MATTEO CAPUTO

Declinazioni del mito e istanze meridionaliste nell'opera di Corrado Alvaro

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana
Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)
Napoli, 14-16 settembre 2023
A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo
Roma, Adi editore 2025
Isbn: 9788894743425

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

 © Adi editore 2025

MATTEO CAPUTO

Declinazioni del mito e istanze meridionaliste nell'opera di Corrado Alvaro

Da Polsi nell'arte, nella leggenda, e nella storia *(1912), primo scritto di Corrado Alvaro, a* Gente in Aspromonte *(1930), dall'assorbimento più o meno consapevole del mito di Roma antica propugnato a livello nazionale dal Fascismo, come emerge in particolare dagli scritti di viaggio, al recupero di determinate figure della tradizione classica – si pensi al testo teatrale* La lunga notte di Medea*, del 1949 (e si ricordi che due anni prima Pavese aveva pubblicato i* Dialoghi con Leucò*) –, il mito, variamente declinato, attraversa tutta la produzione dell'autore calabrese. In particolare, la ripresa di una mitologia del mondo arcaico diventa funzionale alla narrazione di un Sud che vive ancora una realtà in molti casi ancora di stampo premoderno. Obiettivo del contributo sarà quello di indagare il rapporto tra l'opera di Alvaro – soprattutto narrativa –, la riflessione-denuncia sulla condizione del Meridione e il riuso del mito.*

A voler indagare, nell'opera di Corrado Alvaro, la presenza di echi mitici, siano essi di stampo classico o recuperati dalla tradizione biblica (in particolare veterotestamentaria), ci accorgeremmo che qualunque scritto, in vario modo e in quantità differenti, ne è pervaso. E potremmo partire senz'altro da riprese esplicite come la tragedia del 1949 *La lunga notte di Medea*,[1] la quale si immerge in un lunghissimo e mai interrotto flusso di riscritture che da Euripide giunge fino ai giorni nostri, e dal dramma incompiuto *Alcesti*, che condivide il riuso del mito, ancora una volta euripideo, con l'*Alcesti di Samuele* di Alberto Savinio – anch'egli notevole manipolatore di miti –, pubblicata nel '49 e ambientata nella Germania nazista.[2].Ad esse potrebbe essere senza dubbio accostato *L'uomo nel labirinto*, pubblicato nel '26 per i tipi di Alpes e rivisto successivamente dall'autore, che già dal titolo si fa carico, com'è evidente, di uno dei mitologemi più noti e (ab)usati della nostra tradizione culturale. Questo a livello meramente paratestuale. Nel nudo testo la situazione è ancora più complessa e si nota come, attraverso rimandi più o meno espliciti, vicende e personaggi si riallaccino al patrimonio mitico anche in direzioni a volte meno frequentate da altri, come la tradizione medievale o quella folklorico-fiabesca. Pochi casi pratici potranno bastare. Innanzitutto, l'elemento classico: preminente in altre opere non narrative, quali i drammi sopra ricordati o gli scritti di viaggio, esso compare, ad esempio, per mezzo di una figura come quella dell'*Ermafrodito*, che dà il nome a una delle novelle de *L'amata alla finestra* del 1929 e che narra la dolcissima e tragica vicenda dell'adolescente Eufemia, la cui segreta sessualità androgina, dopo essere divenuta di dominio pubblico, scatena la sassaiola degli scherni dei compaesani e l'orrore dell'uomo amato. O, ancora, l'archetipica scena[3] del IV libro dell'*Eneide*, dove, come si ricorderà, il Fato spinge Enea e

[1] Sul rapporto del testo col mito, cfr. A. POCIÑA, *Una notable actualización italiana del mito antiguo: La lunga notte di Medea de Corrado Alvaro*, «Revista de la Sociedad Española de Italianistas», 2 (2004), pp. 141-155; M. LIZZA VENUTI, Ovidio modello di "La lunga notte di Medea" di Corrado Alvaro, «Carte Italiane», vol. 2, 2-3 (2007), pp. 59-68, ai quali si rimanda anche per ulteriore bibliografia. Per una panoramica più generale sul tema, si veda A. M. MORACE, *La riscrittura del mito nel teatro di Corrado Alvaro*, in L. BALLERINI, M. CIAVOLELLA, G. BARDIN (a cura di), *La lotta con Proteo. Metamorfosi del testo e testualità della critica*: atti del 16 Congresso AISLLI, Los Angeles, UCLA, 6-9 ottobre 1997, Fiesole, Cadmo, 2000, 1343-1356; datato, ma ancora molto utile, il capitolo sul teatro di Alvaro contenuto in A. BALDUINO, *Corrado Alvaro*, Mursia, Milano, 85-94.

