

1.Introduzione

Il presente lavoro si propone di analizzare l'apporto dell'opera dantesca, e privilegiatamente della *Commedia*, nel più celebre romanzo di D'Arrigo, vero e proprio caso letterario ed editoriale, *monstrum* dalla mole inusitata di 1257 pagine, uscito per Mondadori nel '75. Il testo darrighiano si profila certamente arduo non solo per la sua lunghezza, ma sotto molteplici aspetti e profili, giacché esso ambisce, in un modo eteroclitico, al suggello di classico. La testura linguistica è peculiarissima e si avvale di mezzi espressivi diversissimi, dalla fusione e agglutinazione di lemmi, agli apporti del parlato dialettale meridionale, dalle storpiature popolaristiche di latinismi e forestierismi, all'invenzione di suggestivi neologismi, dal tecnicismo all'aulicismo, creando così un sistema linguistico in un primo momento spaesante, per il lettore che vi si accosta, ma poi coerentissimo e ricco di un'originalità in grado d'avvalersi, con fine intelligenza, della più alta tradizione.

Il *labor limae* quasi ventennale di D'Arrigo ha infine sfornato un testo che possiede un densissimo tasso di allusività e fa dell'intertestualità un vero e proprio cavallo di battaglia. Intessendo un ideale dialogo con gli autori e i capisaldi della tradizione letteraria, D'Arrigo imbastisce un sontuoso funerale, una messa da *requiem* al mitico tempo degli eroi, un addio alla poesia e alla letteratura *tout court*. Ma, leggendo, si scopre un po' alla volta che la letteratura non vuol morire, ed allunga la sua estenuante agonia con un'ultima parola, che invece è sempre la penultima, e che, alla fine, è forse un trucco, un circolare rito apotropaico per tornare a rivivere ancora. In questa magica e stregonesca operazione, D'Arrigo evoca miti e archetipi cristallini, come quello dell'eroe odissiaco o quello della discesa catabatica verso la morte, che è anche reinfetazione e ritorno al grembo materno, e li vivifica calandoli, attraverso un abbassamento, che non ne oblitera però la nobile matrice, nel quotidiano e nell'ordinario. Memore della lezione omerica, ma anche di quella joyceiana, del *Moby Dick*, di Poe, e delle epopee cavalleresche di Orlando, su cui innesta spunti donchisciotteschi e farse da Opera dei Pupi (che a loro volta rimandano a un universo pirandelliano), nel preparare il patibolo al suo protagonista, D'Arrigo ricorda anche (e vi ricorre più spesso di quanto appaia) il poema della *Divina Commedia*. Presenza tutt'altro che secondaria, seppur frequentemente ibridata in assemblaggio chimerico con altre fonti, il poema dantesco si profila, ad un'attenta analisi, come un interlocutore privilegiato, fornendo sia un ricco sostrato linguistico a cui D'Arrigo spesso attinge in modo originale, sia un imprescindibile modello: e per gli infernali

orrori della guerra, e per il viaggio verso la morte che il protagonista, ignaro, svolge muovendosi tra segni premonitori e *figure*, in una chiave catabatica che trova sovente un felice sviluppo in forme più o meno scopertamente dantesche.

Non è necessario evidenziare la centralità della *Commedia* all'interno del panorama letterario di quasi ogni epoca e latitudine: la sua risonanza nei secoli è immensa e inenarrabile. Innumerevoli gli scrittori e i poeti (ma anche i pittori, i musicisti, gli scultori) che nelle diverse epoche ne hanno fatto un'inesauribile fonte d'ispirazione, ordendo più o meno fitti richiami all'opera, o ad alcune delle sue Cantiche, mutuandone «lo bello stilo», l'inesauribile ricchezza linguistica, le straordinarie geografie oltremondane e gli immortali personaggi, con le loro ricchissime psicologie (disegnate o scolpite, sfumate o incise); insomma, tutto ciò che un libro-mondo come il poema dantesco fosse in grado di offrire a quel ricco gioco artistico che è oggi rubricato dalla critica come *intertestualità*. Nel Secolo breve, la *Divina Commedia* figura quale modello almeno secondo tre linee guida fondamentali.

La prima, connessa alle avanguardie e alle loro prosezioni, punta a sottolineare la "modernità" del poema e la sua consonanza coi movimenti sperimentali coevi, e segnatamente con l'espressionismo.

La seconda, che da dopo la Seconda guerra gode di massima fioritura, identifica nella *Divina Commedia* la *summa* della cultura cristiana occidentale, e confronta l'universo dantesco con gli estremi dell'orrore realmente verificatisi nel conflitto mondiale.

La terza e più recente, pur non negando gli elementi aristotelico-scolastici che hanno molta parte nella formazione di Dante, sottolinea la componente mistica e platonizzante, l'elemento visionario presente nel poema, ed in specie nella terza Cantica. Si tratta in tal caso di letture che prendono le mosse in ambito letterario o saggistico, ma anche pittorico e cinematografico, spingendosi sino alla cosiddetta *visual culture* e ad Internet¹.

In questa panoramica il testo di D'Arrigo appare difficilmente collocabile, giovandosi della *Commedia* a molti livelli e ricevendo, negli anni della sua lunga composizione, stimoli polidirezionali dalle differenti temperie culturali. Per la spiccata attenzione alla creatività linguistica, che propone trasgressioni e innovazioni, pur non obliterando mai i modelli tradizionali, si può notare una contiguità tra la ricezione del poema nell'*Horcynus* e quella linea latamente avanguardista ed espressionista cui si è accennato, contiguità che nondimeno

¹ Per tale ripartizione mi avvalgo dell'articolo di ALBERTO CASADEI, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, in "L'Alighieri", a. 35, n. 51, 2010, pp. 45-74; allo stesso e a PEGORARI DANIELE MARIA, *Il codice Dante: cruces della "Commedia" e intertestualità novecentesche*, Bari, Stilo, 2012, si rimanda anche per eventuali ulteriori approfondimenti.

non può mai dirsi, senza incorrere in riduzioni e semplificazioni, del tutto sovrapponibile o identitaria; anche alcuni aspetti della seconda linea guida sono evidentemente presenti nel romanzo, sia quanto alla concezione della *Commedia* quale *summa* della cultura e della letteratura occidentali, sia in relazione ad un suo angosciante inverarsi attraverso le atrocità compiute durante il conflitto, e che da un lato sembrano proprio indicare l'irreparabile tracollo di quella stessa civiltà.

Per quanto concerne la metodologia di questo lavoro, si è cercato di leggere l'*intertestualità* tra romanzo e poema partendo da un approccio ermeneutico ai singoli luoghi significativi del testo, e giungendo, attraverso le analisi successive di rilevanti campionature, a comunicare al lettore la capillare e sistematica presenza dantesca, di cui l'autore si serve appunto con diverse modalità e in varie direzioni. Per darne contezza anche ai lettori che possono vantare con l'*Horcynus Orca* una familiarità solo parziale, trattandosi in effetti di un libro per diverse ragioni più chiacchierato che letto, si è scelto di far prima di tutto parlare l'autore attraverso il romanzo, di cui si è preferito perciò riportare gli ampi stralci analizzati quasi per intero. Si è cercato, inoltre, di fornire la necessaria strumentazione per l'intelligibilità di un testo che ricorre spesso a parole insolite, dando vita a una lingua difficile soprattutto al primo impatto. Abbiamo dunque preferito chiosare i lemmi meno familiari, avvalendoci sia del famoso e contestato Glossario approntato dalla redazione del «Menabò» su indicazione di Vittorini, sia di quello più ampio e ponderato, approntato da Alvino nel suo saggio *Onomaturgia darrighiana*. Laddove questi non si fossero dimostrati esaustivi, a fronte di dialettismi che potessero risultare oscuri, ci si è serviti anche del *Dizionario siciliano-italiano* del Nicotra.

Per quel che riguarda la *Commedia*, abbiamo utilizzato l'edizione Le Monnier con l'ottimo commento di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, che quanto al testo e alle sue lezioni si rifanno per lo più al Petrocchi. D'ora in avanti dunque sarà a questa edizione che si rinvierà nel menzionare *Introduzioni* e note esplicative. Le tre Cantiche saranno siglate nei rimandi rispettivamente con *If*, *Pg* e *Pd*. Fra le tre edizioni dell'*Horcynus Orca* (1975; 1994; 2003) si è preferito utilizzare la prima, compiendo una scelta più *classica*, per così dire, sia per comodità di consultazione, che in linea con alcuni dei saggi critici approfonditi, ma, soprattutto, avendo tenuto conto del fatto che le edizioni successive non apportavano in effetti varianti sostanziali nell'economia del testo. Il romanzo è siglato in nota con *HO*. Quanto al titolo del lavoro, esso cerca di condensare *in nuce* alcuni dei suoi più peculiari aspetti: si è scelto anzitutto un prelievo testuale che desse testimonianza, al contempo, dello spazio che il lavoro vuole lasciare al romanzo, della sua particolare composizione linguistica e dell'utilizzo (in tal caso

patente) dell'ipotesto della *Divina Commedia*. Con il sottotitolo, che è anche un po' debitore ad un bel passo di Giordano², si indica nella pista del dantismo la linea che si intende seguire, evocandola al lettore come possibilità tra la presenza di altri sentieri ed altre vie. «*Erano scapolati di là, remando come volassero*», dunque, offre in apertura il sicilianismo *scapolare*, in siciliano *scapulàri*; il verbo, che Nicotra glossa come «liberar dal giogo i buoi» o «*Scapularissilla*; liberarsi da un pericolo – *Scamparla*», è chiosato, in modo tutto sommato convincente, nel Glossario di «Menabò», come «liberare la barca, salpare». Sempre secondo Nicotra, l'aggettivo *Scàpulu* si usa per designare un «Campo aperto» o si dice a proposito «Di cavallo sciolto, libero d'ogni freno». Nel passo in questione, a *scapolare* è la barca dei pescatori di Cariddi, villaggio natale di 'Ndrja. Questi, che hanno varato per dare la caccia e catturare un delfino, si precipitano nella posta di mare degli scilloti, ossia gli abitanti di Scilla, paese vicino, che hanno loro segnalato la presenza d'una coppia di delfini. *Scapolare* è allora qui un salpare sfrenato della nave per raggiungere in tempo utile il luogo designato, sotto l'impulso forsennato dei rematori: «remando come volassero», appunto. In questa similitudine appare evidente il richiamo al Canto di Ulisse e a quel celeberrimo verso 125: «de' remi facemmo ali al folle volo». La cifra intertestuale e l'approccio comparatistico, come già detto, sono appunto invece compendiate nel sottotitolo. Il lavoro è internamente scandito in nove capitoli (*Introduzione* compresa), che sono a loro volta, all'occorrenza, ripartiti in paragrafi.

