Alvaro narratore e drammaturgo : "Lunga notte di Medea"

Autor(en): **Güntert, Georges**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **14 (1988)**

PDF erstellt am: **15.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-258729

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ALVARO NARRATORE E DRAMMATURGO

«Lunga notte di Medea»

Alvaro, narratore poeta: tra discorso mitico e discorso razionale

Sapere che l'uomo, col mutare esperienze e punti di vista, è tenuto a riscrivere continuamente la sua storia, è confortante per chi conosce le limitate possibilità della storiografia, la quale, non raggiungendo l'obbiettività assoluta, potrà almeno criticamente rivedere i propri giudizi e, dove occorra, correggere i travisamenti e gli errori. Una tale rettifica s'impone di fronte al persistere di certi malintesi inerenti al discorso storico-letterario del Novecento, fatto talvolta di valutazioni opinabili, disattenzioni ed ingiusti oblii, che risultano particolarmente deplorevoli ove riguardino autori di sicuro merito, quali Alvaro, Brancati, Comisso, Landolfi e Savinio. E sebbene una parte cospicua della critica sia da tempo concorde sul valore da assegnare a simili autori, resta il fatto che il grosso dei lettori, la cui indifferenza al riguardo è condivisa da più di un manuale, continua a sottovalutarli o, addirittura, ad ignorarli. Basti rammentare che negli anni Ottanta è ancora possibile scrivere una storia della letteratura italiana «fino ai giorni nostri», senza nemmeno far menzione dei nomi di Savinio e di Landolfi[1]. La situazione editoriale di questi autori, disponibili, per lo più, solo in singoli volumi (dove ci vorrebbero gli *opera omnia*), non è ancora tale da lasciar prevedere un pronto miglioramento. Una delle conseguenze della mancata attenzione è l'assenza pressoché totale di questi nomi nel panorama letterario europeo. Se ne verifichi l'attuale grado di conoscenza, per esempio, nei paesi di lingua tedesca, dove pure vengono tradotti molti libri italiani. Ebbene, in Germania, Austria e Svizzera, dopo il successo di *Gente in Aspromonte*, che risale al 1942, ci si sta dimenticando di Corrado Alvaro (anche se la trilogia è stata di recente riproposta da un editore

tedesco orientale), si continua ad ignorare quasi tutto Savinio (mentre questi recupera terreno a Parigi e a Nuova York, grazie alla sua fama di pittore) e si scopre solo adesso, per intanto a frammenti, la narrativa di Landolfi[2].

Il caso di Alvaro è un po' diverso da quello di altri scrittori immeritatamente trascurati per il fatto che egli gode, almeno in Italia, di una certa popolarità come scrittore «meridionalista», conoscendosi di lui i romanzi dalla tematica socio-regionale (*Gente in Aspromonte, L'età breve, Mastrangelina* ecc.), mentre se ne trascurano i saggi e i diari, gran parte dei racconti e l'intera produzione teatrale. Ma la denominazione di «scrittore meridionalista» è frutto di un giudizio riduttivo che presuppone la centralità dell'interesse sociologico nell'opera alvariana e tende a proporne una lettura in chiave «realistica». L'interpretazione approfondita di due racconti, che vogliamo proporre in apertura di questo saggio, sarà sufficiente per smentire questo luogo comune.

Narratore-poeta sin dalle origini, Alvaro è scrittore troppo complesso per piegarsi a formule di comodo. Nei suoi racconti, parlando delle diverse civiltà e/o età umane (Sud e Nord, campagna e città, ma anche infanzia ed età adulta) e mettendo in risalto, nella vicenda narrata, la grave crisi di valori che attraversa chi passa da una civiltà (arcaica) all'altra (più evoluta), egli non persegue mai uno scopo unico, né solo sociologico, né psicologico, né regionalistico o altro. Piuttosto instaura, sul piano dell'*enunciato*, analogie fra la realtà antropologico-temporale (il divenire adulti, l'esperienza sessuale), spaziale (l'ingresso in un diverso ambiente culturale, il salto di civiltà) e sociale (la scoperta della disuguaglianza e dell'ingiustizia), aspirando a creare racconti metaforici, poeticamente densi, più di quanto glielo abbia riconosciuto la critica. Nel contempo acquista rilievo, al livello dell'*enunciazione*, la riflessione metaletteraria coinvolgendo il discorso stesso, che si muove a sua volta nella polarità fra diversi sistemi di valori, lirismo e razionalità critica, pensiero mitico-fantastico e intelligenza discorsiva, così da sottrarsi definitivamente alla categoria di «discorso realista»[3].

A dire il vero, già i primi critici intuirono l'appartenenza di Alvaro a due registri, poetico-fantastico e narrativo-razionale. De Robertis parlava di lui «come d'uno che narri l'affanno del dire e l'affanno del non saper tutto dire»[4]; e Cecchi lo

definiva «un primitivo e al medesimo tempo un intellettuale»[5]. Se non che, all'interprete di oggi compete aggiornare questi giudizi, tipici di una critica che tendeva ad attribuire le componenti eterogenee alla «natura» o al «carattere» dell'autore, piuttosto che alla sua opera o alla sua scrittura. In epoca più recente, a cominciare dai saggi di Pampaloni (1948)[6], Montale (1956)[7], Scrivano (1963)[8], Balduino (1965)[9], Paladino (1968)[10] ecc., la critica ha avanzato nuove proposte allo scopo di raccordare le tendenze contrastanti dell'opera alvariana e di superare l'apparente contraddizione fra stile lirico-poetico e atteggiamento narrativo-moralistico. Ma sta di fatto che Alvaro è di solito situato in una dimensione ambivalente, a metà strada fra D'Annunzio e Verga, valutandosene ora il lirismo del «poeta», capace di rievocare, con uno stile «musicale-corale» (De Robertis), l'atmosfera magica del mondo primitivo e dell'infanzia, ora il moralismo del narratore, inteso a denunciare i mali del vivere sociale (Manacorda, Mauro, Seroni)[11] e la crisi dei valori avvertibile nel mondo contemporaneo.

Un'esemplificazione: il racconto Alfabeto

In modo più convincente ebbe ad esprimersi, nel 1976, Walter Pedullà, il quale (analizzando il racconto *Alfabeto*, in cui contrastano la figura del contadino sempliciotto che impara a leggere con la sua mentalità ancora primitiva, ma incline alle fantasticherie e al magismo, e quella del giovane studente che, già familiarizzato con l'alfabeto, non prova più particolari emozioni) conclude che «in questo apologo, Alvaro (= la sua narrativa, il suo linguaggio, la sua storia) è il contadino semplicione e insieme lo studente che legge»[12]. Dove si osservi, anzitutto, la nota chiarificante, aggiunta tra parentesi, che attribuisce la duplice percezione del reale non tanto ad Alvaro-autore quanto al suo linguaggio, al suo complesso stile narrativo. In effetti, il racconto *Alfabeto* oppone, nell'*enunciato*, due attori (l'io narrante che si rivede giovane studentello e l'analfabeta Ciro), cui corrispondono due modi di pensare e, dunque, di concepire la leggibilità dell'universo, i quali articolano diversamente il rapporto fra il segno e la realtà designata; ma un analogo contrasto è avvertibile sul piano dell'*enunciazione*, dove due maniere di narrare (l'una

secondo la prospettiva storico-critica dell'io-narrante, l'altra, in prevalenza poetico-simbolica, tutta focalizzata su Ciro) si alternano e si sovrappongono fino ad essere compresenti nel racconto e a farne una *narrazione poetica.*

Per esemplificare le due tecniche narrative, conviene citare sia dall'esordio, tipico di un resoconto storico («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. Ma siccome molti pensavano di emigrare, altri di arruolarsi per diventare almeno caporali, cominciò la gente a voler imparare qualche cosa di quello che sta sulla carta...»), sia dal settimo paragrafo, scritto in tutt'altro modo e dedicato all'ingenuo Ciro, il personaggio «reputato generalmente uno sciocco», ma dotato di una sensibilità pre-poetica:

> 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 come agli orecchi di un musico che ricerca i toni di quello che ascolta; ed era contento come se vedesse passare in ventun segni grandi famiglie di cose e di animali, come durante la creazione, cose e animali legati da un destino comune, da una iniziale, misteriosa parentela. E il fulmine che fa zig-zag, immagine bizarra della z tracciata col fuoco sugli alberi colpiti dal cielo, e il serpente incantato nella s sul foglio bianco. Perfino gli alberi che prima gli erano sembrati strani mostri, le turbe degli ulivi correnti storti per il pendio, le file dei pioppi come donne che vanno linde alla messa, e quelli in fila sulla cresta del monte, erano pellegrini portanti le lettere dell'alfabeto come gli angeli che portano i segni della Passione. Un mistero vivo stava nascosto sotto la pagina bianca come sotto un lenzuolo, ed egli strappava lentamente questo lenzuolo e non sapeva che si sarebbe svelato[13].