[2] Cfr. M. LIZZA, *Il mito di Alcesti in Alberto Savinio e Corrado Alvaro*, «Italian Culture», 22, 1, 47-69.

[3] Cfr. *Aen*., IV, 160-172: «Interea magno misceri murmure caelum/incipit; insequitur commixta grandine nimbus;/et Tyrii comites passim et Troiana iuventus/Dardaniusque nepos Veneris diversa per agros/tecta metu petiere; ruunt de montibus amnes./Speluncam Dido dux et Troianus eandem/deveniunt: prima et Tellus et pronuba Iuno/dant signum; fulsere ignes et conscius aether/conubiis, summoque ululârunt vertice nymphae./Ille dies primus leti primusque malorum/causa fuit; neque enim specie famave movetur,/nec iam furtivum Dido meditatur amorem:/coniugium vocat; hoc praetexit nomine culpam».

Didone nella grotta la quale, nel generare la ben nota intimità tra i due attraverso la coazione dello spazio ristretto e chiuso, li spinge all'amplesso: questo momento è rievocato in uno dei racconti di *Gente in Aspromonte*, *Temporale d'autunno*. Volgendo altrove lo sguardo, al Medioevo per esempio, troviamo le figure di Melusina in *Ritratto di Melusina*[4] e della fata Morgana ('Margana' nel testo)[5], presenti, ancora una volta, ne *L'amata alla finestra*. O, nella medesima raccolta, sarà difficile non richiamare alla mente le vicende e le figure di certa tradizione fiabesca leggendo *La corona della sposa*. Senza pretesa, né modo, di voler essere esaustivi in questa sede, ma esclusivamente esemplificativi, diremo soltanto che, come si può immaginare, la lista potrebbe allungarsi, e di molto.

Se è giusto sostenere, con Iosif Brodskij, che «come un germoglio che ad ogni primavera fa spuntare una nuova foglia, un mito genera in ogni cultura il proprio portavoce, secolo dopo secolo»[6], allora sarà qui opportuno cercare di capire quali sono le valenze della tradizione mitica così com'è declinata nella scrittura alvariana, in particolare nella prospettiva del problema della meridionalità, a partire dalla prova più ardua, e molto spesso fatale, che il Sud si trova ad affrontare: lo scontro con la modernità.

Cominciamo dunque proprio dall'incipit del già ricordato *Ermafrodito*:

> O paese della mia vita, dove vivono ancora le ultime mitologie, rifugiate nelle basse case oscure, misteriose, come botti e come mondi, nelle grotte e negli alberi antichi, nei cuori dimentichi dei tempi. Qui è la terra dove le Veneri greche, appena sbarcate, furono rese madri, come si vede nelle loro statue dai fianchi affaticati. Gli alberi della mitologia non stanno più nei giardini incantati o presso gli attoniti ruscelli: all'alloro appendono le loro fiasche i pastori, e il gelso di Tisbe è spoglio per i sonni ciechi dei filugelli.[7]

Il brano è illuminante. Custodi delle *ultime mitologie* non sono più la magnificenza dei templi e gli spazi sacri delle acropoli, né le piante di quei *loci amoeni* lungamente cantati dagli antichi: ai primi si sostituiscono le abitazioni anonime e private dell'uomo comune; le seconde vengono intaccate nella loro sacralità: né ai pastori, né ai filugelli importa del carattere tragico che quelle piante avevano simboleggiato un giorno, e l'esito è una desacralizzazione dalle tinte velatamente ironiche. Nella