Il Capitolo 2. consta di due paragrafi: nel primo, 2.1. *L'autore e il libro*, si ragguaglia il lettore sulla biografia di D'Arrigo, cominciando dagli esordi letterari e focalizzando poi sulla lunga gestazione del romanzo e le sue singolari vicende editoriali; si accenna altresì al crearsi del mito darrighiano d'uno scrittore geniale e isolato, interamente consacrato alla sua opera; infine trovano spazio alcune considerazioni sul *battage*, specie in merito a come questo possa aver interagito con l'accoglienza dell'opera da parte di critica e mondo letterario. In 2.2 si trattano le ripartizioni e la trama del romanzo.

Il capitolo 3. *Incipit Horcynus Orca*, offre un'analisi dell'inizio del romanzo, sede di naturale rilievo, che ci propone un Ulisse novecentesco, tra suggestioni omeriche-joyciane e si presenta con una funzione di *protasi*. Seppur mostrando al lettore l'opera *in nuce*, gli lascia al contempo intuire l'impossibilità del canto. Si affaccia anche l'ombra d'un Ulisse dantesco ed il protagonista assomma, similmente al pellegrino della *Commedia*, la sua identità particolare ad un ruolo simbolico ed universale: egli è un uomo ed è tutti gli uomini. Si riportano quindi alcune osservazioni sulla numerologia *horcynusa*, ossia sul quattro ed il suo utilizzo simbolico,

² Cfr. E. GIORDANO, *Femmine folli e malinconici viaggiatori. Personaggi di "Horcynus Orca" e altri sentieri*. Edisud. Salerno, 2008, pp. 135s.

riconducibile a procedimenti cari a Dante. Si accenna all'interpretazione globale di Sgavicchia, che legge nella tripartizione del romanzo una corrispondenza con le tre Cantiche dantesche. Infine 'Ndrja, che riveste già alcuni tratti del viaggiatore infernale, ricorda una caccia allo spada che si paleserà *figura*, in senso dantesco, della sua stessa morte.

Il capitolo 4. è dedicato alle *femminote*, donne abitanti nell'immaginario paese delle Femmine. In 4.1. *Sirene-arpie*, l'incontro del protagonista con un gruppo di queste, pur presentando un sostrato omerico che si riallaccia all'episodio odissiaco delle Sirene, ospita alcuni richiami alla *Commedia*. Immagini della *bufera infernale*, pena dei lussuriosi, sono riaccentuate per significare lo spaesamento delle femminote, lontane da casa per effetto della guerra e presentate come uccelli disorientati dalla tempesta. Queste donne sirene godono d'attributi ornitologici, che manifestano come l'autore abbia voluto richiamarsi alla raffigurazione della mitologia classica: ossia di sirene mezze donne e mezze uccello, e pertanto accostabili alle arpie. È forse questo il *trait d'union* che conduce D'Arrigo a rievocare anche la *Selva dei suicidi*. In 4.2. *Tassonomia letteraria delle piante parlanti*, attraverso una rassegna di illustri antecedenti, che passano naturalmente per il Pier delle Vigne dantesco, D'Arrigo rinnova il *topos* della pianta parlante con una peculiare modalità di introiettare il dato soprannaturale nelle pagine del romanzo, normalizzandolo attraverso alcuni espedienti evemerizzanti che non ne inficiano però la suggestività e ne conservano l'aura di mistero. Si approfondiscono poi il gioco d'intertestualità darrighiano e la rinuncia allo statuto di eroe (nella fattispecie, di *cavaliere errante*) del protagonista.

Anche il quinto capitolo è suddiviso in due parti; al paragrafo 5.1., tra i viandanti che si procurano di che vivere camminando in riva al mare, in cerca di quel che esso ributta a riva (nella lingua *horcynusa*, *spiaggiatori*), 'Ndrja s'imbatte in un ex pescatore, la cui barca è stata bruciata dai nazisti, che si sono così sbarazzati dei cadaveri d'alcuni soldati italiani uccisi in uno scontro. Atmosfere purgatoriali nel paesaggio e nell'incontro, ma anche col tema della barca per l'Aldilà (non a caso chiamata Beatrice I). Segue un *excursus* sul *topos* della *cavalcata sciamanica* cui appare evidentemente riconducibile un fatidico sogno a cavallo dell'ex pescatore; sogno con cui il *topos* della barca per l'Aldilà si unisce originalmente. In 5.2 *Il vecchio «femminaro», ovvero il secondo spiaggiatore*, un bizzarro vagabondo, vestito con i più disparati indumenti militari tolti ai soldati morti, interloquisce con 'Ndrja e parlando di trasbordo lo ragguaglia sulla situazione. Le uniche barche superstiti sono quelle di cui si sono appropriate le femminote, vera passione del vecchio, che si palesa come smanioso erotomane. Su questa figura si agglomerano diverse simbologie e funzioni. Non ultima quella che,

passando anche per un uso allegorico del paesaggio e una serie di spie linguistiche, lo colloca in un'orbita dantesca quale degradato Catone.

Il capitolo 6. *Nazisti e fascisti*, a una breve premessa fa seguire tre paragrafi; nel primo: 6.1. *Echi...letterari – ossia: d'un celebre peto*, si parla d'un manipolo di fascisti ubriachi che sulla spiaggia di Cariddi improvvisa un botta e risposta petomane ad accompagnamento dell'Eia Eia alalà. Il rimando, piuttosto patente, è al famoso segnale di marcia dei diavoli nella bolgia dei barattieri. Segue 6.2. *La nave di Ugolino*: due personaggi a tutta prima assai differenti, vengono accoppiati l'uno con l'altro in un sogno di 'Ndrja. Il *fil rouge* che giustifica questa operazione più o meno inconscia è la concezione del fascismo come prevaricazione sugli altri. L'Eccellenza fascista, che a moschetto spianato costringe i pescatori a chiamare *delfino* la *fera*, rappresenta il sopruso della forza, il Guardiamarina Monanin, che cerca di persuadere 'Ndrja e Crocitto a fare altrettanto, attraverso la superiorità di grado e con ragionamenti speciosi, simboleggia invece il sopruso culturale. In una lugubre visione onirica in cui ricompare il bastimento diretto in Abissinia nel '35, ma carico di scheletri, secondo il *topos* del *vascello fantasma*, l'Eccellenza fascista incorpora nel suo ventre il Guardiamarina: l'uno spara ai delfini, l'altro li fotografa. Sull'Eccellenza, forse rimasto in vita mangiando le carni della sua ciurma, si allunga inoltre l'ombra del conte Ugolino. La propaganda fascista ed i suoi motti vengono capovolti e parodiati in questo *divertissement* letterario. A chiusura del capitolo, il paragrafo 6.3. *L'ermafrodito nazista e il contrappasso*: per bocca di alcune femminote, i tedeschi vengono presentati come *femminomini*, uomini solo nell'aspetto, ma che possiedono una mente femminile e orditrice d'inganni. Costretti ad una singolare esistenza ibrida, i *femminomini*, gelosi di chi è uomo o donna per intero, avrebbero ideato la guerra per sterminare tutti. Sul principale ipotesto ovidiano di *Salmacide e Ermafrodito*, s'innesta la suggestiva rappresentazione dantesca di Bertrand de Born, punito fra i seminatori di discordie e scismi.

Nel capitolo 7. *Fere o delfini*, si hanno una breve premessa e due paragrafi. In 7.1. *Il cimitero delle fere*, è descritto un sogno di 'Ndrja in cui il tentativo di sintesi tra la visione del mondo dei pescatori, rappresentata dalla *fera*, e quella dei continentali, il cui emblema è il *delfino*, si traduce in un oltremondo di fere-delfini dove gli elementi delle tre cantiche dantesche trovano singolare fusione. Il sogno riveste una certa importanza all'interno del romanzo giacché racchiude nel mondo onirico il tentativo fallimentare in cui 'Ndrja si cimenta lungo il suo viaggio. 7.2. *Paolo e Francesca sub specie delphini*, presenta una scena ricca di allusioni alla *Commedia*: i pescatori di Cariddi, varano allo scopo di cacciare e catturare un delfino e assumono i tratti di moderni ulissidi; imbattutisi in due esemplari, colti nel pieno abbandono

dell'accoppiamento, immaginano di trafiggere entrambi mentre ancora sono intenti a consumare l'atto. Sebbene solo il maschio venga infine colpito e poi ucciso, è per un momento rievocato l'eterno amore di Paolo e Francesca, sorpresi e trucidati, forse sull'atto amoroso, da Gianciotto Malatesta. Attraverso il procedimento figurale indagato nella *Commedia* dall'Auerbach e postulato per l'*Horcynus* da Giordano e Manica, si ipotizza un collegamento fra l'episodio dei due delfini e i successivi sviluppi del romanzo, ossia l'amplesso fra 'Ndrja e Ciccina e, successivamente, la morte del solo protagonista che suggella la fine del libro.

Il capitolo 8. *Ciccina Circé e la traversata infernale*, propone una premessa sul mare sconvolto dalla guerra che reca i tratti dei fiumi infernali danteschi; si divide quindi in due paragrafi. Nel primo, 8.1., è narrata la storia di Sasà Liconti: il prete che, da Cannitello, cerca di ottenere dagli inglesi un trasbordo in Sicilia. La sua è una parabola discendente che, da una giovinezza destinata al Paradiso della dignità vescovile, mai ottenuta a causa di un'accidentale zoppia, si trova in uno stato di abbruttimento, non avendo la mente rivolta ad altro che al trasbordo. Alcuni dettagli alludono parodicamente alla caduta dai cieli di Lucifero. Ma ancor più significativi sono quelli che connotano in chiave infernale il viaggio verso la Sicilia. Sasà in attesa del trasbordo entra in rapporti con altra gente abietta: sono paragonati ad anime dannate; i processi di disinfezione, cui chi vuol trasbordare è sottoposto, rammentano le pene infernali e ad essi amministrano soldati crudeli come diavoli. Infine la Sicilia, meta di fine viaggio, è paradossalmente l'Inferno. I segni premonitori per il ritorno annunciano una *nekuia*.

