

L'inventario di un universo

Antropologia e letteratura in Corrado Alvaro

Fulvio Librandi

Abstract. Some of Corrado Alvaro's works, especially those regarding Calabria, are often evaluated not only for their literary value, but also for their documentary value. The article summarizes some points of the post-modern debate on ethnographic writing and moves in that area of compatibility which anthropologists and literary critics converse. The different contrasts that seem to constantly characterize Alvaro's works - country/world, metahistory/history, magical realism/realism - once composed and read in their entirety, reveal a specific structure which is implied in most of his literature. The landscape, in particular, is the element that makes everything coherent, and allows us to understand some specific dynamics of Alvaro's memory.

Keywords. Anthropology and literature; Folklore; Corrado Alvaro; Realism; Landscape.

1. A strange anthropology

La peculiare natura compositiva della scrittura è, per l'antropologia culturale, un concetto *limen* che definisce uno spazio in cui gli statuti epistemologici della disciplina diventano solitamente questione. Negli anni Settanta del Novecento, l'invito di Clifford Geertz a guardare a questo aspetto peculiare del lavoro dell'antropologo - «Che fa l'etnografo? Scrive» [Geertz 1987, 58] - segna simbolicamente l'inizio di una fase nuova della storia degli studi e diventa il denominatore comune delle molteplici versioni delle antropologie della postmodernità che verranno declinate - a volte in contiguità e più spesso per fratture - con il ragionamento geertziano. Che le culture venissero «messe in forma» tramite la scrittura degli antropologi, nel nuovo paradigma, diventa l'assunto problematico centrale che consente, e per certi versi impone, un nuovo approccio riflessivo alla disciplina. Di volta in volta vengono messe in discussione le forme di etnocentrismo che sono intrinseche alla formascrittura; l'utilizzo «culturale» delle figure retoriche; le strategie narrative

che consentono di legare un discorso a un filo. La forza della scrittura è innanzitutto poetica e la tensione verso un discorso di verità - fosse pure la verità debole e negoziale dei postmoderni - deve passare attraverso la decostruzione del testo e l'analisi degli elementi compositivi. L'antropologia novecentesca aveva privilegiato come *output* delle proprie ricerche la monografia, il cui modello sembra comparabile a quello delle grandi opere della narrativa realista ottocentesca. Fabio Dei fa notare che le componenti che caratterizzavano la monografia etnografica classica erano: «l'olismo rappresentativo, l'attenzione ridondante al dettaglio, la modalità impersonale di narrazione, l'uso del presente etnografico, la predominanza del visualismo descrittivo» [Dei 2000, 186]. Le grandi monografie che hanno fondato la tradizione occidentale dell'antropologia, dopo la svolta narratologica, vennero rilette in modo nuovo, centrando l'attenzione sull'antropologo che guarda e interrogandosi su quale porzione di mondo i suoi occhi fossero preparati a vedere; sul testimone che racconta se stesso anche quando si fa trasparente; sul narratore che scrive e sul suo non poter non scrivere secondo i modi del mondo in cui si è inculturato. Il processo veritativo (parlare di verità diventa improprio) è legato all'analisi delle strategie retoriche di un autore e a quella che, a distanza ormai di anni, a volte appare, più che un'archeologia, un'anamnesi del testo. Di fatto, dall'analisi critica dell'autorialità di un testo procede il riconoscimento di autorevolezza. È da segnalare come gli esperimenti volti a proporre nuove forme di scrittura antropologica, più attente alla declinazione della soggettività dell'osservatore, appaiano frammentari e come la *pars costruens* degli antropologi postmoderni non abbia prodotto tra i suoi esiti modelli duraturi. A fronte di tutto ciò, la svolta di cui è simbolo la pubblicazione di *Writing Culture* di Clifford e Marcus, resta probabilmente l'ultimo «fatto sociale totale» dell'antropologia, un *topos* della disciplina di cui non si può non tener conto.

La nuova attenzione alla soggettività dell'autore e alla componente realista del testo comporta un rinnovato interesse anche per quello che appare il lato speculare della questione, ovvero il se e il come determinare il valore antropologico (che sia euristico, documentario o altro) dei testi letterari. Il tema è complesso e non è semplice rimandare a un corpus di documenti omogenei che affrontino la questione organicamente. La posizione di Iser, tra gli studiosi che hanno approcciato a questo tema dal versante della teoria della letteratura, è di particolare interesse. Iser parte dall'assunto che la creazione di immagini fittizie sia una caratteristica umana fondamentale, come dimostra il fatto che ogni società che ha adottato una forma di scrittura ha creato anche una forma di letteratura d'immaginazione; la scrittura, sempre secondo Iser, è un'energia plastica e docile che consente di far emergere, attraverso l'esame critico di un testo, le caratteristiche di un angolo di mondo che sono importanti per una lettura antropologica. Iser, superando un modello

che al tempo era sembrato intuitivamente valido¹, rifiuta l'idea che i processi di inculturazione siano deterministici, così come ritiene che sia un errore considerare il testo letterario come un mero archivio di dati etnografici. La novità del suo pensiero consiste nell'individuare nella letteratura una specie di «antropologia estensiva», una sorta di catalogo dei modi d'interazione possibili tra l'uomo e il suo mondo culturale. Il «fittivo» non è solo un modo di creare mondi alternativi, ma di sperimentare nel mondo fantastico il «possibile culturale» della vita reale. L'uscita da sé di chi immagina un'altra storia, l'apertura all'ignoto, si risolve in una diversa declinazione del possibile: «l'impossibilità di essere presenti a noi stessi diviene la nostra possibilità di giocare con noi stessi in una pienezza che non conosce confine» [Iser 1991, 226]. Il testo è un'opera che si crea nell'interazione (anche con il lettore); l'analisi dei significati fluttuanti - dei modi della fluttuazione - può consentire l'individuazione, in un procedimento sempre dinamico, del senso di un mondo narrato. Gli aspetti riflessivi del procedimento iseriano, il suo modo di considerare i significati come dispositivi dinamici da ridefinire (ma anche ridefiniti) e, più in generale, il debito implicito con l'idea ricoeuriana della metafora viva, crea un ambito di compatibilità con le riflessioni degli antropologi postmoderni che abbiamo richiamato sopra. Anche qui il mondo è narrazione in cui è preso anche il narratore.