---

[4] Circa l'interesse di quegli anni per la figura di Melusina, non sarà inopportuno ricordare che nel 1928 Francesco Cipriani Marinelli scrisse un romanzo a lungo inedito, pubblicato postumo nel 2003, *Melusina sull'altro marciapiede*. L'opera, secondo Monica Longobardi, risente in maniera decisiva della *Melusine* di Franz Hellens, pubblicata per la prima volta nel 1920. Sia Cipriani che Hellens, com'è noto, collaborarono a '900 di Bontempelli, come del resto lo stesso Alvaro, che potrebbe aver avuto suggestioni in questo senso dalle due opere sopra citate, in particolare quella di Hellens, che era già nota, a differenza del romanzo di Cipriani, all'epoca inedito come abbiamo detto, anche se conosciuto da Bontempelli. Come che sia, trattandosi per ora di una suggestione che qui non è possibile verificare, rimandiamo ad altro tempo questo approfondimento. Per quanto detto sopra, si vedano F. CIPRIANI, *Melusina sull'altro marciapiede*, a cura di A. Striano, Salerno Editrice, Roma, 2003; M. LONGOBARDI, *Melusina nelle città*, in *Medievalismi*. Atti del convegno (Ferrara, 20-21 novembre 2019), a cura di M. Longobardi e F. Conte, Aracne, Roma, 2020.

[5] Sulla lunga e complessa tradizione culturale della quale queste figure sono prodotto e, al tempo stesso, almeno a partire dal Medioevo, nuovi archetipi dell'immaginario, cfr. L. HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Einaudi, Torino, 1989.

[6] La citazione è tratta da *Novant'anni dopo*, un saggio del 1994 composto dal poeta russo per il centenario di *Orfeo. Euridice. Ermes*, composto da Rilke nel 1904, come suggerisce il titolo del saggio stesso, ora raccolto in I. BRODSKIJ, *Dolore e ragione*, Adelphi, Milano, 2023 (ed. digitale) [1ª ed. 1998], 154-191: 167.

[7] Tutte le opere narrative dell'autore sanluchese saranno citate, salvo diversa indicazione, da C. ALVARO, *Opere/I. Romanzi e racconti*, a cura e con Introduzione di Geno Pampaloni, apparati di Geno Pampaloni e Pietro De Marchi, Bompiani, Milano, 1990. Il brano in questione è a pag. 312.

costruzione del brano, al centro tra gli elementi di civiltà e quelli di natura, si situa infine l'ennesimo atto di violenza che la quotidianità compie contro il mito: Venere (o 'le Veneri', come nel testo), che nei racconti classici finiva persino per punire chi osava resistere al suo fascino – ci si ricordi di Ippolito e di Narciso –, ora è una donna qualsiasi, ingravidata *more animalium* quasi a mezzo stupro (*furono rese madri*), per cui la perdita della dimensione estetica – centrale in una dea quale è Venere – è data dai *fianchi affaticati*, sintomo di un corpo sformato dalla gravidanza.

È solo la prima parte di un brano più lungo che descrive un mondo in decadenza, dove la grandezza un tempo incarnata dai protagonisti del mito è ora costretta, per sopravvivere, a degradarsi nel quotidiano della realtà di periferia ancora premoderna, ad assumere su di sé, accanto alle dimensioni titaniche della solitudine e del sacrificio, quella tragicamente ironica delle esistenze individuali e del loro rapporto con ciò che le circonda. Lo vediamo dalla carrellata di personaggi che si affacciano sulla scena: dal *Sileno decaduto*, immagine del padre etilista di cui il figlio si vergogna, a *Mercurio*, che ormai «dà i soldi a strozzo ed è impiegato al telegrafo», per finire alla *Parca infagottata* la quale, come ci informa il narratore, è stata la sua levatrice e che «da lontano fila lo stame della [loro] vita di profughi». Insomma, la mitologia, per come la intendiamo, è morta, ma «vivono gli antichi sentimenti, o la loro fatalità». Gli uomini, dice Alvaro, «sono personaggi d'una tragedia di cui si è perduto il motivo ma che si rappresenta tuttavia»[8]. Il mito viene dunque rifunzionalizzato e messo al servizio di un mondo in crisi, al quale dà un ordine e un senso. E non si dimentichi che lo stesso accadeva in quegli anni in tutto il Vecchio Continente: basteranno gli esempi dei personaggi di Joyce o di un'opera che, al pari dell'*Ulysses*, avrebbe informato di sé tanta letteratura successiva, *La terra desolata* di Eliot.