L'ultima frase, nella misura in cui rileva il «non sapere» del personaggio, fa intuire che esiste un'istanza che *sa*, quella medesima che sta parlando, *l'istanza enunciante* del discorso; ad essa vanno attribuite le varie similitudini che, anche là dove corrisponderebbero alla mentalità del contadino meridionale, sono proprie di chi ha concepito (ed organizza dall'interno) questo racconto. E' sintomatica la tendenza dell'*istanza enunciante* (e dunque del *lettore*) a immedesimarsi nel personaggio da essa raffigurato, ciò che si traduce nel ricorso, sia pure sporadico, allo stile indiretto libero («E il fulmine che fa zig-zag, ecc.»). L'atteggiamento denota una certa simpatia per

la figura, o almeno per la sensibilità dell'analfabeta, tant'è vero che chi simpatizza con lui giunge a contrapporre – e quasi a preferire – alla *razionalità pratica* dei personaggi «evoluti» le modalità del pensiero primitivo, cui corrisponde, secondo Lévy-Strauss, un altro tipo di «razionalità»[14]. Poiché, a differenza dei lettori scaltriti, Ciro «vive» la sua esperienza dei segni i quali, trattati da lui come se fossero suoni simbolici, gli fanno ogni volta riscoprire l'universo; e quando gli spiegheranno in che cosa consiste veramente il significato delle lettere che avrebbe dovuto decifrare («L'asino è paziente»), lo troverà, giustamente, senza interesse. Culminando nella delusione di Ciro, la strategia persuasiva del racconto induce il lettore a dare parzialmente ragione al fantasioso analfabeta e a considerare, nonostante tutto, come un *valore* l'attitudine a meravigliarsi di cui è capace un'anima semplice. Né mancano i momenti in cui la sua mentalità fantastica, capace di intuire arcani legami fra le cose, si trasforma in attitudine «poetica», (sia pure relativa a una poetica che non saprebbe articolarsi come quella, più consapevole, di Alvaro):

> Qui stava Ciro, *e non pareva più uno sciocco* perché, contadino nato, capiva le piante e la terra come le madri capiscono i figli. E qui, seduto all'ombra di un sorbo amico della sua infanzia, leggeva. Passavano radenti stormi di uccelli arrivati dall'Africa e si posavano stanchi tra le fratte. I falchi facevano la ruota più in alto. Il silenzio della vallata era come quello dei crateri che da un istante all'altro possono scuotersi di rombi, e come un continuo presentimento, del rumore[15].

Nella similitudine del silenzio animato, pregno di presentimenti, il lettore riconoscerà un'immagine familiare allo stile alvariano, paragonabile al «silenzio ventilato delle ragnatele» o al «dolce spavento», pieno di un vago erotismo, nel quale hanno trovato rifugio i bambini del racconto *Ermafrodito*[16]. Sono queste le immagini della *virtualità*, di una realtà colta sul punto di attuarsi, ma ancora immersa nel mistero, in cui tutto è sospeso perché tutto può avvenire, essendo possibili le più inaspettate metamorfosi («E noi capivamo come gli uomini si possono trasformare in cavalli, e che nei sogni di qualcuno, negli immensi pomeriggi pieni dello stridore delle api, qualcuno, preso da un'immensa volontà di forza, si trasformasse in cavallo»)[17]. Il tempo che s'invoca in simili descrizioni è quello incantato dell'infanzia (del mondo), cui ha da corrispondere, vichianamente, la sensibilità magico-fantastica, indispensabile

al poeta[18]. Sul piano figurativo, siffatte immagini presentano tutte una complessità particolare, avvertibile, ad esempio, nel volo *circolare*, ma apparentemente *fermo*, di quei «falchi» che, nella vastità del firmanento, «continuano a far la ruota»; oppure, per passare a una similitudine acustica, «nel silenzio della vallata» che era «come quello dei crateri che da un istante all'altro possono scuotersi di rombi»[19]. Quiete e movimento, eternità e tempo, silenzio animato e rivelazione imminente, i termini antitetici, anziché escludersi, si fondono qui nell'*oxymoron* o, detto nel linguaggio della semiologia greimasiana, nel *termine complesso*, questo stilema denso di significato e, per ciò stesso, caratteristico del codice lirico-poetico[20].

Se, da un lato, il racconto alvariano sembra voler rivalutare l'ingegno e la sensibilità dell'uomo primitivo, dall'altro si applica a mettere in dubbio le certezze convenute su cui è basata la nostra civiltà di adulti, rivelandone la natura arbitraria e convenzionale. Nel nostro racconto, il rappresentante della nuova credulità è lo studentello (l'io-attore) che, conoscendo l'alfabeto a menadito, ride dell'ingenuità di chi lo ammira pronunziare le parole più complicate, godendo non poco di questo suo prestigio. Per lui il rapporto fra segno e parola ha perso ogni problematicità, ma anche ogni mistero, diventando un «fatto vero come le cose stesse»; convinzione, questa, che non viene condivisa dal narratore (ossia dall'io fattosi adulto), il quale coglie più di un'occasione per sottolineare la natura problematica dei nostri abiti mentali. Più esperto, l'io narrante non s'identifica né con l'atteggiamento fiducioso dell'io-ragazzo, né tanto meno con l'ingenuità dell'analfabeta. Egli ragiona e narra da intellettuale e da storico; per esempio, quando riferisce come quel maestro ambulante girasse per i paesi della Calabria ad alfabetizzare i contadini e come essi, al primo contatto con le lettere, trovassero incomprensibili e strane le regole dell'alfabeto, che «a noi», così dice, (e qui il lettore-narratario è momentaneamente invitato ad assentire) «sembrano del tutto normali». Ma l'ironia del passo è scoperta: il lettore accorto, dissociandosi dall'atteggiamento fidente del *narratario*, comincerà ad interrogarsi sui fondamenti ontologici della civiltà che condiziona la sua esistenza e, riflettendoci, gli parrà ridicolo non chi è rimasto soggetto alla mentalità arcaica, ma chi volesse farsi un vanto della propria appartenenza al mondo civile:

> Aveva un buon metodo, a quanto ricordo. Doveva insegnare a riconoscere le lettere e poi a pronunziarle. *A pensarci bene, non c'è una ragione al mondo* perché la lettera *i*, per esempio, sia proprio pronunziata stringendo i denti e abbassando la lingua sul palato anziché aprendo la bocca e ritirando la lingua in dentro. Son cose, queste, intese fra noi, convenzioni o patti che non abbiamo mai pensato di mettere in dubbio. Ma per un pastore, per cui è chiara e logica l'esistenza di Dio, questa faccenda appare arbitraria e puramente convenzionale[21].

E' significativo che il *narratore* non dia ragione né a Ciro né al giovane studente ch'egli era, nei confronti dei quali mantiene un rapporto di equidistanza. Né l'uno né l'altro sono nel vero, e tra di loro non potrà esserci intesa. I due discorsi, quello mitico-fantastico dell'uomo primitivo e quello razionale-pratico della civiltà moderna, risultano invero incompatibili, e l'io narrante non fa che dare atto di questa contraddizione. Dare la preferenza a uno dei due discorsi sarebbe, per un intellettuale moderno come lui, impossibile: chi volesse innalzare a unica verità il pensiero mitico assumerebbe un atteggiamento mistificatorio, «dannunziano»; e, d'altra parte, i fondamenti stessi su cui poggia la nostra civiltà non sono presentati che sotto l'aspetto convenzionale e utilitaristico-pratico, ciò che induce alla riflessione e al dissenso.

Ma non è questo l'ultimo livello di lettura cui si presta un racconto come *Alfabeto*. A differenza del *narratore* che, condizionato dal suo status di intellettuale moderno, contrappone i due discorsi senza saperli accordare, l'*enunciante*, ossia il testo alvariano stesso, visto nella sua coerenza, si dispone invece ad *articolarli*, e in ciò consiste il lavoro propriamente artistico-poetico di Corrado Alvaro. Ora, *l'istanza enunciante* si definisce attraverso il rapporto che essa intrattiene con il lettore (*enunciatario*) nella comunicazione letteraria e, concretamente, nell'atto del leggere. Non ci sembra superfluo ricordarlo nell'analisi di un racconto che oppone, sul piano della storia narrata, due attori (l'io-studente e Ciro) che rappresentano innanzitutto due tipi di *lettori*, nessuno dei quali corrisponde al nostro concetto di *«lettore ideale»*: l'uno (Ciro) non sa articolare il suo linguaggio, l'altro («io») legge meccanicamente, senza intima partecipazione. Essendovi, dunque, tematizzato il processo stesso della lettura, sembra assai plausibile che la riflessione poetologica sottesa al testo riguardi proprio il ruolo del lettore.