2. *Guardare San Luca da lontano*

Il rapporto tra antropologia e letteratura è stato definito da Geertz *a strange romance* [Geertz 2003]. Alberto Sobrero ricostruisce una stagione dell'antropologia segnata, secondo la definizione di Vincent Debaene [Debaene 2015], dallo schema del doppio libro, stagione durante la quale, tra il 1930 e il 1950, molti antropologi riportano a casa, insieme ai lavori etnografici, un'opera letteraria a cui hanno lavorato durante la spedizione [Sobrero 2015, 25 e sgg.]. In un momento storico in cui pare urgente per gli antropologi la necessità di ridefinire e affermare gli statuti epistemici di una disciplina per molti inafferrabile, questi ricercatori si dedicavano anche alla stesura di romanzi, si dedicavano, cioè, a una forma di scrittura che era un potenziale virus per l'idea della scientificità della disciplina. Ma questa

¹ Rispetto ad esempio alle tesi di Fernando Poyatos che aveva coniato l'espressione «antropologia letteraria» per definire un filone di studi interdisciplinare che voleva riflettere su come individuare e leggere gli aspetti antropologici nei testi di letteratura, e in particolare quei passaggi della scrittura nei quali il narratore viene narrato. Il metodo di Poyatos risulterà macchinoso e soprattutto determinista, tendendo infatti a ritenere l'autore un prodotto del contesto culturale e negandogli di fatto capacità agentive. Con più favore vennero invece accolte le sue proposte che tendevano a spostare l'attenzione dal testo come contenitore di evidenze antropologiche alle dinamiche interne della narrazione, l'analisi delle cui articolazioni avrebbe potuto consentire di individuare modelli culturali di riferimento. [Cfr. Gambino R. 2004, 72-78, in *Antropologia letteraria*, in Cometa M., 2004].

pulsione alla letteratura, secondo Sobrero, sembra a volte il sintomo di una malattia professionale degli antropologi quando, lontani, hanno forse bisogno di esperire un'altra qualità di lontananza. Nella solitudine il «fittivo» può diventare una strada più concreta per evocare ed esperire una patria culturale; la partecipazione empatica ad «altri immaginari» diventa una strada parallela che conduce a se stessi; la «malattia del diario» sembra a volte definire il margine sul quale l'antropologia e la letteratura si indistinguono.

Il margine però c'è, dice Sobrero, anche quando appare labile. A chi scrive romanzi appartiene «il campo dell'esistenza, il campo delle possibilità umane, di tutto quello che l'uomo può divenire, di tutto quello di cui è capace» [Kundera 1986, 68], agli antropologi «i mondi reali, la parte dell'esistenza che si è realizzata» [Sobrero 2015, 33]. La definizione di questo margine resta però difficile, giusta la sua liminalità, la sua matrice che sembra stabilmente antistrutturale. Domenico Scafoglio [1996, VIII] segnala la necessaria distinzione tra «l'indagine antropologica che si serve della letteratura [e] l'attività degli studiosi che fanno critica letteraria col soccorso dell'antropologia», rilevando, tra quest'ultimi, un «entusiasmo pionieristico [non accompagnato] da un adeguato approfondimento teorico-metodologico»². Valgono ancora, a distanza di qualche anno, le considerazioni di Fabio Dei che, considerando la struttura compositiva dei testi come cornice di senso, sostiene che nel romanzo l'autore chiede al lettore, come patto iniziale del loro rapporto, l'immediata identificazione con il mondo che viene narrato: «l'interfaccia tra autore e lettore assume la forma di un «come se», che consente di sospendere la normale attenzione critica alle pretese denotative del discorso, o per meglio dire di rimodulare l'attenzione in rapporto alle regole di quel particolare universo narrativo» [Dei 2000, 194]. Il lettore partecipa interamente della realtà rappresentata e concorre a determinare il senso di ciò che legge senza che il «come se» pattuito perda coerenza. Il testo etnografico è invece tutto fuori parentesi e al lettore non si chiede di derogare alle regole ordinarie del suo giudizio critico. L'autore, che è sempre presente - foss'anche solo come garante del testo - si rivolge direttamente al lettore proponendo

² La posizione di Domenico Scafoglio è interessante: «l'ermeneutica letteraria di ispirazione antropologica aspira a una conoscenza (di segno nuovo, straniante rispetto alle prospettive critiche tradizionali) del testo letterario (e sotto questo aspetto questi studi nelle loro espressioni migliori meriterebbero forse la denominazione di 'antropologia della letteratura'); l'antropologia invece, anche quando lavora con le opere letterarie, non rinuncia ai suoi scopi statutariamente consolidati, che sono quelli della comprensione delle leggi generali della società, dei sistemi culturali e del loro uso. In altri termini il critico letterario si ferma al testo, che invece è per l'antropologo luogo di transito che consente di accedere ad altro; il primo aspira, nelle sue ambizioni più alte, a rifondare la critica letteraria, il secondo rimane un antropologo che ingloba, nella sua indagine sull'uomo, le opere letterarie, che dell'uomo sono un prodotto. Ne deriva, tra l'altro, che lo scrittore è per l'ermeneuta letterario soltanto oggetto di studio, mentre per l'antropologo è prima di tutto un compagno di viaggio [...]». [Scafoglio 1996, VIII-IX].