Questa vita di profughi potrebbe essere l'insegna di un possibile primo movimento di un discorso sul riuso del mito: essa, infatti, ci riporta alla mente i casi del più celebre *nòstos* della storia della cultura occidentale, quello dell'Ulisse omerico. La ripresa di questo *tòpos* mitico è, peraltro, oltre che una costante della scrittura alvariana, anche un tema non di rado fatto proprio da altri autori negli anni della più fervida attività dello scrittore, quelli a cavallo tra le due guerre. Abbiamo a che fare con personaggi che sopravvivono al proprio mondo, ormai distrutto dalla Grande Guerra, a partire dal protagonista di un testo fondante della storia culturale del tempo, quel Filippo Rubè che, nel momento di maggior disperazione, tenta inviano di tornare nel paese natale[9].

Un importante rappresentante di questa fiumana di rincasanti è, ad esempio, il protagonista de *L'uomo nel labirinto*, Babel, che, a differenza del personaggio di Borgese, riesce a portare a compimento il viaggio verso casa. L'ispessito ed edulcorante velo del ricordo, tuttavia, si squarcia alla vista della realtà del proprio luogo d'origine:

> Tutto era adesso infinitamente piccolo e rattrappito, e perfino le montagne imminenti erano schiacciate, nient'affatto misteriose. Nella faccia di tutti quegli uomini ritrovava i caratteri della sua razza con una insofferenza fraterna. Si aprivano davanti a lui le bocche che egli conosceva, gli sguardi che egli sapeva leggere. Vedeva se [*sic*] stesso riflesso in ognuno di loro, capiva ogni batter di ciglia, mentre quelli si guardavano fuggevolmente dopo averlo osservato.[10]

[8] *Ibid.*

[9] Per gli esiti postbellici della narrativa italiana e le sue connessioni con i due conflitti mondiali, si veda G. ALFANO, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Nino Aragno Editore, Torino, 2012, in particolare, sul romanzo di Borgese, 48-63.

[10] C. ALVARO, *L'uomo nel labirinto*, a cura di N. Tedesco, Bompiani, Milano, 2019 (ed. digitale), p. 156. Si cita da questa edizione, e non da quella di Pampaloni, che lo pubblica nella forma ridotta apparsa a partire dal

 © Adi editore 2025

Il doloroso momento dell'agnizione si svolge su quel «palcoscenico di presenze teratologiche ricoperte di panni sudici»[11] di cui parla Bruno Porcelli, e sul quale si avvicendano l'ubriaco che lo abbraccia, l'amico «magro e giallo malato di emorroidi, i ceffi coi denti grossi e bianchi fra le labbra spalancate», gli uomini dai soprannomi poco fuorvianti: il 'Labbrodasino', il 'Pecora', il 'Mezzatesta'. A coronare il tutto, un gineceo di donne affacciate alle finestre «come tartarughe fuori dal guscio»[12].

Il degrado, inoltre, non è solo del materiale umano che abita i luoghi nativi, ma appartiene anche a questi ultimi, come mostra la descrizione della 'Stalla', ossia lo scheletro fatiscente di un antico palazzo nobiliare che Babel aveva frequentato da ragazzo. Scrive ancora Porcelli, a questo proposito:

> Queste sono le stalle di piena vita che anticipano la Stalla di morte. In essa il protagonista non subisce nemmeno lo *choc* del passaggio dall'illusione alla delusione: l'impatto con l'impossibilità di un ritorno è immediato. Ma quel luogo sancisce, oltre che la morte dell'infanzia, la chiusura definitiva di Babel nel fondo più segreto del labirinto e la sua incapacità estrema a comunicare.[13]

