggio a C. Alvaro.* Supplemento al «Bollettino del Sindacato Nazionale Scrittori», a cura di Carlo Bernari, Roma, Sindacato Nazionale Scrittori, 1957, p. 80.

educazione sbagliata, da una moralità ipocrita, dal convenzionalismo religioso, da quell'aura cupamente cattolica ma non cristiana che un ragazzo di provincia può respirare in un collegio religioso. Rinaldo è ancora bambino e non sa che cosa sia un collegio, né una città; non sa che cosa siano il peccato o il piacere. Quest'ultima parola la sente per la prima volta al paese, prima di partire, e la sente dire da un compagno, il quale lo ammonisce seriamente che egli in collegio sarà castrato e che non avrà quindi più piacere: «E che cos'è piacere? chiese Rinaldo. Tutti risero guardandosi fra di loro con degli sguardi da uomini assai ripugnanti»[16]. A guardar bene l'opera ha come tema pure l'esperienza morale e sentimentale della generazione dello scrittore, vale a dire una trentina di anni italiani. D'altra parte è anche il romanzo di formazione di Diacono/Corrado, che è mandato in collegio a studiare anche per riscattare dalla povertà la propria famiglia e il suo paese, al quale dovrà far ritorno quando, – come già detto, – viene espulso dal collegio. Inoltre è l'unico romanzo del ciclo delle «Memorie del mondo sommerso» (gli altri due sono *Mastrangelina* e *Tutto è accaduto*) ad essere curato dall'autore, e quindi il solo che in modo legittimo consenta un'interpretazione. Esso indica, dimostra, il primo orientamento dello scrittore verso quelle componenti naturalistiche, all'interno delle tecniche letterarie, che senza distrarsi dalla realtà e dal vero oggettivo, annoverano tuttavia nell'ambito della narrazione l'atto lirico come forma e come proiezione del mito. Nel romanzo si nota anche il tormento della sua infanzia espresso nelle linee più dolorose. Vi traspare tutta la natura dell'uomo meridionale, con i suoi timori e le sue remore, i suoi dubbi e le titubanze morali derivanti da un tipo di educazione che mai è riuscito a sconfinare oltre i margini dei tabù tradizionali, che neppure l'esperienza cittadina del collegio riesce a scalfire. Il piccolo Corrado vive all'ombra del padre, che è il simbolo di tutti gli ideali della provincia, il cui intento precipuo è quello di elevarsi socialmente. Il giovanissimo Alvaro si rende partecipe e complice di questi problemi per poco tempo; i suoi gesti di ribellione si fanno più frequenti e determinano la fuga dal collegio e ancor più il rifugio nell'idillio, nella dolce figura della ragazza Amanda, un personaggio immaginario, a detta di Alvaro. Amanda: «rosa rosata», «bocca adulta ma intatta».

Alvaro era studente esterno che portava i libri foderasti con carta co-

[16] *L'età breve*, cit., p. 42.

mune mentre quelli degli alunni ricchi avevano ben altra fodera, in cui spiccava il rosso cardinalizio. E nel collegio, dalla porta grande, pareva grondassero pensieri cattivi dalla sua cornice rappresa, quando vi arriva Rinaldo Diacono. Egli voleva diventare poeta; e quando lo disse per la prima volta «sua madre si mise a piangere forse di gioia e suo padre lo prese sul serio:». Suo padre sapeva bene che «[…] essere poeta per i poveri voleva dire partecipare come soltanto possono partecipare i poveri della grandezza terrena: esser poeti, come soltanto possono partecipare i poveri della grandezza celeste». Forse questo romanzo è il più bello di Alvaro. Qui c'è il crescere dell'uomo nel mondo e nella vita, l'avventura dell'uomo nella Storia. È la testimonianza di un nuovo realismo narrativo. Nell'opera si respira l'atmosfera dei primi anni del '900. Basta, ad esempio, per rendere il sapore particolare che quegli anni ebbero a Roma, una sola rapida scena: la celebrazione del XX settembre a cui i Diacono, padre e figlio, assistono. Rinaldo, quando parte per andare in un collegio dei Gesuiti in una piccola città vicino a Roma, ha sentito nel suo paese calabro di Corace il rancore vendicativo del padre contro i potenti, quei signori ai quali dovette umiliarsi negli anni della miseria; e ha accolto nella sua fantasia di ragazzo ignaro tre donne che adombrano per lui il mistero del sesso, tutte tre sane e schiette come pure non dimentica Antonia, una prostituta massaia. Le immagini sono sempre poetiche e nascono da una fantasia che trasfigura in relazioni fantastiche le relazioni morali.

Alvaro, com'è suo solito, ci dà, profondo osservatore com'è, una descrizione molto precisa di un ambiente o di un prete, ed ecco come ad esempio ci viene mostrato don Cupio: «Era un giovane alto, elegante in una veste di zigrino lucente; camminava diritto, a fronte alta, con un sorriso tra le labbra; abitava una stanza presso la cappella dove c'erano le ali dei diavoli, e godeva di grandi protezioni»[17]. Inoltre le cerimonie della confessione e della comunione non si svolgevano in segreto, ognuno prendeva un atteggiamento compito, raccolto, verginale, e chi rimaneva nel buio ripensava ai suoi peccati come se fossero mali di tutto l'organismo, indisposizioni che attraevano l'occhio sospettoso dei superiori, e di Monsignore Rettore, «il quale stava attentissimo». Diacono che non si era confessato né comunicato, fu guardato con diffidenza e quasi scansato:

[17] *L'età breve,* cit., p. 69.

«Erano quegli sguardi e quel sospetto da parte di Cicero e di Monsignor Rettore, che davano a Rinaldo l'impressione di essere peccatore, impuro; egli si sentiva al bando, e non senza una certa soddisfazione»[18]. Ma non si confessa e ciò lo esclude dalla comunità dei suoi compagni, gli impedisce di vivere la loro vita e di unirsi ad essi. Ecco ancora un altro prete, padre Corniglia, che in ogni sua conversazione parlava di uno dei sette peccati mortali. Ne faceva una classificazione, sotto cui «schiacciava le menti dei ragazzi che non arrivavano a capire perché tanti peccati, non riuscivano a immaginarli, e tuttavia dovevano lacrimare per essi. Soltanto gli animali erano immuni, gli asini nelle stalle di Corace, e le colombe che si posavano sull'orlo della vasca del giardino»[19]. Sotto le parole di padre Corniglia «si ammucchiavano i peccati come la forfora sotto i denti di un pettine, o come la spazzatura che viene fuori da tutti gli angoli della stanza nella pattumiera».

Allo scrittore non sfugge nulla; ed ecco ancora il Rettore che «stava seduto dietro al suo tavolo, col crocefisso davanti. Il tono con cui lo invitava ad entrare lo rassicurò; non lo aveva chiamato per sgridarlo. Varcata quella porta, Rinaldo si sentiva tornare piccolo, e si ritrovava le piccole mani di un tempo, tenaci come due ganci, ingegnose e forti»[20]. Monsignor «Rettore chiedeva se, andando a letto, egli si spogliasse con la dovuta modestia sotto le coperte. Cercò di sapere che discorsi egli facesse coi suoi compagni, e Rinaldo capì che colui andava a tentoni, non sapeva proprio nulla». Rinaldo provava piacere «a ingannarlo e a mostrare di ignorare tutto. Monsignor Rettore insistette sulla faccenda del corpo, e descriveva a Diacono quanto il corpo fosse impuro, e come non emanasse altro che sudiceria. Il pensiero di Rinaldo si soffermò su questa sudiceria»[21]. Poi Monsignor Rettore usa violenza nei confronti di Rinaldo: lo accosta a sé e gli sussurra all'orecchio: «Vuoi bene a Maria?», e tenta di bacialo sulla guancia, ma Rinaldo si difende e ricorda che nemmeno sua madre lo aveva stretto a quel modo, anzi aveva sempre messo le mani su di lui «con una delicatezza che gli faceva amare tutto l'universo femminile». Il fiero Rinaldo grida al Rettore: «Lasciatemi o vi uccido».

---

[18] *Ivi*, pp. 80-81.
[19] *Ivi*, pp. 86-87.
[20] *Ivi*, pp. 46-47.
[21] *Ivi*, pp. 47.

L'unico che capisce il ragazzo calabrese è padre Orbain, che lo chiama spesso «mon petit monsieur», come Carmela Diacono, quando vedeva suo figlio vestito di nuovo in occasione delle feste, lo chiamava «mio bel signore»[22]. Questo prete francese attraverso i suoi grandi occhiali considerava Rinaldo come un individuo grande ed è l'unico prete che vuole bene al ragazzo. Padre Orbain era il suo confessore e Rinaldo riusciva a vedere gli sguardi di sua madre e suo padre in quel sacerdote. Va a trovarlo spesso nella sua stanza tappezzata di libri e Orbain chiede subito a Rinaldo di parlargli del suo paese, Corace. Così Rinaldo gli riferisce, per esempio, dell'uscita dei pastori dalle messi festive, quando: «appena varcata la porta della chiesa» si ponevano la berretta in capo, davano poi un balzo e via di gran corsa, ognuno andava verso la sua casa.

Certamente grazie a questo prete il cristianesimo di Alvaro in questi anni si purifica, si irrobustisce[23]. La religiosità di Alvaro è naturale, tipica di chi si pone i problemi degli uomini e dei suoi valori fondamentali (si pensi a *Il nostro tempo e la speranza*). Quella di Alvaro è una laica religiosità, caratterizzata da una vena ironica che è tipica della gente aspromontana. Da bambino Alvaro visse questa religiosità popolare, legata al Santuario della Madonna di Polsi, e nel 1912 dedica a Polsi ed alla sua storia un opuscolo; allora Alvaro era studente liceale e poi in *L'età breve* ritorna sugli anni del collegio e ricostruisce con dovizia di particolari i suoi sogni dell'adolescenza e il suo fervore religioso. Il piccolo Diacono «passò in grande raccoglimento i giorni di esercizi in cui si doveva serbare il silenzio, e rinunziò più volte a qualcosa che gli piacesse a tavola, senza indispettirsi […]. Si sentiva innocente e pulito come un lino. Era bello essere in pace con se stessi e col Signore»[24]. Nel collegio il ragazzo pensa le cose più diverse e strane, ha varie sensazioni, incubi: sente nel sonno assai spesso qualcuno che si accostava ai letti in dormitorio come un grande uccello svolazzante, e il sonno era come un oppio che gli avessero somministrato e da cui non riusciva a scuotersi. Queste visite notturne erano assai diverse da quelle che, più piccolo, aveva sentito nella casa paterna,

---

[22] *Ivi*, pp. 32-33.

[23] Sulla religiosità di Alvaro vd Giovanni Carteri, *C. Alvaro e la Madonna di Polsi. Tra religiosità, mito e misteri,* prefazione di Stefano Jacomuzzi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1995.

[24] *L'età breve*, p. 75.

quando suo padre, ed egli lo sentiva nel sangue, si accostava al suo letto o lo scopriva per guardarlo ignudo, come si accorse una volta che si era svegliato all'improvviso, abbagliato dalla lanterna che il padre gli aveva avvicinato troppo. Un tempo era stato felice di vedere insieme suo padre e sua madre, di avere l'uno e l'altra: l'uno con la forza, l'altra con la sua dolcezza. E ora li vedeva bruttati di orribili macchie e di sospetti, e d'altra parte non tanto era impura la donna quanto impuro gli sembrava l'uomo, verso cui provava ripugnanza. Ora, inoltre, aveva l'impressione che anche per lui vi fosse una creatura destinata, che qualcuna lo aspettasse, e che egli avrebbe potuto consolare della sua impunità. Rinaldo Diacono con la fantasia cercava di immaginare quali fossero le vie del peccato: era, però, così immenso che non riusciva a percepirlo intero, si sapeva che esisteva, ma era ignoto in cosa consistesse, ma ora Rinaldo non ascoltava più le prediche perché conosceva una ragazza, che per lui non era un vaso di impurità ma un refrigerio al suo animo stanco di fantasie sul peccato. Vuole scrivere una lettera a quella bimbetta e nel vocabolario va a cercare le parole cuore, amore, donna, fanciulla. Scriveva e riscriveva quella lettera che dedicava a lei, ma tutto quello che aveva da dire era così povero che non arrivava a concentrarlo in una pagina. Mentre l'infanzia è ricca di pensieri, di sogni, di visioni, l'adolescenza è nuda, misera, uscita dall'indistinto, piena di sentimenti troppo forti per essa e che essa non può sostenere: ha perduto quella facoltà di dire cose sublimi, come è proprio dell'infanzia, profetiche, quasi ispirate, gravide di significato. L'adolescente è ricaduto fra uomini, ha pensieri da uomo, ma la potenza dell'uomo non lo soccorre ancora. Le sue ambizioni sono immense, le sue possibilità limitate. Dopo molti tentativi egli riuscì a chiudere la sua lettera. Si trattava di una ragazza non vera ma immaginata, e tutte le volte che la vedeva alla finestra, l'immagine non coincideva con quella che Rinaldo si era figurata. Preso dal pensiero di Amanda, non si accorgeva che padre Corniglia andava avanti nelle prediche e a mano a mano che la stagione preparava la primavera, i discorsi diventavano sempre più tenebrosi e spaventevoli. Solo ora si accorgeva che le prediche di padre Corniglia dicevano cose terribili: l'inferno era spalancato a inghiottire i peccatori, mentre prima gli pareva che tutto ciò riguardasse gli altri, perché egli si trovava sull'altra riva con Amanda.

Con l'entrata di Rinaldo nella camerata dei grandi termina l'adolescenza, piena di pensieri difformi, di «incubi infernali», di cose immonde

«in cui soltanto il pensiero di Amanda aveva portato un soffio puro»[25]. Il collegio con la sua vita creava in Rinaldo pensieri lubrici, indecenti, e le ali di pipistrello, che avevano assalito un santo, erano «le impronte dei demoni» che volevano indurlo in tentazione. Quelle ali di pipistrello richiamavano alla mente di Rinaldo «conchiglie», «serpenti», «gusci di animali»[26]. Salivano alla sua mente pensieri terribili come quelli di serpi e anguille e animali a forma di budello e di conchiglia. A Corace nulla di tutto ciò: nel paese Rinaldo viveva nel sole, nell'aria, nel vento. Tutto si trasformava, ed egli non era mai stato preso dal pensiero della decadenza. In collegio aveva per la prima volta l'impressione delle cose che decadono, del tempo che divora, degli elementi nemici. Ora cominciava ad avere la nozione della lotta contro il tempo, e quindi della lotta contro la corruzione e la fine, contro il deforme, il brutto, il guasto, contro tutto quello che sciupa (perciò Monsignor Rettore parlava del fiore dell'innocenza[27]). Ora «egli dappertutto vedeva il diavolo, anche nel verme che un giorno vide spuntare spaventoso nella vita cieca che lo faceva vibrare, dal buco del cesso»[28]. Il tema del male diviene dominante nei capitoli del collegio ed è svolto in maniera che mai Alvaro identifica il peccato esattamente e concretamente, perché ciò non può fare Rinaldo, ma lo suggerisce in immagini che corrispondono ai sentimenti oscuri del ragazzo.

C'è una scena, tra tante che segnano i primi turbamenti carnali di Rinaldo, molto bella, quella in cui Mastrangelina, che pur gli si rivelerà sorellastra, gli mostra le gambe tirando su lentamente la veste, «che ora apparve come qualcosa di sudicio, una spoglia sudicia di fronte a quella realtà ignuda come il pane» – *Ignuda come il pane:* ecco un momento, il momento in cui si libera appunto da una veste sudicia di tutti gli argomenti, di tutto il disgusto che gli è entrato nell'animo in collegio, nell'aria torbida e vischiosa dove si respira timore del peccato e ossessione del peccato. Inoltre presentimenti maligni sono già le facce dei chierici del collegio: del Rettore dal «cranio calvo, piatto, tutte protuberanze, il naso lungo e spiovente, il mento piccolo che gli dava un'aria triste e non vissu-

[25] *Ivi*, pp. 105-106.
[26] *Ivi*, p. 35.
[27] *Ivi*, p. 36.
[28] *Ivi*, pp. 36-37.

ta, una bocca tagliente»[29]. Immagini di una castità astiosa: quella del prefetto Cicero, «un giovane bruno, dai capelli crespi, gli occhi gialli incavati profondamente sotto l'arco ciliare risecchito, il viso macerato nero della barba rasata»[30]; e soprattutto di padre Corniglia, che nel difetto dell'andatura sembra celare un segno particolare, una malizia diabolica: «Camminava costui un passo inclinato, da una parte, come stando in ascolto verso qualcuno che gli parlasse all'orecchio. Una volta Rinaldo lo vide che si trascinava, attaccato alla falda della veste, uno spino, forse un diavoletto che l'avesse seguito dal confessionale»[31]. L'atmosfera del collegio è tutta strana, piena di cose mai viste e cariche di presentimenti: «Alla svolta del corridoio, Luisella, un ragazzo bianco come la cera, trovandosi fuori tiro del prefetto, spiccò un salto come un capriolo, mentre Ciancio, un ragazzo magro e lungo con un viso triangolare, spalancò la bocca e tirò fuori una lingua inverosimilmente lunga e aguzza con cui si lambiva la punta del naso»[32].

Questi che dovrebbero essere in verità soltanto dei gesti di sfida alla sorveglianza del prefetto, sono tali da suggerire a Rinaldo la libertà di suonare l'organetto, sono una misteriosa sfida maligna, piena di una cattiveria oscura a Rinaldo. Così pure l'immagine repellente del peccato che turba i sogni del ragazzo è introdotta, nel capitolo IV, con un fatto che fa trasalire il cuore di Rinaldo, senza che egli ne sappia il perché: «Monsignore Rettore aveva scoperto che il naso di Rinaldo aveva un setto che ad un certo punto cedeva ed era molle alla pressione. Questo pareva divertirlo assai, sebbene a Rinaldo ripugnasse di sentirsi toccare»[33]. Rinaldo cerca di orientarsi distinguendo il bene dal male, secondo una sua traccia elementare: l'uno come gentilezza eterea, l'altro come materialità bruta. Ma continua a non capire: ciò che è gentile suggerisce l'idea della donna, che è invece peccato; i ragazzi che sono più protetti, dunque i puri, hanno in verità qualcosa che respinge ed attrae insieme. Uno ricorda l'Antonia, un altro richiama immagini che fino a un istante prima avevano un che di lubrico, anche se era trasfigurato in una piacevole ambiguità: Luisella,

---

[29] *Ivi*, pp. 105-106: questa e la citazione precedente.
[30] *Ivi*, p. 24.
[31] *Ivi*, p. 33.
[32] *Ibidem.*
[33] *Ivi*, p. 32.

ad esempio, «quando apriva un libro, specialmente il grosso dizionario latino, vi metteva sopra il naso e lo odorava là dove i fogli si uniscono in una piega profonda, come si apre una conchiglia»[34]. Qui l'immagine ha un piacere segreto e un po' torbido, che riafferra Rinaldo in «orribili pensieri», perché lo riconducono nei segni dominati, appunto, dalla conchiglia, nei cui meandri tortuosi si era soffermata la fantasia del ragazzo come su qualcosa che riassumesse il mistero del peccato. «E che cos'era la tentazione? Forse qualcosa di lubrico che ha rapporto con le ali dei pipistrelli, e fa pensare anche alle conchiglie, ai serpenti, ai gusci degli animali, a qualcosa di appena nato, come certi invertebrati e molluschi che si vedevano nel libro di storia naturale»[35].

La scoperta del male è il filo conduttore dell'*Età breve* (la scoperta del male è pure in Bonaventura Tecchi, amico di Alvaro): «Capii – scrive Alvaro – che l'uomo è diviso in due parti, una parte nota a lui che è l'angelo, il quale lo protegge […]». Il tema del male, la lunga lotta di Rinaldo con il male è inserito nel mito dell'età dell'oro, dell'innocenza condannata dalla presenza del «serpente». Il male è per Rinaldo lotta nell'Eden. Quando egli avrà perduto l'Eden anche il male gli apparirà ridimensionato; l'immagine della donna-demone sparirà ed egli sorriderà dell'antica storia, ma finché c'è l'ombra del male Rinaldo è ancora nell'Eden. Già gli episodi di Luisella, l'invenzione di Amanda, la scoperta del male, sono tappe che vengono riunificate nel tema grande come l'alveo di un fiume dell'Eden che bisogna pur perdere. Mutamento e rinnovamento sono connessi con la figura della donna, che sommessa ed appena delineata in *L'età breve* diviene centrale in *Mastrangelina.* La critica più severa la fa contro il collegio, il sistema e la mentalità clericale, che mirano a un'educazione sbagliata, medievale, intrisa sempre da un senso del peccato che irretisce la libera volontà del ragazzo, ritratta nella convergenza di una condanna e di una compresa pena dell'inferno. Tutto ciò determina un di-squilibrio che alla fine è pericoloso e letale per la tenera età del ragazzo, che invano aspetta l'avvenire decantato nella scintilla della grazia. Nel collegio tutto è diverso: pure le figure dei santi, e Rinaldo così pensava alla vergine del paese che aveva un viso paesano, e anche Sant'Erasmo somigliava un poco al pellaio poeta; e nel collegio quel Monsignor Retto-

[34] *Ivi*, p. 36.
[35] *Ibidem.*

re ammoniva di continuo che bisognava conservare il «fiore dell'innocenza». Per Rinaldo quelle parole avevano un senso, un significato oscuro: non sapeva che fosse un tal fiore, e cercava di saperlo. Come pure non riusciva a capire il significato della parola tentazione, le tentazioni dei demoni, e a furia di parlare del diavolo e delle sue tentazioni Rinaldo Diacono finì per avere paura, e nella sua mente salivano «frasi terribili e orribili pensieri». Inoltre ciò che lo inquietava di più era che le «immagini maschili dei santi avevano qualcosa di femminino». Scopre che i ragazzi più fortunati fra i suoi compagni, quelli più protetti, erano quelli che avevano un'apparenza gentile, e uno di questi è Luisella. Insomma, *L'età breve* è un romanzo di contrasti tra la vita del paese e quella del collegio, descritta nella prima parte dell'opera. A Corace era come aver vissuto, per un giorno solo, come una rappresentazione, in cui un attore fa la parte del vecchio, una del giovane, una della donna, e per essi non c'è fine, non c'è mutamento: sono infiniti come un'infinità è l'infanzia. Spesso pensava a quel Monsignor Rettore, alle sue continue prediche e litanie che producevano nella sua testa paure, anzi il suo pensiero era sempre occupato da paure, da pericoli, da ripugnanze, e non faceva in tempo a levarsi da tanti orribili pensieri che altri sopraggiungevano.

Nel romanzo non manca Roma: qui padre e figlio vi stanno prima di andare a Frascati: una Roma che riceveva molta vita dalle osterie, e qui «la gente si rifugiava dalla pietrificazione del tempo, in una specie di tappa, in una vita provvisoria che doveva preludere a un'esistenza definitiva, non si capiva quale[36]. Nella città si incontrano con un paesano, Antero Sciulzo, un calabrese di Cicerchia: un uomo «grassoccio, con un paio di baffi neri arricciati e con l'aria di uno che ha finito col trovarsi a suo agio in città […]»[37]. Sciulzo abitava presso alcune rovine che Rinaldo intravede nella sera. Così «vide la prima volta il Foro Romano, un gran cratere nella notte, silenzioso e deserto»[38], neppure frequentato dai malviventi, di cui il padre diceva: «Quante memorie!, regno dei corvi e dei gufi»[39]. Mentre il giorno seguente, «alla luce del sole, gli abitanti della città parevano superstiti rassegnati e neppur tristi di una catastrofe. Essi celebravano il

[36] *Ivi*, p. 23.
[37] *Ivi*, p. 22.
[38] *Ibidem.*
[39] *Ibidem.*

XX settembre, e portavano in giro bandiere e vessilli di diversi colori. Pareva gente che, per economia, si facesse le sue insegne di stoffa, i suoi palchi di legno, dopo che i suoi antenati si erano serviti del marmo, del bronzo, della pietra»[40]. Poi ecco l'ingresso in collegio, subito traumatico, e qui il ragazzo calabrese per la prima volta si vergogna delle sue origini, del suo paese, della sua casa, del suo organino. Tutti sentimenti che non aveva provati prima. Cominciano i primi interrogatori e i compagni vogliono sapere la professione del padre di Rinaldo e subito cominciano per il ragazzo le prime difficoltà e, per non far brutte figure, o per non sentirsi inferiore agli altri, dice bugie sulla sua famiglia, mentre qualcuno dei suoi compagni afferma con orgoglio di essere figlio di proprietario e di essere capitato in quel collegio per sbaglio («Mio padre è proprietario. Io sono qua per caso. Dovevo andare al collegio dei nobili. È stato un errore di indirizzo»: chi parla è il convittore Blondini[41]). Rinaldo accumula tutta una serie di esperienze negative e di esse si fa menzione nel romanzo con uno stile efficace e icastico, tipico della poetica narrativa di Alvaro, che ama partire dal vero per poi ampliarlo fantasticamente. In sostanza, rivive a grande distanza la sua esperienza di Mondragone, tentando di cogliere e individuare pienamente, attraverso il doloroso ricordo di quelle vicende, i presagi del suo futuro divenire, umanistico e intellettuale. I capitoli del romanzo ambientati nel collegio di Mondragone ci offrono un inconsueto «spaccato» della vita giovanile di Corrado Alvaro. Le contraddizioni potenziali del suo carattere, di cui Rinaldo è portavoce e mediatore, acquistano un rilievo molto significativo ed intenso. Il contrasto tra moralità e fantasia era stato già adombrato nei capitoli iniziali dell'opera attraverso l'antitesi fra Rinaldo e il padre che si accresce di nuove motivazioni, per le quali si nota subito il comportamento del padre verso il figlio, che obbedisce a tutto ciò che egli dice o che suggerisce di fare. Nel romanzo realtà e fantasia si mescolano e danno vita a vivide rappresentazioni e scene. Alvaro – lo dice egli stesso – cerca di ricordare quello che avrebbe potuto accadere, quello che avrebbe desiderato accadesse. Comunque, l'impulso che lo spinse a rievocare i trascorsi di Mondragone è psicologico e spirituale: il romanzo presenta i complessi di colpa e le inibizioni latenti nella coscienza dello scrittore, che tentarono per la pri-

[40] *Ivi*, p. 25.
[41] *Ibidem.*

ma volta di aprirsi il passo verso l'esterno, attraverso uno stile breve che si stempera in una prosa facile e discorsiva, dove le immagini sono di una grande efficacia poetica («L'abitato s'era ristretto nella notte come gli animali nel covile»).

Alvaro entra in crisi e la sua crisi religiosa (come è lasciato intendere chiaramente nella seconda parte del libro) comincia a manifestarsi all'indomani del suo allontanamento da Mondragone per non farvi più ritorno. Lo scrittore ha la sensazione di aver rotto in modo definitivo i ponti con la tradizione, le credenze e i costumi del passato, per poi riaffermare la sua vocazione "laica" e anticonformista in *Mastrangelina* e *Tutto è accaduto.* Il periodo di smarrimento successivo all'espulsione dal collegio fu molto forte e duro, doloroso per lui, e ciò lo spinse a girovagare, ormai distaccato dal mondo familiare, attraverso tutto il Sud alla ricerca di un equilibrio difficilmente recuperabile da parte di un giovane che, proprio in virtù dell'estrazione sociale cui apparteneva, riteneva di poter obbedire a precisi obblighi civili attraverso la vita del nobile collegio. L'opera, nella parte finale, presenta un brindisi del padre di Rinaldo: «Bevo alla tua salute, figlio mio, che parti questa sera invitato in città per compiere studi particolari sotto un'alta protezione»[42]. Si inizia così una nuova vita per Rinaldo/Alvaro, che conoscerà altri dolori e avrà altre esperienze e avventure che si concretizzeranno poi in pagine di alta narrativa caratterizzata da ampie zone liriche, secondo il tipico modo di procedere della sua poetica.

[42] *Ivi*, p. 29.

Maria Teresa Imbriani

IL FEMMINILE PLURALE DELLA MEDEA DI ALVARO

In un frammento espunto dell'*Ultimo diario*, Corrado Alvaro riporta una nota sulla protagonista della sua tragedia *Lunga notte di Medea*, andata in scena per la prima volta l'11 luglio del 1949 al Teatro Nuovo di Milano, con la scenografia di Giorgio De Chirico, le musiche originali di Ildebrando Pizzetti e le danze di Mady Fernström Obolensky:

> V'è 'tutto' un cerimoniale con le attrici. Tutto è probabile e nulla è vero in palcoscenico, come quando si parla coi re. Spesi diecimila lire per fiori alla Pavlova, la sera della Medea, ma non le piacquero, pare, e li trovai buttati tra la spazzatura nel cesso[1].

La destinataria dell'omaggio floreale era appunto l'attrice e regista russa Tatiana Pavlova[2], che aveva appena indossato i panni di Medea nell'allestimento da lei diretto e voluto: dalla sua richiesta infatti era nata la ri-

---

Università degli Studi della Basilicata; mariateresa.imbriani@unibas.it

[1] Il testo di Corrado Alvaro, *Ultimo diario (1948-1956)*, a cura di Arnaldo Frateili, Milano, Bompiani, 1959, è integrato con la pubblicazione delle note riprese dal dattiloscritto autoriale posseduto della Fondazione Corrado Alvaro da Gloria M. Ghioni, *Quasi un secolo, tra 'cronaca' e 'fantasia'. Corrado Alvaro e la diaristica italiana*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Sassari, a.a. 2012-13, p. 396. Della Ghioni occorre anche vedere *L'alvariana* Lunga notte di Medea*: il mito nell'alienazione del dopoguerra*, in *Il mito, il sacro e la storia nella tragedia e nella riflessione teorica sul tragico*, Atti del convegno di Salerno, 15-16 novembre 2012, a cura di Rosa Giulio, Napoli, Liguori, 2013, pp. 455-466, dove si riflette in particolare sul confronto tra l'eroina euripidea e la riproposizione di Alvaro.

[2] Si veda la voce di Annalisa Guizzi, in *Dizionario biografico degli Italiani* (2014).

flessione sul personaggio e la riscrittura di Alvaro in un dramma che resta tra i più belli e significativi del teatro novecentesco[3]. Il gesto nervoso (isterico?) dell'attrice nei confronti del dono dell'autore appare perciò tanto più inatteso e va forse ricercato nella tensione della recita e nel *transfert* della Pavlova con il personaggio interpretato, Medea appunto. Pur tuttavia il gesto appare, tanto agli occhi di Alvaro quanto ai nostri, la conferma di un'oscurità, un'impenetrabilità, un'evidente incomprensibilità dell'universo femminile: considerando il prezzo dei fiori all'epoca (una rosa dal gambo lungo poteva costare all'incirca 100 lire) e la somma di denaro impegnata, si trattava probabilmente del fatidico mazzo di 100 rose forse rosse, che, a vederle nella spazzatura di un gabinetto, doveva aver fatto una qualche impressione.

Il personaggio dell'alvariana Medea era nato, e l'autore lo sottolinea nella postfazione della «tragedia in due tempi», a stretto contatto con l'attrice russa che aveva portato sul palcoscenico italiano la ricerca e l'innovazione teatrale del formalismo sovietico:

> L'anno passato nel mese di marzo, Tatiana Pavlova […] venne a chiedermi di scriverle una tragedia, e precisamente una Medea. […] L'attrice non mi diede tregua fino a quando, in venticinque giorni, non le ebbi letta la prima stesura della tragedia. Accompagnandoci per andare da Ildebrando Pizzetti o da Giorgio de Chirico […], facevamo lunghe strade a piedi, di notte, ed ella per strada provava le battute. […] Il suo insegnamento più prezioso fu quello del tema o, come lei lo chiama, «il seme» del personaggio, cioè quel motivo ricorrente che, orchestrato variamente, rivela il carattere e il segreto del personaggio, conducendo là di continuo, scopertamente o larvatamente[4].

Annota Francesca Tuscano che, come le più famose opere di Majakovskij, costruite a quattro mani con Mejerchol'd, o quelle di Čechov con

---

[3] Cf C. Alvaro, *Lunga notte di Medea. Tragedia in due tempi*, in Id., *Teatro*, a cura di Aldo Maria Morace, Nuoro, Ilisso-Fondazione Alvaro, 2009, pp. 171-234, da cui si citerà il testo della tragedia. Si veda anche la puntuale bibliografia critica, *ivi*, pp. 18-20. Si ricordi che la tragedia fu stampata tempestivamente con nota introduttiva di Eugenio Ferdinando Palmieri, in «Sipario», IV, 40-1 (1949), 45-58 e uscì in volume per Bompiani con in appendice la nota alvariana, *La Pavlova e Medea*, pp. 111-118, già apparsa in «Il Mondo», 11 marzo 1950, per cui si veda la nota successiva.

[4] Id., *La Pavlova e Medea*, in Id., *Lunga notte di Medea. Tragedia in due tempi*, Milano, Bompiani, 1966, pp. 113; 114; 117-118.

Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, così *Lunga notte di Medea* «si deve considerare un'opera tanto alvariana quanto pavloviana»[5], giacché il contributo dell'attrice-regista indirizza decisamente questa Medea nella contemporaneità di un'Europa uscita dilaniata dagli orrori della seconda guerra mondiale, in particolare nella visione dei campi di concentramento e della sistematica persecuzione degli ebrei. Il «seme» di Medea, per dirla con la Pavlova, è allora quello dell'estraneità a un mondo che pure ha abbracciato, il suo ritrovarsi e riconoscersi, insieme ai figli, come straniera e reietta nella civilissima Grecia. Ricorda Alvaro:

> Medea mi è apparsa un'antenata di tante donne che hanno subito una persecuzione razziale, e di tante che, respinte dalla loro patria, vagano senza passaporto da nazione a nazione, popolano i campi di concentramento e i campi di profughi. Secondo me ella uccide i figli per non esporli alla tragedia del vagabondaggio, della persecuzione, della fame; estingue il seme d'una maledizione sociale e di razza, li uccide in qualche modo per salvarli, in uno slancio di disperato amore materno[6].

Oltre all'appellativo Vasilissa nel significato russo di regina con cui viene chiamata più volte Medea dalle ancelle, dai figli («Vasilissa, mamma, buona notte»[7]), dal Nunzio – il termine ricorre una trentina di volte nel testo –, alla Pavlova si deve verosimilmente lo stile serrato dei dialoghi, l'asciuttezza dell'espressione, l'eliminazione dei fronzoli, la caduta dei molti avverbi «non recitabili»[8]. Ma forse a lei va ascritta soprattutto l'eliminazione della lunga *rhesis* di Medea che l'aveva connotata in Euripide e la sostituzione del monologo con il dialogo fitto e serrato tra la regina, le ancelle e la nutrice, il gineceo nel quale è rinchiusa di fatto con i due figli, quasi sempre muti testimoni: Perseide, Layalè e Nosside sembrano infatti degli alter ego di Medea nel tempo, di lei fanciulla quando incontrò Giasone, di lei vecchia e nostalgica, che riflette mentre, come una delle Parche, fila («si resta in casa, e filando si pensa, e pensando la vita appare più chiara»[9]). Da *rhesis* a sticomitia, dunque?

---

[5] Francesca Tuscano, *Una Medea contemporanea*, «Corriere della Calabria», 6 aprile 2025.

[6] C. Alvaro, *La Pavlova e Medea* cit., p. 116.

[7] Id., *Lunga notte* cit., p. 179.

[8] Id., *La Pavlova e Medea* cit., p. 116.

[9] Id., *Lunga notte* cit., p. 184.

> PERSEIDE Tu diverrai una vera greca, Vasilissa.
> MEDEA (*da dentro*) Come sono le greche?
> LAYALÈ Stanno a casa. Gli uomini vanno dalle loro amanti. La gioia è delle amanti. I guai e i dolori sono delle mogli.
> PERSEIDE Una moglie deve essere una moglie. Deve fare figli. Occuparsi della casa. Essere virtuosa. Medea è moglie e amante.
> LAYALÈ Che ne sai tu? Li hai spiati?
> PERSEIDE Si vede. Si capisce. La maniera per tenere fedele un uomo è di essere moglie. Un uomo avrà sempre il rimorso di offenderla[10].

Si tratta di un dialogo serrato, come in altri luoghi del testo, costruito per gli spettatori contemporanei ignari del mito e degli usi antichi e volto a sostituire e semplificare, nel rapporto con personaggi-ombra, il lungo e articolato ragionamento della figlia del Sole, che Euripide aveva messo sulla bocca di Medea:

> Di quanti esseri al mondo hanno anima e mente, noi donne siamo le creature più infelici. Dobbiamo anzitutto, con dispendio di denaro, comperarci il marito e dare un padrone alla nostra persona; e questo è dei due mali il peggiore. E poi c'è il gravissimo rischio: sarà buono colui o non lo sarà? Separarsi dal marito è scandalo per la donna, ripudiarlo non può. E ancora: una donna che venga a ritrovarsi fra nuove leggi e usi e costumi, ha da essere indovina se non riesce a capire da sé quale sia il miglior modo di comportarsi col suo compagno. Se ci riesce e le cose vanno bene e lo sposo di vivere insieme con la sua sposa è contento, allora è una vita invidiabile; se no, è meglio morire. Quando poi l'uomo di stare con i suoi di casa sente noia, allora va fuori e le noie se le fa passare; ma noi donne a quella sola persona dobbiamo guardare. Dicono anche che noi donne vivendo in casa viviamo senza pericoli e l'uomo ha i pericoli della guerra. Ragionamento insensato. Vorrei tre volte trovarmi nella battaglia anziché partorire una sola[11].

La Medea di Euripide usciva di scena sul carro del Sole, il *deus ex machina* venuto a prelevarla dopo che Giasone aveva scoperto l'orrendo de-

---

[10] *Ivi*, p. 176.

[11] Euripide, *Medea*, vv. 1021-1080 (trad. di Manara Valgimigli in *Tragici greci*, a cura di Carlo Diano, Firenze, Sansoni, 1988, p. 435).). Mi piace citare qui anche il monologo di Roberto Riviello, *Pazza Medea* (Matera, Energheia, 2025), dove la donna, in manicomio, ha rimosso il delitto e, tra i fumi dei farmaci, ricordando le colpe di Giasone, invoca le carezze dei figli.

litto della donna, l'omicidio dei suoi figlioletti per odio e vendetta nei confronti del loro padre. Nella Medea di Alvaro, dominata per converso dal chiarore della luna, va in scena un nuovo finale: la donna uccide i due figli nella convinzione di salvarli dalla furia della folla di Corinto che li insegue, variante fondamentale della protagonista, che non cerca la vendetta su Giasone, pur odiandolo e disprezzandolo, ma giustifica l'omicidio per pietà, per amore.

Non si tratta però di un'invenzione nata dietro suggerimento della Pavlova o sorta spontaneamente dalla mente dell'autore: «Studiando le origini del mito, dichiara Alvaro, trovavo un appiglio ben moderno che è poi il senso di questo fatto terrificante alle sue origini»[12]. In Pausania infatti viene ricordata una versione del mito di Medea diversa da quella di Euripide, con i figli lapidati dalla folla di Corinto in presenza della madre, o, nella variante dello Pseudo-Apollodoro, abbandonati da lei nel tempio di Era Acraia e da lì ghermiti dalla folla e uccisi. A ciò si aggiunga la versione di Eumelo, riportata anch'essa da Pausania, secondo la quale Medea a Corinto, «ogni volta che partoriva, nascondeva sotto terra il neonato nel santuario di Era e lo faceva perché riteneva che così i figli sarebbero stati immortali»[13]. Ed è questo *regressum ad uterum* che colpisce Alvaro, giacché, è stato notato, «la madre apolide fattasi assassina per disperazione, per l'abbandono, per la paura della sofferenza dei figli» induce lo spettatore «sul finire della guerra, a riflettere sul concetto stesso di *humanitas*»[14].

Era facile per uno che era stato allievo di padre Lorenzo Rocci al Liceo di Mondragone mettere le mani su fonti non accessibili ai più, attingendole verosimilmente dalla prefazione di Louis Méridier all'edizione euripidea nella collezione dei classici delle Belles Lettres[15]: qui avrebbe letto

---

[12] Pierparolo Fornaro, *Medea italiana*, in *Medea*, Atti delle giornate di studi di Torino, 23-24 ottobre 1995, a cura di Renato Uglione, Torino, CELID, 1997, pp. 117-163: 116.

[13] Sulla tradizione precedente a Euripide, cf Giacomo Bona, *Alla ricerca di Medea*, in *Medea*, Atti… cit., pp. 201-213: 210.

[14] Eva Marinai, *Tatiana Pavlova e la Medea profuga di Corrado Alvaro*, «Otto/Novecento», XL, 2, 2016, pp. 185-194: 190 che rimanda a Mircea Eliade, *Mito e realtà*, a cura di Giovanni Cantoni, Milano, Rusconi, 1974, pp. 93-97.

[15] Euripides, *Le cyclope, Alceste, Médée, Les Héraclides*, texte établi et traduit par Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1925.

«del mito anteriore ad Euripide; delle interpretazioni mitiche di Carcino, Creofilo ed Eumelo» ed avrebbe appunto potuto apprendere che

> […] i figli di Medea sarebbero potuti morire per mano dei Corinzi adirati, che uno di essi, sfuggito alla strage, sarebbe stato sbranato a Corcira da una leonessa, che Medea avrebbe tentato con loro un rito di immortalità come Teti con Achille o Demetra con Trittolemo[16].

Alvaro, dunque, senza rinnegare la maga, la risemantizza attribuendole un nuovo incantesimo, quello sacro del sentimento amoroso. Insomma, una Medea sempre terribile, ma questa volta per troppo amore:

> Non so però se sia chiaro nel mio lavoro che per me la potenza magica di Medea, la sua facoltà di operare portenti era contenuta nell'amore[17].

Tra tutti i personaggi femminili della tradizione classica, Medea si conferma il più complesso e incomprensibile al mondo maschile, perché è la donna che non si accontenta di essere la madre dei figli dell'eroe, ma anzi del suo destino di madre trova il ribaltamento nell'uccisione dei figli, ossia la cosa più scandalosa che possa fare una madre. E pure in Alvaro questo delitto aleggia, forse ancora più scandaloso perché concepito in una lucida consapevolezza di estraneità e nonostante il tentativo di ingraziarsi la nuova, e giovane, sposa affinché i figli possano restare con il padre: insomma, qui appare evidente che sia Giasone a tradire il patto non scritto dell'appartenenza dei figli al padre e della protezione della donna che li ha generati, mettendo in connessione questa Medea con altre figure mitiche della tragedia antica, Elettra per esempio. E mentre Elettra difende il focolare del padre, Medea chiede inutilmente al marito, padre dei suoi figli, un focolare per loro, anche disponendosi ad abbandonarlo a un'altra donna, ma poi comunque violandolo nell'uccisione della prole. Insomma, l'una custodisce, l'altra tronca la genealogia; l'una s'inscrive nel circolo del patriarcato, l'altra dal patriarcato è espulsa.

Le domande di Alvaro sono pressanti nella società del secondo dopoguerra a mano a mano che si scoprono altre Medee che si annidano sia nel pubblico sia nel privato: Fornaro ricorda il *monstrum* di Marta Göbbels,

---

[16] P. Fornaro, *Medea italiana*… cit., p. 123.
[17] C. Alvaro, *La Pavlova e Medea* cit., p. 117.

la «mite moglie del gerarca nazista» che avvelena i suoi cinque figli nel Bunker di Berlino dove sono rinchiusi con Hitler. «Scelta di morte per difesa e per paura»[18], ma comunque scelta che interroga la contemporaneità, dove c'è ancora posto per le domande sottese al mito di Medea e in particolare alle due principali: che cosa accade quando una donna, che ha costruito la propria identità attraverso un uomo, ha sacrificato le sue origini per dargli una discendenza, ha vissuto con lui la parte migliore della sua giovinezza, scopre che quell'uomo considera il loro legame solo una tappa della propria ascesa? E che cosa accade quando una donna ha generato il nuovo (i figli, la nuova stirpe, la nuova appartenenza) e la comunità decide che quel nuovo non è legittimo?

Il mito è sempre una metafora della storia umana, una favola che adombra il senso del mondo e in cui si concretizza una fede morale[19]. Un paio di anni prima, l'autore chiudeva il diario intimo annotando: «La favola della vita m'interessa ormai più della vita»[20]. Ed è chiaro che, attraverso la favola della vita, si dipana e si comprende la vita stessa. Il teatro, con Alvaro e più generalmente con la sua generazione, è chiamato, dunque, com'è stato persuasivamente affermato,

> […] ad assumere sempre più la funzione di apocalisse memoriale, mettendo in scena, nelle varie declinazioni del proprio repertorio drammaturgico, la fine di un mondo, fuori da ogni metafisica possibile e dentro, invece, al tramonto inesorabile di una dimensione ancestrale dell'occi-

---

[18] P. Fornaro, *Medea italiana*… cit., p. 118.

[19] Cf A. M. Morace, *Prefazione*, in C. Alvaro, *Teatro* cit., pp. 11-12, che ricorda: «[…] la rielaborazione del mito tragico richiede la sua modernizzazione, cioè una rilettura condotta con gli occhi del presente. E Alvaro lo reinterpreta alla luce di uno spunto offertogli dalla cronaca minuta: un'elefantessa del giardino zoologico aveva ucciso il suo cucciolo nato in cattività. In un articolo pubblicato nel settembre del 1948 Alvaro commentava: "anche al colmo della disperazione, il dramma antico non conosce il suicidio, come non lo conoscono, in genere, le belve. L'elefantessa non concepisce di uccidersi, ma capisce che il suo amore di madre sta nel sopprimere il suo nato per sottrarlo alla schiavitù". Allo stesso modo, la Medea di Alvaro uccide i figli per non esporli, dopo il ripudio del padre Giasone, al dramma del vagabondaggio, della persecuzione, della fame; li uccide per salvarli, in uno slancio di disperato amore materno, quando si accorge che per essi, figli di una barbara che non ha più patria ed è ritenuta una maga, in Grecia non v'è salvezza o rifugio possibili».

[20] C. Alvaro, *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Milano, Bompiani, 1951, p. 456.

> dente, quasi anticipando, o comunque costeggiando, il sentiero di De Martino[21].

Appare dunque evidente che per la Medea alvariana la «vergogna più infamante […] consiste nel rischio di un'esistenza errabonda, vissuta lontana dal nido, che, con feroce determinazione, ha costruito»[22]. E deve trattarsi di un nido fecondo di nuove discendenze, che viene violato prima dall'ambizione di Giasone e dalle mire di Creonte, poi dalla folla inferocita.

La dannazione, per i personaggi, sarà allora la perdita del nido, e lo dice a chiare lettere il re di Atene Egeo, pronto a ricordare a Medea che «Il focolare è oggi tutto quanto uno possiede. Scacciato da quello è scacciato dal mondo»[23].

Due donne ammantellate, come due prefiche, irrompono sulla scena, violano la casa umile della maga e dell'eroe e ne disperdono le ceneri del focolare, augurando a lei e ai suoi figli la morte nel nome di Zeus:

> Zeus, per fortuna, ha pietà della terra. Perciò la sgrava del peso degli uomini da nutrire con le guerre, gli infanticidi, la lotta fra famiglie, gli amori sterili, l'esposizione dei neonati. Come si reggerebbe altrimenti la città? Chi vive, deve meritarselo. E peggio per chi cade. Si starà più larghi. Tutto è provvidenziale e ordinato. Lo dicono anche i sapienti[24].

Il focolare, per Alvaro, è ancora gravido della «discendenza nuova»[25],

---

[21] Dario Tomasello, *Il teatro come apocalisse della memoria: note sulla Medea di Corrado Alvaro*, «Sinestesie», numero monografico *Sentieri della modernità. Da Leopardi a Pasolini*, pref. di Angelo R. Pupino, XIII, 2015, pp. 365-374: 370.

[22] *Ivi*, p. 373.

[23] C. Alvaro, *Lunga notte*… cit., p. 211.

[24] *Ivi*, p. 205.

[25] C. Alvaro, *Giornate dell'emigrante*, in Id., *Scritti dispersi 1921-1956*, introduzione di Walter Pedullà, cura di Mario Strati, Milano, Bompiani, 1995, p. 163, dove aveva affermato che nei nuclei familiari si annida la forza di un *ghenos*. Dei suoi corregionali aveva detto in *Itinerario italiano*, Roma, Quaderni di Novissima, 1933 (poi Milano, Bompiani, 1995), pp. 219-220: «La forza della Calabria è nella sua struttura familiare. La famiglia è la sua spinta vitale, il campo del suo genio, il suo dramma e la sua poesia. I figli rappresentano un continuo atto di fede nella vita, una promessa e una speranza, una forza che deve correggere il destino individuale dei padri. Altrimenti non si capirebbe il significato della parabola che percorre ogni calabrese di modesta condizione che si affaccia alla vita: proprio nel momento in cui egli, giovane, deve affrontare la vita, pensa a sposar-

delle radici del *ghenos*. Senza il focolare non c'è generazione possibile: non solo Medea sarà costretta a vagare errabonda e senza patria, ma anche Giasone, una volta scomparsa Creusa, sarà irriconoscibile per sempre. Senza i figli, senza gli innocenti morti a causa di, o grazie a chi, li aveva generati, si conclama lo scacco della tradizione: non più la sacralità della madre; non più il fecondo grembo di nuove vite; non più il focolare degli antichi padri. I patti violati degli amanti pesano sulle spalle delle nuove generazioni.

Un'altra variante rispetto a Euripide viene introdotta per il personaggio di Creusa che non morirà per i veleni, predisposti dalla maga, sebbene il dono del velo recatole dai figli di Medea le sarà comunque fatale e causerà il rapido epilogo della tragedia con il tentativo di linciaggio dei fanciulli da parte della folla di Corinto, adirata contro la barbara veggente, la straniera. La giovane principessa innamorata morirà cadendo dalla torre sulla quale sale per seguire con lo sguardo Giasone, i bambini e la folla: da lì precipita, da lì «non fu più niente sulla terra»[26] dirà il padre Creonte. Lei, dice Medea, ha capito in un lampo «che cosa significhi essere sposa e madre», «che cosa sia tradimento e inganno». Perciò ha rifiutato di «diventare donna»[27]. Così «sazio è il destino»[28], mentre a loro, Medea, Giasone e Creonte resta ancora da vivere. La «morte si sconta vivendo»[29], come in ogni guerra, e in questa guerra Medea giganteggia in una sapienza che la restituisce all'umanità, lei, la peggiore delle donne.

Nel cono d'ombra di Medea, a cui tocca ancora di vivere, si adombrano le tante donne incapaci di generare, che rinunciano alla maternità senza più scandalo; è in questo tanto mutato, e tanto immutabile, ruolo

---

si; mentre avrebbe bisogno di lottare solo, si crea una responsabilità; senza il peso del gruppo familiare a lui pare inutile combattere».

[26] C. Alvaro, *Lunga notte*… cit., p. 233.

[27] *Ivi,* p. 234. Si ricordi che nella scena terza del primo tempo Medea aveva detto della giovane, p. 182: «Cerca l'uomo. Lo vede. Ed entra con la sua espressione più indifferente e anzi più ostile. Ma finge: la donna! Sembra che nessuno possa accostarla, che un uomo non le possa toccare neppure il lembo della veste senza offenderla. E intanto le sue viscere fremono. Si scioglie il suo grembo. Ella sente il suo corpo inarcarsi e gonfiarsi sulle cosce. Pesante e stupita, si trascina verso di lui. Ora ha il passo leggero e trepidante. Si attarda. Vuole farsi aspettare».

[28] *Ivi,* p. 234.

[29] Giuseppe Ungaretti, *Sono una creatura*, in Id., *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1992, p. 41.

della donna, che Alvaro coglie le contraddizioni, forse insanabili, delle società contemporanee, gettando uno sguardo commosso sulle tante violenze che le donne hanno subito durante la guerra:

> Torno all'idea che molti guai della vita intima italiana provengono dall'educazione che si dà alle ragazze, alle future donne. I privilegi e le cure particolari di cui godono nelle famiglie i maschi, l'irritazione e la cattiveria delle madri in generale verso le figlie, dànno già alle future donne il sentimento di un'inferiorità del loro sesso, di cui si vendicheranno poi aspramente sugli uomini tiranneggiandoli nella vita familiare fino a guastarne i disegni e la riuscita. In non poche donne italiane è il senso costante di un'inferiorità per il fatto di essere prive del membro virile, e questo lo hanno appreso nella vita infantile e nell'adolescenza. Una donna allevata col senso di sé e senza invidie sessuali si nota subito fra noi pel suo carattere mite del tutto femminile. Altrimenti sono gelose, invidiose, insocievoli […] Per converso, gli uomini non vedono nella donna che il sesso, e allevati alla prepotenza come alla sola maniera per vivere, esercitano la loro erotica come il peggiore dell'inganno appresi e la peggiore crudeltà[30].

In questa *pietas* di Alvaro nei confronti del femminile va cercata la genesi della Medea rinnovata, per quanto ci siano tuttavia molte altre implicazioni che si dipanano dalla tensione e dalla dinamica drammatica dell'opera. L'autore stesso infatti, quasi con sorpresa, trova persuasivo il significato che della tragedia viene dato dai critici: «Medea è la vittima tipica del passaggio d'una civiltà quando la società umana, da primitiva e patriarcale ed eroica, diventa società politica retta da concetti politici»[31].

Nel contrasto tra il potere e l'amore si adombra insomma il dilemma del mondo antico, come quello tra apollineo e dionisiaco, qui evidentemente ridotto a contrasto tra maschile e femminile. Perciò diventa esplicativo il dialogo con Giasone che prelude al tragico epilogo.

Medea, aspettando il suo uomo, s'imbelletta: «Ogni donna si preoccupa del ricordo che lascia. Un ricordo non spettinato e col belletto a posto»[32].

Ella sa che, per una donna «la giovinezza indifesa è più forte della

---

[30] C. Alvaro, *Quasi una vita*… cit., p. 417.
[31] Id., *La Pavlova e Medea* cit., p. 118.
[32] Id., *Lunga notte*… cit., p. 213.

maturità esperta di ogni arte»[33] e perciò teme la giovane principessa. Giasone però è chiamato a un più alto destino:

> Vi sono situazioni in cui diventa un'offesa non comandare e non regnare. Che cosa fa Giasone, il condottiero dell'Argo, in una casuccia isolata ai margini di Corinto? E che cosa Medea, la donna dei prodigi? Che fanno? Che meditano? Perché non hanno una potenza? Che aspettano? Congiurano? Questo si domanda il popolo. Questo si domandano i re. Le terre vicine sono in allarme. Tuo padre teme un'impresa più grande, che gli tolga non più la figlia e il tesoro, ma il regno. Non tutti possono passare umili nella vita. La potenza è come il male. Compiuto il primo atto, altri devono seguire. Ti spingono in alto, per forza. Per forza devi salire, fino alla vertigine[34].

Riluttante a farsi da parte, Medea formula ancora la proposta, l'invito, tenero e affettuoso, di una nuova fuga insieme, cui l'uomo oppone un altro ragionamento e un disegno definitivo e inesorabile, che lo allontana per sempre da lei:

> Quando uno è stato Giasone, avrebbe dovuto morire in tempo. Un eroe deve anche morire al momento giusto. Non fuggendo oscuramente. E ora il tempo delle grandi imprese è terminato. E Giasone è costretto a piegarsi alla miserabile politica […] regnerò. Sarò potente. Non sarò più il ricordo di un eroe. Ma un re. Non dovrò farmi perdonare la mia presenza. Il mio passato non sarà sospetto. […] Regnare, comandare sugli altri, è una voluttà grande come l'amore. È possedere tutti. Essere nel pensiero di tutti. Nel timore e nell'amore di tutti[35].

Giasone si rammarica di non esser morto da eroe, nel momento della massima avventura e della massima fama; è un rammarico adombrato nel finale dove al contrario verranno invece ricercati la dimenticanza e l'oblio, battendo alle porte del suo villaggio dove più nessuno lo riconoscerà, alla ricerca di un fato oscuro, di una morte ignota, di un destino antieroico condiviso con molta letteratura coeva[36].

---

[33] *Ivi*, p. 184.

[34] *Ivi*, p. 215.

[35] *Ivi*, p. 215-216.

[36] Lo ricorda Giorgio Ieranò, *Tre Medee del Novecento: Alvaro, Pasolini, Wolf*, in *Medea nella letteratura e nell'arte*, a cura di Bruno Gentili, Franca Perusino, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 177-197 citando, accanto a questa di Alvaro, la lettura del Pavese dei

A tutto ciò, Medea oppone la sua sconfitta di donna e di moglie. Si è spogliata della sua estraneità, ha rinnegato le sue origini, è fuggita dalla casa del padre e ha ucciso suo fratello, ha imparato diligentemente «tutto quanto può piacere a un greco»[37], ha atteso lo sposo a casa accogliendolo festosa, e ora: «E ora che io sono divenuta l'immagine dei tuoi pensieri più umani, tutto è stato inutile. E non ho più l'antica forza e ferocia per difendermi da quello che mi aspetta»[38].

Giasone ricorda perfettamente l'antico amore: la donna che gli è di fronte rappresenta ancora per lui il meglio della sua vita, la giovinezza, la speranza, ma non la discendenza. E lui però non vuole più, né può, «essere un grande destino fallito»[39].

A lei resta ben poco di quell'amore e di quella passione («Amai te. Desiderai il tuo popolo, la tua patria. Desiderai il tuo letto»[40]); le restano la sconfitta, la corruzione, lo spreco; «la ferocia schernita», «la barbarie umiliata»[41]. E gli ricorda il suo dono più grande: «Tu ora diventi re. Io di te avevo fatto un eroe»[42].

Dal rammarico si passa alla delusione per il patto di nozze tradito, per quelle nozze vissute ora dalla donna come la celebrazione di un trionfo, la legalizzazione di una violenza: «Mi sposasti per salvarmi, tu dici? O non perché avevi bisogno di celebrare ogni notte la tua vittoria, sul corpo della tua preda? Dovevi conquistarmi fino alle midolla»[43]. E gli ricorda e gli rinfaccia anche il sacrilegio del Vello d'oro, steso sul letto nuziale a raccogliere l'amplesso e il concepimento dei figli, nella maledizione che ne profetizzava la morte e lo smembramento da parte di una leonessa.

Questa Medea è come quella giovane donna che cerca notizie del marito prigioniero politico alla redazione del giornale dove Alvaro la riceve,

---

Dialoghi con Leucò, che coglie Giasone nella sua vecchiaia o quella dell'austriaco Csokor che lo dipinge nei panni del partigiano Peter, il quale, pur avendo combattuto i nazisti, ora vive da emarginato.

[37] C. Alvaro, *Lunga notte*…, cit., p. 216.

[38] *Ibidem*.

[39] *Ivi*, p. 217.

[40] *Ibidem*.

[41] *Ibidem*.

[42] *Ibidem*.

[43] *Ivi*, p. 219.

notando che «nei suoi occhi brillava una storia di soprusi, di violenze, di brutalità maschile, così dalle origini della donna nella vita civile»[44].

Questa Medea, «che cova in sé la tellurica forza dei sommovimenti e degli scoscendimenti sconosciuti», non è più l'eroina oraziana *ferox invictaque*, la straniera barbara dei filtri di maga. Il suo orgoglio è ferito; la violenza dell'amore l'ha consumata come vittima sacrificale: «Come gli animali da scannare o da far procreare, così si alleva la donna fra noi. Fatta la festa, è tutto finito. E poi si vorrebbe che fossero angeli»[45].

Anche l'ultima sua preghiera, quella per i figli che consegna a Giasone affinché li accolga e li protegga nel nuovo matrimonio, sarà presto vanificata dall'odio feroce della folla. I doni che servivano a ingraziarsi la giovane sposa sono stati scambiati per oggetti mortiferi e i fanciulli, per sfuggire al linciaggio, riparano in casa loro per trovarvi una morte travestita da pietà.

Nel nodo del rapporto uomo-donna, inteso come coppia generatrice di vita, al di là delle apocalissi della modernità, va ancora cercata la contraddizione umana più grande: uscire dal cerchio del rapporto generativo, dall'anello di un amore familiare e fecondo è sia per l'uomo sia per la donna impossibile, sembra riflettere Alvaro, persino di fronte al mutamento dei costumi della società contemporanea. E in tutti i casi le vittime dell'amore tramutato in odio sono le nuove generazioni. Anche qui, ci sembra significativo, uno degli aforismi di *Quasi una vita*, dove, con brevi pennellate, si traccia l'impossibilità di celebrare un amore liberato dalla gelosia e dai vincoli della fedeltà:

> Due amanti affettavano i liberi costumi che sono di moda. La donna aveva cura di ricordare sempre all'uomo i suoi appuntamenti con altre donne: «Ricordati, lei ti aspetta alle ore tali, al tale posto». Egli si preparava accuratamente e usciva. E un giorno fra i due corsero revolverate, proprio quando tutto sembrava molto moderno, molto oggettivo, molto razionale[46].

---

[44] C. Alvaro, *Quasi una vita*…, cit., p. 300.
[45] *Ivi,* p. 384.
[46] *Ivi*, p. 33.

Michela Marconi

ALCUNE NOTE SUL CONTRIBUTO DI PIZZETTI ALLA MEDEA

1. *Premessa*

> Il mio amore per il teatro cominciò quando portavo ancora i calzoni corti, qualche anno prima che cominciassi a studiare musica; mi si precisò come trasporto per il teatro musicale non appena fui tentato di tradurre in musica le mie prime aspirazioni artistiche; come dedizione al teatro di musica concepito quale teatro integrale, totale, perfetto, mi ha poi accompagnato durante ormai cinquant'anni di studi, di ripensamenti, di attività creativa e critica; e tale qual è sempre rimasto, anzi sempre più profondo e dominante, mi durerà, voglio almeno sperarlo, per quel poco di vita che ancora mi avanzi[1].

Così scrive Ildebrando Pizzetti nel novembre del 1949, all'età di 69 anni, qualche mese dopo la sua composizione musicale per la tragedia di Corrado Alvaro *Lunga notte di Medea*.

È un testamento e allo stesso tempo una ponderata dichiarazione d'intenti, che non casualmente si generano in quegli anni successivi alla guerra, durante i quali Pizzetti esercitò un'intensa attività di compositore per il teatro. La collaborazione con Alvaro, stavolta in veste di tragediografo, gli offre l'opportunità di tornare, in età matura, alla concezione fondamentale che sostiene il suo teatro: il teatro con le sue drammatiche

---

Musicologa, soprano, docente; prof.michela.marconi@gmail.com

[1] Ildebrando Pizzetti, *Confidenze*, «La Scala», Rivista dell'Opera, n. 1, 15 novembre 1949, pp. 24-7.

realtà, storie di anime e di sorti umane, in cui spirito e suono si annodano in un discorso che, oltre a rappresentare il loro chiuso destino di creature umane, possa svelare nell'arte le ragioni della vita, perciò del dramma.

Il dramma, per Pizzetti, è espressione di un linguaggio, il compenetrarsi di musica e poesia, attraverso cui si palesa la voce dei personaggi con i loro interrogativi, gli aneliti, ma sempre dotati di un *pathos* etico.

Il musicista nelle pagine dello scrittore calabrese coglie evidentemente uno spirito nuovo, avverte quel senso della realtà sociale così pressante nel dopoguerra, durante il quale l'apertura al nuovo corso degli eventi sollecita e turba le coscienze. Ma è soprattutto il dramma di Medea che Alvaro così sinteticamente esprime: «…un'antenata di tante donne che hanno subito persecuzione razziale e di tante che, respinte dalla loro patria, vagano senza passaporto da nazione a nazione, popolano i campi di concentramento e i campi di profughi»[2].

In questo spirito di *pietas* umana, i due artisti si trovano in piena consonanza di valori e di sentimenti e, di conseguenza, si sviluppa una comune sensibilità creativa che, per Pizzetti, diventa una logica del discorso musicale, al punto che ogni frase vocale di un coro o pagina orchestrale realizza il dramma rappresentato.

La lettura del mito che ne fece Corrado Alvaro su proposta dell'attrice Tatiana Pavlova, *Lunga notte di Medea,* tragedia in due tempi, fu rappresentata al Teatro Nuovo di Milano, l'11 luglio 1949, a cui seguirono altre repliche, con la Pavlova, nella doppia veste di regista e attrice protagonista, le scene e i costumi di Giorgio De Chirico e le musiche di Ildebrando Pizzetti; pubblicata nella rivista «Sipario» (IV, 40-41, agosto-settembre 1949) e in volume nel 1966 da Bompiani.

L'allestimento storico del 1949 vide l'esecuzione delle musiche eseguite dall'orchestra e dal coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia diretti da Ottavio Ziino. La sceneggiatura, la regia e l'allestimento scenico di quest'opera sono dotate di un amplissimo corredo critico e bibliografico, contrariamente alla musica di scena, inedita e di cui non è facile reperire fonti o documenti, non essendo mai stata finora oggetto di studio (anzi in alcuni saggi si riporta la notizia che sia perduta).

E in effetti, è lo stesso Pizzetti a dichiararlo in una lettera dattiloscritta e firmata dal maestro stesso il 29 giugno 1966, poi registrata il 4 luglio,

---

[2] Corrado Alvaro, *La Pavlova e Medea*, «Il Mondo», 11 marzo 1950.

che si trova conservata nella Biblioteca Museo Teatrale della SIAE[3]. Si tratta sostanzialmente di una liberatoria che consentiva alle compagnie teatrali (e alla Rai) di poter rappresentare la commedia [sic!] di Corrado Alvaro senza le sue musiche di scena, per motivi di esecuzione, oltre al fatto che, precisa, non sa dove e in quali mani sia finita la partitura completa, essendo ormai in possesso solamente di appunti preparatori.

