

ISSN: 1576-7787

UNA NOTABLE ACTUALIZACIÓN ITALIANA
DEL MITO ANTIGUO: *LUNGA NOTTE DI MEDEA*
DE CORRADO ALVARO*

A remarkable Italian Modernization of Ancient Myth: Lunga Notte di Medea by Corrado Alvaro

Andrés POCIÑA
Universidad de Granada

Fecha de aceptación definitiva: 13-12-2004

RESUMEN: Tras una pequeña introducción sobre las reescrituras del mito de Medea y después de dar noticia del cómo y el porqué de la gestación de *Lunga notte di Medea* el autor del artículo se centra en la comparación de esta incursión de Corrado Alvaro en el mundo del teatro con las clásicas de Eurípides y Séneca para justificar la actualidad y el éxito en su momento, 1949 es la fecha del estreno, de la obra del calabrés.

Palabras clave: mito, Medea, teatro, Alvaro, Eurípides, drama.

ABSTRACT: After a brief introduction to the rewritings of the myth of Medea and after explaining the how and why of the gestation of *Lunga notte di Medea*, the author of the article focuses on the comparison between this incursion of Corrado Alvaro in the world of the theatre and the classic works of Euripides and Seneca in order to justify its pertinence and success at the time of its debut in 1949.

Key words: myth, Medea, theatre, Alvaro, Euripides, drama.

* Este trabajo se incluye en el marco de investigación del Proyecto BFF 2002-03929, subvencionado por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

«Su questo sfondo circoscritto e silente
s'incide la figura di Medea, la più alta fra le figure femminili di Alvaro:
voce fatta di respiri e di umori viventi. Di gemiti e di repressi struggimenti,
nel dolore della quale è la somma di tutte le angosce del mondo».

Aldo Maria Morace

1. «LUNGA NOTTE DI MEDEA» (1949)

Voy a ocuparme en esta ocasión de una reescritura, revisión, reinterpretación, como quiera llamársele, del viejo mito griego de Medea, cuyo planteamiento dramático más antiguo, llegado en su texto completo hasta nuestro tiempo, es la *Médeia* de Eurípides, estrenada en Atenas en el año 431 a. C.: se trata del drama *Lunga notte di Medea*, escrito en 1949 por Corrado Alvaro, y representado por la actriz rusa Tatiana Pavlova como protagonista, con ambientación musical y con decorado escénico nada menos que de Ildebrando Pizzetti y Giorgio De Chirico¹. ¡Casi nada!

Escrita de nuevo sobre el modelo de la tragedia de Eurípides, exactamente dos mil trescientos ochenta años después, la *Medea* de Alvaro va obteniendo, a medida que trascurren los años, la indudablemente merecida consideración como obra magistral del teatro italiano del siglo XX: sin que disponga yo de datos seguros sobre las representaciones posteriores a la de su estreno, en el que parece ser que alcanzó notable éxito², tengo al menos noticia de algunas reposiciones excelentes, como una del año 1976, en que desempeñaba el papel de protagonista la universalmente conocida actriz griega Irene Papas, bajo la dirección de Maurizio Scaparro, y otra de 1995, con Caterina Vertova como Medea, dirigida por Alvaro Piccardi. No dudo de que habrá otras muchas³: tengo la certeza, eso sí, de que la pieza ha vuelto a editarse actualmente⁴, después de bastantes años de ausencia en las librerías, y la

¹ Una fotografía de Tatiana Pavlova protagonizando la tragedia de Alvaro, junto con otra de María Callas en la *Medea* de Pier Paolo Pasolini (1970) y dos de Anna Magnani en *Médée* de Jean Anouilh (representada en Roma, 1966), puede encontrarse en M. RUBINO - C. DEGREGORI, *Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici)*. Genova: Università, 2000, p. 25.

² Cf. Pierpaolo Fornaro, «Medea italiana», en Renato UGLIONE (ed.), *Atti delle Giornate di studio su Medea (Torino 23-24 Ottobre 1995)*. Torino: Celid, 1997, pp. 117-163: «La prima rappresentazione ebbe buon successo e poté anche valersi -l'Italia d'allora era poverissima solo di denari- delle musiche di Pizzetti e della scenografia di De Chirico. Le musiche non furono né ripetute né edite, e chissà dove saran finiti quei fondali», p. 123.

³ En fecha que desconozco, se representa la obra, con la actriz Piera degli Espositi en el papel de Medea, bajo la dirección de Werner Schroeter, según veo en una hermosa fotografía de dicha puesta en escena, publicada en el artículo de M. I. TANCREDI, «Madre Medea», en AA.VV., *Alvaro uomo mediterraneo scrittore europeo*. San Luca: Fondazione Alvaro, 1997, p. 32.

⁴ *Lunga notte di Medea* apareció por primera vez en la revista *Sipario* IV nn. 40-41, 1949, pp. 45-58, con una presentación por E. Ferdinando Palmieri; como volumen independiente la editó Bompiani, Milano, incluyendo el interesante y muy útil artículo del propio Alvaro «La Pavlova e Medea», pp. 113-117 (es ésta la edición sobre la que realizo mis citas, y que poseo gracias a la generosidad de la Fondazione Corrado Alvaro (San Luca, Italia), y a la amabilidad de su Segretario Generale, Sr. Fortunato Nocera). «La Pavlova e Medea» había aparecido previamente en *Il Mondo*, 1-IV-1950. *Lunga notte di Medea*, en unión de las versiones de *Medea* de Eurípides, Séneca y Grillparzer, fue editada

investigación filológica ha puesto en los últimos tiempos a nuestra disposición valiosos estudios sobre ella⁵.

A pesar de todo, conviene seguir llamando la atención sobre *Lunga notte di Medea*, como una de las más destacables reescrituras del drama clásico en los años de la posguerra mundial, porque la verdad es que los estudiosos de Corrado Alvaro suelen prestar atención preferentemente a otros aspectos de su legado literario⁶, sobre todo en el campo de la narrativa (en el que destacan, entre otros, los libros *L'amata alla finestra*, 1920; *Incontri d'amore*, 1940; *Settantacinque racconti*, 1955; y la que se considera universalmente obra cumbre del autor, *Gente in Aspromonte*, 1930), en el campo de la novela (entre otras varias, *Vent'anni*, 1930; *L'uomo è forte*, 1938; *L'età breve*, 1946, primera entrega del ciclo *Memorie del mondo sommerso*), y, en fin, en el campo variopinto de los artículos periodísticos, el ensayo, los libros de memorias (con volúmenes tan interesantes como *Itinerario italiano*, 1933; *Quasi una vita. Giornale di uno scrittore*, 1950, completado por *Ultimo diario (1948-1956)*, editado por A. Fraiteli en 1959, tres años después de la muerte de Alvaro)⁷.

por Maria Grazia Ciani, *Medea. Variazioni sul mito*, Venezia: Marsilio Editore, 1999, 2ª ed. 2003 (la tragedia de Alvaro en las pp. 188-252).