Attorno alla situazione di un uomo che, in fondo, potrebbe assurgere a paradigma di una precisa generazione di intellettuali, quella successiva a Rubè, nella quale l'inettitudine si spinge fino all'inazione, gravitano numerose altre storie individuali i cui protagonisti sono, a loro volta, impegnati nel ritorno a casa, ad esempio dall'America: è il caso, tanto per citarne uno, di Raffaele Galia, protagonista de *I denari*. A beneficio di chi non conosca la vicenda, varrà la pena ripercorrerla brevemente: Galia passa vent'anni fuori di casa con l'amico Sebastiano Antona in cerca di fortuna; durante una corsa all'oro in New Mexico, quest'ultimo si rompe una gamba, pregando l'amico di procedere. Il primo finisce dunque a fare il mendicante e, dopo anni, ritorna in patria. Ad aspettarlo non c'è più la moglie, che nel frattempo è morta, ma ritrova quella di Sebastiano, con la quale decide di restare assumendo l'identità dell'amico perduto. Si ribalta qui il segno dell'agnizione: all'univocità dell'Ulisse insostituibile del mito, il solo capace di affrontare le prove sottopostegli da Penelope, si sostituisce ora la genericità di un Raffaele Galia qualunque che può permettersi senza troppi problemi di assumere l'identità di Antona perché «non era più uno solo, ma tutte le persone che erano partite con lui, ed ella era il ricordo di tutti coloro che pensavano alle case lontane»[14]. E, con un peso più o meno importante, questa dinamica si ripete anche in altre novelle:

1934, quando il testo venne accorpato ad altri tre racconti lunghi a comporre la raccolta *Il mare*, perché riprende la prima edizione, quella del 1926. Tedesco, nella *Nota al testo*, osserva, a proposito delle due edizioni, che è «un poco farraginosa la prima e tuttavia ricca di spunti e sollecitazioni, magari rimasti allo stato larvale ma che ci aiutano a capire meglio la complessità tematico-formale dell'insieme della successiva opera alvariana; più liricamente compatta ma anche più costretta la seconda. Insomma, due stesure in accordo con due diverse stagioni della narrativa italiana in generale e di Alvaro in particolare: i movimentati e fermentanti anni venti, gli assestati, o quasi, anni trenta al loro inizio, in qualche modo, si vorrebbe poter dire, postrondeschi; anni di nuove ipotesi conoscitive e di spinte verticali i primi, anni di incrementi orizzontali i secondi, che solo alla fine del decennio conducono a nuove tensioni».

[11] B. PORCELLI, *Stratificazione di miti e "topoi" nell'"Uomo nel labirinto" di Corrado Alvaro*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 36, 1-2 (2007), Per Michele Dell'Aquila: Studi su Ottocento e Novecento (gennaio/agosto 2007), 167-178: 177.

[12] ALVARO, *L'uomo nel labirinto*…, 156.

[13] PORCELLI, *Stratificazione*…, 177.

[14] ALVARO, *Opere/1*…, 218.

 © Adi editore 2025

tangenzialmente in *Celina*, appartenente anch'essa, come la precedente, a *L'amata alla finestra*, più marcatamente in *Rubino*, tratta da *Gente in Aspromonte*. Proprio quest'ultima raccolta, per la densità di motivi che rimandano alla dimensione mitica, può essere il punto di partenza per ulteriori indagini sul riuso del mito presso l'autore calabrese.

La Calabria di Alvaro – ma questo è un dato già ampiamente acquisito, cui qui conviene comunque fare riferimento – è l'emblema di un mondo che sta scomparendo, di quella civiltà premoderna giunta al tramonto la quale, per autorappresentarsi, memore perlopiù inconsapevole delle proprie origini magnogreche, non smette di agire per mezzo di un campionario di passioni e modelli etici che altrove sono stati già dissolti dalla modernità. All'inizio del secondo capitolo di *Gente in Aspromonte*, la voce narrante così commenta la scena dei buoi che trasportano tronchi trascinandoli a terra:

> È un fatto che qui manca la nozione geometrica della ruota. Ma per poco ancora. Come al contatto dell'aria le antiche mummie si polverizzano, si polverizzerà così questa vita.
> È una civiltà che scompare, e su di essa non c'è da piangere, ma bisogna trarre, chi ci è nato, il maggior numero di memorie. La liberazione del reame delle Due Sicilie trovò qui un ordine stabilito da secoli.[15]

Pertanto, trovatisi a fare i conti con un mondo che non riconoscono più, i protagonisti dell'opera di Alvaro vivono ancora immersi in un tipo di società, benché agonizzante, la cui conoscenza passa attraverso un sistema magico-religioso e i cui elementi caratterizzanti e, in fondo, costituenti, ancora un trentennio più tardi Ernesto De Martino, in *Sud e magia*, può delineare:

> La precarietà dei beni elementari della vita, l'incertezza delle prospettive concernenti il futuro, la pressione esercitata sugli individui da parte di forze naturali e sociali non controllabili, la carenza di forme di assistenza sociale, l'asprezza della fatica nel quadro di una economia agricola arretrata, [e] l'angusta memoria di comportamenti razionali efficaci con cui fronteggiare realisticamente i momenti critici dell'esistenza.[16]

Un aspetto, infine, che varrebbe altrettanto la pena mettere in luce è anch'esso uno dei più tenaci nella storia culturale dell'Occidente, ossia quel rapporto padre-figlio che, nel caso specifico dell'autore, oltre a essere una questione personale[17], si carica anche di una importante valenza storica, quella del già ampiamente ricordato scontro tra due tipi di società in lotta tra loro. Questo rapporto sicuramente emerge, per ampiezza di respiro e possibilità di sviluppo offerte dal genere, dal testo eponimo di *Gente in Aspromonte*.

Romanzo breve, o racconto lungo, a volerlo leggere dalla prospettiva dei restanti testi della raccolta, è la nota storia di Argirò e di suo figlio Antonello il quale, a causa di una serie di vicende, si ritrovano a doversi confrontare con il potere, incarnato dalla famiglia dei Mezzatesta, i signorotti locali. Troviamo dunque polarizzate due coppie che agiscono in maniera speculare, ciascuno all'interno del proprio raggio d'azione socio-economico: Argirò-Antonello, da una parte, e, dall'altra, gli appartenenti alla famiglia Mezzatesta. In entrambi i casi, sia pure diversi tra loro, l'unica

[15] ALVARO, *Opere/1*…, 354.
[16] E. DE MARTINO, *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano, 1982, p. 78.
[17] Si leggano, a tal proposito, le importanti pagine di *Memoria e vita* sulla figura del padre.

 © Adi editore 2025

soluzione possibile al conflitto sembrerebbe quella del parricidio, perlomeno simbolico. Del resto Argirò, padre di Antonello, nonostante sia vittima del potere, agisce entro un orizzonte fortemente egoistico, al punto da mandare il figlio più piccolo, Benedetto, in seminario, tentando di garantirsi per questa via quel riconoscimento sociale che inutilmente aveva tentato di raggiungere altrimenti. Tuttavia, pur non essendo questo un dato in sé dirimente, poiché era una pratica di uso frequente fino a poco tempo addietro in certi tipi di contesti ad alto tasso di povertà, può essere preso come un ulteriore indizio di quanti residui ancora permangano del vecchio mondo – ma la sconfitta di quest'ultimo è data anche da un problema non secondario: la strada sulla quale viene indirizzato Benedetto si rivela un binario morto. Più interessa invece al nostro discorso il fatto che, in fondo, Antonello, per usare le parole di Aldo Maria Morace, è una vittima sacrificale che «aveva accettato docilmente il disegno del padre, che esercitava su di lui altra e più insidiosa forma di violenza»[18]: il rapporto tra Antonello e il padre pare dunque avvicinarsi, con tutte le differenze del caso, più che altro ai possibili echi di altre coppie archetipiche, non ultima, per la situazione iniziale di sacrificio in cui versa Antonello, quella Abramo-Isacco. Come quest'ultimo, infatti, anch'egli diventa vittima della volontà del padre, che però sacrifica il figlio all'interno di quella dimensione egoistica di cui abbiamo parlato costringendolo a lasciare la propria terra per andare a lavorare e pagare così il seminario di Benedetto:

> Un giorno l'Argirò disse ad Antonello: «Figliolo, ho bisogno di te. Tu vedi quanto è intelligente tuo fratello, che certo diverrà, se lo facciamo studiare, un grand'uomo. […] Bella rivincita che sarebbe per me, per noi tutti, che da casa nostra uscisse qualcuno che potesse parlare a voce alta, e li mettesse a posto. Il prete, ci vuole. Tu mi devi aiutare. Comincia a lavorare subito e a guadagnare. […]
> C'è lavoro e tu ci devi andare. Prima fai il manovale, poi fai l'operaio, poi finisci sorvegliante, chi lo sa? se il Signore ti aiuta. Mi mandi la metà di quello che guadagni, e il resto te lo spendi per te. Io ci aggiungo il resto, e mettiamo insieme quello che ci vuole per mantenere Benedetto. A questa gente dobbiamo fare un dispetto che se lo ricordino per tutta la vita. Poi viene Benedetto vestito da prete, e gli devono fare l'inchino. Crepate, miserabili; zitti, prepotenti. Largo. […] Antonello non ebbe nulla da osservare. Scosse il capo dicendo di sì e di sì, non capiva bene quello che prometteva, ma gli venivano le lagrime agli occhi pensando di trovarsi ormai grande e utile, buono per lavorare; si sentì di colpo pari a suo padre, e tutti intorno gli ebbero riguardi come a un condannato.[19]