Ma come articola l'*istanza enunciante* i due discorsi? O piuttosto: come vuole che li articoli il lettore, nell'atto interpretativo? Questi è soggetto a una strategia persuasiva che coinvolge non solo il suo intelletto, ma anche, specie nell'episodio relativo a Ciro, la sua immaginazione. Tuttavia, se da un lato gli si vieta di identificarsi con la mentalità dell'uomo primitivo, che non potrebbe essere la sua, dall'altro egli non può non notare il venir meno di ogni creatività nella mente del lettore «più evoluto». Si accorge, dunque, come la passionalità creatrice e il senso della scoperta, dominanti nell'avventura del primo, vengano a mancare nell'esperienza del secondo; e come, viceversa, il sapere dell'io-ragazzo (e tanto più il senso critico dell'adulto) restino preclusi a Ciro. Facendo questo bilancio, il lettore è sollecitato a paragonare – e a valutare – le due esperienze, attività indispensabile nel lavoro di ricostruzione della coerenza testuale. La comprensione adeguata del testo richiede insomma una lettura non solo *sintagmatica*, come la compie chi si affida al narratore, ma anche *paradigmatica*, ciò che esige un confronto valutativo fra i due attori e i loro modi di «leggere», ovvero fra i due «discorsi» e gli atti di *veridizione* a loro corrispondenti[22]. Ci si aspetta dunque dal lettore che 1) assuma la visione storico-critica del narratore e *interpreti storicamente* quanto gli viene presentato; 2) *paragoni* i due discorsi contrastanti e *rifletta* sulle (mancate) competenze di chi li adotta.

Di fronte alla prima esperienza di Ciro, cui fa difetto qualsiasi senso critico, si riterrebbero inadeguate, da parte del lettore, sia l'ammirazione indifferenziata sia la sdegnosa non-identificazione, mentre gli si chiede di combinare entrambi gli elementi, sovrapponendo all'*ammirazione*, che l'appassionata «lettura simbolica» del mondo pur comporta, la *consapevolezza critica* delle particolari condizioni storico-sociali in cui tale fenomeno poteva, e può, prodursi. D'altra parte, riguardo a chi adotta acriticamente i modi della razionalità pratica, il testo alvariano segnala ugualmente, attraverso i commenti del narratore, la *distanza temporale* fra l'io-ragazzo e l'io che parla, incrinando, con osservazioni critiche e riduttive, l'eccessiva sicurezza del giovane studente. Dopo aver relativizzato storicamente i due discorsi, appartenenti l'uno all'infanzia dell'umanità, l'altro all'adolescenza (in senso antropologico), il lettore è invitato a metterli a confronto: se per Ciro

l'avventura del leggere significa partecipare *passionalmente* alla scoperta del mondo, per il lettore comune, che potrebbe riconoscersi nella figura dello studente, tale esercizio ha perso, o rischia di perdere, il suo fascino originario. A meno ch'egli non abbia ad affrontare un testo poetico-critico, come infatti accade al lettore di Alvaro, alle prese con *Alfabeto.* Fruizione estetica, oltreché lavoro intellettuale, la lettura di un testo poetico coinvolge sempre l'intera persona dell'interprete richiedendo sensibilità, immaginazione, intelligenza critica e senso storico. L'interpretazione del testo che abbiamo sott'occhi presupporrebbe, dunque, da parte di chi legge, non solo la competenza di lettore (l'io-ragazzo), il che pare evidente, ma anche e soprattutto la capacità di *integrare* l'elemento passionale e vitale (impersonato da Ciro) nel processo conoscitivo-critico (raffigurato dall'io-adulto che fa da narratore), ed in ciò consisterebbe il messaggio poetologico di *Alfabeto.*

In quanto *narrazione poetica,* il racconto che abbiamo presentato richiede da parte del lettore un atteggiamento complesso, conoscitivo ed insieme sensitivo: non solo l'intelligenza demistificatoria, dunque, capace di svolgere un ragionamento storico-critico e di riconoscere come convenzionali gli stessi fondamenti della civiltà moderna (a postulare tanto basterebbe un saggio teorico); ma anche la disponibilità ad *aderire passionalmente* alla vicenda narrata e ad immedesimarsi nella sensibilità altrui, fosse pure quella di un povero analfabeta, nonché a riconoscere nell'*esperienza vissuta del reale* il vero *valore* che la nostra civiltà tecnocratica rischia di perdere. Poiché l'interpretazione del testo letterario vuol essere questo: *esperienza conoscitiva ma vissuta* del reale, conoscenza che non potrà raggiungere il suo fine se non attinga previamente a un atto di immedesimazione, alla fonte primaria del sentimento, compartecipe e, dunque, umano.

Approssimazione al mito: il racconto La zingara *(1930)*

Se *Alfabeto,* simile in ciò al mito di Medea, mette a confronto due mondi e medita sull'incompatibilità dei «discorsi» ad essi corrispondenti, vi sono altri racconti del primo Alvaro, dalla problematica intensamente drammatica e per di più dai protagonisti femminili, che presentano un'affinità anche maggiore, e anzitutto tematica, con *Lunga notte di Medea.* Fra i

molti testi narrativi che si presterebbero a un confronto con questo dramma, scegliamo il racconto *La zingara*, tratto dal volume *Gente in Aspromonte*[23].

Vi si narra la storia di una ragazza, dal nome Crisolia (*chrysos* = oro), che, attratta dalla vita libera dei nomadi, fugge un giorno con un giovane zingaro lasciando per sempre, e senza possibilità di ritorno, la sua comunità paesana. Un brusco cambiamento di civiltà, di cui dovrà pagare lo scotto. Oltre che nella sua condizione di donna infeconda (un grave difetto, nell'ambiente sociale in cui vorrebbe integrarsi), il dramma esistenziale di Crisolia consiste nella sua incapacità di adattarsi alla nuova vita, in quanto non potrà mai *essere* quella che sognava di diventare. La mortificazione della protagonista si palesa nella mancanza, a lei congenita, di due importanti «competenze», come stanno ad esemplificare le due «occasioni», o episodi, del racconto: se gli zingari hanno il potere di *persuadere* (farsi rispettare, incutere soggezione, parlare in modo insinuante alla gente indovinando i suoi desideri e leggendole la mano) e se sanno procurarsi il cibo in qualunque modo, ove occorra anche *rubando*, Crisolia è invece quella che pur volendo imitare quei discorsi e quei gesti, non riuscirà mai a esprimerli con la grazia naturale di una zingara, ragion per cui cadrà presto vittima della sua anomala condizione («Crisolia non ha il colore della pelle degli zingari, è bianca, non ha rubato mai in piazza, quando arrivavano i mercanti, e non sa rubare neppur ora»[24]). Essa è osservata una prima volta nella sua incapacità di consigliare una vecchietta che altro non voleva che esaltarsi sentendo parlare del paradiso. («Le altre zingare solevano leggerle la mano e dirle: «Qui v'è scritto che andrete davvero in Paradiso». Invece Crisolia non sa fare neppur questo»[25].) E un'altra volta, in casa di una giovane sposa incinta (la sorte che forse sarebbe toccata a lei, se fosse rimasta in paese), è colta nel maldestro tentativo di voler procurarsi del pane, avventura che si conclude con l'arresto della «ladra»[26].

Fin qui la vicenda di Crisolia, il cui resoconto non costituisce, però, che una parte del racconto. A volerne segmentare lo spazio testuale, potremo distinguere facilmente due macrosequenze. La sequenza iniziale A, di argomento generale (vi si contrappongono gli zingari ad altri venditori ambulanti, e la descrizione che se ne fa torna tutta a loro vantaggio) è

costituita dai primi due paragrafi (fino alla frase che introduce la protagonista: «Una volta mancò una ragazza, la Crisolia»), e la seconda sequenza B comprende l'antefatto della storia di Crisolia (il suo desiderio di partire e la fuga) e il racconto della sua attuale vita di esule che culmina nei due incontri con la vecchia bigotta e con la giovane sposa. Il lettore frettoloso tenderà a sopravvalutare la parte propriamente «novellistica» (B), considerando A come introduzione, con il solo fine di «ambientare» la vicenda. Ma facendo così, privilegerà la narrazione vera e propria a scapito delle parti descrittive-evocative che «narrano» anch'esse, in modo più sintetico e poeticamente denso. Il tener conto di entrambe le sequenze, non foss'altro che per comprendere il testo nella sua coerenza, è tuttavia indispensabile, se non si voglia confondere il poetico racconto di Alvaro con quello puramente informativo di un fatto di cronaca.

Attenti, dunque, alle analogie che collegano le due parti, constateremo che quanto espone A si riferisce proprio alle due competenze possedute dagli zingari (e non da Crisolia, come verrà rivelato nella parte B), consistenti in un particolare dono della parola (saper parlare) e del corpo (saper manifestare il proprio «essere»). Questo loro modo di esprimersi ha ora alcunché di sacro, di religioso (come nella cerimonia dello zingaro-stagnaio), ora invece di animalesco, e in questa ricchezza consiste l'enigmatica natura dei «figli del Sole». Creature della terra e del cielo, essi hanno conservato un rapporto stretto con la totalità del cosmo, per cui ogni loro gesto appare «giusto», preciso, conforme alla situazione. Ed eccoli, all'inizio del racconto, comparire silenziosi nella piazza del paese, senza che nessuno sappia come (una *figura* dell'immediatezza e della sorpresa che condiziona le reazioni, a livello del racconto, degli astanti e, sul piano dell'enunciazione, del lettore):

> Lo zingaro arriva una mattina in piazza che nessuno se lo aspetta, si mette a sedere in terra, scava una buca, tira fuori due mantici di pelle vellosa, congiunge nella buca i due becchi di latta, si mette a mandar su e giù i mantici come se suonasse un organetto. Nella buca si accende la fiammella azzurra del carbone. Fa questo lavoro *con raccoglimento*, guardando appena in giro coi suoi occhi bianchi. Quando la fiamma è gialla e sicura, si leva, tira fuori *un pane di stagno in cui si specchia abbagliante tutto il sole.* Aspetta che gli portino i vasi di rame da stagnare e da saldare. Sembra che sia arrivato solo; invece si sente un suono come di chi piange piano per

> non farsi sentire: è lo zingaro più piccolo che gira per richiamo suonando il suo strumento invisibile, una lamina d'acciaio che si mette sotto la lingua e fa vibrare, variandone i suoni col cavo delle mani disposto a cassa armonica. Poi ne spunta un altro, e le donne silenziose e infide[27].