⁵ Cf. PINTO CASTRO, A. «Modernidade e modernização de um mito. A *Lunga notte di Medea* de Alvaro», en AA.VV., *Medeia no Drama Antigo e Moderno*. Coimbra, 1991, pp. 153-169; POLIMENI G. «Sulla scena del potere: attraverso il mito di Medea nel teatro di Corrado Alvaro», *Tonominiore* 1 (1996) 68-78; FORNARO, P. «Medea italiana», art. cit. (1997); TANCREDI, M. I. «Madre Medea», en AA.VV., *Alvaro uomo mediterraneo scrittore europeo*. San Luca: Fondazione Alvaro, 1997, pp. 31-42; IERANÒ, G. «Tre Medee del Novecento. Alvaro, Pasolini, Wolf», in GENTILI, B. - PERUSINO, F. (edd.), *Medea nella letteratura e nell'arte*. Venezia, 2000, pp. 177-197; A. ZUMBO, «La *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro: riscrittura di un mito», in *Medea di Euripide*, Traduzione di Emilio Isgrò. Messina: Teatro di Messina, 2002?, pp. 21-35; POCIÑA, A. «Una donna straniera di nome Medea», *Convegno Intern. Teatro e Comunicazione. Medea*, Foggia, 15-18 settembre 2004 (en prensa); etc. [Debido a mi intervención en el Encuentro «Corrado Alvaro en la memoria» (Madrid-Salamanca, 8-10 nov. 2004), donde presenté esta ponencia que ahora publico, pude conocer, gracias a la generosidad de la Fondazione Corrado Alvaro, el libro: AA.VV., *Corrado Alvaro e la narrativa europea del novecento*. Assisi: Cittadella, 2004; en el artículo de MORACE, A. M. «Itinerario teatrale di Alvaro» (pp. 207-231), se encuentra, además de una excelente visión panorámica de la producción dramática de nuestro autor, una completa reseña bibliográfica sobre *Lunga notte di Medea* en la larga nota 1, pp. 207-209].

⁶ En un trabajo de fecha muy reciente (2003) leemos esta queja del máximo estudioso de Alvaro, Aldo Maria Morace: «Non c'è aspetto –della multiforme attività di Alvaro nel campo della scrittura– che sia meno conosciuto di quella teatrale: a quarantotto anni dalla morte, il suo teatro non è stato ancora raccolto in volume; e mancano ancora, nella folta bibliografia alvariana, saggi organicamente incentrati sul ruolo e sul significato che esso ha avuto nello sviluppo del teatro italiano del Novecento...» («Itinerario teatrale di Alvaro», cit. en la nota precedente, p. 207).

⁷ Estas obras, así como otras muchas, fueron publicadas en su mayoría en Milán por Bompiani, que en la actualidad (a partir de 1990) tiene a su cargo la edición de sus obras completas, encontrándose las más notables en el volumen: CORRADO, Alvaro, *Opere. Romanzi e racconti*, a cura di G. Pampaloni. Milano: Bompiani, 1990. Sobre el escritor existe una abundante bibliografía, de la que entresaco CARA, D. *Corrado Alvaro*, Firenze: La Nuova Italia, 1968; PALADINO, V. *L'opera di Corrado Alvaro*, Firenze: Le Monnier, 1968 (Milano: IPL, 1995); TANCREDI, M. I. *Corrado Alvaro*, Firenze, Vallecchi, 1969; MAURO, W. *Invito alla lettura di C. A. Milano*: Mursia, 1973; TUSCANO, P. «Corrado Alvaro a cento anni dalla nascita (1895-1995)», *Cultura e scuola* 135-136 (1995) 9-27; MORACE, A. M. «Corrado Alvaro», en N. Borsellino – W. Pedullà (eds.), *Storia generale della letteratura italiana. IX. Il Novecento*, Milano: Motta, 2000, pp. 256-281; A. M. Morace - A. Zappia (eds.), *Corrado Alvaro. Atti del convegno letterario di Mappano Torinese (16-17 Marzo 2001)*. Reggio Calabria: Falzea Editore; etc. En Internet se encuentran valiosas aproximaciones a Corrado Alvaro, como pueden ser «La pagina

2. ¿POR QUÉ TANTAS MEDEAS?

He comenzado mi exposición con dos fechas y dos representaciones teatrales del tema de Medea: en el año 431, fecha muy difícil para el pueblo ateniense, que por entonces se ve arrastrado a la funesta guerra contra Esparta, tiene lugar como he dicho el estreno de la obra de Eurípides; en 1949, cuando toda Europa, y con ella Italia, se halla todavía sumida en la miseria física y síquica derivada de la terrible segunda contienda mundial, se pone en escena la de Alvaro. Pero entre una y otra, existen cientos de reescrituras del tema clásico de Medea, que ya había dado lugar a muchas obras teatrales en la Grecia⁸ y en la Roma⁹ clásicas, y que en los siglos sucesivos se multiplicarán de forma admirable en todo tiempo y lugar, convirtiéndose en uno de los temas universales más recurrentes, no sólo en el teatro, sino en todos los géneros literarios, en las artes plásticas, en la música, en el cine¹⁰. Dan cumplido testimonio de esto que estoy diciendo los múltiples volúmenes colectivos publicados en los últimos años sobre las Medeas clásicas y su pervivencia e incontables reelaboraciones en todas las épocas y culturas¹¹.

Sin embargo, en ese panorama de supervivencia continua y universal del tema de Medea llama sobre todo nuestra atención su constante presencia en el siglo XX, hecho que sorprende enormemente y cuya explicación he intentado afrontar en uno de mis más recientes trabajos¹², presentado en el XII Congreso de la Federación Internacional de las Sociedades de Estudios Clásicos (FIEC), celebrado en Ouro Preto (Brasil), en el mes de agosto de 2004. Basándome fundamentalmente en catorce

letteraria di Salvatore Talia. Corrado Alvaro» en web.tiscali.it/terzamusa/alvaro.html o la de Italia Libri «Corrado Alvaro (1895-1956)» en www.italialibri.net/autori/alvaroc.html o la de ParchiLetterari.com, firmada por S. Pipicella, en www.parchiletterari.com/alvaro/vita.php; por su parte, en la página web fondazionecorradoalvaro.it hay una extensa presentación de Alvaro y su obra por Aldo Maria Morace. Sobre *Lunga notte di Medea* cf. los estudios recordados en la nota anterior.