fatti e cornici teoriche che possano validare le asserzioni. «La ‘materia narrativa’ è assunta come oggetto del dialogo tra autore e lettore, dunque distanziata da entrambi e investita di valore di verità falsità» [Ivi]. La strategia retorica in sé non restituisce un metodo di studio della realtà, né elide la necessità di dichiarare una teoria. La demarcazione tra testo etnografico e letteratura è plasticamente restituita dalla differenza tra la quantità di inchiostro versato negli dagli antropologi per definire un’idea - dinamica, processuale, negoziale, sempre relativa - di verità e un singolo rigo di Leonardo Sciascia che può affermare che la letteratura «è la più assoluta forma che la verità possa assumere» [Sciascia 2001, 833, 834].

In alcune pagine di Corrado Alvaro si ha l’impressione che sia rintracciabile, pur in un testo unico, lo schema del doppio libro. È il romanziere, questa volta, che alterna registri narrativi all’interno della stessa opera per costruire una sua peculiare «narrazione della/nella distanza» che è interessante analizzare quando si affronta il rapporto tra testo etnografico e testo letterario. È il caso di ricordare che *Gente d’Aspromonte* esce nel 1930, quando Alvaro ha 35 anni, ha già vissuto nel Nord dell’Italia, a Parigi, a Berlino, ed ha elaborato un sentimento verso San Luca che si nutre di rievocazione e di distanza; anche quando, raramente, torna in Calabria dalle sue parti non arriva fino al paese ma preferisce affacciarsi da un poggio e guardare da lontano ciò che definì un «mucchio di case presso il fiume, sulla balza aspra circondata di colli dolcissimi digradanti verso il mare» [Alvaro 2001, 30]. Questa modalità di visione, che prova a tenere insieme ciò che lo scrittore vede in quel momento e ciò che ricorda, è una finestra sulla relazione tra opera e vita dello scrittore.

3. Il radicamento e l’oltranza

L’opera di Corrado Alvaro, secondo molti critici, è segnata dalla presenza di un contrasto, quasi di una fenditura, che viene a volte indicata come la *conditio* della sua produzione letteraria. Questo contrasto non viene ricostruito in modo omogeneo, produce interpretazioni differenti e, tuttavia, appare una costante nelle analisi del corpus degli scritti alvariani. Mi riferisco, pensando in particolare a *Gente in Aspromonte*, a ciò che è stato indicato come «compresenza (e in qualche caso dicotomia) nell’opera alvariana di un dissidio tra radicamento e oltranza, mistero e tensione dichiarativa, vocazione autobiografico/memoriale e rappresentazione di segno netto» [Dell’Aquila 2002, 100, 101]. L’analisi degli scritti di Alvaro ha più volte impegnato i critici nella disamina della contrapposizione, della giustapposizione o, addirittura, della sovrapposizione nella sua opera di un pensiero locale, radicato in un luogo, quasi terragno, e di uno sguardo che è in sé un sentimento di altre patrie. Una forma *in nuce* di tale contrasto viene indicata da Alberto Spaini già nel 1917, nella sua recensione delle *Poesie grigioverdi*, l’esordio editoriale di Alvaro, in cui afferma che il poeta «quasi non può credere a se stesso di

essere ormai uomo, capace di agire da uomo, e la casa gli è ancora il grande mondo che agli occhi infantili tutto riassume» [cit. in Alvaro 2018, 1480]; intuizione penetrante, dice Geno Pampaloni [*Ivi*], che manterrà il suo valore euristico nell'analisi di tutta l'opera successiva di Alvaro. La prima casa e il grande mondo verranno infatti rideclinati costantemente dallo scrittore di San Luca, e di volta in volta queste immagini saranno i significanti che gli consentiranno di far diventare romanzo una sua particolare percezione del rapporto spazio/temporale. Tale contrasto sarà indicato dai critici, a volte riduttivamente, come l'opposizione tra il primitivismo contadino e la società urbana [Salinari 1967]; come una mai risolta tensione emotiva tra «l'ansia di vivere nella babele cittadina, e, a riscontro, il richiamo, l'idillio paesano» [Pancrazi 1931, cit. in Alvaro 2018, 1487], «tra primitivismo e intellettualismo, tra provincia ed Europa» [Pancrazi 1930]; l'ossimoro di un modo di descrivere una realtà storicamente data ma abitata «da figure colte nella loro metastoricità» [Balduino 1972, cit. in Dell'Aquila 2002, 98]. Ciò che caratterizzerebbe l'arte di Alvaro è un'indecidibile appartenenza a una patria culturale che coincide col luogo in cui è stato gettato nel mondo - quindi «il mito atavico, la metastoria, il momento calabrese o regionale» [Pampaloni 2018, 1485] - o, di contro, alla patria del grande romanzo europeo. Nel 1959 Gaetano Trombatore indicherà nel protagonista del *L'uomo nel labirinto* la figura emblematica di «tanta parte della cultura italiana, quando, partendo da strutture economiche e sociali arretrate, viene tuttavia necessariamente in rapporto con forme e temi, che sono altrove espressioni di classe progredite, dalla lunga tradizione culturale» [Trombatore 1959, cit. in Alvaro 2018, 1483]. Qui, in modo svalutativo, la letteratura alvariana viene intesa come un indugiare tra il «ceppo scarno del verghismo» e «l'astratta e intellettualissima liricità del romanzo europeo» [Tancredi 1969, cit. in Alvaro 2018, 1491]. L'intera critica, dice ancora Pampaloni, è quindi caratterizzata dal pendolarismo tra questi due *tòpoi* che sembrano strutturali e riconoscibili, e anche il tentativo di Guido Piovene di tenere insieme le parti opposte, di conciliare i temi e lo specifico narrativo dei due filoni - «l'unione non è artificiosa, bensì la separazione » - [Piovene 1930, cit. in Alvaro 2018, 1490] si risolve di fatto nella loro riaffermazione.