In 8.2. «*E vi passerò, questo è poco ma sicuro*», 'Ndrja ottiene trasbordo dalla misteriosa Ciccina Circé. Vi si indagano alcuni degli antecedenti letterari che hanno contribuito a formare il suo stratificato personaggio: in Ciccina convergono la maga greca Circe, che tramutava i suoi amanti in bestie, e la fata Alcina; ma la sua proteiforme essenza femminile non sdegnava d'impersonificare addirittura le parti dei diavoli traghettatori danteschi. E così si fa largo, con un branco di delfini assoggettati ai suoi voleri, in mezzo ad un mare di morti, pur di stupire e impressionare l'Ulisse pescatore che sta trasportando. La trama dantesca influenza anche il pittore Luigi Ghersi, che per raffigurare l'episodio si riallaccia al Delacroix di *La barca di Dante*.

L'ultimo capitolo, ossia 9. *Ulissidi – conclusioni*, è anch'esso bipartito. Il primo paragrafo, 9.1. *Don Ferdinando Currò*, dopo aver rilevato, sulla scorta di Sgavicchia, alcuni tratti di ulissidi nella generalità dei pescatori di Cariddi, si propone un'analisi della figura di Don Ferdinando Currò, sorta di *doppio* di successo del protagonista. Individuati nella vita di quest'eroe della precedente generazione tre momenti salienti, ci si focalizza sul secondo e sul terzo, che, rispetto al primo (in cui i tratti assunti da Currò sono quelli del partiarca biblico Noè), vedono

emergere un *pattern* che consente di allacciarlo al filone odissiaco, sia in maniera diretta che attraverso la mediazione del *Moby Dick* melvilliano, in una caccia all'Orca-Morte che ha ben presente l'ipotesto del *folle volo* di Ulisse e laddove Currò figura come sorta di eroe savio (o dantesca *magnanimo*) in grado di riconoscere i propri limiti umani e rispettare la misura. Nel terzo momento eroico della vita di Ferdinando, la caccia all'Orca-Morte viene idealmente ripresa e terminata, nell'unico modo possibile, dall'uomo ormai vecchio e i suoi compagni. Il paragrafo 9.2. *'Ndrja Cambria – un sacrificio metaletterario*, analizza un'iniziale attitudine antierica del protagonista che appare riluttante ad assumere le identità mitico leggendarie che il viaggio gli propone. Si evidenzia in che cosa la figura odissiaca gli si possa apparentare e quale sia invece lo scarto fra il protagonista novecentesco e il celebre eroe greco. Viene delineata intanto un'identità di figura sacrificale e cristologica compresente con quella odissiaca nel personaggio di 'Ndrja. Il *nostos* appare a conti fatti rovesciato in catabasi e l'unica strada percorribile appare quella di una morte che si profila come suicidio, ma che si propone anche quale espiazione e redenzione di una colpa collettiva. Sono indagate la figura dell'Orca e le implicazioni che intercorrono tra questa ed il protagonista. Attraverso Frye, mediato da Pedullà, si ascrive il libro al *romance* e se ne individua un'ipotetica chiave palinogenetica metaletteraria che mediante la morte, come sorta di rito apotropaico, perviene ad una rinascita del romanzo, della poesia, del mito, che lungo l'arco del libro appaiono invece a tal fine volutamente negati. Si tenta di avallare l'ipotesi di lettura globalmente dantesca del romanzo avanzata da Sgavicchia, in cui la morte finale assurge, mediante un capovolgimento, a simboleggiare «il *paradiso* della poesia».

2. Informazioni preliminari

2.1. L'autore e il libro

Ci si costruisce (strada facendo, ma ci si illude di averlo fatto a priori) un proprio decalogo privato. Tu scriverai conciso, chiaro, composto; eviterai le volute e le sovrastrutture; saprai dire di ogni tua parola perché hai usato quella e non un'altra; amerai ed imiterai quelli che seguono queste stesse vie. Poi ti imbatti in *Horcynus Orca* e tutto salta: è un libro esuberante, crudele, viscerale e spagnolesco, dilata un gesto in dieci pagine, spesso va studiato e decodificato come un arcaico, eppure mi piace, non mi stanco di rileggerlo e ogni volta è nuovo. Lo sento interamente coerente, arte e non artificio; non poteva essere scritto che così. Mi fa pensare a una certa galleria che è stata scavata secoli fa, nella roccia, in Val di Susa, da un uomo solo in dieci anni: o ad una lente con aberrazioni, ma di portentoso ingrandimento. Mi attira soprattutto perché D'Arrigo, come Mann, Belli, Melville, Porta, Babel e Rabelais, ha saputo inventare un linguaggio, suo, non imitabile: uno strumento versatile, innovativo, e adatto al suo scopo.³

Così scriveva sul romanzo darrighiano un lettore d'eccezione quale Primo Levi; commenterà a tale proposito il critico Emilio Giordano:

Nella sua piccola e personale antologia, infatti, fra i libri e gli autori più amati lo scrittore torinese inseriva a sorpresa proprio D'Arrigo e il suo romanzo: il brano scelto (un episodio appartenente alle quattro giornate di Napoli del settembre 1943) voleva dare, appunto, l'idea del libro esuberante e del suo linguaggio unico, inimitabile, degno dei grandi scrittori della tradizione occidentale, e forse la scelta era nata durante le ore che – appunto in quegli anni – vedevano Levi e D'Arrigo, ormai legati da un singolare rapporto amicale, dialogare in modo piacevole nella inaccessibile casa romana.⁴

Il giudizio di Levi, ormai meritamente celebre, con grande capacità di analisi, mette già a nudo in poche righe alcune delle caratteristiche più peculiari dell'*Horcynus*, sulle quali sarà in seguito il caso di ritornare.

Stefano D'Arrigo nasce il 15 ottobre del 1919, ad Alì Terme, cittadina prossima a Messina e affacciata sul versante ionico dello stretto di Sicilia. Nel '29 si trasferisce a Milazzo; di lì è quindi appunto a Messina, ove conseguirà la laurea in Lettere con una tesi su Hoelderlin⁵.

Dal 1946 vivrà definitivamente a Roma; è questa una data che segna un avvenimento importante. Per D'Arrigo, infatti, la «manifestazione più clamorosa e visibile», ma anche dolorosa, della sicilianità (sorta di «*imprinting*» che ogni siciliano prende con sé nel momento

³ P. LEVI, *La ricerca delle radici. Antologia personale*, Torino, Einaudi, 1981, p. 187; cfr. anche: EMILIO GIORDANO, «*Horcynus Orca*: il viaggio e la morte», Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, p. 9, n.3; e SIRIANA SGAVICCHIA, *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, Roma, Ponte Sisto, 2005, p. 17.

⁴ E. GIORDANO, *Femmine Folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 47.

⁵ Cfr. ELIO VITTORINI, *Notizia su Stefano D'Arrigo*, in «Il Menabò di letteratura», n. 3, Torino, Einaudi, 1960, p. 111.

stesso in cui nasce») è l'«immagine del *viaggio* come destino che non muta»⁶, contempo necessità e morte. Si potrà facilmente comprendere, allora, che la partenza definitiva assegni l'autore, «in una ideale mappa degli scrittori siciliani del Novecento strutturata sulla dialettica del *restare / partire*»⁷, «alla schiera di coloro che *partono* e che non *restano*, e ciò è fondamentale al fine di comprendere la natura più profonda della sua esperienza letteraria»⁸.

Nella capitale si cimenta come giornalista e critico d'arte.

Stando a Vittorini, si hanno le prime notizie dei suoi versi attorno al '52.⁹ Risale al 1957 l'uscita della prima ed unica raccolta poetica: *Codice siciliano*, edita presso Scheiwiller nella collana «All'insegna del pesce d'oro». Nell'anno successivo riceve per questa il premio "Crotone", da una giuria che annovera tra i suoi membri anche due personalità illustri della scena letteraria quali Gadda e Ungaretti¹⁰.

La raccolta accoglie i versi di una stagione compresa tra gli anni 1950-1956¹¹; è proprio a partire dal '56 che, grazie alle testimonianze epistolari di D'Arrigo all'amico Zipelli¹², siamo in grado di collocare l'inizio di quella lunghissima gestazione che vedrà nascere, quasi un ventennio dopo, il romanzo che lo ha consacrato alla fama, confinando ad oggi, forse per sempre, la precedente raccolta e il successivo romanzo¹³ in una posizione ancillare, o comunque subalterna, sotto l'ingombrante, onnipervasiva ombra dell'*Orca*.

La «primissima e rapida stesura manoscritta del romanzo», dunque, intitolata *La testa del delfino*, si colloca tra l'agosto del 1956 e il novembre del '57. All'anno dopo appartiene «una successiva e generale revisione testuale»¹⁴; entrambe risultano perdute. Se la terza avrebbe dovuto, stanti le dichiarazioni del D'Arrigo a Zipelli¹⁵, ridurre di molto il materiale e suggellarlo in una forma definitiva, chiosa giustamente il Giordano: «mai previsione fu più

⁶ E. GIORDANO, *La dimora del mito. La poesia di "Codice siciliano"*, in *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 262.

⁷ Ivi, p. 265.

⁸ DANIELA MARRO, *L'officina di D'Arrigo. Giornalismo e critica d'arte alle origini di un caso letterario*, Comune di Ali Terme (Messina), 2002, p. 105.

⁹ Cfr. E. VITTORINI, *Notizia su Stefano D'Arrigo*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 112.

¹⁰ Cfr. E. GIORDANO, *La dimora del mito. La poesia di "Codice siciliano"*, in *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 255.

¹¹ Cfr. ivi, p. 257, n. 3. La seconda edizione, del '78, per Mondadori, accoglierà altri tre componimenti (per un totale di 20) tutti già editi nella rivista "Palatina" entro il 1961. Segno, questo, di come la stesura dell'*Horcynus* sia divenuta totalizzante.

¹² S. SGAVICCHIA, *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, cit., p. 47.

¹³ Si tratta di *Cima delle nobildonne*, Milano, Mondadori, 1985.