⁸ Cf. MELERO, A. «Les autres Médées du théâtre grec», *Pallas* 45 (1996) 57-68 (reed. en español, «Las otras Medeas del teatro griego», en LÓPEZ, A. - POCIÑA A. (eds.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad, 2002, vol. I, pp. 315-328.

⁹ Cf., además de las obras de conjunto citadas en la nota siguiente, el volumen monográfico de ARCELLASCHI, A. *Médée dans le théâtre latin d'Ennius à Sénèque*. Roma: École Française de Rome, 1990.

¹⁰ Cf., como guía general, los trabajos fundamentales de MIMOSO-RUIZ, D. *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*. Préface de Georges Dumézil. Paris, 1983; CAIAZZA, A. «Medea: fortuna di un mito», *Dioniso* 59 (1989), 9-84 (prima parte); 60 (1990), 82-118 (seconda parte); 63 (1993), 121-141 (terza parte); 64 (1994), 155-166 (quarta parte).

¹¹ Cf. AA.VV., *Medeia (Mélanges interdisciplinaires sur la figure de Médée)*, *Cahiers du GITA* 2 (1986); AA.VV., *Actas do Colóquio Medeia no Drama Antigo e Moderno*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991; AA.VV., *Médée et la violence*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1996; R. Uglione (ed.), *Atti delle Giornate di studio su Medea. Torino, 23-24 ottobre 1995*. Torino: CELID, 1997; Clauss, J. J. - Johnston, S. I. (eds.), *Medea. Essays in Myth, Literature, Philosophy, and Art*. Princeton: University Press, 1999; B. Gentili - F. Perusino (edd.), *Medea nella letteratura e nell'arte*. Venezia, 2000; E. Hall - F. MacIntosh - O. Taplin (edd.), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford, 2000; M. Rubino (ed.), *Medea contemporanea (Lars von Trier, Christa Wolf, scrittori balcanici)*. Genova: Università, 2000; A. López - A. Pociña (edd.), *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*. Granada: Universidad, 2002; A. De Martino (ed.), *Atti del Convegno Teatro e Comunicazione. Medea, Foggia 15-18 settembre 2004* (en prensa).

¹² POCIÑA, A. «Razões para o sucesso dum mito clássico no século XX: o exemplo de Medeia» (inérito, aparecerá en las actas del XII Congreso de la FIEC).

reescrituras literarias de la leyenda de Medea, correspondientes al siglo pasado¹³, entre las cuales se encuentra *Lunga notte di Medea* de nuestro Alvaro, sostenía yo que existen tres aspectos, o mejor dicho, una pluralidad de elementos agrupables en tres aspectos, que hacen que la historia y vicisitudes de la antigua heroína conserven vivo su interés a pesar del paso del tiempo, y de modo especial en el siglo XX, desde tantos puntos de vista uno de los más horribles y abominables de la historia de la Humanidad. Dichos aspectos consisten: 1) en el manejo de profundas y trascendentales pasiones humanas, localizadas de forma primordial en la personalidad de la protagonista; 2) en el tratamiento, mediante su persona, del *status* e imagen de la mujer; y 3) en la importante presencia del tema de la extranjería, de nuevo focalizada en la protagonista.

De este último aspecto, es decir, de la contemplación de Medea como ejemplo de mujer extranjera, que sufre en la lejanía la ausencia maternal y protectora de la tierra natal, me ocupé en un reciente congreso dedicado monográficamente al estudio de nuestra heroína en la Universidad de Foggia (Italia), en septiembre de 2004. Mi intervención se tituló en esta ocasión «Una donna straniera di nome Medea», e intenté demostrar que buena parte de la caracterización personal de Medea viene determinada, ya en Eurípides, pero también en muchos de sus sucesores antiguos y modernos, entre ellos Corrado Alvaro, por su carácter de extranjera. ¿Y qué siglo ha visto nunca como el XX, y como este XXI que va caminando por los mismos derroteros, millones de personas abrumadas por su condición de exiliados y extranjeros? En este aspecto, la figura de Medea creada por nuestro dramaturgo del Aspromonte resulta verdaderamente paradigmática.

3. ¿POR QUÉ LA MEDEA DE CORRADO ALVARO?

Alvaro, en un pasaje de su artículo «La Pavlova e Medea», donde nos brinda una excelente explicación del origen, razones y circunstancias de la composición de su drama, se refiere a la actualidad del tema en los siguientes términos:

Gli anni scorsi, Medea fu in grande voga; ci fu quella di Anouilh scritta alla maniera francese come un fatto marginale e intellettuale sul mito greco; in America quella di Jefferson, rifiuta sugli esemplari di Euripide e di Seneca, e al Teatro Romano di Ostia fu riesumata quella di Euripide...¹⁴

Pronto volveré sobre las palabras que vienen a continuación, en las que Alvaro nos desgrana las bases de su reinterpretación; de momento, quiero señalar de qué manera el escritor era consciente de que el tema seguía teniendo vigencia, recordando

¹³ En concreto, las obras siguientes: Thomas S. Moore, *Medea*, 1920; Henri R. LENORMAND, *Asie*, 1931; Léon DAUDET, *Médée*, 1935; Jean ANOUILH, *Médée*, 1946, 1953; Corrado ALVARO, *Lunga notte di Medea*, 1949; José BERGAMÍN, *Medea, la encantadora*, 1954; Elena SORIANO, *Medea* 55, 1955; David CURESES, *La frontera*, 1960; Alberto GONZÁLEZ VERGEL, *Medea*, 1971; Paulo PONTES, Chico BUARQUE, *Gota d'água*, 1975; Christa WOLF, *Medea Stimmen*, 1996; Reinaldo MONTERO, *Medea*, 1997; Fiama HASSE Pais Brandão, *Sob o olhar de Medeia*, 1998; Manuel Lourenzo, *Últimas faíscas de setembro*, 1999.

¹⁴ *Lunga notte di Medea*, p. 115 ss.

dos reescrituras justamente famosas, la *Médée* del francés Jean Anouilh (1946, 1953), y la contemporánea *Medea* (1946) del estadounidense Robinson Jeffers, que es sin duda a quien se refiere Alvaro, aunque incurre en una ligera confusión en el nombre del dramaturgo, al que erróneamente apellida Jefferson en la edición de *Lunga notte di Medea* que he manejado¹⁵. Parece claro que nuestro autor conocía la pieza de Anouilh, con la que presenta algunas coincidencias la suya propia, a pesar de tratarse de obras muy distintas; probablemente también conocería la obra de Jeffers, pues al menos indica que se basaba en las tragedias homónimas de Eurípides y de Séneca; en cambio, no dice nada de la *Medea Postbellica* de Franz Theodor Csokor, publicada en Viena, quizá en 1947¹⁶; señalo este hecho porque el adjetivo «postbellica» que sitúa cronológica y ambientalmente a la Medea austriaca, hubiera convenido igualmente para la de Anouilh y la de Alvaro.