Nel linguaggio di un De Robertis si direbbe che a narrare quest'esordio sia l'Alvaro «musicista» e «poeta», non il narratore storico che confrontando passato e presente ragiona sui costumi della vita calabrese. L'istanza enunciante resta anonima, celandosi dietro la figura di un osservatore collettivo («si sente»), e il racconto sembra farsi da sé, secondo una tecnica ben nota agli scrittori del primo Novecento, soprattutto se eredi di Verga. Di conseguenza, il lettore, invitato a osservare quanto gli viene posto sotto gli occhi, ne è subito impressionato. L'effetto provocato in lui è di immediata adesione, inevitabile nella lettura di un testo *poetico* che, coinvolgendo le passioni e la mente, «fa essere», fa partecipare di qualcosa di vivo. Ma questa peculiare tecnica narrativa rimane circoscritta al primo capoverso, poiché a partire dal secondo subentra una voce narrante diversa, disposta ad assumere i giudizi (e pregiudizi) del discorso sociale, puntualmente smentiti dalle vicende stesse («La gente chiude la porta *perché gli zingari sono ladri*», quando in realtà sappiamo che le donne del paese rubano anch'esse, non agli zingari, che si fanno rispettare, ma ai venditori ambulanti).

Anche in questo racconto, dunque, la narrazione è affidata a due voci: l'una, specie di memoria collettiva, rievoca la storia dell'eroina dal punto di vista della comunità paesana, quasi ostile agli zingari («La Crisolia molti se la ricordavano ragazzina...», oppure: «Tutti conoscono la vecchia bigotta...», o ancora: «perché il pane non si butta in terra...») ed assicura, secondo le leggi della verosimiglianza, la coerenza cronologica del racconto; l'altra, ispirantesi al pensiero poetico-simbolico, ammira (e fa ammirare) quel cerimoniale del metallo e del fuoco che lo zingaro, simile a un sacerdote o a un artista, celebra in piazza; ne mette in risalto la ritualità dei gesti, il ritmico alternarsi del suono, l'arcana corrispondenza fra il metallo e la luce solare (quel «pane di stagno» che si specchia nel «sole» è certamente un'allusione religiosa!), e la tacita intesa fra chi partecipa al misterioso ed antico culto. La situazione presentataci nell'enunciato, dove lo zingaro-artigiano è

visto comportarsi come sacerdote o come musicista, trova un riscontro sia sul piano espressivo, ricco di sonorità allitterative ed assonanti, sia su quello enunciativo, ove v'è chi paragona, per mezzo della similitudine, i mantici dell'apparecchio dello stagnaio a quelli di un organetto che facesse risuonare l'universo. Al livello dell'enunciazione, dunque, il racconto è caratterizzato dall'alternarsi dei due discorsi, l'uno «mitico» (di cui è *figura* lo zingaro-stagnaio, legato al ricordo di una remota età aurea, in quanto il suo metallo, pur non essendo l'oro, risplende al sole non meno di quello), l'altro «sociale», conforme alla mentalità paesana e ai suoi rappresentanti (la vecchia bigotta, la giovane sposa, le donne contadine, le ragazze, ecc.). I due discorsi implicano diversi valori: a quello mitico si addice la fede profonda nella magica corrispondenza tra gli elementi (terra-fuoco, metallo-sole) su cui riposa l'*essere*; quello sociale considera come sommo bene la fecondità della terra e della donna che devono dar frutto. Ciò non significa che la società contadina sia legata all'*avere*, e quella gitana unicamente all'*essere*. Se mai, questa ha saputo conservare un legame più intimo con le origini del mondo, ed è quanto lo zingaro commemora facendo risplendere al sole il tesoro della tribù, il metallo, proveniente dalle viscere della terra (*essere*), mentre le donne della carovana vanno a racimolare i viveri (*avere*).

Resta da spiegare il ruolo della protagonista che si è autoesclusa dalla società paesana, senza poter diventare una zingara. Il dramma di Crisolia deriva, oltre che dalla sua sterilità, dalla sua non-appartenenza ad alcuno dei due gruppi etnici. La circostanza della duplice estraneità conferisce una nota tragica al suo destino. Tuttavia, questa sua complessità *non realizzata* – non è né zingara, né contadina – fa sì che essa assurga ad immagine di un'umanità smarrita, tentata, forse, da altre esperienze ed altre forme di vita, ma impossibilitata a tornare indietro e a recuperare i valori perduti. La sua impotenza a raggiungere l'*essere* risulta analoga a quella del testo alvariano che non potrebbe più proporsi come «poesia», nel senso arcaico ed assoluto della parola, scevra, cioè, di un distacco critico e di una riflessione sul fatale «progredire» del mondo. Difatti, a prima vista, *La zingara* somiglia piuttosto a una storia verosimile e «realistica», a meno che il lettore non avverta la tensione fra i due discorsi inerenti al testo e cerchi,

come avviene sul piano dell'enunciazione, di articolarli, mettendoli nuovamente in rapporto. Dal momento che egli, invece di cercare solo la «notizia», si prova a collegare la descrizione poetico-simbolica dell'esordio con la narrazione circostanziata della vita di Crisolia, proiettando, a partire dall'inizio, un significato più complesso su tutta la vicenda (sì da unire l'immedesimazione del sentimento al processo conoscitivo e da passare a una lettura metaforica dell'intero racconto), si renderà partecipe dell'esperienza artistica, la quale, pur segnalando l'incompatibilità delle civiltà e dei rispettivi discorsi, si adopera a *congiungere*, almeno a livello testuale, ciò che nell'esperienza della vita moderna rimane, spesso dolorosamente, *disgiunto*.

Attratta dal fascino del mondo mitico e delle forme di civiltà che stanno tramontando, ma consapevole che il ritorno ad esse sarà impossibile e che il recupero dei valori sommersi dovrà avvenire diversamente ed altrove, ecco come ci appare questa (e gran parte della) narrativa di Corrado Alvaro; la quale, ove rievochi il mistero e il senso poetico dell'universo, lo fa sempre anche per riflettere sulla perdita di tali valori. Né Verga né d'Annunzio ci pare si situino in prossimità di questo Alvaro; se mai, certa ironica rassegnazione di fronte al pensiero mitico, alternata ad atteggiamenti pur ammirativi e persuasi, come li riscontriamo nei poeti più lucidi del nostro secolo, per esempio nel Montale degli *Ossi* e delle *Occasioni*, con il quale lo scrittore calabrese non condivideva il retroterra culturale, ma sì l'acuto senso della crisi e la consapevolezza della disincantata condizione del mondo contemporaneo.

Un'esperienza drammatica del dopoguerra: Lunga notte di Medea *(1949)*

1. *Alvaro e il teatro.* Chi abbia riflettuto sui due racconti, specialmente su *La zingara*, non si meraviglierà dell'attrazione che Alvaro dovette provare per il mito di Medea, in cui vengono a contrastare due mentalità inconciliabili, ligie a due diverse forme di civiltà: da una parte il mondo arcaico di Medea, dominato dalle passioni, dall'altra la Grecia di Giasone, razionale e «moderna», ma corrotta dal calcolo politico,

dall'ipocrisia e dall'arrivismo. Nel suo nucleo, il mito narra la storia di una fuga, senza possibilità di ritorno, dalla barbara Colchide alla raffinata Corinto; se non che a fuggire e a tentare di inserirsi nella nuova civiltà è la maga Medea, detta «vagabonda» e «zingara» nel dramma di Alvaro (II, 6), caratteristiche, queste, che la rendono simile non tanto a Crisolia quanto allo zingaro-sacerdote e al suo rapporto mitico con l'universo. La Medea alvariana è però donna e riunisce in sé gli aspetti più diversi: è madre, sposa ed amante, comportandosi ora come un'eroina di Corneille, poiché il suo principale scopo è di riconquistare l'amore di Giasone, ora come l'infanticida di Euripide, senza che per questo venga a mancare un significato specifico al dramma. Sui rapporti con le fonti – Euripide, più che Seneca[28] – avremo ancora occasione di soffermarci. Basti, per ora, constatare che la ripresa dei miti dell'antichità, nel teatro europeo del dopoguerra, dopo le esperienze di Giraudoux, Sartre, Anouilh (la cui *Médée* data però del 1953), era frequente e non aveva nulla d'insolito per il pubblico italiano, abituato alla rivisitazione dei temi classici. Nel diario di Alvaro, *Quasi una vita*[29], si trova un esplicito rinvio a *Les mouches* di Sartre (1947), e che Giraudoux gli fosse noto, almeno sin dall'incontro tra questi e Pirandello, è quasi certo[30].