¹⁴ E. GIORDANO, *Dalla "Fera" all'"Orca". La conquista dello sguardo "horcyniano"*, in *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 104.

¹⁵ Cfr. ANDREA CEDOLA, *"I fatti della fera" nelle lettere di D'Arrigo a un amico*, in *I fatti della fera*, a c. di A. CEDOLA e S. SGAVICCHIA, Milano, Rizzoli, 2000, pp. XXXVII-XLV; segnatamente p. XXXIX.

errata di questa»¹⁶. «Gli uomini fanno progetti e gli dei sorridono», potremmo dire citando un romanzo dell'israeliano Meir Shalev¹⁷. Quando, nel 1960, due episodi dell'opera vengono pubblicati nel terzo numero del «Menabò» di Vittorini, è appunto quest'ultimo ad intuire:

ritengo possa restare soggetta a mutamenti e sviluppi anche per un decennio. [...] è di quel genere di lavori cui una volta fino a metà dello scorso secolo, accadeva di veder dedicare tutta un'esistenza.¹⁸

Il dattiloscritto, che ha preso intanto il titolo de *I fatti della fera*, ultimato nel febbraio del 1961 ed inviato alla Mondadori nel settembre dello stesso anno, «già tormentato [...] da numerose varianti d'autore operate a penna»¹⁹, sarà la base «dalle cui bozze – attraverso un incontenibile lavoro di correzione e revisione linguistica, di riscrittura e dilatazione testuale»²⁰, D'Arrigo, nei successivi 14 anni, porterà alla luce l'edizione mondadoriana dell'*Horcynus Orca*: è il 1975.

Più d'un secolo prima, Giacomo Leopardi annotava nel suo *Zibaldone*:

N. N. legge di rado libri moderni; perché, dice, io veggio che gli antichi a fare un libro mettevano dieci, venti, trent'anni; e i moderni, un mese o due. Ma per leggere, tanto tempo ci vuole a quel libro ch'è opera di trent'anni, quanto a quello ch'è opera di trenta giorni. E la vita, da altra parte, è cortissima alla quantità di libri che si trovano. Onde ec. (17. 1829.).²¹

Con la poderosa mole di 1257 pagine, con la sua lingua peculiarissima, *Horcynus Orca* non è certo, a dire il vero, un libro di facile lettura. Gli annosi sforzi dell'autore richiedono la cooperazione d'un lettore attento, vigile e paziente. Ma un simile titanico *labor limae*, quasi ventennale, appunto, per un singolo romanzo, costringe a collocare il suo scrittore in una dimensione che trascende le frettolose logiche del mercato e dell'editoria contemporanei, e guarda agli orizzonti del capolavoro, del classico, dell'opera d'arte. Per questo, ed anche per la *Stimmung* in cui il romanzo sa immergere i lettori, potremmo dire il D'Arrigo un antico prestatore ai tempi moderni:

¹⁶ E. GIORDANO, *Dalla "Fera" all'"Orca". La conquista dello sguardo "horcyniano"*, in *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 104.

¹⁷ M. SHALEV, *Per amore di una donna*, trad. di ELENA LOEWENTHAL, Frassinelli, 1999.

¹⁸ E. VITTORINI, *Notizia su Stefano D'Arrigo*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 112.

¹⁹ E. GIORDANO, *Dalla "Fera" all'"Orca". La conquista dello sguardo "horcyniano"*, in *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 104.

²⁰ E. GIORDANO, *Dopo gli anni settanta. Breve viaggio nel "Caso" D'Arrigo*, in *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 35.

²¹ G. LEOPARDI, *Zibaldone*, a c. di GIUSEPPE PACELLA, Milano, Garzanti, 1991, vol. II, p. 2518.

è stupefacente, occorre dirlo, che uno scrittore di oggi riesca a rianimare in tutta la sua complessità un mondo così alieno e indipendente rispetto alla cultura che ci imbeve²²

Un autore ed un libro con vicende così singolarmente anacronistiche avevano certo bisogno di un mecenate d'eccezione, munito di una incrollabile fiducia; tale si rivelò ben presto Arnoldo Mondadori: questi, sin dalla fine degli anni cinquanta, convinto delle capacità dell'eccentrico autore e del potenziale dell'opera a venire, rimase nel tempo vicino al suo protetto, che sempre più andava estraniandosi dal mondo reale, quasi in balia della sua stessa creazione. E fu proprio la sua condizione di genio solitario a favorire il formarsi di un *mito darrighiano*: il carattere eterodosso dello scrittore, quasi maniacalmente ossessionato dalle sue alchimie verbali, dalla negromantica evocazione del suo mostro-*monstrum*, veniva indissolubilmente legato alla singolarità stessa dell'opera. Un attento *battage*, enfatizzando questi aspetti anche attraverso riviste destinate al largo pubblico, e stimolandone la curiosità, si incaricava di minimizzare i rischi che sul suo cammino avrebbe incontrato un prodotto elitario: «il libro difficile e orgoglioso della sua grandezza»²³.

Non è semplice stabilire quanto, nel complesso, la campagna pubblicitaria mondadoriana (che metteva in campo tecniche innovative, quasi rivoluzionando il settore) abbia favorito la sorte del romanzo. Certo è che alcuni toni apodittici e la pretesa di assegnargli *a priori* un posto d'eccezione sull'Olimpo delle lettere, se non hanno mancato di suscitare entusiastiche adesioni, hanno contempo fomentato numerose stroncature. E soltanto un anno dopo la sua uscita Angelo Romanò scriveva in un articolo:

[...] finito il rituale particolarmente frettoloso delle recensioni, il libro è stato rapidamente rimosso. Il mondo letterario ha convenuto di comportarsi come se non fosse comparso. Questo testimonia dei limiti del mondo letterario che non sopporta se non i fenomeni che gli sono omogenei: chiaramente, non è questo il caso.²⁴

²² ANGELO ROMANÒ, *Note di lettura per 'Horcynus Orca'*, in "Paragone/Letteratura" n. 316, 1976, p. 97s.

²³ E. GIORDANO, *Due casi letterari degli anni settanta: "La Storia" di Elsa Morante e "Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo*, in *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit. p. 95. Analogamente si pronunciava il Pedullà: «È un romanzo che gode di essere irregolare, isolato, irripetibile», in: WALTER PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, p. 77, in ID., *Miti, finzioni e buone maniere di fine millennio*, Milano, Rusconi, 1983, pp. 59-109.

²⁴ A. ROMANÒ, *Note di lettura per 'Horcynus Orca'*, cit., p. 94; cfr. anche: SALVATORE GUGLIELMINO-LEONARDO SCIASCIA, a c. di, *Narratori di Sicilia*, Milano, Mursia, 1991, p. 403: «"Horcynus Orca" si collocava eccentricamente nel panorama narrativo degli anni Settanta, panorama sostanzialmente di restaurazione, moderato, di ritorno ai narratori tradizionali, al romanzo ben confezionato e pienamente e serenamente fruibile: con la sua indefessa sperimentazione linguistica, con la sua ambizione di romanzo-poema cui non erano estranee grandi suggestioni – dalla Bibbia all'Odissea a Melville – l'opera di D'Arrigo si presentava indiscutibilmente con vistose caratteristiche di "alterità" rispetto all'esistente.»

Un'ulteriore ragione dell'accoglienza, a volte fredda, riservatagli da parte della critica, potrebbe anche forse imputarsi alla sensazione di un libro arrivato "in ritardo": i quasi vent'anni di gestazione facevano sì che il romanzo, rispetto alla prima comparsa dei due episodi sul terzo numero di «Menabò», negli anni '60, s'affacciasse, con la sua uscita, ad un panorama profondamente mutato. Alcuni elementi dell'*Horcynus*, la polemica antimussoliniana, a dirne uno, non potevano che avere un sapore datato al palato dei lettori appartenenti alla nuova temperie culturale²⁵. Il libro appariva esente da un autentico impegno politico, la satira antifascista si presentava «quasi come un'intrusione attardata e datata di un autore "inattendibile"»²⁶. Persino l'iniziale uscita dei primi stralci del romanzo sulla rivista di Vittorini, nella monografia dedicata a *Meridione e letteratura*, corredati peraltro da un «glossario» non autorizzato dall'autore, pregiudicò in un certo qual modo la più libera fruizione dell'intero libro, finendo per collocare D'Arrigo, agli occhi della critica più corriva, tra le fila degli attardati neorealisti. Sul panorama letterario della metà degli anni Settanta, il libro, con una narrazione lunga e articolata, con la sua «pretesa di poter ancora allestire un racconto»²⁷, si stagliava solitario, e a tutta prima, come un monolite, arcano ed arcaico.

In conclusione, tuttavia, sebbene non sempre in posizione privilegiata nel dibattito letterario, e nonostante le fasi alterne che quasi ricordano da vicino le immersioni ed emersioni dell'orca, l'interesse per il capolavoro di D'Arrigo non sembra essersi mai del tutto sopito. Alfine, l'affettuosa vedova²⁸ Jutta Bruto D'Arrigo, destinataria delle dediche delle sue opere letterarie e «poi fedele custode delle carte e della intera eredità del marito»²⁹, poteva finalmente dichiarare: «Che piaccia o no, *Horcynus Orca* è un classico che si studia nelle università, sul quale sono state fatte centinaia di tesi»³⁰.

²⁵ Cfr. E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: il viaggio e la morte, cit., pp. 48-49.

²⁶ NEMI D'AGOSTINO, *Prime perlustrazioni di «Horcynus Orca»*, Nuovi Argomenti, 56, ott-dic. 1977, p. 33.

²⁷ GIANCARLO ALFANO, *Nel gorgo del Duemari. Personaggio e destino in «Horcynus Orca»*, in *Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo* a c. di A. CEDOLA, ed. ETS, collana MOD, nr. 30, 2012, p. 73.

²⁸ D'Arrigo muore a Roma il 2 maggio 1992.

²⁹ E. GIORDANO, *Dopo gli anni settanta. Breve viaggio nel 'caso' D'Arrigo*. in ID., *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 26, n. 9.

³⁰ *Mio marito? Era un capolavoro*, interv. a c. di P. CARRANO, in "Sette", ins. Del "Corriere della Sera", 45, 6, novembre 2003.