En 1949, cuando se estrena *Lunga notte di Medea*, Alvaro, que tiene por entonces 54 años de edad (había nacido en 1895 en S. Luca d'Aspromonte, en el corazón de la Calabria, que se refleja con tanto amor en sus escritos), goza de gran prestigio en los ámbitos culturales, debido a su ya larga y sobresaliente labor como periodista, en medios tan importantes como el *Corriere della Sera* en Milán, después el *Mondo* en Roma, *La Stampa* (donde aparecen los artículos que se convertirán en su más famoso libro de relatos, *Gente in Aspromonte*). En 1943 es director, durante tan sólo un mes y medio, de *Il popolo di Roma*; ha de huir de la capital al ser ocupada por las tropas nazis, pues es perseguido por su conocida ideología antifascista. Acabada la guerra, regresa a Roma en 1945, y funda el Sindicato Nacional de Escritores. Por aquel entonces, ya había publicado siete libros de relatos, cuatro novelas, varios volúmenes de ensayos. Era, pues, un escritor de obra abundante y de prestigio reconocido; pero en modo alguno un dramaturgo. Por fortuna, él mismo nos contará por qué azarosa razón se le ocurrió escribir una obra de teatro: volvemos a su artículo «La

¹⁵ En efecto, Robinson Jeffers publica en 1946 una tragedia *Medea* (New York, Random House), que fue traducida pocos años más tarde al francés (J. Robinson, *Médée*, trad. de J. Philbert, *Paris Théâtre* 99, (1955), 29-59; también editada independientemente, con la misma traducción, Paris: Librairie théâtrale Billaudot, 1955); no me consta, en cambio, la existencia de ningún dramaturgo americano de apellido Jefferson, autor de una *Medea*.

¹⁶ CSOKOR, F. T. *Medea Postbellica*. Viena: G. Marton, s. d. En 1947 la fecha D. Mimoso-Ruiz, *Médée antique et moderne...*, cit., p. 193, 210 (aunque en p. 169 aparece datada en 1949); por su parte M. Rubino, *Medea contemporanea...*, cit., p. 228, la coloca en 1948, en la utilísima «tavola sinottica» de las Medeas del s. XX, donde reúne, para los años inmediatamente anteriores a *Lunga notte di Medea*, las siguientes obras: «1945, E. Porquerol, *Jason*, Francia Teatro / 1946, J. Anouilh, *Médée*, Francia Teatro / 1946, S. Barber, *Cave of the Heart*, USA Balletto / 1946, R. Jeffers, *Medea*, USA, Teatro / 1947, S. de Mello Breyner Andresen, *Medeia*, Portugal Poesia / 1947, G. Toudouze, *Le Secret des Argonautes* Francia Narrativa / 1948, R. J. Clot, *Médée et les Vieillards*, Francia Teatro / 1948, F. T. Csokor, *Medea Postbellica*, Austria Teatro / 1948, F. C. Pinto, *La Medea*, Chile Teatro / 1948, A. Seghers, *Das Argonautenschiff*, Alemania Narrativa / 1949, C. Alvaro, *Lunga notte di Medea*, Italia Teatro». El riquísimo elenco de 184 títulos de Medeas del siglo XX ofrecido por M. Rubino (pp. 227-232), que todavía podría ampliarse más, añadiendo, por ejemplo, las siete reescrituras en lengua gallega que ha estudiado A. López («Visiones de Medea en la literatura gallega», en LÓPEZ A. - POCIÑA A. (edd.), *Medeas...*, cit., pp. 87-130) demuestra mejor que ningún otro dato la vitalidad de que ha gozado este tema a lo largo del siglo pasado, incluso sin tener en cuenta las múltiples reposiciones de las tragedias clásicas de Eurípides y de Séneca, o las reediciones de los poemas épicos de Apolonio Rodio y de Gayo Valerio Flaco, etc.

Pavlova e Medea», del que voy a hacer una cita larga, tanto por el interés de la información que ofrece como por el encantador estilo de su prosa:

L'anno passato nel mese di marzo, Tatiana Pavlova volle rivedermi dopo non pochi anni. Eravamo vecchi amici, e io ebbi l'occasione di vederle muovere i primi passi sulla scena italiana. [...] Tatiana Pavlova era a Roma con un gran seguito di amici e di curiosi, c'era sua madre, suo fratello, e una sua cognata, Alessandra, una giovane musicista bionda, nervosa, che rastrellata dai tedeschi durante l'occupazione di Parigi trovò una tragica fine nei forni di Dachau. Tatiana Pavlova prendeva lezioni di recitazione italiana dal vecchio attore Rosaspina. Un giorno vennero ad ascoltarla come per passarle un esame. C'era Duse, uno dei più corretti attori della scena italiana. Ella mi fece nascondere dietro una porticina della stanza dove si svolgeva la prova, e non capii perché. Lo capii più tardi, quando mi accorsi che Tatiana Pavlova disponeva intorno a sé il teatro anche nella vita. Poteva anche dimenticarsi di avermi nascosto dietro quella porticina. Ma alla fine della prova ebbe bisogno di versare le sue lacrime sulla spalla di qualcuno, e io ero il più vicino; l'esame aveva dato un pessimo risultato, Duse la giudicava insufficiente a causa della sua troppo esotica pronunzia. Qualche settimana dopo, ella si presentava al Valle con un enorme successo. Il pubblico si deliziò dei suoi errori; ricordo una «pulice» invece d'una pulce, e un «simieto» invece d'una scimmietta; ma avvertí le qualità affascinanti di questa attrice nuova, il suo acuto senso dei particolari, dei gesti, dei movimenti. [...] Non la vidi più per anni, fino all'anno scorso quando venne a chiedermi di scriverle una tragedia, e precisamente una *Medea*¹⁷.