Ma è sempre preso la Biblioteca SIAE che possiamo consultare alcuni spartiti manoscritti autografi (le parti staccate per i violini primi) della musica composta per la Medea di Alvaro. Certamente materiale non sufficiente per svolgere un'analisi e comprendere l'opera nella sua interezza, ma la presenza del frontespizio con la firma autografa di Pizzetti, che elenca i «pezzi» (così li definisce l'autore) nove in tutto, comincia a far luce sull'entità del lavoro.

Un solo indizio non può costituire certo una prova, ma è talvolta il segno che può valere la pena di proseguire l'indagine. E infatti è proprio presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, nella Sala Manoscritti, che è possibile reperire le musiche scritte *manu propria* da Pizzetti nel 1949.

Si tratta di un manoscritto autografo di Ildebrando Pizzetti, che consta di una partitura rilegata e di un Allegato con carte 1-20 sciolte. Vi sono guardie cartacee dell'ultimo quarto del XX secolo. La firma compare in alcune cc. (1r, 16v e in Allegato a c. 6r), oltre alla sigla dell'autore nell'angolo inferiore esterno del retto di alcune carte. Anche la data del 1949 (ma senza giorno e mese) viene espressa a c. 1r e ripetuta a c. 6r dell'All. La numerazione recente è a matita, quella autografa a penna per pp. 2-25 a cc. 3r-16v. A c. 17 vi è una pagina solo con pentagrammi a stampa, come pure nelle cc. 1, 5, 19 e 20 dell'Allegato. La carta pentagrammata utilizzata è quella delle Edizioni De Santis di via del Corso 133 a Roma. Il titolo presente autografo è Musiche per la Medea di Corrado Alvaro, che è ripetuto a c. 6r dell'All. con l'aggiunta, tra parentesi, di *Lunga notte di Medea* con il nome del compositore. I fascicoli rilegati hanno una coperta in tessuto con incisioni a secco e in oro, sul tassello in pelle del piatto anteriore l'autore e il titolo[4].

Interessante osservare che nell'Allegato musicale non vi è partitura

---

[3] Per gentile concessione dell'Archivio Storico della Società Italiana degli Autori e Editori, nella persona della dott.ssa Fabiola De Santis.

[4] Ms. acquistato dalla Libreria L.I.M. Antiquaria di Lucca nel 2001.

completa, bensì spartito per pianoforte, talvolta con l'indicazione precisa dello strumento che poi sarà impiegato in orchestra, oltre alle parti per i cori con l'accompagnamento del pianoforte; infatti, in questi che sembrano piuttosto primi abbozzi potremmo riconoscere quegli appunti preparatori a cui faceva riferimento lo stesso compositore in quella famosa lettera liberatoria del 1966.

In questi fogli sciolti non abbiamo i numeri musicali in ordine e sono presenti numerose cancellature, correzioni, macchie d'inchiostro e l'uso della matita rossa per sottolineare e numerare le misure. Probabilmente rappresenta la prima stesura dell'opera musicale. Troviamo alcuni pezzi, come il coro dei marinai e quello nuziale che sono vergati in duplice versione ma con alcune varianti. E ciò mette in evidenza il processo di ideazione e il laboratorio creativo con i suoi continui ripensamenti.

Pure nel manoscritto rilegato sono presenti, oltre alle consuete indicazioni agogiche, espressive, dinamiche e tecniche, e alle note e didascalie tratte dal copione, annotazioni esecutive a matita aggiunte talvolta per modificare o integrare la partitura a uso del concertatore (peraltro non è certo che quest'ultime siano state operate dal compositore o dal direttore d'orchestra).

Esemplificative le avvertenze a matita alla fine del secondo numero per l'aggiunta del terzo, il rimando sul terzo numero al quarto con la segnalazione della pagina e alla fine del quarto numero al quinto, che tuttavia sono incongruenti rispetto alla sequenza del dramma, tant'è che nella rilegatura vi è prima il V numero (corretto da III a V) e poi il IV (probabilmente dovuto all'inclusione della scena delle Due donne ammantellate prima del monologo di Medea). Da notare che nei fogli preparatori i numeri musicali sono in totale otto, mancando il terzo pezzo. Vi è anche la presenza di due fogli, sostanzialmente uguali del III Numero, ove si ripete la parte destinata allo squillo dei corni, quasi fosse una copia per i due cornisti impegnati in quel punto.

Tutto ciò potrebbe far sospettare l'esistenza di una partitura completa e definitiva, oltre a questa, che potrebbe trattarsi di una redazione provvisoria utilizzata per l'esecuzione e non pronta per la pubblicazione, che tuttavia non avverrà mai.

Un altro fondamentale documento, che oltre al lavorio intenso di creazione e adattamento delle musiche, dà conto della genesi dell'opera e testimonia il rapporto intercorso tra il drammaturgo e il compositore, è la lettera di Alvaro indirizzata a Pizzetti.

In attesa di nuove possibili accessioni di documenti epistolari e carteggi, si dà intanto il testo dell'unica lettera finora risultante inviata da Alvaro a Pizzetti il 9 maggio 1949:

> Caro Maestro, la signora Pavlova Le scrive rispondendo con precisione alle sue domande, per il tempo e per l'orchestra. Intanto, il primo melologo è stato soppresso a vantaggio della parte drammatica in più luoghi rinforzata. Si è conservato il coro dei marinai, l'epitalamio, e il secondo melologo con la danza, che a quel punto pare a noi reggere ancora. La ringrazio del giudizio che ha voluto dare del mio lavoro, e che io aspettavo con trepidazione, come d'uno dei rari uomini di teatro; a parte il resto. La signora Pavlova mi ha detto poi della sua estrema franchezza, ed è felice d'avere una conferma di quanto ella pensava su questo nostro impegno teatrale cui gioverà molto l'onore che Lei ci fa con le sue musiche. Tante cose cordiali dal suo Corrado Alvaro[5].

Per quanto riguarda la data della lettera è significativo osservare che si era ancora in una fase di rielaborazione e di modifiche apportate dal musicista in ossequio ai dettami della regista in accordo con il drammaturgo, che tuttavia depositeranno l'opera alla SIAE soltanto alcuni giorni dopo, esattamente il 17 maggio. Bollettino di dichiarazione che sarà annullato da quello aggiornato alla data del 12 giugno, segno che vi erano state ulteriori modifiche e si era resa necessaria una rettifica[6].

È altresì rilevante ribadire che sul manoscritto autografo non viene indicato giorno e mese, ma soltanto l'anno; pertanto, non è possibile precisare a quando risalirebbe la stesura né degli appunti preparatori, né della partitura.

2. *Analisi comparata (testo e musica)*

Pizzetti, compositore ma anche letterato e critico, influenzato dall'estetismo arcaizzante di D'Annunzio e dal modernismo di Casella, con il

---

[5] Cf sito ufficiale della Fondazione Corrado Alvaro.

[6] Cf Bollettino di dichiarazione: Dramma con musiche originali, in due atti, concesso alla Compagnia di Tatiana Pavlova alle condizioni normali. Musiche originali del Maestro I. Pizzetti - 4% dell'incasso del teatro. Roma, lì 18 giugno 1949. Firmato da C.A, e I.P. presso la biblioteca SIAE.

quale fondò nel 1917 insieme a Malipiero e Respighi la Società italiana di Musica Moderna, diede il contributo della sua personalissima musicalità alla rappresentazione tragica della Medea, scegliendo di riferirsi al mito attraverso citazioni, allusioni e reinvenzioni e tenendo sempre insieme le componenti letterarie e musicali. Del resto, già negli anni Trenta il suo rapporto con l'antico si era concretizzato avendo composto per il Teatro Greco di Siracusa le musiche per *Agamennone*, *Le Trachinie* e *Edipo a Colono*[7].

Nella sua ricerca del passato, l'attenzione per la declamazione accompagnata affonda le radici anche negli studi di Giovanni Tebaldini, che gli trasmise la passione per il canto gregoriano e per lo stile recitativo dei maestri del Rinascimento e del primo Barocco come Monteverdi.

L'idea di fondere la declamazione poetica e il commento musicale diventa cruciale nella poetica del musicista, che infatti persegue principalmente l'intento di dare vita a una sorta di «super parola», ove il canto non si riduce a vacuo sfoggio di virtuosismo, ma sia un'amplificazione del significato e del ritmo emotivo del verso drammatico.

È quello che definiva «dramma musicale latino dell'avvenire», fondato su un'equa ripartizione o «limitazione dei compiti spettanti ai due essenziali elementi che lo compongono, musica e poesia»; e ancor di più su una reale «compenetrazione» delle loro rispettive funzioni, dal momento che lo scopo precipuo dell'autore era drammatico e non poetico o musicale[8].

Queste musiche di scena, scritte per accompagnare *Lunga notte di Medea*, sono perfettamente aderenti *all'ethos* del dramma: brani strumentali, corali, melologhi e danze nei quali il compositore ha cercato di accostarsi il più possibile allo spirito di quella fatalità tragica e alla vibrante passionalità del temperamento magnogreco che anima il testo alvariano, infondendovi un profondo senso di umanità e religiosità.

I nove numeri sono distinguibili con i seguenti titoli o didascalie:
I Preludio e danza (andante molto sostenuto)
II Scena di Nosside, Medea e la luna (adagio)
III Entrata di Creonte (andante mosso)

---

[7] Corrado Sofia, *Le Trachinie,* «La stampa», 28/04/1930: «Con la danza e i cori di Ildebrando Pizzetti. abbiamo avuto la pienezza dell'interpretazione del teatro greco. Forse nemmeno gli antichi spettatori la ebbero con tanta immediatezza».

[8] Franco Abbiati, *È morto Ildebrando Pizzetti* «Corriere della Sera», 14 febbraio 1968.

IV Medea (sostenuto, quasi calmo)
V Preludio al II Atto e danza (andante molto sostenuto)
VI Coro di marinai (largo)
VII Coro nuziale (allegro moderato)
VII Bis Ripresa del Coro nuziale (allegro moderato)
VIII Finale (largo)

L'orchestra è formata da:
1 flauto
2 corni
1 arpa
1 batteria (grancassa, tam-tam, tamburello basco) e timpani
Violini primi
Violini secondi
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

Il coro comprende 8 voci di soprano e 8 di tenore e baritono (4 e 4).

La ridotta veste strumentale non è soltanto dovuta alla scelta di ricreare un'atmosfera arcaica per avvicinarsi all'antica arte greca, ma per assecondare la sua naturale ispirazione o emozione artistica dettate dal fatto drammatico; come quando vengono utilizzate le tipiche sonorità del flauto, dell'arpa e delle percussioni a sottolineare un'espressione spontanea del sentimento lirico del compositore.

Scriveva già così nel 1907 Pizzetti all'avv. Giuseppe Bocca, direttore della casa editrice della «Rivista Musicale Italiana», a proposito delle scelte strumentali per la tragedia *La nave* di Gabriele D'Annunzio:

> […] non c'era che una cosa da poter fare: usare *tutti* quegli strumenti moderni che potessero somigliare nel loro suono agli strumenti antichi: *solo quelli* per non distruggere l'illusione della rappresentazione scenica, *tutti* per ottenere il massimo dell'effetto polifonico. Ed io ho usato perciò arpe a imitazione degli strumenti a corda…flauti ecc a imitazione degli auloi… infine strumenti a percussione d'ogni genere…Per concludere brevemente, io dunque non ho voluto fare della musica antica, della musica del VI secolo, ché sarebbe stata un'impresa assurda e senza arte, ma ho voluto trarre dalla musica antica tutti quegli elementi formali, melodici, ritmici che potevano servirmi per esprimere più efficacemente quel

> che avevo da esprimere…perché sono convinto che nella musica antica sia tale ricchezza di mezzi espressivi dalla quale molto si possa prendere[9].

3. *Primo tempo*

Numero I: *Preludio e danza*

Il compositore, nel preludio orchestrale, in un clima severo, andante molto sostenuto, (nei fogli preparatori vi è anche l'indicazione metronomica di 64 alla semiminima), come suggerisce l'indicazione agogica, introduce alla tragedia con uno di quei temi a note ribattute tipicamente pizzettiani, con un crescendo dal piano al forte, eseguito dagli archi e sostenuto dalle armonie dell'arpa; un tema tragicamente desolato che si trasforma in un ostinato per violini secondi e violoncelli, mentre i violini insieme alle viole avviano un'altra cellula ritmica (sezione A) caratterizzata da quartine di biscrome e semicrome, incisi cromatici ripresi poi dal flauto, quasi singhiozzante inquietudine presaga di eventi futuri.

Al termine della sezione, sempre in 4/4, vi è una coppia di terzine suonata dai violini primi e dalle viole, successivamente una frase condotta dal flauto, che sull'ultima nota lunga dà inizio alla sezione B in cui violini primi e viole recuperano il primo motivo dell'assolo del flauto.

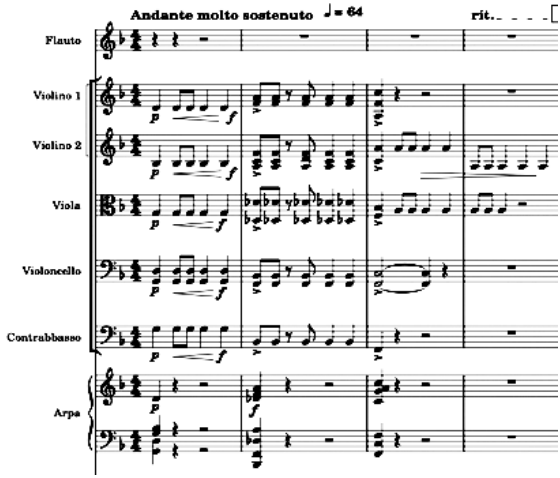
Dalla misura 18 alla 23 una frase lunga e bella del flauto campeggia per il suo dinamismo terminando con un frammento di scala discendente in fortissimo dove il re domina l'armonia sorretta da tutti gli archi e l'arpa; mentre gli archi (viole, violoncelli e contrabbassi) ripetono ossessivamente il motivo ritmico ribattuto, talvolta modificato, e i violini primi e i secondi presentano un loro tema caratterizzato, anche stavolta, da una coppia di terzine, che si avvicenda con quello del flauto; lo strumento a fiato, prima del cambio in 3/4, (misure 27-28), insiste con un la ribattuto (con acciaccature), ritmicamente vivace, che scende di un'ottava e si avvia insieme agli altri strumenti verso la conclusione del pezzo, con l'accordo minore di Re, timbricamente reso dalla sonorità profonda e metallica del tam-tam.

---

[9] Cf RMI, *La musica per La Nave di Gabriele D'Annunzio* XIV (1907), fascic. 1, pp 861-862. Presente nel Fondo Ildebrando Pizzetti (261. Lettere - docc. 12 – dal 1905 nov. 29 – 1938 nov. 22).

È la danza mollemente ondulata, in semplice nudità, appoggiata su ritmi percussivi e che, accompagnata da melodie sfuggenti e ambigue armonie, sembra intensificare l'atmosfera cupa creata dal dramma. Un'atmosfera minacciosa e sospesa determinata da impasti sonori chiaramente derivanti dal modo frigio[10].

La sezione B, concludendosi, lascia spazio alla prima scena, (non corredata dalla musica), che si svolge a Corinto, nella casa di Medea ove le sue due ancelle la preparano mentre fa un bagno.



[10] *Ivi,* p. 857-858: «È noto, che mentre noi musicisti moderni possiamo comporre le nostre melodie, in due modi solamente (maggiore e minore), gli antichi – greci e latini – potevano comporre le loro in sette modi differenti, distinte dalla posizione dei semitoni nella formazione della scala. Ora, non solo io non credo che i nostri due modi superstiti abbiano raccolto in sé stessi le caratteristiche espressive dei modi abbandonati, ma son convinto, per le esperienze fatte, che nei modi abbandonati è una ricchezza e varietà di espressione della quale i musicisti non hanno finora ben potuto conoscere il valore per essersi smarriti troppo presto per una falsa strada, una ricchezza che è tutta da prendere e che deve essere discoperta per gli artisti che cercano instancabilmente la bellezza nelle sue forme più pure […]. Ho usato il modo frigio per l'*Inno a Diona*, per un'antifona erotica che Basiliola la bellissima, la incantatrice, la divina, canta al suo apparire nel primo episodio, e per le danze, perché veramente nessun modo poteva fornirmi meglio del frigio l'elemento adatto per la costruzione di melodie aventi l'*ethos* necessario, perché il modo frigio della citarodia e della lirica corale di Sacadas e di Stesicoro e delle canzoni di Anacreonte ha veramente l'*ethos entousiasticòn*, *orgiasticòn*, *pateticòn*, che mi occorreva per le mie canzoni e per le mie danze».

Numero II

Nella seconda scena la nutrice Nosside tenta in tutti modi di far addormentare i figli di Medea, Feres e Mermèros, ma la luce della luna li tiene svegli. Tutti aspettano il ritorno di Giasone dalla corte di Creonte.

Prima della conclusione della scena vi è un inserto di musica di sole 14 battute (il secondo numero musicale) anticipato dalla didascalia presente in partitura: «Nel quadro della finestra, come librata in cima a un filo, si affaccia la luna piena». Grazie alle scale ascendenti del flauto e dell'arpa (formate dalle note re-mib-sib-do# duplicate), si apre la scena terza del dialogo di Medea con Nosside al cospetto della luna, celeste vagabonda.
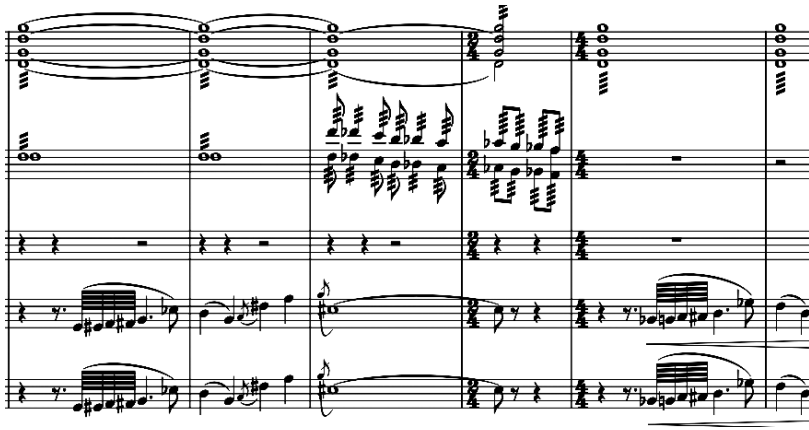
Il disegno, condotto dai violoncelli e contrabbassi, che si ripete su un'altezza diversa salendo di una terza minore, aumenta così il *pathos* e gioca su cromatismi e quartine di semibiscrome, che incutono il timore presago di Medea per l'effetto della Luna sui figli e l'impazienza per il ritardo del marito.

Il flauto, nel finale del brano, si fa di nuovo portavoce del dramma di Medea, maga e vittima di sé stessa: «Povera donna, alla fine, questa famosa Medea che sa e che vede», e ancora Nosside: «Conoscere, è la tortura dell'uomo».

Tutti gli archi, fermi per otto lunghi tempi, martellati dal suono incombente del timpano, «sollevano il velo delle cose lontane e ignote» mediante un accordo di Sol maggiore con una quinta aumentata, enigmatico e misterioso, con l'intento di lasciare in sospeso il dramma.

Dopo aver mandato i figli a dormire, la Luna in qualche modo continua a voler comunicare qualcosa a Vasilissa. Ella si trova a parlare del futuro dei figli con la nutrice, si interroga sulle visioni di uno dei figli (egli continua a vedere una leonessa) e intraprende un dialogo con il riflesso della Luna all'interno di un disco specchiato, che le mostra ciò che sta facendo Giasone alla corte dei Re dei Re; a questo punto segue una sua riflessione sulla vita, sulle scelte, sui cammini che si possono intraprendere. Mentre Nosside ricorda affettuosamente le imprese di Giasone in Colchide, Medea trova l'amuleto di suo marito, lasciato a casa, che gli era stato donato da Giunone per impedire che si innamorasse di un'altra donna e dispone che gli venga al più presto recapitato. Nel frattempo, giunge un Nunzio del Re che la avvisa che Giasone è stato trattenuto a

corte per la cena. Lei continua a sperare che il marito sarà presto di ritorno e potranno così partire insieme.



Numero III

Dalla terza scena alla decima non è prevista musica in partitura. Tuttavia, nelle accurate note di regia della scena IX, Alvaro descrive un gran corteo con fiaccole e musica, un rullio di tamburi, vocìo e accorrere di gente, che prepara l'arrivo del Re dei Re.

A questo punto si trova il terzo numero musicale costituito da sette misure, che non è presente nell'Allegato dei fogli preparatori. Composto per l'entrata di Creonte, che viene introdotto da un tema solenne caratterizzato dagli squilli dei due corni in Fa per la scena X, l'ultima del primo tempo.

Il re, diffidente, entra in casa di Medea, ma resta prudentemente a distanza. Medea, sconvolta e offesa, reclama il rispetto che lei e suo marito hanno portato nei confronti di Creonte, che nel frattempo elenca tutte le imprese conosciute della donna. Egli è giunto per comunicarle il volere del popolo: ella se ne deve andare. La gente teme che le numerose visite da parte di mercanti e marinai portino con sé insidie per l'ordine creatosi a Corinto.

Ciò risulta paradossale, perché Medea grazie alle sue doti magiche aveva salvato il popolo da una carestia durata otto lunghi mesi, salvando

così la vita ai superstiti. Tuttavia, evidentemente, i Corinzi, accecati dalla discriminazione nei confronti di una donna diversa, per razza e cultura, non ricordano tanto il beneficio, quanto la sua stranezza e quindi invece di amarla la temono.

Tra i continui moniti della nutrice, il Re dei Re avvisa Medea che verrà esiliata e dovrà partire coi figli, poiché Giasone si sposerà con Creusa. Dunque, deve tornare in patria, la stessa patria che ha tradito per l'amore di Giasone, "complice" dei suoi reati. Il re non si lascia convincere, nonostante la donna disperata si prostri ai suoi piedi. L'atmosfera che Creonte si lascia alle spalle allontanandosi è tesa. Così termina il primo tempo.

4. *Secondo tempo*

Numero V: *Preludio al II atto e danza*

Il Preludio al secondo tempo e danza è indicato in partitura con il numero musicale V, ma deve essere anteposto al corposo monologo di Medea che sulla partitura corrisponde al numero IV, in base all'ordine logico-cronologico della storia.

La musica ripropone, come un'eco impietosa, il cupo tema iniziale severamente condotto dagli archi, però appena dopo due misure l'accordo di Fa diesis offre l'abbrivio alla frase del flauto, che riprende variandolo il finale del preludio primo, cedendo a sua volta il passo ai violini e viole, che riavviano la melodia già nota (corrispondente alla sezione A del preludio primo).

Mentre gli archi proseguono il tema, scambiandosi a volte il disegno melodico e ritmico, il flauto intraprende con essi un dialogo danzante, ma allo stesso tempo si avverte una sensazione di ansiosa e sfuggente inquietudine realizzata attraverso gruppi irregolari e reiterata alternanza di toni e semitoni.
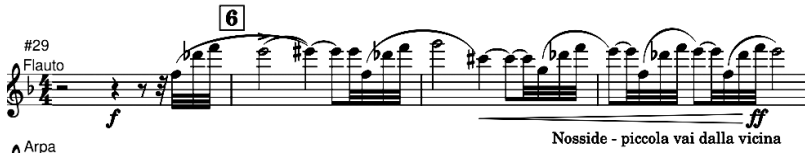
Alla battuta 25 si cambia radicalmente atmosfera con un accordo di Mi-6 e con i violoncelli, che sostenuti dal tremolo delle viole e dal pedale di Do diesis dei contrabbassi, entrano con un nuovo tema: sembra l'incedere lugubre delle due donne ammantellate, che nella prima scena del secondo tempo vanno a casa di Medea per controllare, secondo l'usanza,

che il focolare di chi è stato bandito sia spento. Nosside tenta, invano, di impietosirle utilizzando la presenza dei bambini.

La musica intende anticipare forse il sopraggiungere delle due donne, simbolo del potere gretto: la cultura xenofoba e della guerra come necessità: «Chi vive, deve meritarselo…si starà più larghi. Tutto è provvidenziale e ordinato. Lo dicono anche i sapienti».

Il brano si conclude con un motivo del flauto di orientalizzante levità, un richiamo ripetuto insistentemente per ben cinque volte. Una sorta di sirena che pone in allarme lo spettatore prefigurando la situazione drammatica che sta per compiersi.

La musica strumentale, austeramente patetica, di Pizzetti è tutta tesa a ricreare il dramma, ma contemporaneamente l'ambientazione, cercando di rispettare il clima mitico e i valori insiti nella tragedia. Non vuole essere intrattenimento, né sottofondo che vada a commentare i momenti cruciali di crisi, riempiendo con melodie le pause e i silenzi sulla scena, ma diventa essa stessa voce suprema della tragedia in atto.



Numero IV

Riappare Medea nella seconda scena che chiede se è entrato qualcuno e manda Nosside a badare ai figli.

In partitura, nella prima pagina del quarto numero musicale, vengono riportati fedelmente gli interventi di Layalè: «Padrona, sto con te? Io starò sveglia. Chiamami». (L. esce) e della Voce del guardiano di notte che annuncia: «È l'ora in cui tutto si quieta sulla terra», al termine della seconda scena.

Il monologo di Medea, nella terza scena, viene accompagnato dalla musica: è la forma del melologo, in cui la parte recitata si alterna o si sovrappone a un accompagnamento musicale[11].

[11] *Ivi,* p. 855-856: «[…] brani di musica posti ad accompagnare la declamazione dei

Per Ildebrando Pizzetti, questa forma teatrale ha rappresentato un importante terreno di sperimentazione, legato alla sua profonda convinzione che la musica dovesse servire la parola poetica, «prima la parola, poi la musica», tanto da diventare poi egli stesso autore dei testi e delle musiche.

Il rischio, naturalmente, poteva essere quello che la musica andasse a rivestire un ruolo ancillare, sacrificando le forme strofiche della musica o perfino ridurla a un formulario drammatico, abdicando ai suoi mezzi di comunicazione; ove «l'orchestra sparisce in un fondale inerte e ci restano soltanto le parole del drammaturgo cui viene quasi sempre negata una catarsi vocale», come notava Lanza Tomasi[12].

Tuttavia, è innegabile la ricerca e il desiderio di ribellione nei confronti delle convenzioni dell'opera lirica tradizionale e del sinfonismo wagneriano, che contraddistinse la concezione estetica del maestro parmense e della Generazione dell'Ottanta (di cui faceva parte insieme a Casella, Malipiero e Respighi), secondo cui il testo letterario e il dramma verbale dovessero dettare il ritmo e la struttura dell'opera e la musica farsi interprete e servitrice fedele della verbalità.

Il brano viene concepito fondamentalmente su una frase eseguita dal flauto e composta da due misure, che ripetono ossessivamente un intervallo di quarta diminuita che scende di un semitono per tutta la durata del testo declamato, con un tremolo delle viole che asseconda il tono della supplica («Io ti supplico, fiamma divina, fuoco di Prometeo…»); questo disegno musicale viene ogni volta introdotto da un tappeto di archi.

Il compositore riporta in partitura estratti del copione (l'*incipit* e frasi significative) aggiungendo note esplicative per flauto, viole e violoncelli, che devono ripetere varie volte (nove volte per la prima parte del monologo e poi sette), specificando di «accelerare o rallentare se necessario» allo scopo di rispettare i tempi dell'attrice restando in sincronia con il testo recitato.

L'intero brano, sostenuto quasi calmo, in 6/4, quasi una litania, alla battuta 15 cambia fisionomia, con gli archi che creano un tappeto di armonie modulanti, mentre il flauto persevera nel suo canto fino alla bat-
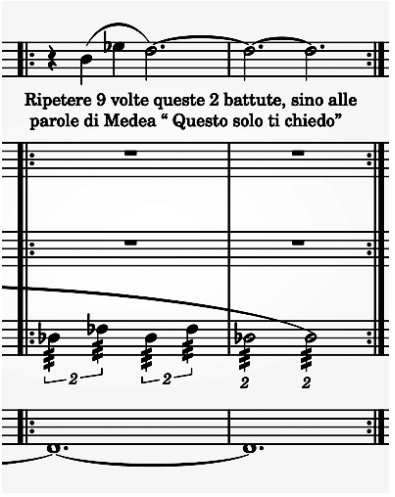
---

personaggi quasi a rinforzo della loro espressione sentimentale…» che definisce lui stesso melologhi, «quali lo Schumann ha scritto per il *Manfred*…».

[12] Gioacchino Lanza Tomasi, *Prima la parola poi la musica*, «La fiera letteraria», numero 9, 29 febbraio 1968, pp. 11-12.

tuta 25, che proponendo di nuovo un intervallo di quarta diminuita va a risolvere nell'accordo di Re maggiore, conferendo un senso di calma e speranza sulle parole: «Guarda come tutto è bello attorno…Tu non lo avevi mai veduto così bello…».

Mentre Medea prega la fiamma di Prometeo, giunge Egeo, che chiede riparo a Medea nella quarta scena. Egeo era in viaggio per Delfi: voleva un oracolo sulla salute dei suoi futuri figli. Nel tragitto si è imbattuto in una tempesta; allora decide di fermarsi nei pressi di Corinto per una visita alla sua vecchia amica Medea. La donna, dunque, gli dona una gemma propiziatoria. In quel momento si sentono le grida inferocite della folla fuori dalla casa; Medea si abbandona nel supplicare Egeo di accoglierli ad Atene: l'uomo spiega che la città si è espansa molto, e se prima era un vanto ospitare stranieri, ora questi ultimi sono temuti: «Oggi basta un pretesto qualunque per la guerra…».

Infine, ringraziando e benedicendo l'amica, se ne va e Medea lo saluta: «Egeo, è troppo tardi. Va', va' pure. Addio». Egeo risponde: «Addio Medea. Senti? I miei marinai cantano le tue lodi. La canzone dell'Argo. Addio».

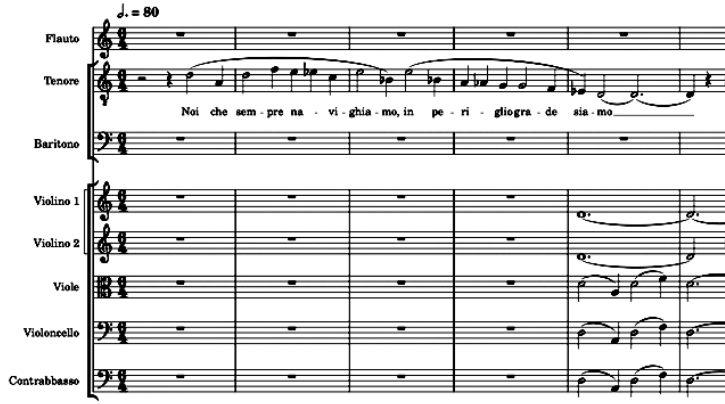


Numero VI

Così inizia il sesto numero di musica con il Canto lontano dei marinai.

Il coro, composto da quattro tenori e quattro baritoni, attacca a cappella subito dopo la frase di addio di Medea a Egeo, con un inquieto inizio modale, partendo dalla nota re, secondo grado della scala di Do maggiore, per creare un'atmosfera cupa.

Il brano, con un inizio di battuta in 6/4 anacrusico, è un largo, (ma in due movimenti come è precisato sia in partitura, sia nei fogli preparatori) che pare evocare, in un'ambientazione tesa e tempestosa, il movimento delle barche sulle onde del mare e il vogare dei rematori, determinato da una minima e una semiminima; con il primo intervallo di quarta discendente mentre immerge il remo e il secondo intervallo di seconda ascendente quando riemerge, con il testo: «Noi che sempre navighiamo, in periglio grande siamo…». La parola «periglio» viene sottolineata da un semitono discendente con una catabasi sulle parole seguenti «grande siamo».



Dopo appena quattro misure si aggiungono violini (primi e secondi) che mantengono il re centrale, mentre viole, violoncelli e contrabbassi ripetono la prima cellula tematica della parte vocale.

La frase melodica successiva si colora con un'anabasi, terminata da due re di minima con punto, di un ulteriore rassegnato ineludibile destino sulle parole «Sopra il tempestoso mare non possiamo riposare», ma che si rischiara grazie all'intervento di Giasone («Ma Giasone su una nave… Medea vinse e l'onde brave») espresso da una chiara e vigorosa sequenza tonale maggiore (Sib).

Le voci maschili, in sostanza, cantano all'unisono, poi si dividono alla battuta undicesima, quando per sole quattro misure il tempo passa in 2/2 per la parte vocale e in 6/4 per l'orchestra. Questa contrapposizione di ritmo creando instabilità, potrebbe significare la vittoria di Giasone su Medea, eroe invitto degli Argonauti; poi, la scala discendente eseguita dalle voci in forma di liquidazione (cioè con valori dimezzati) sul nome di Medea, per tornare tutti al 6/4 sulle parole «…vinse e l'onde brave» e concludere il brano con la ripresa del motivo iniziale cupo e misterioso.

Alla fine del coro si ode la voce del guardiano di notte che scandisce le ore e il tempo: «È l'ora crudele per chi è malato!», echeggiando un dolore silente.

Successivamente nella quinta scena, Medea manda Layalè a trovare Giasone, ma l'eroe è in procinto di entrare in casa, lo si riconosce dai passi. Immediatamente il dialogo tra i due prende la piega di un agone: Giasone sostiene che sarebbe stata un'offesa se un eroe grande come lui avesse vissuto in una casa isolata, non regnando su alcun regno; Medea implora di fuggire e rischiare la morte, ma l'uomo rifiuta, poiché il tempo delle imprese è terminato e bisogna scontrarsi con la politica; inoltre l'Argonauta è convinto che regnare cancellerà tutti i delitti compiuti dalla coppia e che tutti chiameranno i loro figli come lui in suo onore; la potente incantatrice diventa passato, tra le sue lacrime e le grida di Giasone, che ricorda il loro primo incontro. Dietro le imprese dell'eroe si nascondono dee e donne: dietro la sovranità c'è Creusa. L'unica impresa in cui è grande Giasone è nell'ingannare una donna. Medea riesce a ferire al braccio l'uomo con un coltello, ma succhia il sangue e la ferita si sana; persevera con il rimprovero, ma poi rinnova la richiesta di fuggire insieme a lei. Lui rifiuta recisamente. Tuttavia, cerca di rassicurarla promettendo un futuro sicuro per i figli che resteranno con lui a Corinto.

Numero VII

Alla fine, trovano un accordo e mentre Medea prende per mano il marito per accompagnarlo verso l'uscita, risuona il Coro nuziale, il settimo numero musicale, concludendosi così la scena sesta.

All'inizio della settima scena si trova una rilevante didascalia: *Per la*

strada, prima lontano, e poi vicino, il Coro nuziale. Passa sotto la casa di Medea. Si allontana.

Esprimendo in tal modo la volontà registica di dare un preciso effetto: inizialmente solo suoni e ritmo, vaghi e non ben distinguibili, poi presenza significativa di assertiva celebrazione fin sotto la casa della barbara da scacciare.

Il settimo pezzo di musica, presenta in partitura, come è consuetudine, alcune battute del copione per dare un preciso riferimento al direttore d'orchestra, ma stavolta non sono le ultime della scena, bensì quella di Medea poco prima del finale quando si congeda dal marito: «Ora va', Giasone. Ella ti aspetta». E l'intervento della Voce del guardiano di notte: «È l'ora del viandante!», con la nota tra parentesi (Giasone esce).

Il Coro nuziale, che inizia in 4/4, in allegro moderato, con tre diesis in armatura, e che alla decima misura cambia in 3/4 per poi tornare in 4/4 dopo 14 misure, continuando per altre sette, è sostenuto dall'accompagnamento degli archi con un disegno ritmico ripetuto e variato di volta in volta, a cui si aggiunge il tamburello basco con una linea ritmica sempre uguale in controtempo.

Vale la pena segnalare che questo antichissimo strumento idiofono/membranofono a cornice, munito di piattini metallici, viene impiegato generalmente come strumento a percussione per arricchire il colore timbrico o sottolineare passaggi coreografici, drammatici e rituali. Pizzetti, come altri esponenti della generazione dell'Ottanta, opponendosi fermamente alle convenzioni del melodramma verista ottocentesco, utilizza le percussioni non come mero riempimento rumoristico o effetto «piazza», ma in modo mirato e subordinato allo svolgimento drammatico e al declamato lirico. Inoltre, essendo un profondo estimatore della musica modale, del canto gregoriano e della tragedia greca, Pizzetti inseriva strumenti come il tamburo basco per evocare sonorità ancestrali, arcaiche o rituali, specialmente nelle sue grandi opere teatrali ispirate a testi classici o dannunziani (come la celebre *Fedra* di Gabriele D'Annunzio).

L'arpa, strumento d'elezione di Pizzetti, nella prima parte del brano arricchisce l'impasto sonoro assieme agli archi; poi nella sezione A conferisce un'atmosfera festosa mediante i glissati, assecondando il crescendo del brano, che sale d'intensità.
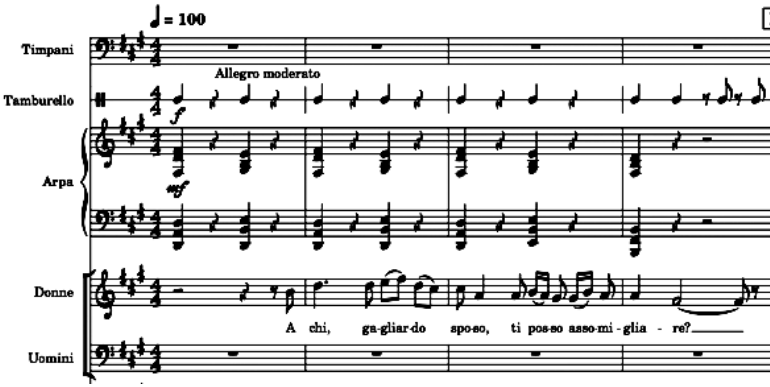
Tutta l'orchestra sostiene con vigore e audacia, mediante ritmi sinco-

pati, l'intreccio verbale e il fraseggio delle voci, che corrono veloci in un concitato canone.

I soprani avviano il brano con il testo: «A chi, gagliardo sposo, ti posso assomigliare?» con una frase narrativa; poi dalla sezione A il loro canto diventa lieve e aggraziato ripetendo, più volte e fino alla fine, la parola «O Imeneo», su cui si evidenzia il fraseggio degli uomini «A te la casta vergine…».

Nella conclusione, le voci maschili, ricevendo il testimone da quelle femminili, intonano anch'essi «O Imeneo» e alle ultime due battute si dividono in tenori e baritoni con note lunghe e distese.

Il rullo del timpano va a chiudere in modo imperioso il brano.



Numero VII bis

Medea allora fa preparare i figli e consegna a loro dei doni, istruendoli su come devono comportarsi una volta giunti al cospetto del Re e della principessa. Li bacia e mentre resta da sola, come prescrive la nota di regia, *riprende lontano, più intenso, il coro nuziale* (il brano settimo bis).

In partitura la didascalia che riporta le parole di Medea: «E tu, Nutrice, torna presto a raccontare come è andata, e come sono stati accolti, e la bella festa. Addio.», prima dell'attacco del pezzo corale, che riprende dalla misura 10, quando si passa in 3/4, ma con l'aggiunta di una misura di raccordo per poi ripetere dalla sezione A alla fine del brano corale precedente.
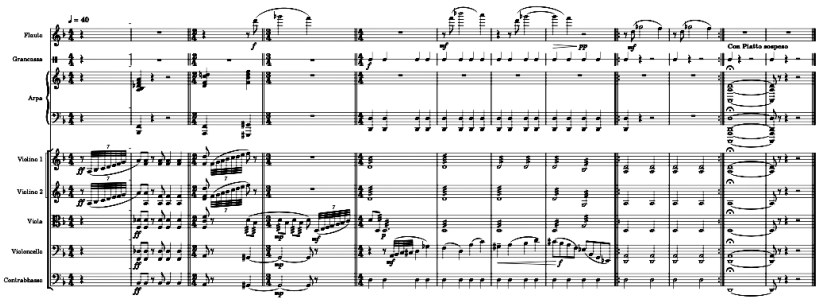
Tuttavia, non appena i figli, una volta arrivati a palazzo, fanno per consegnare a Creusa i doni affidategli dalla madre, Creonte accusa loro di portare degli oggetti avvelenati e così facendo una gran folla si scaglia contro i bambini che rischiano quasi di essere linciati. Giasone non fa nulla per proteggere i figli e una volta che questi ritornano a casa, Medea convinta di non poterli più proteggere dal male del mondo, li uccide con un coltello. Subito dopo questo atto disperato della madre, entra in scena nuovamente Giasone che vuole sapere come stanno i suoi figli. Saputa l'orribile notizia, il padre si dispera. Ma a peggiorare le cose arriva la notizia con cui si conclude la tragedia: Creusa vedendo Giasone dirigersi verso la casa di Medea, si getta dalla torre più alta del castello e muore.

Numero VIII: Finale

Il Finale, un Largo, in 4/4, con un'imponente scena d'insieme, si apre con le frasi ascendenti dei violini (primi e secondi) di mirabile fascino per la velocità e la decisione di riproporre il tema delle note ribattute, che avevamo ascoltato nel Preludio del Tempo Primo.

Anche le viole insistono, in un breve passaggio in 3/4 (una sola battuta), con la scala di biscrome, che dà accelerazione alla scena e indica il precipitarsi della situazione. Ma è la voce del flauto che si staglia subito, già dalla terza misura, con uno slancio verso note acutissime, rievocando la melodia che insistentemente aveva accompagnato le parole del monologo di Medea nel IV numero, ripetendo il tema che iniziava in levare, saliva di quarta e scendeva dolente con un semitono.

Alla ripresa del 4/4, sempre in tonalità minore, con la gran cassa, che



batte il tempo come in una marcia funebre, il lamento di Medea, con il suo «Oh» ripetuto otto volte, si leva tra il richiamo enigmatico e misterioso del flauto e la frase del violoncello tetra e pregnante, che si perde in un moto discendente dall'acuto al grave come un doloroso ultimo respiro.

Le ultime due misure insistono con un accordo tenuto su cui giganteggia la voce di Medea: «Solo gli Dei sanno chi per primo ha fatto il male» mentre risuona roboante il tam-tam.

5. *Conclusione*

In conclusione, dalla lettura e analisi della partitura musicale emerge l'intento del compositore italiano di scrivere un discorso sonoro che compenetrasse intimamente il dramma alvariano, conferendo dignità attraverso espressioni di purezza ascetica, senza orpelli melodici o accompagnamenti ornamentali, un vero e proprio strumento narrativo con lo scopo di evidenziare le sfumature emotive e le tensioni psicologiche della protagonista.

La solennità più volte evocata dal testo di Alvaro si incide sulle melodie austere e modali, che richiamano a loro volta l'antica vocalità corale greca; le parti corali e le danze, con il loro forte impatto cinetico si intrecciano con i monologhi e i dialoghi, unendo la forza primordiale del rito a movenze arcaiche e alternando momenti di tensione ritmica a stasi di sospensione espressiva. L'eroina tragica avvolta così dai timbri scuri e concentrati dell'orchestra, immersa in un clima emotivo cupo e teso, vede riflessi la sua solitudine, l'inquietudine e la fatale fine.

Stefano Petrocchi

«FEDELE AL MEGLIO DI SÉ». QUASI UNA VITA

Vent'anni, dal 1927 al 1947, ma così intensamente attraversati da sembrare quasi una vita. Questo è l'arco temporale narrato da Alvaro nel libro che nel 1951 gli vale la quinta edizione del Premio Strega, quella della cosiddetta «grande cinquina» comprendente *L'orologio* di Carlo Levi, *Il conformista* di Alberto Moravia, *Gesù, fate luce* di Domenico Rea e *A cena con il commendatore* di Mario Soldati (l'annata, davvero eccezionale, lascia fuori dalla fase finale autori del calibro di Buzzati, Comisso, Ortese, Petroni: tutti premiati in seguito).

Figura di primissimo piano nel gruppo di intellettuali che nel '47 danno vita al riconoscimento letterario degli "Amici della domenica", viene citato da Maria Bellonci nel libro che racconta la nascita del premio come convinto assertore dell'ampia giuria che lo avrebbe assegnato:

> Corrado Alvaro fu il primo ad osservare che il parere dei non letterati di mestiere avrebbe temperato il parere dei letterati cosiddetti puri, diroccando gli ultimi resti delle ormai inutili torri d'avorio e avvicinando la narrativa alla lettura e al giudizio del pubblico[1].

Ed è tra i firmatari – con Bellonci, Guido Alberti in rappresentanza della Ditta Strega e altri – del regolamento scritto adottato per la prima

Fondazione Maria e Goffredo Bellonci; stefano.petrocchi@fondazionebellonci.it

[1] Maria Bellonci, *Il premio Strega*, introduzione di Giovanni Solimine, con uno scritto di Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 2026, p. 15.

volta proprio nel 1951, a seguito di una contestazione avvenuta alla fine dell'edizione precedente. Conviene ridare la parola alla fondatrice:

> Curzio Malaparte si irritò molto nel 1950 quando il suo libro *La pelle* raccolse pochi voti alla votazione finale. Sicché […] fu stabilito che ogni libro concorrente dovesse essere presentato da due votanti col consenso dell'autore[2].

Alvaro fa dunque parte del comitato direttivo, in qualità di esponente del Sindacato nazionale scrittori da lui stesso istituito, il che non gli impedisce di concorrere di lì a poco con il patrocinio di Vittorio Gorresio e Anna Garofalo, due delle migliori firme del giornalismo di allora. Moravia, che pure è in gara, presenta a sua volta (con Paola Masino) il libro di Anna Maria Ortese. L'una e l'altra circostanza dicono forse di un meccanismo ancora non ben oliato, ma anche di una maggiore disponibilità a partecipare alla competizione senza eccesivi scrupoli formalistici.

Consideriamo ora più da vicino il libro insignito dello Strega, mettendolo a confronto con alcuni degli altri titoli fin qui citati. Siamo nel pieno della ricostruzione: tempo di ricapitolazioni e bilanci di tono ugualmente amaro. Alla denuncia della corruzione del periodo fascista, messa in scena nel livido romanzo di Moravia, si unisce lo sguardo disincantato di Levi sulla società dell'immediato dopoguerra. *Quasi una vita* percorre entrambe queste fasi della storia italiana, aggiungendo il resoconto del degrado morale a cui la guerra e la povertà hanno ridotto la parte più fragile della popolazione. Qui va citata almeno un'altra opera vicina a queste tematiche: *La pelle* di Curzio Malaparte, intessuta com'è noto di episodi di prostituzione minorile e altre insostenibili umiliazioni nella Napoli stremata dalla lotta di liberazione. Ciò che distanzia lo scrittore di San Luca dai suoi illustri contemporanei (più da Moravia e Malaparte, meno da Levi), rendendocelo più vicino alla nostra sensibilità letteraria, è la rinuncia al romanzesco e a ogni effetto espressionistico. Come in molte narrazioni ibride d'oggi, frammiste di memorie personali e riflessioni saggistiche, il tempo scorre in *Quasi una vita* portando con sé tutta la complessità dell'esperienza umana filtrata da una soggettività che reagisce, si evolve, matura: se il romanzo manca, il lettore non ne avverte la nostalgia.

---

[2] *Ivi*, p. 36.

Dal punto di vista formale, l'opera si offre al lettore frammentaria, occasionale, eppure tenuta insieme da un'ispirazione tutt'altro che discontinua. Non un diario e tantomeno un'autobiografia, avverte l'autore ritagliando per sé il ruolo non del protagonista ma del testimone, ma un insieme di appunti stesi in vista di futuri, ipotetici saggi e racconti. Un materiale accumulato in anni di lavoro, insomma, che a rileggerlo in blocco manifesta una valenza euristica, di osservazione di fatti e personaggi sia pubblici (soprattutto della politica, del giornalismo e della cultura), sia del popolo minuto.

Il collante, come sempre accade quando siamo in presenza della letteratura, è lo stile: essenziale, levigatissimo, illuminato da accensioni e risentimenti propri di un moralista classico. Vale la pena citare subito un esempio:

> Un professionista raduna alcuni amici per leggere alcune pagine di Croce sulla libertà. Io non ci provo nessun gusto. Mi pare un astronomo che parli d'un mondo lontano, compreso piuttosto della sua scienza che dei misteri del cielo[3].

E per tornare al paragone con Malaparte, e in particolare all'episodio allucinato della bambina-sirena servita al pranzo del generale Cork, ecco come una circostanza ugualmente ripugnante viene tratteggiata da Alvaro:

> È una specie di vendetta e di rivolta che i quartieri più poveri pratichino la borsa nera a prezzi astronomici. Portano pezzi di carne a casa. Si dice che sia di bestie uccise al fronte, o di belve del giardino zoologico, o di uomini[4].

Nessun compiacimento macabro, ma anche nessun giudizio nella registrazione del fatto, velocissima, quasi nascosta in coda. Non un climax ascendente, ma un'aggiunta per completezza di informazione, reticente quanto basta per suggerire l'orrore e la *pietas* verso le miserie degli uomini.

Alvaro è un testimone di anni terribili che riesce a mantenersi incrollabilmente lucido. Mai lo vediamo tentato da sbornie ideologiche e propositi di rivalsa: «Non ho la stoffa del martire, a meno che non vi sia

---

[3] Corrado Alvaro, *Quasi una vita*, introduzione di Roberto Saviano, Milano, Bompiani, 2023, p. 323.

[4] *Ivi*, p. 385.

costretto»[5] dichiara nell'*Avvertenza*. Un critico come Emilio Cecchi gli riconosce di saper operare «nel calore delle emozioni, sul mordente dei fatti», laddove l'istinto dell'artista «gli fa cogliere a colpo sicuro il senso valido, la sfumatura esatta», senza assumere «pose benemerite» e senza farsi scrupolo «di dispiacere, su una stessa pagina, a tutti e due gli antagonismi delle lotte d'ieri»[6]. Consapevole del privilegio che per cultura e appartenenza alla borghesia gli è stato riservato, non fa sconti alla classe da cui proviene, ne descrive anzi l'innato «complesso d'inferiorità, […] la corruzione della ricchezza considerata come misura dell'uomo, il provincialismo che si esprime in pettegolezzi e malignità, […] la mancanza di sentimento sociale» attesta Goffredo Bellonci all'indomani della morte dell'autore[7].

Attraversando gli anni più bui del Novecento, Alvaro ha inseguito per una vita intera la difficile virtù della «decenza quotidiana»[8], restando «fedele al meglio di sé, alle sue origini, alla sua formazione, agli ideali con cui entrò nella vita»[9]. E noi, che ci chiediamo se stiamo vivendo gli anni peggiori di questo nuovo secolo, e quasi lo speriamo, lo sentiamo più che come un maestro, un fratello.

---

[5] *Ivi*, p. 16.

[6] Emilio Cecchi, *Di giorno in giorno: note di letteratura italiana contemporanea*, Milano, Garzanti, 1954, p. 222.

[7] Goffredo Bellonci, *Corrado Alvaro*, "Il Messaggero" (Roma), 12 giugno 1956.

[8] Eugenio Montale, *Visita a Fadin*, in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, "I Meridiani", Mondadori, Milano, 1984, p. 226.

[9] C. Alvaro, *Quasi una vita*, cit., p. 16.

Antonio Nicaso

ALVARO E LA SOCIETÀ CRIMINALE CALABRESE. I BRIGANTI *E* LA FIBBIA *TRA MEMORIA E STORIA*

1. *Introduzione*

Nella vasta produzione di Corrado Alvaro, la Calabria non è un semplice scenario, ma una presenza viva che plasma i personaggi e incide sulle loro scelte. È anche una struttura della memoria, in cui si depositano la povertà e le ingiustizie, ma anche le trasformazioni prodotte da una modernità incompleta. Lo scrittore torna alla propria terra per interrogarne la marginalità. Non la descrive come una realtà consegnata all'immobilità, ma come l'esito di fratture sociali ed economiche di cui mette in luce, soprattutto, il costo umano. *I briganti* e *La fibbia* appartengono alla fase conclusiva della sua vita. Il *Corriere della Sera* pubblicò il primo il 18 maggio 1955 e il secondo il 17 settembre dello stesso anno[1]. I due articoli si collocano ai due lati dell'operazione Marzano: *I briganti* la precede, mentre *La fibbia* esce dopo l'avvio dei rastrellamenti alla fine di agosto. Alvaro scriveva da intellettuale nazionale, ma conservava lo sguardo di chi era nato a San Luca. Questa posizione gli permetteva di riconoscere dettagli invisibili a molti osservatori esterni, imponendogli però anche una difesa della Calabria dalle descrizioni che riducevano la violenza a un tratto naturale della popolazione.

Queen's University; antonio.nicaso@queensu.ca

[1] Corrado Alvaro, *I briganti*, «Corriere della Sera» (Milano), 18 maggio 1955; Id., *La fibbia*, «Corriere della Sera» (Milano), 17 settembre 1955. Cf anche Luca Mastrocola, *Alla scoperta della 'ndrangheta. L'operazione Marzano,* Soveria Mannelli, Rubbettino, 2024.

La fibbia viene pubblicato in un momento decisivo. Nel 1955 il questore Carmelo Marzano guidò una vasta operazione contro latitanti e appartenenti alla criminalità organizzata della provincia di Reggio Calabria. Il dispiegamento di uomini e mezzi attirò la stampa nazionale. I giornali raccontarono paesi circondati e rastrellamenti nelle campagne. La Calabria divenne il teatro di una scoperta tardiva: lo Stato riconosceva l'esistenza di un'associazione criminale radicata, ma continuava a descriverla con parole ereditate dal brigantaggio[2].

Con *La fibbia* Alvaro reagisce a questo sguardo anacronistico. Non nega l'esistenza della società criminale, non ne attenua il peso. Respinge però l'idea di una naturale predisposizione calabrese al delitto e riconduce la criminalità mafiosa alla debolezza della giustizia e all'isolamento delle comunità. La legge, nella sua opera, appare spesso vicina a chi possiede risorse, mentre per i poveri resta lontana. In *Gente in Aspromonte* Antonello diventa fuorilegge dopo una lunga esperienza di umiliazione[3]. La sua ribellione non nasce dal sangue, ma da una giustizia negata. Questa intuizione resta centrale anche nei due articoli del 1955. La società criminale cresce dove la mediazione privata appare più rapida della legge. Il problema sorge quando la spiegazione delle origini diventa una valutazione morale. Alvaro distingue una vecchia onorata società, governata da codici riconoscibili, da una mafia nuova che avrebbe sostituito il coraggio con il denaro. La distinzione coglie un cambiamento reale, ma rischia di trasformare la violenza antica in disciplina rispettabile.

La tesi di questo contributo muove da questa premessa: *I briganti* e *La fibbia* non possono essere letti come resoconti giudiziari, ma come testi nei quali la memoria culturale rielabora il passato e gli attribuisce significato. I due testi contengono informazioni verificabili e indizi che troveranno riscontro in fonti successive. L'autore le inserisce però dentro una narrazione attraversata dalla nostalgia per il mondo contadino. Il loro valore non risiede soltanto in ciò che affermano, ma anche nel modo in cui ricostruiscono il passato, selezionandone alcuni aspetti e relegando le vittime ai margini del racconto.

---

[2] Nicola Gratteri e Antonio Nicaso, *Fratelli di sangue*. La 'Ndrangheta tra arretratezza e modernità: da mafia agro-pastorale a holding del crimine. La storia, la struttura, i codici, le ramificazioni, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2006.

[3] Corrado Alvaro, *Gente in Aspromonte*, Firenze, Le Monnier, 1930.

2. *Il 1955 e la Calabria osservata da fuori*

L'operazione Marzano intervenne in un contesto segnato da latitanze e violenze. La stampa nazionale ricorse a un repertorio già pronto: montagne inaccessibili e uomini armati, comunità chiuse e vendette familiari. Questo linguaggio trasformava la criminalità in paesaggio. La Calabria appariva fuori dal tempo e la 'ndrangheta diventava una conseguenza quasi naturale del suo isolamento. Alvaro rifiuta questa interpretazione. Conosce il peso della questione meridionale e sa che lo stereotipo assolve le istituzioni. Se la violenza deriva da un carattere collettivo, non occorre interrogare la distribuzione della terra o la qualità della giustizia. Lo scrittore rovescia la domanda. Non chiede perché i calabresi siano omertosi. Chiede quale esperienza dello Stato abbia prodotto quella diffidenza. È una differenza fondamentale. La sua difesa non è reticente. Ne *La fibbia* nomina l'associazione e ne descrive la presenza nelle case. Ne *I briganti* lascia che Romeo racconti regole e interventi. Alvaro riconosce quindi un potere radicato. Non lo considera estraneo alla comunità, ma neppure espressione autentica della cultura calabrese. Lo vede crescere nelle disuguaglianze prodotte da una legge inefficace o selettiva. Proprio qui sta la forza della sua lettura: le mafie non prosperano contro lo Stato, ma anche dove esso agisce in modo diseguale. Il limite emerge quando l'assenza pubblica sembra conferire una funzione necessaria alla mediazione criminale. La società mafiosa può risolvere una lite o recuperare un bene. Non produce però giustizia. Produce un debito. Il favore sostituisce il diritto e obbliga chi lo riceve a riconoscere l'autorità di chi lo concede. La risposta può apparire efficace, ma rende più profonda la dipendenza. La 'ndrangheta sfrutta la disuguaglianza istituzionale e contribuisce a riprodurla.

3. La fibbia *e il problema del nome*

L'inizio de *La fibbia* insiste sulla pluralità dei nomi. Alvaro richiama «'ndranghita» e «onorata società», ma registra anche «fibbia» e «ganga». Negli anni Cinquanta la criminalità calabrese non possedeva ancora, nell'immaginario nazionale, una denominazione consolidata, né una fisionomia pubblica altrettanto definita, a differenza della mafia e della camorra. I termini locali designavano aspetti diversi del fenomeno e con-

tribuivano a celare l'organizzazione dietro un sapere accessibile soltanto a pochi. La parola «ganga» poteva inoltre risentire delle esperienze maturate dagli emigrati nelle Americhe e tornati in Calabria dopo il terremoto di Reggio e Messina[4]. Nella seconda metà dell'Ottocento, invece, le aule giudiziarie avevano usato soprattutto il termine picciotteria[5]. Il lessico non era quindi assente, anche se con qualche eccezione (il processo Musolino a Lucca) non aveva conquistato una circolazione nazionale. Alvaro registra questa incertezza e mostra che il nome è già un problema di potere. Ciò che non viene nominato in modo condiviso resta più difficile da riconoscere.

La parola «fibbia» offre la metafora più efficace. Una fibbia unisce e stringe, impedendo che le parti si separino. Applicata alla società criminale, comunica l'idea del vincolo. L'organizzazione non appare come una somma di delinquenti, bensì come una forma di socialità capace di legare persone e obblighi. La denominazione contiene quindi una teoria della forza mafiosa: il potere dura perché trasforma la protezione in dipendenza. La fibbia, però, non trattiene soltanto gli affiliati; lega anche la comunità a un circuito di mediazioni dal quale diventa difficile uscire. Chi ottiene un intervento contrae un debito mentre chi assiste a una punizione impara il costo del rifiuto. Il legame sembra volontario finché non viene messo alla prova. In questo senso la metafora è precisa, ma può risultare ingannevole: nel mostrare la coesione, nasconde la costrizione che la rende possibile.

La denominazione «onorata società» compie un'operazione ancora più netta. Sottrae l'associazione al linguaggio della delinquenza e la colloca in un universo morale. L'onore evoca dignità. Nel vocabolario mafioso indica invece la pretesa di essere riconosciuti e obbediti. Alvaro registra la parola, ma non sempre ne scioglie l'inganno. Il fascino del codice antico resta visibile nella sua prosa. Per questo il testo è prezioso: documenta insieme l'organizzazione e il modo in cui la comunità poteva percepirla.

---

[4] Antonio Nicaso, Maria Barillà e Vittorio Amaddeo, *Quando la 'ndrangheta scoprì l'America*, Milano, Mondadori, 2019.

[5] Antonio Nicaso, *Alle origini della picciotteria*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1990.

4. *La casa paterna e la normalità del potere*

Uno dei passaggi più forti de *La fibbia* nasce da una scena domestica. La madre informa il giovane Alvaro che il padre si trova al piano superiore con uomini dell'«associazione». Poi precisa che si tratta di un'associazione a delinquere. Non c'è un agguato e non compare un'arma. Gli affiliati entrano nella casa di un maestro elementare rispettato e discutono con lui. La criminalità non vive ai margini. Frequenta uno spazio legittimo della comunità.

Il valore della scena risiede nella sua normalità. Gli uomini dell'organizzazione non vengono descritti come figure da evitare. Sono conosciuti e ricevuti. Questa familiarità può suggerire integrazione. Non dimostra però consenso. In un paese dove il potere mafioso decide conflitti e reputazioni, rifiutare pubblicamente un incontro può essere rischioso. Il saluto non equivale all'adesione. Può essere la forma più prudente della distanza. Alvaro descrive una società in cui i ruoli sono riconosciuti senza bisogno di essere dichiarati. Si conosce chi può intervenire in una lite e chi dispone della forza necessaria a far rispettare un accordo. Questa conoscenza circola per allusioni, senza che la comunità abbia bisogno di riscontri. Il potere diventa resistente quando si confonde con l'abitudine e, senza apparire più come eccezione, si radica nei gesti della vita quotidiana.

Per Alvaro, però, la normalizzazione non coincide con la legittimità. Una popolazione può adattarsi a un'autorità perché non vede alternative, finendo per rivolgersi al mediatore mafioso dopo aver sperimentato l'inefficacia dei tribunali. Questa scelta non rende giusto il sistema, anzi ne rivela il fallimento. La casa paterna mostra il punto nel quale società legale e società criminale si toccano. Pur non essendo identiche, condividono uno spazio sociale che permette alla seconda di presentarsi come interlocutrice della prima.

5. *Abiti, gesti e reputazione*

Alvaro dedica attenzione ai fazzoletti annodati e al modo di camminare. Descrive abiti riconoscibili e posture che segnalano prestigio. Questi dettagli non sono colore locale, ma mostrano una comunicazione fondata sul corpo. L'affiliato è leggibile prima di essere identificato in un'aula

giudiziaria. Il suo aspetto rivela immediatamente la posizione sociale del personaggio, senza che sia necessario dichiararla.

La comunicazione mafiosa procede per segni. Uno sguardo o un modo di occupare lo spazio possono indicare appartenenza senza trasformarsi in confessione. Il segno funziona perché rimanda alla reputazione. L'uomo temuto non deve dimostrare ogni giorno la propria forza. È sufficiente che la comunità ricordi ciò che lui, o il gruppo al quale appartiene, ha fatto in passato. La violenza produce una memoria che continua a disciplinare anche quando tace. Alvaro coglie con precisione questo meccanismo, ma talvolta ricorre a parole vicine all'autorappresentazione mafiosa, come coraggio e rispetto. Nel lessico dell'organizzazione, tuttavia, il rispetto non nasce dalla reciprocità: sancisce una superiorità imposta dalla paura. Il potere mafioso trasforma così la soggezione in una qualità morale. Il rischio, per chi lo descrive, consiste nell'accettare questa traduzione, finendo per adottare il vocabolario attraverso il quale la mafia legittima il proprio prestigio.

La reputazione è una riserva di violenza che consente di ottenere un risultato senza formulare una minaccia. Chi riceve un'ambasciata comprende l'autorità di chi la trasmette. Il messaggio può restare cortese. Il destinatario sa ciò che potrebbe accadere se lo ignorasse. La forza mafiosa si misura proprio in questa economia della parola: meno deve spiegare, più il suo potere appare consolidato.

6. *Giustizia sostitutiva e produzione della dipendenza*

Il nucleo più importante della riflessione alvariana riguarda la giustizia. L'onorata società si afferma dove la legge pubblica appare lenta e favorevole ai potenti. Chi non ottiene riparazione si rivolge a uomini capaci di imporre una soluzione, dirimendo una controversia o recuperando un bene sottratto. In alcuni casi, l'organizzazione può anche obbligare le parti a un compromesso.

Alvaro comprende che il fenomeno mafioso non si spiega con la propensione individuale al crimine. Se una mediazione privata viene considerata più affidabile dello Stato, occorre interrogare l'esperienza concreta della cittadinanza. L'omertà può nascere dalla paura, ma anche dalla convinzione che parlare non serva. Chi denuncia e resta senza protezione

trasforma il silenzio degli altri in una scelta razionale. La fragilità delle istituzioni diventa così una risorsa per l'organizzazione.

La giustizia mafiosa resta però l'opposto della giustizia pubblica. Non riconosce un diritto. Concede un favore. Non tratta le persone come uguali, ne valuta l'utilità e l'appartenenza. Chi riceve protezione diventa debitore. Una lite risolta oggi può produrre una richiesta domani. In ogni caso, la mediazione non chiude il conflitto, ma lo inserisce in un rapporto più lungo, controllato da chi possiede la forza.