Benché discontinui, i rapporti di Alvaro con il teatro non potrebbero dirsi casuali o insignificanti. Alla prima commedia sua, in un atto, *Il paese e la città* (1923), seguirono, a distanza di parecchi anni, *Belfagor diavolo curioso* (1935) e *Caffè dei naviganti* (1939), opere che non attirarono l'attenzione del pubblico, a differenza di *Lunga notte di Medea* (1949), scritta appositamente per l'attrice Tatiana Pavlova e destinata a ottenere un meritato successo[31]. La prima rappresentazione ebbe luogo al Teatro Nuovo di Milano, l'11 luglio 1949, e fu seguita da numerose repliche. Né va dimenticata l'amicizia di Alvaro con uomini di teatro come Pirandello e Bontempelli, la sua attività come critico teatrale (per il *Popolo di Roma*, dal 1940 al 1941, e per il *Mondo*, dal 1949 al 1951) e le sue esperienze come regista dei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij (1940) o della *Celestina* di De Rojas (1941), quest'ultima da lui tradotta e successivamente pubblicata[32]. Appunti per altre opere teatrali si trovano presso il Fondo Alvariano della Biblioteca di Reggio Calabria, come ci viene segnalato da M. Letizia

Cassata[33] e da Raimonda Lobina, alla quale dobbiamo un'edizione parzialmente critica di *Lunga notte di Medea*, con la pubblicazione del dattiloscritto[34].

2. *Considerazioni sulle fonti.* Medea e Giasone, la coppia divisa, sono l'espressione figurativa di due mondi opposti e caratterizzati da valori diversi. Lui, prevalentemente ragione e calcolo, ma dotato di senso storico, è l'emblema della civiltà più avanzata; lei, tutta istinto e passione, appartiene alla primordialità del vivere, persino quando alza la mano sui propri figli per poi offrire se stessa al linciaggio della folla. Quest'atto, in Alvaro, ha più dell'eroico suicidio che della vendetta, in quanto l'infanticida è convinta di agire per il meglio, soprattutto riguardo alle sue creature, che vuole salvare dall'odio e dalla miseria. La distanza dal testo di Euripide, quanto al modo di concepire lo scioglimento del dramma, è dunque subito manifesta. A interpretare così la fine di *Lunga notte di Medea*, ci soccorrono un commento dell'autore (che ebbe a dichiarare: «La mia Medea non uccide i figli per distruggere in essi il seme di Giasone, ma per salvarli dalla degradazione della miseria, dai pericoli della strada»[35]) e una frase dell'eroina stessa che esclama, riferendosi ai propri figli: «Se potessi farli ringoiare nell'utero materno, questo sarebbe il solo rimedio» (II, 10). Più che crudeltà disumana e barbara efferatezza, ciò che ispira il tragico gesto della Medea alvariana è dunque il sentimento di «mostruosa pietà»[36] di una *madre mitica*, la quale, prima di abbandonare le sue creature ai soprusi e alle umiliazioni del mondo ostile, se le riprende, sottraendole al tempo e alla storia degli uomini. Di lì la somiglianza tra Medea e la *luna* (Ecate) che, già presente in Seneca[37], perché legata al culto delle streghe, appare come segno premonitore minaccioso (non meno della *leonessa*, profezia ben nota ad Euripide e sognata, anche qui, da uno dei figli), ed è vista riflettersi nello specchio della maga (I, 3). Simile alla luna fredda e malefica del teatro di Lorca[38], che Alvaro, traduttore di opere spagnuole, poteva conoscere, la «celeste vagabonda» di *Lunga notte di Medea*, invocata come «vergine implacabile» e «divina omicida», appare tanto più inquietante in quanto risulta «parente» della stessa maga, ovvero sua metafora e suo analogo (I, 2).

Nella luce lunare riflessa dallo specchio, Medea si fa veggente (I, 3) e immagina come Giasone, a palazzo, corteggi la figlia del re e si auguri di salire presto sul trono. Anche se a indovinare tanto non occorrono facoltà magiche, ci pare di poter dire che la chiaroveggenza e le pratiche propiziatorie siano fra le poche doti rimaste alla maga, il cui potere – ed ecco un'altra importante differenza tra l'opera di Alvaro e le fonti antiche – è invero più creduto che effettivo. Ha ragione Raimonda Lobina quando nota che «l'insistenza su queste caratteristiche è fornita sempre da altre voci»[39], e si dovrebbe aggiungere che la potenza sovrannaturale di Medea vien meno nel secondo «tempo», dove costei appare non più come maga, ma come creatura umana tradita ed abbandonata a sé stessa.

Certo, la Medea alvariana, *figura* del discorso mitico, conosce (come Ciro, in *Alfabeto*) la virtù delle erbe e delle pietre (I, 1; I, 3), crede (come lo zingaro-sacerdote, in *La zingara*) alla corrispondenza magica fra gli elementi (I, 6), parla una volta, rapita, come indovina (I, 3) e custodisce la fiamma del focolare come una presenza divina; ma nello stesso tempo sa che, una volta spentasi «la fiamma onnipotente» (ciò che avviene alla fine del primo tempo), gli dei non interverranno più nelle vicende degli uomini e quindi nemmeno nelle sue (II, 3). Del suo abbandono, nella civiltà degli uomini che la ripudia, e della sua impotenza, Medea sembra essere pienamente consapevole: «Ho ancora abbastanza potere per guadagnarmi il pane facendo piccoli trucchi nelle fiere di paese», dice, con sarcasmo, al marito che sta per lasciarla (II, 5). Contrasta con tanta rassegnazione l'oscuro timore che avvolge la sua persona a Corinto, dove diffidano di lei come della «misteriosa straniera» al punto da considerarla una fattucchiera. Ma non si tratta che di suggestione, ed è superstizione e timore, non il veleno della maga, ciò che fa precipitare gli eventi verso la catastrofe (II, 10). Sotto quest'aspetto, la differenza fra la tragedia classica e il dramma alvariano non potrebbe essere più netta. Nessun indizio, nell'opera alvariana, permette di dedurre che il velo e la corona che Medea fa portare a palazzo siano avvelenati. Eppure il re, Creonte, vieterà agli sposi di toccare quei doni ritenendoli affatturati e mortiferi (II, 10). E' sintomatico, peraltro, che l'eroina alvariana, prima di mandare i propri figli dalla sposa perché ne abbia pietà e li accolga

alla corte, metta il velo in testa al figlio maggiore (che avrebbe preferito bambina, affinché non diventi «violento come gli uomini») e dica alla nutrice: «Anche tu, Nosside, rassicurali. Non v'è da temere dei doni di Medea» (II, 8). Né appare meno indicativo il modo in cui esce di vita la figlia del re, Creusa, la quale, accortasi del calcolo politico di cui era oggetto, rifiuta «di diventare donna» e muore, non avvelenata, ma precipitandosi dall'alto della torre, come la giovanissima Melibea, nella *Celestina* (II, 13).

L'eroina alvariana, se fa consegnare alla sposa quei doni preziosi provenienti dalla sua terra – la corona di sua madre, dalle molte gemme incastonate, e «il velo tramato d'oro» –, medita invero un altro piano. Innanzitutto intende mettere in salvo i suoi figli, e a tale scopo deve corrompere i greci che sa avidi di oro e incapaci di resistere allo splendore dei suoi tesori. Medea confida questo suo proposito alla nutrice: «Voglio che gli occhi della sposa si abbaglino su quel tesoro e perdonino ai miei figli di esistere. E Creusa non resiste all'oro» (II, 7). Ma il vero fine della solenne consegna dei doni sembra essere quello di commuovere gli sposi al momento stesso della loro festa nuziale, dato che Medea non ha abbandonato la speranza di poter ridestare in Giasone il sentimento paterno (II, 10). Colpisce, in quest'interpretazione alvariana del mito, che la Medea umanizzata, anziché tramare oscuri sortilegi, si valga dell'oro alla stregua dei greci, i quali, incapaci di resistergli, attribuiscono al metallo un valore assoluto, mentre nella sua terra di origine, la ricchezza «dorme custodita nelle miniere, difesa dai mostri e proibita a tutti» (II, 9). Tutta la sua infelicità sembra risalire al sacrilegio di Giasone che, per celebrare la sua conquista, volle giacere con lei sul vello d'oro, allo scopo di possedere la figlia del re del Sole e, nel contempo, il tesoro più prezioso del mondo. Nel corso del dramma, egli opta appunto, non per l'amore, ma per la ricchezza e per il potere, i valori materiali che contano nella civiltà moderna, ferendo nel più intimo Medea che per seguirlo ha sacrificato tutto («Era un sacrilegio. Perché con l'oro bisogna andare cauti. Si vendica come un dio», II, 6).