Un modo di affrontare organicamente questi registri passa attraverso l'analisi del realismo e del realismo magico in quanto componenti ritenute precipue della scrittura di Alvaro. La questione è ampia e difficile da ricondurre a una sintesi, tuttavia i punti nodali riguardano, da un lato, la collocazione dello scrittore di San Luca in un filone della tradizione realista che lo accomunerà a Silone, a Brancati, a Bernari, per altri versi a Tozzi e a Deledda, per altri ancora a Moravia; dall'altro il suo modo di far corrispondere le nuove dimensioni di una realtà divelta dai movimenti d'avanguardia a una personale espressione in prosa. Realismo e realismo magico non si contrappongono; il recupero del piano della realtà dei grandi maestri del

romanzo ottocentesco può convivere con l'esigenza bontempelliana di un mondo immaginario che «deve versarsi in perpetuo a fecondare e arricchire il mondo reale» [Bontempelli 1974]. Questa doppia prospettiva in Alvaro intride il realismo della sua scrittura di una componente mitica che è peculiare almeno sotto due rispetti: da un lato, come ebbe a dire Pancrazi, le cose vere che Alvaro narra sono intinte nel mistero; dall'altro, specularmente, secondo Guido Piovene, «l'immaginazione è piena di nessi, come un ragionamento [Piovene 1930]».

In Alvaro realismo e realismo magico sono espressioni di un insieme che diventa duplice solo nel modo di documentare i diversi livelli del mondo, tutti per lui reali, quando questo entra nella sua narrazione. Anche quando la sua prosa sembra avere un valore documentario, anche quando in modo quasi neoverista insiste sui costumi, sui modi di vita, sui particolari minuti dei paesaggi dell'Aspromonte, alcuni spessori della narrazione lasciano emergere una forza del mito, un significato altro delle cose, che però Alvaro considera connaturali del mondo che descrive.

Si può affermare, come ipotesi di lavoro, che sia la dimensione temporale, elemento chiave della letteratura di Alvaro, il denominatore che consente di rendere coerente e di orientare il piano della sua narrazione. In questa ottica, realismo e realismo magico vanno considerati un doppio l'uno dell'altro, e la differenza sostanziale (o il punto di congiunzione) come per molte altre «opposizioni» alvariane, può essere indicata nel rapporto tra il tempo interiore delle cose narrate, il tempo del racconto e il tempo del narratore.

4. Il presente a-storico

Corrado Alvaro, in *Gente in Aspromonte*, adopera dunque un doppio registro narrativo che gli consente di raccontare una realtà socio-culturale il cui elemento costitutivo sembra essere una mitica immobilità che, tuttavia, viene colta e narrata nel momento in cui sta per trasformarsi o quando forse è già radicalmente altra. Il presente indicativo adoperato nell'incipit del romanzo «Non è bella la vita dei pastori» - uno dei più noti della letteratura italiana -, può essere letto anche come un presente a-storico che serve a descrivere una dimensione allocrona della Calabria, il cui tempo fermo sembra essere non solo fattore connotante ma anche principio di interpretazione della vita di chi questo tempo e questa terra abita; e tuttavia è in questo a-tempo che le cose accadono, che i destini si dipanano e si compiono, a volte si disfano.

Attraverso il presente a-storico la narrazione cuce un paesaggio che si avverte come un tutto organico. L'impegno dell'uomo è fatto di azioni scandite, ripetitive ma adattive perché sono volte, prima di ogni cosa, alla interazione/ mediazione con la natura.

Conosciamo i pastori attraverso il loro abito, che è la divisa che li indistingue, ma non conosciamo il volto di nessuno di loro, quasi a ribadire la loro dimensione corale all'interno di una cultura corale. Uomini e animali dormono in casupole di frasche e fango in cui si entra da un pertugio - tutti, significativamente, a quattro zampe -; il rapporto uomo animale offre ai pastori le parole per elaborare le loro aspettative, nelle quali il paese a cui tornare sta «caldo e denso come una mandra»; le cose sono o bianche o nere, o sì o no, o salita a monte o discesa a valle, e l'alternanza quasi esclusiva dei due colori sembra una delle chiavi compositive del racconto dell'inverno - bianca è la neve, il latte, i buoi; neri i vestiti e i cappucci dei pastori, i porci, le caldaie -. Un altro elemento che ordina la narrazione sembra riguardare la forma dell'aria, i buoi che respirano gravi mentre si inerpicano, il fumo della legna che brucia e gli odori caldi e acidi del caglio che sono spinti dal vento; le donne, che sono colombe, a casa invece sospirano - il respiro è natura mentre il sospiro ha regole culturali -, in quelle case in cui gli uomini torneranno quando «la luna nuova avrà spazzato la pioggia»; la solitudine «è ventosa». Il *soundscape* ordinario di questo ambiente, che sottende a tutta la descrizione, consiste nel rumore dell'acqua, che urla o che borbotta. L'acqua in Alvaro è sempre metafora dell'alea della vita del calabrese, abituato «a subire la violenza delle fiumare, che prima o poi travolgeranno ogni cosa» [Alvaro 2014, 282], così come è abituato alla siccità che uccide la vita; l'acqua è dappertutto, e sembra che questa terra vi navighi sopra, ma non è mai vicina se occorre, come sanno «le serve che in lunghe file tutto il giorno andavano e tornavano con gli orci e i barili sulla testa ad attingere acqua a tre chilometri dal paese» [Alvaro 2015, 11].