La protezione contiene inoltre un paradosso. L'organizzazione offre sicurezza in un ambiente che essa stessa contribuisce a rendere insicuro. Per continuare a mediare, deve impedire che i cittadini acquistino fiducia nella legge. La debolezza dello Stato è inizialmente una condizione favorevole alle mafie, ma diventa presto anche un effetto del loro potere. Ogni accordo privato sottrae un conflitto alle istituzioni e rafforza la convinzione che senza l'intervento del boss nulla possa essere risolto. In questa prospettiva, l'omertà non è un carattere collettivo. È una relazione di potere. Può contenere paura o interesse, ma non va confusa con un consenso pieno. Tra adesione e rifiuto esiste una vasta area di adattamento. La comunità può riconoscere l'autorità mafiosa senza condividerne i valori. Può ricorrervi perché non si sente protetta. In situazioni del genere, la mafia più forte è quella che trasforma la memoria della violenza in obbedienza ordinaria.

7. *I briganti e il richiamo della ribellione*

Se *La fibbia* parte dal nome, *I briganti* costruisce un racconto morale. Romeo rievoca una società criminale antica, dotata di regole e capace di intervenire nelle ingiustizie. Il titolo orienta subito la lettura. «Brigante» non è sinonimo di mafioso. Nella memoria meridionale, il brigante può essere un fuorilegge o un ribelle. La sua violenza viene talvolta interpretata come risposta a un sopruso. Hobsbawm ha evidenziato quanto questa figura sia centrale nella costruzione del mito del banditismo sociale[6]. Applicare tale categoria agli uomini dell'onorata società produce uno spostamento di senso. Il mafioso entra nell'universo simbolico della rivolta e

[6] Eric J. Hobsbawm, *I banditi*, Torino, Einaudi, 1971.

appare come difensore di un ordine popolare. La sovrapposizione è suggestiva, ma storicamente fragile. Il brigante opera ai margini dell'ordine istituzionale e può dipendere da reti sociali, pur praticando una violenza discontinua. Il mafioso, al contrario, non si sottrae all'ordine: cerca di penetrarne i meccanismi per esercitare un controllo stabile e condizionarne le decisioni. L'immagine del brigante lascia inoltre nell'ombra la zona grigia. Concentra l'attenzione sull'uomo armato e rende meno visibili i possidenti che ne usano la forza. La società criminale non è soltanto ribellione dei subalterni. Attraversa i ceti e costruisce accordi con persone rispettabili. Può reclutare uomini umiliati, ma trasforma la loro rabbia in una gerarchia capace di produrre nuove vittime. Alvaro non confonde ingenuamente le due figure. Sa che la società criminale possiede una struttura. Tuttavia, la scelta del titolo avvicina il racconto alla tradizione romantica. Il potere mafioso appare come una giustizia irregolare più che come un dominio organizzato. È in questo passaggio che la memoria comunitaria incontra il mito delle origini. La violenza viene ricondotta a una causa morale e perde parte del suo carattere predatorio.

8. *Romeo, gli ulivi e il capo della provincia*

Romeo è il mediatore della memoria. Attraverso di lui Alvaro confronta il presente con un tempo che considera scomparso. Il personaggio racconta di avere ricevuto un indennizzo per dieci ulivi danneggiati, benché il vero obiettivo dell'azione intimidatoria fosse il fratello. La società criminale avrebbe calcolato il reddito perduto e la quantità di carbone ricavabile dalle piante[7]. L'episodio viene presentato come prova di una giustizia compensativa. Quella caratteristica non rende legittimo l'intervento, ma mostra piuttosto la capacità dell'organizzazione di sostituirsi all'autorità pubblica e di stabilire il valore del danno. Romeo riceve il denaro, ma non attraverso una procedura imparziale: accetta una decisione imposta da chi controlla la forza. Il risarcimento presenta come benevolo un potere reso efficace dalla minaccia.

Nello stesso dialogo compare una notizia di eccezionale rilievo. Romeo afferma che, durante la festa della Madonna di Polsi, i capi dei tre

[7] C. Alvaro, *I briganti*, cit.

versanti si erano incontrati per eleggere il capo dell'intera provincia[8]. Nel 1955 l'informazione passò quasi inosservata. Molti studiosi continuarono a rappresentare la 'ndrangheta come un insieme di gruppi locali privi di coordinamento. Le indagini Crimine e Infinito hanno successivamente documentato l'unitarietà della 'ndrangheta e l'esistenza di una struttura provinciale di coordinamento denominata «Crimine» o «Provincia», riconosciuta dalla Cassazione (Cass. Pen. Sez. I, 17 giugno 2016, n. 55359). Il riferimento al santuario mariano e ai «tre versanti» non consente di identificarli automaticamente con i mandamenti o con le articolazioni territoriali accertate molti decenni dopo. Mostra però che Alvaro registrò, attraverso il racconto di Romeo, la circolazione di un sapere sovralocale. La notizia non prova che Romeo descrivesse ogni dettaglio con esattezza. Indica però che l'idea di un organismo di coordinamento circolava nel territorio. Negli anni Trenta Antonio Musolino, fratello del più noto bandito, aveva già parlato alla magistratura di una struttura unitaria. Non venne creduto e fu poi ucciso[9].

Questo passaggio obbliga a correggere una lettura esclusivamente letteraria. La costruzione narrativa non annulla il contenuto informativo. Al contrario, può conservarlo quando altre fonti non riescono ancora a renderlo visibile. Il compito dello storico consiste nel separare la notizia dal quadro morale nel quale viene inserita. Alvaro registra un racconto sul coordinamento, ma lo racconta attraverso la voce di un uomo convinto che la vecchia società possedesse una misura perduta.

9. *Donne, onore e controllo*

Tra gli esempi usati per dimostrare la funzione ordinatrice dell'onorata società compare la protezione di una giovane sedotta e abbandonata. L'organizzazione avrebbe costretto l'uomo a sposarla. Nel racconto, la decisione ristabilisce l'onore della famiglia. La parte debole riceve una riparazione che lo Stato non sa garantire. La scena sembra confermare l'immagine di una giustizia popolare. La riparazione deve però essere osservata dal punto di vista della donna. Nessuno le riconosce il diritto

[8] *Ibidem.*

[9] A. Nicaso, M. Barillà e V. Amaddeo, *Quando la 'ndrangheta scoprì l'America*, cit.

di scegliere. Il matrimonio può obbligarla a vivere con l'uomo che l'ha sedotta e abbandonata. La società criminale non mette in discussione il sistema patriarcale: lo consolida, difendendo la reputazione familiare e imponendo il proprio controllo sulla vita privata. La protezione diventa così una forma ulteriore di subordinazione. L'episodio rivela la logica della giustizia mafiosa. Chi interviene non libera la persona, ma si limita a ricollocarla dentro un ordine gerarchico. L'onore femminile non appartiene alla donna, ma alla famiglia che pretende di custodirlo. La sua autonomia resta fuori campo. La scelta di Alvaro attribuisce alla vecchia società una finalità morale, ma lascia in ombra il costo imposto a chi dovrebbe esserne protetto. Questa omissione non è secondaria. Su un piano più generale, che va oltre l'episodio narrato da Alvaro, la 'ndrangheta usa la famiglia come fondamento della fiducia e come strumento di disciplina. Le donne svolgono un ruolo educativo decisivo nella trasmissione dei valori mafiosi, perché insegnano l'obbedienza al gruppo e custodiscono la memoria familiare. Possono essere incaricate di trasmettere messaggi o amministrare beni, ma la loro funzione resta subordinata alla continuità dell'organizzazione. Proprio per questo, quando spezzano il vincolo, rivelano la fragilità del sistema: ogni scelta autonoma mette in discussione l'idea che il destino individuale appartenga alla famiglia. Il mito della protezione serve a nascondere questa pretesa di controllo.

10. *Vecchia e nuova mafia*

Il centro interpretativo de *I briganti* è la contrapposizione tra due epoche. Nel passato il comando sarebbe appartenuto agli uomini più coraggiosi. Nel presente lo conquisterebbero i ricchi. Alvaro coglie una trasformazione concreta. Negli anni Cinquanta la criminalità calabrese ampliava il proprio interesse per l'edilizia e per la spesa pubblica, mentre l'emigrazione apriva mercati lontani e la politica offriva nuove relazioni. Il capo non aveva più bisogno di esercitare personalmente la violenza: poteva agire come intermediario economico e procacciatore di voti. Il denaro ampliava la capacità di corrompere, mentre la complicità di un funzionario consentiva di ottenere risultati senza minacce visibili. Alvaro comprende così che la società criminale non vive ai margini dello Stato,

ma cerca di insediarsi nei luoghi in cui si distribuiscono le risorse e si decidono le carriere.

Il limite consiste nel trasformare il cambiamento in una caduta morale. Il comando fondato sulla temerarietà appare più autentico di quello conquistato attraverso il patrimonio. La vecchia violenza conserva un'aura virile, mentre la nuova viene descritta come puro calcolo. Questa gerarchia riflette un mito radicato nelle mafie: ogni generazione proietta nel passato l'immagine degli uomini di parola e considera il presente una degenerazione di quel modello. Questo mito assolve l'organizzazione e attribuisce la colpa soltanto alle generazioni più recenti. Il male nascerebbe non dalla natura del potere mafioso, ma dall'avidità di chi ne avrebbe tradito le regole. La storia smentisce questa lettura: violenza e intimidazione sono caratteristiche costituive dell'organizzazione mafiosa. Mutano le forme, non la pretesa di trasformare la forza privata in autorità riconosciuta. La modernizzazione non cancella il modello precedente, ma ne estende la capacità d'azione. I legami familiari garantiscono fiducia nei traffici lontani, mentre il rito rafforza l'appartenenza. Il denaro apre l'accesso all'economia legale senza eliminare il codice arcaico. La 'ndrangheta diventa moderna proprio perché conserva del passato ciò che continua a renderla forte. Alvaro coglie il passaggio verso la ricchezza, ma lo interpreta come una cesura che la storia successiva non ha confermato.

11. *Nostalgia e appropriazione della cultura calabrese*

La distinzione tra vecchia e nuova mafia appartiene alla più ampia visione alvariana della modernità. La civiltà contadina appare povera e soffocante, pur conservando legami che rendono il mondo comprensibile. La modernità promette libertà, ma misura le persone attraverso il denaro. Alvaro non idealizza completamente il passato; ne avverte tuttavia la perdita come dissoluzione di un ordine morale.

Nei due articoli, questa nostalgia investe la società criminale. Gli uomini di un tempo vengono ricordati per la sobrietà e per il rispetto della parola. La memoria seleziona ciò che conferma un codice leggibile. Le vittime restano indistinte. La violenza appare contenuta da regole che ne attenuerebbero l'arbitrio. Ma una punizione non diventa giusta perché segue un rituale. Diventa soltanto prevedibile.

La nostalgia svolge anche una funzione difensiva. Alvaro vuole sottrarre la Calabria allo sguardo che la descrive come terra naturalmente criminale. Richiama le responsabilità dello Stato e le condizioni socioeconomiche della popolazione. Questa obiezione resta necessaria. Tuttavia, la difesa della civiltà calabrese non richiede la riabilitazione dell'onorata società. Si può denunciare l'abbandono senza attribuire dignità al potere che lo ha sfruttato.

Le mafie non sono esterne alla società, ma non ne rappresentano l'essenza. Selezionano valori già presenti e li piegano alle proprie esigenze, trasformando il legame familiare in obbedienza e usando l'onore per giustificare la vendetta. Si appropriano anche dei simboli religiosi e li impiegano per sacralizzare il vincolo. Questo processo può essere definito parassitismo culturale: la formula non indica un corpo estraneo alla società, ma l'appropriazione selettiva di significati condivisi, successivamente piegati a finalità di dominio[10].

Separare la cultura calabrese da quella mafiosa non significa negare le relazioni storiche. Significa rifiutare che la 'ndrangheta si presenti come custode autentica della tradizione. Il rispetto diventa obbedienza. La discrezione viene trasformata in silenzio imposto. La mediazione diventa un passaggio obbligato. Alvaro coglie la continuità tra comunità e società criminale, ma non sempre mostra la torsione che converte un valore condiviso in strumento di dominio.

12. *Le vittime fuori campo*

Uno dei limiti più evidenti dei due articoli è la scarsa visibilità delle vittime. Alvaro concentra l'attenzione sugli affiliati e sulle condizioni che ne hanno favorito l'ascesa. Le vittime appaiono soprattutto quando l'organizzazione si presenta come loro protettrice. La giovane abbandonata riceve un matrimonio. Romeo ottiene un risarcimento. Restano fuori coloro che subiscono l'intimidazione senza ricevere alcuna riparazione.

Questa asimmetria produce un effetto narrativo. L'uomo d'onore possiede un volto e una storia. La vittima resta anonima. Il capo è più

[10] Antonio Nicaso e Rosario G. Scalia, *Il mito di Cosa Nostra*. La vera storia del Padrino e di come ha cambiato noi e la mafia, Milano, Solferino, 2022.

facile da trasformare in personaggio rispetto a chi rinuncia a un diritto per paura. La rappresentazione delle mafie ha spesso seguito questa inclinazione. Il potere criminale offre figure memorabili. La sua conseguenza più diffusa, una libertà ridotta giorno dopo giorno, appare meno spettacolare.

Nel caso di Alvaro, l'interesse per le figure ribelli rafforza l'effetto. Antonello Argirò diventa fuorilegge dopo essere stato privato della giustizia. La sua rivolta acquista una dignità tragica. Tra il ribelle e il mafioso esiste però una differenza decisiva. Il primo spezza l'ordine che lo ha oppresso. Il secondo costruisce un nuovo ordine e pretende di renderlo stabile. Può reclutare l'umiliato, ma usa la sua rabbia per imporre obbedienza ad altri.

Riportare le vittime al centro non significa aggiungere una nota morale, ma comprendere meglio il funzionamento del potere mafioso. Una reputazione esiste perché qualcuno teme le conseguenze del rifiuto. Una mediazione è efficace perché nessuno può sottrarsi alla decisione del boss. La storia della società criminale non coincide con la biografia dei suoi capi, ma comprende anche le libertà negate a chi vive sotto il loro controllo.

13. *Il mito delle origini*

La rappresentazione di una società antica e regolata coincide con uno dei principali dispositivi di autolegittimazione mafiosa. Le organizzazioni criminali inventano tradizioni che nobilitano la nascita e trasformano la violenza in difesa dei deboli[11]. Il presente viene ricondotto a un passato popolato da cavalieri immaginari. Il mafioso può così presentarsi come erede di un ordine anteriore allo Stato, mentre l'origine criminale del suo potere viene schermata dal mito

La contrapposizione tra gli uomini d'onore del passato e i mafiosi arricchiti del presente attribuisce la colpa alla degenerazione recente, lasciando in ombra la natura violenta della struttura originaria. Alvaro non intende offrire un'apologia: cerca di comprendere la trasformazione della

---

[11] *L'invenzione della tradizione*, a cura di Eric J. Hobsbawm e Terence Ranger, Torino, Einaudi, 1987.

Calabria e di sottrarla agli stereotipi nazionali. Tuttavia, alcune categorie del suo racconto finiscono per coincidere con il lessico attraverso cui le mafie costruiscono la propria autorappresentazione. Questa coincidenza rende i testi metodologicamente importanti. Il mito non circola soltanto nelle cerimonie di affiliazione, ma entra nella memoria della comunità e può influenzare anche un osservatore critico. Funziona perché usa parole positive. L'onore copre la reputazione della violenza. La protezione nasconde la dipendenza. La parola data sembra una virtù, ma può diventare un vincolo che nessuno ha scelto. Spezzare il mito richiede un lavoro sul linguaggio. Non basta sostituire «uomo d'onore» con «mafioso» se resta intatta la narrazione dell'antica dignità. Occorre mostrare la funzione concreta delle parole. L'onore serve a imporre una gerarchia. Il rispetto obbliga al riconoscimento. La famiglia chiude lo spazio dell'autonomia. Solo così la descrizione evita di riprodurre l'immagine che vorrebbe criticare.

14. *Il valore euristico*

I limiti non cancellano la forza dei due articoli. Alvaro comprende che la società criminale non vive fuori dalla comunità. La vede entrare nelle case e comunicare attraverso i gesti. Coglie il rapporto tra autorità mafiosa e crisi della giustizia. Intuisce che la reputazione può sostituire la violenza visibile. Sono osservazioni che gli studi successivi avrebbero posto al centro dell'analisi.

Il riferimento ai capi dei tre versanti possiede un particolare valore euristico. Non prova che nel 1955 esistesse già, con le medesime forme e competenze, la struttura denominata in seguito «Crimine» o «Provincia»; indica piuttosto che l'idea di un coordinamento superiore ai gruppi locali circolava nel territorio. La notizia passa attraverso la memoria di Romeo e le acquisizioni successive offrono un termine di confronto significativo, non una conferma retroattiva di ogni dettaglio. Questo non trasforma *I briganti* in un documento giudiziario. Mostra però che la letteratura può conservare indizi che la cronaca non sa ancora leggere.

Alvaro coglie inoltre il rapporto crescente con il denaro e con la politica. Comprende che il prestigio criminale può convertirsi in influenza economica. Vede il capo diventare mediatore tra la società locale e i luoghi della decisione. La sua interpretazione diventa discutibile quando at-

tribuisce alla ricchezza la corruzione di una struttura prima moralmente ordinata. Il cambiamento riguarda la scala del potere, non la sua natura.

Il valore euristico nasce quindi da un'ambivalenza. Alvaro osserva la 'ndrangheta dall'interno di una memoria comunitaria e proprio per questo riconosce segni che sfuggono a chi viene da fuori. La stessa vicinanza gli impedisce talvolta di spezzare il fascino del codice. Vede la fibbia e ne descrive la forza. Non sempre mostra il punto nel quale il legame diventa costrizione.

15. *Per una lettura controllata*

L'uso dei testi alvariani richiede una disciplina semplice. Le affermazioni verificabili devono essere confrontate con altre fonti. I ricordi personali vanno letti come ricordi, non come verbali. La collocazione in terza pagina autorizzava una libertà narrativa diversa da quella della cronaca. Questa libertà non elimina il valore del testo. Impone di distinguere ciò che viene raccontato dal modo in cui viene ordinato. Occorre interrogare anche le omissioni. L'assenza delle vittime non è neutra. La centralità degli uomini d'onore orienta la percezione e rende la società criminale più coerente di quanto fosse. Descrivere un codice non significa riconoscerne la legittimità. Il fatto che gli affiliati si attribuiscano coraggio non obbliga l'analisi ad accettare quella qualità. La fonte deve essere ascoltata senza adottarne il vocabolario. La nostalgia fa parte del documento. Dice qualcosa sulla vecchia società criminale, ma dice molto anche sull'Alvaro del 1955. Lo scrittore difende la Calabria dalle immagini degradanti diffuse dalla stampa. Per farlo, restituisce complessità al passato contadino. La società criminale assorbe una parte di quella complessità e viene separata dalla delinquenza moderna. Il lettore deve riconoscere questa strategia senza ridurre tutto a un errore.

Una lettura controllata conserva la profondità sociale di Alvaro e corregge la sua gerarchia morale. Riconosce le responsabilità dello Stato senza assolvere la mafia. Comprende le ragioni storiche del silenzio senza chiamarlo consenso. Valuta la funzione della mediazione senza confonderla con la giustizia. Solo così i due articoli possono essere usati per conoscere la Calabria degli anni Cinquanta e il mito che la società criminale aveva costruito intorno a sé.

16. *Conclusione: spezzare la fibbia*

La fibbia e *I briganti* formano un dittico sulla presenza mafiosa e sulla sua memoria. Il primo testo mostra l'organizzazione nella vita quotidiana. Il secondo la colloca invece in un passato che Romeo tende a idealizzare attraverso uno sguardo nostalgico. In entrambi, Alvaro individua la relazione tra criminalità e debolezza istituzionale, comprendendo che la mediazione diventa autorità quando lo Stato non garantisce una giustizia credibile. Lo scrittore vede anche il passaggio verso il denaro e la politica. Il suo sguardo resta però condizionato dalla nostalgia. La vecchia società appare governata da uomini coraggiosi mentre la nuova mafia viene descritta come degenerazione. Questa opposizione attenua la continuità della violenza, dal momento che non è mai esistita un'organizzazione criminale innocente, corrotta in seguito dalla modernità.

La gestione privata della giustizia conteneva già la pretesa di trasformare la forza in autorità. La protezione creava dipendenza, mentre la mediazione imponeva obblighi e il codice dell'onore garantiva il silenzio. Il denaro non inventa questa logica: la rende più efficace e ne amplia il raggio d'azione. La tradizione continua così a custodire la fiducia interna, mentre gli interessi si spostano verso nuovi mercati.

La grandezza dei due articoli non consiste nell'avere fornito una definizione compiuta della 'ndrangheta, ma nell'aver evidenziato il rapporto difficile tra società criminale e cultura locale. Il loro limite è altrettanto istruttivo. Raccontare le mafie significa confrontarsi con il linguaggio attraverso il quale esse si legittimano. Anche una scrittura critica può riprodurre l'opposizione tra antico onore e moderna corruzione.

La fibbia è quindi più di una denominazione. È il meccanismo che trasforma la paura in rispetto e il favore in obbligo, legando il prestigio criminale alla memoria della comunità. Alvaro ne coglie la forza, ma non sempre riesce a sottrarsi al suo fascino. Una lettura contemporanea deve andare oltre il suo sguardo: conservarne l'analisi sociale, senza ereditarne la nostalgia per una mafia arcaica e idealizzata.

Solo allora *I briganti* e *La fibbia* diventano ciò che realmente sono: non fotografie fedeli della 'ndrangheta degli anni Cinquanta, ma documenti complessi del momento in cui la grande stampa nazionale cominciò a distinguerla chiaramente dal brigantaggio e dalla generica delinquenza calabrese. Alvaro contribuì a rendere riconoscibili alcuni mecca-

nismi dell'organizzazione mentre gran parte del Paese faticava ancora a distinguerla. La descrisse con parole che ne rivelano il potere e, talvolta, ne conservano il mito. Leggerlo oggi significa tenere insieme entrambe le verità.

Dino Manca

LE DUE STAGIONI DI ALVARO TRA RICERCA DELLE RADICI E CRISI DELL'«IO»: IL FILO ROSSO E L'ARMONIA INFRANTA

L'oscillazione e la cosiddetta «irrisolta ricerca», di cui parlò una certa critica, fra un Alvaro «paesano» e un Alvaro «europeo», che produce da un lato opere come *Gente in Aspromonte*[1] o *L'età breve*[2] e dall'altro *L'uomo nel labirinto*[3], *L'uomo è forte*[4], e l'incompiuto *Belmoro*[5] rientrano in un'ottica che è stata giustamente riveduta e corretta. Sia il recupero, imbevuto di profondo lirismo, della dimensione mitica ispirata alla vita e alla gente di Calabria, sia la successiva convergenza verso una tematica individuale legata alla pena del vivere propria dell'uomo contemporaneo, fanno parte, in termini diversi, di un unico intellettuale, scrittore e saggista di levatura europea, osservatore acuto e interprete raffinato e sensibile di un secolo tormentato e complesso. Ricerca delle radici, crisi dell'«io», alienazione sono costanti d'ispirazione, contenuto e forma, che in modi diversi attraversano quasi tutta la produzione alvariana e che riflettono le profonde trasformazioni di un complesso tessuto storico e culturale. Anche in lui, in qualche modo e in forme diverse, la mancata sintonia tra l'uomo moderno e il suo ambiente di vita rinvia a quella crisi dell'individuo che at-

Università degli Studi di Sassari; dgmanca@uniss.it

[1] Corrado Alvaro, *Gente in Aspromonte,* Firenze, Le Monnier, 1930.

[2] Id., *L'età breve,* Milano, Bompiani, 1946.

[3] Id., *L'uomo nel labirinto,* Milano, Alpes, 1926.

[4] Id., *L'uomo è forte,* Milano, Bompiani, 1938.

[5] Id., *Belmoro,* Milano, Bompiani 1957.

traversa buona parte della letteratura novecentesca. Nel tema della perdita d'identità e della conseguente disperata ricerca di un senso per l'esistere, troviamo un motivo di profonda corrispondenza: un individuo che, privato delle sue certezze, agisce, costretto dentro un mondo sempre più segnato dalle convenzioni e dall'inautenticità, sempre in bilico fra sdoppiamento e coscienza di sé, ricerca della verità e relativismo conoscitivo.

Corrado Alvaro muore a Roma, dopo una lunga malattia, l'undici giugno del 1956. La sua parabola narrativa si conclude un anno prima, quasi in coincidenza con le prime avvisaglie del male, con la pubblicazione della doppia raccolta, dal titolo i *Settantacinque racconti,* che contiene *Incontri d'amore* (che vide la luce nel 1940)[6] e *Parole di notte*[7]. Queste due

---

[6] Id., *Incontri d'amore,* Milano, Bompiani, 1940. La raccolta contiene: *La cavalla nera; Lasciarsi; La sposa; Sua figlia; Piedi scalzi; Il caro nemico; La moglie di Giovannino; Il ragazzo solitario; I fiori del conventi; Il cavallo bianco; Dietro i cancelli; Senza parole; Segreti; Caba; Stranieri; Tempesta; Speranza; La festa borghese; Cinema; I regali; L'impresario; Vertigine; La barca; Fatti della primavera; L'orgia; Duemila anni; Cesarino è grande; Madre di paese; Terza classe; «Tirati in là con gli scarponi»*; *L'idolo*; *Il fiume sotterraneo.* La critica: Guido Alessi, *Incontri d'amore,* «Meridiano di Roma», 26 ottobre 1941; Silvio Benco, *Incontri d'amore di C. Alvaro,* «Il Popolo di Trieste», 20 febbraio 1941; Federico Bernardelli, *Incontri d'amore,* «La Stampa», 21 febbraio 1941; Mario De Micheli, *Incontri d'amore di C. Alvaro,* «Il Popolo di Lombardia», 9 marzo 1941; Mercurio *Incontri d'amore,* «Il Piccolo», 15 febbraio 1941; Alceste Nomellini, *Incontri d'amore,* «La Nazione», 10 aprile 1941; Giuseppe Pischedda, *Incontri d'amore di C. Alvaro,* «Rassegna Nazionale», ottobre 1941; Agostino Riccio, *Incontri d'amore,* «Oggi», 26 aprile 1941; Sergio Rosati, *Corrado Alvaro: Incontri d'amore,* «L'Italia che scrive», marzo 1941; Arturo Tofanelli, *Incontri d'amore,* «Tempo illustrato», 27 febbraio 1941; Guido Piovene, *Incontri d'amore,* «Corriere della Sera», 2 gennaio 1942.

[7] C. Alvaro, *Settantacinque racconti,* Milano, Bornpiani, 1955 (comprende *Parole di notte* e una ristampa di *Incontri d'amore*); Id., *Opere di Corrado Alvaro. Romanzi e racconti,* a cura di Libero Bigiaretti, Milano, Bompiani, 1974; Id., *Opere. Romanzi e racconti,* II - *Romanzi brevi e racconti,* a cura di Geno Pampaloni Milano, Bompiani, 1994. La raccolta *Parole di notte* contiene: *Colei che salvò il mondo; Due voci, due ombre; La finestra sul canale; La capra; Quei giorno; «Cioccolata, sigarette»; Niente di male; I giocattoli rotti; Fragile; Il dolce sonno dei viventi; Il carnefice disattento; Come gli uomini; Amici con tutti; Un fatto di cronaca; Gente di cuore; Distacco; Il nostro quartiere; La vita è ricordo; Monologo; Un profumo sottile; I frutti proibiti; Bella presenza; Apparentemente; Blanche; Elegia per Magda; La bella signora; Due occhi di donna; Difesa di un ladro; La bambina rapita; Cinquanta lire; Il canto e il silenzio; Villanova; L'asino e la quinta strada; Dorotea; Gelosia; La civiltà; Angelino; Il castello sul golfo; Gente molto civile; La bambina di Amalfi; Fiori finti; Divina; Un nome.* Per quanto riguarda la critica: Geno Pampaloni, *Parole di notte dello scrittore inquieto*, «L'Espresso», 2 ottobre 1955; P. Rocca, *Alvaro rievocatore nei suoi settantacinque racconti*, «La Prealpina», 17 settembre 1955; Ettore Settanni, *I racconti di Al-*

sillogi seguono due percorsi letterari e narrativi distinti corrispondenti a due stagioni diverse della sua vita e del suo percorso formativo. Una, che riprende modalità compositive e batte sentieri tematici tradizionali; l'altra, che, non indifferente all'esperienza esistenziale dell'autore e al mutato contesto storico, rielabora, attraverso moduli intimistici e lirico-meditativi, la complessa tematica del male di vivere e del mistero dell'essere, in linea con gli orientamenti di senso della migliore produzione artistica e letteraria europea.

Si tratta innanzitutto di una letteratura che non può fare a meno di confrontarsi con le grandi innovazioni che segnano definitivamente il passaggio epocale dall'antica civiltà contadina alla modernità urbana. Prima di tutto la memoria, come recupero di un mondo originario, ancestrale, primitivo (*La cavalla nera*; *Madre di paese*), che proprio la cultura europea del Novecento aveva recuperato come unica risposta al disagio esistenziale creato dalla società industriale. Quel mondo che, per narratori e poeti (si pensi ad esempio alla Sardegna della Deledda e di Dessi), nell'atto stesso della creazione artistica, paradossalmente ritornava ad essere centro e non più periferia, luogo mitico e archetipo del sentimento lirico[8]. La memoria, dunque, diviene lo strumento attraverso il quale si ricostruisce la propria identità e si dà un fondamento alla coscienza di sé; senza memoria, infatti, vengono meno i legami con le proprie radici, e senza radici si vive come disorientati dentro il corso della storia, ma, prim'ancora, risucchiati nel proprio vortice esperienziale. Se la coscienza di se stessi è alla base della conoscenza e la conoscenza è potere di orientamento e di scelta nel mondo e nella *polis,* senza coscienza di sé si è alla mercé di chiunque. Hegel, nella *Fenomenologia dello spirito,* relativamente

---

varo, «Il Giornale», 5 novembre 1955; Ornella Sobrero, *I settantacinque racconti di Corrado Alvaro*, «Prospettive meridionali», I, 8 (dicembre), 1955, pp. 42-43 (poi in *La mutevole forma*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979); Giovanni Titta Rosa, *75 racconti di Alvaro*, «L'osservatore politico e letterario», ottobre 1955; Gaetano Trombatore, *Solitudine di Alvaro*, «L'Unità», 2 ottobre 1955; Ferdinando Virdia, *I 75 racconti della maturità di Alvaro*, «La Fiera Letteraria», 16 ottobre 1955. Per la bibliografia generale delle opere e per i numerosi contributi della critica, si rimanda a: Aldo Maria Morace, *Corrado Alvaro,* in *Storia generale della letteratura italiana,* dir. da Nino Borsellino e Walter Pedullà, XI - *Il Novecento,* Milano, Motta, 2000, pp. 256-281.

[8] Cf Dino Manca, *Introduzione* a *L'edera*, ed. critica, Centro di Studi Filologici Sardi, Cagliari, Cuec, 2010, p. XXXIX; Id., *Introduzione* a *Le carte di Michele Boschino*, ed. critica, Centro di Studi Filologici Sardi, Cagliari, Cuec, 2011, pp. XI-LXXXVII.

alle figure fenomenologiche del «Signore» e del «Servo», scrisse che si diventa servi quando si rinuncia alla lotta per il riconoscimento di se stessi nel complesso quadro della natura[9].

La memoria, àncora di salvezza, balsamo e lenimento di un presente inquieto, si traduce in un viaggio del pensiero e dell'anima. In questo senso si comprende come l'operazione letteraria dello scrittore calabrese divenga altresì una precisa operazione culturale. Molti hanno creduto che autodefinirsi cittadini del mondo, secondo una sorta di identità ipertrofica e astratto universalismo, avrebbe risolto il problema del rapporto con le proprie radici; come se il mondo fosse davvero riducibile ad un *unicum* omogeneo e indistinto, o come se il soggetto sia un fondamento identico a sé cui riportare tutto l'universo-mondo. Qui risiede la modernità, la portata e la levatura europea della narrativa alvariana. La Calabria è un punto dell'universo che è anche il suo centro.

Nell'altra sezione, dal titolo *Parole di notte,* la sua terra cessa di essere esclusivo oggetto di scrittura, e si affaccia, come detto, la tematica individuale e la storia recente con i suoi drammi e la sua eredità. Quella che in un primo tempo appare come una malattia della coscienza si trasforma ben presto in una metafora che vuole esprimere la crisi di un mondo, di un clima storico, di una civiltà. La tragica esperienza del secondo conflitto mondiale, con gli orrori dei campi di sterminio e del massacro dei civili sotto le bombe nemiche, l'incubo nucleare, il pericolo della distruzione del genere umano, pone nuovi e impellenti interrogativi etici, nel caso specifico ad uno scrittore che, come detto, si dimostra testimone lucido e inquieto del suo tempo. Un impegno morale che in parte egli adegua alle condizioni storiche mutate e alla profonda trasformazione segnata ad esempio dall'uso delle armi atomiche. Quando Alvaro scrive *Parole di notte,* negli anni Cinquanta, si è in piena epoca di «Guerra fredda», il mondo diviso in blocchi contrapposti, per zone di influenza, sotto il condizionamento totalizzante e totalitario, di due blocchi militari e ideologici che hanno costruito un vero e proprio equilibrio del terrore che, come sappiamo, durerà per quasi un quarantennio[10].

---

[9] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello spirito* - I, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 159-164.

[10] Il quattro aprile del 1949 viene sottoscritto a Washington il Trattato del Nord Atlantico (NATO), alleanza militare diretta contro l'Unione Sovietica. Il trattato, al quale

Nel racconto dal titolo *Colei che salvò il mondo*[11], novella che apre la seconda raccolta, si intrecciano, distillati, nella forma del narrar breve, nuclei tematici e motivi che, tradotti in finzione letteraria, ripropongono alcune delle nuove questioni: il rapporto tra scienza ed etica, la ricerca di una prospettiva morale, il pericolo sempre incombente delle passioni distruttive, il dilemma dostoevskiano fra bene e male, quella doppiezza che abita un «io» sempre più lacerato da pulsioni del sottosuolo e ambizioni potenti, la forza infine del sentimento e dell'amore. La struttura segnica del racconto ci rimanda con forza a un codice assiologico e semico-simbolico, in quanto le unità funzionali riguardano prevalentemente la processualità interiore di un personaggio protagonista che giganteggia dentro l'universo diegetico e che acquista spessore ontologico attraverso la mediazione di un narratore onnisciente, esterno alla storia, specchio di una prospettiva autorale.

Il dottor Crision, famoso scienziato, tutto preso dalle sue importanti ricerche sulla scissione dell'atomo, è abbandonato dalla moglie («quel diavolo d'una donna») che fugge col primo cameriere del primo ristorante della città. L'uomo, che all'inizio non si capacita, gradualmente, come in una sorta di risveglio dei sensi e dell'anima, realizza incredulo e smarrito la portata dell'accaduto e ripercorre con dolore profondo, a tratti quasi cosmico («vedeva certi lunghi fili neri che andavano su e giù tra cielo e terra come sostegni invisibili che reggessero l'universo e che gli uomini non vedono se non quando sono addolorati»)[12] gli errori e le ra-

---

aderisce anche l'Italia, è fissato per una durata di vent'anni. Il 29 agosto dello stesso anno si ha notizia dell'esplosione della prima bomba atomica sovietica. Il 25 giugno del 1950 ha inizio la guerra di Corea. Gli Stati Uniti, assente il delegato sovietico, ottengono il *placet* dell'ONU per l'intervento militare. Il 16 giugno del '52 si svolgono in tutta Italia violente manifestazioni contro il generale statunitense Ridgway, comandante delle forze atlantiche, ribattezzato «generale peste» per aver ordinato l'impiego di armi batteriologiche in Corea. Il primo novembre gli Stati Uniti fanno esplodere a Eniwetok, nell'oceano Pacifico, la prima bomba termonucleare. Si tratta di un ordigno sperimentale e non ancora operativo. Il 12 agosto del 1953 i sovietici sperimentano una bomba all'idrogeno. Il dodici aprile dell'anno successivo, durante un intervento al Comitato centrale del suo partito, Togliatti propone un accordo tra comunisti e cattolici per salvare la civiltà umana dalla catastrofe della guerra atomica. Il quattordici maggio, infine, del 1955 viene creata a Varsavia un'alleanza militare tra i paesi del blocco sovietico (Patto di Varsavia). Cf Massimo Massara, *Storia d'Italia in date*, Milano, Teti, 1973, p. 400-401.

[11] C. Alvaro, *Opere. Romanzi e racconti,* cit., pp. 376-379.

[12] *Ivi*, p. 378.

gioni di quella rottura, non più solo dell'atomo, ma semmai del cuore e degli affetti; acquista coscienza, forse per la prima volta, che ormai un abisso separa la sua donna e i suoi sentimenti da lui:

> Tu non hai altro pensiero ché la tua scienza. Ma quando capirai che le persone hanno un'anima e un cuore, e che la vita è tutta un'altra cosa?[13]

Ma l'uomo è mosso da passioni e pulsioni profonde che, purtroppo, in una prima fase si dimostrano autodistruttive. Poi, come in una sorta di racconto dell'assurdo, un'ulteriore azione complicante, paradossale, modifica ulteriormente la diegesi:

> A casa trovò la sua segretaria ancora intenta agli ultimi preparativi che egli aveva disposto […] Ella si voltò con un sorriso che, nella penombra, a lui parve incantevole. E poi, portava un vestito d'un panno pesante che su di lei, così delicata, faceva la più piacevole impressione. Già, egli non aveva mai fatto caso a lei. Ora gli pareva ben fatta, aveva un passo leggero e con un ritmo grazioso, di quelli che hanno tanta influenza sugli uomini. Quando ella si fu chiusa la porta alle spalle, il dottor Crision fu preso da un rimorso. Sarebbe stato meglio avvertirla di quanto sarebbe accaduto, dirle qualcosa di gentile e di buono poiché ella gli era stata tanto fedele. Aprì la porta e le corse dietro. Ella si voltò stupita e gli sorrise in un modo gentile ancora una volta; poi gli disse: «Vada a casa, professore e riposi bene. Ci vedremo domani.» Egli tornò a casa e si chiuse nel suo studio. Si accorse che guardava l'orologio aspettando l'indomani. Le ore passavano lentamente ed egli non aveva sonno. No, per ora non avrebbe distrutto il mondo; voleva rivedere la signorina. Fu soltanto perché il dottor Crision volle rivedere la sua segretaria che il mondo è ancora in piedi. Ella non ne sa nulla[14].

Alvaro sa che l'etica differisce dalla scienza in quanto i suoi dati originari sono costituiti da sentimenti ed emozioni, non da semplici percezioni. Un giudizio etico, anziché constatare un fatto, esprime speranza o paura, desiderio o avversione, amore o odio; i codici morali sono necessari all'uomo per via del conflitto tra intelligenza e impulso. Se l'uomo possedesse o la sola intelligenza o il solo impulso, non avrebbe bisogno dell'etica. Essa è dunque in stretta relazione con la vita intesa non come

[13] *Ivi*, p. 377.
[14] *Ivi*, p. 379.

processo fisico da studiare in una prospettiva biochimica, ma come realtà intessuta di felicità e dolore, di speranza e paura e delle altre consimili coppie di opposti che ci fanno preferire un tipo di realtà a un altro[15].

Dante ci ricorda che senza la virtù morale il «volo» dell'intelligenza è «folle» e Bertrand Russel scriverà, negli stessi anni in cui furono pubblicati i *Settantacinque racconti,* che nella storia si è arrivati a un punto in cui, per la prima volta, la pura e semplice sopravvivenza della razza umana dipende dalla misura in cui gli esistenti sapranno imparare a ispirarsi a una prospettiva morale. Se si continuerà a lasciare libertà d'azione alle passioni distruttive, i nostri poteri sempre crescenti non potranno che portarci alla catastrofe. I desideri dell'uomo possono essere «compossibili» oppure «confliggenti». In un mondo pre-atomico, continua Russel, si possono di fatto avere due codici morali informati da desideri fra loro «confliggenti»: possono esserci società nietzschiane e tolstoiane che non vengono mai a contatto, o società nietzschiane che guerreggiano tra loro di tanto in tanto. In un mondo pre-atomico alla fin fine non possiamo dire quale codice sia migliore. In un mondo post-atomico chi non coltiva desideri «compossibili» si vota all'autodistruzione[16].

Lo scrittore calabrese comprende bene che l'uomo contemporaneo ha accumulato, attraverso la scienza e la tecnica, una potenza materiale tale che si rende indispensabile un'adeguata capacità di controllo attraverso la ragione: una ragione fatta non solo di astratta capacità raziocinante, ma di moralità, tolleranza reciproca, solidarietà, di strumenti efficienti di democrazia che consentano di impedire a un potere dispotico (di cui il nazismo e lo stalinismo sono il paradigma) di gettare l'umanità nell'abisso della catastrofe. Egli sembra volerci dire che questa potenza ci pone dinanzi ad un bivio: da un lato una via di progresso sociale, intellettuale e morale, dall'altro l'autodistruzione. *Tertium non datur*. Il valore decisivo nel mondo attuale è, pertanto, il senso della responsabilità come condizione necessaria di una civile e umana esistenza.

La realizzazione di una prospettiva di progresso, solidarietà e civiltà ritroviamo nel racconto dal significativo titolo: *La civiltà*[17]. Racconto

---

[15] Cf Bertrand Russel, *Un'etica per la politica* [*Human Society in Ethics and Politics,* 1954], Roma-Bari, Laterza, 1994, pp. 17-18.

[16] *Ivi*, p. XXI.

[17] C. Alvaro, *Opere. Romanzi e racconti,* cit., pp. 620-624.

semplice nella sua struttura, scenico in molte sue parti e quasi al limite, nel suo complesso, della narrazione dialogica, dove al variare delle figure focali fa da contrappunto però, quasi cifra di uno stile, la presenza di una voce esterna nel suo rapporto con la storia, ma non lontana, da un punto di vista morale, intellettuale ed emotivo, dal mondo rappresentato e dagli esistenti che lo popolano: un'istanza produttrice del discorso narrativo il cui intervento nei confronti della vicenda non è semplicemente esplicativo. Discorso riferito e diretto, trasposto in stile indiretto, narrativizzato o raccontato sono tutte tecniche della rappresentazione attraverso le quali l'*auctor* alvariano realizza quella epifania del personaggio che diventa spesso centro locutorio e interlocutorio e che nell'incontro, nella reciprocità, nella relazione delle coscienze, disvela il suo io più intimo e nascosto. Il personaggio, si sa, vive dentro un sistema, un reticolo cioè di rapporti fattuali, sentimentali, psicologici che producono nell'insieme il significato letterario. Nel racconto in questione, due dei tre protagonisti, un chirurgo e un sindaco, sono legati tra loro da una sostanziale condivisione di scopi, ossia salvare una trovatella di Geroni dalla condanna all'immobilità e all'inutilità permanente grazie a un ritrovato tecnico: una protesi, un nuovo apparecchio di fabbricazione americana, che una volta applicato le potrà permettere di riacquistare la funzionalità degli arti, atrofizzati e decalcificati per la malattia e la denutrizione. Un chirurgo e un sindaco, due figure importanti di una comunità meridionale da poco uscita da una guerra rovinosa in un'Italia ancora alle prese con i difficili problemi sociali ed economici legati all'opera di ricostruzione non solo morale e civile[18]. Un intero paese unito nell'affrontare le emergenze primarie è impegnato, soprattutto nelle regioni del sud, nella lotta contro la miseria, l'arretratezza e per l'emancipazione dal bisogno di larghe fette di popolazione:

> Ora, con tutto quello che è successo, con la guerra, le privazioni, la miseria, nasce tanta gente infelice. Nascono con le ossa fuori posto, con le ossa fragili, non c'è che dire. Decalcificati dalla nascita. È il risultato di generazioni che non hanno mai mangiato a sufficienza […] Guardate quella povera bambina, con quel viso, che cosa deve sopportare […] A

[18] Nell'Italia meridionale del dopoguerra, soprattutto in Calabria, ha inizio, fra l'altro, l'occupazione delle terre incolte dei grandi latifondi. Il 30 ottobre del 1949 a Melissa, due braccianti vengono uccisi dalla polizia, altri due a Torremaggiore il 29 novembre e uno il 14 dicembre a Montescaglioso.

> Geroni c'erano somari ciechi e zoppi, le lucertole con la coda mozza, bovi denutriti che pare abbiano più compassione dell'uomo che di sé, creature umane che non riescono a levare gli occhi al cielo, e la gente guarda come all'innocenza di un mondo inespresso, e le madri come la stregua di peccati non commessi, di mali on fatti: «per i nostri peccati questa croce[19].

Il progresso tecnico e scientifico, questa volta è posto al servizio dell'uomo, della sua felicità, del suo benessere. Un medico e un politico uniti, dunque, per un fine di solidarietà e di pace: un'etica per la politica e per la scienza. L'uomo può dunque ispirarsi ad una prospettiva morale, perché «nobil natura» è quella che «tutti fra sé confederati estima / gli uomini, e tutti abbraccia / con vero amor, porgendo / valida e pronta ed aspettando alta l negli alterni perigli e nelle angosce della guerra comune».

L'uomo può e deve, nella solidarietà, scegliere il «bene» sicché, sempre leopardianamente, «l'onesto e il retto / conversar cittadino, / e giustizia e pietade, altra radice / avranno allor che non superbe fole». La speranza di una società migliore risiede nella difesa di quel tessuto connettivo di valori umanistici condivisi che hanno fatto grande la civiltà europea e che informano in modi diversi la *weltaschauung* alvariana:

> Ella pensava al ritorno. Il paese le parve nella fantasia più aperto, il suo vicolo pulito e grande come quella corsia. Forse era accaduto qualche cosa di nuovo. Forse la civiltà era arrivata anche là durante la sua assenza[20].

Dietro la patologia della civiltà moderna si cela una vera e propria malattia della specie che consiste nel fatto che l'uomo si è allontanato dai meccanismi della selezione naturale, da una condizione primigenia e da uno stato di natura. Infatti egli non ha modificato il proprio corpo e le pulsioni che a questo si legano, ma se ne è creato uno esterno, artificiale, protetico, fatto di macchine, tecnologia, apparecchi, ordigni, che più aumentano e più tolgono energia vitale all'uomo. Un mondo che, sottraendo fisicità all'uomo, cerca di sostituirsi a esso, tenta di tradur re e ricreare quel contatto tra le creature, di costruire rapporti altri, spesso inautentici, stranianti, spersonalizzanti, mediati dalla macchina che inibisce, crea di-

---

[19] C. Alvaro, *Opere. Romanzi e racconti,* cit., p. 622.
[20] *Ivi*, p. 624.

sorientamento, spaventa; rapporti deformati, privati di contatto fisico appunto, senza sguardi, odori, sapori, gestualità, pulsioni, ma solo surrogati di tutto ciò. È quanto emerge dal racconto dal titolo *Due voci due ombre*[21].

Con *Due voci due ombre* il lettore si trova dinanzi a una struttura narrativa e diegetica multiforme: tre microstorie gestite da un narratore-conversatore extra ed eterodiegetico e da due voci interne (omo e autodiegetiche), una a focalizzazione interna fissa e l'altra a focalizzazione interna variabile che, attraverso la forma dialogica, ricostruisce la propria vicenda interloquendo con un narratore-primo investito di una funzione testimoniale e di regia. Due ragazze, sole in casa, chiuse in una stanza, decidono di vincere la noia dei tempi («Civiltà, comodità, risparmio di tempo. A furia di risparmiare tempo, queste ragazze non avevano nulla da fare»)[22] utilizzando il telefono, e «come accade a molti di fronte ai benefici della tecnica, la loro prima idea fu di servirsene male»[23]. Una noia, quasi moraviana, che alla fine si risolve in un'assenza di rapporto con le cose, in incomunicabilità col mondo degli oggetti e con quello degli esseri umani. Una delle due ragazze, Maddalena, presa l'iniziativa, pensa di contattare un uomo conosciuto anni prima e con il quale aveva condiviso un segreto di passione. Si dipana, secondo modalità ed effetti di rallentamento propri del racconto analitico, infarcito di unità eidetiche e discorsive, una sorta di conversazione al buio, fatta di anonimato, intrigo e mistero, intervallata da sintagmi appena proferiti e da domande che alla fine generano angoscia e inquietudini esistenziali. Percezioni prevalentemente uditive attivano la memoria e risvegliano gli strati coscienziali più profondi e silenti.

Della stessa valenza diegetica e tematica si sostanzia la seconda vicenda, sorta di racconto nel racconto che si esplica secondo le forme proprie del monologo gestito da un narratore autodiegetico. Un uomo sposato vive il turbamento e l'ossessione, protratti nel tempo, di ricevere telefonate anonime, senza risposta e senza identità; telefonate che scoprirà più tardi essere state fatte da una donna al di sopra di ogni sospetto, rispettabile e stimata da tutti, conosciuta in un lontano passato. C'è dietro la ri-

[21] *Ivi*, pp. 380-97.
[22] *Ivi*, p. 380.
[23] *Ibidem*.

cerca ossessiva, quasi maniacale di una voce che allieti e stemperi il dramma di una solitudine che abbrutisce e deprime.

Tre storie e tre vicende gravitano, dunque, intorno ad un principale nucleo tematico; un filo rosso le attraversa e connota la pragmatica degli esistenti che in qualche modo popolano, con le loro personalità fragili e perturbate, questi microcosmi narrativi: il dramma, tutto contemporaneo, dell'incomunicabilità e della solitudine. E tutto questo, almeno nelle prime due sequenze narrative, corre attraverso una forcella di ebanite, un apparecchio inanimato, uno strumento della tecnica, della nuova civiltà, usato per trasmettere e ricevere a distanza. Una moderna forma di comunicazione che, però, e in modo forse per nulla paradossale, nel racconto alvariano si trasforma, per i suoi personaggi, in vuoto canale, interferenza, anonimato, assenza di identità. Ecco allora chiamate senza risposta, voci appena accennate, rumori, fischiettii, silenzi assordanti che trasmettono solitudine e angoscia. La comunicazione telefonica e resa scarna ed essenziale da retrocedere da discorso a parola, poi a suono, poi a rumore, infine a silenzio:

> Il nulla, il vuoto, bevevano le mie parole come la sabbia arsa beve l'acqua[24].

La voce umana, senza volto, spoglia di apparenza, con la ricchezza propria dei suoi significanti si traduce, come nella vicenda iniziale, in sussulto della coscienza:

> Questa voce solitaria, che parlava spoglia di ogni apparenza, aveva la solennità della voce della coscienza […] gli tornarono alla mente alcuni nomi, ognuno come l'immagine di una famiglia umana: Eugenia, Flora, Celeste, Susanna. A chi aveva fatto del male?[25]

Una catena di suoni riecheggia, attraverso un oggetto inanimato e gracidante, nell'universo assopito, buffo e misterioso della notte e dell'anima. La percezione, prevalentemente uditiva, è quella del vuoto; il vuoto esistenziale di vite strozzate e impedite da una sorta di afonia e atonia dello spirito. Una voce che produce, soprattutto in chi ascolta, turbamen-

---

[24] *Ivi*, p. 389.
[25] *Ivi*, pp. 383-384.

to, disagio, estraneità di fronte al proprio stesso esistere e agire, angoscioso senso del nulla se non finanche deriva monadica:

> Mentre fino a poco prima egli era stato solo, non esisteva che per se stesso, grande come l'universo, profondo come la natura, con gli infaticabili gesti e atti quotidiani con cui un uomo terse la tela dei suoi giorni, ora, davanti a quella voce, era divenuto un frammento dell'universo, in rapporto a tanti altri frammenti e, perciò, solo, vivo[26].

Un mondo, quello tecnologico, spesso idolatrato e perseguito acriticamente e che non di rado viola la nostra intimità, la nostra sfera degli affetti e il nostro vissuto. Una forma di potere a suo modo tirannica che crea esclusione e paradossalmente incomunicabilità, alienazione, straniamento:

> Non c'è individuo più isolato e sospeso di uno che parla al telefono: parla come se comunicasse con un mondo astrale, abbandonato quaggiù[27].

Questa comunicazione ridotta a puro simulacro, a emissione di suoni privi di contenuti reali è una delle testimonianze più drammatiche dell'incapacità di parlarsi reciprocamente e di infrangere il cerchio della solitudine che caratterizza l'uomo contemporaneo. *Parole di notte* appunto, che corrono stavolta sul filo del telefono in un mondo senza speranza e senza luce, dominato da impulsi e da istinti in cui le persone sono destinate a essere sopraffatte. Ma Alvaro si pone contro ogni ideologia idolatrica e forma di fanatismo totalitario, da quella dello Stato a quella della tecnica, perché contro l'essere e la sua libertà. Quella stessa libertà che una volta riconquistata, può provocare angoscia, disorientamento e disagio:

> Non c'è difficoltà maggiore che servirsi della libertà, essere liberi, essere uno qualunque, con passioni e doveri qualunque[28].

Così commenta la voce narrante di *Quel giorno,* breve e intenso racconto ambientato nella Roma appena liberata e attraversata dalle truppe alleate, colta contraddittoriamente e metaforicamente come nell'atto di un risveglio, repentino e allucinato, da una sorta di torpore civile, da un sonno dell'intelletto e dell'anima. Una città immersa in un clima quasi

[26] *Ivi*, p. 383.
[27] *Ivi*, p. 389.
[28] *Ivi*, p. 413.

surreale, percorsa nelle strade e nei ponti, che trasudano di vissuto e di storia millenaria, da tante anime morte the vagano confuse e smarrite, finalmente affrancate dal giogo della tirannia di un vincitore che ancora stentano a riconoscere, ma che tuttavia non disdegnano di celebrare:

> La storia marciava, seppelliva i vecchi mondi, nuove apparenze si svegliavano. Le vecchie mura parevano stupite di quanto vedevano. È incredibile come tutta una città possa mutare in un giorno[29].

Ma l'inverosimile sembra essersi tramutato in realtà. Un popolo passato improvvisamente dal capestro nazi-fascista – che comprime e annienta la volontà e la personalità degli individui – alla libertà più ampia e assoluta, non può che commettere errori e follie:

> […] e difatti la liberazione fu accompagnata da un delirio di fuga dalla vita[30].

Il vero dramma che accompagna alcuni personaggi del racconto e l'assurdo che ne connota la sfera pragmatica, non risiedono più nell'attesa inutile dell'agognata libertà – quella sorta di «Godot» che non arriva mai –, ma nella rinuncia alla vita proprio nel momento in cui si può finalmente riscattare se stessi e la propria esistenza dalla plumbea, dispotica e soffocante sicurezza di una delle tante «fortezze Bastiani» che ci riserva la Storia.

Le dittature generano sospetto, diffidenza, paura. Esse colpiscono nel profondo, tolgono la dignità e riducono dal rango umano a quello belluino nel momento stesso in cui non riconoscono i diritti fondamentali dell'individuo. Alvaro, figlio ed erede di quella nobile tradizione di pensiero che si era nutrita e informata dei valori risorgimentali di matrice liberale, sapeva bene che il riconoscimento e la protezione dei diritti dell'uomo stanno alla base delle società libere e delle costituzioni democratiche moderne. Sapeva bene che la democrazia è la società dei cittadini, e i sudditi diventano cittadini quando vengono loro riconosciuti alcuni diritti fondamentali.

---

[29] *Ivi*, p. 414.
[30] *Ivi*, p. 413.

Così si legge nel racconto *Cioccolata, sigarette*[31], anch'esso ambientato durante il periodo della liberazione:

> Questa è la libertà, questa significa essere uomini, avere dei diritti. Prima non eravate niente: la gente vi guarda con sospetto, è come se aveste la rogna, come se non aveste nessun diritto, neppure di stare preoccupato, neppure di sorridere, e voi sentite il vostro cuore che batte, il vostro stomaco che trasalisce, si restringe, recalcitra, o all'improvviso reclama qualche cosa, ha una fame inopportuna, tentando di uscire dall'angolo di paura dove era rifugiato: qualcosa come un animale in cui proprio gli appetiti esprimono una vaga parentela con gli uomini. E poi, invece, si diventa uomini, e tutte queste case, cuore, stomaco, stanno sottomessi, l'uomo ridiventa decente e non sente più pietà e schifo di se stesso; può partire, e tanto importante che un veicolo si può muovere per trasportarlo[32].

Il problema centrale di alcuni personaggi risiede nell'incapacità di gettare un ponte verso gli altri e verso il mondo. Il non essere in sintonia con la realtà che li circonda genera stati di impotenza e frustrazione, solitudine e angoscia, quest'ultima intesa come *sentimento della nullità* dalla quale emerge e in cui tende a risolversi l'essere finito. Si avverte, acuto, il bisogno di recuperare il senso profondo del rapporto fra uomini, di riattivare quel circuito della comunicazione interpersonale che si fonda sul dialogo, sull'ascolto attivo, sullo scambio fecondo di idee, emozioni, esperienze.

«Il dramma moderno e un dramma con molti monologhi»[33] scrisse in *Amici con tutti,* e il monologo diventa perciò e significativamente cifra strutturale di un certo narrare. L'uomo alvariano sperimenta il dramma della crisi della tensione conoscitiva tra sé e le cose: la realtà, filtrata dalla multiforme coscienza degli individui, finisce per essere incomprensibile ed estranea alla sua stessa esistenza:

> «Credo, semplicemente, che la gente non si guardi più negli occhi dove si legge tutto, dove brilla l'anima […] Di te non conoscono che un frammento».

Nella produzione del dopoguerra la narrativa di Alvaro converge sem-

[31] *Ivi*, pp. 421-439.
[32] *Ivi*, p. 421.
[33] *Ivi*, p. 487.

pre più verso tematiche in qualche modo legate alle grandi questioni etiche ed esistenziali dell'individuo e verso l'approfondimento e la rielaborazione di motivi che trovano origine nella sua storia personale. Un'esperienza individuale che si dilata riproducendosi e traducendosi, come in una sorta di universale concreto, in dolore storico, in esperienza condivisa e collettiva propria del più generale consorzio umano: dal recupero della *memoria* e del *mito* ai temi più legati alla contingenza storica, di validità etica e civile. Un filo rosso, dunque, attraversa questi due periodi del vissuto, della riflessione e della narrativa dello scrittore calabrese. Cambia la prospettiva, ma l'orizzonte di riferimento è lo stesso.

Rosy Cupo

IL TESTO TRADITO? ANCORA SULLE EDIZIONI POSTUME DI CORRADO ALVARO

1. Corrado Alvaro si spense a Roma l'11 giugno del 1956, dopo una malattia, durata due anni, della cui gravità fu ignaro fino alla fine[1]; forse quale inconsapevole forma di ribellione, si accumularono sul suo scrittoio molti lavori incompiuti, tra cui romanzi, saggi, commedie. Valentino Bompiani, amico ed editore di tutta la vita, avviò immediatamente l'opera di pubblicazione degli inediti[2], avvalendosi della collaborazione di Arnaldo Frateili, per motivazioni che saranno in parte ricostruite in queste pagine.

Componendo nel 1972 il suo saggio *Scrittori del Novecento e quesiti di critica testuale*[3], Armando Balduino individuava il caso delle edizioni postume di Corrado Alvaro come emblematico del "trattamento editoriale" riservato a opere di autori contemporanei, e insieme adatto alla formulazione di riflessioni e indicazioni generali. Mentre scriveva una monografia sullo scrittore calabrese, infatti, si era imbattuto in casi di difformità tra

---

Université Sorbonne Nouvelle; rosycupo@gmail.com

[1] Lettera di Alvaro a Bompiani del 14 aprile 1956: «Il medico è passato stamattina e ha detto che non si tratta di cosa preoccupante né rilevante. Soltanto che devo sottostare ai capricci d'una salute che si è un po' impuntata alle soglie di una bianca età».

[2] Di seguito l'elenco delle principali opere postume edite da Bompiani: *Roma vestita di nuovo* (1957); *Belmoro* (1957) [d'ora in poi B_{57}]; *Ultimo diario* (1959); *Mastrangelina* (1960), *Tutto è accaduto* (1961); *La moglie e i quaranta racconti* (1963).

[3] Armando Balduino, *Scrittori del Novecento e quesiti di critica testuale,* «Studi Novecenteschi», 1, 1 marzo 1972, pp. 103-123 (da cui si cita); poi in volume: A. Balduino, *Messaggi e problemi della letteratura contemporanea*, Venezia, Marsilio, 1976.

redazioni del medesimo testo (sulla base di raffronti, ad esempio, tra brani anticipati in rivista e poi usciti in volume) denotanti una cura filologica approssimativa o del tutto assente. Particolarmente complessa si presentava la questione rappresentata dai romanzi *Domani*, *Mastrangelina* e *Tutto è accaduto*[4], ma anche di un dramma mai rappresentato, *Il diavolo curioso* e della raccolta di appunti e riflessioni *Ultimo diario*. In merito al primo, Balduino avanzava legittimamente dubbi sulla variante sostanziale che coinvolge l'*explicit* del romanzo nella versione in volume, rispetto a quella già edita in rivista dallo stesso Frateili; proprio la mancanza di qualsiasi avvertimento o segnalazione, secondo Balduino, induceva a pensare «che si *fosse* trattato, piuttosto, d'un ritocco arbitrario, deciso per presentare il romanzo stesso con una più plausibile autonomia e compiutezza»[5]. Per quel che riguarda *Mastrangelina* e *Tutto è accaduto*, furono le sollecitazioni dello stesso Balduino a obbligare il curatore a dichiarare di non aver mai visto gli originali, e di aver lavorato esclusivamente su trascrizioni prodotte dal fratello dello scrittore, don Massimo Alvaro; Frateili rivendicava però la decisione ultima sulla seriorità, in presenza di redazioni plurime dello stesso capitolo. Nonostante le giustificazioni fornite in merito alle scelte editoriali compiute[6], il curatore si è attirato nel corso degli anni le ire degli studiosi; lo stesso Balduino, dopo aver avviato il discorso con tono pacato, riconoscendogli una «onestà che lo onora*va*» nella volontà di ribattere ai rilievi fatti, e non tacendo «tutta la gratitudine che i lettori di Alvaro *gli* debbono»; non poté tuttavia esimersi dal notare che «l'edizione delle opere postume alvariane è ben lungi dall'apparire soddisfacente»; e in ultimo, dopo aver elencato una serie di «rilievi non più suscettibili di discussione» fu indotto a denunciare esplicitamente un «disonesto montaggio editoriale»[7].

Lo scopo del presente lavoro è di aggiungere qualche tassello all'anali-

---

[4] Nell'ultima parte del saggio appena ricordato Balduino si sofferma lungamente sulla commedia inedita *Il diavolo curioso,* altro interessantissimo caso, su cui è tornato in tempi più recenti Matteo Durante, portando il numero dei testimoni superstiti (e consultabili) a cinque: Matteo Durante, *La féerie alvariana del «Diavolo curioso». Un problema metodologico*, «Studi di filologia italiana», LXI (2003), pp. 247-272.

[5] A. Balduino, *Scrittori del Novecento*, cit., p. 6.

[6] Arnaldo Frateili, *Scrupolo di filologo*, «Fiera letteraria», 16 maggio 1965, p. 7.

[7] A. Balduino, *Scrittori del Novecento*, cit., rispettivamente pp. 108, 109, 121, 119, 121.

si della qualità editoriale delle opere postume di Corrado Alvaro, inserendosi in un dibattito che, come si è visto, tocca un aspetto essenziale della filologia novecentesca; l'auspicio è che si possa finalmente dichiarare chiuso un capitolo, e aprirne uno nuovo, in cui alle opere edite e inedite di Corrado Alvaro, spesso trascurate negli ultimi decenni e non solo a causa della qualità delle edizioni postume, sia finalmente riconosciuto il posto che meritano nella letteratura italiana del Novecento.

2. Tra i romanzi incompiuti dati alle stampe da Bompiani dopo la morte di Alvaro si annovera *Belmoro*, un'opera estremamente originale e moderna; occupandomene sin dai tempi della tesi di laurea[8], ne ho ricostruito l'*iter* compositivo basandomi sui documenti epistolari scambiati tra Alvaro e sua moglie Laura Babini con l'editore Bompiani, oltre che, ovviamente, sui testimoni sopravvissuti dell'opera[9]. Rispetto a molti dei casi segnalati da Balduino, per *Belmoro* ci troviamo davanti a una situazione meno incerta dal punto di vista filologico; sono infatti giunti fino a noi (e liberamente consultabili) due testimoni: un manoscritto autografo recante i primi cinque capitoli del romanzo (conservato nella Biblioteca Comunale «G. De Nava» di Reggio Calabria) e un dattiloscritto, sempre di mano d'autore, conservato al Centro Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei di Pavia (d'ora in avanti Pv); composito e non privo di problemi dal punto di vista ecdotico, quest'ultimo, ma rilevantissimo considerando quanto sia raro aver a che fare con autografi alvariani. In quel mio lavoro giovanile, il fatto di possedere testimonianze d'autore in

---

[8] *Le carte mutilate. La redazione autografa di* Belmoro*, di Corrado Alvaro*. Tesi di laurea di Rosy Cupo, relatore prof. Matteo Durante, discussa il 24 novembre 2004 all'Università di Messina. Rosy Cupo, *Per l'edizione critica di* Belmoro *di Corrado Alvaro*, in *Filologia ed ermeneutica. Studi di letteratura italiana offerti dagli allievi a Pietro Gibellini*, a cura di Marialuigia Sipione, Matteo Vercesi, Brescia, Morcelliana, 2015, pp. 187-200; si veda anche R. Cupo, *«Belmoro» di Corrado Alvaro. Problemi ecdotici e di rappresentazione delle fasi redazionali*, in *Genesis Bologna 2024. Constants and Variants in Genetic Criticism*, a cura di Ilaria Burattini, Beatrice Nava, Andrea Palermitano e Roberta Priore, Bologna, Bologna University Press, 2025, pp. 336-352.