In sintesi, se Alvaro muove indubbiamente dal modello euripideo, derivandone l'assetto generale e il complesso degli attori (Medea, Giasone, il loro figli, Creonte, Egeo l'Ateniese, la nutrice, il nunzio) e introducendo come personaggi nuovi, al

posto del coro, solo le due serve, responsabili del melologo, le donne ammantellate e il guardiano notturno, resta da dimostrare – per mezzo di un'analisi che tenga conto della specificità del testo – quale sia il significato di *Lunga notte di Medea* e in che consista, nonostante certe innegabili somiglianze con il teatro antico, la sua originalità.

3. *L'organizzazione interna dei significati.* In base alla terminologia aristotelica, la tragedia alvariana potrebbe essere suddivisa in *esposizione* (I, 1-8), *nodo* (I, 9 - II, 6) e *scioglimento* dello stesso (II, 7-13), dato che la drammaticità sembra culminare nella visita, lungamente attesa, di Giasone in casa di Medea (II, 6), l'unico momento, e per questo centrale, in cui i due amanti si trovano l'uno di fronte all'altro. L'*esposizione* sarebbe quindi caratterizzata dal fatto che, sebbene aumentino i segni premonitori (la leonessa, la luna), tutto rimanga ancora allo stato *virtuale*: Medea teme di essere espulsa da Corinto, ma non sa per intanto come e quando ciò verrà deciso. Gli accadimenti veri e propri cominceranno a prodursi con la visita notturna di Creonte (I, 10), che, come re e vero oppositore di Medea, le annuncia la sua decisione di bandirla dalla città, insieme ai figli, cui non intende concedere asilo a Corinto. Creonte pretende di parlare in nome del popolo che teme la straniera come fattucchiera, ma i suoi ragionamenti, come padre della sposa, s'ispirano innanzitutto alla logica del potere. Alla decisione del re Medea cerca di reagire – ed ecco che si viene intrecciando il *nodo* –, implorando aiuto presso l'amico Egeo, che tuttavia non oserà ospitarla ad Atene (II, 4), e agendo, in modo persuasivo, su Giasone (II, 6), al quale propone la fuga e raccomanda, visto il responso negativo, insistentemente la sorte dei figli. Giasone è disposto a portarli con sé, ma Medea, chiedendo del tempo, vuole lei stessa inviarli a palazzo, al momento più opportuno, quando «tutti crederanno alla felicità». Orbene, chi abbini questo suo progetto a un proposito di vendetta, come induce a pensare il testo euripideo, ma non quello di Alvaro, individuerà la svolta decisiva che conduce al tragico *scioglimento* dopo la scena sesta del secondo tempo[40]. Ma volendo organizzare così lo spazio testuale di *Lunga notte di Medea,* si rimarrebbe, in un certo senso, troppo influenzati dal modello classico, senza considerare abbastanza la specificità del lavoro alvariano. Al centro

delle preoccupazioni di Medea, secondo Alvaro, non è né la vendetta contro Creusa, né tanto meno l'infanticidio premeditato, bensì l'amore per Giasone e per i figli, visto che l'eroina è madre, sposa ed amante.

E' dunque venuto il momento di proporre una segmentazione diversa, di tipo discorsivo, che renda conto delle peculiari strutture del significato inerenti alla tragedia alvariana. Una tale divisione del testo non può non tener conto della scansione in due «tempi», che corrispondono difatti a ciò che chiameremo le due macrosequenze, A e B. A sostegno di quest'organizzazione testuale si prestano criteri sia *attoriali* (alla fine di A Medea, umiliata, si prostra dinanzi al vittorioso avversario, Creonte, che sembra dominare interamente il gioco, dal momento che anche Giasone è dalla sua; ma alla fine di B, Medea li ha puniti entrambi facendo sì che perdano i figli e si annienti ogni loro progetto), sia *temporali* (i due tempi della *pièce* si svolgono prima e dopo la mezzanotte, come desumiamo dagli interventi, assai significativi, del guardiano notturno che annuncia regolarmente le ore). Le sue allusioni al tramonto degli astri – Orione (I, 2), Ercole (1, 3), le Pleiadi e la luna (= la maga Medea; I, 8) nel primo tempo – si riferiscono alla trasformazione della protagonista, la quale, ed è questo senz'altro il mutamento decisivo tra A e B, rinuncia, dopo aver visto spegnersi «la fiamma divina» del focolare, alle sue facoltà magiche, per operare ormai nel mondo degli uomini, come un essere umano tra gli altri. Il focolare è un luogo sacro, anzitutto perché «ospita» la presenza del Sole e del padre mitico: la sua importanza riguardo al destino della protagonista non va dunque sottovalutata. Ed eccola rivolgersi un'ultima volta al fuoco che, spentosi (avvenimento, questo, che si produce precisamente alla fine di A), cessa di essere il segno visibile degli dei:

> Io ti supplico, fiamma divina, fuoco di Prometeo. Che col tuo tocco puoi distruggere una città. Asciugare il mare. Tramutare la pietra in pane. Il fango in oro. L'oro in cibo. Fiamma onnipotente, io non ti chiedo più cose tremende. Ti chiedo una patria lontana dagli uomini, dalle contese dei re, dalle gelosie delle città, dall'invidia degli uomini. Una casa in cui io sia padrona di me e dei miei figli, [...] Non rispondi più a Medea. Non puoi, tu dici. Questo può farlo soltanto l'uomo, tu dici. Gli Dei hanno lasciato questo all'uomo. Gli Dei rispettano l'uomo. Sta a lui rispettarsi dello stesso rispetto degli Dei. Tu puoi distruggere. Ma vivere umanamente, può soltanto l'uomo (II, 3).

Orbene, il guardiano notturno, dopo aver annunciato, nella parte A, il tramonto degli astri dai nomi che alludevano alle età mitiche dei giganti (Orione), degli eroi (Ercole), di Medea maga o degli Argonauti (la Luna, le Pleiadi, protettrici, queste, dei navigatori), quasi a rievocare il succedersi delle civiltà che precedettero quella degli uomini, cambia visibilmente linguaggio nella parte B, per esclamare: «E' l'ora in cui tutto si quieta sulla *terra*» (II, 2) – e questa frase introduce la scena che vede Medea davanti al focolare spento – oppure: «E' l'ora crudele per chi è malato» (II, 4) ed ancora, al momento della separazione di Giasone e Medea: «E' l'ora del viandante», enunciati che si riferiscono tutti a situazioni e momenti della concreta realtà umana. In questo modo Alvaro proietta nel suo dramma la riflessione sul susseguirsi delle età, fenomeno che trova un riscontro nella trasformazione di Medea che, da barbara maga trapiantata in Grecia, si ritrova donna in un mondo dominato dalla logica degli uomini. Infatti, se in A essa parla ancora da veggente ispirata fissando nello specchio l'immagine della «divina omicida», in B perde ogni sua caratteristica sovrannaturale: abdica, davanti al fuoco, al suo potere di maga (II, 3), spiega l'oracolo di Delfi come un'astuzia dei sacerdoti (II, 4) e rinuncia, con un gesto eloquente, al suo amuleto per darlo in regalo ad Egeo (II, 4). La parola «umano» ritorna ora continuamente nei suoi discorsi: «Giacché sei umano, e hai un cuore», supplica Egeo, «abbi pietà dei miei figli» (II, 4). E' dunque ovvio che essa, contrariamente alle maghe di Euripide e di Seneca, non pensi ad avvelenare i doni e che il suo disperato gesto di difesa, l'infanticidio, debba essere interpretato come una reazione *tremendamente umana* in un mondo divenuto *disumano* e senza pietà.

A conferma di una visione *temporale* e *storica* del dramma alvariano, che segna il passaggio dall'età eroica all'età degli uomini, ci si offre, oltre al melologo che contrappone esplicitamente gli eroi agli uomini (II, 9), innanzitutto la prima scena concepita «in abîme» rispetto all'intero discorso. Si tratta di un momento originale, rispetto alle fonti, con personaggi nuovi e una situazione inedita. Alvaro vi introduce le due fanciulle, Perseide e Layalè, serve in casa di Medea, l'una greca, l'altra barbara, le quali, impersonando i due aspetti della protagonista – Medea è una barbara che vorrebbe farsi greca – anticipano, su scala ridotta, il nodo della tragedia. Al passaggio

da una civiltà all'altra, suol corrispondere in Alvaro quello che l'uomo compie, in senso antropologico, passando dall'infanzia all'adolescenza, o dall'adolescenza all'età adulta. Ebbene, Perseide, la greca, racconta di aver conosciuto il suo primo uomo, per seguire il quale è pronta ad abbandonare la compagna che nutriva per lei un attaccamento morboso, sia pure caratteristico dell'adolescenza. Layalè, d'origine barbara, vorrebbe che il mutamento non si fosse prodotto e si sente tradita dando prova della sua incapacità di adattarsi alle nuove circostanze. L'ardire di Perseide che, «affrontando l'uomo», è andata incontro alla vita meriterebbe lode se non sapessimo che il suo amante, per convincerla, l'ha corrotta con l'oro. In questo senso l'incauta greca somiglia a Giasone, e non a caso abbandonerà la sua padrona per seguirlo. Layalè, fedelissima, anche nella disgrazia, rivela maggior costanza nei sentimenti, ma il suo ostinarsi a restare l'amica esclusiva di Perseide rischia di contravvenire alle leggi stesse della vita. Essa impersona dunque la tendenza pessimistica e nobilmente arcaica di Medea che si rifiuta a lungo di convivere con i greci esitando ad entrare nell'età dominata dagli uomini, anzi dai maschi, che «rompono tutto, distruggono tutto», tant'è vero che augura al suo primogenito di poter essere allevato fra le donne (I, 3).