Le descrizioni del paesaggio e del paesaggio antropico spesso impegnano la sensorialità del lettore, quasi le cose non accadessero nella realtà effettuale ma solo in quanto percezione. Si ascolta così la voce assordante dei torrenti, si sente l'odore del siero fumante che si sprigiona dalle caldaie, del sangue che i cani fiutano; i pastori con i loro coltelluzzi - la descrizione in ottica micro trasmette una sensazione tattile - incidono figure su oggetti di legno da donare, al ritorno, alle loro donne; gustano, sinesteticamente, il «bianco purissimo» del latte sul pane. Ciò che forse maggiormente circoscrive l'estensione di questo paesaggio, che racchiude lo spazio della vita «non bella» di questi uomini, è il suono di una zampogna, a cui dà fiato un pastore che è seduto su un poggio «come su un mondo». Alle prime pagine di *Gente in Aspromonte* si addicono le considerazioni di Elio Vittorini secondo il quale «Nei racconti di Alvaro tutto è avvenuto, il mondo stesso è avvenuto, la tragedia è scoccata, gli uomini e le cose sono fermi a una specie di 'status quo', di 'situation faite'» [Vittorini 1930, cit. in Alvaro 2018, 1488]. La verità che traspira dalla narrazione è dovuta alla capacità di Alvaro di restituire in modo fedele sia la natura, sia le azioni degli uomini «in cui si manifestano al vivo, le tensioni interne, umane di questa società» [Montano 1980, 263]. La cifra autoriale

dello scrittore è forse individuabile nello stile raffinato del linguaggio a volte «a sottrarre» a volte espressionista, nella ricercatezza narrativa che non collide mai con il senso della scarna sobrietà che di questo mondo vuole restituire. In queste poche pagine è descritto quindi un paesaggio abitato che non si configura mai come un'immagine realmente statica, e tuttavia sembra indifferente al tempo che scorre. L'attività lenta ma diuturna degli uomini della montagna plasma questo piccolo mondo, lo lavora, lo modifica, lo interpreta, ma non lo sottrae mai alla sua mitica immutabilità.

Sarebbe improprio attribuire ad Alvaro una conoscenza esplicita della letteratura socio-antropologica degli anni Trenta del Novecento, tuttavia richiamare alcuni punti fermi che componevano il paradigma scientifico del tempo consente di guardare ad alcuni aspetti del suo lavoro da un'altra prospettiva. Le descrizioni alvariane del mondo dei pastori sembrano richiamare alcune idee di Lévi-Bruhl relative ai tratti di una mentalità premoderna, i cui elementi distintivi venivano soprattutto indicati nella prevalenza della dimensione collettiva (di matrice durkeimiana) su quella singola e nel rapporto cognitivo-partecipativo che lega l'uomo alle cose della realtà. È bene ribadire che, anche rifacendosi solo al secondo Lévi-Bruhl, che aveva attenuato la nettezza della distinzione tra mentalità moderna e mentalità primitiva, sarebbe un errore di metodo mutuare i suoi assunti teorici per interpretare meccanicamente Alvaro. È interessante però individuare, come elemento che tiene insieme i brani alvariani riportati in questo paragrafo, un aspetto caratterizzate della scienza del tempo - della scienza in assoluto e in particolare delle scienze sociali - che contemplava modi diversi (ad esempio quelli, contrapposti, magico e razionale) di percepire il mondo. Ma è lo schema della narrazione di Lévi-Bruhl, ancor più del merito delle sue osservazioni, ad essere rilevante per la lettura della prima parte di *Gente in Aspromonte*. I pastori non sono ovviamente considerati prelogici da Alvaro, che non argomenta mai esplicitamente l'idea di una loro mentalità strutturalmente diversa; ma attingendo a un canone narrativo fondato nel paradigma scientifico del tempo, la descrizione dei pastori diventa *mythos* per evocare una data qualità di esperire il mondo, quella che evoca una dimensione corale della partecipazione, un'empatia costante con le cose, una relazione interattiva e negoziale con le forze sovranaturali. È una «Calabria dell'infanzia» che viene raccontata tramite l'evocazione di uno stato infantile dell'umanità. Il «narrato» dei pastori restituisce una dimensione vera che Alvaro rende però fantastica, fittiva più che finzionale, realisticamente magica, buona per raccontare un aspetto interiore della memoria dello scrittore.

Il tempo, per quello che interessa precipuamente il nostro discorso, è il tempo mitico in cui i pastori sono immersi e, specularmente, quello che regge la memoria-archivio [Assmann 1997] di Alvaro; la «situation faite» di cui parlava Vittorini, è il tutto accaduto. Ma non c'è nulla di propriamente

realistico in questa descrizione e soprattutto (per misurare la lontananza da Lévi-Bruhl) non c'è nessuna presa di distanza dello scrittore; non si tratta infatti di una descrizione che Geertz definirebbe di secondo grado in cui lo scrittore interpreta con la sua soggettività un sapere che sta «pubblico e condiviso» [Geertz 1998] tra gli uomini della montagna. I pastori sono tipi, la loro vita sembra indistinguersi nel mondo della natura ma, rivendica Alvaro, resta in ogni azione, seppur minima, un concetto di valore, resta in ogni aspettativa un progetto umano. Vicinanza dichiarata esplicitamente: «è una vita alla quale occorre essere iniziati per capirla, esserci nati per amarla, tanto è piena, come le contrade, di pietre e di spine» [Alvaro 2015, 9]. Il tempo mitico quindi, il presente a-storico, sembra configurarsi come il tempo che regola una determinata esperienza che Alvaro fa della propria memoria.