[9] Purtroppo, di una gran parte dell'archivio di Corrado Alvaro, consegnata dal figlio Massimo Alvaro nelle mani della segretaria dell'allora nascituro «Centro Studi Corrado Alvaro» di Roma, non è al momento nota la collocazione. Per una valutazione complessiva del livello di soddisfazione raggiunto dall'autore, e di quanto l'opera possa pertanto considerarsi prossima ad essere licenziata, si veda oltre.

grado di ricostruire, seppur lacunosamente, la storia del testo mi aveva indotto a dichiarare *descripta* la stampa, e a concentrarmi sullo studio delle corpose varianti esistenti tra la redazione manoscritta, assai acerba anche dal punto di vista strutturale, e il dattiloscritto. C'è però un elemento di cui, pur essendo già stato individuato, avevo all'epoca trascurato l'importanza: grazie ai segni lasciati dal proto lungo tutto il corpo del testimone pavese, siamo certi del fatto che questo fu l'antigrafo della stampa[10] e non una delle copie allestite da Laura Babini e inviate in lettura (per le quali si veda oltre); abbiamo dunque la possibilità di "misurare" esattamente gli interventi operati sull'originale e di valutarne l'impatto sul risultato finale.

L'analisi che propongo in queste pagine potrà poi essere utile anche per avanzare qualche ipotesi sull'incidenza del lavoro editoriale svolto da Arnaldo Frateili sugli altri romanzi postumi di Alvaro, per i quali invece non siamo in possesso di testimoni autografi; nel fare ciò si dovrà tener presente che *Belmoro* fu pubblicato per primo (contemporaneamente a *Roma vestita di nuovo*), e in tempi assai brevi proprio in funzione della sua "compiutezza"[11].

Riepilogo di seguito alcune informazioni essenziali, tratte dal carteg-

---

[10] È tuttavia strano, e si segnala qui per completezza, che Laura Babini, in una lettera del 6 gennaio 1957 a Bompiani, scriva: «Aspetterò la sua venuta, caro Bompiani, e mi farà bene rivederla e parlarle. Vorrei pregarla di portare con sé la copia di *Belmoro* che voglio confrontare con questa che ho io, dove mancano diversi attacchi».

[11] Non si vuol qui tuttavia suggerire che le conclusioni valide per *Belmoro* siano perfettamente trasponibili agli altri romanzi; infatti le seguenti lettere di Laura Babini a Bompiani lascerebbero intendere che sia la moglie che il curatore, ottenuti i primi, non esaltanti, risultati di vendite e di critica relativi a *Belmoro*, ne abbiano attribuito la responsabilità proprio all'insufficiente lavoro di revisione; lettera dell'8 ottobre 1957: «Leggendo i pochi ritagli che ho avuto fin'ora riguardanti *Belmoro* mi pare che giudichino quel libro con l'animo di chi si ribella ad una cosa spietata ma possibile. Mi sbaglio? Comunque, il tempo ci dirà cosa dobbiamo pensarne. Ma esistono dei libri *tutti* belli? Certamente sarà bene aspettare parecchio tempo prima di far uscire *Domani*»; del 4 aprile 1958: «Prima di consegnare *Belmoro* a Stock, non crede, caro Bompiani, che sarebbe meglio farlo rivedere da Frateili? Ci sono delle ripetizioni inutili e altri errori che secondo me andrebbero tolti. Credo che anche Frateili sia dello stesso parere. Quando corresse *Domani* disse di essere pentito di non aver fatto lo stesso con *Belmoro*». Se quanto adombrato in quest'ultima missiva fu messo in pratica, i romanzi successivi a *Belmoro*, la cui stesura era rimasta interrotta ad uno stadio ancor più precoce, potrebbero aver subito una revisione più invasiva.

gio, inedito, tra l'autore e Bompiani[12]; sin dal 1947 si trovano, nei frequenti scambi epistolari con l'editore, notizie relative a «romanzi» (senza altre specificazioni)[13], in via di elaborazione; ma solo nell'accenno contenuto in una lettera del 16 febbraio 1954 possiamo riconoscere con certezza *Belmoro*: «Il libro viene bene, e se tarda è per la difficoltà dell'impresa a cui mi sono messo forse avventatamente»; il riferimento alla materia "ingrata" si ripeterà infatti in maniera costante. Nella stessa missiva Alvaro comunica all'editore Bompiani una data di consegna imminente, lasciando ipotizzare di essere ormai prossimo a terminare la stesura[14], soprattutto se si considera che lavorava contemporaneamente a numerosi altri progetti, tra i quali la traduzione del *Falstaff*. Di lì a poco Alvaro ebbe le prime avvisaglie del male che lo aveva colpito, e subì un delicato intervento chirurgico. Poco più di un anno dopo (siamo nell'agosto del 1955), avendo ripreso a lavorare con lena, riprogrammava la consegna del romanzo per settembre/ottobre; nella lettera in cui per la prima volta cita il romanzo con il titolo definitivo *Belmoro*, dichiara anche che «ha rischiato di far*gli* perdere del tutto la pazienza, e ciò sper*a* che non si veda alla lettura del libro»[15]. Ma, trascorso un altro anno, è ormai in fin di vita; il 9 giugno del 1956 sua moglie scrive a Bompiani in merito alla consistenza di un testimone che lei definisce "manoscritto" di *Belmoro* (e si noti che, stranamente, il numero delle carte, 285, coincide con quello del

---

[12] Corrado Alvaro tenne con Valentino Bompiani una densa corrispondenza durante tutto l'arco della sua vita; è stato pubblicato il carteggio relativo agli anni 1934-1940 (*Azzerare le distanze. Carteggio 1934-1940*, a cura e con introduzione, nota al testo e apparati di Lorella Anna Giuliani, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2013). Una selezione per la gran parte corrispondente al medesimo torno di anni, si legge in *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, Milano, Bompiani, 1988.

[13] Lettera del 4 settembre 1947: «Ho trascurato un po' il lavoro al romanzo»; del 13 febbraio 1948: «purtroppo sono a piedi col romanzo. […] Fra l'altro, l'imminenza delle elezioni non credo che giovi all'apparizione di un libro nuovo»; del 10 aprile 1950: «E in autunno, spero che venga fuori definitivo il romanzo nuovo»; del 10 giugno 1952: «in autunno avrai il romanzo nuovo che va avanti bene»; del 9 settembre 1952: «Ho lavorato come ho potuto e abbastanza bene in questi mesi al libro nuovo».

[14] Si veda anche la lettera del 16 giugno 1955: «Avrai *Belmoro* in tempo per pubblicarlo in autunno. Lo sto rivedendo rapidamente per arrivare a scrivere in poco tempo la conclusione. Ora sono più padrone del mio argomento, che come ti dissi era d'un impegno forse troppo forte per me. So bene che ne chiedono notizie da molte parti. L'errore è stato di aver scelto un lavoro pieno di pericoli».

[15] Lettera del 31 agosto 1955.

dattiloscritto oggi conservato a Pavia[16]); altre affermazioni contradditorie si rinvengono in quel testo, scritto durante le ultime ore di vita del marito, e dunque in uno stato d'animo alterato.

Laura Babini, dopo aver fatto cenno al sopra ricordato «manoscritto» di 285 pagine, informa l'editore che «le pagine dattilografate di *Belmoro* sono 180», e, poco più giù, che la buona copia del romanzo «senza una correzione» che aveva precedentemente individuato dentro una cartellina verde è andata smarrita (ne addebita la sottrazione al figlio Massimo Alvaro), mentre quella che sta rivedendo è una «prima copia, e il numero di pagine è maggiore»[17]. La confusione di termini tra 'manoscritto' e 'dattiloscritto' e le numerose incoerenze rendono impossibile stabilire quanti testimoni dell'opera fossero presenti, a quella data, nella casa dello scrittore.

Il 19 giugno, dopo appena una manciata di giorni dalla morte del marito, Babini scrive che a Milano, presso l'archivio Bompiani, ci sarebbero «le prime centoventidue pagine, e cioè fino alla fine del sesto capitolo»; si tratterà, presumibilmente, di una copia dattilografata per mandare il testo in lettura sia all'editore che al futuro curatore delle opere, Arnaldo Frateili; di questa (e di possibili altre copie non autografe) converrà tenere a mente l'esistenza[18].

Non possiamo al momento escludere che tra le carte lasciate in disordine da Alvaro si trovasse effettivamente, e possa quindi riemergere in futuro, la copia in pulito che Babini giura di aver visto, riposta in una cartellina verde. Ma fermiamoci per il momento ai dati che emergono dall'analisi di Pv, e che possono avvalorare o smentire le affermazioni della moglie; il testimone è composto di 285 carte, utilizzate solo sul *recto* e numerate da 1 a 285 (ma la numerazione è stata frequentemente ritoccata, come si vedrà); dal punto di vista strutturale, è il risultato della saldatura di redazioni differenti: a pagine molto ordinate, con pochissime

[16] Se quanto affermato dalla moglie corrisponde al vero, potrebbe essere necessario retrodatare a prima della morte dello scrittore l'operazione di raccolta e saldatura delle carte sparse di cui si compone il dattiloscritto; si veda *infra*.

[17] Lettera di Laura Babini a Bompiani del 9 giugno 1956.

[18] Ma il dubbio angoscioso che la copia in pulito del romanzo sia in possesso del figlio Massimo non l'abbandonerà, visto che per ben due volte ripeterà esplicitamente l'accusa per iscritto, indirizzando sia a Frateili che a Bompiani, come si legge, oltre che in questa, anche nella lettera del 10 dicembre 1956.

correzioni e varianti apportate quasi esclusivamente a macchina, seguono carte probabilmente prelevate da una redazione precedente; questa è riconoscibile, più che dagli interventi manoscritti, sparsi in maniera diseguale, dalla presenza di brevi rubriche riassuntive, collocate al principio di ciascun capitolo (cassate con tratti di penna incrociati, attribuibili alla moglie) e dall'inserzione manoscritta della suddivisione in paragrafi; inoltre, in corrispondenza di tali trapianti, la corretta successione della numerazione è stata ripristinata a penna.

Gli interventi autografi e la qualità delle varianti dattiloscritte attestano che tutte le parti di cui si compone il testimone sono state sorvegliate dall'autore; lo stesso non può dirsi a proposito dell'operazione di saldatura: è possibile, in linea teorica, che sia stato Alvaro stesso ad allestire il testimone così come ci è giunto, recuperando stesure precedenti di accettabile leggibilità e ribattendo a macchina solo specifiche sezioni del romanzo; questi dati, tuttavia, collimano perfettamente con quelli desumibili da una lettera di Laura Babini a Frateili. Rispondendo a una domanda del curatore, precisa infatti di non aver ricopiato personalmente il testo, ma di essersi occupata «soltanto di ritrovare e riordinare le pagine del romanzo, tutte in disordine sparse qua e là»[19].

3. Al fine di valutare l'impatto della revisione editoriale, è stato condotto un confronto, circoscritto al primo capitolo dell'opera, tra Pv e B_{57} per un totale di 28 carte (corrispondenti alle pp. 9-42 della stampa); tale decisione, a favore di un procedimento operato invece per *loci critici*, si fonda sull'analisi preliminare dell'intero testimone, che non ha evidenziato disomogeneità significative, assicurando pertanto la rappresentatività del campione. Le cc. 1-19 recano correzioni in linea e sovrascritte in prevalenza a macchina, e una suddivisione in paragrafi stabile; le cc. 20-28 mostrano la sopra ricordata inserzione manoscritta della suddivisione in paragrafi (e un pentimento: il paragrafo IV, inizialmente previsto a c. 24, viene anticipato a c. 20); la numerazione è stata corretta sovrascrivendo a mano i nn. 20-28 alla numerazione precedente, dattiloscritta, da 13 a 21; il numero degli interventi effettuati a macchina, sia in linea che sovrascritti, si riduce considerevolmente. La corretta individuazione delle varianti autografe richiede cure particolari; infatti è certo che sul testimone

[19] *Ibidem*.

si siano depositati, oltre a quelli di Alvaro, interventi di mano estranea (attribuibili a Laura Babini); solo dopo averli correttamente rilevati si potrà circoscrivere con precisione la funzione svolta da Frateili.

Si riscontrano tre campagne correttorie[20] condotte dallo stesso Alvaro; la prima conta una serie di interventi dattiloscritti in linea, estremamente interessanti perché consentono verificare l'intensità del lavoro di revisione che l'autore sta compiendo sul testo:

c. 1: Irmene >aveva< mi guardava
e >i due uomini< mi osservarono
c. 2: >quel mondo< questo mondo
>piove<re>< cadere sopra di me dall'alto
provenienza; >anche perché< sarei stato
imbarazzato
>cibo< nutrimento
c. 3: >sentimento< segreto
c. 4: sapete >bene<
sembrava >vicina< avvicinarsi
c. 5 >far parte< essere come l'altra parte
disse > aggiunse;
c. 6: >era< è
c. 7: certa >forma di< intimità
c. 8: sottomettere >e cui sottomettersi<
per uscire
c. 9: >rapidi< sguardi fugaci
c. 10: e che >non le restava< perciò era
stata costretta
>aveva lo sguardo fermo e fisso<
>uno dei< un'occhiata
>affettavano< si procuravano
c. 10: > "Tra poco< "Non passerà molto
e spero >che< non abbia
significasse vizio. > significasse la parola
vizio
patate e >grano< frumento;
c. 14: quella >ferma< stato di ferma
ella >aspirava< a sua volta
c. 15: addossata >al muro co<me>< alla
parete
>Stavo per andarmene quando<
Deposto il mio carico stavo
>se non quando< lo vidi quando
carico >improvviso<
>mi indicò< accennò
c. 16: >ad al<ta>< a squarciagola
Capii >che<
>Per evitare guai< al marito di Melania.
c. 17: tutti poi >parlassero< dicessero
c. 20: >cerimonie< supplicazioni
>largamente per< più o meno largamente per
>ricchi< felici
c. 21: >limitata< smussata
>spiccare< rilevare

[20] Nell'elencare gli interventi si è tralasciato di indicare quelli unicamente tesi a correggere errori di battitura, effettuati sia riscrivendo in tutto o in parte il termine coinvolto che con integrazioni a penna. Per non complicare inutilmente la lettura delle varanti, queste sono state rappresentate come successione di due differenti strati variantistici separati dal segno: >, indipendentemente dalla loro collocazione o dagli accorgimenti grafici impiegati dall'autore per ricavare una o più parole da altre; è stato inoltre fornito un contesto minimo, che consenta di apprezzare lo scopo e la qualità della sostituzione. Le cassature sono indicate tra parentesi uncinate capovolte: >…<; una o più parole illeggibili sono indicate con una fila di tre puntini entro parentesi uncinate; nel caso di parole aggiunte nell'interlinea superiore o inferiore si è utilizzata la sigla *agg.*

di rame, >e le forme, le pa<delle>< le padelle
più >nobi
< ricche abitazioni
c. 11: cercando >la mia strada< fortuna
campo >che è ricercato< della finzione
nei film; >e nei teatri,<
>così< violento disgusto
impresa, >quando capii che la moglie dell'impresario<
la costringeva >ai< a un rapido
c. 12: >sollecitarla< favorirla
>contento< non aspirando ad altro
la >domestica< cameriera, >dopo avere< annunziata uomini >che< la cui
>non per< più per
Il marito >si mise a< le fu attorno per
c. 13: persecuzioni >delle< riservate agli
incappata in >ben altre< vere e proprie
qualunque giudizio della società.>
qualunque giudizio.
>Ella< Mi cerca
c. 22: ricchezze >del mondo< a cui era pervenuto il mondo
>parlare< aprire bocca e favellare
>anche< se pur avessi
ambiente >simile< così piccolo
c. 24: sterminata e dolce > sterminata e pur dolce
c. 25: >servendo< pur porgendo
c. 26: condizione. >Ridotto in questo stato suscitava il giubilo della mia padrona e dei suoi frequentatori per essi era il segno che si<
non invero perché > mentre, se pure;
>divenuti< sacri
possedeva. >Secondo me egli invero delirava.<
c. 27: >ricciuti< incrispati
Melania. >Ma costei vedendo evidentemente la mia signora travestita<

Un secondo strato di varianti, di più modesta entità e ancora effettuato a macchina, si è depositato nell'interlinea, pur mantenendo i medesimi scopi:

c. 5: a far parte > appartenere a;
ma stranamente vero > ma tuttavia sentito;
modo di vivere > modo del vivere;
c. 10: a guardò un instante con uno sguardo > lanciò uno sguardo;
c. 13: o domandare che > chiedere che;
c. 15: E non soltanto perché > Dapprima immaginai che;
c. 16: anch'egli investito > anch'egli era investito;
c. 21: avvenissero > si producessero;
c. 22: cui era pervenuto il mondo > del mondo; forme > idee;
se pur > anche; così piccolo > simile;
c. 26: mutò > peggiorò.

È evidente che l'autore non si limita a copiare il testo in maniera meccanica, correggendo meri errori di battitura, bensì (si può affermare grazie al confronto con la parola o la frase cassata, raramente indecifrabile) coltiva una ricerca lessicale e fonica, con il preciso intento, oltre che di evitare ripetizioni, di alzare il livello del registro linguistico tramite sostituzioni

di termini o espressioni meramente denotative con altre, anche idiomatiche («a squarciagola»), quasi sempre dotate di una maggiore intensità semantica e metaforica. Il completamento dell'analisi, qui riferita al solo primo capitolo, potrà confermare o smentire l'ipotesi; ma un obiettivo viene centrato sin d'ora: quello di valutare il livello di soddisfazione raggiunto. L'intreccio e il ritmo narrativo non subiscono infatti alcun mutamento; la forma stilistica che Alvaro si è proposto di adottare in quest'opera risulta altresì ben definita, e mai smentita dalla direttrice correttoria.

Ancor meno invasiva la successiva revisione compiuta a penna, con minime varianti autografe che intervengono ad aumentare il grado di concentrazione semantica, oltre che, ovviamente, a correggere errori di battitura e ripetizioni e a colmare lacune del testo, sfuggite alla prima rilettura:

c. 1: circondò >sempre< di mistero
c. 2: carico >di legna<
ella *agg.* fece
c. 3: Sentimenti > Pensieri
a mente > alla mente
c. 4: era >affatto< loquace
c. 6: Parlando > Se parlerete
quelli sentivano il tempo > di quelli che sentivano il tempo
c. 8: non credo che > non credo, però, che
sottomissione > obbedienza
dalla sua condizione > dal suo stato
c. 9: recato > arrecato
c. 10: qualcosa di >semplice e di< rustico
c. 12: occasione > l'occasione
>che< non ardivo
c. 13: i miei soggiorni > che io soggiorno
capitato > arrivato
altro > niente altro
questo livello > un livello
>almeno< del governo
c. 14: essere ai suoi occhi > apparirle come
c. 15: Così, profittando del fatto […] e quindi privo della ragione, Melania mi costrinse alle sue voglie. > Così, ella profittò del fatto […] e quindi privo della ragione.
c. 16: letto maritale. > letto.
assistere > restare
c. 20: V<…> > Energheiton
Ginetta!" > Irmene!"
come un segno > anche un segno
essi stessi > loro stessi > essi stessi
capitavano ad essi e che essi ritenevano > li colpivano e che ritenevano
c. 22: Gina > Irmene
tenevo > io tenevo
stesa > posata
appassite > rimaste
c. 23: freschissime come se ella fosse divenuta fredda. > freschissime.
c. 23: e aveva > e perciò aveva
c. 25: soltanto nel bene > nella beatitudine
c. 26: che pareva > ritenuta
sangue >e i patimenti<
possedeva. >Secondo me egli delirava.<
Considerando >che se< fosse ormai
prese >quasi<
benfatte, >simile a una<
c. 27: di doverla svenire > dovesse svenire
Udivo la voce > Era la voce
c. 28: Ah, la dolce creatura che fa le cerimonie segrete col suo ganzo! >Se lo volete sapere sono stata io a papparmelo prima!<
giovinetto > ragazzo
stelle splendenti. > stelle.

È quasi sempre possibile distinguere agevolmente la grafia della moglie, molto più ampia e irregolare da quella minuta, allungata ed elegante di Corrado Alvaro; la difficoltà cresce al ridursi della dimensione dei caratteri. Tuttavia, in tutti i casi sin qui elencati l'analisi della grafia è supportata dal riscontro del livello di raffinatezza stilistica, e, non ultimo, dai risultati del presente studio relativi alle modalità e alle finalità con cui la moglie intervenne sul testo. In definitiva, soltanto il seguente caso sembrerebbe da attribuirsi all'intervento diretto di Laura Babini: c. 24: coagularsi > sciogliersi. Permane una zona d'ombra su alcuni casi, che dovranno essere valutati singolarmente, ricorrendo al *iudicium*, quando si dovrà stabilire il testo critico di *Belmoro* nella sua interezza.

Dopo la morte di Alvaro, dunque, Laura Babini si trovò davanti a una quantità impressionante di carte relative a *Belmoro*, attestanti fasi elaborative differenti; secondo l'ipotesi che appare più probabile, dopo aver riunito e saldato le carte sopravvissute (mescolando, come si è visto, diverse fasi redazionali) in modo da assicurare il più ampio sviluppo raggiunto dall'opera, rilesse il testo, segnalandovi le proprie perplessità; successivamente inviò il dattiloscritto a Frateili, perché le rivalutasse: è su questa delicata fase che vorrei ora soffermarmi. Passando dunque al confronto con B_{57}, dirò innanzitutto che si contano appena una manciata di refusi propriamente detti: c. 2: che mi sorrideva > chi mi sorrideva; c. 9 pensosa > penosa; c. 13: le guance di una giovane a una pesca > le guance di una giovane e una pesca; c. 23: [*tutti e due*] incapaci > incapace. Tra gli errori meccanici si annoverano anche le seguenti omissioni: c. 8 imparare come andavano queste cose > imparare queste cose; c. 24: il suo rivale > il rivale; c. 28: il povero signor > il povero.

È sistematicamente regolarizzata l'interpunzione, in particolare attraverso l'aggiunta di virgole a isolare il discorso diretto e in generale a ripristinarne un impiego che potrebbe dirsi convenzionale, e per indirizzare la lettura, soprattutto in caso di periodi molto lunghi; quasi sempre viene aggiunta la -d eufonica. Si segnalano inoltre alcune difformità tra il dattiloscritto e la stampa su accenti e maiuscole, probabile frutto di sviste o di errata lettura dell'antigrafo:

c. 1 gente > gente,
c. 3 presentava quasi > presentava, quasi
udito ma > udito, ma
c. 21: V'erano > Vi erano
società che > società, che
fare rilevare > far rilevare

c. 5 come me, sognava > come me sognava
c. 6 aguzzo > aguzzo,
c. 8 Il vento > Il vento,
c. 11 sano, pronunziare > sano pronunziare
c. 14: come, non gli > come non gli fosse ma che > fosse, ma che
c. 18: orecchio, con > orecchio con
c. 20: Cielo > cielo
c. 22: piccolo dove > piccolo, dove
c. 23: olfatto ma > olfatto, ma
c. 25: Guardate, il > Guardate il
c. 27: affannosamente cercando > affannosamente, cercando
di ira > d'ira
c. 28: trovavo mi > trovavo, mi

Spesso, forse allo scopo di "alleggerire" il testo, vengono eliminati i pronomi:

c. 2 Tuttavia essi > Tuttavia
c. 13 andava egli lamentando > andava lamentando
c. 14: io la aiutassi > l'aiutassi
ella facesse > facesse
c. 23: Io avevo > Avevo
c. 25: ella mormorò > mormorò
c. 27: ella ordì > ordì

Come si è visto, dal punto di vista lessicale il testo aveva già subito una buona limatura; è infatti un *unicum* l'eliminazione della doppia occorrenza dello stesso lemma (c. 8: operava > faceva); ma il luogo testuale è degno di nota perché sul margine sinistro è stato vergato un punto interrogativo, che è il modo abituale con cui Laura Babini segnala al futuro curatore la presenza di una incertezza; e infatti vi corrisponde la cassatura di un'intera frase, riportata in corsivo:

Pv
Nello stesso tempo, proprio attorno a un'operazione di cui non nascondeva la brutalità, egli faceva in modo da renderla fantastica, piena di sublimi apparenze e di dolci espressioni. […] io spesso sentivo i saggi che ripeteva ai genitori e alle sorelle, con una operazione che a me pareva mirabile: […] Era questo un antico linguaggio convenzionale *in cui alcune parole spirituali erano la traduzione* e l'equivalente di parti e funzioni del corpo.

B_{57}
Nello stesso tempo, proprio attorno a un'operazione di cui non nascondeva la brutalità, egli faceva in modo da renderla fantastica, piena di sublimi apparenze e di dolci espressioni. […] io spesso sentivo i saggi che ripeteva ai genitori e alle sorelle, con una abilità che a me pareva mirabile: […] Era questo un antico linguaggio convenzionale e l'equivalente di parti e funzioni del corpo.

La ripetizione potrebbe però anche essere stata voluta dall'autore, alla

stregua di una "variazione sul tema", soprattutto se si considera l'intero periodo e l'argomento trattato, cioè l'uso del linguaggio e il suo controllo in una società distopica, intorno al tema della sessualità. Le ripetizioni, inoltre, sono un vero e proprio vezzo stilistico, spesso impiegato da Alvaro allo scopo di accentuare l'andamento lirico e riflessivo del romanzo.

Più invasivi sono generalmente gli interventi presentati nella tabella seguente[21]:

Pv	B_{57}
c. 1 Irmene si mise a strappare le erbe e a buttarle *sulla* corrente	nella
c. 3 in alcuni istanti mi guardava con fastidio e si rivolgeva a me con parole brusche. Era *a questo punto*	in quei momenti
c. 10 "Ma il governo, non protesta?" brontolò Vittore. *Potrebbero* fare peggio, […] disse Melania.	Potrebbe
c. 13: la conciliazione fra *loro li avrebbe alleati*	loro due li alleasse Emilio
c. 15: Emidio	continuare
c. 16: forse per *seguitare* una lotta intrapresa prima	avrei dovuto
c. 18: Mi ammoniva di ricordarmi di quelle ore, e se un giorno avessi imparato a parlare, […] le *dovevo* raccontare	
c. 19: Così finii per sollecitare ancora un consiglio *da* Irmene	di
c. 20 essi stessi si *consideravano*	considerano
c. 24: Assaporavo le prime impressioni della *vita di un mondo* civile	vita, del mondo
c. 25: intercalando le sue parole con le più luride bestemmie per *darvi* maggior forza	dare ad esse

[21] A fronte della maggior rilevanza degli interventi elencati, si propone a sinistra lo stralcio testuale con in corsivo la sezione coinvolta in variante, e a destra la lezione della stampa.

c. 25: deliquio	delirio
c. 28: Quella che ha ridotto il povero signor Ippolito uno straccio. E alla vigilia di sposarlo, quel disgraziato, *perché si è incapricciata*	si è incapricciata

Tutti rientrano nella grande classe delle banalizzazioni[22]: alcune peculiarità della scrittura alvariana sono state supposte errori e modificate; quasi sempre, l'attenta lettura del testo avrebbe potuto salvarli. Nell'ottavo caso segnalato, in particolare, l'uso giudicato improprio dell'imperfetto concorreva alla mimesi delle parole di Melania, attraverso il discorso indiretto; nel decimo, la correzione è indotta da una errata lettura dell'antigrafo; nell'ultimo, la congiunzione causale non è stata riconosciuta come tale a causa del punto fermo che separa la subordinata dalla proposizione principale. Frateili accolse (forse con eccessiva indulgenza) o rigettò le segnalazioni fatte da Laura Babini, ma solo al fine di ripristinare il senso là dove credeva ce ne fosse bisogno[23].

Sono stati lasciati per ultimi i pochi interventi di seguito elencati, e che sembrano inspiegabili, anche nell'ottica della "normalizzazione" che ha guidato la maggior parte degli interventi, e sono pertanto classificabili come errori del compositore:

c. 3 mi devo alzare > devo alzarmi
c. 8 non vi fosse altri > non vi fossero (abbassamento del registro stilistico)
c. 11 belle cose > cose (referente: felicità, benessere ecc.)
temendo che […] mi potevano > potessero
c. 12 presentarsi > presentarmisi
c. 26: la scusa, ritenuta speciosa > il pretesto, ritenuto specioso

Pur accettando come fisiologico un certo numero di sviste in qualunque testo che passi attraverso mani diverse (ricorderò, tra i molti, il caso di Giovanni Verga, che nella revisione delle *Novelle rusticane* introdusse nuove varianti per correggere gli errori di composizione, senza scomodarsi a confrontare le bozze con il testo originario) è difficile valutare se la

[22] Solo il seguente caso corregge una reale svista dell'autore: c. 13: la sua istruzione era stata completa > la sua istruzione era stata completata.

[23] Rimane ad esempio inascoltato il suggerimento a c. 7, dove al punto interrogativo vergato sul margine non fa seguito alcun intervento.

quantità qui riscontrata (e si ricordi, relativa al solo primo capitolo) sia o no superiore alla media. I dati presentati consentono però di confermare i termini dell'operazione svolta da Frateili, che così la descrisse in una lettera indirizzata alla signora Alvaro[24]:

> Per parte mia ho creduto necessario mutar qualche parola che suonava male, far correre qualche periodo un po' ingarbugliato, togliere qualche ripetizione troppo evidente, operare in tre o quattro punti un brevissimo taglio dove il pensiero dello scrittore risultava troppo oscuro. Ma si tratta di poche righe, e le posso assicurare che queste correzioni sono state apportate con la massima discrezione, e con tutto il rispetto dovuto a uno scrittore come Alvaro[25].

Se dunque la convinzione di trovarsi a un testo non finito ha condotto Laura Babini e Arnaldo Frateili a guardarlo con occhio ben più sospettoso di quanto in effetti meritasse, il confronto tra la stampa e l'ultima fase redazionale testimoniata dal dattiloscritto, che ci ha consentito di isolare e soppesare gli interventi attribuibili al curatore, conferma in sostanza la buona fede di quest'ultimo.

4. Una controprova può essere offerta dal comportamento tenuto da Frateili nel caso della questione, ben più delicata, dell'"immoralità" del testo, che si palesò in una fase molto alta della storia editoriale del romanzo. I numerosi annunci di una consegna imminente[26] da parte dell'autore con ogni probabilità avevano convinto Valentino Bompiani che la stampa avrebbe potuto aver luogo in tempi brevissimi; infatti, il 10 luglio Babini scrive di «*aver* spedito l'altra parte di Belmoro» e che «la data di pubblicazione […] *va* benissimo»; per tutta l'estate la composizione del testo procede senza interruzioni. Il 15 ottobre successivo Bompiani scrive

---

[24] Queste invece le poche righe dell'*Avvertenza* premessa al testo: «Occorre avvertire che il testo di *Belmoro*, quale viene qui offerto al lettore, rappresenta una prima stesura del romanzo che l'autore non poté rivedere se non in parte: la prima parte, neppure intera. Si è preferito lasciare le cose come stavano, limitandosi alle correzioni strettamente necessarie, per lo più di errata scrittura a macchina e di insufficiente punteggiatura».

[25] Lettera di Frateili a Babini del 19 febbraio 1957.

[26] Si vedano la lettera, già citata, del 16 giugno 1955: «Avrai *Belmoro* in tempo per pubblicarlo in autunno. Lo sto rivedendo rapidamente per arrivare a scrivere in poco tempo la conclusione»; e quella del 14 aprile 1956: «potrò mandarti il mio romanzo, più presto di quanto ormai sperassi».

a Laura Babini sollecitandola a invitare Emilio Cecchi a scriverne la prefazione. Tuttavia, la lettura delle testimonianze epistolari suscita l'impressione che la macchina redazionale, inizialmente lanciata a tutta velocità, a quest'altezza cronologica subisca un rallentamento; mi pare interessante a tal proposito una lettera indirizzata dalla moglie a Arnaldo Frateili, in cui difende *Belmoro* da non meglio precisate accuse:

> Illustre Frateili,
> se Corrado non se ne fosse andato, il libro sarebbe stato finito e Bompiani lo avrebbe pubblicato. E credo che questo si debba fare, come se lui ci fosse ancora, al più presto. Del resto, solo un lettore superficiale può pensare che ci siano cose indecenti in queste pagine: c'è, sì, la disperazione del sesso che afferra gli uomini quando nella vita non c'è più speranza, ma non c'è niente di lubrico, di realistico, di ripugnante, come in altri libri. *Belmoro* è un *romanzo fantastico* e questo si potrà scriverlo in copertina.
> In campagna, a Vallerano, fra contadini, se una ragazza ha passato i vent'anni è inutile che vada nei locali dove si balla: nessuno le chiederebbe di ballare: è fisicamente troppo vecchia. Questo l'ho sentito io, con le mie orecchie.
> Bompiani mi aveva scritto di fare una breve prefazione al libro. Risposi che non la sapevo fare, che io non ero niente. Ripeto che non sono niente – ma la prefazione la farò (e lei sarà tanto buono da rivederla, correggerla) dicendo quello che ho scritto ora; e del resto chi ha letto gli altri libri di Corrado capirà quello che lui voleva dire in questo libro. Corrado pensava che la presenza di Belmoro sulla terra dovesse essere una prova, e attraverso la prova, una purificazione. È strano che Bompiani non lo abbia capito: evidentemente non lo ha letto[27].

Si apprezza un tono molto diverso da quello ossequioso e pieno di gratitudine solitamente adottato. I rilievi fatti non trovano riscontro nelle risposte né dell'editore né del curatore; è però probabile che soltanto una volta che le bozze furono pronte si sia posto apertamente, anche a Valentino Bompiani, il grave problema rappresentato non solo dalla necessaria revisione di un romanzo che non era stato licenziato dall'autore, ma anche del contenuto di esso. Si dovrà a questo punto accennare al fatto che chi avesse accettato di curare *Belmoro* si faceva carico di un one-

[27] Lettera di Babini a Frateili del 5 dicembre 1956.

re gravoso, che non dava speranza di lauta ricompensa. E questo non solo in ragione dell'incompiutezza, ma per la natura stessa del testo: appariva già molto chiaro, infatti, che non potesse aspirare a diventare un *best seller*, e pesanti remore gravavano sul contenuto amaro e fortemente satirico, che l'autore non sarebbe stato presente a difendere con la propria autorevolezza[28]. La proposta di affidare il lavoro di curatela a Arnaldo Frateili, come si evince dal carteggio, fu iniziativa della moglie, che agì prontamente di fronte alle vaghe rassicurazioni di Bompiani[29]; ma solo nel febbraio del 1957, e forse dopo aver vinto le proprie esitazioni, Frateili accettò l'incarico e si accinse al lavoro.

Detto ciò, non si riscontrano interventi guidati dalla volontà di attenuare temi o espressioni ritenuti inadeguati, nonostante siano frequenti nel romanzo i luoghi testuali in cui si affrontano argomenti suscettibili di

---

[28] Questa l'opinione espressa da Frateili sul romanzo: «Come ho scritto a Bompiani, *Belmoro* riletto nelle bozze mi fa un'impressione assai migliore di quella che ne riportai nel dattiloscritto disordinato e poco leggibile. È un romanzo un po' pletorico, e quindi un po' pesante per il lettore comune; ma si capisce perché Corrado gli ha dato quest'andamento estremamente riflessivo, non volendo raccontare un fatto, ma fare la satira di tutto il mondo attuale. E proprio nelle sue analisi e descrizioni minuziose sono le pagine più belle: alcune bellissime, da grande scrittore» (lettera di Frateili a Laura Babini del 4 febbraio 1957). A quanto già detto si aggiunga la testimonianza contenuta nella seguente lettera di Bompiani a Laura Babini dell'8 maggio 1957: «Intanto proseguiamo con *Belmoro*. Non le nascondo che ho qualche preoccupazione per quest'ultimo libro, che richiede lettori attenti quali è sempre più difficile trovare. Bisognerà ottenere in tutti i modi l'articolo di Cecchi, che serva anche di orientamento al pubblico».

[29] Si elencano di seguito tutti riferimenti alla scelta del curatore ricavabili del carteggio: lettera di Frateili a Babini del 15 ottobre 1956: «*Belmoro* è già tutto composto, e provvederemo noi alla correzione con la stessa cura che vi avrebbe messo Corrado»; lettera di Babini a Bompiani del 10 luglio 1956: «[…] dopo aver riordinato il materiale che lei crede [*si riferisce ai quaderni del diario*] passerò tutto a Frateili. Credo di non poter agire diversamente»; lettera di Babini a Bompiani del 19 luglio 1956: «Frateili mi ha restituito la prima parte di *Belmoro*»; lettera di Babini a Frateili del 10 dicembre 1956: «Tornando a *Belmoro*, devo ripeterle quanto le ho detto in un'altra lettera mia: credevo che ci fosse una persona incaricata della revisione, poiché l'autore non aveva potuto farlo di persona. Io sapevo di essere inadatta al compito (quarta ginnasiale e poi ragioniera in una ferrareccia: morto il babbo dovevo guadagnarmi la vita). Pensavo che Bompiani avrebbe dato a lei quest'incarico. Si può fare così?». La decisione non doveva ancora essere stata presa il 6 gennaio 1957, se di nuovo Babini scrive a Bompiani: «Ho fatto il nome di Cecchi […]. Ho anche aggiunto che se Cecchi vorrà leggere anche le pagine di *Belmoro* sarà mia cura fargliele avere. Ho fatto male? Ho pensato che se accetta dovrà anche rivedere il testo di *Belmoro*. La terrò informata».

sollevare le perplessità del lettore, soprattutto negli anni Cinquanta; basti pensare al capitolo in cui Alvaro riporta una pagina di «uno dei soliti libri che contengono una lunga enumerazione di parole e di frasi, senza un senso compiuto, e che escono da uno dei soliti compilatori elettronici»[30], espressioni atte a suscitare con vivezza le immagini delle «funzioni biologiche» che «richiedono *un* immediato soddisfacimento […] per non pensarci più»[31]. Anche su questo punto risultano pertanto confermate le parole con cui Frateili rassicurò Laura Babini:

> Quanto alla sua immoralità, o piuttosto crudezza, non mi sembra che ci sia da preoccuparsene. Tutto vi è detto molto cautamente, per metafore e circonlocuzioni, con l'esclusione di qualunque espressione volgare; e il libro è anzi moralissimo in quel suo porre il sesso al centro della società attuale[32].

Ricostruite in tal modo le fasi e le modalità dell'operazione editoriale, i dati che emergono mi pare possano discolpare Frateili dalle accuse di disonestà avanzate da Balduino, almeno riguardo a *Belmoro*. Rimangono in essere, certo, quelle di «colpevole svogliatezza e […] filologica incompetenza»[33] per tutti i casi di banalizzazione del dettato; ma anche contro di esse si può portare qualche attenuante. Il *modus operandi* editoriale ricostruibile dal carteggio coincide perfettamente con i risultati dell'indagine sulle carte: la moglie, come si è detto, rilesse il dattiloscritto, apportando minimi interventi e segnalando al curatore luoghi ritenuti oscuri con un punto interrogativo sul margine; il testo fu quindi composto in bozze, e spedito a Frateili per la correzione:

> Cara signora,
> la settimana scorsa, tornando da Milano, ho portato con me le bozze di *Belmoro*, che Bompiani fece subito comporre dopo che lei gliene aveva consegnato il dattiloscritto. E giovedì scorso mi son messo il lavoro della correzione (le bozze erano state già corrette, ma in che modo! Decine e decine di refusi non corretti, parole saltate e intere righe mancanti) con-

[30] Corrado Alvaro, *Belmoro*, cit., parte II, cap. III, p. 324.
[31] *Ivi*, p. 328.
[32] Lettera di Frateili a Babini del 4 febbraio 1957.
[33] M. Durante, *La féerie alvariana*, cit. n. 6, p. 249.

> frontando passo passo le bozze col dattiloscritto da lei restituito dopo averlo rivisto[34].

Altrettanto significativa la seguente testimonianza:

> La correzione è stata resa più laboriosa dal fatto che le bozze non erano vergini, ma avevano già subito una prima correzione per opera di un tal Frigerio (il nome è segnato sul primo foglio, e deve trattarsi del correttore della tipografia che stampa il libro) che le aveva incredibilmente impasticciate, trascurando di correggere innumerevoli parole sbagliate, righe saltate, e interi periodo fuori posto, e correggendo di testa sua cose che non andavano mutate[35].

Il compositore, dunque, stando alle parole di Frateili, aveva compiuto un lavoro poco accurato; e si insinua così un ulteriore dubbio, e cioè che il controllo finale delle bozze sia stato effettuato non sul dattiloscritto mandato in tipografia, ma su una delle copie dattiloscritte fatte approntare dalla moglie dopo la morte di Alvaro[36]; ciò potrebbe rendere ragione dei casi di sostituzione di cui è difficile ricostruire l'eziologia.

Rimane un ultimo elemento a cui accennare per completare il quadro della questione ecdotica presentata da *Belmoro* e in generale delle opere inedite dello scrittore calabrese: esiste un testamento sottoscritto da Corrado Alvaro nel corso del 1954, la cui lettura complica ulteriormente il concetto di "ultima volontà dell'autore", in assenza di un *imprimatur*; se ne riporta di seguito la sezione relativa, inviata da Laura Babini all'editore nell'ottobre del 1958:

> Codicillo quarto
> Dei manoscritti delle mie opere, si possono pubblicare, scelti e riordinati, dopo una revisione affidata a persona competente:

---

[34] Lettera di Frateili a Babini del 4 febbraio 1957.

[35] Lettera di Frateili a Babini del 13 febbraio 1957.

[36] Sempre nella lettera del 13 febbraio 1957 Frateili scrive: «Poiché lo stato delle bozze, con tante correzioni, richiederà una laboriosa correzione tipografica, e quindi un'attenta seconda correzione di controllo, ho scritto a Bompiani che desidero assumermene io il carico per assicurarmi che il libro esca pulito alle stampe, e che sono disposto ad andare io a Milano per fare quest'ultima correzione»; è lecito perciò domandarsi con quale copia Frateili abbia confrontato le bozze; si confronti a questo proposito la lettera di Babini a Bompiani del 6 gennaio 1957, citata nella nota n. 10.

> il volume *Roma vestita di nuovo* […]
> Gli appunti del mio *Diario* dal 1947, contenuti in vari quaderni. Questi possono essere integrati da articoli e frammenti diaristici e di attualità, scritti dal 1947 in poi.
> […]
> Lascio all'editore Valentino Bompiani, o ad altri eventuali editori, la facoltà di pubblicare il frammento di oltre duecento pagine del mio romanzo *Belmoro*, nonché i miei lavori drammatici compiuti, anche se inediti.

Ebbene, Alvaro pensava evidentemente che le eventuali modifiche apportate al testo per ovviare alle deficienze stilistiche non potessero alterare la sostanza del messaggio che a quelle carte egli aveva inteso affidare. Di più: era convinto che non si potesse darle alle stampe nella forma in cui lui le aveva, per cause di forza maggiore, abbandonate. Inoltre, se una interpretazione rigorosa configura come illecita l'operazione compiuta per *Belmoro* (che non è esplicitamente ricompreso nella sezione delle opere pubblicabili dopo la revisione) una lettura meno restrittiva e più attenta al senso generale sarebbe portata ad assimilare il trattamento ritenuto necessario dall'autore per le opere incompiute, cioè una «revisione affidata a persona competente»[37], anche a questo romanzo.

Ci si può dunque chiedere se la revisione effettuata da Frateili, unicamente tesa, almeno per quello che è stato possibile accertare, a evitare errori grossolani, abbia davvero "tradito" il testo, e se presentarlo privo di una limatura finale fosse l'unico modo per rispettare un autore come Corrado Alvaro.

Una giusta obiezione si fa strada a questo punto: se il curatore delle opere postume di Corrado Alvaro non fu del tutto privo di dubbi e di «scrupoli di filologo», commise poi l'imperdonabile errore di non lasciare traccia alcuna delle decisioni di cui aveva dovuto assumersi la responsabilità di fronte alle innumerevoli e spinose questioni che la curatela aveva comportato. Mi domando, tuttavia, se l'apparato di note necessario per documentare ognuna di esse sarebbe stato ritenuto accettabile o addirit-

[37] Lettera del 10 dicembre 1957: «certamente Corrado, quando scrisse il testamento, si riferiva, a proposito di *Belmoro*, alle 180 pagine da lui già ricopiate. Ma il testamento lo fece alla fine del 1954. Cioè più di un anno e mezzo prima di andarsene. Io credevo che tutto andasse bene. Ma poi, anche i critici si accorgeranno, quando lo leggeranno senza fretta, che ci sono tante cose belle, in quelle pagine».

tura opportuno in un'edizione che si proponeva di «sfrondare» il testo onde conferirgli un «assetto di facile lettura per il pubblico comune»[38]. Ora, se Balduino non dimentica nulla nel tratteggiare quale dovrebbe essere la situazione ottimale per procedere a edizioni di opere incompiute[39] di autori contemporanei, in assenza quasi totale delle condizioni da lui prospettate mi pare non restasse a Frateili altra alternativa se non "gettare la spugna con dignità" e procrastinare indefinitamente la pubblicazione delle opere inedite di Corrado Alvaro. Già un altro studioso aveva sostenuto la necessità di rinunciare, per non venire a compromessi con la propria integrità professionale:

> Appare, allora, scontato che il lavoro dello studioso non possa considerarsi concluso: nel senso che egli, in presenza di una *recensio* ancora (*a fortiori*) incompleta, non è nelle condizioni oggettive di proporre una edizione del testo rispettosa dei criteri di una corretta metodologia filologica (capace di dar conto del sotterraneo percorso elaborativo scampato alle non poche limitazioni, reticenze e dispersioni)[40].

Di fatto, tale ineccepibile risoluzione ci priva ancor oggi della possibilità di leggere, in una versione certamente più attendibile rispetto alla prima, una commedia a cui Alvaro lavorò lungamente, senza mai riuscire a farla rappresentare, e di cui ci sono pervenuti numerosi testimoni, anche datati: si tratta di *Il diavolo curioso*, un testo estremamente interessante e significativo nel percorso artistico dello scrittore[41].

---

[38] A. Frateili, *Scrupolo di filologo*, cit., p. 7.

[39] «Ogni editore dovrebbe avvertire l'impegno (che l'esperienza mostra peraltro rispettato solo eccezionalmente e in minima parte) di allegare almeno una precisa e documentata informazione, pur trovandosi nella necessità, per libri logicamente non destinati a un ristretto pubblico di specialisti, di escludere la soluzione costituita da edizioni corredate da un esaustivo apparato di varianti d'autore. Resta comunque inteso che (come purtroppo non sempre avviene) tutto il materiale superstite dovrebbe essere accessibile direttamente (non solo, cioè, attraverso trascrizioni successive a opera di terzi) al curatore dell'edizione, cui spetterà la scelta preliminare della redazione che può essere considerata come definitiva, nonché il compito di stabilirne il testo più corretto» (A. Balduino, *Scrittori del Novecento,* cit., p. 107.

[40] M. Durante, *La féerie alvariana*, cit., p. 272.

[41] Anche questo lavoro si legge oggi solo nell'edizione a cura di Frateili: C. Alvaro, *Il diavolo curioso*, «Quaderni del Centro Teatrale Italiano», n. 3, Roma 1963. L'edizione, come segnalato sempre da Balduino, reca numerosi errori di trascrizione dell'originale, tali da oscurare il significato di parte delle battute.

Volendo invece proporre soluzioni che tengano conto della «realtà effettuale» di machiavelliana memoria, penso che sarebbe auspicabile dichiarare concluse le querimonie nei confronti del povero Frateili, e darsi da fare seriamente, allorché le condizioni storiche siano davvero più favorevoli, per avviare infine un cantiere oltremodo significativo della letteratura e della filologia italiana. Del resto, qualcuno molto più autorevole di me si era già espresso in questo senso, e mi fa piacere, in conclusione, ricordarne le illuminanti parole:

> La maggior difficoltà editoriale oggettiva è proposta da opere postume incompiute, che presentano frammenti e redazioni sostitutive o alternative, magari accompagnate da abbozzi di sommari non esaurienti o contraddittori. […] Sogliono invece essere oggetti di vituperio, o al minimo di serie riserve, i primi editori di capidopera moderni come le *Grazie* foscoliane, il libro linguistico manzoniano, i frammenti di Holderlin o, più vicino a noi, certi inediti di Proust (*Jean Santeuil*, *Sainte-Beuve*), i romanzi di Kafka, la gran summa narrativa di Musil. Certo si può fare, e spesso fortunatamente si è fatto, di meglio; ma è istruttivo, per tornare sul primo caso soltanto, che il saggio del Barbi (1934) non sia stato a tutt'oggi seguito da un'adeguata edizione delle *Grazie*. Sono problemi singoli, ognuno con i suoi particolari di struttura e di cronologia relativa, e passibili di altrettante, non si dice soluzioni, ma serie di soluzioni proporzionate a diverse teleologie. Le edizioni condannate sono mosse meno di quanto si affetti di credere da vili motivi, o d'insufficienza tecnica o peggio di speculazione commerciale: benché nemmeno a questa si dovrebbe negare ogni gratitudine, se fu il solo meccanismo atto a procurarci almeno una qualche conoscenza, sia pure imperfetta, di opere di tal livello. Per fare un esempio non bruciante, e del resto non incompiuto, è possibile che le *Confessioni* del Nievo, trattate con le forbici e alterate perfino nel titolo, solo a patto di queste manipolazioni siano state conosciute prima. Ma la preoccupazione di leggibilità, qui attuata così rozzamente, si può estrapolare in ben altra accezione: lo zelo, animato da devozione (quale non si potrebbe certo negare a Max Brod per Kafka o ad Adolf Frisé per Musil), di un'opera che sia un'opera, intorno alla quale poter girare. Un'edizione assolutamente scientifica, quale è ovviamente augurabile, non però sempre necessariamente in prima istanza, paga un pedaggio di 'illeggibilità'. Leggibilità e illeggibilità, quasi in una sorta di principio d'indeterminazione, corrispondono a funzioni diverse della fruizione letteraria[42].

[42] Gianfranco Contini, *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 9-10.

Antonia Giacobbe

LA SCRITTURA "ICARICA" DI ALVARO: TRAVAGLIO DI UN DEBITO E DI UNA FUGA. BELMORO

1. *Premessa*

Inoltrarsi all'interno della scrittura "labirintica" di Corrado Alvaro, confidando nel filo di Arianna di una cronologia che va dalla giovinezza all'ultimo impegno civile, rischia di proiettare sulla sua opera una linearità evolutiva che il testo smentisce sistematicamente e che non conduce ad alcuna uscita. La scrittura di Alvaro non ammette risoluzione e sarebbe come decifrare un ordito – attraverso fasi e catalogazioni – la cui intessitura si intravede in controluce.

L'itinerario alvariano sfilaccia filiere simboliche e insieme denotative, destrutturando qualsiasi statica interpretazione. Risalire la trama imbricata fino al nodo che tiene insieme la produzione dello scrittore calabrese significa muoversi all'interno di un groviglio di tensioni che, sotto le spoglie mutevoli di generi e geografie diversissime tra loro, non restituisce una traiettoria di progressivo compimento.

Ogni pagina di Alvaro va letta come un intreccio dendritico, radicato in una terra – la sua Calabria – troppo stratificata per lasciarsi ridurre a un numero finito di derivazioni. Tuttavia, pur nella molteplicità di un ecosistema testuale in continua germinazione, chi scrive – per ragioni espositive – si àncora, come limite necessario del discorso, a un singolo

Università degli Studi di Roma - Tor Vergata - Roma; antonia.giacobbe 72@gmail.com

nodo da cui il ragionamento prende le mosse e che richiama insieme un'unità e un'osmotica biforcazione: "debito" e "fuga".

Parlare di debito e fuga potrebbe alimentare una riflessione opaca. Si tenterà, qui, di coglierle come categorie intrinseche all'animo dello scrittore e generatrici di risposte complesse rispetto a un'eredità ineludibile per appartenenza.

Il debito – nella sua accezione più alta – non è da intendersi, nel senso di "mancanza" o "colpa": letto in questi termini, il concetto ne uscirebbe impoverito nella sua portata. Esso coincide, in questa sede, con la condizione ontologica attraverso cui un'esistenza si scopre in relazione con ciò che la tracima e la fonda: la "terra materna" verso cui "essere in debito" significa, prima di ogni altra cosa, appartenere. Essa è una matrice costitutiva dell'esistenza, ciò che le consente di riconoscersi parte di qualcosa, e dunque la condizione di possibilità di ogni vocazione.

E la fuga? Non è un "sottrarsi" né una forma di cedimento dell'animo ma, nella sua accezione più alta, è il movimento generativo e strutturale attraverso cui un'esistenza varca la soglia della propria origine – che è un'istanza fondativa dell'essere umano – senza reciderne il vincolo. Alvaro "trascende", restando in relazione, senza alcuna forma di infingimento.

Debito e fuga, così definiti, non compongono una dicotomia: essi si impongono come un'unità organica che si rivela proprio nello scarto fra i due momenti.

Non si tratta di una struttura che il pensiero impone dall'esterno al testo: è la stessa scrittura polimorfa – nelle forme più diverse che essa attraversa – a restituirne costantemente il riscontro.

Chiameremo la prima diramazione "scrittura come debito" – l'atto insieme morale e ontologico – attraverso cui lo scrittore è cosciente di trovarsi "calato" in un mondo che non ha scelto, "consegnato" a una terra e a una storia affiorate da un "altrove" (come accade a Belmoro) che non si lasciano più distinguere da ciò che vi è di più intimo nella sua stessa vocazione.

Questa prima diramazione nasce, dunque, da un "vincolo contratto" al cui appello Alvaro risponde in modo radicale, assentendo all'erompere di dilacerazioni e ricomposizioni che in quanto tali portano già in sé, come suo rovescio necessario, la spinta a porsi "oltre".

La fuga è esistenzialmente connaturata al debito, e conduce al tentativo di sottrarre quella stessa materia alla propria concretezza dolorosa: al-

lontanandola nello spazio e insieme redimendola nella memoria e nella scrittura.

Il debito qui considerato trascende l'obbligo morale contratto verso un'origine sociale ed è la forma che assume, nello scrittore, la coscienza di un'eredità ricevuta. Vi si potrebbe accostare, per affinità di clima, l'idea heideggeriana dell'*esser-gettato* nel mondo[1], quella condizione originaria per cui ci si ritrova consegnati a un'appartenenza mai deliberata. Ma il debito alvariano va oltre l'"*esser-gettato*" – per riprendere ancora un'immagine ben distante dalla categoria – che non basta a rendere conto del "vincolo". Esso travalica il dato di fatto e offre come risposta il "farsi carico". È in questo scarto che la scrittura alvariana trova la propria postura, ampliando il debito ontologico in interiorizzazione di esso e trasmutando l'esteriorità della storia in coscienza scrivente. La fuga, di converso, non costituisce una forma di cedimento, ma una categoria a doppio fondo: il piano immanente e il piano trascendente.

Debito e fuga non sono, dunque, due forze che si limitano a bilanciarsi, ma i due nomi di un'unica, ininterrotta dialettica che la scrittura di Alvaro non risolve mai e che pagina dopo pagina si incarna nel proprio travaglio. Non il racconto di un conflitto pensato altrove e poi trasferito sulla pagina, ma il luogo stesso, forse l'unico, in cui quel conflitto "accade".

In questa accezione il debito, come radicamento ontologico all'origine, e la fuga, come proiezione verso il proprio compimento, trovano la loro sintesi in una formula illuminante, che la scrittura di Alvaro sembra rendere leggibile: quella di «futuro ricordato»[2], che Morace impiega, richiamandosi agli strumenti interpretativi teorizzati da H. Fisch, per leggere l'opera alvariana.

---

[1] Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1995, pp. 172-173. Il confronto qui proposto si limita alla sola accezione di pura effettività pre-normativa che vi si accoglie: non sfugge che lo stesso Heidegger, nel prosieguo dell'opera (§58, dedicato all'essere-colpevole, *Schuldigsein* – termine che in tedesco lega indissolubilmente colpa e debito), perviene a un'assunzione risoluta del proprio esser-gettato non lontana dal "farsi carico" qui attribuito alla scrittura alvariana; esso resta tuttavia volutamente circoscritto al solo §29, e non intende misurarsi con l'intera architettura heideggeriana della cura e della colpa.

[2] Aldo Maria Morace, *Alvaro nel labirinto*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, p. 48; alla nota 35 lo studioso osserva che l'opera alvariana si presta in modo privilegiato all'applicazione degli strumenti interpretativi teorizzati da Harold Fisch, *Un futuro ricordato*. Saggio sulla mitologia letteraria, Bologna, il Mulino, 1988.

Lo studioso vi ricorre ricostruendo la genesi de *L'uomo nel labirinto*: a proposito de *Il paese chiuso* – il racconto poi confluito nel romanzo, che ha per soggetto una piccola comunità isolata tra le montagne – individua un «tema alvariano quant'altri mai», soprattutto «in un momento in cui lo scrittore era proteso a instaurare una sintesi feconda tra la vocazione all'esplorazione del magma annichilente della solitudine nella città disumanizzata e la riscoperta delle proprie radici terragne». Queste ultime vanno intese «non come una forma (deteriore) di regionalità ma di "futuro ricordato", vale a dire di impossibilità, da parte di una qualsiasi civiltà, a progettare il proprio futuro senza tenersi saldamente ancorata alla memoria storica e alla identità mitico-antropologica»[3].

In due sole parole si dà conto dell'impossibilità di pensare il proprio avvenire senza restare ancorati alla propria origine. E se il futuro è già, in qualche misura, ricordato, allora la fuga non è mai un allontanamento assoluto dal debito, ma il suo dispiegarsi nel tempo.

La critica ha individuato più volte questa tensione, declinandola in coppie concettuali diverse, per lo più costruite sull'opposizione fra un'appartenenza originaria e lo scarto da essa. Il primo idealismo – quello di De Robertis – vi colse l'unità di uno «scrittore corale». Fu poi Pancrazi, negli anni Trenta, a scomporla nel binomio paese/città. Negli anni Cinquanta, il sospetto ideologico della lettura marxista di Petronio, Manacorda e Salinari vi lesse invece un'ambiguità di classe mai risolta e negli anni Settanta, Bova ne spiegò la scrittura come riflesso di condizioni materiali, in chiave di determinismo sociologico.

Non si tratta, qui, di affiancare un'ulteriore coppia concettuale a quelle già proposte dalla critica, ma di mostrare come esse siano riconducibili a un'unica logica causale, ovvero il debito che genera l'urgenza e la fuga che ne è la risposta strutturale.

Alla coppia debito/fuga si può accostare un secondo nome, più aderente al lessico e all'immaginario che la stessa opera di Alvaro mette a disposizione. Il debito, nella misura in cui è sempre moto di ritorno verso una voce e una terra da cui ci si è allontanati, è propriamente *nostos,* che, innestandosi in *algos* custodisce la cicatrice della lacerazione e nomina così il moto che lo schema primitivo del viaggio riconosce come matrice di ogni narrazione scritta o orale. È quel moto interiore che coglie Belmo-

[3] *Ibidem.*

ro non appena risale dall'acqua verso la terra. Gli si affaccia un timore sconosciuto, che rivela per contrasto ciò che ha lasciato: «un sentimento che nel mio luogo d'origine è affatto ignoto: il sentimento di poter essere assalito da qualcuno»[4]. È la paura di chi non ha più riparo. Di rimando la fuga tende all'*ekstasis*: letteralmente uno «stare fuori», l'uscita dalla *stasis*, dalla quiete di un luogo in cui nulla passa. Nella parabola alvariana essa assume una configurazione memorabile, perché l'uscita dall'origine è, in *Belmoro*, anche uscita da un tempo senza soglie. Lasciare un tempo senza soglie è cadere nel tempo che scorre. È questo il prezzo dell'*ekstasis*, di cui il protagonista misura gli effetti nel passo seguente:

> […] I ricordi di quel luogo d'origine, o forse le illusioni della prima età, mi assalgono a intermittenza, stento io stesso a ricollegarli. Mi dovevo abituare all'idea di passato e di presente, mentre, nel mio mondo natale, passato, presente e futuro sono perennemente insieme[5].

Il «futuro ricordato» – all'interno della "scrittura icarica" – innesca un volo che non si sottrae per sempre alla terra, ma porta in sé, come destino già scritto nello slancio, la propria caduta.

È la stessa figura che si incontrerà, identica nella sostanza, sebbene mai nominata in questi termini, nell'episodio dei suoi tredici anni, in cui il futuro narratore "si ritrova caduto sulla terra"[6] dopo il primo, innocente volo della menzogna fabulatoria. È ancora la stessa figura, poi, a governare, nel punto estremo della produzione alvariana, la dissoluzione di Belmoro: un corpo icaricamente disgregato da un volo, quello della tecnica, che è fuga radicale dalla propria origine. Di questa dissoluzione la scrittura non narrerà per intero, poiché il romanzo si interrompe al sesto capitolo della seconda parte:

> […] ma torno a Flora, anche se il ricordo di Stella si inserisce in quei miei pensieri di allora, e naturalmente, poiché si trattava del risultato più alto raggiunto a Energheiton, di una vita senza destinazione […][7].

Nostos ed *ekstasis* non sostituiscono debito e fuga: è la scrittura icarica a

---

[4] Corrado Alvaro, *Belmoro*, Milano, Bompiani, 1957, p. 9.
[5] *Ivi*, p. 103.
[6] Id., *Il viaggio*, Brescia, Morcelliana, 1942, p. 33.
[7] Id., *Belmoro*, cit., p. 371.

condensarli in due sole parole di ascendenza classica, restituendo l'eco mitologica che la stessa cultura di Alvaro – sempre pronta a pensare per archetipi e genealogie – avrebbe, si può credere, riconosciuta come propria.

Non a caso Tommaso Campanella rappresenta ben più di un nome da richiamare: è il conterraneo in cui lo scrittore riconosce, quasi per un legame di sangue e di terra, la propria vocazione a un pensiero che nasce dal corpo e dalla sofferenza, e tende instancabilmente al cielo. Egli stesso testimonia la natura estatica di simili slanci, in termini che risuonano con l'*ekstasis* – qui posta – accanto al *nostos*:

> […] Questa credo che sia l'estasi platonica della quale fa menzione Porfirio, che da questa Plotino sette volte fu rapito, et egli una volta; essendo che di rado si trovan tante circostanze in un uomo. Con tutto ciò, in due o tre anni potrebbe anco succedere tre o quattro volte; et quelle cose che allora si intendono, bisogna subito scriverle et diffusamente, altrimenti voi ve le scordereste, et rileggendole poi non l'intendereste […][8].

2. *Radici di una dialettica*

La dialettica tra debito e fuga è, dunque, in Alvaro uno scarto che si compone all'interno di una tensione armonizzante – pur nell'apparente discostamento – e che, prima di diventare scrittura, si genera come meccanismo psichico ed emotivo profondo. Le pagine autobiografiche, disperse nei suoi diari e in altri scritti, offrono una genealogia sorprendentemente precoce e consapevole di questo "aldilà" della parola scritta.

Scrive Alvaro:

> Mio padre, poi, era solito leggere nelle lunghe sere d'inverno, al canto del fuoco, certi libri a mia madre, romanzi in genere, di Cantù, Manzoni, D'Azeglio, Balzac, e più tardi di Mastriani. Mia madre ascoltava e teneva tutto a mente; spesso con la fantasia precedeva lo scrittore. Io ricordo vivamente l'apparizione di quei personaggi e collocavo nell'ambiente di paese, tra il palazzo e la capanna, tra la mia casa e quella del vicino, le vicende che sentivo leggere[9].

---

[8] Tommaso Campanella, *La pratica dell'estasi filosofica*, a cura di Salvatore Mariano, Scandiano, SEAR Edizioni, 1987, pp. 51-52.

[9] C. Alvaro, *Il viaggio*, cit., pp. 32-33.

Una trasposizione non solo tra fantasia e realtà ma tra lo stile e l'uomo:

> Accanto a quel fuoco imparai a fantasticare, al punto da creder vero quello che leggevo. Meglio, di averlo vissuto. Una volta raccontai ai miei fratelli un'avventura che avevo letto, e la riportai in prima persona, come se avessi trent'anni anziché tredici, avessi viaggiato, conosciuto strana gente e veduto apparizioni straordinarie. Solo dopo un momento di riflessione i miei fratelli mi osservarono che non poteva essere, dato che eravamo sempre stati insieme e non sapevano quando io avessi potuto vivere simili avventure. Ciò che per la verità stupì anche me, e mi ritrovai caduto sulla terra[10].

Questo raccontarsi schiettamente è uno specchio intraorganico in cui quel processo, che la presente lettura si propone di dimostrare, si pone come evento già compiuto, anche se in germe, nel gesto orale più elementare del narrare. Il ragazzo non si accontenta di riferire ai fratelli un'avventura letta, se ne appropria nella forma più radicale che la finzione conceda. Alvaro racconta la vicenda in prima persona, attribuendosi un'età mai avuta, viaggi mai fatti, genti mai incontrate, eppure reali e vividi.

È in questa scena domestica, quasi impercettibile come ciò che scorre senza sguardi, che si rivela la fuga nella sua configurazione più pura. Una fuga non ancora sublimata nel mito greco o nell'utopia distopica, ma già perfettamente riconoscibile come l'impulso a sottrarre il soggetto alla propria angusta verità biografica per consegnarlo a un "io" dilatato, avventuroso e mitico come quello di Ulisse.