Lunga notte di Medea oppone, dunque, 1) non solo la barbarie alla razionalità ellenica, ma 2) anche la donna arcaica alla società «maschilista» e 3) la logica degli adulti, che accettano tale visione del mondo, al sentimento incorrotto dei giovani. Non dimentichiamo che dietro l'eroina principale, sorge, sullo sfondo, la giovane Creusa che, di fronte alle prospettive che le si aprono nella società, si rifiuta di diventare donna e si uccide. Con ciò siamo penetrati nel nucleo del pensiero alvariano che non poteva non rivelarsi nella sua originale complessità anche in questo dramma. Gli interpreti hanno notato come la Medea alvariana sia, rispetto alle fonti, un personaggio in certa misura «umanizzato»[41], paragonabile quasi a una madre meridionale, ma i più non sanno spiegarsi l'ambivalenza della figura, evidente nella circostanza che all'inizio essa si presenti come indovina e, in seguito, come donna bisognosa di aiuto che implora solo un po' di umanità. E' su questa mancata «humanitas» che il testo alvariano mette l'accento opponendo al «discorso sociale» (e quindi maschilista) dei greci, inteso all'affermazione dei valori legati al potere e alla

ricchezza, il discorso nobilmente eroico di una barbara, poi di una donna, che sa mantenere tutta l'intensità delle sue passioni nel mondo degli uomini pur conoscendo sin dall'inizio la tragicità del suo destino.

Considerato sotto il punto di vista temporale, Giasone non ha torto quando dice che l'età dell'eroismo è passata e che lui non intende sopravvivere a sé stesso. Egli sbaglia, se mai, anteponendo all'amore di Medea, su cui andrebbe basata la nuova umanità, le promesse della carriera e del potere. Comunque, è personaggio meno negativo di quanto possa sembrarlo a prima vista, poiché, pur dichiarando che «regnare sugli altri è una voluttà grande come l'amore», ammette di sentirsi spinto da una forza oscura che lo fa soffrire (II, 6). A Medea, che gli propone di fuggire, espone ancora una volta la sua interpretazione degli avvenimenti:

> Sparire oscuramente? Come due vagabondi? Noi potevamo perire tornando con l'Argo, insieme con cinquanta compagni. Il fiore della Grecia. Quello sarebbe stato un evento memorabile. Ma sparire come due rospi schiacciati sulla strada? 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 (II, 6).

Ciò che distingue il ragionamento del greco dal pensiero monolitico della barbara è dunque il *senso storico*, che non mancheremo mai d'incontrare nelle opere di Alvaro, sia pure unito alla preoccupazione che l'umanità potrebbe non essere in grado di determinare il corso della storia.

Allo spettatore compete, una volta di più, articolare i significati opposti nel dramma e riconoscere che chi apporta il fondamento necessario a costruire la nuova civiltà è, se mai, la rappresentante del discorso mitico, la quale ha dimostrato, e dimostra nel tragico finale, come le sue passioni siano assolute e come la sua fede nei valori (amor materno e passione amorosa) sia irremovibile. Ma è questa sua ostinata grandezza a fare di lei la vittima privilegiata delle mutate circonstanze. D'altra parte, lo spettatore si accorge di come la razionalità del mondo più evoluto, simile al nostro, sia deformata e non consenta di sperare in un avvenire migliore. Se è vero che la catarsi, secondo Aristotele, consiste nella commossa intelligenza della coerenza testuale, mista a terrore e compassione[42],

è pur vero che la tragedia di Alvaro, la cui protagonista uccide non per poca, ma per troppa umanità, raggiunge pienamente questo scopo. Lo spettatore, indignato e commosso, non potrebbe disapprovare il gesto della infanticida senza condannare la società che l'ha reso possibile.

Ci si conceda un'ultima riflessione a carattere utopico sulla tragedia di Corrado Alvaro. Se cercassimo di sovrapporre la coscienza storica di Giasone alla passionalità di Medea, immaginando che quegli potesse liberarsi dalle insidie del potere e questa dalla violenza, se insomma la rappresentante del discorso mitico-poetico riuscisse ad accordarsi, senza traumi di sorta, col rappresentante del discorso razionale-narrativo (giacché per raccontare, come fa Alvaro, è necessaria la consapevolezza storica, e non basta essere veggenti o ispirati come Medea), otterremmo il modello – non di una tragedia, ove il conflitto si esaspera e il dissidio trionfa –, ma di un'opera lirico-drammatica o lirico-narrativa. Forse Corrado Alvaro avrebbe continuato a scrivere opere di questo tipo se la realtà del dopoguerra glielo avesse consentito e non lo avesse indotto a ricorrere, sempre più spesso, alla concessione di «antimodelli», ispirati a un certo pessimismo riguardo agli ultimi sviluppi della civiltà europea. Le sue osservazioni moralistiche sulla vita sociale, nelle annotazioni diaristiche relative agli anni Quaranta e Cinquanta[43], sono in questo senso indicative. Certo, opere dall'esito tragico se ne trovano anche nel primo Alvaro, e valga come esempio la più nota, *Gente in Aspromonte*. Eppure, rispetto ai racconti che abbiamo interpretato nelle parti introduttive di questo saggio, *Lunga notte di Medea* fa dubitare anche maggiormente che esista una possibilità di recuperare i valori del passato mitico e di conciliarli con quelli affermati dai discorsi (pseudo)realistici e manipolatori che dominano nella civiltà attuale.

Georges Güntert
Università di Zurigo

TESTI DI CORRADO ALVARO

Il racconto *Alfabeto* fu pubblicato per la prima volta in *L'amata alla finestra*, Torino, Buratti, 1929; cit. secondo il volume delle *Opere di Corrado Alvaro*, Milano, Bompiani, 1974, pp. 61-66.

Il racconto *La zingara* è tratto dal volume *Gente in Aspromonte*, Firenze, Le Monnier, 1930[1]; ora Milano, Garzanti, 1955[1] e nella collezione «I bianchi», 1970[1], pp. 111–120. Quest'ultima è l'edizione da noi citata.

Lunga notte di Medea, tragedia in due tempi, apparve nella rivista *Sipario*, IV, 1949, nn. 40-41, pp. 45-58.

NOTE

[1] Ci riferiamo al manuale diretto da Alberto Asor Rosa, *Sintesi di storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1984[11]. Ma si potrebbero citare altri esempi, come l'*Antologia Ottocento - Novecento per le scuole medie superiori* dell'editore Garzanti, a cura di Gino Lagorio e Giovanni Pacchiano, in 2 voll., Milano 1986, che pur riportando brani di Brancati, Comisso e Savinio, ignora completamente autori quali Alvaro e Landolfi, la cui situazione editoriale continua ad essere precaria.

[2] La traduzione tedesca di *Gente in Aspromonte*, di Luise Birnbaum risale ai primi anni Quaranta (Berlino, 1942); di recente, sono state pubblicate le traduzioni dei tre romanzi alvariani *L'età breve*, *Mastrangelina* e *Tutto è accaduto* presso l'editore tedesco orientale Volk und Welt, Berlino, 1970–74. Di Alberto Savinio si sono tradotti appena *Nuova enciclopedia* (*Neue Enzyklopädie*, Francoforte, Insel, 1983) e *Menschengemüse zum Nachtisch (Orto degli ortaggi umani)*, Monaco, Matthes u. Seitz, 1980. Di Tommaso Landolfi sono usciti, in lingua tedesca, *Cancroregina. Fantastische Erzählungen*, Friburgo i. B., Beck u. Glückler, 1986, e un volume di racconti, *Nachtschatten*, (*Le più belle pagine di T. Landolfi*, scelte da Italo Calvino), Amburgo, Rowohlt, 1987.

[3] Su questo punto si rileggano i diari di Alvaro che annotava, nel 1941, in *Quasi una vita*: «Non è possibile scrivere realisticamente. Si accumula carta davanti a cui ci si ferma, a ogni nuova velleità, sbigottiti, rinunziando. Scrivere di qualcosa di più che la realtà» (p. 1185). Citiamo, d'ora in avanti, dall'edizione delle *Opere di Corrado Alvaro*, Milano, Bompiani, 1974.

[4] Giuseppe De Robertis, «Gente in Aspromonte», *Pegaso*, 1930, VIII, pp. 248-51; poi in *Scrittori del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 1958.

[5] Emilio Cecchi, «Letteratura narrativa», *Radiocorriere*, 5 aprile 1941; cfr. anche id., «Vent'anni di vita nel cassetto di Alvaro», *L'Europeo*, 7 genn. 1951, n. 272.

[6] Geno Pampaloni, «Corrado Alvaro, Ritratto critico», *Belfagor*, genn. 1948, pp. 60-64, poi ne *I narratori* a cura di L. Russo, Milano, Principato, 1951. Per quanto riguarda gli altri studi di quest'autore rinviamo almeno alla sua «Introduzione» a *Quasi una vita*, Milano, Club degli Editori 1968, che traccia un convincente profilo di Corrado Alvaro.