5. Il mondo che accade

Il mondo degli uomini che vive nel presente che accade entra rumorosamente nella narrazione alvariana. Nelle stagioni miti e colorate, in cui «rinverdiscono perfino le pietre» la montagna si popola di un'altra umanità, paradossalmente *forestiera*. I non-pastori sono tra loro diversi, ma li unisce la sconoscenza della grammatica elementare di questo ambiente, dell'essenzialità che richiede, di quel rispetto prudente delle cose della natura. Quelli che salgono in primavera sono eccedenti rispetto alle logiche della montagna, sono cercatori d'altro: sono i pellegrini che vanno alla madonna della Montagna cantando e suonando giorno e notte, ma sono anche gli innamorati, o ancora «cani arrabbiati, vendicatori, devoti, latitanti, e ubbriachi che rotolano per i pendii come le pietre». Queste diverse forme di vita compongono un'umanità diversa per ethos da quella dei pastori; ma ai pastori li accomuna l'idea che la vita è travaglio, li accomuna la consapevolezza di non essere, tutti insieme, come i santi che «coi loro volti di popolani che non hanno più da faticare stanno nel silenzio spazioso delle chiese».

Sullo sfondo, sempre significativo, del paesaggio alvariano, i protagonisti di *Gente in Aspromonte* emergono come individualità. La struttura dell'opera non è lineare e non presenta la compattezza dei grandi modelli del realismo ottocenteschi; la vicenda a volte rallenta, a volte procede per salti mostrando gli intenti selettivi dell'autore implicito. Il modo della narrazione è l'indicativo; al passato remoto e all'imperfetto che raccontano i fatti si alterna il presente del discorso diretto, nel quale Alvaro riesce ad adottare un livello linguistico più prossimo ai suoi personaggi [Rando 2018, 17]. Il procedimento resta, come nei suoi primi scritti, prevalentemente analogico, e l'autore tende «a stabilire rapporti di similitudine, se non di identità, tra i pensieri, i sentimenti, le angosce dei personaggi e le cose concrete della natura e del mondo» [Rando 2018, 18]. Le metafore attingono sempre immagini dal mondo pastorale, ma questa volta non sono funzionali per il racconto

dell'interazione tra l'uomo e la natura, al contrario, indicano un'intrinseca qualità agentiva dei personaggi che adesso si distinguono dal paesaggio, che pure resta elemento primo della coerenza interna della narrazione. Tornato con l'Argirò in paese, il piccolo Antonello, esperisce un mondo nuovo fatto di case dalle cui porte spalancate escono fiati caldi «come dalla bocca di un animale»; i soldi stropicciati che l'Argirò posa sul tavolo del padrone Camillo Mezzatesta si muovono «come animali vivi abbandonati»; le voci delle donne non si distinguono da quelle delle fontane; il respiro della bimba che Antonello stringe a sé è «come la voce di un insetto nell'aria»; la madre è avvertita sensorialmente: «nel sonno, ne sentiva il calore della pelle, e la grana fine, e il sapore quasi dolciastro». Le donne parlano dei suoi fratelli muti come di elementi della natura, come «farfalle»; la loro lingua viene descritta come serrata nella loro bocca, inutile, come è inutile «un coltello chiuso in fondo a una tasca». I «simboli naturali» raccontano ancora il mondo dei pastori, ma questa volta il modo utilizzato è individualizzante e fa emergere lo spessore delle persone, le coglie mentre interpretano le cose di una vita che succede realmente.

Alcuni brani di *Gente in Aspromonte* sono di sicuro interesse nella prospettiva di studio di un demologo. La rappresentazione della salita alla montagna dei pellegrini è uno straordinario catalogo di costumi locali, che da un lato àncora la Calabria a una sua narrazione stereotipa, dall'altro, se affrontato criticamente, può rivelare una notevole portata documentaria. Mentre la folla procede in fila indiana, in salita, per raggiungere il santuario, una serie di scene riassume alcuni aspetti nodali della pietà popolare: «i bambini piangevano nelle ceste che le donne portavano sulla testa»; «una signora vestita bene camminava a piedi nudi tenendo le scarpe in mano»; «una donna del popolo andava con le trecce sciolte», «un popolano portava sulla testa un enorme cero che aveva fatto fondere del suo stesso peso e della lunghezza del suo corpo». Si tratta di una serie di comportamenti rituali documentati e interpretati da tanta letteratura demo-antropologica a cui è complesso anche solo rimandare. Più avanti viene descritta una scena in cui un bambino cerca di «incantare» una lucertola col fischio, che è immagine di una tradizione di lunga durata e che riguarda il rapporto rischioso, e controllato culturalmente, tra uomini e rettili. Interessante è anche la rassegna dei giochi in cui si impegnano i ragazzi, e in particolare l'imitazione di una processione religiosa che restituisce una pratica religiosa vista dal punto di vista dei bambini.

6. L'infanzia come «inventario dell'universo»

Il rapporto tra il tempo e le cose ha un valore specifico per lo Corrado Alvaro. Elio Vittorini afferma che il narrare di Alvaro si muove «in una successione di spazio (non di tempo)», e che nelle sue pagine talvolta si esperiscono «*momenti di paesaggio* (c.vo mio) » [Vittorini 1930, in Alvaro 2018, 1488].