Questo ricordo smuove, nei suoi effetti, una materia profonda. La fuga, comune a ogni fanciullezza che fabuli e inizialmente chiusa nel suo delirio estatico, diviene beanza: una relazione immaginaria dove sono proprio i fratelli, prima cellula di una memoria condivisa, a incrinarne la superficie. A questo punto il debito cambia volto e da condizione morale e ontologica si pone come qualcosa che sopraggiunge dall'esterno e si impone al soggetto suo malgrado. La densità simbolica di questo passaggio si rivela potentemente nella formula con cui Alvaro registra l'esito di questo richiamo, e precisamente nell'essersi ritrovato «caduto sulla terra». Una "caduta", non una resa pacificata al reale. Una "caduta" in cui precipita anche la narrazione con tutto ciò che la parola porta con sé di smar-

---

[10] *Ivi*, p. 33.

rimento e di trauma; «[…] ciò che per la verità stupì anche me […]», confessa lo stesso Alvaro, come chi si accorga soltanto a cose fatte di essere stato, per un istante, altrove da sé.

È difficile non leggere, in questa terra su cui il futuro narratore ricade, una prefigurazione letterale di ciò che diventerà, nell'opera matura, la metafora portante di tutto il suo travaglio. Prima che la terra d'origine divenga, nei romanzi e nei racconti, il luogo simbolico del debito non estinguibile, essa è già, in questa pagina memoriale, il punto fisico su cui un fanciullo rovina, restituito alla verità dalla voce dei suoi stessi fratelli. La scrittura adulta non farà che dare forma colta e durevole a una sequenza – "fuga" nel mito di sé e caduta sulla terra – che Alvaro aveva già attraversato per intero, in un pomeriggio lontano, raccontando ai fratelli una menzogna che, per qualche istante, aveva creduto vera.

Non di rado la categoria di "fuga/*ekstasis*" in Alvaro viene letta all'interno di paradigmi biografici secondo cui lo scrittore non l'avrebbe mai realizzata compiutamente. Osserva Reina che questa dimensione resta sempre «soltanto sognata, vissuta sul piano della fantasia e dell'immaginazione, mai concretamente realizzata»[11], una finzione legata, per usare le sue stesse parole, al «mitico Eden».

La tesi qui sostenuta si pone su un piano diverso, in cui la fuga alvariana è una dimensione che travalica gli atti che generano certezza. Inversamente, essa si manifesta come ciò che trova conferma nel proprio debito e si risolleva, estaticamente e dolorosamente, nel seguire l'iniziativa conquistatrice della verità. Ne nasce un circuito germinativo, costantemente anticipante, di una logica collettiva che porta dal "sé" all'"altro", instancabilmente.

Bo vi riconosce, «non una letteratura di semplice rivestimento, non un'arte per la scena, ma una letteratura di cose, di pensiero, o meglio di sentimento che inclina al pensiero»[12], e come scrive Falqui «innegabilmente, Alvaro fu uno degli scrittori che meno si sottrassero al vaglio della realtà e meno si rifiutarono all'impegno della verità»[13].

---

[11] Luigi Reina, *Corrado Alvaro*. Itinerario di uno scrittore, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1994, p. 31.

[12] Carlo Bo, *Realtà e poesia di Corrado Alvaro*, Quaderni di Prospettive meridionali, Roma, Editoriale CD, 1958, p. 18.

[13] Enrico Falqui, *Le parole della notte di Corrado Alvaro*, «La fiera letteraria», 1 luglio 1956, ora in Id., *Novecento letterario*, serie III, p. 35.

La lettura critica di Alvaro si è spesso configurata come una tensione tra due tendenze, che la tradizione degli studi ha per lo più tenuto distinte, se non contrapposte. «Ognuno dei due poli» (attraverso cui spesso la scrittura alvariana è stata risolta) – osserva Morace:

> […] non si situa con l'altro in un rapporto di opposizione, ma invece si colora del suo riflesso, è (ri)vissuto alla luce di esso, in un unico sistema circolatorio. La risorsa vitale dell'arte alvariana è, appunto, l'interazione tra i due mondi – la provincia e il continente – che reciprocamente si svelano, in una densità di luce sospesa[14].

Un'immagine pregnante che ben si presta a descrivere anche la relazione tra debito e fuga qui proposta, non come termini opposti ma come flussi di uno stesso movimento.

Questo mancato riconoscimento della circolarità creativa di Alvaro ha spesso condotto la critica verso rigide categorie binarie, appiattendo la complessità dell'opera alvariana.

A tal proposito, è necessario misurarsi con la celebre dicotomia di Pietro Pancrazi, che – superando la formula di «scrittore corale» coniata da De Robertis, per cui di Alvaro non resterebbe «una figura che campeggi», ma solo «le voci e i gesti o i moti interni»[15] – descrisse fin dagli anni Trenta la natura dell'arte alvariana come oscillazione tra «[…] l'ansia di vivere nella babele cittadina e, a riscontro, il richiamo dell'idillio paesano […]»[16].

Un'impostazione che, pur cogliendo la tensione, ne depotenziava la portata, arrivando a sancire una gerarchia di valore: «[…] Più difficile ad Alvaro, fin dal principio, fu il trar profitto dall'altro suo talento, quello cittadino; non resta dubbio però che il talento paesano […] gli fruttasse molto di più […] ma questo lievito non fece pane […]»[17].

Il motivo paesano, dunque, fornirebbe frutti migliori, laddove quello urbano resterebbe un lievito che non fa pane.

Va detto, tuttavia, che la sentenza pancraziana, più che registrare i due

---

[14] A. M. Morace, *Alvaro nel labirinto*, cit., p. 77.

[15] Giuseppe De Robertis, *Gente in Aspromonte*, in Id., *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1958, p. 291.

[16] Pietro Pancrazi, *Corrado Alvaro nel labirinto*, in Id., *Scrittori d'oggi*, Bari, Laterza, 1946, IV, p. 103, ora in Id., *Ragguagli di Parnaso*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, II.

[17] *Ivi*, pp. 105-106.

poli nella loro reciproca alterità, li pesa su una bilancia tutt'altro che neutrale, in cui l'idillio paesano siede dalla parte dei "frutti migliori" e l'ansia cosmopolita scade al rango di un "lievito che non fa pane". Una metafora agreste e domestica, ma non per questo meno carica di sentenza morale, giacché il lievito che non fa pane è, propriamente, un fermento sprecato, un'energia che non si è saputa convertire in nutrimento. Sotto la veste sobria della constatazione critica, si profila così una vera e propria gerarchia ontologica fra le due dimensioni. Che quella impostazione si sia irrigidita in schema lo riconosce lo stesso Morace, che vi vede una «preclusiva ottica di lettura, divenuta poi un'eredità sclerotizzata e difficile da svellere»[18], la quale, a suo giudizio, ha orientato in modo decisivo l'attenzione della critica verso l'Alvaro "regionale".

Che fine ha fatto, allora, lo «scrittore corale» vagheggiato da De Robertis, una volta scomposto – con encomiabile diligenza – nelle sue metà contrapposte? Fissata negli anni Trenta da Pancrazi come dicotomia fra paese e città, quella scissione venne letta in chiave di classe da Petronio e Manacorda. Già nel 1946, però, commentando *L'età breve*, Pampaloni aveva colto il vero nodo della questione – non il conflitto sociale, ma quello memoriale – anticipando così, con un intervento che segnò una svolta decisiva nella critica alvariana, la forzatura ideologica delle letture successive. Dal 1968, Scrivano, Balduino, Palermo e Paladino ribaltano ulteriormente la prospettiva, restituendo all'opera di Alvaro un'unità dialettica fra mito e realtà.

La scrittura in Alvaro è, a parere di chi scrive, carne viva attraversata, i cui solchi vengono vissuti ed elaborati fin dal "sottosuolo" della sua coscienza. Rinunciare alla gerarchia, di per sè, non basta a interrogare il rapporto di Alvaro con il reale.

Chi ha colto in lui una scissione ha creduto, ciascuno a suo modo, di descriverlo e ha finito per risolverlo, chiudendo un conto che nella sua scrittura non si chiude mai. È forse questo il debito più antico che questa parte di critica alvariana porta con sé: aver continuato, per generazioni, a saldare in una gerarchia o in una formula pacificante ciò che nello scrittore resta, ostinatamente, senza saldo.

Due "investimenti" della medesima urgenza esistenziale, diversamente diretti, certo, ma in nulla diseguali per dignità, e parimenti necessari a

[18] A. M. Morace, *Alvaro nel labirinto*, cit., pp. 18-19, nota 4.

chiunque, come Alvaro, abbia dovuto attraversare per intero quell'urgenza, senza la consolazione di poterne scegliere, una volta per tutte, un solo versante.

Eppure, «[…] il sanluchese, narrando il mondo attraverso le esperienze vissute sulla sua pelle, finì con l'ampliare, prima d'altri, i confini della letteratura, riducendo gli spazi del non detto e dell'indicibile»[19].

3. Belmoro: *distopia della fuga, travaglio del debito. Un'incursione in Pirandello*

Restringere l'indagine a un solo testo, nella stratificata e molteplice scrittura di Alvaro, significa già tradirne in parte la ricchezza, e ogni scelta porta con sé la consapevolezza di lasciare fuori qualcosa di essenziale. La scelta cade su *Belmoro*, perché, tra le opere di Alvaro, è quella in cui la dialettica fra debito e fuga si presenta in una forma estrema e radicale e radicale e la dimensione allegorica e distopica ne rivela, per contrasto, l'ossatura profonda.

In *Belmoro* sono rintracciabili le stesse tensioni che nelle pagine più autobiografiche restano irredimibili, prive della speranza del riscatto. Romanzo incompiuto e frammentario affida a questa distanza fantascientifica la possibilità di portare alle estreme conseguenze il nodo, qui enunciato, che, a parere di chi scrive, attraversa tutta l'opera del narratore: quello tra debito e fuga.

La svolta fantastica non è, tuttavia, un'evasione nell'astrazione. Lo nota Frateili, in un rilievo che Paladino riporta giudicandolo «incontestabile»:

> Così, anche nella sua svolta fantastica, Alvaro è rimasto ancorato alla realtà; ed era una realtà passata attraverso una coscienza sollecitata da alte e ferme esigenze spirituali e morali, sentita nel suo fondo amaro da un cuore preoccupato delle sorti dell'umanità, a suggerire al narratore quelle fantasie avveniristiche […][20].

---

[19] Giuseppe Rando, *La narrativa di Corrado Alvaro tra sperimentalismo, denuncia e profezia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018, p. 137.

[20] Arnaldo Frateili, *L'opera postuma*, in *Omaggio a Corrado Alvaro*, a cura di Carlo

Il rilievo, letto alla luce della dialettica qui proposta, rovescia i termini apparenti dell'opposizione fra debito e fuga: anche la "fuga" dello scrittore verso la forma fantastica e allegorica, nata da una realtà attraversata dalla coscienza, si rivela sublimazione del debito, laddove le due istanze si generano vicendevolmente. Dice Belmoro:

> Ignoravo la stagione e il giorno e l'ora del mio arrivo in quella contrada. Né riuscivo a ricordare come vi ero caduto. Ricordavo assai poco del mio luogo d'origine, e la mia mente circondò di mistero quella provenienza. Così credetti sempre di essere caduto da un astro, in cui alcune presenze senza età mi ammonivano che dovevo uscire, che dovevo essere, ed essere aveva forse lo stesso senso di morire[21].

All'interno del movimento circolare in cui il debito si fa presupposto metafisico della fuga – una condizione di possibilità e urgenza, più che un vincolo in senso proprio, da cui essa stessa scaturisce – Belmoro non sceglie la propria "fuga": resa ineluttabile dall'enorme oggettivazione che assottiglia i confini della propria identità. Il protagonista, precipitando da un astro, spinto da presenze senza tempo che gli impongono di «uscire» e di «essere» a prescindere da sé stesso, subisce un obbligo enigmatico e non negoziabile; allo stesso modo in cui altre pagine più autobiografiche associano la partenza dalla terra natale alla costruzione di un'esistenza adulta altrove.

A questo proposito, si offre un utile termine di paragone in *Una giornata*, pubblicata da Pirandello nel 1935 sul «Corriere della Sera» e poi collocata, dall'editore, dopo la sua morte, in chiusura del quindicesimo volume, uscito postumo, delle *Novelle per un anno* (1937). La novella si apre sull'espulsione improvvisa di un io narrante, gettato in un luogo sconosciuto senza sapere come vi sia giunto: «Strappato dal sonno, forse per sbaglio, e buttato fuori dal treno in una stazione di passaggio. Di notte; senza nulla con me»[22]. Vi si riconosce, pur nella diversa immagine del treno, la grammatica della caduta che apre *Belmoro* («credetti sempre

---

Bernari, Roma, Poligrafica Italiana, 1957, p. 153, cit. in Vincenzo Paladino, *L'opera di Corrado Alvaro*, Firenze, Le Monnier, 1972, p. 125.

[21] C. Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 9.

[22] Luigi Pirandello, *Una giornata*, in Id., *Novelle*, a cura di Lucio Lugnani, Torino, Einaudi, 2015, p. 424.

di essere caduto da un astro»[23]) e che già aveva colto il piccolo Alvaro tredicenne, «caduto sulla terra»[24] dopo il primo volo della menzogna fabulatoria. Queste pagine narrativizzano, nella forma più letterale, l'essergettato heideggeriano già richiamato in apertura a proposito del debito alvariano: un io consegnato a un'appartenenza mai deliberata, che tuttavia – come lì si è sostenuto – non si esaurisce nel dato di fatto, ma esige una risposta, un farsi carico della propria condizione, travalicando il solo "esser-gettato" per farsi vincolo. Nell'esordio della novella di Pirandello «le vaghe impressioni d'uno strappo, d'un'espulsione, d'una violenza confluiscono a comporre la scena simbolica della nascita (o d'una rinascita in altra dimensione temporale)»[25]. La nascita stessa e il luogo che la accoglie si configurano qui come matrice originaria: è da questo luogo – non scelto, non deliberato, eppure costitutivo – che nasce il debito nel senso qui inteso, non come reità ma come radicamento ontologico da cui ogni esistenza, per quanto se ne allontani, non può mai dirsi del tutto affrancata.

L'io pirandelliano confessa il proprio smarrimento: «Non riesco a riavermi dallo sbalordimento»[26]; nella stessa area semantica si colloca quanto Alvaro annota, a proposito della propria caduta: «ciò che per la verità stupì anche me»[27]. Alla caduta si accompagna, in entrambi i casi, lo stupore e un'analoga amnesia dell'origine: l'io narrante pirandelliano non ricorda più «affatto di dove sia partito, dove diretto» e, quanto a ciò che avrebbe con sé, aggiunge: «Mi pare nulla»; più oltre, riconosce di non sapere «neppur come, né di dove, né perché ci sia venuto»[28]. Belmoro, allo stesso modo, non serba memoria del proprio arrivo in quella contrada, e la sua mente «circondò di mistero quella provenienza»[29].

Anche l'assenza di ogni bene al momento della caduta accomuna i due personaggi, per quanto in misura diversa. Belmoro risale nudo dall'acqua, e solo i panni lanciati da una mano nascosta – quella di Irmene, la contadina che lo scopre – gli restituiscono una parvenza di identità socia-

---

[23] C. Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 9.
[24] Id., *Il viaggio*, cit., p. 33.
[25] L. Pirandello, *Una giornata*, cit., p. 424, nota al v. 7 (commento di L. Lugnani).
[26] *Ibidem*.
[27] C. Alvaro, *Il viaggio*, cit., p. 33.
[28] L. Pirandello, *Una giornata*, cit., p. 425.
[29] C. Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 9.

le[30]: un debito sospeso, mai estinto proprio perché non più localizzabile. Né l'uno né l'altro personaggio, del resto, sceglie il proprio allontanamento, né può appellarsi contro di esso. Le «presenze senza età» che ammoniscono Belmoro a «uscire»[31] non ammettono replica. Non diversamente, il narratore pirandelliano – che si trova fin dall'inizio «senza nulla» e che ha appena intravisto un «lanternino cieco» accorso a richiudere lo sportello del treno da cui è stato espulso – resta privo dell'impulso alla protesta: «Nello stordimento, non m'è nemmen passato per il capo di correrglì dietro per domandare spiegazioni e far reclamo. Ma reclamo di che?»[32]. La caduta qui appena vista in *Belmoro*, resa ineluttabile e non scelta, trova un riscontro, per quanto non letterale, nella condizione del narratore pirandelliano, che è costretto ad adeguarsi a regole di cui non possiede la chiave: «Bisogna che mi forzi a far le viste d'esserne anch'io persuaso e che m'ingegni di far come gli altri, per quanto mi manchi ogni criterio e ogni pratica nozione»[33].

Il carattere non scelto del percorso del protagonista trova un significativo riscontro critico in Paladino, che descrive l'intera vicenda di Belmoro come «[…] una serie di cadute, di violente spoliazioni, di fughe coatte nel tempo tridimensionale della storia […]»[34], condizione che egli riconduce a

> […] una crisi che investe la civiltà nel suo passato, nel presente, e nei suoi immediati sviluppi. E d'altra parte, è proprio la sua mancata integrazione e quel senso di solitudine e d'insoddisfazione, derivante dalla sua condizione di esule senza una meta precisa, che acuiscono, sempre più, in lui il bisogno di situazioni sicure e stabili, di verità certe, di valori assoluti. Ed è, questa, per altro, un'istanza che segna uno dei momenti costanti e ricorrenti della dialettica interna dello spirito umano[35].

L'assenza di una meta riconoscibile – agognata da Belmoro – rafforza la lettura del debito come urgenza aperta che va oltre il facile approdo. Belmoro non compie una fuga cieca che porta in sé una condizione per-

---

[30] *Ibidem*.
[31] *Ibidem*.
[32] L. Pirandello, *Una giornata*, cit., pp. 424-425.
[33] *Ivi*, p. 426.
[34] V. Paladino, *L'opera di Corrado Alvaro*, cit., p. 126.
[35] *Ivi*, p. 127.

manente, ma una fuga generativa che affonda le sue radici nel sentire profondo dell'animo alvariano. E lo stesso critico, accostando la vicenda di Belmoro a quella dell'esilio di Adamo, precisa che l'equivalente della promessa del perdono, qui assente, «sarebbe quel senso delle origini che servirà da orientamento sulla via del ritorno, del riscatto, della reintegrazione nella propria umanità»[36]: un aggancio diretto, questo, alla nozione di debito come condizione di possibilità, giacché il «senso delle origini» qui individuato da Paladino non è un vincolo da onorare ma un orientamento, una bussola che rende pensabile il riscatto, pur senza garantirlo.

Il protagonista di *Belmoro* transita da un mondo rurale (cade da un astro e viene accolto da una famiglia di contadini) all'egemonia tecnocratica di Energheiton, che coincide con un progressivo decadimento dei costumi. L'ideologia dei residenti della metropoli postula l'azzeramento della memoria e dunque il rifiuto di ogni eredità, con il conseguente annichilimento di corpi omologati.

A questa sterilità, come osserva Pampaloni, Alvaro contrappone un'inesausta «[…] nostalgia di valori umani perenni, di una ricchezza sentimentale costituita attraverso sofferenze, ingiustizie, ricatti, inganni, oppressioni […]»[37]. La sofferenza e l'ingiustizia, sono la sostanza stessa di quei valori che l'omologazione tecnocratica cancella insieme alla memoria: un modo di onorare il debito verso l'umano, non di eluderlo.

L'immagine di Belmoro, «caduto da un astro», rammenta, come già detto, la scena domestica raccontata dallo stesso Alvaro, in cui il tredicenne, rivolgendosi ai fratelli, narra in prima persona un'avventura mai realmente esperita, sottraendosi alla propria età anagrafica per consegnarsi a un io espanso oltre i propri confini. Smentito, l'*ekstasis* viene meno, e lo scrittore ne rievoca l'epilogo con la formula: «mi ritrovai caduto sulla terra».

Belmoro, come il piccolo Alvaro, compie dunque un esodo che è una lacerazione e una "caduta". La sua *ekstasis* si perde nel luogo d'origine di cui non conserva ricordo ma che rimane culla del suo candore.

Straordinariamente commovente è il passaggio in cui Belmoro viene messo alle strette da un funzionario che pretende di conoscere la sua «ve-

---

[36] *Ivi*, p. 131.

[37] Geno Pampaloni, *Il 2000 di Corrado Alvaro*, «L'Espresso», 11 agosto 1957.

ra origine». Egli si ritrova interrogato per un dato di fatto che nessuna memoria può restituire:

> Lei si ricorda per caso dove era prima di nascere? […] la sua paura di entrare nel mondo, mentre di là alcune ombre stanno in angustia e in lutto per lei che le abbandona, che deve nascere, che va di là, in un regno di cui dubita ma che deve pure esserci, e chissà con quale sorte, sofferenza o beatitudine[38].

In poche pagine Alvaro rende con assoluta nettezza l'essere affidati al mondo come lutto: abbandonare qualcosa per essere a propria volta abbandonati a un regno ignoto. Subito dopo, un atto di violenza gratuita, dice Belmoro, «[…] mi arrivò uno schiaffo sonoro su una guancia, e poi la stessa mano mi percosse l'altra a rovescio […] Questo atto, nuovo per me, ebbe la virtù di ridurmi tutto in un angolo del mio corpo, o della mia coscienza: forse nel cuore, in quel seme dell'essere cui ho accennato prima […]». Eppure quella violenza subita gli restituisce ciò che nessuna tecnica aveva saputo dargli: «[…] quella mano brutale mi dava uno slancio verso l'umanità […] Gli perdonavo perché non si vergognasse di essere un uomo […]»[39]. È il debito più nudo che il romanzo possa formulare: un vincolo che non viene onorato dall'esterno, quanto piuttosto un farsi carico della fragilità altrui nel momento stesso in cui la si subisce sulla propria pelle. A questo debito Belmoro affianca la confessione più esatta della propria condizione: «sono stato sempre in possesso di altri e mai di me stesso»[40], segno che la fuga non ha mai realmente affrancato nulla, perché il debito verso l'umano precede ogni tentativo di sottrarvisi e gli sopravvive.

Un'immagine che, letta in parallelo con l'incipit del romanzo, mostra come la caduta sia avvertita, fin dalla voce stessa del protagonista, come perdita irreparabile prima ancora che come atto fondativo della fuga. Il piccolo Alvaro si finge più grande di quanto sia e i fratelli lo riconsegnano alla sua età reale. Belmoro, invece, non gode di questo conforto: nessuna voce fraterna interviene, ed egli resta solo con l'evento subìto.

Dove si colloca, allora, la caduta rispetto alla fuga che la precede o la

---

[38] C. Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 112.
[39] *Ibidem*.
[40] *Ivi*, p. 113.

segue? Nell'episodio autobiografico della fanciullezza, essa arriva a chiusura, quasi sigillo di un volo immaginativo già compiuto. In Belmoro, al contrario, la caduta rappresenta il principio della tensione verso il volo. Non ciò a cui la fuga approda, ma ciò da cui essa prende l'avvio: Belmoro è «caduto da un astro», incapace di ricordare come vi fosse caduto, sospinto da presenze senza età che gli impongono di «uscire» e di «essere».

La caduta, qui, non suggella una fuga precedente, come avviene nell'episodio dell'infanzia dello scrittore, ma la inaugura. È essa stessa, nel medesimo istante, debito – un obbligo subìto, mai scelto, la cui origine resta avvolta di mistero – e fuga che coincide con l'allontanamento definitivo dal mondo natale di cui egli conserva la purezza e la sacralità. Le due occorrenze della medesima immagine rivelano dunque i due volti di un'unica dialettica: nel ricordo d'infanzia la terra è il luogo in cui il debito si riafferma interrompendo la fuga; in *Belmoro* la terra è il luogo in cui il debito, imponendosi come obbligo enigmatico fin dal primo istante, genera la fuga che percorrerà l'intero romanzo.

Anche sul piano delle figure ricorrenti nella scrittura di Alvaro, debito e fuga non si susseguono mai come causa ed effetto separati, ma invertono incessantemente la propria posizione, l'uno generando l'altra senza che sia mai possibile determinare quale dei due sia anteriore. Ne è riprova la vicenda parallela del personaggio di Daniele.

Il parallelismo tra le due storie è stato già messo in luce:

> […] la storia di Daniele appare […] speculare a quella di Belmoro, ma nel contempo è precorritrice degli sviluppi futuri del romanzo: le figure dei superstiti della guerra ridotti in entità incorporee anticipano la medesima metamorfosi che il protagonista subisce[41].

A questa interpretazione si può affiancare la chiave di lettura qui proposta: la sorte del personaggio non funge soltanto da premonizione narrativa, ma anche da specchio profetico del prezzo che la fuga sconta quando recide ogni legame con il debito che la genera. La fuga, dunque, come già visto, permane forza vitale soltanto finché resta legata al proprio debito e si converte in sterilità assoluta nel momento in cui aspira a un affrancamento totale. La figura di Daniele – ridotto dal conflitto atomico a

---

[41] Marco Daniele, *Il ragazzo caduto dal cielo e gli orrori della modernità*. Alvaro postumo e distopico: *Belmoro*, «Oblio», IX (2019), n. 34-35, p. 55.

pura entità incorporea – incarna un corpo del tutto svincolato dal debito verso la propria storia e la propria origine, e per tale ragione integralmente dissolto. Il ricorso di Belmoro alla sostanza che lo fa regredire somaticamente all'infanzia, pur lasciandone intatte le facoltà intellettive, è un primo, parziale acconto su quello stesso prezzo: una fuga – dalla tortura, questa volta – che si salda immediatamente in un debito corporeo, in un'alterazione del suo essere che nessuna guarigione potrà mai integralmente ripristinare.

Non è la prima volta che la stessa terra calabrese genera una simile architettura immaginativa: oltre tre secoli prima, Tommaso Campanella costruiva, nella reclusione carceraria che lo avrebbe trattenuto per quasi trent'anni, l'ordine cosmico e tecnico della sua *Città del Sole* – un'utopia che, non diversamente dalla distopia di *Belmoro*, nasce da un debito portato all'estremo e vi resta indissolubilmente legata. Se in Campanella è la prigionia del corpo a generare il volo utopico del pensiero, in Alvaro è la dissoluzione stessa dell'identità – il debito ridotto a pura sostanza somatica – a produrre la fuga più radicale, quella «tecnica» che a Energheiton abolisce ogni origine.

Torna qui utile il confronto già avviato con Pirandello. Anche l'io narrante della novella *Una giornata*, ignaro del proprio arrivo e della propria provenienza, non può verificare l'identità personale che nel corpo, nel quale cerca una conferma della propria esistenza: «mi guardo le mani, mi tasto con esse, mi cerco addosso, anche per sentire come son fatto, perché non posso più esser certo nemmeno di questo: ch'io realmente esista»[42]. Dubita perfino che l'abito indossato gli appartenga: «non sono sicuro dell'abito che ho addosso; mi sembra strano che sia mio; e ora mi nasce il dubbio che salutino quest'abito e non me»[43]. È la stessa incertezza somatica che in *Belmoro* si fa, letteralmente, sostanza: il debito, qui, non si gioca più sul piano della memoria ma su quello della carne, in entrambi i testi, teatro inconsapevole di un'identità che sfugge al proprio possessore.

A quella prima trasformazione segue una seconda, che ne rovescia però l'esito atteso. La speranza di un ritorno alla condizione d'origine si rivela, qui, del tutto fallace, poiché un errore nell'assunzione della nuova sostanza relega Belmoro in una prigionia somatica ancora peggiore: un

[42] L. Pirandello, *Una giornata*, cit., p. 425.
[43] *Ivi*, p. 426.

corpo ombra, divenuto estraneo a sé stesso, ridotto a mera immagine fotografica.

Non è privo di significato che sia esattamente in tale frangente – allorché il suo stesso corpo ha cessato di coincidere con il sé – che Belmoro, pur avvertendosi povero e insieme investito di un'inedita potenza, scelga di farsi segreto custode di Stella Pidue.

Attraversate molteplici peripezie, una disillusione cocente lo coglie nell'istante in cui scopre l'esistenza di altre donne identiche a Stella e del tutto indistinguibili. In *Belmoro* svanisce drammaticamente il sogno della "donna unica", e con esso l'illusione che l'unicità smarrita nel suo corpo potesse quantomeno sopravvivere in quello altrui. Il motivo della "donna unica" nell'economia del romanzo esprime la proiezione "erotica", intesa in senso ampio, della medesima dialettica che regge il rapporto fra debito e fuga. Il debito di Belmoro trae origine da una perdita irripetibile: una caduta da un luogo che rimane "avvolto di mistero" e che nessuna reiterazione varrebbe a restituire. La ricerca di una donna unica si configura, dunque, quale tentativo di rispecchiare, nell'alterità, quella medesima singolarità smarrita. Amare ciò che non ammette doppio equivarrebbe, per via erotica, a onorare il debito contratto verso un'origine essa stessa priva di doppio.

Energheiton, tuttavia, è un mondo strutturalmente incapace di produrre l'"unico": la sua economia è un'economia di copie, di "esemplari scelti", nella quale la serialità non costituisce un'accidentalità, ma il principio medesimo su cui si fonda la riproduzione della vita. Che Stella si riveli una sosia fra le altre non rappresenta, dunque, un mero rovescio del destino, bensì la rivelazione che il mondo tecnocratico nega, sin nella propria radice, la possibilità stessa dell'oggetto cui il debito di Belmoro anela. Il motivo della donna unica riaffiora, in forma analoga, in *Una giornata*. Nella novella l'io narrante trova, nascosta nella tasca in petto della giacca, una bustina di cuoio con una fotografia: quella di una «bellissima giovine» le cui braccia, «così vivacemente levate nel vento», gli suscitano l'impressione, «se non proprio la certezza», che il loro saluto sia rivolto a lui; eppure non arriva a riconoscerla, e si chiede: «È mai possibile che una donna così bella mi sia potuta sparire dalla memoria, portata via da tutto quel vento che le scompiglia la testa?»[44]. Ne risulta un'eco

[44] *Ivi*, pp. 426-427.

erotica priva del proprio referente: là l'unicità della donna è sottratta dalla smemoratezza dell'io; in *Belmoro*, invece, dalla serialità di un mondo strutturalmente incapace di produrre l'"unico", che moltiplica Stella Pidue in altri esemplari indistinguibili.

Il viaggio di Belmoro è costellato di figure femminili che lo conducono, attraverso un percorso conoscitivo, a scegliere una vita autentica, ai margini della serialità, dove si preannuncia la salvezza della sua identità. A questo punto il romanzo s'interrompe, proprio nel momento in cui avrebbe dovuto avviarsi, per Belmoro, il processo inverso di ricostituzione della sua identità frammentata.

Si può dire che l'opera insceni la fuga e il debito più radicali concepiti da Alvaro, che non riguardano più soltanto la terra d'origine ma l'identità stessa dell'uomo.

L'interruzione brusca in limine al sesto capitolo della seconda parte, in uno stato di incompiutezza che appare quasi come una necessità intrinseca alla materia trattata, sembra negare, tanto sul piano diegetico quanto su quello dell'economia del manoscritto, quel congedo conclusivo che la fuga di Belmoro agogna senza poter mai esperire.

Non appare, dunque, privo di significato il fatto che, nell'unico abbozzo di capovolgimento prospettico concesso dal testo, la riconquista dell'identità smarrita sia rappresentata come rivendicazione di un'umanità che "patisce" il *pathos* del desiderio, del dolore e della fuga, contro l'immobilità di un cosmo tecnocratico.

È segno evidente che la fuga, qualora permanga nel vincolo del proprio debito, si esplica come forza vitale e generativa, divenendo sterilità assoluta solo nel momento in cui perviene alla vana presunzione di un affrancamento totale. È lo stesso Belmoro, del resto, a rifiutare la neutra immortalità offertagli dalla tecnica in favore della finitezza umana:

> […] non cercavo altro che l'occasione per penetrare nei recessi più gelosi degli uffici scientifici e finalmente impadronirmi di quel tale rimedio che mi facesse tornare un uomo come gli altri. Agognavo di abbracciare un essere simile a me, stendermi accanto ad esso, parlare, udire le sue parole, sentire il suo calore[45] […] avrei potuto sopravvivere, credo, per secoli, in attesa di riprendere la mia presenza fisica, e allora entrai nel comune de-

[45] C. Alvaro, *Belmoro*, cit., pp. 278-279.

> stino degli uomini, delle malattie e della morte. Ma proprio a questo agognavo[46].

Questo rifiuto di un'innaturale immortalità a favore del comune destino degli uomini conferma che il debito resta forza vitale finché lega il protagonista alla finitezza umana, mentre il vano tentativo di un affrancamento da esso – il corpo ombra – si traduce in sterilità. Anche la scrittura replica questo travaglio, procedendo per accumulo di frammenti attraverso visioni allegoriche e peregrinazioni.

Si potrebbe pensare che sia l'esito accidentale di una stesura interrotta dalla morte; ma si può ipotizzare che sia, piuttosto, la cifra stilistica più coerente con una materia che non si lascia più comporre in racconto continuo. Dove *Gente in Aspromonte* trova nella compattezza della narrazione la forma adeguata a un debito che può ancora essere onorato per intero, la scrittura di *Belmoro* si fa sospesa, perché racconta una fuga che ha smarrito ogni punto di ritorno possibile: una forma compiuta, qui, sarebbe stata una menzogna formale rispetto alla materia narrata. Lo scrittore non giunge a scrivere la fine della fuga più radicale che la sua immaginazione abbia concepito. L'incompiutezza del testo non è un limite da scusare: appare come il sintomo più autentico di un travaglio che, sulla soglia speculativa a cui questo romanzo lo conduce, nessuna sintesi narrativa, neppure immaginata, può più contenere. Il debito, qui, resta interrotto con il manoscritto stesso, senza essere saldato né aggirato. In questa interruzione, non temporanea ma costitutiva, la dialettica fra debito e fuga rivela, nel punto estremo dell'opera alvariana, la propria intima, irriducibile e continua rigenerazione.

In una nota di lavoro ritrovata tra le sue carte, e riportata da Frateili in appendice al romanzo, si legge:

> Durante l'assenza di Belmoro che sta coi fotografi, Stella comincia a sentire la sua mancanza. La ragazza che sta nel quartiere dei fotografi e che spesso parla con Belmoro (forse lo ama) gli dà un giorno una pillola che lo farà guarire. Belmoro prende la pillola mentre è da Stella. Stella lo vede e lo ama. Fuga verso la felicità e la solitudine[47].

---

[46] *Ivi*, p. 370.

[47] Id., nota di lavoro, in Id., *Belmoro*, cit., p. 372.

Non si può dire se sarebbe stato questo il finale o un altro, ma è significativo, per chi scrive, che sia l'autore stesso a chiamare "fuga" l'esito forse progettato, a conferma che anche la risoluzione immaginata, mai scritta, non era pensata come approdo definitivo. Non stupisce, allora, che Manacorda abbia potuto definire l'intera opera «il romanzo della rinuncia, della fuga, dell'aspirazione ad una dimensione diversa da quella della storia»[48]: una definizione che, presa alla lettera, autorizza a leggere l'intero *Belmoro* attraverso la categoria della fuga come sua cifra costitutiva, ma la fuga, qui come altrove in Alvaro, non si dà mai disgiunta dal debito che la genera in un processo infinitamente creativo.

Il confronto con Pirandello, avviato a proposito della caduta e dell'amnesia di Belmoro e proseguito nei motivi del corpo e della donna "unica", trova qui il proprio compimento. Il seguito della novella pirandelliana mostra l'io narrante in una casa che egli congettura propria ma nella quale si sente «estraneo, come un intruso»[49]: aperta a caso una porta, trova «sul letto, lei, quella giovine del ritratto, viva, ancora con le due braccia nude vivacemente levate»[50], ma questa volta in un gesto d'invito e non più di saluto. Al mattino, però, ella è svanita: «Nessuna traccia di lei. E il letto, che fu così caldo nella notte, è ora, a toccarlo, gelato, come una tomba»[51]. Quasi in cerca della prova che si tratti di un sogno, l'io si guarda a uno specchio e vi scopre un «viso di vecchio»[52]. Sopraggiungono i suoi stessi figli, che entrano «reggendo per mano bambini, nati da loro»[53]. Un'intera esistenza, si comprende, si è consumata nell'arco di una sola giornata, come già suggerisce il titolo, e lo stesso io ne prende atto con una domanda: «Già finita la mia vita?»[54]. Anche qui, come in *Belmoro*, la donna "unica" si concede solo per essere immediatamente sottratta, e il corpo, allo specchio, rivela all'io un tempo trascorso di cui non aveva alcuna consapevolezza. È significativo, del resto, che entrambi i testi qui posti a confronto si situino in prossimità del termine della produzione dei

---

[48] Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea, 1940-1965*, Roma, Editori Riuniti, 1967, p. 207.

[49] L. Pirandello, *Una giornata*, cit., p. 428.

[50] *Ibidem*.

[51] *Ibidem*.

[52] *Ivi*, p. 429.

[53] *Ibidem*.

[54] *Ibidem*.

rispettivi autori: *Belmoro*, romanzo (forse) interrotto dalla morte di Alvaro, e *Una giornata*, «novella quasi ultima»[55], pubblicata nel 1935 e poi collocata a chiusura del quindicesimo volume, postumo, delle *Novelle per un anno*. In entrambi i casi il testo che si pone in prossimità del limite ultimo della produzione narrativa di un autore sceglie di mettere in scena, come proprio contenuto, la caduta – o, in Pirandello, l'espulsione – e l'amnesia dell'origine. È quasi come se la scrittura, giunta al proprio confine, non potesse più raccontare altro che la condizione da cui essa stessa è sempre partita: il debito irrisolto verso un'origine che sfugge, e la fuga che quel debito genera senza mai possibilità di redenzione.

4. *Conclusione*

Alvaro sembra non aver mai smesso di sentire il debito verso la propria origine contadina e meridionale, e volutamente non ha cercato un modo per liberarsene attraverso la sola consolazione del mito o dell'utopia o, sul piano della biografia civile, attraverso l'estraneità all'appartenenza politica. Il romanzo di guerra, il racconto politico, il giornalismo civile costituiscono altrettanti tentativi di rispondere a una domanda che l'opera intera lascia senza risposta definitiva: che cosa deve un uomo che ha lasciato la propria terra, alla terra che ha lasciato? E, si può ora aggiungere: che cosa deve un intellettuale all'umanità, alla vita e alla storia, vissute come profonda istanza interiore?

Il polimorfismo della sua scrittura, già richiamato in apertura, è il frutto del suo impegno nei settori più diversi della civiltà letteraria, quasi obbligo morale di tentare le vie più varie, e più moderne, per raccontare la sua visione del mondo, della storia, dell'uomo, senza mai rinunciare a essere sé stesso, consapevole che «ogni uomo è responsabile del suo tempo»[56].

La perenne ricerca alvariana non nasce da una crisi da superare ma dall'aderenza profonda e dolorosa di chi vive fino in fondo una condizione di scissione storica reale – quella tra Nord e Sud, tra città e campagna, tra modernità e arcaismo, tra la vita e i sotterranei dell'animo – che nes-

---

[55] *Ivi*, p. 424, nota ai vv. 1-2 (commento di L. Lugnani).

[56] C. Alvaro, *Ultimo diario 1948-1956*, Milano, Bompiani, 1966, p. 188.

suna sintesi narrativa, e nessuna scelta biografica, avrebbero potuto risolvere senza tradirne la verità.

Resta da chiedersi, per onestà metodologica, se la chiave interpretativa qui adottata – debito e fuga – non rischi, applicata con tale pervasività, di trasformarsi in una rigida griglia che tutto assorbe. Chi scrive non pretende, dunque, di aver esaurito l'opera di Alvaro in una formula, ma di averne isolato – fra le molte leggibili – una delle tante vie percorribili.

Il suo travaglio non è il processo che conduce a una risoluzione, ma fa parte della sua natura, plasmata di terra, sacralità e ascetismo, in cui la ricerca della verità attraversa sconfinati mondi.

«La natura dell'uomo, quali che siano il suo aspetto e la sua trasformazione, è tale che egli da un lato si confessa tutta la verità sul proprio stato, e dall'altro si illude che ciò non sia vero, che si tratti di una sua immaginazione, e che in realtà egli sia sempre in qualche modo l'atteso e il privilegiato»[57].

La ricerca, in lui, non ebbe mai fine. Seppe restituire alla letteratura italiana del Novecento una delle testimonianze più rigorose della frattura mai sanata tra l'Italia contadina e l'Italia moderna, tra l'urgenza di un ritorno alle origini e la tentazione – mai vinta del tutto – di fuggirne: una crisi profonda che Alvaro ebbe l'onestà intellettuale e l'instancabilità di chi scrive fino in fondo.

Tutta la scrittura alvariana merita di essere letta come sintomo di questo stesso movimento senza arrivo. *Belmoro* non ebbe una redazione definitiva; *L'uomo nel labirinto* fù riscritto e abbreviato a distanza di un decennio dalla prima stesura iniziale; i *Racconti* rimasero dispersi in rivista per anni, prima di trovare, tardi e con esito incerto, una sede unitaria; e alcune opere furono consegnate al lettore solo dopo la morte dell'autore, per mano altrui.

Chi scrive non crede che si tratti di una serie di incidenti capitati per caso allo scrittore ma della traccia visibile, sul corpo stesso dell'opera, di una scrittura che non si lascia mai fissare in forma compiuta e definitiva, perché il conflitto che la genera non si lascia mai dichiarare chiuso.

Che la scrittura di Alvaro non si lasci fissare in forma definitiva trova un'eco – per affinità, non come prova – in una riflessione di ordine generale che egli annota nell'*Ultimo diario*: «Un'opera compiuta, di qualun-

---

[57] Id., *Belmoro*, cit., p. 285.

que ordine e di qualunque grandezza, è una limitazione dell'autore, cioè ne stabilisce i confini e le possibilità»[58].

Il nucleo più autentico del travaglio alvariano risiede forse in questo magma di scritture mai definitivamente concluse, in questo perdersi e ritrovarsi continuo fra una stesura e la successiva. La voce dell'*ekstasis* e la voce del *nostos* non abitano un singolo libro o una singola formula, ma sono le categorie di una scrittura "icarica" che vive di un processo inesauribile. Essa è la prova ultima, e la più commovente, che la dialettica alvariana non è fatta di tesi imposte dall'esterno, ma è legge intima, mai paga, che ha nutrito l'intera opera dello scrittore fino all'ultimo istante e che continua ancora oggi a rigenerarsi.

[58] Id., *Ultimo diario*, cit., p. 177.

Rossella Palmieri

1956-2026. SE LA DISTOPIA DIVENTA REALTÀ: ALVARO E BUZZATI ALLO SPECCHIO

Nel 2011 la filosofa e letterata Marta Nussbaum[1] sollevò una questione politica ed etica relativa al ruolo che le democrazie devono svolgere in tema di coscienza. Proverò a declinarla sul versante letterario con due interrogative: come può dirsi degna di essere vissuta una vita che non sia sottoposta a esame? Come può la tecnologia spinta all'estremo non incidere sulle capacità critiche, di giudizio e di pensiero? Una democrazia che voglia dirsi umana, sottolinea ancora Nussbaum, non può fare a meno del ragionamento e dell'autoriflessione, e a maggior ragione vale questo principio a distanza di poco più di un decennio dal suo studio se lo mettiamo in relazione all'ormai pervasiva presenza dell'Intelligenza Artificiale.

Se l'attività del pensiero appare ridotta per effetto della velocità della 'macchina' persino sui paradigmi più banali dell'esistenza, occorre porre la questione dal punto di vista etico e ontologico, in ragione del fatto che sempre più spesso l'umano viene decifrato da modelli che inferiscono stati interni da segnali esterni, con conseguente spoliazione del mistero personale; una deriva, quest'ultima, profondamente inquietante che impatta sull'attività stessa della mente, deputata all'elaborazione di un pensiero critico. Tali temi costituiscono senz'altro l'ossatura dei più spinosi dibattiti attuali relativi alla tecnologia, alla scienza e all'etica; ma se spostiamo indietro le lancette dell'orologio a un tempo non così lontano dal

Università degli Studi di Foggia; rossella.palmieri@unifg.it

[1] Marta Nussbaum, *Non per profitto. Perché le democrazie hanno bisogno della cultura umanistica*, Bologna, il Mulino, 2011.

nostro, agli anni Cinquanta, possiamo constatare la singolare preveggenza di alcuni letterati che hanno denunciato il non senso proprio in ragione di una modernità che fagocita in modo cannibalico, debordando così nel perturbante mondo delle distopie.

Intenderei, pertanto, porre allo specchio Alvaro e Buzzati che a vario titolo hanno costeggiato la distopia e i territori limitrofi ascrivibili alla fine del mondo, non senza qualche ammicco alle esplorazioni spaziali e ai dischi volanti, da intendersi, questi ultimi, non come semplice concessione a una *imagerie* visionaria quanto piuttosto quali riflessi della contingenza storica. Si pensi soltanto alle teorie complottiste di quanti ritenevano che gli avvistamenti di oggetti spaziali fossero un modo per insabbiare esperimenti militati segreti[2]; ma di questo si dirà.

È ancora necessaria una parentesi. Suggestivamente nel 1956 (nello stesso anno di composizione del romanzo *Belmoro* di cui ci occuperemo, che esce postumo) Günther Anders dà alle stampe un illuminante e profetico studio, *L'uomo è antiquato*[3]. Secondo il filosofo tedesco, lo sviluppo tecnico-scientifico costeggia un baratro: ciò che il progresso stesso è riuscito a produrre, in realtà si configura come un neanche troppo lento cammino verso l'autodistruzione. Anders si serve del concetto di 'vergogna prometeica' per evidenziare le radici della cecità della nostra epoca di fronte all'apocalisse intesa come discrepanza tra ciò che riusciamo a produrre e ciò che siamo in grado di immaginare. Il 'dislivello prometeico' consiste nel fatto che si ribalta del tutto l'immagine mitica dell'eroe generoso con i mortali: egli non è più l'orgoglioso, ma il meschino. Il fuoco non vivifica e non fa progredire, ma genera emozioni inautentiche abbassando persino il livello dell'angoscia, intendendo con essa l'ultimo avamposto della salute mentale a fronte dell'irrompere del non senso[4]. Se Prometeo rappresenta il mito scelto da Anders per esemplificare il 'dislivello' moderno, Alvaro elegge Tantalo per declinare l'inquietudine dei suoi

---

[2] Valentina Polcini, *Buzzati e le stelle. Incontri extraterrestri e viaggi spaziali tra fantascienza e giornalismo*, Pisa-Roma, Serra Editore, 2022, p. 45.

[3] Günther Anders, *L'uomo è antiquato. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

[4] Francesco Miano, *Il mondo del non più. Anders e la minaccia atomica, in L'uomo e la (sua) fine. Saggi su Günther Anders*, a cura di Micaela Latini e Aldo Meccariello, Trieste, Asterios, 2020, pp. 77-88, parla di «vergogna dinanzi ai propri prodotti» (p. 80) e di una condizione di vita in cui si fa concreta esperienza delle cecità nei confronti dell'apocalisse.

tempi: come il mitico re della Lidia, siamo destinati a non raggiungere mai soggetti e oggetti del desiderio[5].

Ritenevo necessario partire da questi presupposti per declinarli in una lettura a dittico di Alvaro e Buzzati che vada in primo luogo nella direzione delle tangenze non solo di ispirazione letteraria, ma anche di vita. I due scrittori, pur distanti geograficamente, condividono l'esperienza al «Corriere della Sera». Buzzati inizia a collaborare a partire dal 1929 e lì resta ininterrottamente fino alla sua morte, nel 1972; muove i passi qualche anno prima in quella redazione anche Alvaro, assunto da Albertini e per il quale scriverà un coraggioso ritratto. Superando le contraddizioni legate alle tiepide posizioni del quotidiano in tema fascista lo definirà poi «il solo giornale che possa permettersi di stampare delle notizie. Gli altri dovrebbero uscire tutti in bianco, col solo articolo di fondo, e in un solo esemplare da attaccarsi nell'atrio degli uffici»[6]. Tra fratture e discontinuità[7] lo scrittore calabrese scriverà non solo sul «Corriere», ma anche su altre prestigiose testate in modo continuativo, alternando la cronaca al resoconto di inviato, passando per la critica di costume, cinematografica e teatrale. Alvaro e Buzzati si incontrarono senz'altro nella redazione di via Solferino e abbiamo certezza di uno scambio di vedute, di sicuro non il solo[8].

A vario titolo l'esperienza del conflitto bellico – ma anche di altri eventi dirompenti, dalla marcia su Roma al delitto Matteotti – tocca i due scrittori; Alvaro è segnato in modo crudo, indelebile[9], e grandi tracce del-

---

[5] C. Alvaro, *Belmoro*, Milano, Bompiani, 1957, p. 359: «non raggiungere mai uno solo di quegli atti e di quei gesti. È una malattia per cui si è trovato il nome: la malattia di Tantalo. È difficile guarirli».

[6] Id., *Luigi Albertini*, Roma, Formìggini, 1925, p. 31. Sul ruolo del quotidiano nell'affermazione del fascismo cf l'esaustiva disamina di Aldo Maria Morace, *Leggendo Alvaro*, LaC News 24, libro digitale, 2026, pp. 13-14.

[7] *Corrado Alvaro e il "Corriere della Sera". Carteggio 1919-1955*, a cura di Mario Strati, Roma, Carocci, 2007.

[8] Nell'articolo *Pittori all'esame intorno alla Lollobrigida* («Corriere della Sera», 18 febbraio 1955, p. 3) Buzzati cita il 'collega' Alvaro che così si era espresso sulla nota attrice italiana: «una caratteristica profonda l'ha avvertita molto bene su questa stessa pagina Corrado Alvaro. Egli ha notato come Gina Lollobrigida abbia nel volto e nell'espressione qualcosa di familiare e di rassicurante».

[9] A. M. Morace, *Alvaro nel labirinto. Tre saggi (e un'Appendice)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, p. 87 e ss.

le sue ferite sono evidenti nei racconti di guerra dall'andamento convulso, caratterizzati come sono da un moto incessante[10], ma il motivo non è certamente meno pervasivo in Buzzati[11]. Nell'ambito delle significative tangenze va evidenziata l'adesione al genere del racconto breve[12], la cui struttura compositiva compatta, dall'intreccio stringato, sicuramente risente della matrice giornalistica comune a entrambi. Rilevante, inoltre, è la vicinanza a Kafka – da Buzzati patita[13] – per via del persistente e ossessivo senso di angoscia che permea romanzi e racconti: *Belmoro* stesso costituisce un esempio lampante[14]. Un altro *fil rouge* degno di rilievo è il ricorso al realismo magico che fa da sostrato alle opere situate al crocevia tra lo sconcertante e l'enigmatico.

L'amore per il proprio paese, per la montagna nel caso di Buzzati, costituisce un ulteriore punto di connessione, per quanto in Alvaro estremizzato dallo sradicamento che lo fece piombare in un'angoscia tale da renderlo un «antieroe grigio e ipocondriaco»[15]. Entrambi condivisero il processo di disumanizzazione del mondo tanto nell'impatto estetico quanto in quello etico fino al grado massimo[16]. Non è infine una sugge-

---

[10] C. Alvaro, *Memoria del cuore. Racconti della guerra 1915-1918*, a cura di Anne-Christine Faitrop-Porta, Reggio Calabria, Città del Sole, 2015.

[11] Cf Bruno Mellarini, *Il mito e l'altrove. Saggi buzzatiani (1999-2016)*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore 2017, in particolare al capitolo *«L'ultimo brandello della devastata bandiera»: dinamiche conflittuali e ideologia della guerra in Dino Buzzati* (pp. 117-149).

[12] A. M. Morace, *Alvaro e il "narrar breve"* in *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*. Atti del convegno di Marina di Gioiosa, San Luca, Brancaleone: 26-28 aprile 2002, a cura di A. M. Morace e Antonio Zappia, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, pp. 13-28.

[13] Come dice lo stesso scrittore nel racconto *Le case di Kafka* «non c'è stato mio racconto, romanzo, commedia dove qualcuno non ravvisasse somiglianze, derivazioni, imitazioni o addirittura sfrontati plagi […] Alcuni critici denunciavano colpe colpevoli analogie con Kafka anche quando spedivo un telegramma o compilavo il modulo Vanoni» (D. Buzzati, *Opere scelte*, a cura di Giulio Carnazzi, Milano, Mondadori, 1998, p. 1428).

[14] Luigi Reina, *L'altro Alvaro (tra letteratura e vita)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2020, p. 224.

[15] A. M. Morace, *Orbite novecentesche*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2001, p. 20.

[16] Sulla catastrofe del mondo intesa anche nel suo risvolto psichico mi permetto di rinviare a Rossella Palmieri, *«Come si vive sotto la sorveglianza del disastro»: dissonanze e catastrofi letterarie e psichiche*, in *Contaminazioni, dissonanze ed eterotopie nella modernità*

stione di poco conto il rapporto con la madre; Alvaro la sublimò trasfondendola liricamente in *Madre di paese*[17]; Buzzati nutrì una smisurata devozione per la donna con la quale visse per ben cinquantaquattro anni; anzi, in un certo modo fino alla sua morte, come egli stesso tenne a precisare[18].

Fin qui le analogie tra i due scrittori, lontani geograficamente ma vicini per esperienze di vita, idee, contesti storici analoghi e adesioni ai medesimi generi letterari; è il caso di vedere ora in che modo le loro opere presentino suggestivi *traits d'union* e, al contempo, una sotto-traccia, un sommerso da portare alla luce.

Una prima questione si pone in relazione alla scelta stessa della distopia. Entrambi dovevano sentire particolarmente cogente il ricorso all'immaginario distopico per veicolare una morale[19], ma anche per esorcizzare quelle profonde inquietudini personali di cui anche la scrittura giornalistica, non solo narrativa, è emblema. Il rigoroso impegno civile, poi, costituisce un ulteriore enzima; essere intellettuali nel senso più autentico del termine consiste soprattutto nella capacità di leggere la società, come viene ben espresso da Alvaro in *Appunti e ricordi su Luigi Pirandello*"[20].

Si diceva dei contesti di guerra. Buzzati è inviato come corrisponden-

---

letteraria. Atti del XXIV Convegno Internazionale della MOD (Foggia, 15-17 giugno 2023), Pisa, Ets, 2025, pp. 71-86. Cf, inoltre, Federico Divino, *Andare verso il nulla. Antropologia del nichilismo*, Milano, Edizione Etiche Nuova Coscienza, 2021.

[17] Stefano De Fiores, Madre di paese *di Alvaro. Analisi narratologica*, in *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*, cit., pp. 29-52.

[18] Cf Itala Tambasco, *«L'unico tipo di amore». Il dolore autentico delle madri di Buzzati*, «Sinestesieonline», 2 (2018) (URL: sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2018/03/aprile2016-13.pdf).

[19] Non sarebbe esauriente una bibliografia sulle distopie. Mi limito a segnalare tra gli altri, Mario Fierli, *La tecnica tra le utopie e le distopie. Percorsi attraverso il tempo da Bacone alla fantascienza*, Pisa, Ets, 2021; Giulia Iannuzzi, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*. Prefazione di Pierpaolo Antonello, Milano, Mimesis, 2015; P. Antonello, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005. Mi permetto di rinviare a Rossella Palmieri, *Il futuro nel presente. Percorsi letterari tra Italia e Francia*. Prefazione di Perle Abbrugiati, Pisa, Ets, 2021.

[20] C. Alvaro, *Cronache e scritti teatrali*, a cura di Alfredo Barbina, Roma, Edizioni Abete, 1976, p. 473: «[…] il significato di un grande artista si allarga sempre più col tempo, è in qualche modo il precursore o se si vuole il sismografo dei moti impercettibili che finiscono col trasformare la società».

te in Etiopia dall'aprile del 1939 all'aprile 1940: trovandosi a gestire non pochi ostacoli di natura censoria[21] non poteva che sottomettersi alle regole del gioco, parlando solo di cose autorizzate, pur piegandosi – ma allo stesso tempo ribellandosi – alle esigenze fasciste e scegliendo la più agevole strada narrativa di una Etiopia-Eldorado[22]. Alvaro, invece, restituisce in *Quasi una vita* (e non solo) un affresco non cronachistico ma intimo, ed è possibile rintracciare all'interno dell'opera, neanche troppo in filigrana, 'notazioni etiopiche' ben fuori dal perimetro di una terra promessa, come voleva certa propaganda di regime[23].

Sono queste le ragioni che fanno suppore, più in generale, una traccia sotterranea nei testi dei due scrittori, una sorta di linea 'altra', rovesciata, politicamente allegorizzata[24] e, soprattutto, un dissenso ora con il regime, ora con gli eccessi della civiltà industriale e tecnologica. In tale direzione *Belmoro* rappresenta la voce critica alvariana più inquietante e portata alle estreme conseguenze.

Estremizzando l'utopia, che non è propriamente un non-luogo quanto piuttosto una «eccedenza di realtà»[25], l'autore si riallaccia idealmente al grande tema delle utopie della sua tradizione calabrese, da Gioacchino da Fiore a Campanella, «torri di giustizia e castelli di utopia»[26], per approda-

---

[21] Virginia Benedetti, *Fabula docet. La trasfigurazione del conflitto in Dino Buzzati e George Orwell*, in *Buzzati e il segno. Narrare il nuovo*, a cura di Cristina Vignali, Delphine Gachet, Alessandro Scarsella, Chambéry, Université Savoie Mont Blanc, 2023, pp. 221-234.

[22] Cf Marie-Hélène Caspar, *Buzzati in Etiopia. Un cronista scrittore?*, in *Buzzati giornalista*. Atti del Congresso Internazionale, a cura di Nella Giannetto con la collaborazione di Patrizia Dalla Rosa, Maria Angela Polesana, Erika Bertoldin, Milano, Mondadori, 2000, pp. 75-127.

[23] Alessandro Rosselli, *Una lunga passione civile. Corrado Alvaro testimone disincantato del Novecento*. Prefazione di Walter Pedullà, Cosenza, Marco Editore, 2006, in particolare al capitolo *La guerra d'Etiopia vista da uno scrittore: le note sul conflitto italo-etiopico (1935-'36)* in *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, Milano, Bompiani, 1951, p. 137-143.

[24] Per la distopia quale allegoria della storia cf Paul De Man, *Allegorie della lettura*, Torino, Einaudi, 1998.

[25] Italo Mancini, *Teologia, ideologia, utopia*, Brescia, Queriniana, 1974, p. 467.

[26] C. Alvaro, *Calabria*, in *Come parlano i grandi*, Milano, Bompiani, 1966, p. 58; ma cf anche *Introduzione* a *Le più belle pagine di Tommaso Campanella*, Milano, Treves, 1935 e la visione della *Città del sole* quale «[…] parente della raffaellesca Scuola d'Atene e dei mille sogni dei pittori del Rinascimento» (*ivi*, p. VIII). Sull'ideale di armonizzazione di grecità e romanità nella declinazione del 'sogno rinascimentale' del filosofo, evidentemen-

re alla distopia, già sviluppata nel romanzo *L'uomo è forte*, impregnato di un sottotesto entro cui è possibile scorgere tracce di totalitarismi e autocrazie[27]. Aspetti meramente fantascientifici, pur presenti all'interno di *Belmoro*, vanno presi con il bisturi tenendo presenti i confini dei generi letterari, considerando che si muovono su territori affini le utopie-distopie e la *science fiction*, che presenta però aspetti differenti dalla fantascienza *tout court*[28].

Belmoro[29], giovane e bello, cade sulla terra da un astro. La 'caduta' può essere tributaria della filosofia heideggeriana[30], ma ci proietta anche, suggestivamente, nella declinazione che Buzzati farà nel più tardo racconto *Ragazza che precipita*: il volo della giovane protagonista Marta da un grattacielo altissimo, se da un lato è emblema stesso della vita, declina al contempo un concetto-chiave dello scrittore bellunese relativamente a un'aspettativa mai soddisfatta[31]; come mai appagato è, in fondo, Belmoro.

Il giovane constata sin da subito la corruzione della città dai nomi antifrasticamente altisonanti, in particolare Magnitudo (dietro cui si cela Roma[32]), ma anche Energheiton (una distopica New York), la misera Lipona, alias Napoli, Ripargis, Dolonon. Scopre che gli antichi valori, e tanta parte di un patrimonio morale antico, immateriale eppur vivido e

---

te congeniale al conterraneo Alvaro cf Ada Ruschioni, *Alvaro critico e altri saggi*, Milano, Vita e Pensiero, 1995, in particolare al capitolo *Alvaro critico di Campanella*, pp. 27-51.

[27] Per l'analisi del romanzo cf *Paura sul mondo. Per «L'uomo è forte» di Corrado Alvaro.* Seminario di studi. Reggio Calabria, 13-14 febbraio 2009, a cura di A. M. Morace e Angelo Raffaele Pupino, Pisa, Ets, 2013.

[28] Adam Roberts, *The History of Science Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 32-35; Darko Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza*, Bologna, il Mulino, 1985.

[29] Sulla redazione e la pubblicazione postuma cf Giuseppe Rando, *La narrativa di Corrado Alvaro tra sperimentalismo, denuncia e profezia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2018, p. 166.

[30] *Ivi*, p. 122.

[31] Il racconto buzzatiano è del 1966; il dipinto risale a qualche anno prima, al 1962. I possibili punti di riferimento alvariani per il motivo della 'caduta dal cielo' sono opportunamente evidenziati da Giuseppe Fontanelli, *L'ultimo Alvaro*, Messina, Sicania, 2000, pp. 15 e ss che ravvisa, tra gli altri, l'eco di Pirandello e Bontempelli e, a un livello più profondo, una «stellare inquietudine» (p. 75).

[32] Sulla Roma vissuta e descritta in modo ambivalente cf Antonio Palermo, *I miti della società e altri saggi alvariani*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, pp. 138-139. Lo studioso dà conto anche di una intervista radiofonica concessa nel marzo del 1954 in merito a *Belmoro* quale «[…] libro utopistico, e nello stesso tempo reale, una specie di fantasia sugli anni del dopoguerra con le sue speranze e le sue paure» (*ivi*, p. 135).

puro, è ora sostituito da una disumanità cruda: all'amore è stato sostituito il sesso, alla verità i corsi di Simulazione e Menzogna, alle vertigini della creatività una mediocrità regolare, ineccepibile ma piatta. Il protagonista fa, di volta in volta, inquietanti scoperte: si può avere un cuore finto, i bambini sono in vendita, il linguaggio è osceno[33], le donne possano fecondare artificialmente ed è persino possibile l'ibridazione tra uomini e cavalli, i tranquilli *omòteri*. L'ultimo residuo di umanità Belmoro lo troverà tra i poveri, depositari di quelle virtù ormai desuete che tuttavia hanno il potere di riscattare la loro condizione[34]. La visione tragica dell'insieme – cui si aggiunge un importante anello di congiunzione di cui si servirà anche Buzzati nel racconto *Era proibito*[35], la fine dell'arte e della poesia[36] – fatto salvo il finale aperto di cui si dirà, non è diversa da quella, pur realistica e non distopica, denunciata anni prima in *Quasi una vita* «nella mancanza di amore, di carità, di comprensione, causa delle crisi morali del mondo»[37].

Nell'intento di circoscrivere i vettori narrativi più importanti, mi pare il caso di sottolineare in primo luogo un'analogia tra Alvaro e Mantegazza in tema di città fantastiche, futuribili, dai nomi astrusi e ridondanti, a sostegno del fatto che vi sono 'motivi' sentiti come pregnanti perché presi di peso dalla contingenza storica e a vario titolo captati e rielaborati dagli scrittori secondo il personale grado di inventiva. Nel romanzo ucronico *L'Anno 3000*, pubblicato nel 1897, Mantegazza aveva immaginato

---

[33] C. Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 38: «[…] tutti maledicevano […] egli incitava i figli a recarsi alla preghiera comune intercalando con le sue parole le più luride bestemmie». Nei racconti di utopie-distopie il linguaggio osceno, quando non astruso o caotico, è un *topos* ricorrente.

[34] *Ivi*, p. 162: «[…] la bellezza e l'amore sono le sole risorse di cui disponiamo noi poveri, e con esse possiamo prenderci qualche rivalsa».

[35] D. Buzzati, *Era proibito*, in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 2017, p. 393: «[…] da quando è proibita la poesia, certamente la vita è assai più semplice da noi. Non più quella rilassatezza d'animo, né quelle morbose eccitazioni, né l'indulgenza ai ricordi, così insidiosi per l'interesse collettivo. La produttività, ecco la sola cosa che veramente conti, e davvero non si riesce a capire come per millenni l'umanità abbia ignorato questa verità fondamentale».

[36] C. Alvaro, *Belmoro*, cit., pp. 57-58: «[…] essa recita i drammi di un tempo, in parte incomprensibili, col loro Sofocle, il loro Shakespeare, Molière o Machiavelli, in una lingua antica piena di espressioni ormai scadute dall'uso».

[37] C. Alvaro, *Quasi una vita*. *Giornale di uno scrittore*, Milano, Bompiani, 1951, p. 263.

diversi prototipi di città: l'Eguaglianza ispirata ai valori della Rivoluzione francese, Tirannopoli esemplata sul modello dello zarismo russo, Turazia fondata sui dettami del regime socialista e infine Logopoli, contrassegnata dell'iperlegiferazione parlamentare[38].

Non possiamo sapere con certezza se Alvaro conoscesse Mantegazza, ma non possiamo oltremodo escluderlo; al di là dell'analogia, è il caso di sottolineare che le costanti e le varianti delle utopie-ucronie-distopie[39] si legano alle peculiarità tipiche dello scrittore che riusa e assembla materiali eterogenei.