2.2. La trama

Il romanzo si apre *in medias res*, quando l'eroe protagonista, 'Ndrja Cambria, ex marinaio dell'esercito italiano, in seguito alla caduta di Mussolini e all'armistizio di Badoglio, di ritorno dalla guerra perduta, si ritrova all'estrema punta della Calabria, intento a cercar modo di attraversare lo stretto per raggiungere il suo villaggio natale, Cariddi, e tornare finalmente a casa: è la sera del 4 ottobre 1943. La narrazione del libro si svolge per i successivi quattro giorni, fino alla sera dell'8 ottobre, che, con la morte del protagonista, ne suggella la fine.

È suddiviso in tre parti, segnate ciascuna da uno stacco di pagina, e a loro volta ripartite in capitoli di numero e lunghezza diseguali.

Nella prima: il trasbordo di 'Ndrja, dalla costa calabra alla sicula Cariddi, operato dal singolare personaggio di Ciccina Circé, femminota contrabbandiera e prostituta, mediante la sua altrettanto peculiare imbarcazione; un atto sessuale consumato dai due sulla spiaggia; la partenza di Ciccina. Questi gli eventi che, pur percorrendo un breve periodo di tempo e azione (dal calar della sera alle 21-22 dello stesso giorno), vengono dilatati dai ricordi del protagonista, in *flashbacks* grazie ai quali il lettore è informato sul suo viaggio da Napoli allo Stretto, e sui diversi altri incontri da lui fatti (pp. 7-403).

La seconda parte, ancor più povera d'avvenimenti esterni, è incentrata sull'incontro tra 'Ndrja e suo padre: Caitanello Cambria. Questi, dopo l'agnizione del figlio, lo ragguaglia sugli ultimi fatti accaduti durante la sua assenza. Sono le interminabili «due parolette» che terranno in scacco 'Ndrja, assonnato ascoltatore, fino all'alba del giorno dopo: domenica 5 ottobre (pp. 404-719).

Nella parte finale del romanzo 'Ndrja si reca a salutare la fidanzata, Marosa. Nel frattempo, da qualche giorno, un'orca assassina si aggira sullo Stretto. I pescatori del villaggio, per i quali essa simboleggia la morte, ne sono atterriti. I delfini ("fere", nel linguaggio darrighiano), presenza costante nelle pagine di *Horcynus*, naturali nemici dei pescatori, coi quali rivaleggiano per il pesce, riescono a scodare l'orca a morsi, causandone una lenta agonia e la morte. Frattanto il Maltese, personaggio ambiguo, *factotum* del *Town Major* dell'amministrazione alleata di Messina, sta organizzando una regata tra messinesi, Americani e Inglesi, e desidera ad ogni costo 'Ndrja come capovoga. Attirato dal premio di mille lire promessegli per partecipare, questi accetta, a patto però che la carcassa dell'orca venga arenata sulla costa dagli Inglesi. È ciò che, nell'idea di 'Ndrja, consentirà ai pescatori di trarre sostentamento, ma soprattutto di distrarsi da una condizione di nociva e forzata inerzia: le

barche infatti, per legge di guerra, sono state quasi tutte affondate, i pescatori non ne posseggono più e non gli è consentito varare. 'Ndrja spera che l'orca sarà un palliativo finché egli, coi soldi guadagnati alla regata, non potrà ricomprare una nuova imbarcazione, e ripristinare così l'ordine delle cose sconvolto dalla guerra. La carcassa dell'orca è prontamente arenata; 'Ndrja riparte. Ma mentre si allena col suo equipaggio nel porto di Messina, è sorpreso dalle ombre della sera, e scambiato per un contrabbandiere da una sentinella, viene freddato con una palla in fronte. Masino, il giovane cugino e fratello di latte, incitando gli altri rematori, ne riporta per mare il corpo esanime a Cariddi (pp. 720-1257).

3. Incipit *Horcynus Orca*

Tra i molti luoghi del romanzo in cui l'autore utilizza l'ipotesto dantesco, tessendo per un lettore avveduto una fitta trama di allusioni³¹ e rimandi più o meno espliciti, quello su cui maggiormente s'è esercitato l'acume della critica è indubbiamente l'*incipit*. Ciò è avvenuto certamente per l'indiscutibile ricchezza e densità di cui D'Arrigo l'ha caricato, ma, non meno importante, per la posizione di ovvio rilievo che ogni *incipit* riveste, in quanto tale, in un'opera, e che forse ha talvolta scotomizzato altre importanti pagine del *dantismo darrighiano* (vedremo quali), anche agli sguardi più vigili e penetranti.

Prima di entrare nel merito, ecco il brano:

Il sole tramontò quattro volte sul suo viaggio e alla fine del quarto giorno, che era il quattro di ottobre del millenovecentoquarantatre, il marinaio, nocchiero semplice della fu regia Marina 'Ndrja Cambria arrivò al paese delle Femmine, sui mari dello scill'e cariddi.

Imbruniva a vista d'occhio e un filo di ventilazione alitava dal mare in rema³² sul basso promontorio. Per tutto quel giorno il mare si era allisciato ancora alla grande calmeria di scirocco che durava, senza mutamento alcuno, sino dalla partenza da Napoli: levante, ponente e levante, ieri, oggi, domani e quello sventolio flacco flacco dell'onda grigia, d'argento o di ferro, ripetuta a perdita d'occhio.

Solo da alcune ore, anche se lo scirocco era sempre quello e anzi aveva infocato la posta, aveva cominciato sotto sotto ad allionirsi³³.

Era stato naturalmente nel farsi da mare rema, intrigato e invelenito alle prime tormentose serpentine di spurghi e di rifiuti, simili a gigantesche murene che egli, col suo occhio di conoscitore, andava scandagliando dal colore diverso, come di pietra muschiata, gelido e rabbrividente. Era stato, perciò, dopo che le Isole erano scomparse alla sua vista dietro Capo Milazzo, e Stromboli, Vulcano, Lipari, che intravedeva per la prima volta distanti da terra, dopo averle viste sempre dalla palamitara³⁴, salendo per il Golfo dell'Aria, sembravano vaporare nel sole come carcasse di balene cadute in bonaccia.

Intanto che camminava verso la punta del promontorio femminoto³⁵, il cielo davanti a lui sullo Stretto passava dall'ardente imporporato a una caligine di guizzi catramosi. Quando

³¹ Utilizzo il termine giovandomi della celebre definizione del Pasquali, cui già si richiamano, nei lavori citati, Manica, Giordano, Frare e Spila (che si rifà al Frare): «In poesia culta, dotto io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze, ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono», G. PASQUALI, *Arte allusiva*, in «Stravaganze quarte e supreme», in *Pagine stravaganti*, Firenze, Sansoni, 1968, II, pp. 275-282, a p. 275.

³² Quando nel 1960, alla pubblicazione sul «Menabò» di due episodi del futuro *Horcynus Orca*, allora *I fatti della fera*, Vttorini faceva seguire un glossario approntato dalla redazione del giornale senza il consenso dell'autore, informatone a cose fatte, D'Arrigo montava su tutte le furie. Nelle edizioni complete del testo, per Mondadori e successivamente Rizzoli, non ne fu accluso alcuno. Per via del carattere del presente lavoro, che non riporta il libro nella sua interezza, grazie alla quale il lettore entra in un rapporto di familiarità con la lingua del romanzo, ritengo tuttavia opportuno inserire alcune note, volte a spiegare i lemmi meno consueti e i neologismi meno intelligibili. «rema = corrente del mare» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 111.

³³ Il glossario di Gualberto Alvino lemmatizza: «alleonirsi [...] Da *leone*, con a(d)- illativo. Variante di un arc. *alleonarsi* 'farsi leone'.» in G. ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, in «Studi linguistici italiani», 1 genn.-giu. 1996, pp. 74-88; 2 lug.- dic. 1996, pp. 235-269 (p. 84).

³⁴ «palamitare = rete, barca e zona della pesca del pesce palamito» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 110.

³⁵ femminoto = agg. del Paese delle Femmine.

s'affacciò sul mare, e ancora si vedeva chiaro per dei barbagli madreperlacei dell'aria, la notte senza luna sopraggiunse di colpo, con quel repentino e temporalesco passare dalla luce all'oscurità con cui cadono, anche nella più chiara estate, le notti di luna mancante. Nuvolaglie fumose, come rotolassero giù dalle cime dell'Aspromonte e dell'Antinammare, avevano sommerso e livellato, in un solo nero miscuglio, il varco aperto fra le due sponde.

Qualcosa, in Sicilia, che per la coloritura violacea riflessa dall'acqua, sembrava una grande troffa³⁶ di buganvillea pendente sulla linea dei due mari, brillò per un attimo dal mezzo della nuvolaglia, poi il brillio cessò e lo seguì un risplendere breve breve e bianco di pietra, e allora, nel momento in cui spariva nella fumèa, riconobbe lo sperone corallino che dalla loro marina s'appruava, quasi al mezzo, come per spartirli, fra Tirreno e Jonio.

Su quella punta abitava il loro Delegato di Spiaggia, in una casipola a cubo, che era una via di mezzo fra la cabina di bastimento e la garitta della sentinella. Lo sperone serviva per consigli e conversari; serviva pure da osservatorio sul duemari durante la passa, quando il sorteggio gli assegnava la posta ravvicinata rivariva, nella quale non avevano mare sufficiente per piazzarvi la feluca³⁷ dal cui albero l'intinnere³⁸ scandagliava in circolo il primo appalesarsi di spada, sicché s'imponeva uno scaglione di guardie a terra ed era anche allo sbracciamento o scappellamento di queste vedette, che il filere³⁹ sull'ontro⁴⁰ spiava, tutt'occhi, per avere avvisaglia d'animale che s'appropinquava.

Ndrja Cambria vedeva così la notte, una notte doppiamente tenebrosa, per oscuramento di guerra e difetto di luna, rovesciarsi fra lui e quell'ultimo passo di poche miglia marine che gli restava da fare, per giungere al termine del suo viaggio: che era Cariddi, una quarantina di case a testaditenaglia dietro lo sperone, in quella nuvolaglia nera, visavi con Sicilia sulla linea dei due mari.