Alvaro lavora sul concetto di luogo, lo plasma come paesaggio. Geertz sostiene che nella letteratura antropologica il concetto di luogo non appare quasi mai «analitico o descrittivo, esplicitamente definito e formalmente sviluppato» [Geertz 1996, 259, 260], e che è resistente ai moltissimi tentativi di sistemazione teorica. È un truismo affermare che un luogo è tale in quanto prodotto dell'azione della comunità umana che vi si insedia, che lo trasforma, che lo trascende in un valore; si può affermare, con Augé, che sia storico/relazionale/identitario; o con Bourdieu che sia strutturato e strutturante; tuttavia il concetto di luogo resta difficile da astrarre. Il luogo, dice Geertz, è l'intensità del dove siamo, che non si misura e che non passa attraverso le parole. Ciò che sappiamo è che il mondo intero, nella sua dimensione più universale, è sempre senso «adagiato nei luoghi» [Casey 1996, 43].

Una lezione classica di Ernesto de Martino specifica meglio l'idea di paesaggio. L'antropologo napoletano sostiene che il mondo per l'uomo è mondo, ovvero è umanamente utilizzabile, se appaesato: «Il mondo come sfondo familiare, appaesato, normale del nostro emergere valorizzante è l'indice nascosto e sempre disponibile di possibili percorsi operativi. Questi percorsi intanto sono ovvi e abitudinari in quanto costituiscono l'umana opera di appaesamento consumatasi nei millenni per giungere attraverso la nostra biografia al qui e all'ora dell'attuale emergenza» [de Martino 2002, 558]. Lo spaesamento geografico, l'esperienza del decentramento, il dissolvimento del rassicurante confine tra il soggetto e il suo mondo/paese apre alla crisi della presenza. Nei casi limite, apre al fenomeno diruente dell'angoscia territoriale che è un «affacciarsi sul nulla [...] mondo che sprofonda [...] estrema servitù [...] infedeltà radicale alla vera condizione umana» [Ivi, 559].

Nella versione francese *paysage* l'etimologia del termine risulta più esplicativa. Il radicale *pays* pone questioni per la grande varietà di significati del termine, ma lega, almeno nella sua accezione originale, la parola a un contesto rurale. *Age* è invece il suffisso per indicare l'attività collegata con il verbo, ad esempio *labourage* con *labourer* o, similmente, in italiano *bandaggio* per *bandare*. In questo senso, paesaggio è sia ciò che vediamo sia ciò che stiamo costruendo con l'azione stessa del vedere. In inglese, *Landscape* contempla il radicale *Land*, terra, e il suffisso *-seep*, che ha a che fare con la bonifica della terra; in tedesco il suffisso di *Landschaft* deriva dal verbo *schaffen*, che vale fare, trasformare. In base a ciò, secondo Advocat, si può parlare di un «atto di paesaggio» [Advocat, 1982, 334], di un lavoro specificamente umano che plasma con lo stesso materiale la forma del luogo e la forma dell'appartenenza. Ciò esclude la possibilità di ridurre il paesaggio a un mero oggetto registrato dai sensi, nonostante sia proprio tramite i sensi che se ne fa esperienza; al contrario, parafrasando Merleau-Ponty, il paesaggio può essere pensato come un intreccio tra il sé e il mondo [Merleau-Ponty 2007], in un rimando continuo di cui il corpo è mediazione. In questa prospettiva, infatti, il corpo non è l'interfaccia tra il sé e l'altro

da sé, ma è contemporaneamente soggetto e oggetto, entità che rileva ed entità rilevata, strumento per la percezione che funziona perché partecipa del senso del mondo che abita e da cui è abitato. Come il corpo, e a partire dal corpo, il paesaggio ha un davanti e un dietro, un vicino e un lontano, un su e un giù che diventano concetti di valore (testa e piedi, spazio del cielo e spazio degli inferi), ha un codice di interpretazione per cogliere se stesso in quanto parte del tutto. Come il corpo il paesaggio ha un prima e un dopo, è preso nella diacronia. Ancora, la percezione di un paesaggio è orientata socialmente e culturalmente, è collettiva, anche quando si risolve in esperienza singolare. Edward Casey sostiene che il luogo - ma qui è possibile senz'altro estendere il concetto al paesaggio - «è la forma più fondamentale dell'esperienza incarnata, potente luogo di fusione tra sé, lo spazio e il tempo».

C'è una memoria nel paesaggio, quindi, che lavora con gli analoghi materiali della memoria del corpo. Maurice Halbwachs sostiene: «Le pratiche della costruzione culturale del ricordo devono essere interpretate anche come pratiche spaziali. Così un ricordo è spesso associato ad un luogo perché tale associazione aiuta la sua costruzione culturale, la sua configurazione spaziale e la sua condivisione collettiva» [Halbwachs 2001]. Così come nel tempo cambia la storia di Alvaro, così come cambiano i suoi interlocutori e i suoi affetti, così come cambia il suo posto nel mondo, cambia il suo modo di interrogare la memoria dei luoghi, e cambia, di conserva, il paesaggio dell'Aspromonte.

Abbiamo visto come nella descrizione di alcuni paesaggi alvariani la memoria del corpo orienti la rappresentazione del mondo e come da questo stimolo origini una scrittura più evocativa e più urgente. È come se le tracce emotive, che il corpo conserva come una sapienza implicita, trovassero modo di riaffacciarsi alla coscienza nella forma di un paesaggio che può essere restituito solo con il concorso di tutti i sensi. In alcuni frangenti si ha l'impressione che lo scrittore elabori un sapere interiorizzato, che è cifrato, procedurale, corporeo, e che può essere richiamato alla coscienza solo ricostruendone le forme della percezione.