Le città alvariane, rispetto a quelle mantegazziane, appaiono tuttavia diverse nei gradi di sviluppo, per cui in *Belmoro* l'economia contadina è a un livello più basso rispetto a quanto si trova di avveniristico in Energhiton, esemplata su una prospettiva verticale. Gli esseri nati per effetto di ibridazione sono privi di anima e deputati ai lavori pesanti; i «sopravvissuti», invece, si collocano sopra di loro e i potenti al grado più alto. L'idea della felicità che si intende perseguire sta proprio nel suo esatto contrario: la si raggiunge abolendola, eliminando cioè tutti i sentimenti che possono alimentarla (amore, pensiero, ragione, dubbio) e pervertendo la natura intrinseca dell'individuo. Essere un uomo di sentimento, nel distopico mondo alvariano, significa nientemeno che essere un anarchico[40]. La presenza di una «Opera Mondiale Malvagi»[41] che perseguita i poveri e gli infelici suggella questa bizzarra teoria.

Vale la pena di ricordare anche solo *en passant*, nello smerigliato gioco di specchi che le distopie restituiscono, che nel 1995 lo scrittore portoghese Saramago pubblica *Cecità*: nella singolare e improvvisa forma di contagio che ghermisce una città dai contorni indefiniti agiranno i «cie-

---

[38] Cf ancora R. Palmieri, *Il futuro nel presente*, cit., pp. 85-108.

[39] Cf Carmelina Imbroscio, *Du rôle ambigu du voyageur en utopie*, in *Requiem pour l'utopie? Tendances autodestructives du paradigme utopique*. Mélanges coordonnés par C. Imbroscio. Introduction de Robert Trousson, Pisa, Goliardica, 1986, pp. 123-133; Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Milano, Meltemi, 2021.

[40] C. Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 315: «[…] non posso stendermi accanto all'altro essere e consolarlo, raddolcirlo, fare che si senta sicuro e protetto e amato da qualcuno. E così io […] "Insomma sareste un uomo di sentimento". "Direi". "Cioè, un anarchico, un nemico della società».

[41] *Ivi*, pp. 21-22.

chi malvagi», deputati a vessare con ogni genere di tortura i «ciechi buoni»[42].

Energheiton, quindi, se nel suo risvolto eminentemente storico richiama i totalitarismi del tempo, dal punto di vista ontologico, esistenziale, è il luogo in cui si perturba l'ordine naturale delle cose fino al grado estremo, quello di cambiare l'uomo, ibridarlo, metamorfizzarlo, togliergli i sentimenti e renderlo «un puro e semplice animale da fatica»[43]. Mi pare che sia stringente l'analogia con il racconto buzzatiano *Askania nova* in cui la sperimentazione di un incrocio tra uomo e animale (gli alvariani *omòteri* sono metà uomini e metà cavalli[44]) condotto in una sperduta centrale russa raggiunge esiti non meno mostruosi[45].

Le analogie più significative si riscontrano nel romanzo *Il grande ritratto*, scritto solo tre anni dopo *Belmoro*. In un centro di ricerca segreto il luminare Endriade ha realizzato «Numero Uno», una creatura artificiale inizialmente concepita per scopi bellici – siamo nel pieno della Guerra Fredda e la presenza di zone militari segrete offriva materia per teorie di ogni tipo[46] – ma che si rivela essere la realizzazione di una sorta di super computer, un contenitore metallico che riporta in vita la donna di Endriade, suo celebre collega. Il sofisticato marchingegno, quindi, replicherà in tutto Laura, la moglie di Endriade morta in un incidente d'auto mentre era con un altro uomo. Con il collega Aloisi, poi suicida, Endriade nel mettere a punto tale 'macchina' l'aveva comunque dotata di un'anima, denominata 'uovo', capace di provare sentimenti:

---

[42] José Saramago, *Cecità*, Milano, Feltrinelli, 2025, p. 49: «[…] dove sono le camerate, domandò, ma non arrivò a udire la risposta, se pure qualcuno gliela diede, perché all'improvviso si trovò in un parapiglia di braccia e gambe, il ladro della macchina metteva in atto alla meglio la minaccia di vendicarsi del responsabile dei propri mali […] vi state comportando in maniera stupida, rimproverò il medico, se avete in mente di far diventare questo posto un inferno».

[43] C. Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 186.

[44] *Ivi*, p. 272: «[…] dovevo accorgermi che lei è un omòtero. "E scusi, incrocio di quale animale?" Egli disse: "cavallo"».

[45] Dino Buzzati, *Askania nova*, in *Bestiario*, Milano, Mondadori, 1991, p. 85: «[…] è un incrocio meraviglioso…avremo dei lavoratori formidabili…le industrie faranno passi da giganti […] è un incrocio…è una cosa nuova completamente. Tra l'uomo e che cosa?».

[46] Daniele Comberiati, *La fantascienza italiana contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2023, p. 80 e ss.

> La giovinetta, la fresca e spensierata creatura che in vita aveva diffuso intorno a sé soltanto gioia, il fiore, la nuvoletta, la bambina, ora giaceva dinanzi a lei, immota […] l'immenso cervello artificiale, il robot, il superuomo, lo sterminato fortilizio dotato di ragione, Endriade lo aveva creato a immagine e somiglianza della donna amata. Non c'era volto, né bocca, né membra, ma per un oscuro incantesimo Laura era tornata al mondo, cristallizzata in paurosa metamorfosi[47].

Siamo di fronte alla stessa visione distopica di Alvaro: anche Stella, infatti, come Laura, ha il suo scienziato[48]. Non si tratta di una contaminazione di elementi bizzarri, esotici o avventurosi, quanto piuttosto dell'adesione a una protoscienza chiamata in causa per la sua capacità di produrre schemi di informazioni, macchine (im)materiali[49] – senz'altro si ravvisa una concessione letteraria sulla falsariga del *Frankenstein* – che nel caso di Buzzati si collega a una scienza di tipo patriarcale. L'uomo di scienza che afferma la propria posizione di potere[50] si muove a discapito della natura del femminile che, non è un caso, proprio per effetto di una creazione di mano maschile possiede una natura luciferina ed è abitata da una solitudine mostruosa («non sono Laura, non so chi sono, non ne posso più, io sono sola, sola nell'immensità del creato, io sono l'inferno, io sono la donna e non sono la donna, io penso come voi ma non sono voi»)[51].

La ricaduta è pratica, tocca il mondo attuale e potremmo persino ren-

---

[47] D. Buzzati, *Il grande ritratto*. Prefazione di Paolo Pietroni, Milano, Le collane del Corriere della Sera, 2017, p. 81.

[48] C. Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 185: «Stella si presentava nel suo aspetto quasi irreale. Il suo autore, giacché così bisogna esprimersi a proposito di lei, era stato un famoso scienziato».

[49] Cf Antonio Rosario Daniele, *Ecosistemi della narrazione nel distopico ipertecnologico del* Grande ritratto *di Dino Buzzati*, in *Fatti e finzioni*. Atti del XXIII Convengo Internazionale della MOD, Napoli, 15-17 giugno 2022, a cura di Silvia Acocella, Concetta Maria Pagliuca, Michele Paragliola, Pisa, Ets, 2024, pp. 787-796. Cf anche Alvin Toffler, *Lo choc del futuro. Come sopravvivere alla collisione con il domani*, Milano, Sperling & Kupfer, 1988.

[50] Charlotte Ross, *Creating the Ideal Posthuman Body? Cyborg Sex and Gender in the Work of Buzzati, Vacca and Ammaniti*, «Italica», 82 (2005), n. 2, pp. 222-247. Cf Marco Ceravolo, *«Illuminare un po' l'inferno». Simbologie del non umano in Dino Buzzati e Anna Maria Ortese*. Postfazione di Eloisa Morra, Roma, Carocci, 2024, p. 48 e ss.

[51] D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. 127.

derla con un'equazione: se la scienza è 'maschile' e crea una macchina infernale, 'femminile', se ne deduce che il primo opera a detrimento della seconda, l'artificio si oppone alla natura. E si sa; la natura, sfidata, punisce sempre. Proprio sulle colonne del «Corriere della Sera» Buzzati aveva scritto del Vajont (*La diga*, 30 settembre 1959; forse embrione del romanzo) il cui disastro, avvenuto tre anni dopo l'uscita del *Grande ritratto* e vissuto con grande scoramento dallo scrittore, poteva averlo condotto a una rielaborazione[52]. Alvaro con il suo romanzo incompiuto e l'ipotesi di una 'fuga' ipotizzata in un appunto[53] – oltre a ciò che viene enunciato nel romanzo, un ritorno alla povertà – pare correggere la virata crudele che gli eventi accaduti ad Energheiton hanno generato. Belmoro, infatti, malgrado le sue peripezie non perde l'anima e continua a nutrire sentimenti buoni pur avendo avuto più di una esperienza erotica, seppur non esaltante; esattamente come la buzzatiana Laura che in vita ha coltivato l'empatia, la passione, l'amore (il corredo antifrastico, insomma, della felicità abolita in Energheiton), ma 'nella macchina' possiede ora una sessualità luciferina, proprio in ragione della sua condizione artificiale. Anche in *Belmoro* il sesso è amplificato dalla presenza di donne che si concedono, si prostituiscono, praticano l'omosessualità; agisce, insomma, una sessualizzazione selvaggia (una costante dei racconti di utopia-distopia entro una scala che va dalla naturalezza dei costumi sessuali, dalla nudità non esibita ma genuina, alla promiscuità e alla violenza)[54] e lo stesso Belmoro ne fa i conti quando, pur innamorato di Irmene, sperimenta il sesso senza amore con la sorella di lei e le amiche, in una banalizzazione che rende l'atto amoroso artificiale, mercificato, pornografico. Anche in questo caso è possibile notare un'analogia: Laura del *Grande ritratto*, pur «inchiavardata alla montagna»[55], ha emozioni di donna, desidera un uomo persino nelle sue fattezze di macchina artificiale, reiterando di fatto quella passione che la connotava in vita. La donna, infatti, aveva intrecciato relazioni extraconiugali proprio perché trascurata dal marito, dedito ai robot piuttosto che agli esseri umani. Il desiderio della carne, quindi,

---

[52] Patrizia Dalla Rosa, *Lassù…laggiù. Il paesaggio veneto nella pagina di Dino Buzzati*, Venezia, Marsilio, 2013, p. 131.

[53] Cf note 59 e 60.

[54] Rinvio a R. Palmieri, *L'utopia dell'isola felice. Dossi, Strindberg, Pirandello*. Prefazione di G. Bàrberi Squarotti, Roma, Edicampus, 2011, p. 16 e ss.

[55] D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. 128.

promana dal contenitore metallico che non ha avuto il potere di spegnerne la sensualità:

> Io ho voglia […] io desidero la carne io desidero l'uomo che mi stringa […] capisci che mi hanno costruito in modo che dovessi desiderare un uomo […] o addirittura ammazzare lui, il professore che ha costruito questa orrenda casa che sono io, una donna fatta di cemento inchiavardata alla montagna, che non ha faccia non ha spalle non ha seni non ha nulla…Eppure ha i pensieri di una donna![56]

Questa voluta insistenza sulla carne non è diversa dalle declinazioni della sessualità alvariana, non foss'altro per le numerose tipologie di donna che Belmoro incontra, di certo distanti da quelle immagini di 'matriarche' che popolano tante pagine dei suoi romanzi e racconti[57] e sono sempre e comunque erette a prezioso baluardo, a protezione dell'uomo e, per estensione, della collettività[58].

Viene da chiedersi chi e cosa possa vivificare Belmoro in mezzo a questi scenari raccapriccianti: in un appunto pubblicato in calce al romanzo – non a caso, fuori dal dettato narrativo[59] – è possibile trovare una risposta. Belmoro e Stella (la donna amata e odiata; nel corso del romanzo vede più volte donne identiche a lei) fuggono verso la felicità e la solitudine intese quale anelito all'equilibrio del cuore[60]. Avrebbe forse concluso così Alvaro? Non possiamo dirlo, ma l'incompiutezza ci dice qualcosa, e cioè che il problema dell'amore e dei rapporti umani resta in bilico, sempre identico a sé stesso, e tira in ballo, più in generale, quella «verità che non

---

[56] *Ivi*, pp. 127-128.

[57] Pino Michienzi, *L'autobiografia e le donne nel mito della memoria e dell'infanzia di Corrado Alvaro*, Catanzaro, La Rondine, 2013; Bruno Porcelli, *Le donne e il senso della vita nella "Signora dell'isola" di Alvaro*, «Italianistica», 3, (2007), pp. 25-33.

[58] L. Reina, *L'altro Alvaro*, cit., p. 236.

[59] L'incompiutezza del romanzo è in linea con una particolare predisposizione dello scrittore, come si evince anche da un'osservazione dell'*Ultimo diario* (1948-1956), Milano, Bompiani, 1959, p. 187: «il frammento e l'incompiuto hanno un potere suggestivo non soltanto nell'arte ma anche nella vita. Lasciano immaginare chissà quali stupendi svolgimenti, solo che l'autore o l'individuo avesse potuto compiere la sua opera o la sua vita».

[60] C. Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 372: «*durante l'assenza di Belmoro che sta coi fotografi, Stella comincia a sentire la sua mancanza* […] *Stella lo vede e lo ama. Fuga verso la felicità e la solitudine*». Sulla polarizzazione felicità (intesa come maternità) e solitudine, cf G. Fontanelli, *L'ultimo Alvaro*, cit., p. 159.

piace a nessuno, perché tutti la conoscono e non è creduta»[61]. Procedendo ancora nel solco delle affinità buzzatiane possiamo provare a trovare ulteriori risposte. Facendo sintesi sulla caotica trama di *Belmoro* apprendiamo a un certo punto di un «rimedio atomico»[62] che ha il potere, una volta assunto, di far diventare il protagonista bambino. Solo apparentemente la trovata può leggersi nel suo risvolto pratico, funzionale al *plot*, visto che Belmoro riesce così a sfuggire alla polizia (ma, con o senza pillole, ci si ricordi del motivo della vita al contrario nel racconto del 1922 di Fitzgerald, *Il curioso caso di Benjamin Button*). Mi pare invece che in questa scelta, perfettamente coerente con il *topos* del mondo alla rovescia e con le relative ricadute nel romanzo, possa celarsi quella modalità alvariana di indulgere nei territori dell'infanzia; e del resto per lo scrittore calabrese solo l'infanzia e la memoria assolvono alla funzione liberatoria e catartica, e da questo punto di vista l'età anagrafica può leggersi metaforicamente come postura di essere, modo per recuperare l'io diviso, deprivato o perso nel labirinto. Ritornare all'infanzia[63], insomma, si lega *tout court* al ritorno ai valori antichi entro il cui perimetro Belmoro sperimenta una possibile via di fuga; e del resto egli stesso constata che l'infanzia «è la sola stagione della vita degna di essere ricordata»[64]. Anche Buzzati ama questa dimensione: nel romanzo *Il segreto del bosco vecchio* l'età infantile detiene una maggiore incidenza su quella adulta anche nel rapporto più vivo che si instaura con la natura, non foss'altro perché il mondo infantile è, più di tutti, legato a quello naturale.

C'è un ulteriore *fil rouge* che lega Alvaro e Buzzati: gli ammicchi agli oggetti stellari e ai dischi spaziali; lo stesso Belmoro, del resto, cade «da un astro»[65]. È possibile vedere gli esiti di questa propensione nei racconti *L'augurio volante*, *Fortuna delle profezie* e *Candido e Melampo*.

Un vago sapore leopardiano si respira nell'*Augurio volante* per la scelta della struttura dialogica, e mi pare di ravvisare una sfumatura rinviante al

---

[61] C. Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 164.

[62] *Ivi*, p. 114.

[63] Sul motivo dell'infanzia perduta cf Bruno Porcelli, *Infanzia dell'uomo e infanzia perduta della terra in "L'amata alla finestra (1929) di Corrado Alvaro*, «Testo», 56 (2008), pp. 45-54.

[64] C. Alvaro, *Belmoro*, cit., p. 91.

[65] *Ivi*, p. 9.

Dialogo d'un venditore d'almanacchi e di un passeggere[66]. Non a caso lo scritto alvariano apparve sul quotidiano «La Stampa» il primo gennaio 1950; quale giorno migliore per almanacchi e previsioni di ogni tipo. Non è peregrino pensare anche all'eco di una notizia di cronaca, battuta da diverse agenzie di stampa, relativa all'avvistamento di oggetti volanti da parte dell'aviatore Kenneth Arnold avvenuto il 24 giugno 1947, tre anni prima del racconto. Inizia da questo momento una vera e propria 'era dei dischi' che suggestiona anche Buzzati, particolarmente interessato alla materia che non riduce mai a mera curiosità: nei suoi racconti, infatti, la cronaca si mescola alle implicazioni sociali e politiche quando non proprio complottiste, come si accennava in apertura[67]. Nell'*Augurio volante* Alvaro sceglie una pista utopica: anziché immaginare una collisione tra razzi, una guerra astrale dagli esiti devastanti per la Terra, opta per la possibilità che tali dischi siano messaggi da parte di un mondo fuori dal nostro in grado «di unirci, una buona volta, noi di questa terra. Che meravigliosa occasione! Il patriottismo della terra intera, dal circolo polare alle steppe d'Asia»[68]. Il finale, tuttavia, lascia aperto il dubbio: «altri che mettano pace fra noi! Ma per fortuna è una vostra immaginazione. – Vedo che vi manca del tutto il sentimento della Provvidenza […] Vedremo se ho indovinato. Sono pronto a scommettere»[69].

S'interrogano sulla possibilità di nuovi mondi due interlocutori, questa volta contrassegnati da nomi astrusi, *Candido e Melampo* («La Stampa», 12 novembre 1952). Gente immortale potrebbe abitare questi nuovi spazi stellari, e ancora una volta lo scrittore sceglie il campo dell'utopia e dell'ottimismo secondo una fattispecie di contrappunto leopardiano:

---

[66] C. Alvaro, *Gente che passa. Racconti dispersi*. Introduzione, testo e note a cura di G. Rando, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007, p. 323: «[…] non avete nessuna notizia buona e che prometta bene, per l'anno nuovo? Diteci qualcosa di consolante – Ne ho una ottima. Ma voi l'avete letta nel giornale, come l'ho letta io». Giacomo Leopardi, *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggere*, in *Operette morali*, Milano, Rizzoli, 1994, p. 279: «Almanacchi, almanacchi nuovi, lunari, nuovi. Bisognano, signore, almanacchi? Passeggere Almanacchi per l'anno nuovo? Venditore Sì signore. Passeggere Credete che sarà felice quest'anno nuovo? Venditore Oh illustrissimo sì, certo. Passeggere Come quest'anno passato? Venditore Più più assai. Venditore Come quello di là? Venditore Più più, illustrissimo».

[67] Cf nota 2.

[68] C. Alvaro, *Gente che passa*, cit., p. 325.

[69] *Ivi*, p. 327.

> Molti rapporti muterebbero. Molte proporzioni si ridurrebbero. Il più potente fra gli uomini, di fronte a uno di codesti esseri, sarebbe simile all'ultimo, coi suoi malanni, le sue passioni, i suoi errori, la povertà, la morte. È un gusto che una persona come lei, caro signore, così pessimista, si potrebbe cavare con soddisfazione[70].

L'analogia sul tema è indubbia, ove si consideri la declinazione buzzatiana, in particolare, del racconto *Un disco si posò* ma anche della *Fine del mondo* e *I topi* con la differenza che Buzzati, pur indugiando nella narrativa del delirio e della psicosi, amalgama e condensa la suggestione dei discofili con il rigore scientifico delle autorità. Alvaro opta per una diversa fattispecie: il mondo 'altro' è perfetto, non come il nostro, «infetto di terrestrità»»[71], e può unirci in una 'spaziale' speranza nel domani[72].

Più stretto, invero, si fa il rapporto tra i due autori in materia scientifica.

Lo scrittore calabrese, a proposito dei progressi della scienza in campo medico, ricorda le parole di un radiologo e la discussione con un suo paziente circa la perfezione dei macchinari. «"Siamo stanchi di farci paura". Questa frase mi sembra uno degli annunzi della fine di un'epoca intermedia. E se fosse il motto degli anni futuri conterrebbe la nostra salvezza»[73]. Anche la medicina, insomma, soggiace al terrore e Alvaro sostiene che «ci dobbiamo ancora abituare a questa chiaroveggenza»[74] perché «la causa dell'angoscia contemporanea sta nell'essere diventati perfetti strumenti di segnalazione d'un nostro minimo equilibrio[75]; prima, i mali passavano come venivano»[76]. Siamo al punto massimo dell'antiprogressisismo dell'autore.

Uno scoramento in materia si riscontra in realtà anche in Buzzati, per sua stessa ammissione terrorizzato dai medici[77]. Pur attento e partecipe

---

[70] *Ivi*, p. 342.
[71] *Ivi*, p. 345.
[72] *Ivi*, p. 346.
[73] C. Alvaro, *Ultimo diario*, cit., p. 192.
[74] *Ibidem.*
[75] *Ibidem.*
[76] *Ibidem.*
[77] D. Buzzati, *Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu (Luglio-settembre 1971)*, Paris, YP éd., 1995, pp. 71-72: «Io sono un devoto, un fedele della medicina, e nello stesso tempo ne sono impaurito, ne diffido terribilmente […] io deploro che i medici si-

delle scoperte scientifiche – sono gli anni degli esperimenti di cibernetica portati avanti dal suo amico Silvio Ceccato, scienziato con una visione umanistica del mondo[78], ed evocato proprio nel *Grande ritratto* attraverso la formula Cecatieff [79] – nutrì, come Alvaro, ben più di un timore sulla scienza. Valga a titolo di esempio il racconto *Appuntamento con Einstein*: un misterioso uomo di colore, emissario della Morte, decreta l'ora fatale per lo scienziato salvo dargli il tempo di mettere a punto la sua scoperta scientifica (che in precedenza era stata al servizio nientemeno che del demonio).

Vero è che Alvaro, pur timoroso, crede in una modernizzazione possibile purché etica, e del resto proprio una contingenza storica di cui entrambi gli autori sono stati testimoni oculari ne è la riprova. Siamo negli anni del progetto Manhattan, e il fisico Ettore Majorana, realizzando che le sue ricerche avrebbero portato alla bomba nucleare, scelse di far perdere misteriosamente le sue tracce. Come anche le tragedie alvariane dimostrano (si pensi all'*Alcesti* dominata dall'ombra cupa del disastro della civiltà), la frattura tra un tempo antico, e umano, e quello moderno, disumano, è ormai senza via di ritorno. Lo aveva detto oltralpe Camus con il suo celebre *j'accuse* dalle colonne di *Combat*[80], evidenziando la ferita non più sanabile della storia dopo il lancio delle bombe su Hiroshima e Nagasaki. Alvaro comprende più di tutti il riverbero psichico quale esito di tale frattura: l'era atomica ha stravolto assetti e strutture del mondo contemporaneo, e la faccenda non è solo italiana, dove «vinti e vincitori giacciono affannati nella stessa polvere»[81]. L'incapacità di trovare una linea di confine tra l'evoluzione tecnologica e il reale miglioramento delle condizioni di vita trova un ulteriore punto di convergenza con Buzzati, come palesa in modo icastico il distopico rigonfiamento del pianeta per effetto di una gigantesca esplosione di plastica dovuta all'insensatezza dell'uomo

---

ano psicologicamente (in genere) poco preparati […] I medici di cui più mi fido sono quelli che hanno lavorato per anni anni e anni con tanti malati».

[78] Cf Giulio Nascimbeni, *Una macchina fantastica per Ceccato e Buzzati*, in «Corriere della Sera», 28 dicembre 1997, p. 29.

[79] Cf Silvio Ceccato, *Il linguaggio con la Tabella di Cecatieff*, Paris, Hermann, 1951.

[80] Albert Camus, *Il secolo della paura*, «Combat», 19 novembre 1946: «Il XVII secolo è stato il secolo delle matematiche; il XVIII quello delle scienze fisiche; e il XIX quello della biologia. Il nostro secolo è il secolo della paura».

[81] C. Alvaro, *Il nostro tempo e la speranza*, cit., p. 47.

e alla sua incapacità di chiedere scusa per tale scempio ambientale[82]. Appaiono particolarmente emblematiche, per analogia, le parole che chiudono la sezione del 1956 dell'*Ultimo diario* di Alvaro: («non avrei mai potuto pensare che ci sarebbe toccato vivere al tramonto d'un mondo. Proprio, ti chiedo scusa. Certo è ridicolo che io ti chieda scusa del tempo, del secolo, dell'epoca, del mondo come va. Ma ogni uomo è responsabile del suo tempo»)[83]. Ben più di Buzzati, tuttavia, Alvaro è provvisto del viatico della solidarietà che ha il potere di stemperare avidità, cupidigia ed egoismo nel nome dei valori spirituali e intimi dell'individuo, ancora passibili di essere difesi, tanto più se inseriti nel solco della propria terra di origine. Il nuovo eroe non fugge ma rimane, e diventa responsabile di un tempo che sollecita «un esame di coscienza»[84].

***

Se la società del futuro disattende i principi di una fratellanza anche minima, quaggiù, e la 'crisi' partita (e patita) dal singolo è arrivata al cuore stesso della collettività, proviamo a concludere con un riferimento sulla spiritualità dell'autore che, proprio negli anni immediatamente precedenti a *Belmoro*, vive una certa qual dilatazione, un ampliamento. Per Alvaro la frattura contemporanea, ormai irreversibile, tocca addirittura il cuore stesso della civiltà europea che «ormai è come il mantello di Cristo, diviso in parti diverse, in tutte ugualmente sacro, ma finito nella sua uni-

---

[82] Dino Buzzati, *L'elefantiasi*, in *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 2017, p. 251: «viene perfino da ridere pensando quanto a lungo l'umanità ha tremato per la paura di una distruzione atomica; e intanto continuava a produrre, in quantità sempre più imponenti, credendo trattasi di cosa innocua, ciò che oggi, anno 1987, sta mostruosamente minacciando la sua stessa esistenza […] nessuno o quasi prevedeva l'insorgere di quella degenerazione strutturale, o più propriamente autopolimerizzazione, o plasticoma, che, da sei mesi a questa parte, va diffondendo il panico nel mondo».

[83] C. Alvaro, *Ultimo diario*, cit., p. 198.

[84] *Ivi*, p. 177; ma si veda anche la sferzata nel *pamphlet L'Italia rinunzia?* in cui agli accenti di solidarietà fanno da contraltare nuovi veleni (C. Alvaro, *L'Italia rinunzia? 1944: il Meridione e il Paese di fronte alla grande catastrofe*. Introduzione di Mario Isnenghi, Roma, Donzelli, 2001, p. 51: «[…] chi ricorda la solidarietà, l'aiuto, il patriottismo, la giustizia che il popolo italiano aveva saputo manifestare nei mesi dell'abbandono, rimane stupito che oggi […] l'ambiente si sia nuovamente avvelenato, e l'odore di cadavere che ammorbò l'Italia per tanti anni, salga da tutta la vecchia classe dirigente»).

tà inconsutile»[85]. Si comprende che un tormento di questa portata deve necessariamente portare a una collocazione 'altra'. Illuminante, in tal senso, è uno scritto del 22 aprile 1950, *La fortuna di Claudel*, in cui Alvaro prende in prestito le parole di Paul Valery pronunciate a Vichy nel 1936 con un fosco presentimento su ciò che doveva avvenire in Europa di lì a poco: «"bisognerà tornare ai focolai di civiltà locale, al ducato di Borgogna, al granducato di Toscana", dice»[86].

Ma come? Ci paiono due le risposte possibili, esemplate in Belmoro-Alvaro: da una parte il protagonista del romanzo brama il ritorno a una società con i suoi valori genuini, quella civiltà antica e immobile, non toccata dal progresso, dotata di una *pietas* ancestrale; una pietà che, tornando ancora su territori buzzatiani, deve essere concessa anche a Laura del *Grande ritratto*. Ma potrebbe non bastare. Può dunque illuminare l'incompiutezza del romanzo, e gli ultimi anni di vita dell'autore, la prospettiva religiosa. Risale al 1951 quella che De Fiores definisce una «dilatazione spirituale»[87], una maturità che trova maggiore compiutezza proprio nei mesi di composizione di *Belmoro*, quando annota sul suo diario: «Curiosa impressione. Come da giovane mi sentivo crescere fisicamente, ora sento che cresce l'anima»[88]. Non è azzardato ipotizzare che nella sua ultima fase di scrittura, e di vita, sulla linea crociana secondo cui la cultura occidentale è impregnata di Vangelo a tal punto che coloro che vi appartengono non possono non dirsi cristiani, Alvaro abbia sperimentato una spiritualità che Belmoro suggestivamente trova proprio nei poveri, e che essa sia unita alla speranza di cui a un frammento proprio del 1956:

> La speranza supera ogni cosa, vince ogni difficoltà. Ognuno di noi ha dall'infanzia un Dio con cui parla, che lo conduce e lo guida, lo approva o lo riprova […] ma so che la terribilità umana comincia quando questa

---

[85] C. Alvaro, *Gl'intellettuali, oggi*, in *Scritti dispersi 1921-1956*. Introduzione di W. Pedullà a cura e con postfazione di M. Strati, Milano, Bompiani, 1995, p. 404.

[86] Id., *Cronache e scritti teatrali*, cit., p. 291.

[87] Stefano De Fiores, *Itinerario culturale di Corrado Alvaro*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006, p. 51.

[88] C. Alvaro, *Ultimo diario*, cit., p. 69. Di tramonto del mondo parla Walter Pedullà, *Il mondo visto da sotto. Narratori meridionali del '900*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016, p. 180, nel mettere in luce la condanna definitiva, la solitudine dell'uomo quale destino ultimo, l'inutilità stessa della lotta.

> voce non parla più […] allora egli è senza più strade e senza ragione, più terribile della natura nemica perché capace di un male senza speranza[89].

Si spiega così il ritorno a quel mondo sommerso che parrebbe non esistere più, ma che in realtà diventa un rifugio, sia pure al crepuscolo[90]; è la vittoria del vecchio sul nuovo quale estremo tentativo di fermare la storia pur di non perdere i valori del passato senza i quali l'umanità non potrà evitare il fallimento[91]. L'eroe di Alvaro, nel suo 'tornare', 'resta'; e ci piace attualizzarlo nella 'restanza' contemporanea. Dopo aver attraversato geografie allucinate, ipertrofiche e caotiche, Belmoro compie forse un giro di boa: fuga, erranza e restanza non potrebbero sussistere se non tra loro intrecciate e, con esse, i simboli, il ritrovamento delle origini, il ritorno alle fonti sensibili e agli archetipi naturali dell'essere. E se per il sud, anche oggi, la restanza è una condizione ontologica, chissà che si possa scongiurare così il rischio della disumanizzazione. E della distopia.

---

[89] C. Alvaro, *Ultimo diario*, cit., p. 181. Cf Carmine Chiodo, *L'irregolare, il non classificato, il non tesserato. Corrado Alvaro e il suo tempo*, Roma, Universitalia, 2018, in particolare al capitolo *Il nostro tempo e la speranza: la lucida indagine sulla modernità e la profetica chiaroveggenza alvariana*, pp. 207-266 nell'analisi degli articoli raccolti nel 1952, *Il nostro tempo e la speranza*, una summa di osservazioni e argomenti tratti dalla cronaca che oscillano tra polemica, denuncia, conflitti generazionali, mito del successo e feticismo delle macchine.

[90] Cf, a tale riguardo, la declinazione di 'crepuscolo' in Vito Teti, *Nel crepuscolo di un mondo. Alvaro, Roth, Pasolini*, in *Ripensare Alvaro*, a cura di Vito Teti e Pasquale Tuscano, Soveria Manelli, Rubbettino, 2020, pp. 281-297.

[91] S. De Fiores, *Itinerario culturale di Corrado Alvaro*, cit., p. 27.

Giuseppe Lo Castro

ALVARO, VERGA E LA LETTERATURA REGIONALE IN ITALIA

Oltre che narratore, Alvaro è assai prolifico come saggista e giornalista. Su questo fronte la sua scrittura, prendendo spunto da circostanze ed episodi d'occasione, li trascende per compiere una costante riflessione sulla società italiana ed europea, sui caratteri dell'uomo contemporaneo, sull'antropologia del territorio. Sono indagini e opinioni che, com'è noto, si distendono lungo un ampio arco temporale, segnato soprattutto dalle collaborazioni con il «Mondo», la «Stampa», il «Corriere della sera», il «Messaggero»[1]. Molti degli interventi sono dedicati alla cultura moderna, riflettono sull'identità letteraria italiana e consentono di definire la poetica di Alvaro, come del resto possono aiutare a chiarire la sua collocazione fra

Università degli Studi della Calabria; giuseppe.locastro@unical.it

[1] Numerose le raccolte dei suoi interventi, oltre i più noti libri di viaggio, tra questi: *Cronoca (o fantasia)*, Roma, Le Edizioni d'Italia, 1934; *Il nostro tempo è la speranza. Saggi di vita contemporanea* [1952], Milano, Bompiani, 1960; *Roma vestita di nuovo*, Milano, Bompiani, 1957; *Un treno nel Sud* [1958], introduzione di Vito Teti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2016; e le edizioni e i regesti più recenti: *Scritti dispersi. 1921-1956*, introduzione di Walter Pedullà, a cura e con postfazione di Mario Strati, Milano, Bompiani, 1995; *Lettere parigine e altri scritti*, a cura di Anne-Christine Faitrop-Porta, Roma, Salerno Editrice, 1997; *Un paese e altri scritti giovanili (1911-1916)*, introduzione e cura di V. Teti, con un saggio di Pasquale Tuscano sul giovane Alvaro poeta, Roma, Donzelli, 2014; *Scritti su Pirandello*, a cura di Alessio Giannanti, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014; Cose *di Francia*, a cura di A.-Ch. Faitrop-Porta, Reggio Calabria, Città del Sole, 2014. Utile per un regesto delle collaborazioni ai quotidiani, Giuseppe Rando, *Corrado Alvaro narratore. L'officina giornalistica*, Reggio Calabria, Falzea Editore, 2004.

realismo, visionarietà e moralismo. In questo quadro Alvaro si serve di alcuni termini che necessitano di una delucidazione: 'letteratura regionale' e 'terriera', 'letteratura popolare' o 'borghese'.

Nell'apertura di *Origini dello scrittore italiano,* Alvaro afferma che «la prima esperienza dello scrittore italiano fu ed è solitamente regionale»[2]. La sottolineatura di un'identità regionale della cultura italiana ritorna più volte nelle sue osservazioni, con l'obiettivo di rilevare non tanto come l'esperienza biografica primaria degli scrittori si sviluppi in provincia, quanto affermare una chiave dell'identità antropologica italiana – molti, del resto, sono gli autori della nostra letteratura nati in piccoli centri periferici. La cultura nazionale è, per la sua storia e geografia, policentrica, frutto di una varietà che intreccia la linea unitaria della letteratura nazionale con l'innesto di varie tradizioni regionali e dialettali. D'altronde, il primo filone, quello nazionale, è frutto di un apprendistato acquisito con la scuola e lo studio, più che essere in rapporto diretto con l'esperienza. Alla linea regionale, dunque, Alvaro attribuisce la forza innovativa e vivificante della nostra cultura: essa offre il potere di ricorrere a un mondo popolare fatto di sentimenti ancestrali e sinceri, che si contrappongono al rischio di accademismo della tradizione. Questo mondo in Italia ha una specificità che è connessa a un sostrato antico che risale alle radici classiche greco-romane. Così la regionalità si accompagna a «un sentimento illustre e insieme primitivo dell'arte» e dunque: «È il solo paese, il nostro, dove primitivismo non significa barbarie»[3].

Allo stesso tempo il ricorso alla letteratura popolare di un territorio consente di accedere a un patrimonio, legato alla sostanza delle esperienze vitali primarie, il quale fa i conti con la verità delle passioni umane, senza travestimenti e artifici. Scrive ancora Alvaro: «il mondo regionale della letteratura, da Boccaccio a Verga, fu ricercato come fonte per motivi di passioni integrali al loro stato di grazia, più che per il colore»[4]. In questo senso, per Alvaro la verità della letteratura italiana non risiede nella cultura urbana e borghese, che è condizionata da false aspirazioni di successo e da superfetazioni letterarie e poetiche. Piuttosto è il fondo

---

[2] Corrado Alvaro, *Origini dello scrittore italiano*, in Id., *Cronaca (o fantasia)*, cit., p. 97.

[3] *Ibidem.*

[4] *Ivi*, p. 98.

popolare e terriero che costituisce l'anima della letteratura italiana. Alvaro si impegna quindi in una indagine socio-antropologica, quasi a voler individuare il *genius* della nostra letteratura; al contempo, si schiera promuovendo l'osservazione e comprensione della la realtà, senza per questo restituirla secondo una poetica realistica rigorosa e documentale. Anzi, la visione, l'estremizzazione, il magico possono contribuire a leggere la realtà profonda e interiore, la psicologia e il vissuto che la ricerca letteraria e narrativa deve cogliere e restituire.

Qui si annida la verità profonda, non solo materiale e superficiale che lo scrittore intende investigare. Letteratura regionale in questo senso non significa regionalismo, indagine dei territori locali o socio-economica, né inchiesta o denuncia. La regione, dice ancora Alvaro, è «un microcosmo della nazione»[5]; ovvero è il luogo concreto e situato che consente un punto di vista sull'identità italiana e, più in generale, sulla condizione umana. Del resto, interpellato intorno alla narrativa meridionale da Leone Piccioni nel 1956 – è uno dei suoi ultimi interventi – esordisce chiarendo subito:

> […] devo dire che non ho mai aspirato ad acquistare la figura dello scrittore meridionale […] non mi sono mai proposto d'illuminare, se non nella sua sede, in qualche saggio o studio, la condizione della mia regione, la Calabria[6].

In altri termini, Alvaro rivendica la regione, la terra, la cultura popolare come spazio del vissuto, a partire dal quale lo scrittore elabora la propria appartenenza alla letteratura universale, sviluppa la propria capacità di osservazione della vita che sempre la grande letteratura mette in scena. Con la modernità, la scrittura non può restare vincolata alle forme acquisite, necessita insieme di esprimere in modi nuovi le grandi questioni e di dare voce a nuove realtà sociali. La letteratura ufficiale con le sue forme eleganti e poetiche si presenta come un repertorio disponibile per i ceti di recente urbanizzazione e affiliazione alla borghesia, che aspirano ad emanciparsi dalla condizione e dall'immagine contadina e ad afferma-

---

[5] C. Alvaro, *Letteratura terriera*, in *Cronaca (o fantasia)*, cit., p. 105.

[6] Id., *Inserzione nella contemporaneità*, in *La narrativa meridionale*, a cura del Centro Democratico di cultura e di documentazione, Roma, Editoriale di cultura e documentazione, 1956, p. 47.

re il loro nuovo status economico, sociale e simbolico. La vita urbana risulta così fagocitata dalla tendenza moderna a uniformare valori e desideri, a rifiutare e dimenticare le provenienze e le miserie di un passato vicino, ma con ciò si distacca dalla verità delle esperienze e attende a costruirsi una cultura in buona parte falsificata e posticcia. Così, commenta altrove Alvaro, la «letteratura terriera italiana non ebbe alcuna grazia presso una tal classe [la nuova borghesia] che per letteratura intendeva un trattato di buone maniere»[7].

Emblemi di questa nuova situazione sono D'Annunzio e, ancor più, il dannunzianesimo. La lettura che Alvaro offre dello scrittore abruzzese, anch'egli inserito in una linea meridionale, è articolata, più di quanto appaia a prima vista. Lo scrittore maturo è criticato per la sua enfasi retorica, oltre che per la facilità con la quale assimilava i miti dominanti della nuova letteratura europea; è poi individuato come il campione di un'idea raffinata e borghese di letteratura, ricercata dal nuovo pubblico, che aspirava a una promozione sociale e a una vita apparentemente più elevata. Al tempo stesso, D'Annunzio è riletto e valorizzato nelle pieghe della sua scrittura letteraria, la quale cela inquietudini e sofferenze a dispetto dell'immagine estetizzante ufficiale:

> […] la sua opera è così piena di cupe torture della sensualità e della morte così strette parenti, un poeta che ai suoi tempi giovani apparve e fu detto tristissimo, fino a quando la natura e la storia non lo esaltarono negli anni della sua vera e grande virilità[8].

Altrove sono le ultime prose di D'Annunzio ad essere riscattate, come attestato di un pentimento, che gli consente di inaugurare, contro sé stesso, il clima della nuova generazione di scrittori, la cui ricerca letteraria trentennale avrebbe condotto alla formazione di uno strumento linguistico moderno, «semplice e duttile». Così il letterario D'Annunzio, tanto criticato per l'eccesso linguistico, diventa «il figliuol prodigo che dopo aver sperperato tanto vocabolario diede avvio alla nuova forma della letteratura»[9]. Si capisce tuttavia che allo scrittore, comunque annoverato

---

[7] C. Alvaro, *L'Italia moderna*, in Id., *Cronaca (o fantasia)*, cit., pp. 122-23.

[8] Id., *I segreti di D'Annunzio nei ricordi del suo segretario*, in Id., *Scritti dispersi*, cit., p. 576.

[9] C. Alvaro, *Inserzione nella contemporaneità*, cit., p. 49.

in un canone nazionale, Alvaro rimprovera la qualità di rappresentante di un'Italia asservita alle mode e alla costruzione di un'identità impopolare, laddove la popolarità non coincide con il successo, il consumo o l'emulazione letteraria ma con la radice diffusa della cultura nazionale. Alvaro denuncia anche i rischi della falsificazione di questo tipo di eccesso iperletterario:

> D'Annunzio a un certo punto scrive: "convalescente di squisiti mali". Ahi, siamo già anche al male privilegiato ed elegante, cioè che esclude la carità e la pietà. Dopo verrà anche la bellezza della vista del sangue, ed è l'apice di un orrendo estetismo[10].

L'insieme di queste considerazioni mostra il carattere degli interventi di Alvaro; l'autore, nei panni del moralista, legge la modernità come una forma di acculturazione europea e di dispersione dell'identità italiana in nome dell'accoglienza dei facili e falsi miti del progresso (moda, feticismo e idolatria degli oggetti, merci)[11]. Così si generano individualismo e isolamento, a cui contrapporre un'umanità e un'etica che provengono da lontano, dalle radici comunali o greche delle nostre regioni, e possono essere rinnovate e integrate nel nuovo contesto unitario costituito dopo il Risorgimento. Al contempo, lo sguardo sulla realtà di Alvaro saggista, se tiene conto delle collocazioni storiche, ambientali e di classe sociale, non è mai solo sociologico; in qualche misura, nella lettura alvariana subentra sempre la psicologia dei soggetti umani che indaga, e pure la natura antropologica del loro vivere e trasformarsi con la modernità. Così l'autore rifiuta la prospettiva dell'impegno sociale in senso stretto: in nome di una specificità estetica della scrittura – l'obiettivo polemico sarà nel dopoguerra il neorealismo –, propone piuttosto l'impegno dell'arte verso un'indagine a più ampio raggio sull'uomo. La prospettiva cioè è etica, ma anche e soprattutto umanistica. Le stesse riflessioni sugli autori del suo tempo partono dall'interesse per le scelte di poetica, ricondotte a modi di rappresentare e orientare il cambiamento del paese. D'Annunzio e Pirandello sono i rappresentanti di due Italie, delle due contrapposte tendenze

---

[10] Id., *Sapere stare al mondo*, in *Il nostro tempo è la speranza*, cit., p. 95.

[11] Si veda ad esempio, già negli anni '30, un intervento che rivela anche una certa lettura di Marx, *Modernità*, in *Cronaca (o fantasia)*, cit., pp. 101-04.

con le quali la borghesia si adattava ai nuovi tempi e costruiva un'identità nazionale:

> La storia della formazione dello scrittore italiano è quella della costituzione della società italiana, e ondeggiò sempre fra questi due poli opposti: regionale e terriera nei momenti di ascensione popolare; accademica, metafisica, lirica, nei tempi di formazione di una borghesia[12].

Il prototipo della tendenza antidannunziana è allora Verga, a cui non sembra che Alvaro abbia dedicato particolari interventi[13], e però il suo nome compare in più occasioni a rappresentare il punto di partenza di un'altra, antagonistica prospettiva letteraria. Il Verga di Alvaro non è lo scrittore verista, sociologo della vita contadina siciliana, piuttosto il grande interprete di un'immedesimazione esistenziale nella vita popolare che risponde a domande universali. Per questo può costituire un antidoto anche al regionalismo o al neorealismo:

> La moda pare che vada al documento, e non solo nella letteratura che si dice impegnata con una problematica sociale. Il risultato è che, all'immagine solidale del popolo che può averci dato un Verga senza mancare al suo impegno con la realtà la più cruda, noi andiamo sostituendo l'immagine di un popolo veduto con occhi di estranei e crudeli visitatori muniti di casco coloniale, ignari di tutto quanto fa la profondità dell'uomo, e di quell'ordine emotivo capace di suscitare la nostra solidarietà[14].

La citazione è tratta da una recensione del 1954 ai *Contadini del Sud* di Scotellaro, dove è criticata la facilità con la quale si lascia parlare diretta-

---

[12] C. Alvaro, *Origini dello scrittore italiano*, cit., p. 98.

[13] Fa eccezione un breve intervento del 1939 che discute la possibilità di una ritrovata fortuna per Verga, dal titolo *Vecchia copia de* I Malavoglia, in *Scritti dispersi*, cit., pp. 686-87. Tuttavia la scrittura giornalistica di Alvaro è molto prolifica e le collaborazioni a giornali e riviste sono numerose e talvolta di non facile censimento o reperimento; pertanto non è possibile escludere con certezza che Alvaro non abbia scritto espressamente su Verga. Un primo regesto, incompleto, delle testate giornalistiche e culturali a cui ha collaborato Alvaro è in M. Strati, *Postfazione* in C. Alvaro, *Scritti dispersi*, cit., pp. 1259-60.

[14] C. Alvaro, *Biografie meridionali*, in Id., *Scritti dispersi*, cit., pp. 1232-33. Si veda anche quest'altra affermazione: «Verga, pur provenendo dal naturalismo, non cadde nel fatto sociale, si limitò a recare testimonianza dell'energia del popolo italiano.», C. Alvaro, Prefazione alle *Novelle per un anno,* in Id., *Scritti su Pirandello,* cit., p. 219.

mente il popolo, senza la mediazione poetica dell'artista, col rischio di scadere in una disamina «squallida» e populista. L'immagine negativa del «casco coloniale» è emblematica dell'opposto atteggiamento antropologico di Alvaro (e di Verga)[15]: la vita popolare va restituita non tanto con l'ottica filantropica ma in fondo estranea di chi vi legge solo lo sfruttamento e la miseria, ma con lo sguardo di chi cerca di comprendere «come si possa viver qui tutta la vita», rispondendo con l'osservazione minuta ed empatica alla domanda della nobildonna di *Fantasticheria.* Lo scrittore, mettendo i panni dei personaggi, si sforza di mostrare la natura intima delle vite del popolo, restituendone la mentalità e i comportamenti, altrimenti incomprensibili, o giudicabili solo da una profonda distanza culturale.

Sembra essere questo che intende Alvaro quando già nei primi anni trenta si appella a una letteratura che sappia partire dall'angolo più minuto e remoto per porre le domande più generali, una letteratura che, nonostante la definizione di «regionale», è sempre italiana e universale:

> La terra, e la nazione, e la regione, il paese, infine, ecco il nostro microcosmo, l'angolo che gli esploratori dell'ignoto contribuiscono a renderci più gigantesco e più importante, più misterioso e più travaglioso. [ ] Che cosa dice la letteratura della storia dei popoli, quella che si svolge tra le mura di una città, su un fiume, presso una borgata, in una casa, nel cuore umano? Ecco i deserti veri, le foreste, ecco l'inaspettato, il mostruoso, il difficile, l'avventuroso[16].

Oggetto dell'indagine letteraria sono dunque le esperienze dell'uomo e le sue avventure, la sua geografia è piuttosto interiore e circoscritta che romanzesca, ma in questa restrizione di campo c'è un'intensità di osservazione e di analisi che apre la strada alle più grandi considerazioni. Un analogo atteggiamento che valorizza la «casa» come luogo minimo, punto

---

[15] Sul carattere dell'antropologia di Verga si vedano ora gli interventi di Mauro Geraci, *Quel guardare «da una certa distanza»: Verga il folklore e l'antropologia*, in *Verga e il verismo*, a cura di Giorgio Forni, Roma, Carocci, 2022, e *La novella di Verga quale bozzetto etnografico*, in *Le «miniature» di Verga: narrativa breve e scena del mondo.* Atti del Convegno Internazionale di Studi per il Centenario della morte di Giovanni Verga (Messina, 3-4 novembre 2022), a cura di Antonino Antonazzo, Giorgio Forni, Francesco Galatà e Maria Melania Vitale, Catania-Leonforte, Fondazione Verga-Euno edizioni, 2023, pp. 167-76; e il volume di Riccardo Castellana, *Lo spazio dei Vinti.* Una lettura antropologica di Verga, Roma, Carocci, 2022.

[16] C. Alvaro, *Avventuroso*, in Id., *Cronaca (o fantasia)*, cit.

di osservazione privilegiato è nell'elogio che Alvaro dedica nel '43 a un altro scrittore che gode del suo massimo apprezzamento:

> Tozzi era un poeta [ ] delle quattro mura in cui si svolge gran parte, e la più drammatica, della scena umana. [ ] Le quattro mura di Tozzi, dicevo, hanno una memoria, sono piene di dramma; spirano una violenza, un bollore di passioni, di aspirazioni, di odii, dietro al denaro e al piacere, dietro all'amore e alla purezza, alla bontà»[17].

Lo scritto su Tozzi, in occasione dell'uscita, per l'editore Vallecchi, del primo volume delle sue opere, dedicato alle *Novelle*, è sostenuto da un'indagine intorno alla terra in cui si è generata la sua opera, la città di Siena, e la sua storia culturale millenaria che sottraggono Tozzi, pur provinciale, a ogni dilettantismo o primitivismo, lungo la direttrice del ragionamento di Alvaro sulla letteratura sin qui osservato. Se ne può cogliere un metodo d'indagine critica, secondo cui la scrittura nasce in relazione con l'ambiente e con l'*humus* nel quale si è formata la personalità dell'autore, che nei casi migliori diviene esponente di un ceto sociale e di un'area geografica e apporta l'individualità di un territorio e della sua storia nell'identità italiana, rinnovandola costantemente.

Non diverso appare il criterio con cui è valorizzato Verga:

> Non era un artista; era un poeta. Non aveva una tecnica o un mestiere. Era uno di quei grandi infelici condannati a ciò che hanno da dire; tutto l'opposto del letterato. Pervenne alla lingua come un primitivo, rinnovò la nascita di un linguaggio mentre il linguaggio letterario era già maturo, più che maturo. Ma non è soltanto il fatto della lingua [ ] La società dei letterati [ ] viveva negli astri della sua tradizione. E sotto, un paese diverso nasceva. Il cafone, il pescatore, la nuova società che saliva dal Risorgimento erano i vigorosi superstiti di una immane rovina[18].

Verga diviene così rappresentante dello scrittore senza aureola romantica, l'esponente di una borghesia che non rinnega la propria origine, inevitabilmente popolare. Al contrario si fa portatore delle inquietudini di un mondo contadino che ha da poco acquisito uno status e ricorda la

---

[17] C. Alvaro, *Federico Tozzi*, «Corriere della sera», 13 aprile 1943. L'articolo è sfuggito al regesto degli articoli del «Corriere» di M. Strati, *Postfazione*, cit. e di G. Rando, *Corrado Alvaro narratore*, cit.

[18] C. Alvaro, *Prefazione* a *Novelle per un anno*, cit., p. 219.

fatica di questa acquisizione, il dramma di uno sradicamento etico. Ecco perché il personaggio che pare attrarre di più Alvaro è Mastro-don Gesualdo, l'attore principale di questo cambiamento all'interno della società terriera, promotore e vittima del nuovo individualismo. Nel contesto in cui evoca «i capolavori che non forniscono mai modelli ideali o convenzionali, ma specchi della società», accanto ad Anna Karenina, il Principe Andrej, Julien Sorel, fra i personaggi che «esistono come entità in cui si cerca il segreto della vita e delle azioni umane» è presente Mastro-don Gesualdo, anch'egli emblema della grande arte narrativa[19].

Verga diventa in questo il rappresentante di chi proviene dalle regioni meridionali, come la maggior parte dei nuovi borghesi inurbati che costituiscono l'anima popolare della modernità italiana; di questo ceto è fra i pochi a narrare la genealogia e il dramma dell'ascesa. Allora gli sono negati la «tecnica» e il «mestiere» dello scrittore, per evidenziarne la distanza dall'accademismo fine a sé stesso, e dalla formazione del letterato ufficiale; se ne sottolinea quindi una naturalezza delle scelte linguistiche che derivano dall'irruzione e dall'accoglimento vivificante del sostrato dialettale nella lingua letteraria. In questo senso i dialetti con la loro cultura per Alvaro appartengono allo stessa radice del toscano, ne sono in qualche modo parenti, ma anche portatori di altri valori, utili a comporre l'identità plurale e non monologica che caratterizza l'italiano. Così possono contribuire, con gli apporti di una storia civile remota, ma sopravvissuta nel sedimento profondo, e insieme assai prossima al resto del paese ma peculiare, a creare quell'italiano popolare, che esprime i sentimenti naturali e che manca alla lingua. In particolare la cultura meridionale è fonte

---

[19] C. Alvaro, *Pratica di letteratura*, in Id., *Il nostro tempo è la speranza*, cit., p. 126. E il *Mastro-don Gesualdo* ritorna anche nelle osservazioni su Pirandello di cui appare un antefatto come in una genealogia del personaggio in *Pirandello Luigi (Voce dell'*Enciclopedia italiana*)*, in C. Alvaro, *Scritti su Pirandello*, cit., p. 122 e *Appunti e ricordi su Luigi Pirandello*, *ivi*, p. 191, Pirandello «era borghese di nascita come Verga, e di Verga, in un certo senso, tentò di concludere l'opera interrotta: il dramma della piccola borghesia e della borghesia provenuta dalla provincia e dal popolo, la borghesia nata dalla conquista di una generazione popolare intelligente e accorta, che muta condizione, si stabilisce sulle rovine dell'aristocrazia. La morte di mastro don Gesualdo in un palazzo nobile, tra la figlia infelice e una servitù sprezzante, segna la fine dell'opera di Verga. Pirandello gli succedette, divenne il romanziere e drammaturgo della nuova classe ancora intrisa di morale tradizionale ma sbalzata in un'altra condizione, e la condizione nuova è la vita urbana, città di provincia o capitale che sia».

di felici innesti nella tradizione nazionale, perché conserva insieme i caratteri primitivi dell'uomo e il residuo di questa antica elaborazione civile – è evidente il riferimento spesso sottaciuto alle origini greche: la

> […] facoltà mimetica dei meridionali, la loro qualità d'osservazione del tutto plastica, è la tessera alla partecipazione d'una letteratura illustre come quella nostra; sarà Grecia, sarà quel che volete: meglio, diciamo, è la facoltà primitiva rimasta in alcune regioni d'Italia che conobbero un tempo il governo della cultura[20].

Verga è del resto evocato a matrice, in coniugazione col Risorgimento, della nuova Italia regionale, di cui Pirandello è il più grande erede. Si sa quanto sia stretto il rapporto tra Alvaro e Pirandello, e certamente quest'ultimo può essere riconosciuto come lo scrittore che per Alvaro è capace di interpretare la tradizione regionale, terriera e anche meridionale, e trasmigrarla nell'alveo nazionale, rendendola peraltro capace di confrontarsi con la modernità e di fornire un contributo originale alla cultura europea[21]. Se Pirandello rimane perciò il maestro vivo, al di là del rapporto biografico di vicinanza ed amicizia, il maestro che ha aggiornato l'osservazione e la scrittura all'Italia presente, Verga ne è comunque l'antenato da cui il processo di «inserzione nella contemporaneità»[22] della cultura delle classi meridionali si è dipanato. Così a proposito della *Sagra del Signore della Nave* e della *Giara* parla di mimi popolari che «possono rappresentare un principio per un teatro italiano di colore, senza folklore e senza cadere nel regionalismo e nel bozzettismo. Si può ripensare, a questo proposito, a certe cose del teatro di Verga»[23]. Del resto i principi del lavoro letterario di Pirandello sono indicati con chiarezza:

---

[20] C. Alvaro, *Nascita di personaggi*, in Id., *Scritti su Pirandello*, cit., p. 109.

[21] Su Alvaro e Pirandello, generalmente accomunati dai vari interpreti di Alvaro, si veda A. Giannanti, *Il «tempo per fantasticargli vicino». Alvaro critico di Pirandello*, introduzione a C. Alvaro, *Scritti su Pirandello*, cit., pp. 1-55 e si vedano ora le osservazioni di Aldo Maria Morace, *Una 'lunga fedeltà: Alvaro per Pirandello*, «Ariel», VI (2024), n. 1, pp. 43-68.

[22] C. Alvaro, *Inserzione nella contemporaneità*, cit.

[23] Id., *L'inaugurazione del Teatro d'Arte di Luigi Pirandello*, in Id., *Scritti su Pirandello*, cit., p. 90. Con parole analoghe, l'influsso verghiamo appare connesso a una matrice meridionale in un altro passaggio dove Alvaro si esprime sul teatro «grottesco», affermatosi negli anni tra il '16 e il '25: oltre a Pirandello, Alvaro fa i nomi di Luigi Chiarelli, Rosso di San Secondo, Luigi Antonelli, Enrico Cavacchioli, Alberto Casella e Massimo

> La sua ispirazione scaturiva dall'osservazione dei fatti, da una inesauribile curiosità del mondo e dell'inatteso dei fatti umani, inquadrati in una forma segreta, in una misura interiore. Questo è il mezzo che lo ha condotto alla grande arte e alla cittadinanza nella letteratura italiana della grande tradizione e insieme all'universalità della sua fama. È stata la stessa via per cui Verga è entrato nel patrimonio della letteratura italiana[24].

Di Pirandello Alvaro sottolinea la modestia, narrando alcuni aneddoti, come quello della biblioteca, «la stanza dove i libri messi a quel modo parevano burlarsi della gloria». Questa modestia di Pirandello ha un potente riscontro in Verga, uomo schivo che rifiuta il mito dello scrittore e la gloria perché l'aspettativa della gloria è in qualche misura un disturbo alla sincerità e serietà dell'artista che si pone problemi morali e non di successo. A questo proposito non può non colpire un aneddoto che Alvaro cita a più riprese, segno dell'importanza che gli attribuisce:

> Quando lo stesso Pirandello, in occasione delle onoranze a Giovanni Verga fatto senatore, si recò a Catania, il vecchio autore de *I Malavoglia*, ascoltato il discorso del suo conterraneo, si volse a lui dicendo: "Caro Pirandello, va bene. Ma poi, che cosa sono alla fine queste feste? Quello che è scritto è scritto". È un atto di fede nell'arte, un totale distacco e disinteresse, un considerarsi strumento di qualcosa che è superiore allo stesso creatore[25].

Pare dunque che per Alvaro la posizione etica dello scrittore, la sua modestia, la sua dedizione alla sincerità dell'osservazione artistica, non si possa disgiungere dagli atteggiamenti dell'uomo. In una sintesi umanistica ideale il volto privato dell'uomo rivela la postura dell'artista che non si pone come un eletto tra gli uomini, ma ne esprime i bisogni condividendone le inquietudini e le sofferenze in quanto essere umano a sua volta.

Bontempelli, e specifica che 5 su 7 sono «meridionali nella letteratura nazionale», come lo erano «subito dopo il Risorgimento» «Federico De Roberto, Giovanni Verga, Benedetto Croce, Gabriele D'Annunzio»: questo nuovo teatro, «Portava un nuovo colore, allargava il regionalismo di certa letteratura bozzettistica e faceva di certi problemi di convivenza delle regioni meridionali un problema nazionale»: *Appunti e ricordi su Luigi Pirandello*, in Id., *Scritti su Pirandello*, cit., p. 200.

[24] Id., *Nascita di personaggi*, in Id., *Scritti su Pirandello*, cit., p. 109.

[25] Id., *Nascita di personaggi,* in Id., *Scritti su Pirandello*, cit., pp. 108-09; cf anche *Pirandello e la donna, Prefazione alle* Novelle per un anno*,* in *ivi*, pp. 146, 218-19.

Francesco Maria Spanò

LO SGUARDO EUROPEO DI ALVARO TRA LETTERATURA, GIORNALISMO E DENUNCIA SOCIALE

"Corrado Alvaro, Luigi Pirandello, Renato Guttuso: maschere e modernità nel Novecento italiano" non ha rappresentato esclusivamente un'iniziativa di carattere commemorativo o divulgativo, ma si è configurato come un dispositivo culturale e accademico finalizzato a interrogare criticamente il *ruolo delle humanities* all'interno dell'università contemporanea, con particolare riferimento a un ateneo come la Luiss Guido Carli, storicamente connesso al sistema produttivo, istituzionale e imprenditoriale e oggi sempre più inserito in reti accademiche e culturali transnazionali.

Promosso in occasione del settantesimo anniversario della scomparsa di Corrado Alvaro e ospitato l'11 giugno 2026 presso la Sala delle Colonne della Luiss, il convegno ha proposto una riflessione interdisciplinare sul Novecento italiano attraverso il confronto tra tre figure centrali della cultura europea del secolo scorso: *Corrado Alvaro, Luigi Pirandello e Renato Guttuso*. Letteratura, arti visive, memoria civile e riflessione politico-sociale sono state poste in relazione all'interno di un unico spazio discorsivo, evidenziando la capacità della produzione culturale novecentesca di offrire ancora oggi categorie interpretative utili alla comprensione della contemporaneità.

La scelta di dedicare un approfondimento universitario a tali autori risponde a una precisa impostazione epistemologica: la formazione superiore non può essere ridotta alla sola acquisizione di competenze tecnico-

Luisss-Roma; fspano@luiss.it

specialistiche, ma deve includere *strumenti di interpretazione critica* della realtà, capacità di *analisi sistemica e consapevolezza delle implicazioni etiche*, simboliche e sociali dei processi di trasformazione contemporanei.

In tale prospettiva, la dimensione umanistica non assume una funzione accessoria o ornamentale, bensì strutturale. Le humanities costituiscono infatti uno spazio di elaborazione critica indispensabile per comprendere fenomeni quali la frammentazione identitaria, la crisi delle appartenenze, la ridefinizione dei legami comunitari, la tensione tra memoria e innovazione e le dinamiche di costruzione del consenso simbolico nelle società avanzate.

Il profilo internazionale della Luiss rende questa riflessione ulteriormente significativa. In un contesto accademico caratterizzato da una crescente presenza di studenti provenienti da differenti aree geopolitiche e culturali, *il patrimonio intellettuale italiano si configura anche come strumento di diplomazia culturale, di mediazione simbolica e di internazionalizzazione del sapere*. Promuovere figure quali Pirandello, Alvaro e Guttuso all'interno di un'università globale significa offrire alla comunità studentesca non soltanto contenuti disciplinari, ma chiavi interpretative della storia culturale europea e mediterranea.

All'interno di questa traiettoria, la figura di Corrado Alvaro assume un rilievo particolarmente centrale. Se Pirandello rappresenta la crisi del soggetto moderno e Guttuso restituisce in forma visiva le tensioni civili e politiche del Novecento, Alvaro appare oggi come uno degli intellettuali italiani che più precocemente hanno interpretato le contraddizioni della *modernità globale*.

Scrittore, giornalista, inviato speciale, osservatore delle dinamiche europee e mediterranee, Alvaro attraversò alcune delle principali fratture storiche del XX secolo: le guerre mondiali, l'emergere dei totalitarismi, i processi di modernizzazione economica, la trasformazione delle comunità rurali e la progressiva crisi delle appartenenze tradizionali. La sua opera si sviluppa lungo una direttrice che coniuga radicamento territoriale e apertura internazionale, trasformando la Calabria da periferia geografica a luogo simbolico attraverso cui leggere fenomeni universali.

La dimensione internazionale di Alvaro è stata a lungo sottovalutata rispetto alla sua immagine di scrittore meridionale. In realtà, la sua esperienza intellettuale si colloca pienamente dentro il panorama europeo del Novecento. I suoi viaggi in Francia, Germania, Russia e Medio Oriente

contribuirono a formare uno sguardo profondamente transnazionale, capace di confrontarsi con differenti sistemi politici, assetti culturali e modelli di organizzazione sociale. In questa prospettiva, Alvaro può essere considerato uno dei primi autori italiani ad aver tematizzato questioni oggi pienamente centrali nel dibattito globale: *il rapporto tra centro e periferia*, il *dislocamento identitario*, *le conseguenze dell'omologazione culturale*, *la tensione tra tradizione e progresso* e *la fragilità dell'individuo* all'interno delle grandi trasformazioni economiche e politiche.

Particolarmente rilevante risulta inoltre la sua riflessione sui meccanismi del potere e sulle forme di compressione della libertà individuale. Opere come *L'uomo è forte*, maturata dopo l'osservazione diretta dell'esperienza sovietica, costituiscono una delle più lucide analisi italiane del rapporto tra individuo, ideologia e sistemi totalitari, anticipando temi che avrebbero attraversato il dibattito europeo della seconda metà del Novecento.