[7] Eugenio Montale, «Si è spento Corrado Alvaro», *Corriere della Sera*, 12 giugno 1956; e dello stesso autore, «L'Italia rinunzia?», *Il Mondo*, 19 maggio 1945 ed ora in *Auto da fe*, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 41-44.

[8] Riccardo Scrivano, «Corrado Alvaro», in AA. VV., *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. II, Milano, Marzorati, 1963, pp. 1093–1110.

[9] Armando Balduino, *Corrado Alvaro*, Milano, Mursia, 1965.

[10] Vincenzo Paladino, *L'opera di C. Alvaro*, Firenze, Le Monnier, 1968.

[11] Giuliano Manacorda, «Le esperienze di Alvaro», *Società*, n. 6, dic. 1954, pp. 966-985; e id., *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940–65*, Roma, Ed. Riuniti, 1967, pp. 7, 206-207, 267; W. Mauro, *Cultura e società nella narrativa meridionale*, Roma, Ed. dell'Ateneo, 1965, e *Invito alla lettura di C. Alvaro*, Milano, Mursia, 1973; Adriano Seroni, *Esperimenti critici sul novecento letterario*, Milano, Mursia, 1967, pp. 30-33.

[12] Walter Pedullà, «Alvaro, Voltaire, San Girolamo», in *La «politica» di Alvaro*, Roma, Lerici, 1977, p. 85.

[13] «Alfabeto», in *Opere*, op. cit., pp. 64-65.

[14] Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale, Deux*, Parigi, Plon, 1973.

[15] «Alfabeto», in *Opere*, op. cit., p. 64.

[16] «Ermafrodito», in *Opere*, op. cit., p. 247.

[17] Id., op. cit. p. 247.

[18] Sulla presenza del pensiero di Giambattista Vico nell'opera di C. Alvaro cfr. Francesco Jovine, «Lettera ad Alvaro», *Aretusa*, aprile 1945, p. 32; Armando Balduino, *Corrado Alvaro*, op. cit., p. 180; e Gaetano Cingari, «Alvaro tra Storia e Politica», in *La «politica» di Alvaro*, op. cit., p. 15.

[19] «Alfabeto», in *Opere*, op. cit., p. 64.

[20] Per il concetto di *termine complesso* cfr. Algirdas J. Greimas in «La structure de la signification», *Sémantique structurale*, Parigi, Larousse, 1966.

[21] «Alfabeto», in *Opere*, op. cit., p. 62.

[22] Per la definizione del termine di *veridizione* e, più in generale, per la terminologia semiologica rimandiamo al dizionario di Algirdas J. Greimas e Joseph Courtès, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio.*, trad. it. a cura di Paolo Fabbri, Firenze, La Casa Usher, 1986 (ed. francese: Parigi, Hachette, 1979).

[23] «La zingara», in *Gente in Aspromonte*, op. cit., pp. 111-120.

[24] Id., p. 113.

[25] Id., p. 115. Nell'episodio della vecchia bigotta che vuole andare in paradiso sono da ritenere i dati figurativi del «caffè» (che eccita la fantasia, ma «diventa freddo», quando mancano le visite), del «suo odore inebriante» e della «ciotola» che la vecchia tocca di quando in quando «come si fa coi febbricitanti» (p. 114). Sono immagini che stanno in un rapporto metonimico con quel personaggio che vorrebbe eccitare la propria fantasia e illudersi. Nell'episodio della sposa le metafore significative sono invece, accanto al pane, i frutti: «Le mele» che «anche acerbe, sono dolci», come lei, la giovane sposa incinta, a differenza delle «mandorle» che, «vuote, non sono buone quest'anno», come Crisolia, caratterizzata dalla sua infecondità (p. 118).

[26] Id., p. 120. Il significato del pane rubato è da mettere in rapporto con i valori della società contadina (= la fecondità della terra). Essa produce il pane anche per gli zingari che lo ottengono mendicando tra gli abitanti o rendendosi utili con la lavorazione dei metalli. Nell'incapacità di Crisolia che non sa rubare il pane, si rivela una duplice estraneità: essa non ha più accesso al bene dei contadini, né sa procurarselo come fanno, con ben maggiore abilità, gli zingari.

[27] Id., p. 111.

[28] Il nome di Seneca ricorre più volte nel dattiloscritto dell'autore, come possiamo desumere dallo studio di Raimonda Lobina, *Lunga notte di Medea*, tesi di laurea, Zurigo, Adag, 1983, in particolare pp. 72-75.

[29] Corrado Alvaro, *Quasi una vita*, in *Opere*, op. cit., p. 1386: «A proposito di *Les mouches* di Sartre. In ogni opera c'è un tanto di puerile, come in ogni uomo c'è quel tanto di fanciullo. Si tratta, nei grandi scrittori e artisti, di ridurre questo puerile e di portarlo alla poesia. Nei piccoli, mette in sospetto tutto» (nota risalente al 1947).

[30] Sull'incontro tra Giraudoux e Pirandello cfr. l'articolo di Leonardo Sciascia, «Quando Giraudoux incontra Pirandello», *Corriere della Sera*, 4 agosto 1982.

[31] Sul teatro di Corrado Alvaro, e in particolare su *Lunga notte di Medea*, si vedano, oltre alle monografie già citate, gli studi di: Vito G. Galati, «Poesia e umanità di Corrado Alvaro», *Cultura e azione*, gennaio 1957; Nicola Chiaromonte, «Alvaro drammaturgo», *Il Mondo*, 17 luglio 1956; Alberto Frateili, «Alvaro autore drammatico», saggio introduttivo in Corrado Alvaro, *Il diavolo curioso*, Roma, Centro teatrale italiano, n. 3, 1963; Ornella Sobrero, «Alvaro e la lunga notte di Medea», *Realtà del Mezzogiorno*, marzo-apr. 1967, pp. 195-203; Walter Mauro, «Alvaro drammaturgo», *Dimensioni*, XVI, 5-6, 1972; Luigi Reina, *Cultura e storia di Alvaro*, Napoli, Guida, 1973; Duarte Mimoso-Buiz, «Figures du miroir: Confrontation de la Creusa de Corrado Alvaro et de Glauce dans *Medea* de Pier Paolo Pasolini», *Revue des études italiennes*, n. 27, 1981, pp. 214-232; Raimonda Lobina, *Lunga notte di Medea*, op. cit. (contiene una bibliografia quasi completa fino al 1982).

[32] Il testo della *Celestina*, tradotto da Corrado Alvaro, è stato di recente ristampato presso Bompiani: Ferdinando de Rojas, *La Celestina*, a cura di C.A., introduzione di Cesare Segre, Milano, Bompiani, 1980.

[33] Maria Letizia Cassata, *Corrado Alvaro. Introduzione e guida allo studio dell'opera*, Firenze, Le Monnier, 1974, p. 172.

[34] Raimonda Lobina, *Lunga notte di Medea*, op. cit., pp. 344-50.

[35] Si tratta di una dichiarazione rilasciata dall'autore in un'intervista e riportata da Armando Balduino, *Corrado Alvaro*, op. cit., p. 91.

[36] E. Ferdinando Palmieri, nella sua introduzione a *Lunga notte di Medea*, tragedia in due tempi, *Sipario*, op. cit., confrontando l'opera di Alvaro con quelle di Euripide e di Seneca scrive che «il classico piacere di straziare lo sposo fedifrago è stavolta sostituito da una mostruosa pietà» (p. 45).

[37] Lucio Anneo Seneca, *Medea. Fedra. Tieste*, Milano, Garzanti, 1979, p. 38.

[38] La somiglianza fra questa luna melefica e quella di *Bodas de sangre* è stata avvertita da Raimonda Lobina, *Lunga notte di Medea*, op. cit., p. 332, ma la fonte utilizzata da Alvaro sembra essere il testo di Seneca, pieno di allusioni agli astri. Simili accenni non mancano però in Euripide, *Medea*, che citiamo secondo l'edizione francese, Parigi, Les Belles Lettres, 1925.

[39] Raimonda Lobina, *Lunga notte di Medea*, op. cit., p. 282.

[40] Per quanto riguarda la segmentazione fatta secondo i criteri aristotelici mi sono potuto basare su uno studio di Christoph Niederer e Sabrina Caccia: *Lunga notte di Medea*, Università di Zurigo, lavoro di seminario (inedito), luglio 1986.

[41] Sull'umanità di Medea cfr., oltre agli studi cit. di Balduino, Paladino, Lobina, l'interessante articolo di Mario Raimondo, «Dalla parte di Medea», *La fiera letteraria*, 17 nov. 1966.

[42] Aristotele, *La Poetica*, Milano, Rusconi, 1981, cap. 14, 1453 b.

[43] Corrado Alvaro, *Quasi una vita*, in *Opere*, op. cit., pp. 1207 et 1230-1232; e *Ultimo diario*, Milano, Bompiani, 1959. Si cfr. anche il saggio alvariano *L'Italia rinunzia?*, del 1944, ora accessibile nell'edizione: Palermo, Sellerio, 1986.