Da rivalsa personale («Bella rivincita che sarebbe per me»), dunque, quella di Argirò si trasforma lentamente, anche se involontariamente, in ribellione sociale («Crepate, miserabili; zitti, prepotenti»). Tuttavia, nella dinamica del sacrificio, a differenza di quanto accade nella coppia biblica, Dio è assente. O meglio, è presente a livello esclusivamente verbale, in espressioni automatiche («Se Dio vuole»; «Se il Signore ti aiuta») che sono piuttosto il riflesso di una fede cristallizzata e priva di trascendenza, i cui effetti nel mondo sensibile restano ad un livello meramente materiale: del resto, anche la 'vocazione' di Benedetto è *instrumentum patris* e non ha come punto di arrivo Dio.

Sull'altro versante, invece, si fa strada una situazione ben diversa: i figli illegittimi di Camillo Mezzatesta, infatti, riversano la propria violenza contro i genitori, spinti i primi dal timore per la

[18] A. M. MORACE, *Introduzione* a C. Alvaro, *Gente in Aspromonte*, Garzanti, Milano, 2023, XXXIII.
[19] ALVARO, *Opere/1*…, 393-394.

 © Adi editore 2025

perdita dei privilegi garantiti da una società che si sta sgretolando sotto i loro piedi. Essi, dunque, per ritornare ancora all'analisi di Morace, mostrano di non

> avere coscienza che uccidere metaforicamente il padre […] significa minare per sempre quella cultura ancestrale che vorrebbero invece conservare per salvare gli antichi privilegi. È il momento drammaticamente più alto del racconto: la morte di una civiltà millenaria viene simbolizzata attraverso una rivisitazione sofoclea, raccordando nel segno della tragedia il mondo magnogreco a quello greco, lo squallore di uno sperduto paese aspromontano alla Tebe di Edipo. Filippo Mezzatesta rimane accecato nel tentativo di combattere l'incendio della vendetta, che distrugge il suo bosco; e Andreuccio apprende dalla madre di aver fatto della sorellastra la propria amante, con incesto inconsapevole.[20]

Nel caso dei Mezzatesta, dunque, a differenza che per i protagonisti del racconto, il riferimento archetipico è dato dalla coppia Edipo-Laio ed è confermato dall'elemento incestuoso.

In definitiva, la funzione-mito all'interno dell'opera alvariana, come abbiamo potuto notare da queste due brevi letture, è funzionale innanzitutto a descrivere il difficile contrasto con una modernità che prende il sopravvento e che polverizza una dopo l'altra tutte le certezze costruite su quanto per secoli era rimasto immutato; e ciò lo vediamo non soltanto attraverso la passiva inettitudine di Babel o nel considerare le figure 'paterne' di un testo come *Gente in Aspromonte*, ma anche in coloro che decidono di agire e che, ciascuno a proprio modo, devono affrontare il fallimento: per un verso, i figli di Camillo Mezzatesta, impotenti di fronte al crollo delle proprie prerogative, per l'altro, Antonello, il quale, ormai giunto alla maturità, decide di interpretare il ruolo del ribelle effettuando, anche se per breve tempo e prima di consegnarsi nelle mani dello Stato, quel "passaggio al bosco" che Ernst Jünger teorizzava negli anni del secondo dopoguerra[21]. Finisce così per essere arrestato dai Carabinieri, non senza però lasciare, attraverso il memorabile *explicit*, uno spiraglio di speranza:

> «Finalmente», disse, «potrò parlare con la Giustizia. Ché ci è voluto per poterla incontrare e dirle il fatto mio!»[22]

[20] MORACE, *Introduzione*…, XXXI-XXXII.
[21] E. JUNGER, *Trattato del ribelle*, trad. it. di F. Bovoli, Einaudi, Torino, 1990.
[22] ALVARO, *Opere/1*…, 419.