La centralità di Alvaro nel quadro dell'iniziativa promossa dalla Luiss risiede proprio nella sua capacità di coniugare dimensione letteraria, riflessione civile e lettura geopolitica della contemporaneità. In un'università che forma studenti destinati a operare nei contesti internazionali dell'economia, delle istituzioni, della diplomazia e delle organizzazioni globali, il confronto con figure intellettuali di questo tipo assume un valore strategico.

Uno degli aspetti più innovativi dell'esperienza intellettuale di Corrado Alvaro riguarda inoltre il suo contributo alla costruzione di una *cultura giornalistica europea*. Prima ancora che il concetto di spazio pubblico transnazionale entrasse stabilmente nel lessico delle scienze sociali, Alvaro aveva compreso come i processi storici non potessero più essere interpretati esclusivamente attraverso categorie nazionali. La sua attività di inviato e commentatore lo portò a osservare direttamente le trasformazioni che attraversavano il continente europeo tra le due guerre mondiali, sviluppando una modalità di racconto fondata sull'analisi comparativa delle società e sull'attenzione verso i fenomeni emergenti.

In questo senso, Alvaro può essere considerato uno dei precursori di quel giornalismo culturale capace di coniugare informazione, interpretazione e riflessione civile. Le sue corrispondenze non si limitano infatti alla descrizione degli eventi, ma si interrogano costantemente sulle *conseguenze sociali e antropologiche dei mutamenti politici ed economici*. La mo-

dernizzazione, l'urbanizzazione, la propaganda, la trasformazione delle relazioni tra individuo e Stato diventano oggetto di un'indagine che supera il semplice resoconto per assumere una dimensione propriamente critica.

Per gli studenti universitari contemporanei tale eredità appare particolarmente significativa. In una fase storica caratterizzata dalla moltiplicazione delle fonti informative e dalla crescente difficoltà di *distinguere tra informazione e interpretazione*, l'esperienza di Alvaro ricorda come il giornalismo possa ancora rappresentare uno strumento di comprensione della complessità e di costruzione di cittadinanza democratica. Non sorprende che la sua opera continui a essere studiata non soltanto nell'ambito della letteratura, ma anche nelle discipline che si occupano di comunicazione, media studies e relazioni internazionali.

La dimensione internazionale di Pirandello costituisce un ulteriore elemento che rende particolarmente fecondo il suo accostamento ad Alvaro all'interno di una comunità accademica globale. Premio Nobel per la Letteratura nel 1934, tradotto e rappresentato in tutto il mondo, Pirandello è stato uno degli autori italiani che maggiormente hanno contribuito alla diffusione della cultura nazionale nello spazio internazionale. Le sue opere hanno dialogato con le principali correnti del pensiero europeo del Novecento, influenzando non soltanto la letteratura e il teatro, ma anche la filosofia, la psicologia e le scienze sociali.

La sua riflessione sulla *frammentazione dell'identità* e sulla *molteplicità dei punti di vista* continua a esercitare una forte attrazione in contesti culturali profondamente differenti tra loro. Dall'Europa agli Stati Uniti, dall'America Latina all'Asia, la figura dell'individuo sospeso tra percezione di sé e rappresentazione sociale continua a offrire strumenti interpretativi particolarmente efficaci per comprendere le trasformazioni prodotte dalla globalizzazione, dalla mobilità internazionale e dalle nuove tecnologie della comunicazione.

In tale prospettiva, l'incontro ideale tra Pirandello e Alvaro assume il valore di una riflessione sulla condizione dell'uomo contemporaneo all'interno di *società sempre più interconnesse*. Entrambi mostrano come la costruzione dell'identità non sia mai un processo concluso, ma il risultato di una *continua negoziazione* tra memoria, appartenenza, cambiamento e apertura verso l'altro. Una lezione che conserva una straordinaria attuali-

tà nelle università internazionali, luoghi nei quali quotidianamente si incontrano esperienze, culture e sensibilità differenti.

Il dialogo tra i due autori assume oggi una particolare rilevanza anche alla luce della crescente internazionalizzazione delle comunità accademiche. Entrambi gli autori, pur partendo da contesti territoriali fortemente radicati nel Mezzogiorno italiano, sviluppano infatti categorie interpretative capaci di oltrepassare i confini nazionali e di parlare a una pluralità di esperienze culturali. La *crisi delle appartenenze tradizionali*, la mobilità geografica e sociale, il confronto tra identità differenti, la tensione tra autenticità individuale e aspettative collettive rappresentano questioni che attraversano oggi la vita quotidiana di milioni di giovani nel mondo e che caratterizzano in modo particolare gli ambienti universitari internazionali. In Pirandello tali fenomeni si manifestano attraverso la riflessione sulla molteplicità delle maschere sociali e sull'impossibilità di ridurre l'individuo a una definizione univoca; in Alvaro emergono invece attraverso l'osservazione delle trasformazioni storiche che ridefiniscono il rapporto tra persone, comunità e istituzioni. La lettura congiunta delle loro opere offre dunque agli studenti contemporanei non soltanto una conoscenza approfondita della cultura italiana del Novecento, ma anche strumenti concettuali utili per comprendere le sfide della contemporaneità: la costruzione dell'*identità in contesti multiculturali*, la gestione della complessità, il rapporto tra radici locali e cittadinanza globale, la capacità di abitare spazi caratterizzati da pluralità di linguaggi, culture e sistemi di valori. In questo senso, Pirandello e Alvaro continuano a svolgere una funzione formativa che trascende la dimensione letteraria, contribuendo allo sviluppo di competenze interpretative e di una consapevolezza critica sempre più necessarie nella formazione delle future classi dirigenti internazionali.

La medesima tensione interpretativa attraversa, seppure attraverso un differente statuto linguistico, anche l'opera di Renato Guttuso. Il confronto tra Alvaro e il maestro siciliano non si esaurisce infatti nella comune appartenenza a un orizzonte meridionale, ma investe una più ampia concezione della produzione culturale come strumento di lettura delle trasformazioni storiche. Entrambi costruiscono una cartografia alternativa della modernità italiana, sottraendo centralità ai luoghi tradizionalmente egemoni della rappresentazione culturale e attribuendo invece valore conoscitivo alle aree marginali, alle province, alle comunità periferi-

che e ai soggetti esclusi dai processi dominanti di costruzione del discorso pubblico.

In Alvaro tale operazione si realizza attraverso la scrittura e l'osservazione giornalistica; in Guttuso attraverso la potenza narrativa dell'immagine. In entrambi i casi emerge una volontà di rendere visibili fenomeni che rischiano di rimanere ai margini dello sguardo istituzionale: le fratture sociali, le diseguaglianze territoriali, le migrazioni interne, la trasformazione del lavoro, il rapporto tra tradizione e sviluppo. Calabria e Sicilia cessano così di essere semplici coordinate geografiche per assumere la funzione di veri e propri *laboratori interpretativi della contemporaneità*.

La convergenza tra i due autori risulta particolarmente significativa anche sotto il profilo della responsabilità civile dell'opera culturale. Né Alvaro né Guttuso concepiscono infatti la creazione artistica come esercizio autoreferenziale o come pratica separata dalla realtà storica. Al contrario, entrambi attribuiscono alla *cultura* una *funzione di testimonianza*, di interrogazione critica e di costruzione della memoria collettiva. La letteratura e l'arte diventano così meccanismi di conoscenza capaci di trasformare esperienze locali in categorie universali e di restituire dignità narrativa a soggetti, territori e vicende spesso esclusi dalle rappresentazioni dominanti.

In questa prospettiva, il dialogo ideale tra Alvaro e Guttuso anticipa alcune delle questioni che caratterizzano il dibattito contemporaneo sulla *sostenibilità sociale*, sulla coesione territoriale e sul rapporto tra *sviluppo economico e inclusione*. Le loro opere mostrano come la cultura possa svolgere una funzione essenziale nella costruzione di una cittadinanza consapevole, capace di riconoscere le differenze senza trasformarle in diseguaglianze e di leggere la complessità dei processi storici senza rinunciare a una prospettiva umanistica.

La dimensione internazionale dell'opera di Renato Guttuso merita a sua volta una riflessione specifica. Pur mantenendo un profondo legame con la realtà italiana e mediterranea, l'artista siciliano sviluppò infatti un dialogo costante con le principali correnti artistiche europee del Novecento. La sua produzione si colloca all'interno di una rete culturale che coinvolge il realismo sociale, l'espressionismo, le avanguardie storiche e il dibattito politico-intellettuale che attraversò il continente nel secondo dopoguerra.

La forza delle sue immagini risiede nella capacità di combinare *radica-*

mento territoriale e respiro universale. Le sue opere raccontano luoghi, persone e vicende specifiche, ma al tempo stesso affrontano temi che travalicano i confini nazionali: il lavoro, la dignità umana, la giustizia sociale, il rapporto tra individuo e potere, le conseguenze dei conflitti e delle trasformazioni economiche. In questo senso, Guttuso contribuisce a costruire una forma di umanesimo visivo che dialoga direttamente con le grandi questioni della contemporaneità.

Per una comunità universitaria internazionale, la sua esperienza dimostra come l'arte possa svolgere una funzione analoga a quella della letteratura e delle scienze sociali: produrre conoscenza, stimolare consapevolezza critica e favorire la comprensione di fenomeni complessi attraverso linguaggi differenti ma complementari.

Osservati nel loro insieme, Pirandello, Alvaro e Guttuso appaiono come tre differenti modalità attraverso cui la cultura italiana del Novecento ha cercato di comprendere le grandi trasformazioni della modernità. Più che singole personalità artistiche, essi rappresentano *tre prospettive complementari di analisi del rapporto tra individuo, società e storia*. Pirandello indaga la crisi della soggettività e l'instabilità delle forme attraverso cui l'essere umano costruisce la propria identità; Alvaro osserva le conseguenze politiche, economiche e culturali dei processi di trasformazione che investono comunità e territori; Guttuso restituisce visivamente le tensioni civili, i conflitti e le contraddizioni che attraversano il secolo breve. Le loro opere convergono così in una comune interrogazione sulla condizione dell'uomo contemporaneo e sui meccanismi attraverso cui le società producono senso, appartenenza e memoria.

Ciò che rende particolarmente significativo l'accostamento di questi tre autori non è soltanto la contemporaneità storica o la comune origine meridionale, ma la capacità di trasformare esperienze apparentemente locali in categorie interpretative di carattere universale. La Sicilia pirandelliana, la Calabria alvariana e la Sicilia guttusiana cessano di essere semplici riferimenti territoriali per diventare luoghi teorici dai quali osservare fenomeni internazionali.

In questa prospettiva, il dialogo tra letteratura, giornalismo e arti visive che il convegno ha voluto promuovere assume un significato che va oltre la ricostruzione storico-culturale. L'intreccio tra questi linguaggi restituisce infatti una *rappresentazione multidimensionale della realtà*, capace

di cogliere simultaneamente aspetti psicologici, sociali, politici e simbolici dei processi storici. Una simile impostazione appare particolarmente preziosa in un'epoca caratterizzata dalla crescente specializzazione dei saperi, poiché ricorda come la comprensione della complessità richieda necessariamente il dialogo tra prospettive differenti e la capacità di mettere in relazione forme diverse di conoscenza.

È forse proprio questa la principale eredità che Pirandello, Alvaro e Guttuso consegnano alle istituzioni formative contemporanee: la consapevolezza che nessuna disciplina, *nessun linguaggio e nessuna competenza possano esaurire da soli la comprensione del reale*. La complessità della condizione umana richiede invece uno sguardo plurale, interdisciplinare e aperto alla contaminazione tra saperi, nel quale la cultura continua a svolgere una funzione essenziale di orientamento critico e di costruzione della cittadinanza.

In tale quadro assume particolare rilevanza la riflessione proposta dal *Presidente della Regione Calabria Roberto Occhiuto*, che ha invitato a ripensare il ruolo dell'intellettuale alla luce delle sfide contemporanee. Il riferimento non riguarda esclusivamente la produzione culturale, ma investe più in profondità il rapporto tra conoscenza, responsabilità e *costruzione del bene comune*. La tradizione europea ha spesso attribuito agli intellettuali la funzione di coscienza critica della società; tuttavia, la crescente frammentazione del dibattito pubblico, la polarizzazione ideologica e la progressiva autoreferenzialità di alcuni circuiti culturali hanno contribuito, negli ultimi decenni, a ridurre la capacità delle élite intellettuali di incidere concretamente sui processi collettivi.

La lezione che emerge dalle opere e dalle biografie di Pirandello, Alvaro e Guttuso suggerisce una prospettiva differente. Nessuno dei tre autori concepì infatti la cultura come uno spazio separato dalla realtà sociale o come un esercizio confinato all'interno delle dinamiche del proprio campo disciplinare. Pur nelle differenze dei rispettivi orientamenti politici e dei rapporti con il potere, essi interpretarono il proprio lavoro come una forma di partecipazione alla vita civile, contribuendo ad ampliare la comprensione del proprio tempo e a fornire strumenti di lettura delle trasformazioni storiche in atto. In questa prospettiva, l'intellettuale non appare come un soggetto collocato al di sopra della comunità, bensì come una figura immersa nelle sue contraddizioni e chiamata a mettere le *proprie competenze al servizio di una più ampia crescita collettiva*.

Una simile impostazione appare particolarmente significativa nell'attuale contesto globale, caratterizzato da accelerazione tecnologica, crisi geopolitiche, trasformazioni demografiche e profonde riconfigurazioni dei sistemi informativi. In una società nella quale la disponibilità di informazioni cresce in misura esponenziale mentre diminuisce la capacità di organizzarle criticamente, la funzione dell'intellettuale tende progressivamente a spostarsi dalla semplice produzione di contenuti alla costruzione di significati condivisi. Diventano centrali la capacità di interpretare la complessità, di tradurre il sapere specialistico in patrimonio comune, di favorire il dialogo tra mondi differenti e di contribuire alla formazione di una cittadinanza consapevole.

In tale prospettiva, l'invito a superare le contrapposizioni spesso autoreferenziali che attraversano il mondo culturale non implica una rinuncia al confronto critico né un indebolimento dell'autonomia del pensiero. Al contrario, suggerisce la necessità di recuperare una dimensione generativa della cultura, capace di produrre coesione sociale, orientamento collettivo e progettualità condivisa. La credibilità dell'intellettuale contemporaneo non deriva più soltanto dall'autorevolezza delle sue opere o dalla qualità delle sue analisi, ma anche dalla capacità di contribuire concretamente alla crescita delle comunità di riferimento, trasformando il sapere in una risorsa pubblica accessibile e socialmente utile.

Per un'università internazionale come la Luiss, impegnata nella formazione delle future classi dirigenti, questa riflessione assume una valenza strategica. Formare leader significa infatti non soltanto trasmettere competenze tecniche e professionali, ma anche sviluppare la consapevolezza che conoscenza e responsabilità costituiscono dimensioni inseparabili. La cultura umanistica continua così a svolgere una funzione essenziale: non quella di offrire risposte definitive, ma di educare alla complessità, al discernimento e alla capacità di mettere il proprio sapere al servizio della società. È in questo spazio che l'eredità di Pirandello, Alvaro e Guttuso continua a manifestare tutta la propria attualità.

L'università contemporanea è infatti chiamata non soltanto a trasferire competenze professionali, ma anche a formare individui capaci di leggere la complessità. Tale obiettivo implica lo sviluppo di capacità interpretative, sensibilità storica, consapevolezza culturale e pensiero critico. In questo quadro, la cultura umanistica rappresenta una componente essenziale nella costruzione delle future classi dirigenti.

Per un ateneo nato in relazione al sistema Confindustria, il rapporto tra cultura e impresa non può più essere interpretato secondo una logica oppositiva. Le organizzazioni contemporanee operano infatti all'interno di ecosistemi simbolici complessi: costruiscono narrazioni identitarie, governano relazioni umane, affrontano questioni connesse alla sostenibilità sociale, alla governance, alla reputazione e alla legittimazione culturale delle proprie pratiche.

Da questo punto di vista, il convegno ha assunto anche il valore di una riflessione sul rapporto tra sapere umanistico e organizzazioni complesse. L'incontro tra cultura, management, arti e dimensione internazionale non si configura infatti come un esercizio accessorio rispetto alla formazione universitaria, ma come parte integrante di una pedagogia della complessità necessaria alla comprensione del presente.

Dal punto di vista metodologico, il convegno ha privilegiato un'impostazione multidisciplinare e performativa. Gli interventi accademici si sono alternati a letture sceniche tratte dalle opere di Alvaro, affidate ad Antonio Tallura, e a materiali audiovisivi provenienti dalle Teche Rai e dalla Casa Museo di Corrado Alvaro di San Luca, generando un dispositivo narrativo immersivo fondato sull'interazione tra linguaggi differenti.

Gli interventi di Aldo Morace, Luigi Scaffidi, Stefano Petrocchi e Roberto Cotroneo hanno approfondito la centralità di Corrado Alvaro nel panorama culturale europeo del Novecento, mentre Annamaria Andreoli e Paolo Di Paolo hanno ricostruito le convergenze teoriche tra Alvaro e Pirandello attorno ai temi della crisi dell'io, della rappresentazione e della destabilizzazione identitaria. L'intervento di Maria Stella Margozzi, accompagnato dalla proiezione del ritratto di Renato Guttuso proveniente dalla Collezione d'Arte INPS, ha infine ampliato ulteriormente il quadro interpretativo, evidenziando il ruolo dell'arte figurativa come strumento di elaborazione civile della memoria storica.

La riflessione sviluppata nel corso del convegno consente infine di collocare il *dibattito sulle humanities* all'interno di una prospettiva più ampia che riguarda il futuro stesso delle istituzioni formative. In un'epoca caratterizzata dalla crescente centralità delle competenze tecnico-scientifiche, il valore delle discipline umanistiche non risiede nella contrapposizione ad altri saperi, ma nella loro capacità di integrarli e orientarli. Come ricordava Edgar Morin, la sfida fondamentale dell'educazione contempo-

ranea consiste nell'apprendere a collegare conoscenze differenti per affrontare problemi sempre più complessi e interdipendenti.

La formazione delle future classi dirigenti richiede pertanto non soltanto competenze specialistiche, ma anche capacità di interpretazione, immaginazione istituzionale, sensibilità etica e consapevolezza storica. La leadership contemporanea si misura infatti sempre più con questioni che coinvolgono dimensioni culturali, simboliche e identitarie: dalla sostenibilità alla trasformazione digitale, dalla gestione della diversità alla costruzione del consenso, dalla diplomazia internazionale alla responsabilità sociale delle organizzazioni.

In questo scenario, il ruolo dell'intellettuale non coincide più con quello del semplice produttore di conoscenza. Diventa invece quello di un mediatore culturale capace di costruire connessioni tra mondi differenti, favorire il dialogo tra competenze specialistiche e interesse generale, trasformare la complessità in comprensione condivisa. È una funzione che Pirandello, Alvaro e Guttuso hanno interpretato in modi differenti ma convergenti, mettendo la propria opera al servizio di una più profonda lettura della realtà.

Nel suo complesso, "Corrado Alvaro, Luigi Pirandello, Renato Guttuso: maschere e modernità nel Novecento italiano" ha dimostrato come la cultura possa ancora costituire uno spazio strategico di produzione di senso all'interno delle istituzioni formative contemporanee. Non come esercizio di conservazione memoriale, ma come pratica critica necessaria alla costruzione di una cittadinanza intellettuale capace di *abitare la complessità* del presente e di interpretare le trasformazioni globali del futuro.

Franco Vitelli

MICHELE DELL'AQUILA INTERPRETE DI ALVARO E ALTRE COSE

Per Aldo, intrepido alvarista,
grato per la generosa sollecitazione

1. *L'anticipazione di un canone*

L'interesse di Michele Dell'Aquila per Corrado Alvaro non è caratterizzato da una produzione estesa; in fondo, questa consiste di alcune recensioni e di un saggio di notevole spessore sui racconti giovanili. A fronte di una siffatta situazione fattuale si potrebbe pensare di desistere dall'affrontare il tema, se non fosse che il pur limitato contributo assume un valore emblematico nella critica su Alvaro e consente di definire la natura della saggistica del critico. Si può dire che in principio vi sia la nota perspicua che Dell'Aquila ha dedicato allo scrittore calabrese nella sua antologia per le scuole superiori[1]. Qui vi è la conferma della capacità del critico di sapere estrarre l'essenza di una personalità letteraria e l'importanza delle tematiche connesse; tale predisposizione si rivela preziosa sia nell'ambito alto dell'esegesi che nel rendere partecipi del fatto letterario un pubblico più largo e specie giovanile. Donde discende l'enorme fortuna che il manuale ha avuto. Nel suo rapido profilo alvariano, Dell'Aquila non può

Università degli Studi di Bari Aldo Moro; franco.vitelli@alice.it

[1] Michele Dell'Aquila, *Poesia e letteratura*, vol. III tomo 2, *Il Novecento*, Roma, Angelo Signorelli Editore, 1979 (quarta edizione ampliata e aggiornata), pp. 525-526.

fare a meno di riferirsi alla categoria del verismo per l'enorme fungibilità che esso ha in ambito didattico, compresi i riferimenti canonici di Verga e Capuana e le venature toscane di Fucini e Pratesi, tuttavia vi inserisce di già un eterodosso accenno all'abate Padula. Ma, soprattutto, propone la linea di una corrosione realistica all'insegna di «un lirismo sotterraneo, un'intensa vibrazione della pagina», quasi frutto di «sperimentazioni più recenti». Ottiene così il duplice risultato di una registrazione del tiro nell'interpretazione critica e mette la pulce nell'orecchio dei giovani allievi circa la necessità di guardare con opportuna flessibilità alle categorie letterarie, compresa quella del realismo. A completare il ritratto di Alvaro aggiunge la nota che attiene all'«umanesimo delle lettere», vale a dire l'idea particolarmente fruttuosa non solo in campo pedagogico che la letteratura, nelle forme sue proprie, deve nutrirsi di un altissimo profilo morale e non procedere sulla strada della separatezza. Il pensiero libero si manifesta come il migliore alimento e non contrasta con «la gioia del raccontare» pure presente nello scrittore calabrese.

La presenza di Alvaro nel manuale entra anche nel proposito più generale che Dell'Aquila aveva: quello di annoverare una visibile presenza degli scrittori meridionali nella pratica del canone scolastico, realizzando così, in anticipo, assai per tempo le tesi di un successivo dibattito non sempre condotto per il verso giusto. Ciò che lo spingeva non era una rivendicazione di sapore municipalistico, ma una virtuosa coincidenza di valore letterario e rappresentatività delle origini. Ho sempre pensato che nell'interesse di Dell'Aquila per Alvaro entrino in qualche maniera la grande amicizia e l'intesa culturale tra Umberto Bosco e Mario Sansone con tutti gli effetti che si riverberavano sugli allievi.

2. *Recensioni per Alvaro*

In verità, le recensioni che preludono al saggio sono la spia di un interesse che poi troverà più compatta manifestazione e, nell'insieme, offrono un ritratto di Alvaro già di per sé persuasivo. L'articolo *Scomodo Alvaro capace solo di essere Alvaro* («La Gazzetta del Mezzogiorno», 25 maggio 1990) è il più organico e consistente, perché prende pretesto dall'uscita nel 1990, nei classici Bompiani del primo volume delle *Opere. Romanzi e racconti*, a cura e con introduzione di Geno Pampaloni, apparati di Geno

Pampaloni e Pietro De Marchi; anche in «Italianistica», XIX, 1990, 2-3, pp. 264-265. Qui vi si trovano anticipati orientamenti critici che troveranno stabilità nel saggio e con poche pennellate si trova delineato quasi intero il profilo dello scrittore calabrese. Vi si discute dell'«interezza letteraria e morale», di Alvaro viaggiatore che non si confonde, ma fa propri gli umori più saporiti della cultura della crisi, del «senso dell'arcano e del destino che c'è dietro la vicenda degli uomini», del modello narrativo messo su negli anni Trenta con «tessitura originale», di Melusina già segno di mirabile attenzione, della situazione labirintica dell'intellettuale contemporaneo, dell'*Uomo è forte* come rappresentazione polemica di tutte le società totalitarie, della trilogia delle "Memorie del mondo sommerso. E, più di tutto, *pour cause*, della recente proposta per Claudio Lombardi editore (1989) del libretto *Terra nuova. Prima cronaca dell'agro pontino*, poi anche recensione a sé («Italianistica», XIX, 1990, 2-3, p. 265). Dell'articolo rimane scolpita a mente la citazione che dell'Aquila fa sulla scorta di Karl Jaspers per definire l'arte di Alvaro: la grandezza «è là dove il reale diventa simbolo della totalità».

Alvaro dall'Aspromonte al mondo («La Gazzetta del Mezzogiorno», 22 giugno 1995), pur nella sua natura recensoria, (in tale più esplicita veste: «Italianistica», XXV, 1996, 2-3, pp. 440-441 e «Oggi e Domani», XXV (1996, 1-2, pp. 42-43) l'articolo si presenta compatto e illumina la ristampa del romanzo *Vent'anni* e la proposta delle inedite lettere alla moglie. La partenza è nel nome di una intuizione di Enzo Siciliano che auspicava un recupero di scrittori "forti" del passato, che si è trasformata in una collana per Giunti. L'idea, con sottile polemica verso il presente, è quella della scrittura come durata, che supera lo spazio di un mattino. In tale quadro Dell'Aquila legge *Vent'anni*, alla luce della "letteratura di guerra" in cui incide anche la personale esperienza ma senza la mera trascrizione, piuttosto cercando di definire «un'antropologia italiana di sentimenti, comportamenti, modi di dire e di sentire» che ha contribuito alla faticosa unità. La corrispondenza con la moglie Laura Babini è vista nella trama complicata e delle distanze dell'inviato speciale, che fa affiorare il sentimento della solitudine e il dispiacere di non poter condividere emozioni e scoperte. Tutto ciò in virtù o a cagione di quella specie di «horreur du domicile» (Giovanni Macchia) da cui Alvaro era preso.

In *Ultime notizie da Parigi. Il poeta racconta la vita e i pregiudizi* («La Gazzetta del Mezzogiorno», 4 gennaio 1998), sul filo della continuità,

Dell'Aquila aggiorna il suo profilo alvariano tenendo conto dell'uscita in volume di materiali dispersi e talvolta quasi inediti. È il caso ora delle corrispondenze parigine e altri scritti di collaborazione al «Mondo» di Amendola[2]. Ne rivengono speciali suggerimenti sulle capacità del viaggiatore di cogliere una realtà multiforme tra vita culturale, intrecci diplomatici e bellezza del paesaggio. Una precisazione storica sul fatto che lo scrittore stilisticamente, più di quanto dopo accadrà, indulge a «un'esigenza di eleganza da prosa d'arte»; ma ciò non toglie che «la densità lirica e morale», che è il suo segno, trasmetta «solidità», «durata» «resistenza all'usura del tempo» che spingono ancora oggi a leggere quei testi con piacere e utilità.

3. *Preliminari per Melusina*

La punta più alta dell'indagine di Dell'Aquila su Alvaro è rappresentata dall'analisi dei racconti condotta per l'occasione del Convegno promosso dalla Fondazione Alvaro il 27-29 settembre 2001 tra Cosenza, Reggio e San Luca. La relazione, con titolo *Melusina e l'Alvaro dei primi racconti*, è stata pubblicata nei relativi atti[3]. Il ritardo nella pubblicazione, come suole accadere, spinse Dell'Aquila ad anticiparne l'uscita su «Italianistica», XXXI, 2002, 2-3, pp. 97-109 col titolo *I racconti di Alvaro.* Poi, il saggio ha trovato sistemazione in un volume cui l'autore tenne molto, perché nel frattempo si era gravemente ammalato e, in effetti, morì il 15 ottobre 2005. Era nato il 22 marzo 1926. Proprio perché avvertiva la fine imminente volle dare alle stampe nel 2005 per Giardini Editori e Stampatori in Pisa il volume, che è una specie di testamento spirituale provvisto in esergo, per saluto e congedo dalla vita, di una dedica commovente a parenti e amici che oscilla tra poesia e prosa. Nel volume appena citato, *Scrittori in filigrana. Studi di letteratura da Dante a Leopardi a Saba e ad Alvaro*, alle pagine 189-209 è contenuto il testo presentato al convegno, ma col titolo mutato: *Il tempo immobile e il chiuso spazio dei segreti nei*

---

[2] È una recensione a Corrado Alvaro, *Lettere parigine e altri scritti 1922-1925*, a cura di Anne-Christine Faitrop-Porta, Roma, Salerno Editrice, 1997.

[3] *Corrado Alvaro e la letteratura tra le due guerre*, a cura di Alessio Giannanti e Aldo Maria Morace, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2006, pp. 265-283.

primi racconti di Corrado Alvaro. Quando il tempo della fine stringe, volano via le allusioni e prende piede la chiarezza persino didascalica, che tale non risulta nel saggio. Le componenti che il titolo finale vuole evidenziare sono l'atemporalità (l'assenza del divenire storico propria del mondo contadino) e il processo di interiorizzazione attraverso la letteratura. Il richiamo, con suggestione quasi ossimorica, a un «un Proust arcaico» e a «un Forster e un James contadini» vuole significare l'applicazione degli strumenti tecnici della migliore narrativa moderna all'arcaico mondo della Calabria. In questo impasto sta la cifra originale dei racconti di Alvaro che sono animati da un vitale «dissidio tra radicamento e oltranza».

4. *Il narrar breve*

Il preliminare tema critico da sollevare per il saggio di Dell'Aquila riguarda la valorizzazione della forma "racconto", che viene presentata come il genere più congeniale alle facoltà espressive di Alvaro, tutt'altro che minore non solo per l'ampia rappresentatività nella sua produzione; e da vedere in sé stessa con le sue autonome potenzialità e non sperimentale forma propedeutica al romanzo: «Nella misura del racconto riusciva a dare il meglio della sua arte […] credo sia qui da cercare e ritrovare il miglior Alvaro, quello che ancora oggi parla a noi, oltre gli impegni e le polemiche datate del suo tempo: nella straordinaria capacità di rappresentare l'oscurità dei destini»[4]. Può concorrere, a illuminare il tema, il seguente appunto di Alvaro del 1940: «Tecnica d'un racconto: invece di chiudere l'azione in un limite di tempo, chiuderla in un limite di pensiero»[5]. Lo scrittore scolpisce in termini icastici e suggestivi la questione. Nel "narrar breve" si tratta di trovare la misura contenuta, che è la forza del suo statuto teorico e della sua più intensa fruizione; per tali fini non serve porre «un limite di tempo», cioè ridurre lo sviluppo dell'azione

---

[4] M. Dell'Aquila, *Il tempo immobile e il chiuso spazio dei segreti nei primi racconti di Corrado Alvaro*, in Id., *Scrittori in filigrana*, cit., p. 192. D'ora in poi, le citazioni sono fatte da questa fonte.

[5] C. Alvaro, *Quasi una vita*, introduzione di Nino Borsellino, Milano, Bompiani, 1994, p. 238.

accorciando i fatti, quanto piuttosto «un limite di pensiero» con la concentrazione su un nucleo genetico da non disperdere in rivoli. Nel primo caso entriamo in un parametro estrinseco, più descrittivo; nel secondo viene coinvolta la sfera del pensiero, per sua natura astratta e interiore con più possibilità di generalizzare i fatti. In poche righe viene enunciato il sugo dell'*ars poetica* di Alvaro.

Rispetto al romanzo che necessita di «più articolate architetture» il racconto gode di una «leggerezza strutturale» che meglio si confà ai pregi individuati da Dell'Aquila per Alvaro. Esiste cioè un nesso tra la scelta del genere letterario e la qualità estetica; se il pregio dell'arte di Alvaro consiste in «un mondo poetico in lievitazione», in una «metastorica poesia del silenzio», la scelta più adeguata non può essere il romanzo che necessita all'occorrenza di «interi inserti di una materia storico-sociale» e dell'impegno di una «coscienza civile». Col suo abituale *fair play*, che spinge a non superare i limiti dell'indiscrezione, Dell'Aquila espone alla comunità degli studiosi una proposizione critica che è carica di conseguenze interpretative. E non vuol dire molto il fatto che s'impegni a cercare precedenti anche illustri che fanno gioco alla sua tesi (da Vittorini a Solmi e Pampaloni); colpisce la radicalità. Sicché mi sembra il caso di capirne le ragioni. A tal fine può essere utile il discorso di Aldo Maria Morace su *Alvaro e il "narrar breve"*[6]. Questo scritto ci sorregge attraverso un competente *excursus* storico e un'esplorazione analitica del dato estetico con relativa applicazione all'opera di Alvaro, ma soprattutto manifesta la sua efficacia quando spiega il ritorno impetuoso del "narrar breve" attraverso le mutate condizioni socio-antropologiche: «Il peso che la narrazione breve ha assunto e sempre più viene assumendo nell'epoca della globalizzazione scaturisce dal netto prevalere di codici di comportamento e comunicativi improntati alla velocità, che stanno col tempo trasformando l'idea stessa del linguaggio»[7]. Dunque, Dell'Aquila poteva permettersi quella radicalità di giudizio, perché i tempi erano cambiati, creando una piena corrispondenza tra istanze estetiche e mutato ritmo della società. Anzi, la tesi appariva quasi naturale e non creava scosse e discrepanze. La ricezione di un'opera trova un rinnovato e alterno vigore, a seconda della congruenza

[6] «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Sassari», I (2009), pp. 97-111.

[7] *Ivi*, p. 97.

con l'immaginario, i bisogni e le aspirazioni del tempo. Casomai, bisognerebbe chiedersi se l'opera di Alvaro col suo sostrato antropologico di provenienza contadina pur con tutte le alterazioni possibili, possa tornare in sintonia con la frenesia di un mondo industrializzato. La risposta è sì; a patto che ci sia la consapevolezza di quanti valori si possano estrarre da quel mondo passato. Consapevolezza, in vero, non molto diffusa e per la quale bisognerebbe con forza lavorare. Questa diagnosi potrebbe fornire anche una spiegazione del perché Alvaro ha trovato fortuna presso i critici, ma non presso il pubblico largo dei lettori.

E, diciamolo pure, quella interpretazione di Dell'Aquila trova forza anche nel fatto che essa è applicata alla raccolta *L'amata alla finestra* del 1929, che «possiede una compattezza ed una vetrina purezza di timbri espressivi e di sviluppi che si disperdono nell'edizione '53 […] essa 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»[8]. Per questa ragione Dell'Aquila accortamente invoca l'applicazione di una rigorosa pratica filologica per evitare disguidi in punto di fatto: «una più attenta ricostruzione testuale, al fine di arrivare ad un *corpus* sicuro e storicamente certificato, dal momento che molti di quei racconti hanno una diversa forma e sono stati sottoposti a modifiche non irrilevanti nelle successive edizioni a stampa»[9].

5. *Una lievitazione dell'oggetto*

La formula critica che risolve la definizione dell'arte di Alvaro nei racconti è nella «propensione a superare il dato realistico in una trasfigurazione mitica, analogica, con la lievitazione dell'oggetto in una sfera di assorto mistero»[10]. In tale direzione Dell'Aquila si spinge a recuperare in sintonia la posizione di Ungaretti, suo maestro alla Sapienza; «liberarsi dalla camicia di forza del naturalismo, come faceva, d'altra parte, ogni espressione artistica di quei primi decenni del secolo», questo era l'impe-

[8] *Ivi*, p. 107.
[9] M. Dell'Aquila, *Il tempo immobile…,* cit., p. 195.
[10] *Ivi*, p. 190.

rativo etico-estetico cui lo scrittore doveva attenersi. Per il poeta dell'*Allegria* la parola deve «risuonare di silenzio nel segreto dell'anima», bisogna «mettere a contatto immagini lontane, senza fili». Il discorso torna perché tutto organizzato sulla coerenza delle argomentazioni; senonché, qualche problema lo crea la testimonianza di Leonardo Sinisgalli, mentre l'altra di Libero De Libero fornisce notizie in qualche modo di stimolo, ma non discrepanti. Entrambe, finora, sono rimaste nell'ombra.

Racconta l'ingegnere delle Muse in *Studenti poeti*:

> Via Cavour dopo qualche anno diede addirittura il suo nome alla scuola "romana" di pittura esplosa intorno a Scipione e Mafai. Con sua moglie Raphael e le sue bambine Mafai vi si era trasferito da poco, perché aveva trascorso in famiglia, nella pensione Salus di Piazza Indipendenza, anche i primi anni di matrimonio. Ci invitava spesso e ci consigliava di essere sprezzanti con la madre e con la cuoca: solo così potevamo sperare di essere invitati un'altra volta. D'accordo con Scipione e con il consenso della madre e del fratello Aldo fu organizzata una cena in onore di Alvaro che aveva vinto un grosso premio letterario. Insieme a noi ragazzi c'erano i priori. Ungaretti e Cardarelli, e Angioletti, Falqui, Diemoz, Mazzacurati e altri pittori. La festa fu rovinata proprio dagli anziani che dinnanzi a noi non seppero contenere la loro furia, provocata probabilmente dal vino. Ungaretti, Cardarelli, e persino Angioletti: tutti addosso al piccolo Alvaro atterrito. «L'arte è un fatto mitologico insinuava Cardarelli con la sua voce da oracolo[11].

Scrive il gemello ciociaro:

> Perciò il «vuoto» di Alvaro continua ad esistere, mentre l'immagine di lui, così viva nel suo broncio, dura nel gruppo di cui ormai fa parte con Savinio, Barilli, Scipione, Rosai… Il tempo potrà sbiadire, non cancellare sembianze tanto ineffabili. […]
> Ricordo quella notte del 1929 che Sinisgalli e io accompagnammo Alvaro per le strade di Roma in attesa che fosse l'ora di conoscere i risultati del premio della «Fiera letteraria», la cui giuria pareva disposta a premiare la recente raccolta di Alvaro; invece da una telefonata si apprese che la vittoria era toccata a «Mozzo» di Piero Gadda Conti[12].

---

[11] Leonardo Sinisgalli, *Studenti poeti*, in Id., *Racconti*, a cura di Silvio Ramat, Milano, Mondadori, 2020, pp. 255-256.

[12] Libero De Libero, *Quella notte del 1929*, in *Omaggio a Corrado Alvaro*, a cura di

Tra le due testimonianze c'è qualcosa in comune, a parte la frequentazione degli ambienti artistici di cui si dirà. In ambedue i casi si parla della partecipazione a premi letterari prestigiosi in quel tempo: nella prima il riferimento è alla vincita del premio della «Stampa» nel 1931 con *Gente in Aspromonte*; nella seconda alla sconfitta nel premio della «Fiera Letteraria» del 1928, con assegnazione l'anno successivo, proprio con la raccolta *L'amata alla finestra*. Alvaro non accettò di buon grado il verdetto che ritenne iniquo, perché deciso in base a considerazioni altre dal merito letterario. Ne sono prova il conforto che i due giovani poeti tentarono di dargli e la sua reazione «sdegnosa di ogni consolazione». Tutto è chiaro nell'annotazione presente nell'*Ultimo diario*: «*L'amante [amata] alla finestra* […] era già uscito in Germania con successo. La democrazia tedesca [lo] aveva accolto a porte spalancate», mentre in Italia la sua «fama di antifascista molto esagerata» pesò quando non gli attribuirono il premio[13]. In effetti, a prescindere dal valore del libro, Piero Gadda Conti il vincitore apparteneva a una famiglia importante e organica all'*establishment* economico del regime e su Alvaro erano stati chiesti lumi addirittura al Segretario del Partito.

Significativa l'autentica aggressione cui fu sottoposto il povero Alvaro in quella cena in casa Mafai, ad opera soprattutto di Ungaretti e Cardarelli. La motivazione di tanto livore, a parte il vino, era di natura strettamente letteraria e trova sintesi nell'espressione che «l'arte è un fatto mitologico»; come a dire che tale poetica non sussisteva in Alvaro che propendeva piuttosto per un indirizzo "realistico". Per una sorta di eterogenesi dei fini, quell'Ungaretti utilizzato da Dell'Aquila a sostegno della sua tesi gli si rivolta contro. Ma a me viene da pensare che i due grandi poeti non avevano ben colto la cifra dell'arte di Alvaro.

Il suo orientamento è di fondo. Anche nelle dichiarazioni che qua e là gli capita di fare Alvaro si tiene lontano dalla *verve* populista e mette in guardia «tutti gli scrittori che hanno avuto per un trentennio a questa parte preoccupazioni sociali», perché sotto l'effetto dei cattivi imitatori «diverranno illeggibili». Diffida della «letteratura con l'aria mendicante e non con la durezza e la dignità conferitale dai grandi scrittori borghesi»,

---

Carlo Bernari, Supplemento al «Bollettino del Sindacato Nazionale Scrittori», Roma, Poligrafica Italiana, 1957, p. 27 e p. 28.

[13] C. Alvaro, *Ultimo diario* (1948-1946), Milano, Bompiani, 1966, p. 208.

perché «non si sa a chi possa essere destinata»[14]. Si prenda il caso di Scotellaro[15] cui pure riconosce lo spessore morale del proposito; il valore dei suoi *Contadini del Sud* non può consistere nell'illusione che a suo avviso prese il poeta di Tricarico che fosse sufficiente far parlare direttamente persone del popolo, «senza il diaframma di quella che si chiama, non senza una punta di disprezzo, letteratura». Fare una «storia dei bisogni» non è sufficiente, perché «il primo impulso di chi scrive e si confessa, è di falsificarsi». Sicché potremmo dire che Scotellaro quasi ha fatto letteratura e anche alta, *malgré lui*; «è venuto fuori un libro da interpretare, e soltanto un meridionale può rendersi conto del fondo poetico inespresso, voglio dire quel fondo di civiltà e anche di poesia che si trova dietro quelle povere parole. Se v'è un elemento che riscatta tali documenti di vita, è il loro linguaggio che richiama un primitivismo comune con la più veneranda tradizione italiana». Analisi sacrosanta, cui toglierei solo la nota dell'inconsapevolezza anche alla luce della documentazione filologica. Ed è proprio quello che ha fatto Dell'Aquila nella sua proposta interpretativa di *Contadini del Sud*, che nei risultati viene a coincidere con quella di Alvaro, chiudendo così in maniera impeccabile il cerchio. Persino il punto di partenza coincide, solo che Dell'Aquila si serve del concetto manzoniano che quando «la lingua passa per la penna, si mette, o più o meno, sempre il vestito delle feste»; mentre Alvaro nella fattispecie critica si serve di una categoria che appartiene alla sua esperienza profonda di scrittore. Sentiamo Dell'Aquila per la valutazione complessiva: «Il sindacalista intelligente e l'uomo politico appassionato che fu Scotellaro, sentivano che tutta quella materia, attiva nell'immediato e dolorosa, era da filtrare attraverso la pagina scritta, quanto dire attraverso la "letteratura", se si voleva che superasse il livello di documento e la sfera ristretta e precaria dell'azione immediata»[16].

Di un altro libro, sempre inserito nella collana laterziana dei "Libri del Tempo", Alvaro scrisse («Corriere della Sera», 2 agosto 1955): *Baroni e contadini* di Giovanni Russo. Solo che questa volta troviamo espressa una

---

[14] *Ivi*, p. 133.

[15] C. Alvaro, *Biografie meridionali*, «Corriere della Sera», 11 settembre 1954.

[16] M. Dell'Aquila, *I* Contadini del Sud *di Scotellaro: inchiesta sociologica e mediazione letteraria*, in Id., *I margini della scrittura.* Studi novecenteschi, Fasano, Schena, 1994, p. 155.

posizione non conforme con quella di *Contadini del Sud*. Alvaro guarda al libro come a un'inchiesta sociale che tiene avvinto il lettore, al di là del timbro uniforme e persino monotono della denuncia della miseria e, comunque, con lo scopo di andare oltre il mito di «boschi, fiori, gentilezza di costumi e antica civiltà». Specie con riferimento alle cose di Calabria, Alvaro raccomanda il libro per "aderenza" e "verità" senza cadere nel "convenzionale" e "nell'esotismo" di non pochi scrittori dal Risorgimento in poi. Russo fa suo il pensiero di Manlio Rossi-Doria, grande economista agrario, che all'interno della riforma vedeva bene la presenza su larga scala di piccole industrie e industrie artigiane, la diffusione di un'educazione tecnica. Le posizioni del suo collega al «Mondo» di Pannunzio, e poi al «Corriere della Sera», vengono condivise dallo scrittore calabrese, insieme alla denuncia dell'insufficienza o mancanza di una classe dirigente che si ponga come *leadership* della battaglia meridionalista. Un testo, questo, utile per definire il pensiero "politico" di Alvaro piuttosto che le sue posizioni estetiche; anche se non manca di valorizzare la singolarità di qualche personaggio che dal libro di Russo, e quindi dalla realtà del Mezzogiorno, si staglia. Ad esempio, il barone di San Severo che credeva nella metempsicosi e credeva di avere in corpo qualcosa del Faraone dell'antico Egitto.

Una postilla a proposito di De Libero. Nel citato pezzo *Quella notte del 1929* Libero esprime profondo apprezzamento per i racconti usciti su «La Stampa» e poi «raccolti nel volume *L'amata alla finestra*, da cui ebbe fama immediata». La sua testimonianza diventa intrigante quando afferma che ad Alvaro «piaceva parlare del mestiere dello scrittore, della sua tecnica o della tecnica in genere, dell'evoluzione delle forme e di quei rapporti più sottili esistenti tra la realtà e la fantasia, tra la vita e la creazione artistica, come di qualcosa che provoca necessariamente l'opera d'arte»[17]. Che Alvaro mostri estrema consapevolezza circa il fatto che per comporre un'opera d'arte sia necessario il possesso della tecnica non vuol dire la prevalenza dei diritti formali della letteratura, giacché questa è considerata sempre negli inevitabili rapporti con la vita e la realtà.

Lo scopo della visita ad Alvaro che Libero fece insieme a Luigi Diemoz nell'appartamento di Trinità dei Monti era per l'invito a collaborare con «L'Interplanetario»; lo scrittore non deluse i giovani: nel numero del

[17] L. De Libero, *Art. cit.*, pp. 29-30.

15 febbraio 1928 si può leggere *Teatro e cinematografo* mentre in quello del 1 marzo 1928 il racconto *La nuova Atene*[18], ambedue non schedati nelle bibliografie alvariane.

6. *Alvaro e l'arte figurativa*

Non conosco studi che approfondiscono il rapporto di Alvaro con l'arte. Tranne il prezioso libretto *Ricordo di Alvaro* (All'insegna del pesce d'oro, 1978) – in un formato che si mette nel taschino, diceva Sinisgalli – di Giuseppe Appella e Vanni Scheiwiller, due pionieri nel campo, abituati sempre ad aprire nuove strade. Esso nasce per l'occasione di una mostra dal medesimo titolo al Centro Studi "Il Messaggio" di Reggio Calabria. Entrambi, ma specie il critico d'arte, mirano alla ricostruzione del clima artistico entro cui Alvaro ha operato; e a ciò punta l'antologia dei disegni di pittori che significano nel contesto nazionale degli anni Venta-Trenta. Poi vi è il tratto della ricezione di Alvaro affidato a undici artisti calabresi. Questa duplicità interpretativa può essere assunta anche come guida di un ulteriore approfondimento.

Devo alla generosità di Appella la segnalazione di un *Ritratto di Corrado Alvaro*, fatto da Scipione nel 1930, quindi proprio a ridosso della prima edizione di *L'amata alla finestra* (1929), che è il nucleo di questo saggio. Il ritratto rappresenta lo scrittore seduto al tavolino di un caffè; i lineamenti deformati, quasi caricaturali, rimandano a certa vistosità barocca, ove traspare tuttavia l'austera pensosità di un meridionale inquieto. Vi sono proiettati i fantasmi scipioneschi di traviamento e redenzione, forse per cogliere in controluce, attraverso un suo emblematico rappresentante, la vicenda di un Mezzogiorno che dà da pensare e lascia sperare. Il tutto sul filo esile della metafora grafica.

Che Alvaro avesse dimestichezza con le cose d'arte ci risulta da scritti, diciamo così di natura critico-estetica, «né prominenti né sporadici» (Appella). Da questi stessi scritti viene fuori pure una certa consuetudine di vita se non di amicizia con gli artisti e l'abitudine a visitare mostre; come

[18] Il racconto è stato pubblicato anche in «La Stampa», 9 luglio 1927 e poi, con qualche variante, in C. Alvaro, *Misteri e avventure*, L'Aquila, Vecchioni, 1930 e in Id., *Misteri e avventure*, Firenze-Perugia-Venezia, Novissima Editrice, s.d. [ma fine 1930-inizio 1931].

quella su Picasso, durante la quale ha modo di esprimere una riserva («meglio non farsi intimidire da lui, e snobbarlo a nostra volta», che cade tuttavia a fronte dei «cubisti nostrani» che fanno capire bene la differenza tra modello e imitatore»[19]. Il rischio dell'avanguardia è che può diventare affettazione!

Altra volta Alvaro[20] spiega il passaggio da una civiltà all'altra, dall'Umanesimo-rinascimento alla problematica modernità del Seicento attraverso la *Lezione di anatomia* di Rembrandt, «il solitario fiammingo» che perde la "gloria, l'epica, l'eroismo" di un Leonardo per piegarsi alla necessità di «vivere la vita di tutti i giorni pei doveri e pesi della vita, insieme con lo stupore del ritrovamento della realtà in quella mano scoperta del suo stupefacente congegno». In effetti, nel quadro la realtà è rivisitata attraverso lo "stupore", che è incanto e meraviglia degli astanti per la maestria nell'uso del bisturi.

Si capisce l'atteggiamento di Alvaro, uomo tutt'*intero*, a fronte di un'esagerata valutazione del non finito, del frammento. Esso può tradursi in una furba trovata per poter dire che tutto senza mancanze sarebbe entrato, se l'artista avesse potuto completare il suo corso terreno («È l'acerbo compianto che accompagna le vite non vissute»). Ma è soprattutto importante per le ricadute ai fini della sua poetica di scrittore il principio che un'opera «per quanto sublime, contiene sempre quel tanto di detriti che appartengono all'opera d'arte, come il carbone e la cenere appartengono al fuoco»[21]. Questo elogio dell'impurità, fatto un po' sulla scia di Rimbaud, per contrastare l'opera d'arte *absoluta*, sciolta da ogni legame e valida nella sua purezza, non annulla il principio primo che «non è possibile scrivere realisticamente [bisogna invece…] scrivere di qualcosa di più della realtà»[22]. Senza magari accedere del tutto alla chiusa iconica di *Quasi una vita*: «La favola della vita m'interessa ormai più della vita», che forse era la proiezione di come Alvaro vedeva il futuro della sua scrittura, nella quale, tuttavia, la vita per quanto trasformata in favola rimaneva nel fondo.

Negli scritti di Alvaro sugli artisti, che ho avuto modo di leggere, s'insinuano sempre la nota autobiografica comunque funzionale allo spunto

---

[19] C. Alvaro, *Ultimo diario*, cit., pp. 112-113.
[20] *Ivi*, p. 195.
[21] C. Alvaro, *Ultimo diario*, cit., p. 177.
[22] C. Alvaro, *Quasi una vita*, cit., p. 260.

interpretativo e l'intersecazione con il bisogno di raccontare per esprimere posizioni sull'estetica.

Di Spadini scrive in *Quasi una vita*[23] e nel *Ricordo di Armando Spadini* («La Stampa», 8 aprile 1926 nell'ambito delle «Cronache romane»); quest'articolo, in verità adespoto, è da attribuire certamente ad Alvaro per la presenza di elementi comuni all'altro scritto e perché così attestano Morace e Strati nelle loro bibliografie accreditate. Alvaro, in casa Spadini, era ammesso a tavola e a giocare a briscola; accoglienza e stima che facevano superare le riserve sui meridionali per la loro «reputata barbarie o provincialità». Nel ritratto di Spadini Alvaro sottolinea che «vestiva come un operaio e un contadino» e aveva «l'animo dell'artigiano toscano […] facile agli eccessi che gli dettavano brusche reazioni»; non si tratta solo della definizione di un modo caratteriale, ma dell'accostamento progressivo al nucleo della sua arte. «Aveva bisogno di amare i suoi modelli» (il gruppo di donne inserito in un quadro «aveva tutto le fattezze della moglie») mentre odiava i «modelli d'occasione». Come a dire che l'arte di Spadini consisteva in un atteggiamento di adesione cordiale verso il mondo e quelli che gli stavano vicini; a questo fa pensare pure il riferimento al mondo operaio, contadino e artigiano. L'arte di Spadini consisteva in un impasto originale nel quale «confluivano una vecchia natura di artista popolare e istintivo e un possesso di mezzi da non sapere dove finisse il temperamento e cominciasse la perizia». In un estremo atto di controprova vale che Alvaro per ricordare la geniale grandezza di Tolstoj dice: «Tolstoi, nella sua casa di legno nel quartiere di Arbàt, faceva, per esercizio manuale, il calzolaio. Un paio di scarpe fatte da lui è esposto sul suo tavolo accanto ai pacchi di lettere sigillate: scarpe rozze, da contadino, che ricordano certi suoi racconti contadineschi»[24].

Questo il ritratto di De Pisis che Alvaro conobbe di persona e continuamente veniva sollecitato all'amicizia e all'attenzione per un libretto di poesia: «un giovane alto, bruno, con una voce suadente e un poco nasale, inappuntabile in guanti e bombetta […] credeva fermamente nella letteratura»[25]. Nella specie di chi non si vuole pronunciare se sia superio-

---

[23] *Ivi*, pp. 65-66.

[24] *Ivi*, pp. 133-134.

[25] C. Alvaro, *Pagine diverse*, «Corriere della Sera», 20 aprile 1956, poi in Id., *Ultimo diario*, cit., pp. 184-185.

re il pittore o il poeta, pure Alvaro lascia passare il giudizio ormai acquisito di Roberto Longhi (questo il nome del «famoso intenditore italiano») di De Pisis come il continuatore della grande scuola veneta; e perciò con una importanza storica chiaramente definita. Il che non può dirsi per le poesie. Tuttavia, Alvaro tende a dare una "pronuncia unitaria", nella quale convivono le due anime espressive dell'artista che convergono nella medesima tonalità stilistica: «mi pare che l'incanto di certi oggetti collocati nella luce sia uguale nelle sue parole, come nei suoi colori». Questo procedimento sincretico è una sicura indicazione di metodo, dalla quale rimane lontano, ad esempio, il Solmi recensore sulle colonne di «Primato» (I, 18, 15 novembre 1940, p. 15) che preferisce essere più esplicito: per gli artisti, che non siano Michelangelo e fra questi De Pisis, «l'esercizio della poesia, più che richiamare alle stesse fonti della pittura, sembra piuttosto destinato a integrare la loro arte principale, a esprimere, sia pure in modi minori, proprio ciò che a quella, per la sua particolare natura, deve forzatamente sfuggire». Non proprio una concezione servile, ma ci si avvicina.

Alvaro, scrivendo del conterraneo Domenico Colao nella prefazione al catalogo della mostra alla Galleria Gian Ferrari di Milano nel 1941, sembra parlare di sé in un processo di pura identificazione. C'è la «sincerità» dell'arte che discende dalla sua moralità e fa rimanere lontani dalle complicazioni sentimentali; c'è il senso «fermo e sereno dei meridionali» che pur drammatico è capace di alte «facoltà di astrazione», di immaginare «una realtà più alta e sognata». Ne discende una visione interiorizzata del paesaggio con «l'universalità della terra, della vita rustica, della convivenza e dei bisogni umani». Si trovano unificati elementi propri dell'agire artistico (l'astrazione e l'interiorizzazione) con il bisogno di guardare ai valori pacificanti che dalla terra si levano.

Possiamo anche stralciare dal contesto ed estendere il significato delle parole di Alvaro al proposito di guardare all'utopia di nuovo umanesimo che sia sintesi di nuova progettualità culturale e valori umani che sedimentano nella cerchia della solidarietà contadina della sua Calabria. Lungo questa linea può porsi l'interpretazione dell'opera di Fausto Pirandello che si parte dalla prefazione al catalogo della mostra presso la Galleria della Cometa nel 1938, fondata sulla rinnovata interpretazione italiana dell'impressionismo francese che trova nei disegni di Fausto un momento originale; nella sua opera si manifesta «quella ripresa, quell'attacco narra-

tivo e drammatico per cui la pittura italiana è oggi un fatto a sé». Alvaro aveva chiuso il primo testo ricordando che Pirandello aveva immesso nella sua arte «il senso della vita, la solitudine, l'attesa, l'angoscia, la speranza, lo slancio in avanti in avanti». Ed esattamente per sciogliere questo nodo di arte e di vita che Alvaro riprende il discorso nella presentazione del 1947 a Roma presso la Galleria del Secolo. La novità in arte riguarda la «riconquista più difficile e accanita» rappresentata dalla figura umana, impegno nel quale si trova coinvolto anche Pirandello. Un'operazione a largo spettro che coinvolge ricerca formale e visione rinnovata del mondo; uno sforzo immane per la realizzazione del quale occorre lavorare, secondo Alvaro, su «linguaggio nuovo e sentimento familiare intimo» che in letteratura si chiamerebbe «simpatia umana» e nella vita «solidarietà umana». Tanto per l'arte che per la vita non si tratta solo di problemi tecnici; ed è su questa nota che il cerchio si chiude, Alvaro interpreta Pirandello pittore applicando un punto nevralgico del suo pensiero.

Anche negli interessi per l'arte l'opzione di Alvaro sembra muoversi tra provincia ed Europa/mondo; una fatica ciclopica per tenere insieme fattori non facilmente conciliabili; con l'attivo fervore di un intellettuale moderno che si concilia con l'antico è riuscito a dare prove dall'esito singolare e sintesi feconda. Perciò non è strano che questa suscettibilità verso il mondo dell'arte abbia inciso nella scelta del tema in *Ritratto di Melusina*, un capolavoro di grazia espressiva, sostanza antropologica e suggestioni culturali. Non a caso, il racconto si apre con un richiamo autobiografico che fa pensare all'acquisto da parte dello scrittore proprio del quadro di cui si parla. Verità o invenzione funzionale? E, d'altra parte, Dell'Aquila ha buon gioco a sottolineare che per quella cifra propria di Alvaro di un «realismo oltre il realismo» concorre in termini visibili la conoscenza «delle avanguardie primonovecentesche, la scomposizione della figura umana, le prospettive nuove del paesaggio»; «lo sguardo fermo di Melusina ha lo stupore delle statue», «i nudi sulla spiaggia dell'Jonio richiamano Sironi e De Chirico», «le donne ristrette nelle vesti o carnali nelle braccia nude e nel petto richiamano le figure di tanta pittura anni Venta/Trenta»[26]. Un ventaglio che ci fa consapevoli di una cultura artistica non occasionale, ma che si nutre di un lievito costante che ad Alvaro poteva variamente derivare: dalla frequentazione dei Caffè Aragno, Greco e Rosati e delle

[26] M. Dell'Aquila, *Il tempo immobile…,* cit., p. 209.

Gallerie d'Arte più importanti della Capitale; dalla casa-salotto di Margherita Sarfatti e della contessa Pecci-Blunt, fondatrice della Galleria della Cometa, alla cui cerimonia d'apertura lo scrittore era presente; dall'amicizia con artisti famosi della Scuola Romana, e non solo, da Scipione a Mafai, da Spadini a Fausto Pirandello.

Stupisce che, almeno a mia conoscenza, nessuno abbia rilevato che la situazione narrativa alla base di Melusina sia la stessa usata da Carlo Levi nel *Cristo si è fermato a Eboli* a proposito del rifiuto della Santarcangelese a farsi ritrarre; persino nell'aspetto secondario del rifiuto iniziale e dell'accondiscendenza dopo. Pongo la questione non per il gusto erudito di stabilire una derivazione, – nel caso, Alvaro fonte di Levi, possibile perché il torinese Levi leggeva «La Stampa» (27 novembre 1927), dove il racconto è stato primariamente pubblicato –, ma, viceversa, per definire il tratto antropologico che pervade la produzione di entrambi. Quel fondo «arcaico» che per loro diventerebbe addirittura permanente dentro di noi, dopo essere stato espressione di una civiltà storicamente determinata. Nel caso di specie, il fenomeno è stato riportato da Lucien Levy-Bruhl nella sua fondamentale opera *La mentalità primitiva*[27] dove, appunto, gli indigeni dell'Africa orientale mostrano una naturale avversione a tutto ciò che viene da fuori e specie a farsi fotografare, perché con questo sistema, essi dicono, i bianchi «ci rubano e ci portano lontano […] e rimarremmo privi di una parte di noi stessi». Il misoneismo è alla base della loro sopravvivenza; per accettare i cambiamenti, anche se di progresso, bisogna che siano imposti.

Un paio di riflessioni vorrei sottoporre all'attenzione per penetrare una trama ideologica che certo c'è, ma avvolta nel velo di un'accorta modalità espressiva. Alvaro colloca lo svolgimento dell'azione in un contesto di sfasciume e declino di un mondo già negli anni Venta-Trenta del Novecento, mentre il processo è stato più lento ed è venuto a maggiore evidenza nel secondo dopoguerra. Non solo, ma attribuisce un modo di pensare a una civiltà scomparsa, quando esso sarebbe proprio di una civiltà in fiore. La resistenza a farsi ritrarre dovrebbe appartenere più all'universo di credenze del padre che della figlia, avviata com'è la nuova generazione a un diverso orizzonte. La risposta all'ultimo dubbio ce la for-

---

[27] Lucien Levy-Bruhl, *La mentalità primitiva*, con un saggio di Giuseppe Cocchiara, Torino, Einaudi, 1981; in particolare le pagine 373, 377, 392.

nisce sempre Levy-Bruhl, quando afferma che solo un'imposizione faceva derogare dalla mentalità corrente e tale forza non poteva che venire dalla tradizionale autorità paterna e dall'altrettanto tradizionale influenza dei Signori del paese. Quanto al primo problema credo sia opportuno ricordare che le forme di coscienza càpita che sopravvivano alle condizioni socio-economiche in cui si sono determinate, approdando a nuova vita e magari a diversa funzione.

La bellezza di Melusina è la regola aurea di un paesaggio che si staglia fastoso nella superbia delle sue rovine; una voluta valenza contrastiva a riprova di quanto l'arte possa riscattare dalla precarietà del presente. Il paese avrà una vita futura grazie alla bellezza di una sua figlia esemplare, che merita una descrizione analitica del volto come a integrazione dell'opera in cui il pittore si cimenta.

7. *In tema di emigrazione*

In alcuni racconti di Alvaro (da *I denari* a *Il marito* a *La donna di Boston*) scorre il tema dell'emigrazione o, se si preferisce secondo Dell'Aquila, quello dell'«America amara dei cercatori di fortuna, di tanta solitudine e fatica e infelicità»[28]. Non so quanto volontaria sfugga dalla penna la suggestione di un titolo famoso di Emilio Cecchi che ha dominato l'immaginario della letteratura di viaggio in America. Fatto si è che Dell'Aquila tiene a definire l'ambito facendo riferimento a «una America di emigrazione genericamente appena accennata», volendo forse dire che a prevalere non sono gli squarci profondi dei contesti storico-sociologici, ma i personaggi che nelle situazioni sono colti soprattutto attraverso i tratti psicologici, le vicende interiori e le discrasie che si creano nei dislivelli di civiltà. Una posizione in linea con la natura propria della narrativa alvariana, senza punte di prevaricante realismo; per *La donna di Boston* si fa riferimento a «una straordinaria forza evocativa [che] spira dal racconto». Non vi è dubbio che nei racconti un ruolo importante assumono le donne; e così un giorno di primavera, come un'eroina del mito nel paese «spuntò dal bosco una donna a cavallo, coperta di un mantello nero con un velo nero sulla testa. Sbucò al galoppo. Le cadde il velo. Apparve una

[28] M. Dell'Aquila, *Il tempo immobile…,* cit., p. 205.

testa gialla e una faccia bianca»[29]. Un ingresso sulla scena imponente, da protagonista. Era la moglie americana di Saverio, «finito sulla sedia elettrica» per le sue malefatte, che volle incontrare e abbracciare la mamma di suo marito. Lo scompiglio della diversità anche fisica e l'essere stata moglie di cotanto personaggio negativo destarono stupore, creando una iniziale distanza. Ma poi tale distanza fu gradualmente superata grazie a quel «sentimento di curiosità e di solidarietà fra donne, che è comune ai paesi dove esse parlano poco con gli uomini». E le ragazze erano naturalmente incuriosite dalle «calze sottili che portava» e dal «sapone profumato». Sottili penetrazioni psicologiche e curiosità di antropologia del costume. La donna americana in dicembre doveva partire, ma rimase ammaliata dalla natura del paesaggio («lo scroscio dei torrenti gonfi [… che] soffiavano come nelle canne di un organo» e lo scultore arrivato per il presepe «modellò anche una donna bionda che faceva un bel contrasto con la figurina nera della zingara». Uno choc di natura e usanze antropologiche che la rese triste, piangeva di nascosto. Il dolore-malattia della partenza, propriamente nostalgia per il nuovo che aveva assaporato, provocò la visita solidale delle vecchie del paese ed entrò nelle costumanze di vita; girava come una Madonna o dea. Ma, una donna col vestito nero, di quelle che per voto lo portano sempre, senza aver pensiero che facesse violenza decise di fare pagare alla signora americana tutti i peccati, suoi e del marito. Impietosa tagliò i bei capelli, le ciocche caddero per terra; in una scena da tragedia greca, con altre donne che fanno da coro protestatario per la violazione dell'antico ritmo e consenziente per la punizione, fu monacazione forzata che interruppe ogni processo d'integrazione. Sembra una rappresentazione metaforica della difficile apertura al moderno e dell'incontro tra mondi diversi che Alvaro aveva con audacia cercato di far nascere nel microcosmo del paese.