Conocemos, pues, la razón de la conversión del narrador y novelista en dramaturgo y, lo que es más extraño todavía, en autor de una *Medea*: un encargo de la amiga y gran actriz Tatiana Pavlova. Alvaro acepta sin dudarle dicho encargo, que a su vez viene a ser un reto, y llega a afirmar, con cierta sorna, que él es uno de esos escritores «cui piacerebbe di lavorare su commissione»¹⁸. Sin embargo resulta más profunda la justificación que también él ofrece, esto es, las extrañas circunstancias sociales en que se produce la creación de la obra, en una Italia absolutamente convulsa, que no se ha recuperado todavía de la guerra, y, como puede explicar Alvaro mejor que nadie, «in un ambiente artistico in cui non esistono rapporti, in cui nessuno chiede niente, in cui non si sa per chi si lavori, l'occasione che mi offriva Tatiana Pavlova dovevo coglierla a volo».

La rusa no dejó a Alvaro ni siquiera la posibilidad de escoger el tema: quería una *Medea*, y su petición, atendida, surtió exactamente el mismo efecto que aquella que, en 1933, había hecho una de las grandes actrices de la historia del teatro español, Margarita Xirgu, al pedirle nada menos que a don Miguel de Unamuno que tradujera para ella la *Medea* de Séneca a fin de representarla en el Teatro Romano de Mérida¹⁹; con la diferencia de que en el caso del escritor italiano dio origen no a una magistral traducción, como fue la que hizo el Rector de Salamanca, sino a la reescritura

¹⁷ *Lunga notte di Medea*, p. 113 ss.

¹⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹⁹ Cf. POCIÑA, A. «Seneca e le sue opere nel teatro spagnolo del XX secolo», en I. Dionigi (ed.), *Seneca nella coscienza dell'Europa*. Milano: Mondadori, 1999, pp. 299-325, esp. pp. 309-315; Id., «Unamuno y la *Medea* de Séneca», en A. López - A. Pociña (eds.), *Medeas...*, cit., vol. II, pp. 887-896.

tan original que hoy me ocupa. Y podemos además comprobar que la actuación de la Pavlova fue verdaderamente importante, porque Alvaro nos explica que a él jamás se le hubiera ocurrido escribir sobre un mito que, en su opinión, es el más singular y exótico de los mitos griegos; si acaso, en el supuesto de que hubiera querido hacer algo por el estilo, confiesa que habría optado tal vez por una *Andrómaca*.

Ahora bien, la intuición de Tatiana Pavlova, a la que probablemente movió antes que nada en su elección del tema ya fuera el eco de las recientes *Medeas* francesa y americana de Anouilh y de Jeffers, o bien, con más probabilidad, la fuerza inmensa de la protagonista, un auténtico reto para cualquier actriz que se precie, esa especie de intuición, digo, llevaba implícitas unas razones de actualidad que muy pronto descubrió Corrado Alvaro, un escritor que, como pronto veremos, conocía muy bien a los clásicos. También en este caso sus palabras pueden explicárnoslo mucho mejor que las mías:

Si trattava di animarla di quel tanto di vivo e di attuale che rendesse leggibile a noi quella tragedia e che giustificasse una nuova opera sull'antica. Medea, in Euripide come in Seneca, uccide i figli per gelosia verso il marito che la abbandona. Studiando le origini del mito, trovo un appiglio ben moderno che è poi il senso di questo fatto terrificante alle sue origini. 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 materno²⁰.

4. LA *MEDEA* DE ALVARO Y LOS ESCRITORES CLÁSICOS

Acabamos de ver, a través de sus propias palabras, que Corrado Alvaro no sólo conoce las tragedias *Medea* de Eurípides y de Séneca, sino que, para enfrentarse a una reescritura nueva, actual, se ha puesto a estudiar y reflexionar sobre los orígenes del mito de la protagonista, sin conformarse con una lectura superficial del trágico griego y del filósofo latino que dejase a la protagonista reducida a una esposa abandonada que mata a sus hijos para vengarse de Jasón, el marido. Comentando apreciaciones hechas por un crítico, cuyo nombre no cita, aparecidas en un semanario con motivo del estreno de *Lunga notte di Medea*, nuestro autor demuestra que ha entrado a fondo en el análisis de los personajes en la *Medea* de Séneca, por ejemplo al indicar que el Jasón del cordobés presenta clara semejanza con el Eneas virgiliano frente a Dido, ambos ejemplos de héroe que, como tal, tiene todo el derecho de comportarse a su voluntad, cosa que no ocurre con el Jasón de Alvaro, en sus palabras «un personaggio affatto moderno, spinto dalla sua stessa ambizione a liquidare il suo passato eroico per assumere un rango politico»²¹.

²⁰ *Lunga notte di Medea*, p. 116.

²¹ *Lunga notte di Medea*, p. 116 ss.

Por otro lado, su Medea, más humanizada, en evidente parangón con la de Séneca, resultaba en ese sentido más próxima a la de Eurípides, razón por la que algunos críticos echaron de menos en ella la «affascinante maga Medea», que como tal se comporta más en el latino que en el griego; sobre este aspecto, ha escrito con toda razón el máximo especialista en el estudio de la obra literaria de Alvaro, Aldo Maria Morace: «il mito di Medea perde così la sua terribilità per essere umanizzato al massimo: grecità e modernità si fondono e si compenetrano con una compattezza di struttura e con un'essenzialità di respiro drammaturgico [...] che Alvaro non aveva mai raggiunto prima»²²; sin embargo, su caracterización por parte de Alvaro como una mujer profundamente enamorada nos lleva, en contrapartida, antes a la protagonista de Séneca que a la de Eurípides...²³. Hay, pues, en estos aspectos ya contemplados por Alvaro en su artículo «La Pavlova e Medea», una amalgama de elementos procedentes de Eurípides y de Séneca, y de estudios sobre los orígenes de la leyenda de Medea, que son el resultado lógico de una profunda formación en la literatura y la cultura clásicas, que poseía nuestro autor de modo ejemplar. Con respecto a esto, quiero recordar los datos presentados por Pierpaolo Fornaro en su introducción a uno de los mejores análisis de *Lunga notte di Medea* que conozco:

Lo scrittore calabrese era, lui stesso allora, reduce due volte: le due guerre mondiali, a cui aveva in vario modo partecipato, lasciano sotto i suoi occhi un panorama di rovine morali forse irrecuperabili. Alvaro è in questo *forse*. Venuto dal profondo Sud, aveva studiato classici prima di farsi le ossa come giornalista in Germania verso gli anni trenta. Leggeva autori latini e greci, suo professore di Liceo era stato il Rocci, quello del vocabolario [...] Tra le mani di Alvaro c'era, più che Seneca e più che Ovidio, senza dubbio, Euripide e con ogni probabilità l'edizione del Méridier con la prefazione che, dal 1925, si è fino ad oggi conservata nelle Belles Lettres. Lì Alvaro aveva letto del mito anteriore ad Euripide; delle interpretazioni mitiche di Carcino, Creofilo ed Eumelo: di lì aveva appreso che i figli di Medea sarebbero potuti morire per mano dei Corinzi adirati, che uno di essi, sfuggito alla strage, sarebbe stato sbrannato a Corcira da una leonessa, che Medea avrebbe tentato con loro un rito di immortalità come Teti con Achille o Demetra con Trittolemo...²⁴.