In questa prospettiva fenomenologica sono i corpi che conoscono il mondo; plasmati e impregnati dalla cultura in forme particolari, presi nella stessa modalità percettiva, il corpo e i suoi luoghi sono inseparabili. È forse proprio questa ambivalenza a costituire la radice di quello che Geno Pampaloni chiama il «segreto» alvariano [Pampaloni 2018, VII], un modo denso di narrare che talvolta sembra dissimulare l'introspezione, l'interrogazione costante di quel «mistero della natura, delle cose, degli altri, di se stessi [della] memoria occulta e profonda, permanenza dell'infanzia perennemente insidiata dalla vita adulta che rivela e corrompe» [Alvaro 1934, 28]. La distanza da un luogo della sua memoria, che Alvaro ha misurato per tutta la vita, è radice di ogni separatezza della narrativa alvariana e elemento chiave

della sua scrittura. Com-porre significa individuare una strategia per tenere insieme mondi che il tempo ha reso strutturalmente differenti, memorie a volte inconciliabili, che rendono la narrazione difficile. Il doppio romanzo di Alvaro è il suo modo di tenere insieme e narrare le due dimensioni che ritiene costitutive della sua vita: da un lato il sapere che ha interiorizzato in quanto «corpo tra corpi», preso in un mondo culturale che lui stesso cambia e da cui è cambiato ogni giorno; dall'altro, il sapere «accaduto» dell'infanzia, quello che in un non-tempo ha una volta consentito l'esperienza del mondo dischiuso. Secondo Alvaro, infatti, «solo l'infanzia è la stagione in cui si capisce tutto, il mondo non ha segreti e tutti i misteri si affacciano alla mente come sul punto di sciogliersi». Ed è su questo *limen* che la sua scrittura lavora.

7. Bibliografia

- Advocat Ch. 1982, *Approche du paysage*, «Revue de Géographie de Lyon», 4.
- Alvaro C. 1934, *Memoria e fantasia*, in *Cronaca (o fantasia)*, Roma: Le edizioni d'Italia.
- Alvaro C. 2001, *Memoria e vita*, Reggio Calabria: Falzea.
- Alvaro C. 2014, *Itinerario italiano*, Milano: Bompiani.
- Alvaro C. 2015, *Gente in Aspromonte*, Milano: Garzanti.
- Assmann J., 1997, *La memoria culturale*, Torino: Einaudi.
- Augé M. 1992, *NonLuoghi*, Milano: Elèuthera.
- Balduino A. 1972, Scrittori del Novecento e quesiti di critica testuale, «Studi novecenteschi», 1, 1972, 103-22.
- Buttitta A., Buttitta E. 2018, *Antropologia e letteratura*, Palermo: Sellerio.
- Bourdieu P. 2009, *Ragioni pratiche*, Bologna: Il Mulino.
- Casey E. S. 1996, *How to Get from Space to Place in a Fairly Short Stretch of Time: Phenomenological Prolegomena*, in Feld S., Basso K. (a cura di), *Sense of place*, Santa Fe: School of American Research Press.
- Cirese, A. M. 1976, *Intellettuali, folklore, istinto di classe*, Torino: Einaudi.
- De Martino E. 2002, *La fine del mondo*, Torino: Einaudi.
- Cometa M. 2004, *Dizionario degli studi culturali*, Roma: Meltemi.
- Debaene V. 2010, *L'adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Gallimard: Paris.
- Dei F. 2000, La libertà di inventare i fatti: antropologia, storia, letteratura, «Il gallo silvestre», 13, pp. 180-196
- Dell'Aquila Michele 2002, Il tempo immobile e il chiuso spazio dei segreti nei primi racconti di Alvaro, «Rivista di letteratura italiana», Vol. 31, No. 2/3, pp. 97-109

- Gambino R. 2004, *Antropologia letteraria*, in Cometa M., *Dizionario degli studi culturali*, Roma: Meltemi, pp. 72-78.
- Geertz C. 1987, *Interpretazione di culture*, Bologna: Il Mulino.
- Geertz C. 1996, *Afterword*, in Feld S., Basso K. (a cura di), *Sense of place*, Santa Fe: School of American Research Press.
- Geertz C. 1998, *Interpretazione di culture*, Bologna: Il Mulino.
- Geertz C. 2003, *A Strange Romance: Anthropology and Literature*, «Profession», 1, pp. 28-36.
- Halbwachs M. 1987, *La memoria collettiva*, Milano: Unicopli.
- Iser W. 1991, *Das Fiktive und das Imaginaire*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Matteucci G., Desideri F. 2006, *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze: Firenze University press.
- Merleau-Ponty M. 2007, *Il visibile e l'invisibile*, Milano: Bompiani.
- Montano R. 1980, *Il romanzo fra le due guerre*, in *Novecento. La letteratura e il pensiero*, Napoli: Vico.
- Pampaloni G. 2018, *Introduzione*, in C. Alvaro, *Opere / I, Racconti e romanzi*, Milano: Giunti, pp. VII-XXXV.
- Pancrazi P. 1931, *L'arte di Corrado Alvaro*, in *Scrittori del Novecento*, Bari: Laterza.
- Pancrazi P. 1930, «Corriere della Sera», 21 marzo 1930,
- Rando G. 2018, *La narrativa di Corrado Alvaro*, Soveria Mannelli: Rubettino,
- Salinari C. 1967, *L'Italia di Alvaro*, in Id., *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli: Morano.
- Sciascia L. 2001, *Nero su nero*, in *Opere 1971-1983*, Milano: Bompiani.
- Sobrero A. 2015, *Il cristallo e la fiamma*, Roma: Carocci.
- Tancredi M. I. 1969, *Corrado Alvaro*, Firenze: Vallecchi.
- Scafoglio D. 1996, *Antropologia e letteratura*, vol. I., Milano: Gentile
- Teti V. 2014, *Introduzione*, in Alvaro C., *Un paese*, Roma: Donzelli.
- Trombatore G. 1959, *Solitudine in Alvaro*, in *Scrittori del nostro tempo*, Palermo: Manfredi.