E intanto che la notte s'inondava sempre più per Tirreno, mangiandosi il mare di sangue pestato come ci dilagasse dentro col suo nero inchiostro, e tratto tratto sembrava accorciare la diagonale che si seguiva a occhio nudo fra lo sperone incontro a Scilla e quel punto di bassa caviglia calabrese dove si trovava, egli andava misurando, come una volta, stando a bordo all'ontro, la brevità di quel passo di mare, remando una palella dietro l'altra: ooh...oh... ooh...oh... sul poco fiato dello spada agonizzante che smaniava contempo che scappava, nuotando nel suo ultimo sangue, e dentro quel breve miglio era già morto: e le acque davanti al paese delle Femmine sentivano appena la punta della sua spada, perché, da Cariddi a lì, il suo era un salto solo nella morte.

Quando capitava che nel suo strano capriccio di morte, lo spada sbattesse per là erano parole e scene sicure con quei notorii armimbrogli⁴¹. Snelli di vita, delicati ed eleganti per natura, piacentissimi alle loro femmine, che sembra li tengano solo a quell'uso, almeno una volta, alla passa, il sorteggio di là e di qua li metteva posta a posta con loro, in uno stretto giro d'acque. I pescatori femminoti, i baffettini sul labbro, se ne stavano come per figura su ontri e feluche: sembrava, a vederli di lontano, che aspettassero solo che uno spada stracquo⁴² e avvilito, meglio ancora se perso di sangue, scapolasse da quelle di Sicilia nella loro posta. Quando fatalità voleva che l'animale pigliasse quell'indirizzo storto, avesse pure la traffinera⁴³ inalberata sulla schiena come stendardo di riconoscimento, quei galantomini facevano issofatto la mossa d'incamerarselo, accampandoci sopra il diritto del malandrino. Tante volte, alla ladricella, tentavano persino di liberarlo dalla traffinera e di scaricare la

³⁶ «Troffa. sf. mucchio d'erbe e di virgulti – *Cespo, cespuglio.*» in VINCENZO NICOTRA, *Dizionario siciliano-italiano*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni Editore, 1974.

³⁷ «feluca = barca osservatorio che dirige il lontru» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 110.

³⁸ «intinneri = marinai addetti all'antenna della feluca», *Ibid.*

³⁹ «fileri = gli addetti al timone delle barche», *Ibid.*

⁴⁰ Il glossario di «Menabò» lemmatizza la forma dialettale con concrezione dell'articolo, poi sostituita da D'Arrigo: «lontru = barca usata dai fiocinatori per il corpo a corpo col pesc spada», *Ibid.*

⁴¹ «armimbroglio [...] Dal tema di *armare e imbroglio*. 'Grande organizzatore d'imbrogli', 'Furbacchione'.» in G. ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, cit., p. 86.

⁴² Cfr. «stracquo = stanco, sciupato» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 111.

⁴³ «Traffinèra. sf. strumento da pigliar delfini – *Delfinièra.*» in V. NICOTRA, *Dizionario siciliano-italiano*, cit.; più genericamente vale: lancia, arpione.

corda in mano ai cariddoti⁴⁴; e tante volte, per strappargli il ferro, sottomano, in fretta in fretta, lazzariavano⁴⁵ le belle carni.

Arrivavano là cogli occhi di fuori, girandogli strettissimi intorno, come per abbordarli:

«Bello il gioco delle trecarte che ci faceste» gli dicevano i pellisquadre⁴⁶, schiumando dalla bocca. «Di anno in anno vi fate più svelti di mano»

Intanto, a prua, il lanzatore⁴⁷ ripescava la traffinera, asciugava il ferro, lo lustrava col fazzolettone, fra indice e pollice, con la delicatezza dovuta a un diamante; faceva sentire poi lo scatto morbido della chiusura delle tre punte intorno all'asta, e infine impugnava la traffinera, calibrandola e bilanciandola, fra palmo e polso, come una lancia da scagliare. Faceva apposito, smaccatamente, perché lo vedessero che la traffinera gli scappava quasi di mano, che era pronto, prontissimo a lanciare cristiani come lanzava animali, e che anzi ci avrebbe messo tutti i sensi e i sentimenti. Quindi, sollevava gli occhi, stretti a feritoia, e mirava i femminoti:

«Quell'animale là, lanzato, fu il sottoscritto che lo lanzò» affermava.

«Ci fu errore» rispondevano gli sfrontati. «Lo scambiammo per un povero orfanello solingo» E posavano l'osso.⁴⁸

Questo il primo breve capitolo di *Horcynus*. Le tre pagine che introducono al lettore l'avventura di 'Ndrja profilano un personaggio, uno scenario ed una trama in cui coesistono diverse suggestioni. Come la quasi totalità dei critici non ha mancato di sottolineare, l'archetipo più evidente è quello omerico-odissiaco, filtrato anche attraverso modalità tipicamente joyciane. Il romanzo si accinge infatti a raccontare un *nostos*: già dalla prima riga sappiamo che il protagonista è in viaggio; veniamo poi a conoscenza del fatto che si tratta di un marinaio, anzi nocchiero, e che sta tornando a casa dalla guerra. Fino a qui è quasi perfetta identità con l'eroe del mito greco. Ma dalla guerra, 'Ndrja, non torna vincente. La sconfitta dell'eroe è istanza tipicamente novecentesca; su ciò avremo in seguito modo di soffermarci.

È Emilio Giordano ad aver notato che al primo capitolo dell'*Horcynus* pertiene, *mutatis mutandis*, una funzione di *protasi*.

Negli antichi poemi classici

protasi (spiegabile etimologicamente con *πρo* = *avanti* o *prima*, e *τίθημι*= *pongo*) era, sì, il brano che veniva messo all'inizio del testo, ma era soprattutto il brano in cui l'autore

⁴⁴ cariddoto = abitante del villaggio di Cariddi.

⁴⁵ «v. sic. *lazzariari* 'graffiare', 'conciare qualcuno in malo modo procurandogli un gran numero di ferite'. » s.v. *lazzariamento*, in G. ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, cit., p. 86; trattasi di un ispanismo.

⁴⁶ «pelli-squadra = pescatori provetti» in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 110; cfr. *HO*, p. 299: «Lo sapete voi che significa pellisquadre? Significa che hanno la pelle come quella dello squadro, che sarebbe il verdone, ovverosia il pescecane, e squadro ci sta per squadrare, una pelle insomma come la cartavetrata [...] ma più che pelli, caratteri.»

⁴⁷ «lanzatore = fiocinatore» in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 110.

⁴⁸ STEFANO D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975, pp. 7-9. L'unica edizione che rechi varianti d'autore rispetto a quella Mondadori del '75 è la postuma approntata da Rizzoli nel 2003.

Non trattandosi in definitiva d'interventi sostanziali nell'economia del racconto o nella fisionomia dei singoli episodi, si utilizzerà a riferimento del presente lavoro, ove non diversamente indicato, la mondadoriana del '75, che si siglerà con *HO*. Il lettore interessato potrà avere contezza delle varianti, non indicate nell'ed. rizzoliana, grazie al lavoro di E. GIORDANO: cfr. *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., pp. 119-121.

anticipava, in modo implicito o esplicito, l'argomento della sua opera, [...]. Era, insomma, in tutto e per tutto l'opera *in vitro*, colta ancora nel bozzolo, proprio all'inizio del suo processo di svelamento.⁴⁹

E nelle prime pagine del romanzo di D'Arrigo, prosegue Giordano, con immagine quasi escheriana⁵⁰

L'autore [...] sembra stringere in pugno il nucleo della sua opera, dando la confortante (per il lettore) sensazione di essere perfettamente in grado di dominare la complessità della materia che va a trattare e offrendo, nel contempo, al lettore medesimo gli elementi e le coordinate, sia per muoversi agevolmente nella lettura, sia per essere aprioristicamente consapevole di ciò che lo aspetta.⁵¹

Una funzione dunque strutturale, che ci presenta, appunto, a tutta prima, una moderna declinazione del personaggio di Ulisse ed il contesto storico, geografico, umano, in cui è riproposta la sua eterna avventura.

Attraverso la tecnica del *flashback*, poi, frequentissima lungo tutto il romanzo, la memoria del protagonista dischiude ai lettori una scena di caccia marina. Sarà, sottolinea ancora Giordano, la prima di una lunga serie: ora i pescatori che braccano lo spada; altrove, gli stessi contro i delfini, o i delfini che fan strage di altri pesci, o, ancora, l'orca dei delfini. La caccia, dunque, inseguimento e uccisione, del pesce spada da parte dei pescatori di Cariddi; e la quasi abituale contesa della preda con gli astuti pescatori femminoti. E qui incontriamo, a far valere il diritto cariddoto, il *lanciatore*, ossia il ramponiere: altra figura ricorrente nelle pagine del libro. Sembrerebbe dunque ci trovassimo di fronte l'opera *in nuce*: una protasi con tutti i crismi, o quasi. Non siamo, in effetti, all'esordio di un antico poema epico, bensì di un romanzo del Novecento. Ed ecco, infatti, una prima differenza: l'assenza dell'invocazione alla Musa.

Proprio tale mancanza dà l'avvio alle penetranti considerazioni di un altro studioso: Raffaele Manica. In un celebre articolo egli afferma, infatti:

L'incipit di Horcynus Orca ha la forma di un canto stentato, senza una musa da invocare. A una lettura metrica si rivelerebbe composto di decasillabi, ma non è questo il metro dei poemi tradizionali: la rinuncia al canto, fatta obbligo, sovrasta l'opera, costituendosene condizione, come argomentano i frequenti inserti ritmici (quando non propriamente «metrici»).⁵²

E a proposito di tale rinuncia, è ancora Giordano a rilevare come al D'Arrigo poeta sia poco a poco, durante la stesura dell'*Horcynus*, subentrato del tutto il romanziere. Ma il primo,

⁴⁹ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 30.

⁵⁰ Cfr. MAURITS CORNELIS ESCHER, *Mano con sfera riflettente*, litografia, 1935, Fondazione M.C. Escher.

⁵¹ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., pp. 30-31.

⁵² RAFFAELE MANICA, *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, ne «Il Ponte», 1982, pp. 1207-1213 (p. 1207).

metaforicamente cannibalizzato dal prosatore e dal suo libro-orca, avrebbe continuato una sorta di sopravvivenza occulta, carsica, per far riaffiorare qua e là nel romanzo la poesia⁵³. È proprio a questo punto ed in questo senso che andranno colte le numerose allusioni poetiche: un estremo tentativo di poetare in un'epoca in cui la stagione del mito e della poesia sono tramontate, un «romanzo che ha provato ad essere in versi»⁵⁴.