Así pues, un conocimiento profundo de Eurípides y de Séneca, cuyas *Medeas* sin duda releería, con especial atención, antes de sentarse ante la máquina de escribir para dar cumplimiento a la petición de Tatiana Pavlova, quizá también de Ovidio, y tal vez de las epopeyas argonáuticas de Apolonio Rodio y de Gayo Valerio Flaco... Pero no sólo. El amor por los clásicos se dispara en Corrado Alvaro al enfrentarse a la composición de una tragedia, en más de un aspecto al modo antiguo, y así, dentro de una libertad absoluta que va a tomarse ante los modelos dramáticos clásicos, según luego diré, de repente, al final de la escena VIII del Primer acto, nos introduce una «Voz del guardia de noche», absolutamente gratuita desde el punto de vista de la economía dramática, pero que lanza esta poética noticia:

²² MORACE, A. M. Op. cit. en nota 4.

²³ Cf. POCIÑA, A. *El amor de Medea visto por Eurípides y por Séneca*, en A. López - A. Pociña (eds.), *Medeas...*, cit., pp. 233-254.

²⁴ FORNARO, P. *Medea italiana*, cit., p. 122 ss.

Tramontata è la luna e le Pleiadi! È mezza la notte!²⁵

Nosotros, como es obvio, no escuchamos la voz de un guardián, sino los dos primeros versos y el comienzo del tercero de Safo en el fr. 168 Voigt, primorosamente traducidos por Raffaele Cantarella de este modo:

Tramontata è la luna
con le Pleiadi, a mezzo
è la notte e il tempo passa:
e io giaccio sola²⁶.

Pero quizá se aprecia todavía mejor el amor de Alvaro por las dos literaturas clásicas, en este caso por la griega, cuando llegamos a la Escena VII del Segundo acto, y encontramos dos coros, uno de muchachas, otro de jóvenes, que nada tienen que ver con el Coro de mujeres corintias, partidarias de Medea, en la tragedia de Eurípides, ni con el Coro de hombres, fustigadores de Medea, en la tragedia de Séneca²⁷, sino que son un añadido original, creación absoluta del calabrés, también en este caso innecesario desde el punto de vista estrictamente dramático, pero que le ha servido para crear un himeneo clásico, entrelazando versos y palabras de Safo y de otros líricos griegos arcaicos:

CORO DI RAGAZZE

A chi, gagliardo sposo,
ti posso assomigliare?
A una colonna d'oro
ti posso assomigliare
su cui trova riposo
la colomba soave.

CORO DI GIOVANI

Per te la casta vergine
scioglie la sua cintura.
Quello ch'era ritegno,
quella ch'era paura
vincere oggi è suo vanto.
S'egli le giace accanto,
ella ne è piú sicura.
O Imene, Imeneo!²⁸

²⁵ *Lunga notte di Medea*, p. 40.

²⁶ Cf. CANTARELLA, R. *Poeti Greci*. Milano: Rizzoli, 1993, p. 195. (No quiero decir, en absoluto, que la versión de Alvaro dependa de la de Cantarella, con toda probabilidad posterior, sino sencillamente que reproduce una versión literal del poema de Safo).

²⁷ Cf. LÓPEZ, A. «Coro de mujeres y Coro de hombres en las tragedias *Medea* de Eurípides y de Séneca», en A. LÓPEZ, A. Pociña (eds.), *Medeas...*, cit., vol. I, pp. 171-210.

²⁸ *Lunga notte di Medea*, p. 91. Refiriéndose a este pasaje, señala con toda razón A. Zumbo («La *Lunga notte di Medea* di Corrado Alvaro: riscrittura di un mito», cit., p. 29): «La Scena VII, che si apre con un imeneo da lirica greca arcaica, denota ancora una volta l'attenta lettura alvariana dei classici».

Quien conoce bien los clásicos, quien los interpreta correctamente, es quien mejor puede reescribirlos. En otro lugar, ocupándome de este tema, decía yo que «la reescritura dramática está siempre motivada por la riqueza del original, por su capacidad de hacernos reflexionar, de movernos a pensar por qué aquel personaje se comportó de tal manera, por qué hizo lo que hizo; entonces nos sugiere la posibilidad de llevarlo a otro ambiente, de cambiar el rumbo fatídico de su historia, de recrearlo a nuestro modo»²⁹, lo que fundamenta nuestra definición de los clásicos como «modelos dignos de imitación». Un buen dramaturgo, que osa enfrentarse al tema de Medea, ya reescrita cientos de veces antes de él, demuestra comprender la creación literaria al modo clásico, como una siempre posible *aemulatio*, una elaboración nueva, mejor, de un tema ya elaborado literariamente. Un estupendo ejemplo de este modo de proceder nos lo proporciona Corrado Alvaro.

Nuestro calabrés, inmediatamente después de recordar los nombres de Eurípides y de Séneca, confiesa a propósito de la gestación de su tragedia:

Poiché sono italiano, mi misi a lavorare alla maniera nostra, rispettando il mito, la finzione antica. Si trattava di anirmarla di quel tanto di vivo e di attuale che rendesse leggibile a noi quella tragedia e che giustificasse una nuova opera sull'antica³⁰.

En consecuencia, la base clásica esencial, las tragedias de Eurípides y de Séneca, están siempre presentes en *Lunga notte di Medea*, las dos en el desarrollo general de la obra, en particulares concretos unas veces la griega, otras la latina. Pero frente a esa atención a los modelos, a veces llegando a un grado sorprendente, como cuando mantiene el discutido episodio de Egeo de la *Medea* de Eurípides, rara vez conservado en otras reescrituras³¹, Alvaro se mueve con mucha libertad ante ellos, ofreciendo notables diferencias y originalidades, que afectan a la estructura y al desarrollo de la tragedia. Entre ellas, podríamos destacar:

- a) La articulación de la tragedia de Alvaro en dos actos, el primero con diez escenas, el segundo con trece.
- b) La alteración en el número de los personajes: en Alvaro aparecen dos criadas jóvenes, Perseide y Layalé, cuyas intervenciones no carecen de importancia. Menor relieve tienen otras figuraciones, también originales de Alvaro, como las dos mujeres cubiertas, casi dos sombras, que aparecen en la Escena I del Segundo acto, o los breves Coro de muchachas y Coro de jóvenes, que en la Escena VII entonan el corto himeneo que ya he recordado, desapareciendo inmediatamente. Por el contrario, no existen ni el Coro de mujeres de

²⁹ POCIÑA, A. «Sobre la reescritura de los clásicos», *Las puertas del drama* 6 (2001), 4-10, texto citado en p. 7.