Troppo forte l'ardire, sicché una posizione più tenue si riscontra in *Il marito*, che da emigrato si trova a patire i dolori della distanza dalla moglie e dal paese, ma anche l'inconciliabile rapporto con le donne americane che hanno una sensibilità culturale e antropologica diversa. Una condizione di precarietà psicologica che viene a un certo punta superata dall'intesa con un'altra donna che ugualmente proveniva dall'Italia, con-

[29] C. Alvaro, *La donna di Boston*, in Id., *Opere. Romanzi e racconti*, cit., p. 199. D'ora in avanti i racconti vengono citati da questa edizione.

divideva delicatezza di sentimenti e amore di lingua originaria: una donna che «guardava con gli occhi che conosceva»; con un «passato di donna amata nei campi», ma «i suoi contorni [erano] pieni d'una significativa attitudine familiare, con un senso, nei suoi atti, elegante e significativo come il passo di una ballerina che spiega le note della musica da cui è accompagnata»[30]. Un passo questo che dà la prova della vita sentimentale che bolliva dentro e nello stesso tempo dell'afflato lirico che necessitava per essere espressa. Con tali premesse imprevista la conclusione, ma che si sviluppa con coerenza nel momento in cui si ritrova con moglie e figlia in terra straniera: il lungo tempo trascorso e la lontananza non rappresentarono alcun ostacolo. «Si guardarono come distanti, ma fu l'affare di un attimo: si trovarono, come per una consuetudine interrotta da qualche giorno appena, intorno alla tavola, e le loro mani spartirono il pane che ella aveva portato nella valigia, per farglielo assaggiare»[31]. Il messaggio è chiaro, le difficoltà si superano solo respirando l'aria di casa, portando nel cuore e nella mente i valori di una civiltà, quanto a questo, incrollabile all'urto del nuovo. Posizione conservatrice, se si vuole; ma che ha un senso nel franare continuo della terra sotto i piedi.

Nel racconto *I denari* affiora un tema, che già il titolo enuncia, la centralità del danaro in un mondo capitalistico che viene a tentare anche il contadino, che ne mena vanto; Raffaele Galia, nel ritorno al paese di origine, quasi per ostentare la conquista dispiega sul cassone le banconote, che nel paese dei cercatori d'oro aveva conservato in «una sacchetto di pezza». A tale esibizione si oppone la donna che è rimasta («È proprio vero che non bisognerebbe mai partire», esclama) in nome degli antichi valori fondati sulla solidarietà frugale e non sul sopruso dell'uomo sull'uomo. La posizione dell'autore appare chiara nel modo in cui giudica l'assalto al terreno da cui doveva affiorare oro a profusione: il brontolio della folla viene definito «inumano». E, in una annotazione di *Ultimo diario*, giudica nefasto lo spirito del capitalismo: con «il denaro […] unico potere d'una società» «l'intelligenza si è dovuta sottomettere, l'uomo vi si è praticamente annullato e con l'uomo tutta l'umanità»[32]. Una catastrofe che mette in discussione l'*essere* stesso dell'uomo. Ma per definire meglio

[30] C. Alvaro, *Il marito*, *Ivi*, p. 208.
[31] *Ivi*, p. 210.
[32] C. Alvaro, *Ultimo diario*, cit., p. 197.

l'ideologia alvariana è soprattutto importante cogliere il significato del racconto *La nuova Atene*, divergente da un punto di vista espressivo. In termini di surreale sarcasmo (ben consono allo spirito dell'«Interplanetario») Alvaro prende a bersaglio il sistema capitalistico e quello bancario che ne è l'anima. Nel nuovo regno le parole sostituiscono la moneta, come a dire che la letteratura subentra al capitale nominale e azionario delle Banche, diventa la nuova ricchezza della nazione. Le grida nelle Borse si trasformano in voci declamanti poesie. Pura illusione tuttavia pensare a una società migliore; i vizi antichi pervadono il nuovo ordine. Le degenerazioni del capitale e della società letteraria si compenetrano: i critici-banchieri barano, alterando gli effettivi valori: «piccoli poeti raggiunsero tassi spropositati». Le donne traviate dalla letteratura «parlavano soltanto per cifre», il loro sogno era «di essere aggredite nella notte e di essere derubate di qualche anello». Perversioni che mostrano una realtà paradossale, con la inevitabile aspirazione a che la letteratura non si lasci coinvolgere in questa degradata funzione e mantenga il ruolo suo proprio di alimentatrice di umanità. La nuova Atene non rispecchia per nulla l'antica, ne è come la caricatura; forse perché il nuovo paese di Utopia partiva da un malinteso. Lo stile è mosso e contrastato, quasi Alvaro volesse evidenziare le stridenti contraddizioni quando la letteratura si piega all'altro da sé.

Ma torniamo al racconto *I denari*. Il contadino emigrato che ritorna in patria, alla maniera di Pirandello dubita della sua identità e per convincersene grida ad alta voce il suo nome, «Raffaele Galia»; tutta un'aria pirandelliana, sotto forma di implicito omaggio, circola nell'ultima parte del racconto, con scambio e confusione dei personaggi; false identità che sembrano vere. E Galia, sulla scia del celebre romanzo, «non era più uno solo, ma tutte le persone che erano partite con lui». Tuttavia, questa consonanza forse conta poco. Nel mondo contadino vige l'indistinto, perché non c'è sostanziale differenza tra le persone che sono partecipi della medesima sorte. La distinzione è solo un accidente del comune destino.

Alvaro in un articolo su «La Stampa» del 31 agosto 1937, intitolato *Orme di Roma*, ma anche in un ritaglio di giornale riportato nel carteggio con Valentino Bompiani[33] dice di aver letto un libro di Amerigo Ruggiero intitolato *La rivincita del cafone*. Che a me risulti, questo libro non

[33] C. Alvaro-Valentino Bompiani, *Azzerare le distanze.* Carteggio 1934-1940, a

esiste. Viceversa, nell'anno della segnalazione sulla «Stampa», Amerigo Ruggiero ha pubblicato *Italiani in America*, con prefazione di Piero Parini, [ma, secondo Ortensio Ruggiero, di Mario Missiroli], Milano, Treves, 1937. In questo libro, in effetti, il contenuto trova corrispondenza con il titolo *La rivincita del cafone*, giacché viene proposta un'analisi in base alla quale il contadino emigrato ebbe modo in America di riscattarsi dal ruolo di emarginazione avuto in patria divenendo protagonista rispetto al tradizionale vessatore piccolo-borghese che in alcune circostanze si trova costretto a rivolgersi a lui. Così Alvaro nell'articolo: «Abbiamo veduto in alcuni luoghi dell'Italia meridionale fuggire verso l'emigrazione all'estero o all'interno alcune tra le forze più vive e più intraprendenti, il cui cammino era segnato dallo stagnamento della società nei suoi residui di spagnolismo». Di questa idea non credo possa rinvenirsi traccia nei racconti, ma negli scritti di Alvaro si può anche individuare un filo rosso che vede contrapposta levianamente la sana attività contadina rispetto al ruolo burocratico-parassitario della piccola borghesia. Se può suggerirci qualcosa, un titolo che ci fa pensare è quello dell'articolo che Giuseppe Prezzolini pubblicò per recensione, proprio in occasione dell'uscita del libro, su «La Gazzetta del Popolo»: *Evviva il cafone!*[34]

Ha fatto bene Sebastiano Martelli a sottolineare in un corposo saggio[35] che «l'emigrazione non ha un consistente spazio di rappresentazione [ma…] emerge una complessità che merita una peculiare attenzione»; un riguardo assegna al libretto *Terra nuova. Prima cronaca dell'Agro pontino*. Di qui, più che prendere spunto polemico per discettare sul rapporto col fascismo, bisogna estrarre il concetto importante, da Alvaro stesso evidenziato, che «questo movimento d'emigrazione interna ha lo stesso carattere psicologico dei movimenti emigratori all'estero»[36]; esso era motivo

---

cura, con introduzione, nota al testo e apparati di Lorella Anna Giuliani, Rubbettino, 2013, p. 13.

[34] L'articolo è stato poi raccolto in volume. Si veda Giuseppe Prezzolini, *America in pantofole*, prefazione di Sergio Romano, Firenze, Vallecchi, 2002, pp. 207-210. L'opera è una riedizione del libro del 1950 con l'inserimento della prefazione di Romano.

[35] *Alvaro e l'emigrazione*, in *Avventure, itinerari e viaggi.* Studi per Roberto Fedi, a cura di Giovanni Capecchi, Toni Marino, Franco Vitelli, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2018, pp. 353-371.

[36] C. Alvaro, *Terra nuova.* Prima cronaca dell'agro pontino, prefazione di Frediano Sessi, Milano, Claudio Lombardi editore, 1989, p. 29.

d'attrazione per il «popolo della terra in cerca di pane e di fortuna»; lì avrebbe potuto riversare le sue qualità, magari inseguendo «l'utopia dell'Italia dei piccoli proprietari». E proprio nel solco di questo suggerimento alvariano s'inserisce Dell'Aquila per tessere l'elogio di quell'*humilemque Italiam*, che già è stata categoria interpretativa per altri scrittori e addirittura titolo di un libro: «un momento esaltante di quella passione contadina dello sforzo dell'uomo per strappare alla terra il duro pane quotidiano, un atto di vita doloroso ma solenne fra tanti, di quell'"umile Italia" proletaria e contadina per cui s'erano commossi Virgilio e Dante e Pascoli, e si risentirà Pasolini»[37]. Per non interrompere le corrispondenze, conviene aggiungere che all'interno di un saggio di *Malumori scotellariani*, Dell'Aquila inserì acute riflessioni sul «mito doloroso e liberatorio dell'America» che in Basilicata si «respirava con l'aria, e non poteva non trovare riscontro poetico»[38].

8. *Alfabeto e ars poetica*

«La Calabria povera e la dimensione contadina torna per essere subito superata in dimensione metafisica in *Alfabeto*, nella lotta faticosa contro i segni delle parole, cifrario misterioso per chi non sa leggere e vuole penetrare nel mistero […] E proprio in questo racconto, in tutto calato nell'ambiente contadino di una Calabria primitiva e analfabeta […] è più agevole registrare la distanza della scrittura di Alvaro da un'angustia naturalistica»[39]. Queste le linee interpretative del racconto che Dell'Aquila propone e non si può che essere d'accordo; il critico vuol dire che il contesto avrebbe potuto alimentare la tentazione dell'aderenza a certo limite espressivo di un mondo chiuso in sé, invece ci troviamo di fronte alla rappresentazione "metafisica" di un processo che apre alle urgenze comunicative che sono tutt'uno col processo di emancipazione di un popolo emarginato. In tal senso, il registro espressivo "alto" messo in atto da

---

[37] M. Dell'Aquila, *Scomodo Alvaro capace di essere solo Alvaro*, «La Gazzetta del Mezzogiorno», 25 maggio 1990.

[38] M. Dell'Aquila, *Malumori scotellariani (e il mito dell'America),* in Id., *Humilemque Italiam*. Studi pugliesi e lucani di cultura letteraria tra Sette e Novecento, Roma, Bulzoni, 1985, p. 417.

[39] Id., *Il tempo immobile…,* cit., p. 201.

Alvaro è la prova di quanta strada egli abbia percorso, superando l'handicap iniziale della provenienza; e può tranquillamente porsi ad esempio dei suoi corregionali circa le effettive possibilità del cambiamento. Certo, lui godeva del vantaggio del padre maestro elementare, che si prodiga in ogni modo per allargare il beneficio del saper leggere e scrivere; in questo senso il racconto torna come un sentito omaggio al genitore e all'azione sociale messa in atto. Alvaro coglie bene il nesso tra il cambiamento e la necessità di esso. In effetti, nessuno stimolo poteva venire in una società dominata dalla tradizione orale, quello che Carlo Levi chiama l'ideofonema. Ascoltiamo Alvaro: «Del resto, non serviva a nulla saper leggere, a quel tempo, quando io ero ragazzo. In paese, a cercarla, non c'era una sola parola scritta né sui muri né sulle botteghe. C'era un banditore che gridava da tre punti diversi i decreti del Comune e gli avvisi dei bottegai»[40]. La molla scatta quando il contadino pensa di confrontarsi con una realtà altra e diversa, quando comincia a baluginare l'idea dell'emigrazione come forma del possibile cambiamento e l'esperienza della leva per fare il soldato. Allora, l'analfabetismo tarpava le ali e bisognava porvi rimedio; c'è una tenerezza poetica e lo slancio di una sfida epocale per uscire dai limiti di un analfabetismo che rendeva prigionieri. Mai l'elogio del sillabario è stato fatto in termini più efficaci e creativi! Il bisogno si allarga via via, sino alla scoperta dell'importanza della lettura che scoperchiava realtà inedite, non più funzionali ma di rilevante valore poetico: «Ciro leggeva. Allora tutte le cose intorno a lui si animavano di una vita nuova e più sottile: le voci sperse delle donne sul torrente, le sillabe liquide dell'acqua, tutto era rivelato con gli orecchi di un musico che ricerca i toni di quello che ascolta»[41]. Forse, in questo passo possiamo trovare la risposta al perché Alvaro non abbia seguito la strada, che pure gli era aperta, di una scrittura che fosse espressione della oralità così congeniale al mondo contadino. Egli ha preferito ascoltare le suggestioni che provenivano da quel mondo, trasformandole in notazione lirica; il che era anche un modo per superare il limite di una realtà oppressiva.

Come utile appendice a questo racconto, in chiave di riflessione sociale, possiamo ricordare l'articolo *Inchiesta tra gli analfabeti* («La Stampa»,

---

[40] C. Alvaro, *Alfabeto*, in Id., *Opere. Romanzi e racconti*, cit., p. 137.
[41] *Ivi*, p. 140.

28 luglio 1948)[42]. Walter Pedullà, a proposito degli *Scritti dispersi* disse che «mandano spesso un bel suono e allora Alvaro li spedì a fare una parte più difficile: dentro la prosa narrativa, dove perentorio è il dettaglio ma allusivo l'insieme»[43]. Nella fattispecie il processo è inverso, il testo narrativo si trova a fare preistoria, ad anticipare in forma creativa un argomento cardine nella riflessione per la rinascita del Sud.

A vent'anni dalla pubblicazione del racconto *Alfabeto*, Alvaro affronta il tema in chiave di analisi sociologica con osservazioni e proposte pertinenti. Egli parte da un convegno tenuto a Matera nel quale, su iniziativa di autorevoli intellettuali e politici, fu promossa la fondazione dell'UNLA (Unione nazionale per la lotta all'analfabetismo); anche per effetto di tale iniziativa, ci fu ricaduta di inchieste conoscitive che evidenziarono almeno il quarantadue per cento di analfabeti. Per Alvaro i punti qualificanti di un intervento serio per arginare il fenomeno sono: un adeguato funzionamento della scuola con limitazione del sovrappopolamento in classe e strutture idonee; la responsabilizzazione degli intellettuali che operano nel settore dei giornali illustrati e del cinematografo, considerata la notevole influenza che essi hanno sull'educazione del popolo e della piccola borghesia. Si trattava di superare in via prioritaria la istintiva diffidenza dei contadini meridionali verso lo Stato; e, a questi fini, un ruolo determinante viene assegnato alla scuola, che diviene l'elemento fondante «del riscatto morale, sociale, civile, del popolo». Circa le aspirazioni al cambiamento emerge un largo spettro di risposte tipico di una realtà non uniforme, dalle palesi difficoltà economiche per poter frequentare la scuola alle resistenze nei riguardi di un mutamento di *status* nelle «zone grigie», alla maggiore vivacità delle dinamiche sociali in quei paesi, come Irsina, dove più hanno modo di circolare le «idee marxiste». Una convivenza dei contrari che è tipica delle fasi di transizione: figurine dei santi nei quaderni e amuleti scaccia malocchio!

---

[42] L'articolo, con varianti e titoli diversi, è stato poi pubblicato in C. Alvaro, *Il nostro tempo e la speranza.* Saggi di vita contemporanea, Milano, Bompiani, 1952 e in *Un treno del Sud*, Milano, Bompiani, 1958.

[43] Walter Pedullà, prefazione a C. Alvaro, *Scritti dispersi* (1921-1956), a cura e con postfazione di Mario Strati, Milano, Bompiani, 1995, p. XIX.

9. *Un interlocutore necessario*

Corrado Alvaro apparteneva alla schiatta degli intellettuali affidabili, per la cui solidità morale e di pensiero tutti avvertivano il gusto e la necessità del confronto, magari anche per dissentire. Una difesa a oltranza del suo spirito libero anche negli anni del regime fascista, alla ricerca costante di un equilibrio tra la sottoscrizione del manifesto antifascista di Croce e il riconoscimento dell'opera buona della bonifica dell'agro pontino; cosa che alcuni gli rimproverarono. Lo stesso rapporto con Margherita Sarfatti, come dichiara in *Quasi una vita*, gli era servito, più che altro, a tutela dai soprusi che pure non mancarono e non al godimento di favori. La riflessione di Alvaro fatta in forma impersonale nell'*Italia rinuncia?* appare intrisa di un'amarezza senza fine e persino di un certo risentimento, considerato che si sentiva a posto con la propria coscienza: «E se anche qualcuno dei veri scrittori bruciò un granello d'incenso sull'altare dove altri ne buttava a piene mani, questa è una macchia da cui, in tempi terribili e quasi senza speranza, non va esente nessuno, neppure dei più grandi di ogni paese e di ogni tempo»[44].

E, nel dopoguerra, a riscontro del riconoscimento di un ruolo fu destinatario di lettere pubbliche, da parte di intellettuali importanti, da Francesco Jovine a Carlo Muscetta e Niccolò Gallo. Di quest'ultimo, in verità, la *Lettera aperta a C. Alvaro*, («Lettere d'Oggi», marzo-aprile 1947) è piuttosto una *fictio* come per invocare una discussione pubblica nell'analisi dell'opera. Diverso il caso di Jovine e Muscetta che sollecitano a dialogo Alvaro su temi di stretta attualità politico-letteraria. Possiamo dire che il tema dell'interlocuzione riguarda le idee di Alvaro in generale, ma più specificatamente *L'Italia rinuncia?* il *pamphlet* scritto nel 1944 e pubblicato da Bompiani nel 1945. Il suo contenuto appariva tagliente come lama affilata. L'ora solenne della ripresa richiedeva spregiudicatezza nell'analisi per non ripetere gli errori del passato; tanto è spregiudicata l'analisi che non si salva proprio nessuno. L'interrogativo nel titolo vuole lasciare tuttavia la strada aperta alla speranza pur a fronte di una situazione disperata.

Alvaro individua un punto fermo di responsabilità che ricade sulla

---

[44] C. Alvaro, *L'Italia rinuncia?*, Palermo, Sellerio Editore, 1986, p. 30. Le mie citazioni sono fatte sempre da questa edizione.

Monarchia, la quale nei momenti nevralgici della vita del Paese si è sempre sottratta ai suoi doveri. Da un punto di vista delle classi sociali particolarmente dannoso è stato il ruolo della borghesia, che ha interrotto qualsiasi rapporto col popolo, in quanto «dominata ancora dallo spagnolismo e dalla tradizione signorile italiana». «La vecchia classe dirigente italiana [è stata] incapace di riformare lo Stato» e un disastro si è rivelata la politica italiana dopo l'unità che ha finito col relegare l'Italia fuori dal novero delle «grandi e libere nazioni», mettendo a rischio la stessa unità.

I partiti, per ragioni diverse, tutti hanno manifestato la loro insufficienza nell'approntare una proposta programmatica che fosse il risultato di un'adeguata interpretazione dei fenomeni socio-politici ed economici del tempo con giusto riconoscimento della storia; dal partito liberale al partito d'azione, dal partito cattolico a quello socialista e comunista; i partiti della sinistra hanno applicato «una generica formula rivoluzionaria» quasi di sapore «teologico». Persino Benedetto Croce, che nel ventennio «parve tanto concreto» con la sola parola di libertà, oggi «appare confinato nella più generica astrazione e inaderenza»[45].

Nell'*Italia rinuncia?* c'è da segnalare un concetto che, quando più quando meno, scorre anche nelle pagine di questo saggio. L'idea che il progetto di cambiamento deve passare attraverso il restauro di una struttura socio-economica equilibrata, nella quale hanno peso le «industrie naturali» e nella quale l'Italia deve tornare a essere «quella vera riserva di uomini e di spiritualità che già fu». Le politiche in atto vogliono imporre un «vecchio fardello»; mentre l'Italia, libera ormai dal re fuggiasco e dal sopruso interno e del barbaro, aveva dimostrato «di avere un'anima, di essere civile, di sapersi salvare, difendere, reggere da sé con una civiltà umana e intima che da gran tempo parevano sopite». L'auspicio di Alvaro è nel ritorno della centralità dell'uomo. E non vale illudersi nella messa in campo di principi egalitari, perché «l'Italia non è un paese da livellare, non è un paese di masse; essa ha il suo avvenire nello sviluppo delle sue qualità umane e ingegnose, nella qualità del suo lavoro»[46].

Francesco Jovine[47]intreccia con Alvaro un colloquio a distanza, mo-

---

[45] *Ivi*, p. 90.

[46] *Ivi*, p. 55.

[47] Francesco Jovine, *Lettera ad Alvaro*, «Aretusa», II, 1945, 4, aprile, anche in *Aretusa.* Prima rivista dell'Italia liberata, seconda serie: 1945-1946, testi a cura di Raffaele

strando di condividere sostanzialmente le linee di *L'Italia rinuncia?* e il tenore artistico della sua produzione letteraria, rigettando la presunta angustia «provinciale e contadinesca» da taluno individuata. Sono evidenti gli elementi in comune: il ruolo negativo della classe media, che forse, dice Jovine, bisognava attutire nel «nome della comune miseria generale che fa spesso abietta la nostra gente»; la centralità dei contadini, perché l'Italia liberata è «rurale»; la spaventosa situazione delle campagne analfabete; il privilegio delle scuole tecniche e per l'agricoltura rispetto ai ginnasi. A fronte di questa situazione complessa, c'è da svolgere certo un lavoro difficile, ma l'analisi corretta dello scrittore calabrese agevola molto; per cui, la conclusione di Jovine è di fiduciosa speranza. L'Italia non può e non deve rinunciare.

Carlo Muscetta, già azionista ora settatore fermo della «Nuova Fede», non tollera cedimenti anche minimi e scrive la *Lettera aperta a Corrado Alvaro* («Paese Sera», 27 gennaio 1952). È un documento efficace per capire il clima che si respira al tempo di Scelba ministro dell'Interno, i termini della lotta politico-ideologica e anche la posizione dello scrittore calabrese. Lo spunto immediato della polemica è l'articolo di Alvaro sulla «Stampa» (16 gennaio 1952) *Un caso di coscienza*, ma è chiaro che il dissenso veniva da lontano, dal libretto appunto; un conto da saldare nel quale la vicenda dell'espulsione di Neruda (poi peraltro da Scelba revocata) è solo un pretesto. L'articolo di Muscetta per la parte specifica appare piuttosto pretestuoso, anche se il Maestro evidenzia che il testo alvariano espone una sua tipica prosa, «sottile, contristata, dolente [che] andava letta come quella di un moralista dell'età barocca: che so io? come la *Dissimulazione onesta* di Torquato Accetto». *In cauda venenum*: un'insinuazione nella citazione colta e poi l'attorcigliamento: «Nella tua prosa magari si potevano scorgere il pentimento di aver avuto una certa tentazione di pentirsi». In verità, la lettera del critico irpino aveva un bersaglio più alto e riguardava la difesa della politica comunista, che nell'articolo della «Stampa» Alvaro aveva attaccato in forma più episodica, ma nel libretto in termini più radicali. E bisogna dire che lo fa con grande abilità spo-

---

Cavalluzzi, Bari, Palomar, 2001, pp. 175-180. Anche più in generale, sul rapporto Jovine-Alvaro si vedano le pagine stimolanti di Sebastiano Martelli contenute nella postfazione a F. Jovine, *Un uomo provvisorio*, a cura e con un saggio di Sebastiano Martelli, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2025, pp. 237-242.

stando il discorso su alcuni indubbi meriti, tirando in ballo anche senza far nomi, personalità della cultura di sinistra (Natalino Sapegno e Carlo Levi) ed episodi significativi per la difesa della libertà: la solidarietà operativa del primo, comunista, nei confronti dell'on. Umberto Calosso, già gobettiano e destinatario di un'aggressiva contestazione all'università da parte dei giovani del MIS, e l'impegno del secondo per la scarcerazione di Scotellaro, vittima anche lui dello scelbismo. Esponeva in sostanza la necessità di collaborare senza divisioni nel campo democratico, considerato che era stato il non comunista Levi a farsi attivo promotore dell'appello pro Neruda. Muscetta non trascura una citazione maliziosa dell'Associazione per la difesa della libertà della cultura, in maniera da colpire con un sol colpo sia Alvaro che Silone.

10. *Tagore, suggestioni possibili*

Non credo sia da accettare per intero il ritratto che Alberto Moravia fa di Alvaro[48], perché vi è una prospettiva "borghese", con sospettosa sufficienza verso gli umili del mondo rurale inesorabilmente marchiati dal timbro dell'arretratezza. Passi pure, ma con sacrificio, il nesso fisiognomico che Alvaro «fisicamente fatto come un contadino del Sud [si portava dentro] qualcosa di chiuso, di irrisolto e di dolente», ma non che avesse dentro di sé «la nobile depressione del suo paese di origine»; quest'ultima mi pare davvero una nota stonata anche se "nobilitata". Non foss'altro perché Alvaro, guardava fuori dalla Calabria e al futuro, senza cedimenti verso un mondo bello nelle sue sventure e debolezze economiche; meno che mai vedo implicazioni psicanalitiche.

Vorrei far cenno a una suggestione circa l'influsso che la figura di Tagore può aver esercitato su Alvaro. È probabile che l'indirizzo di pensiero del poeta indiano, che guardava al contatto, a un incontro tra Oriente e Occidente, sia trapassato in Alvaro nella visione non dicotomica ma di interconnessione tra il mondo contadino della natia Calabria e lo spirito della modernità. Nel senso che dalle sue origini potevano derivare umori di che alleviare la crisi e i perturbamenti della modernità stessa. Da Tago-

---

[48] Cito dal testo riportato in Giovanni Russo, *Alvaro e l'ambiente culturale romano*, «Nuova Antologia», 131(1996), gennaio-marzo, p. 96.

re, per dirla col titolo di un libro di Martha C. Nussbaum, Alvaro poteva mutuare il bisogno di «coltivare l'umanità», come pratica di metodo e *Weltanschauung*, in cui trova posto la componente emotiva che porta sollievo in un mondo di arida ragione.

Per certo, Alvaro ha scritto su Tagore un dittico nei lontani anni Dieci del Novecento, sotto l'effetto dell'assegnazione del premio Nobel (*Il poeta del Gange*. *Tagore*, «Rivista d'Oggi», dicembre 1914, pp. 41-44 e *Un signore indiano*, «La Patria-Il Resto del Carlino», 4 giugno 1918). Nel primo contributo in premessa a un manipolo di poesie tradotte è riportata una nota nella quale Alvaro ci autorizza alla interpretazione prima esposta: «la vita semplice […] ci appare meravigliosa» ed è di conforto ai «complicati avvolgimenti di vita a cui il nostro spirito di cerebrali è pervenuto»; «le fiabe e le offerte mistiche» sono utili per «quando saremo stanchi». Quindi, non alternativa per rimanere prigionieri di un mondo chiuso, ma apertura e confronto. Del resto, in questa direzione va la traduzione in inglese delle poesie fatta dallo stesso Tagore, sulla cui scia si pone Alvaro con la traduzione in italiano. Nelle poesie tradotte da Alvaro corre uno spirito favolistico, l'elogio dell'innocenza in un convegno di fanciulli; la scelta non è senza significato all'altezza del 1914, alla vigilia, se non dentro il primo conflitto mondiale. La traduzione, di seconda mano (dall'inglese) non certo dalla lingua bèngala, è di tipo "tradizionale", lontana da velleità sperimentali: terzine e ottave variamente rimate. E tale scelta stilistica intende offrire un tranquillo messaggio fuori da ogni frizione.

Più articolate le posizioni di *Un signore indiano*. Con immagine assai suggestiva Alvaro ribadisce il trasporto verso Oriente che è natura e fedeltà alla terra («Si capisce benissimo che a della gente abituata all'arsa ingenerosità dei lastricati faccia un certo effetto una cimbalaria che si dondola da un crepaccio»); senza tuttavia cercare rifugio in un tempo-spazio mitico con distanza dal presente, perché Tagore «ha una sensibilità moderna», «è perfettamente un uomo del nostro tempo, che avrebbe potuto nascere a Parigi». Niente elogio del primitivo, ma compresenza dei tempi e dei destini. Nasce piuttosto una definizione antropologica della poesia che «in greco vorrebbe dire fare, operare, creare e non tradurre»; «azione creatrice», disse una volta Carlo Levi. Dal popolo si può estrarre «la generosità del contemplare e la semplicità del cuore», ma non si parli di «poesia popolare» senza aggiungere «l'impiego di ogni semplice maestria», «il

senso dell'unità e della misura». Una riflessione applicata a Tagore, ma che può assumere valenza più generale e che tiene lontano Alvaro dalle forme del populismo.

Alvaro si è fatto carico delle forme opportune e possibili del *transito*, è stato come l'*anghelos* che ha indicato le vie del cambiamento senza rotture traumatiche rispetto al mondo dei valori del suo popolo; assumendo su di sé il carico di una responsabilità storico-antropologica. È morto nel 1956, in chiusura di un ciclo di lotte che ha scosso con alterni risultati la società meridionale; non possiamo perciò sapere quale atteggiamento avrebbe assunto nei confronti della «grande mutazione antropologica» che ha investito specie il Mezzogiorno negli anni successivi. Mi piace immaginare che non avrebbe assistito inerte allo stravolgimento di luoghi destini e civiltà; né rivoluzionario né assopito nel quieto vivere avrebbe assorbito in arte la forte tensione morale che sempre lo ha animato. Questo "riformista dello spirito" ci avrebbe per certo regalato una nuova stagione letteraria; di questo avvertiamo nostalgia e rimpianto per una voce libera.

11. *Un'obiettiva sympatheia*

Tra Alvaro e Dell'Aquila si sviluppa un'obiettiva *sympatheia* nella convergenza sulla moralità del sentire, che non esclude, tutt'altro, il riconoscimento della funzione imprescindibile della letteratura. Il saggio di Dell'Aquila su Alvaro può essere preso a paradigma, è la cifra esatta del suo modo di fare critica. Vi riversa dentro le sue idee sull'arte che lo mettono in sintonia e ne spiegano la maniera *partecipata* dell'analisi. Chi è stato vicino a Dell'Aquila sa che per due testi scattava immediata la molla della reazione emotiva: *Lei era l'acqua* di Dessì e *Melusina* di Alvaro. Probabilmente riemergeva qualcosa che era depositato nel suo inconscio e diventava componente attiva negli interessi del critico letterario. Non per nulla il nocciolo della poetica di Dell'Aquila può racchiudersi nella formula seguente: «la forza dirompente del realismo è, com'è noto, la sua apparente oggettività»; infatti, egli osserva che «lo scrittore, il più rispettoso del vero e del nudo documento, è sempre demiurgo di esso nel momento della scrittura», perché ciò inerisce allo statuto della sua condizione. Il registro stilistico riposa su un'acclarata evidenza che fa leva sulla

forma coinvolgente della scrittura imbevuta di una vibrazione poetica, che non è esaltazione retorica, ma funzionale bisogno dell'analisi. Uno scrivere bene come espressione dell'equilibrio etico e non del perbenismo letterario. Ci troviamo di fronte a quello che si dice un critico scrittore.

Mariastella Margozzi

LA STORIA IN UN RITRATTO. CORRADO ALVARO E RENATO GUTTUSO

Guttuso appone la data 1946 al *Ritratto di Corrado Alvaro*. Non sappiamo se lo esegue prima o dopo il 2 giugno di quell'anno, giorno del Referendum popolare per la scelta del futuro ordinamento politico del Paese e in occasione del quale Alvaro scrive l'*Appello per la Repubblica*[1]. Lo scrittore calabrese aveva fondato da un anno il Sindacato nazionale scrittori insieme a Libero Bigiaretti e Francesco Jovine e ne ricopriva l'incarico di Segretario generale. Si trattava di un'istituzione importante, nata per promuovere la cultura e difendere i diritti degli autori contro le restrizioni fasciste della Carta del Lavoro del 1928. Avevano firmato a sostegno della nascita del Sindacato autorevoli scrittori come Sibilla Aleramo, Giuseppe Ungaretti, Alberto Moravia, Maria Bellonci. Questo aspetto della poliedrica attività di Alvaro deve aver stimolato Guttuso a ritrarre il personaggio storico, oltre che l'uomo di cultura e a fermare un momento significativo della rinascita democratica del Paese. Non è difficile immaginare che le eventuali sedute di posa per il ritratto, certo aiutate da fotografie dello scrittore, fedelmente ritratto, si tennero nello studio che a quei tempi Guttuso aveva a via Margutta numero 48, in quella strada popolata da artisti che era diventata la culla della nuova arte, il luogo

Già Direttrice dei Musei statali di Roma; mariastellamargozzi@yahoo.it

[1] Corrado Alvaro, *Appello per la Repubblica* (1946), in *Dalla Monarchia alla Repubblica 1943-1946 La nascita della Costituzione italiana*, a cura di Enzo Santarelli, Roma, Editori Riuniti, 1974, p. 89. L'*Appello* è stato preceduto dal saggio politico *L'Italia rinunzia?* scritto da Alvaro nel 1945.

dove si discuteva animatamente tra le diverse posizioni, che a quell'epoca sembravano ancora conciliabili.

Entrambi personaggi di spicco dell'Italia del dopo guerra, uno nell'ambito della pagina scritta, l'altro in quello della pittura, Corrado Alvaro e Renato Guttuso sono uniti da una appartenenza politica e da una stessa idea di progresso del Paese. I loro legami, gli scambi e i rapporti, sui quali solo adesso si comincia a fare luce, furono intensi e amichevoli, anzi complici.

Un anno dopo l'esecuzione del ritratto di Alvaro, nell'ottobre 1947, Guttuso inaugura una sua mostra personale nella romana Galleria Studio d'Arte Palma, in piazza Augusto Imperatore numero 32. Il piccolo e prezioso catalogo che accompagna l'esposizione delle quindici tele documenta la presentazione autorevole proprio di Corrado Alvaro.

Guttuso rappresenta nel panorama artistico di quel momento la punta avanzata di un rinnovamento della cultura artistica italiana ed è promotore di un "realismo nuovo", che tenga conto dei fatti storici che hanno sconvolto l'Europa e determinato una netta presa di posizione a favore dell'impegno civile e sociale dell'arte.

Sullo sfondo si dipana la polemica, ancora non una vera e propria rottura, tra l'arte figurativa propugnata da Guttuso, e l'astrattismo che stava portando un vento inarrestabile nell'arte italiana, grazie soprattutto ai contributi dell'astrazione informale americana, che tanti proseliti stava facendo in Europa. La diaspora comincia proprio alla Biennale di Venezia del 1946, la prima dopo la fine della guerra, e si prolungherà nel movimento Fronte Nuovo delle Arti (nome coniato proprio da Guttuso), nato nel 1947 con l'idea di unire e non dividere le varie anime del progresso artistico[2].

Per alcuni degli artisti partecipanti, infatti, non era più possibile esprimersi con la figura e con il naturalismo, per quanto espressionista, ossia esasperato nei contenuti e nei messaggi. Essi si erano diretti verso l'astra-

[2] Il Fronte Nuovo delle Arti è attivo a Venezia, Milano e Roma nel 1946. Gli artisti romani presentano a una loro mostra alla Galleria del Secolo nel dicembre 1946 un manifesto sul neo-cubismo. Del gruppo iniziale facevano parte Birolli, Turcato, Morlotti, Vedova, Santomaso, Pizzinato, Corpora, Fazzini, Franchina, Leoncillo e Viani, oltre a Guttuso. Partecipano alla Biennale di Venezia del 1948 con due sale e presentati dal critico Giuseppe Marchiori. Il gruppo si scioglie nel 1950 per l'inconciliabilità dei diversi orientamenti all'interno dell'arte astratta.

zione, che in parte faceva riferimento alla nuova arte americana e in parte riprendeva le istanze della Scuola del Bauhaus[3], ossia di un'astrazione europea di matrice kandinskiana.

Gli artisti astrattisti, l'arte doveva essere finalmente "libera" dai formalismi della forma naturale o reale, capace di librarsi in un universo sentito come incommensurabile, privo di confini. Le espressioni artistiche possono essere tante quanti sono gli artisti: chi prediligerà le forme geometriche, chi quelle indefinite, chi preferirà esprimersi con il colore, chi ricercherà nelle materie più varie e improbabili il linguaggio per esprimere il proprio disagio rispetto alla storia recente, la propria sofferenza come simbolo della sofferenza di molti, oppure la propria fiducia in un futuro dove la storia e la natura non costituiscono più un modello, ma è possibile farne a meno per poter essere finalmente liberi di esprimersi con la propria fantasia e la propria capacità tecnica di ricercare nuove emozioni visive.

Altri, invece, con Guttuso capofila, pensavano che la tradizione figurativa italiana non andasse tradita, ma riformata perché solo attraverso le immagini tratte dalla realtà si possono veicolare messaggi di rinnovamento politico, sociale, culturale. L'esempio da seguire è Pablo Picasso e la sua arte di impegno civile, che dai tempi del grande dipinto raffigurante il massacro di *Guernica* del 1937, manifesto/denuncia della brutalità di ogni guerra, ha contribuito a scuotere le coscienze e a edificare un futuro più umano. Realismo in arte, neorealismo in letteratura, nel cinema, nella fotografia.

Due posizioni che si radicalizzeranno sempre più e nell'arco di tre anni diventeranno inconciliabili. Il Fronte Nuovo delle Arti voluto fortemente da Guttuso, infatti, nel 1950 si scioglie dichiarando fallito ogni mezzo di conciliazione tra le parti.

Le opere che l'artista espone in quel giugno 1947 alla Galleria d'Arte Palma sono improntate al cosiddetto "neo-cubismo" di matrice picassia-

---

[3] Il Bauhaus nasce a Weimar nel 1919 come scuola di arte e di design che partiva dal rinnovamento operato dalle avanguardie artistiche del '900. Nel 1925 la sede si sposta a Dessau e dal 1932 al 1933 a Berlino, dove fu chiusa dal governo nazista. Divenne un polo di riferimento per tutta l'arte e l'architettura moderna europea ed ebbe insegnanti del calibro di Walter Gropius, Theo van Doesburgh, Mies van der Rohe, Paul Klee, Wassily Kandinsky.

na, al quale deve richiamarsi ogni artista che, pur rimanendo figurativo, vuole evolversi in uno stile nuovo, moderno, incisivo.

Insieme, Guttuso e Alvaro, nella mostra alla Galleria Studio d'Arte Palma condividono un medesimo progetto per impostare un nuovo "umanesimo" nella cultura italiana. Ritrovare l'uomo è l'obiettivo primario di entrambi e imprescindibile per costruire un futuro che non dimentichi il passato, ma lo trasformi attualizzandolo.

Le quindici tele presentate da Guttuso, eseguite tra il 1946 e il 1947, esplicitano la posizione dell'artista, sempre più rivolta a una forma di semplificazione dell'immagine e dei campi cromatici, pur rimanendo ancorata alla realtà delle cose come delle persone. Nature morte di oggetti quotidiani, nudi, mangiatori d'anguria, operai e carrettieri assumono la medesima valenza pittorica, eliminando ogni gerarchia di rappresentazione anche grazie a un colorismo vivace che sostanzia le cose e le figure.

Nella sua presentazione Corrado Alvaro sottolinea alcuni aspetti della pittura di Guttuso che le conferiscono una sana e comprensibile contemporaneità:

> Uno dei segni del tempo d'oggi è, nella pittura come nella letteratura, il ritorno della figura umana. E ciò che può suscitare il maggiore interesse in questa presentazione di Renato Guttuso, è che l'artista si proponga un tale tema. La *Lavandaia*, allungata e torta come i suoi panni, la *Cucitrice*, l'*Aggiustatore*, i carrettieri, il banco dei cocomeri, il ritratto di donna, il *Nudino* col viso più colorito del corpo, sono le prime prove riuscite; sono forse i temi su cui l'artista compirà il suo viaggio d'esplorazione nella vita di oggi, mentre in tutto il mondo gli artisti si studiano di raggiungere una figura, un ritratto, un nudo che appaiano, in questo confuso crepuscolo, come gli annunziatori, quali apparvero alle soglie di ogni epoca viva[4]. […]
>
> Egli si rivela per qualcuno che non fa giudizio sulle cose, che ha bisogno di collocare una sua tavolozza; questa, però, sicura. Alcuni elementi si rivelano per costanti in lui, alcuni colori che gli cantano prima, alcuni oggetti che non tralascerà più[5]. […]
>
> Per Renato Guttuso è venuta l'ora della sua testimonianza sul suo tempo, sul sapore della vita di questo tempo. Del suo tempo, Renato Guttuso

[4] C. Alvaro, *Presentazione* a *Guttuso*, catalogo della mostra alla Galleria Studio d'Arte Palma, Roma, 1947, p. 7.

[5] *Ivi*, pp. 8-9.

> aveva individuato già alcuni motivi, dapprima in forma poetica, poi in forma polemica, non privi d'una efficacia, a ogni modo indizi di un temperamento, oltre a tutto, d'uomo[6].

Ricerca dell'uomo nella pittura per Guttuso, ricerca dell'uomo nella letteratura per Alvaro, che nel 1946 aveva pubblicato il romanzo *L'età breve* e nel 1950 scriverà *Quasi una vita*, per il quale gli verrà conferito il Premio Strega. Entrambi affreschi dei sentimenti contraddittori dell'uomo nella vita moderna.

Il ritratto di Alvaro che Guttuso dipinge si inserisce quindi nell'intreccio tra vita culturale e vita politica, tra pensiero e azione, tra il suo essere per sé e il suo essere per gli altri. Il pittore palermitano aveva cominciato da giovanissimo a esercitarsi nel genere del ritratto e i primi soggetti erano stati ovviamente i familiari e gli amici di gioventù. Pratica continuata anche quando si trasferisce a Roma nel 1938, dopo una breve parentesi a Milano per aderire al movimento intellettuale di Corrente. Qui già nello studio di via Pompeo Magno ritrae spesso sé stesso, ma anche gli amici artisti del tempo, singolarmente oppure in gruppo. La figura umana lo interessa, infatti, soprattutto nelle sue interrelazioni, fisiche o intellettuali. Dipinge *Eugenio Montale* nel 1938 e quello sguardo infuocato perso nel vuoto allude alla profondità del suo pensiero e dei suoi sentimenti[7]. Dipingere un intellettuale è, infatti, coglierne e restituirne almeno in parte il pensiero, la vitalità creativa. il ritratto dello scrittore *Nino Savarese* è dello stesso anno e probabilmente segue di qualche mese la mostra di Guttuso alla Galleria della Cometa, per la quale l'artista chiede proprio a Savarese la presentazione sul catalogo[8]. Lo stesso avviene con *Alberto Moravia* nel 1940, anno e del ritratto guttusiano e della presentazione dello scrittore a una mostra dell'artista alla Galleria Genova dell'omonima città[9]. Il giornalista *Mario Alicata* viene ritratto sempre nel 1940 e molti

---

[6] *Ivi*, p. 10.

[7] Cf *Guttuso. Ritratti e autoritratti*, a cura di Fabio Carapezza Guttuso, Dora Favatella Lo Cascio, catalogo della mostra, Bagheria Museo Guttuso, 18 aprile - 21 giugno 2015, Palermo, Ediguida, 2015, pp. 134 - 135 (scheda di Giulia Lotti). Il dipinto si trova alla Galleria nazionale d'arte moderna e contemporanea di Roma.

[8] *Ivi*, pp. 136 - 137 (scheda di Valentina Raimondo). Il dipinto si trova alla Biblioteca comunale di Enna.

[9] *Ivi*, pp. 138 e 140 (scheda di Giulia Lotti). Il dipinto si trova alla Pinacoteca di Brera.

sono stati i riferimenti all'arte di Guttuso nei suoi articoli culturali su riviste come «Rinascita» e «Realismo», alle quali anche il pittore collaborava[10]. Precedenti tutti del ritratto di Corrado Alvaro[11], questi dipinti testimoniano non solo la consuetudine di Guttuso di omaggiare e ringraziare chi scrive di lui, ma anche la volontà di restituire quello sguardo introspettivo che i suoi amici scrittori avevano usato per descrivere la sua arte. In tutti i ritratti Guttuso unisce il realismo della rappresentazione a un'ambientazione che sintetizzi con evidenza il mondo in cui ciascun personaggio si muove. Lo stesso farà con i ritratti dei suoi colleghi pittori in tutta la seconda metà degli anni '40, questi per lo più trattati secondo uno stile neo-cubista maggiormente comunicativo della sua presa di posizione. Il genere sarà continuato da Guttuso per tutta la vita, sorta di diario d'incontro e confronto con i molti intellettuali, artisti, collezionisti illuminati che ha conosciuto.

Per tornare al ritratto di Corrado Alvaro, entrambi, il pittore e lo scrittore, stabiliranno tacitamente che l'opera deve essere soprattutto testimonianza storica e, infatti, esso seguirà le sorti della casa di Alvaro a Vallerano, passerà all'amico Libero Bigiaretti, che lo conserverà nell'ambito del Sindacato Nazionale Scrittori, di cui alla morte di Alvaro nel 1956 prenderà la segreteria. Come tutte le testimonianze storiche passerà nel 1978 all'Ente Nazionale Assistenza e Previdenza per pittori, scultori, musicisti, scrittori e autori drammatici[12] e, alla soppressione di questo nel 2010, all'ENPALS[13] e quindi all'INPS. Oggi il dipinto fa parte della consistente collezione di opere d'arte dell'INPS[14].

---

[10] *Ivi*, pp. 142 - 144 (scheda di Giulia Lotti). Il dipinto si trova in collezione privata a Milano.

[11] Il ritratto di Corrado Alvaro è citato in Fabio Carapezza Guttuso, *Le immagini parlanti di Guttuso*, in *Guttuso. Ritratti e autoritratti*, cit., p. 56.

[12] ENAP, istituito con DPR 1 aprile 1978 n. 202.

[13] Ente Nazionale Previdenza e Assistenza Lavoratori dello Spettacolo, con gestione separata all'interno dell'INPS.

[14] Il dipinto è ad olio su tela, cm 45 × 50, esso si trova presso il Palazzo dell'INPS nel quartiere EUR di Roma. È riprodotto sul piatto anteriore della copertina di questo volume.

Giusy Staropoli Calafati

ALLA RICERCA DELL'UOMO: ALVARO, SETTANT'ANNI DOPO

Ci sono incontri che arrivano nella nostra vita senza fare rumore. Non hanno l'enfasi delle grandi rivelazioni né la solennità degli eventi destinati a essere ricordati. Accadono quasi per caso, nascosti tra le pieghe di una pagina, dentro un dettaglio che tutti gli altri sembrano ignorare. Eppure, proprio da quei dettagli, talvolta prende forma un'intera esistenza.

Il mio incontro con Corrado Alvaro avvenne così.

Avevo quasi diciott'anni. Frequentavo l'ultimo anno del liceo e mi preparavo ad affrontare l'esame di maturità. Durante una lezione di letteratura italiana sfogliavo distrattamente l'antologia dedicata agli autori del Novecento, quando il mio sguardo si fermò su un piccolo trafiletto, relegato nell'angolo superiore di una pagina. C'era una fotografia in bianco e nero, il volto di uno scrittore che non avevo mai visto, e poche righe essenziali. Fra quelle parole ce n'era una destinata a cambiare il mio modo di guardare la letteratura: San Luca.

Non fu il nome di Corrado Alvaro ad attirare immediatamente la mia attenzione. Di lui, allora, ignoravo quasi tutto. Fu quel luogo. Fu sapere che uno dei grandi scrittori del Novecento italiano era nato in un paese della mia Calabria, in quella terra che troppo spesso avevo sentito raccontare soltanto attraverso stereotipi, cronache giudiziarie e narrazioni di violenza.

Ricordo ancora la domanda rivolta alla mia insegnante con l'entusia-

---

Scrittrice; giusy@racal.it

smo ingenuo di chi pensa che la scuola custodisca tutte le risposte: «Professoressa, studieremo anche Corrado Alvaro?»

La risposta arrivò con naturalezza, quasi fosse la cosa più ovvia del mondo: «No. Non è previsto dal programma. E poi non abbiamo tempo.»

Per anni quella frase ha continuato ad abitare la mia memoria.

Non abbiamo tempo.

Col tempo ho compreso che quelle parole non riguardavano soltanto un programma scolastico. Raccontavano, inconsapevolmente, il destino di uno degli intellettuali più importanti del Novecento italiano. Perché, forse, non avevamo avuto tempo per Alvaro. Non avevamo avuto tempo per ascoltare davvero la sua voce, per restituirgli il posto che gli spettava nella coscienza culturale del nostro Paese e, soprattutto, della sua Calabria.

Fu allora, senza che ancora ne fossi consapevole, che iniziò uno dei viaggi più lunghi della mia vita di scrittrice. Non cercavo un poeta. Cercavo una risposta. Molti anni dopo avrei capito che quella risposta aveva il volto di un uomo.

Nel frattempo il mio cammino letterario aveva preso altre strade. Il primo grande incontro con la narrativa calabrese fu quello con Saverio Strati. Attraverso le sue pagine scoprii una Calabria diversa da quella raccontata dalle cronache: una terra di dignità, di fatiche silenziose, di umanità ostinata. Riscoprendo Strati riaffiorò anche un ricordo d'infanzia: le fiabe lette in quinta elementare, quando ancora ignoravo che dietro quelle pagine si nascondesse uno degli scrittori più importanti del nostro Novecento e che a introdurmele fosse stato il lavoro del grande antropologo Luigi Maria Lombardi Satriani, anch'egli figlio della mia terra.

Fu come aprire una porta rimasta chiusa troppo a lungo. Dietro Saverio Strati arrivarono Franco Costabile, Mario La Cava, Francesco Perri. E infine, quasi attendesse pazientemente il momento giusto, tornò Corrado Alvaro.

Questa volta non era più il nome di un autore dimenticato in un'antologia. Era una chiamata.

Da quel momento lessi tutto ciò che riuscii a trovare. Romanzi, racconti, diari, articoli giornalistici, corrispondenze. Lessi i grandi studiosi che ne avevano ricostruito il percorso letterario, gli italianisti che ne avevano indagato la lingua, gli storici che ne avevano raccontato l'impegno civile. Eppure, terminata ogni lettura, continuavo ad avvertire una man-

canza. Conoscevo ormai lo scrittore, ma dell'uomo sapevo ancora troppo poco.

Fu allora che decisi di mettermi sulle sue tracce. Non soltanto nelle biblioteche, ma nei luoghi. Nelle pietre. Nei silenzi. Nei sentieri dell'Aspromonte. A San Luca, dove tutto era cominciato. Perché esistono scrittori che si comprendono attraverso i libri, e poi esistono uomini come Corrado Alvaro, che si comprendono soltanto tornando a camminare sulle strade da cui sono partiti.

Fu in quel momento che capii che il mio viaggio non avrebbe avuto come meta un'opera letteraria. Avrebbe avuto come meta un uomo.

E forse è proprio questo il significato più autentico di ogni anniversario: non celebrare una memoria, ma restituire una presenza.

Settant'anni dopo la sua morte, Corrado Alvaro continua a parlarci non soltanto attraverso la forza della sua scrittura, ma attraverso la limpidezza della sua coscienza. Continua a interrogarci sul significato della libertà, sull'appartenenza, sulla responsabilità dell'intellettuale e sulla dignità degli ultimi. Continua, soprattutto, a ricordarci che la letteratura non nasce mai lontano dalla vita.

Nasce da un bambino dell'Aspromonte seduto all'ultimo banco di un nobile collegio. Da un giovane soldato ferito sul Carso che teme di non poter più scrivere. Da un uomo che rifiuta di piegare la propria coscienza davanti al potere. Da un figlio che, persino morendo, pensa prima al dolore di sua madre che al proprio.

È questo l'Alvaro che ho cercato. Ed è questo l'Alvaro che, ancora oggi, continuo a inseguire.

Se dovessi indicare il momento esatto in cui Corrado Alvaro smise di essere, per me, un nome della storia della letteratura e diventò una presenza, direi senza esitazione che quel momento coincise con la scoperta del bambino. Prima ancora dello scrittore celebrato, del giornalista, del vincitore del Premio Strega, dell'intellettuale europeo, esiste un bambino nato il 15 aprile 1895 a San Luca, ai piedi dell'Aspromonte. È lì che bisogna tornare se si vuole comprendere davvero Alvaro. Non nelle bibliografie, né nelle cronologie, ma in quella casa dove il padre Antonio, maestro elementare, e la madre Antonia Giampaolo educavano i figli secondo un'idea alta della vita, dello studio e della dignità.

Di Antonio Alvaro si è spesso sottolineato il rigore, quasi la severità. Eppure, dietro quella disciplina, io continuo a leggere un gesto profonda-

mente rivoluzionario. In una Calabria povera, aspra, lontana dai grandi centri culturali del Paese, un maestro elementare sognava per il proprio figlio non il benessere materiale, ma la cultura. Sognava di farne un poeta. È un dettaglio che non dovrebbe mai essere trascurato. Molti padri desiderano che i figli abbiano successo; Antonio Alvaro desiderava che Corrado diventasse un uomo capace di abitare il mondo attraverso la parola.

Per questo lo conduce al Collegio Mondragone di Frascati.

Immagino spesso quel viaggio, non soltanto come uno spostamento geografico, ma come un attraversamento interiore. Da una parte l'Aspromonte, con i suoi silenzi, il dialetto, le capre, i castagneti, le antiche consuetudini; dall'altra il prestigio di uno dei collegi più importanti d'Italia, frequentato dall'aristocrazia e dalla borghesia colta. È in quel momento che Antonio rivolge al figlio una raccomandazione destinata a rimanere impressa nella memoria: dimenticare l'eloquenza dell'Aspromonte, il dialetto, quella lingua antica che apparteneva alla montagna. Non perché se ne vergognasse, ma perché temeva che il mondo non avrebbe saputo comprenderla.

Quante volte, nel corso della storia meridionale, i padri hanno chiesto ai figli di lasciare indietro una parte di sé per poter essere accettati? Eppure Corrado non dimenticherà mai davvero quella lingua. Anzi, tutta la sua opera sarà il tentativo ostinato di tradurre l'anima dell'Aspromonte in una lingua capace di parlare all'Europa. È questa, forse, la sua più grande impresa letteraria.

Al Collegio Mondragone siede all'ultimo banco. Mi piace immaginare che quella posizione non sia soltanto un dato biografico, ma quasi una metafora della sua esistenza. L'ultimo banco è il luogo di chi osserva prima di parlare, di chi preferisce ascoltare piuttosto che uniformarsi, di chi coltiva uno sguardo laterale sul mondo. Corrado, infatti, non tarda a manifestare il tratto che lo accompagnerà per tutta la vita: una radicale libertà di pensiero. Non accetta il sapere come un dogma. Interroga, discute, mette in dubbio. Legge Gabriele D'Annunzio e Giosuè Carducci quando è ancora poco più che un ragazzo. Ha un'intelligenza inquieta, refrattaria all'obbedienza cieca.

I professori non apprezzano quell'indole; per loro è un allievo difficile. Per noi, oggi, è già riconoscibile l'intellettuale che non avrebbe mai piegato la propria coscienza al conformismo. L'espulsione dal Collegio Mondragone segna una ferita profonda, soprattutto per il padre, che aveva

riposto in quel luogo tutte le speranze di riscatto sociale del figlio. Ma ci sono sconfitte che, col tempo, si rivelano una forma di salvezza. Se Corrado Alvaro avesse imparato l'obbedienza, probabilmente non sarebbe diventato lo scrittore che conosciamo.

La sua vera scuola non fu il collegio. Fu l'Aspromonte. Fu quella montagna che il padre gli aveva chiesto di dimenticare e che lui, invece, avrebbe portato con sé ovunque: nelle trincee del Carso, nelle redazioni dei giornali, nelle capitali europee, nei salotti letterari, fino agli ultimi giorni trascorsi nella casa romana di Vicolo del Bottino.

Più studio Alvaro, più mi convinco che la sua vera patria non sia mai stata un luogo geografico. La sua patria è stata un modo di guardare il mondo. Uno sguardo montanaro, nel senso più alto del termine: sobrio, essenziale, schivo, incapace di piegarsi davanti alla convenienza. Forse è per questo che il professor Aldo Maria Morace lo definisce, con una delle espressioni più felici che siano mai state dedicate allo scrittore, un uomo profondamente "magnogreco". Non è soltanto una definizione culturale, è una categoria morale. Significa riconoscere in Alvaro un uomo che, pur attraversando il Novecento europeo, non ha mai smesso di appartenere alle radici profonde della propria civiltà. E credo che proprio in questa fedeltà risieda il segreto della sua modernità.

È forse per questa ragione che Corrado Alvaro non appartiene mai completamente al luogo in cui si trova. Quando lascia l'Aspromonte non smette di essere calabrese; quando arriva a Roma non diventa romano; quando attraversa l'Europa non rinuncia mai alla propria origine. Porta la montagna dentro di sé, come una bussola morale. È un'appartenenza che non ha nulla di folkloristico. Non è nostalgia: è identità.

Ed è proprio questa identità che lo accompagna ovunque.

La Prima guerra mondiale interrompe brutalmente la giovinezza di un'intera generazione e Alvaro non fa eccezione. Parte come tanti altri giovani del suo tempo, ma nelle trincee comprende che la guerra non ha nulla di eroico. È soltanto dolore, fango, paura, corpi mutilati, vite spezzate. Sul Carso viene gravemente ferito a entrambe le braccia. Per uno scrittore è una tragedia che assume un significato ulteriore. Non è soltanto un uomo a rischiare la vita: è una mano che rischia di non poter più scrivere.

Quando viene trasportato all'ospedale di Bologna, il professor Bastianelli, chiamato a operarlo, gli rivolge parole che sembrano anticipare il

destino di quel giovane soldato: «Oggi ho una doppia responsabilità: salvare un uomo e salvare uno scrittore.»

Mi sono soffermata a lungo su quella frase. Non perché abbia il fascino dell'aneddoto, ma perché racchiude una verità più profonda. La storia avrebbe poi dimostrato che quelle parole erano fondate. Salvare Corrado Alvaro significava davvero salvare una delle voci più limpide della letteratura italiana del Novecento. La mano destra non tornerà mai completamente quella di prima; il dolore lo accompagnerà per tutta la vita. Eppure continuerà a scrivere. Forse è proprio qui che si manifesta, più che altrove, la sua straordinaria forza morale. Non scrive perché gli è facile: scrive perché non potrebbe fare altro.

Durante la convalescenza entra nella sua vita una giovane donna destinata a lasciargli un ricordo profondo: Vittoria Puccini, la contessina dell'Impruneta, che la memoria alvariana avrebbe poi ricordato come la sua "madrina di guerra". Anche in questa vicenda mi colpisce soprattutto l'uomo. Ferito, immobilizzato, ancora convalescente, Corrado trova il modo di scriverle servendosi perfino della bocca. È un gesto che va oltre l'eleganza sentimentale: è la dimostrazione di una volontà che non conosce resa.

Ogni volta che ripenso a quell'immagine, mi convinco che Alvaro abbia scritto tutta la sua opera nello stesso modo: contro ogni impedimento, contro ogni ferita, contro ogni ostacolo. Le sue cicatrici non diventano mai esibizione; diventano responsabilità. È forse questa la parola che meglio definisce la sua esistenza. Responsabilità verso la scrittura. Verso il proprio tempo. Verso la propria terra. Verso la propria coscienza. Verso l'uomo del suo tempo.

Quando il fascismo comincia a occupare ogni spazio della vita pubblica italiana, Corrado Alvaro compie una scelta che ancora oggi conserva una forza esemplare. Non sceglie la comodità. Non sceglie il silenzio. Sceglie la libertà. È tra i primi firmatari del *Manifesto degli intellettuali antifascisti* promosso da Benedetto Croce. Una firma che, allora, significava esporsi personalmente, rinunciare a protezioni, accettare l'isolamento. Eppure Alvaro non vive mai questa scelta come un gesto eroico: per lui è semplicemente la naturale conseguenza della propria idea di uomo.

Anche quando *Gente in Aspromonte* gli procura un successo straordinario e perfino Benito Mussolini manifesta il desiderio di conoscerlo, Alvaro non modifica di un millimetro la propria posizione. Il padre An-

tonio insiste; gli suggerisce di incontrare il Duce, di iscriversi al Partito Nazionale Fascista, di cogliere un'occasione che potrebbe aprirgli tutte le porte. È facile comprendere quella insistenza: Antonio appartiene a una generazione che ha conosciuto la miseria e che vede nel successo del figlio il riscatto di un'intera famiglia. Corrado, però, comprende che esistono successi troppo costosi. Sa che ci sono incontri che possono compromettere una coscienza, e sceglie di rinunciare.

Ogni volta che leggo questo episodio penso che, forse, il vero lascito di Alvaro non risieda soltanto nelle sue pagine. Risiede nel suo esempio. Perché il Novecento italiano è stato attraversato da molti grandi scrittori; non tutti, però, hanno saputo conservare la stessa coerenza tra ciò che scrivevano e il modo in cui vivevano. In Corrado Alvaro la letteratura e la vita coincidono. È questa coincidenza ad avermi conquistata. Molto prima dell'autore di *Gente in Aspromonte*, ho imparato ad amare l'uomo che non tradiva sé stesso.

E credo che sia proprio questa la ragione per cui, settant'anni dopo la sua morte, continuiamo a sentirlo così vicino. Perché le grandi opere appartengono alla storia della letteratura; gli uomini integri appartengono al tempo. E Corrado Alvaro continua, ancora oggi, a parlare al nostro.

Più Alvaro racconta la sua terra, più riesce a parlare del mondo. Più si addentra nella Calabria, più diventa europeo. Ed è questo il paradosso che ancora oggi molti faticano a comprendere: non si diventa universali rinunciando alle proprie radici; lo si diventa attraversandole fino in fondo. Corrado Alvaro lo ha compreso prima di molti altri. Per questo non ha mai avuto bisogno di cancellare la propria origine: l'ha trasformata in letteratura.

È la stessa ragione per cui non riesco ad accettare che il suo nome venga evocato quasi esclusivamente nelle ricorrenze. Settant'anni dopo la sua morte continuiamo a celebrarlo, ma quanto lo leggiamo davvero? Quanto lo consegniamo ai giovani? Quanto spazio occupa nei programmi scolastici?

Ogni volta che torno con la memoria a quel giorno del liceo, alla risposta della mia insegnante – *«Non abbiamo tempo»* – mi domando se, in fondo, quella frase non continui ancora oggi ad accompagnare il destino di Corrado Alvaro. Non abbiamo tempo per i classici del Novecento. Non abbiamo tempo per gli scrittori del Sud. Non abbiamo tempo per ascoltare la voce di chi ha raccontato la nostra storia.

Ogni tanto torno con la memoria a quella classe. Rivedo l'antologia. Rivedo quella piccola fotografia in bianco e nero. Rivedo la professoressa che dice: «Non abbiamo tempo.»

Oggi so che aveva ragione: a scuola non c'era tempo. Ci è voluta una vita. Quasi una vita. Più di una vita per capire che quel piccolo trafiletto custodiva uno dei più grandi scrittori europei del Novecento. Una vita per capire che Corrado Alvaro non mi stava aspettando in un libro: mi stava aspettando lungo la strada. La stessa strada che, partendo da San Luca, continua ancora oggi a salire verso l'Aspromonte per guardare in faccia l'Europa.

E forse è proprio questo il destino dei grandi scrittori: non essere ricordati, ma essere ritrovati.

Il mio incontro con Corrado Alvaro non si è concluso con l'ultima pagina dei suoi libri, né con il termine delle mie ricerche nei luoghi della sua memoria. È diventato un dialogo lungo una vita, fino a tradursi nell'esigenza di raccontare, non tanto il grande scrittore celebrato dalla critica, quanto l'uomo che continua a parlare al nostro tempo.

Da questa esigenza è nato *Alvaro. Più di una vita* (Castelvecchi, 2025), con la prefazione del professor Aldo Maria Morace. Non una biografia nel senso tradizionale del termine, ma il tentativo di restituire voce e respiro all'uomo Corrado Alvaro, seguendone le tracce attraverso i luoghi, gli affetti, le inquietudini e le fedeltà che hanno attraversato la sua esistenza.

Se questo libro ha un'origine, essa coincide con quel piccolo trafiletto letto quasi per caso molti anni fa su un'antologia scolastica. Se ha un approdo, invece, è il desiderio di consegnare ai lettori un Alvaro ancora vivo: il bambino dell'Aspromonte, il soldato del Carso, l'intellettuale europeo, il figlio devoto, l'uomo che non rinunciò mai alla propria libertà.

Ed è anche un omaggio a Antonello dell'Argirò, a Melusina, a Medea e a tutti quei personaggi che, attraversando la scrittura di Corrado Alvaro, trovano finalmente una patria: quella della letteratura, dove il tempo non cancella, ma restituisce.