Prima per ordine, fra dette allusioni, è quella che accosta al profilo odissiano di stampo omerico alcune suggestioni mutate dalla figura dell'Ulisse dantesco. Di queste in complesso, e di come siano disseminate in vari altri punti del romanzo, ci occuperemo in altro luogo del presente lavoro; deliberemo in questo capitolo solo quelle dell'*incipit*.

Proprio da tale intento muove i suoi passi il saggio di Federico Della Corte⁵⁵, il quale, constatata la ricchezza intertestuale dell'*Horcynus*, chiama sul banco dei testimoni una dozzina di versi danteschi tratti dal celeberrimo canto di Ulisse (vv. 130-142): si tratta della parte terminale di questo, con la tragica fine del *folle* viaggio. La rimanipolazione del materiale si mostra specialmente evidente dall'accostamento tra le prime righe del romanzo e i primi due versi citati da Della Corte:

Cinque volte raccesso e tante casso
Lo lume era di sotto da la luna⁵⁶

Il sole tramontò quattro volte sul suo viaggio e alla fine del quarto giorno, che era il quattro di ottobre del millenovecentoquarantatre⁵⁷

Si tratterebbe, per Della Corte, di una «partenza comprovata dallo sfruttamento a tappeto del passo»⁵⁸. A suffragare ciò, lo studioso riporta alcune suggestioni da un lavoro di Francesca Gatta (menziono, *en passant*, quella che lega gli ultimi versi del canto alla chiusa del romanzo⁵⁹); azzarda una lettura numerologica non troppo convincente⁶⁰, che lega le tre occorrenze del «quattro» nelle prime righe dell'*incipit* darrighiano⁶¹ alle tre occorrenze

⁵³ E. GIORDANO, *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., pp. 258-259.

⁵⁴ R. MANICA, *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, cit., p. 1212.

⁵⁵ FEDERICO DELLA CORTE, *Combinatoria di citazioni in Stefano D'Arrigo. Un'ipotesi intertestuale sull'incipit di Horcynus Orca*, in AA.VV., *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, a cura di F. Gatta, Soveria Mannelli, ed. Rubettino, 2002, pp. 103-114.

⁵⁶ *If* XXVI, 130s.

⁵⁷ *HO*, p. 7.

⁵⁸ F. DELLA CORTE, *Combinatoria di citazioni in Stefano D'Arrigo*, cit., p. 112.

⁵⁹ Cfr. FRANCESCA GATTA, *Semantica e sintassi dell'attribuzione in «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo*, in «Lingua e stile», XXVI, 1991, pp. 483-495 (pp. 494-495).

⁶⁰ Di letture numerologiche a mio avviso più persuasive, dirò a breve in questo stesso capitolo.

⁶¹ Sarebbero quattro col computo del 4 di «millenovecentoquarantatre»: cfr. PIERANTONIO FRARE, «*Horcynus Orca*» di Stefano D'Arrigo, in «Testo», 6-7, genn.-giu. 1984, pp. 92-102 (p. 92, n.2).

numeriche sparse nel finale dell'avventura dell'Ulisse dantesco⁶², rispettivamente: 5, 4 e 3 (vv. 130; 139-140); ipotizza una parentela tra *i due mari*, poi *duemari*⁶³ del romanzo e il verso «che l'un mare e l'altro bagna»⁶⁴: si tratterebbe forse, cautamente suppone, di una «condensazione» darrighiana del dettato dantesco? Il verso completo e corretto della *Commedia* è, tuttavia: «e l'altre che quel mare intorno bagna.»⁶⁵, e la citazione (e dunque a sua volta la suggestione) di Della Corte risulta pertanto evidentemente errata.

L'allusione dell'*incipit* ai vv. 130-131, che nondimeno rimane valida⁶⁶, è resa a mio avviso cogente dalle componenti odissiache che informano il personaggio di 'Ndrja e lo qualificano come *Ulisside*, benché, vedremo in un capitolo apposito, si tratti a conti fatti d'un *Ulisse impossibile o sui generis*.

Ma non soltanto nel personaggio del più celebre eroe greco il romanzo darrighiano si riallaccia alla *Commedia*.

Nella sua menzionata proposta di lettura dell'*incipit* di *Horcynus* quale «equivalente, in chiave moderna, della *protasi* del poema epico classico»⁶⁷, Giordano citava, in virtù del suo rapporto privilegiato con il testo⁶⁸, la celebre *protasi* dell'*Odissea* omerica. Motivando la sua scelta avveduta, il critico ricordava altresì la presenza d'una *protasi* nella *Commedia*. Con questa il D'Arrigo stringe, forse, altri e più sotterranei legami.

Nella sobria presentazione iniziale di 'Ndrja Cambria, l'autore ci dà pure un altro elemento – cronologico questa volta – molto importante: il suo viaggio è giunto alla fine del quarto giorno. C'è, quindi, un viaggio già fatto, e che sta ormai alle spalle, e un viaggio ancora da fare e che durerà – è bene anticiparlo subito – altri quattro giorni: il protagonista ci si presenta, così, nella fase perfettamente centrale di una vicenda umana che dura ininterrottamente per otto giorni.⁶⁹

Avanzo un'ipotesi personale: si tratta di un viaggio che, come sappiamo, si concluderà con la morte; e non sarà forse arbitrario eleggerlo a metafora della vita *tout court*. Il fatto che un viaggio di otto giorni, raccontato dalla metà, rappresenti, in modo latamente (ma nemmeno

⁶² Mi riferisco unicamente alla parte conclusiva di questa, citata appunto da Della Corte, ossia *IfXXVI*, 130-142; cfr. F. DELLA CORTE, *Combinatoria di citazioni in Stefano D'Arrigo*, cit., p. 105.

⁶³ *HO*, p. 8.

⁶⁴ F. DELLA CORTE, *Combinatoria di citazioni in Stefano D'Arrigo*, cit., p. 106.

⁶⁵ *IfXXVI*, 105.

⁶⁶ Di «formidabile *incipit* epicizzante e, almeno inizialmente, paradantesco» parla *en passant* anche FERNANDO GIOVIALE, che chiama in causa i vv. 139-140 del XXVI dell'*Inferno*: «Tre volte il fé girar con tutte l'acque; / a la quarta levar la poppa in suso». Cfr. *Homecoming: D'Arrigo o i luoghi di un ritorno*, in *Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo* a c. di A. CEDOLA, ed. ETS, cit., p. 44.

⁶⁷ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 30.

⁶⁸ Cfr. in proposito anche P. FRARE: «*Horcynus Orca*» di Stefano D'Arrigo, cit., pp. 96.

⁶⁹ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 33.

troppo) joyciano, la vita intera di un uomo, può forse allacciare il romanzo di D'Arrigo alla *Commedia* dantesca.

Nel mezzo del cammin di nostra vita, mi ritrovai per una selva oscura⁷⁰

Anche Dante intraprende il suo viaggio «nella fase perfettamente centrale di una vicenda umana», vicenda che è quella dell'uomo Dante Alighieri, ma anche di tutti gli uomini.

Il versetto del profeta Isaia, a cui il poeta si richiama, recita infatti:

In dimidio dierum meorum vadam ad portas Inferi⁷¹

Ma, come nota Umberto Bosco, avviene, rispetto al modello, uno scarto fondamentale:

il singolo che parla in persona propria vuole impersonare tutti gli uomini: il suo smarrimento e il suo viaggio non si hanno nel corso della vita sua, ma della vita di tutti: «nostra vita», non 'mia'.⁷²

Se tale è la geniale soluzione dantesca per passare dal piano del particolare a quello universale, un'altra, più immediata e perspicua, appare quella darrighiana volta a conseguire lo stesso risultato. Si tratta, ovviamente, della scelta onomastica: il protagonista del romanzo è 'Ndrja Cambria.

'Ndrja è siciliano per *Andrea*, che dal greco (άνήρ, άνδρός), significa *uomo*.

'Ndrja, come il pellegrino dantesco, è al contempo un uomo e tutti gli uomini⁷³.

Curiosamente si tratta di un *escamotage* quasi identico a quello utilizzato da un altro testo che parimenti istituisce un profondo rapporto con la *Commedia*. Nel libro *Il pianeta irritabile* (1978), di Paolo Volponi, si narra il viaggio di quattro esseri attraverso un mondo post-atomico; protagonisti ne sono una scimmia, un elefante, un'oca, e, rappresentante del genere umano, un nano. Il viaggio, che si configura come un *iter* di perfezionamento, tiene presente diversi luoghi del testo dantesco (segnatamente il *Purgatorio*), e ne cita anche alcuni versi in maniera diretta, per bocca dell'elefante Roboamo, che conosce la *Divina Commedia* a memoria.

⁷⁰ *If* I, 1.

⁷¹ *Is* XXXVIII, 10.

⁷² *Introduzione If* I, p. 3.

⁷³ È anche vero che, forse, dall'*uomo* darrighiano al *Nessuno* omerico, si potrebbe passando per la *persona* (ossia maschera in latino), arrivare al Teatro dei Pupi e a tutto un D'Arrigo pirandelliano (cfr. anche *HO*, p. 97), approdando per questa via nuova a considerazioni già in parte indagate (cfr. *e.g.* a CRISTIANO SPILA, *Il mostro barocco. Lettura di "Horcynus Orca"*, ed. Tracce, 1997, p. 91, n. 33).

In un passo del libro, il nano, Mamerte, rammenta il soprannome che la Suora di Kanton, la sua defunta amante, gli aveva dato: era *Man*, ossia *uomo*.

Tornando all'*incipit* dell'*Horcynus Orca*, andrà ancora al Giordano il merito di aver notato come il viaggio di 'Ndrja Cambria abbia il suo inizio, proprio come quello di Dante, al calar della sera⁷⁴. Dopo il I canto dell'*Inferno*, che ha, è noto, valore di *protasi*, i versi in apertura del II, citati dal critico, mostrano questa famosa scena:

Lo giorno se n'andava e l'aere bruno
Toglieva gli animai che sono in terra
da le fatiche loro⁷⁵.

Tale terzina è accostata dal Giordano ad un passo dell'*Horcynus*:

Imbruniva a vista d'occhio e un filo di ventilazione alitava dal mare in rema sul basso promontorio⁷⁶

ponendo in evidenza il *fil rouge*: «aere bruno-Imbruniva».