³⁰ *Lunga notte di Medea*, p. 116.

³¹ Cf. Eurípides, *Medea* 663-758 y Alvaro, *Lunga notte di Medea*, pp. 65-73. El episodio experimenta algunos cambios en Alvaro, debidos sobre todo a la necesidad de ofrecer información a espectadores no griegos, del siglo XX, y, a la larga, viene a ser más innecesario, desde el punto de vista dramático, que el episodio en la tragedia de Eurípides (sin que sea posible entrar aquí en este debatido asunto, mi opinión personal está de acuerdo con la de aquéllos que opinan que el episodio está perfectamente encuadrado en el desarrollo del drama, y cumple una función precisa).

Eurípides, ni el Coro de hombres de Séneca, que ocupan un puesto de relieve en la tragedia griega y en la latina.

c) Alteraciones fundamentales en el desarrollo de los hechos. El ejemplo más llamativo es el que afecta al desenlace de la tragedia: ni Creonte ni su hija mueren víctimas de los presentes encantados que les envía Medea valiéndose de sus hijos, puesto que el rey desconfía de ellos y no le permite a su hija ponerse el velo y la corona nefastos, descubriéndose así la artimaña de Medea para vengarse. La nodriza, que había acompañado a los dos hijos de Medea que llevaban los regalos, huye con ellos; la multitud cerca a Medea en su casa, dispuesta a vengarse de ella y de sus hijos; es entonces, y sólo entonces, cuando Medea les da muerte dentro de la casa, y saliendo de nuevo, le lanza el puñal ensangrentado a la multitud, para que le den muerte, cosa que no ocurre. En la escena XIII, Creonte nos informa de que su hija había subido a la torre del palacio, a fin de ver cómo huían los hijos de Medea seguidos por las masas, y desde ella se precipitó al vacío. Al final, quedan en escena Jasón, Creonte y Medea, que no se marcha por los aires en ningún carro alado, sino que pronuncia unas palabras sorprendentes, que sin duda alguna entenderían muy bien los espectadores italianos de 1949. Merece la pena reproducir el desenlace:

GIASONE.- Andrò a battere alle porte del mio villaggio. Nessuno mi riconoscerà. Io stesso dimenticherò il mio nome. Purché mi lascino guardare il mio mare, seduto sul lido donde sognai partire.

CREONTE.- (delirando, chiama) Popolo di Corinto! (Nessuno risponde. Tutto attorno è silenzio e vuoto).

MEDEA.- Ci hanno lasciati soli. Sono andati a raccontare i nostri fatti, e a consolarsi di non essere né potenti, né ricchi, né forti. (*Si avvia con passo da pellegrina, e mentre sta per scomparire, sibillina*) E dovremo vivere ancora. Toccherà ancora vivere. (*Solenne*) Solo gli Dei sanno chi per primo ha fatto il male³².

Este desenlace, tan diferente del de Eurípides y del de Séneca, nos ofrece precisamente la mejor demostración de hasta qué punto Corrado Alvaro consigue una excelente reescritura del drama basándose en sus profundos conocimientos de la riqueza y variedad de este mito en las fuentes clásicas. En efecto, existe la opinión mayoritaria de que fue en la tragedia de Eurípides donde por primera vez se presentó a Medea dando muerte a sus hijos, mientras que en otras versiones eran lapidados por los corintios, por haber llevado a la hija del rey los regalos nefastos enviados por su madre³³: resulta claro que Alvaro amalgama las dos posibilidades, y su Medea mata a los niños para librarlos de que sean dilapidados, como abiertamente confiesan los encolerizados corintios que van a hacer. De paso, presentando a Medea víctima repentina del acoso, del miedo, de la negativa a entregar a sus hijos para que los sacrifiquen, Alvaro redondea la humanización de su heroína, a la que, a diferencia de la clásica, nunca hasta entonces se le había pasado por la cabeza asesinarlos para vengarse de Jasón.

³² *Lunga notte di Medea*, p. 109 ss.

³³ Cf. GRIMAL, P. *Diccionario de la mitología griega y romana*, trad. de Francisco Payarols. Barcelona: Labor, 1965, s. v. Medea, pp. 336-338; s. v. Mérmero, p. 353.

5. EL DRAMA DE ALVARO COMO UNA MEDEA DEL SIGLO XX.

He señalado anteriormente que tres componentes importantes en las reelaboraciones literarias del tema de Medea en el siglo XX, que contribuyeron a asegurarles el éxito ante receptores tan distantes en el tiempo y en muchos aspectos tan distintos de los antiguos griegos y romanos, consisten en el reflejo en la protagonista de profundas y trascendentales pasiones humanas, en su utilización para tocar el tema del *status* e imagen social de la mujer, y, por último, en su condición de extranjera. Son tres aspectos ya fundamentales en la *Médeia* estrenada por Eurípides en 431 a. C., que Alvaro sigue potenciando en su obra, porque tienen un peso, un significado, una actualidad de enorme alcance todavía en su tiempo, también en el nuestro, para ganarse la atención y el interés de las gentes.

Por lo que respecta a los sentimientos, Alvaro elabora en su protagonista un paradigma de mujer fuerte, sagaz, extranjera, esposa fiel, madre amante, pero sometida de golpe a un conjunto de adversidades: abandono por parte del marido, privación de los hijos, destierro, todo ello en un país que no es el suyo, y en un momento en que todo se conjuga para dejarla en el mayor de los abandonos y en la peor de las soledades. Alvaro, modelando literariamente esa imagen, sin duda piensa en una gran actriz, por ejemplo esa «prima donna» que nos diseña al hablar de Tatiana Pavlova, cuando pone en labios de Medea un monólogo como el que encontramos al comienzo de la Escena III del Segundo acto, implorando al cielo una solución a sus angustias, a pesar de su convicción de que su plegaria no va a obtener respuesta:

MEDEA.- (*sola, verso il cielo stellato*) Io ti supplico, fiamma divina, fuoco di Promèteo. 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 piú 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, e accanto un fiumicello per confine. Asciuga qualche deserta palude. Crea un angolo di terra per Medea e per i suoi figli. Superba distruttrice, che puoi schiodare dai suoi astri il cielo, questo solo ti chiedo. Fiamma portentosa, dammi un focolare. È poco. Non ti ho mai chiesto tanto poco. Non rispondi piú a Medea. Non puoi, tu dici. Questo può farlo soltanto l'uomo, tu dici. Gli Dei hanno lasciato questo all'uomo, tu dici. Gli Dei rispettano l'uomo. Sta a lui rispettarsi dello stesso rispetto degli Dei. Tu puoi distruggere. Ma vivere umanamente, può soltanto l'uomo. La festa di questa mattina può essere spazzata via e cancellata dalla terra. Oppure rebrividare appena del dolore di Medea...³⁴

En la voz de esta Medea implorante, que en vano eleva al cielo sus penas y sus deseos, Corrado Alvaro encierra, él mismo nos lo ha dicho, las angustias y los sueños «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», es decir, de tantos millones de mujeres europeas de mediados del siglo XX. La reescritura se adapta de maravilla al proyecto de nuestro dramaturgo.

³⁴ *Lunga notte di Medea*, p. 64 ss.

En cuanto a la posición subordinada y discriminada de la mujer, supuestamente en un contexto histórico que nos lleva a la Grecia mítica, pero que todavía corresponde en buena medida a la actualidad de la Italia de la posguerra, y mucho más de la Italia meridional que tiene siempre presente Alvaro en su corazón y en su obra literaria, se refleja a cada paso a lo largo de *Lunga notte di Medea*. El tema de la situación de la mujer tal como se plantea en esta obra daría pie por sí solo a un largo trabajo, que no puedo hacer en estas circunstancias³⁵. A falta de ello, recordaré tan sólo dos pasajes ejemplares:

Ya antes de aparecer por primera vez en escena, al comienzo de la tragedia Medea dialoga desde dentro de su casa con sus dos criadas Perseide y Layalè, que se encuentran en el escenario:

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 amante³⁶.

Y cuando ya nos encaminamos hacia el desenlace, en la Escena IX del Segundo acto, es de nuevo Perseide, que a lo largo de la obra ha expresado muchas veces sus opiniones sobre la relegación y subordinación de la mujer, quien se despacha con este párrafo:

Nessuno conosce quanta forza l'uomo deve alla sua donna. S'egli trionfa, è lui. S'egli perde, è colpa della sua donna. S'egli la abbandona, è di lei disonore e vergogna. Se ella partorisce un maschio, ci si rallegra con lui. Se lui dovesse partorire, il mondo sarebbe spopolato. Se lei dovesse combattere, farebbe meno fatica che a custodire un uomo. E la terra sarebbe tuttavia clemente³⁷.

Y por último el tema de la extranjería, que Alvaro ha sufrido personalmente, y que en torno a él se ha convertido en uno de los males del siglo. En la imposibilidad de dedicarle un tratamiento más amplio, recordaré algunas de las ideas que ya expuse en mi trabajo «Una donna straniera di nome Medea». Este aspecto se desliza una y otra vez, como una constante fundamental, a lo largo de toda la obra, en la que de boca de diversos personajes escuchamos referirse a Medea con los términos «esule», «barbara», y sobre todo «straniera». Resulta curioso por ejemplo que, cuando irrumpe Creonte en escena de forma salvaje, impropia de un rey perteneciente a un pueblo que se considera superior, la primera palabra que dirige a Medea

³⁵ Lo mejor que he leído sobre este aspecto es el artículo de Francesca Malara, «La *Lunga notte di Medea*: l'urlo del femminile contro la violenza del cosmo maschile», en A. M. Morace - A. Zappia (eds.), *Corrado Alvaro. Atti del convegno letterario di Mappano Torinese (16-17 Marzo 2001)*, pp. 119-146.

³⁶ *Lunga notte di Medea*, p. 12 ss.

³⁷ *Lunga notte di Medea*, p. 99.

es precisamente «Straniera!» (p. 45). Y curiosa también la contraposición que el propio Creonte no duda en establecer entre Jasón, un griego, y Medea, una extranjera:

Giasone è un campione della Grecia. E tu sei una vagabonda. Invisa a tutti. Paventata dal popolo. In sospetto dei re. Vedi tu stessa, come parli di tanti crimini!³⁸

Mientras Medea dialoga con Egeo, escuchamos atónitos las «Voces de la multitud», que nos hacen percibir la hostilidad que sienten los habitantes de Corinto contra la maga extranjera desde siempre, incluso cuando todavía no ha llevado a cabo su intento de dar muerte a la hija del rey Creonte:

Al bando la megera!
Non vogliamo fattuchiere a Corinto!
Basta con la straniera!
Via la straniera!
Fuori la barbara!³⁹.

En consecuencia, después de frustrarse el intento de asesinato de la hija de Creonte, las multitudes encolerizadas acuden en busca no sólo de ésta, sino también de sus hijos, para acabar con ellos («La madre e i figli! La vipera e i piccoli serpenti!», p. 105); acorralada por las masas, la heroína promete que les entregará ella misma a los niños, entra en casa, apuñala a sus hijos, y volviendo a la puerta arroja a las gentes el puñal ensangrentado. De este modo, con un amor materno que ha sido constante en sus palabras y en sus acciones, Medea salva a sus hijos de la cólera del pueblo de Corinto; pero también, en una lectura más profunda, como señala el estudioso portugués Aníbal Pinto de Castro, los libera de la tragedia de sentirse por siempre acosados por un pueblo hostil, exiliados, extranjeros⁴⁰. De este modo, Corrado Alvaro ha cumplido el programa de denuncia social que se había planteado para su interpretación personal del tema clásico de Medea, en el momento de concebir esta preciosa reescritura que es sin duda alguna su tragedia *Lunga notte di Medea*.

³⁸ *Lunga notte di Medea*, p. 53.

³⁹ *Lunga notte di Medea*, p. 70.

⁴⁰ PINTO CASTRO, A. «Modernidade e modernização de um mito. A *Lunga notte di Medea* de Alvaro», cit.: según este autor, Medea «cede o lugar à mãe atormentada que, com o seu acto traslucado, pretende, acima de tudo, e num primeiro momento, ou numa primeira interpretação de superfície, livrá-los da turba enfurecida que quer cevar neles a fúria [...]; mas também, numa leitura mais profunda, livrá-los, ainda que pela morte, da tragédia que, como onda arrebatadora, envolvia tantas crianças do após-guerra, na lúgubre tristeza dos orfanatos e reformatórios, no desamparo da vagabundagem pelas ruas, em cidades desumanizadas, sen nelas encontrarem tecto nem pão, ou na indiferença que a rotina sempre acaba por instalar, mesmo nas almas mais sensíveis às desgraças alheias» (pp. 158-159).