Anche il rapporto privilegiato che il romanzo istituisce con il numero *quattro* e i suoi multipli, benché abbia attirato l'attenzione di diversi critici⁷⁷, è stato puntualizzato in senso dantesco da Giordano. Nelle prime righe:

Il sole tramontò quattro volte sul suo viaggio e alla fine del quarto giorno, che era il quattro di ottobre del millenovecentoquarantatre,

Pierantonio Frare nota: «l'esattezza cronologica sembra svanire nella litanica iterazione del numero quattro.»⁷⁸. E il romanzo tutto ne è informato, la tetrade agendo sia a livello temporale che in altri ambiti. Il lettore viene appunto avvertito, già dall'avvio del *capitolo-protasi*, con quella che Lorenzo Mondo chiamò: «quadruplica iterazione del quattro»⁷⁹.

Il viaggio di 'Ndrja da Napoli alla costa calabra (precedente al tempo della narrazione e raccontato attraverso anacronie), dura quattro giorni. Altri quattro ancora durerà la sua vita. La narrazione si svolgerà dalla sera del 4 a quella dell'8 di ottobre.

⁷⁴ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 39.

⁷⁵ *If* II, 1-3.

⁷⁶ *HO*, p. 7.

⁷⁷ LORENZO MONDO, *E venne il giorno dell'Orca*, «La Stampa», 23-11-1975; N. D'AGOSTINO, *Prime perlustrazioni di «Horcynus Orca»*, cit., p. 37; E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., pp. 33-38; P. FRARE: «*Horcynus Orca*» di Stefano D'Arrigo, cit., pp. 93-94.

⁷⁸ P. FRARE: «*Horcynus Orca*» di Stefano D'Arrigo, cit., p. 92.

⁷⁹ L. MONDO, *E venne il giorno dell'orca*, cit.

Da un punto di vista cronologico, la prima parte del romanzo va dalle 18 (il calar del sole in detto periodo dell'anno) alle 22; la seconda, dalle 22 all'albeggiare del nuovo giorno, all'incirca le 6: rispettivamente, dunque, quattro e otto ore. La terza ed ultima parte del libro, iniziando all'alba del 5 ottobre e terminando la sera dell'8, è di quattro giorni.

Quattro sono i soldati che seguono 'Ndrja, sperando di passare lo Stretto. Dopo il suo approdo (è ancora il 4 di ottobre), quattro sono le volte in cui il marinaio ripercorre il paese, prima di decidersi a bussare alla porta del padre. Quattro i giorni per cui quest'ultimo è rimasto, sdegnato, volontariamente segregato in casa. Quattro sono ancora i vecchi *pellisquadre*, i *nonnavi* che con una piccola barca cercano la morte in mare. Quattro, infine, i giorni di agonia dell'orca⁸⁰.

Frare, che sottolinea nel suo articolo alcune incongruenze e sfasature presenti all'interno del romanzo⁸¹, e a suo avviso non riconducibili a mere distrazioni autoriali, afferma inoltre che esse:

squilibrano con tutta evidenza la struttura temporale sul piano allegorico, assegnandole, più che la funzione di collocare coerentemente tutti gli avvenimenti della fabula sull'asse cronologico, quella di veicolare i significati simbolico-mitico-cabalistici del quattro, da sempre adibito a rappresentare il mondo sensibile nella totalità dei suoi aspetti.⁸²

Giordano, ponendo l'attenzione sull'immagine d'una Sicilia come prodotto di sincretica stratificazione culturale, depositaria di miti e filosofici saperi, quale quella delineata dal D'Arrigo nel suo romanzo (e già prima in *Codice siciliano*), e, al contempo, forte del ruolo centrale che ivi ebbe il pitagorismo, riconduce a tale matrice filosofica il significato del 4. Se per Pitagora il numero quattro rappresentava infatti uguaglianza e giustizia, secondo il critico, D'Arrigo vorrebbe, per suo tramite, significare l'intimo anelito verso quest'ultima da parte di un mondo stravolto nel profondo dall'insensatezza della guerra. Che si tratti di un tentativo di rappresentare «il mondo sensibile nella totalità dei suoi aspetti», come sostiene Frare, o di un disperato grido di questo, la portata allegorica del numero ed il modo in cui esso viene utilizzato nel romanzo, è senz'ombra di dubbio da ricondurre alla *Commedia*:

l'insistere su di un numero, anzi strutturare un poema-romanzo sulla continua iterazione del numero, ci riporta ad un procedimento abbastanza consueto nella letteratura medievale, e proprio all'esempio più clamoroso di essa in questa direzione, la *Divina Commedia* di Dante⁸³

⁸⁰ Per tutta questa rassegna, cfr. e.g. E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 35-36.

⁸¹ Per l'elenco di queste rimando al suo lavoro: P. FRARE: «*Horcynus Orca*» di Stefano D'Arrigo, cit., pp. 93-94.

⁸² Ivi, p. 94.

⁸³ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 39. Nella nota ad. loc., inoltre, Giordano rimanda allo studio di Singleton sulla numerologia dantesca e ad altre opere in cui si riscontra una chiave numerologica: «Per l'importanza del numero nel *poema sacro*, cfr. CH. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, trad. it. di G. Prampolini, Bologna, Il Mulino, 1978 (in particolare i capp. *Le tre luci*, pp. 151-174, e *Le tre conversioni*, pp. 175-

come parimenti a questa riconduce «la tripartizione del libro del libro di D'Arrigo (con quei canti in prosa, poi, che sono i brevi capitoli)»⁸⁴. E si noti quanto i *brevi capitoli-canti* riconvergono con la succitata lettura del Manica: con l'*incipit*, cioè, di *Horcynus Orca*, che «ha la forma di un canto stentato», e con quel libro che è un «romanzo che ha provato ad essere in versi»⁸⁵.

Se a Frare la struttura tripartita ha suggerito piuttosto il collegamento ad una pista joyciana⁸⁶ (lettura parimenti probabile, e anzi a mio avviso plausibilmente compresente, come già altrove, con questa dantesca), Siriana Sgavichia⁸⁷ approda ad una conclusione molto interessante con un'ipotesi che istituirebbe un legame radicale e totalizzante col testo di Dante; vediamola attraverso le parole di Pedullà:

Perlustrando ogni angolo buio o accecante del romanzo di D'Arrigo – e non solo dove ci sono impronte nette del passaggio di un narratore che ama nascondersi – Siriana Sgavichia alla fine scova la fonte più alta di ogni poeta italiano e non: la *Divina Commedia*. Invisibile a occhio nudo, magari lasciandosi guidare dall'orecchio, la ricerca penetra fino dove il capolavoro dantesco va a imprimere la propria figura nella struttura più segreta di *Horcynus Orca*. Ebbene, nel romanzo di D'Arrigo c'è una tripartizione che corrisponde ai tre regni e alle tre cantiche della *Commedia*: «il viaggio sulla barca di Ciccina Circé come esperienza *infernale*; il ritorno a Cariddi e l'incontro con il padre come il *purgatorio* del romanzo; mentre il grado più alto di conoscenza della vita e della morte verrebbe raggiunto nella terza parte, in cui con un rovesciamento dell'ideologia letteraria e morale del poema dantesco, la figurazione simbolica dell'Orca e la morte del protagonista realizzano il *paradiso* della poesia».⁸⁸

Non si tratterebbe, dunque, d'omaggi più o meno irrelati o tributati all'opera dantesca a titolo gratuito, ma piuttosto di motivate e studiate risposdenze. La lettura della Sgavichia ha indubbiamente il pregio (che è forse anche un azzardo) di reperire una sinopia dantesca lungo l'arco dell'intero romanzo, laddove invece altri avevano preferito, attenendosi ad elementi di più perspicua evidenza, sottolineare la presenza del poema nella prima parte del libro, che si palesa come catabasi.

195, ma soprattutto *Il numero del poeta al centro*, pp. 451-462, perché in quest'ultimo si analizza – con una fitta rete di riferimenti numerici, anzi con vere e proprie tabelle – il senso della posizione centrale che il XVII canto del *Purgatorio* assume nella struttura della *Divina Commedia*).

Lo stesso discorso sulla iterazione e simbologia del numero si potrebbe fare – è ovvio – anche per la *Vita Nova* o, tanto per fare qualche esempio famoso, per il *Decameron* e la *Fiammetta* di Boccaccio (cfr. C. SEGRE, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 94-95).»

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ R. MANICA, *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, cit., pp. 1207; 1212.

⁸⁶ Cfr. P. FRARE: «*Horcynus Orca*» di Stefano D'Arrigo, cit., pp. 97.

⁸⁷ Cfr. S. SGAVICCHIA, *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, cit., p. 104.

⁸⁸ W. PEDULLÀ, *Introduzione a S. SGAVICCHIA, Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, cit., p. 13.

Così, se è vero che il viaggio di 'Ndrja non è altro che una discesa agli inferi in piena regola, [...] allora il medesimo 'Ndrja, all'inizio del suo cammino, non potrà che muoversi in una situazione (stilistica ed umana) chiaramente dantesca, perché al lettore deve essere visibile, dietro la maschera posticcia di 'Ndrja, proprio l'umile pellegrino oltremondano nel momento in cui si accinge ad attraversare i gironi infernali: 'Ndrja – qui – oltre ad essere il marinaio che si muove in una realtà deformata dalla guerra, è anche il Dante *infernale*, uno degli *archetipi* possibili – e il più famoso – di questo tipo di *viaggiatore*.⁸⁹

Anche alla luce di questo punto, allora, analizzando la porzione testuale del primo capitolo, acquisterà forse importanza un sintagma come «onda grigia»: lo si potrà a mio avviso ipotizzare allusione alle «onde bige»⁹⁰ del VII Canto dell'*Inferno* (in rima, peraltro, con «piagge grige» al v. 108). Se in effetti vari elementi del romanzo sono condensati in queste pagine che, come ormai acclarato, svolgono una funzione di *protasi*, il richiamo in questa sede incipitaria alla palude Stigia di Dante, si caricherà di significato ancor maggiore quando le allusioni a quel luogo dantesco si faranno più fitte ed esplicite: durante cioè la traversata in barca dello Stretto, la traversata 'infernale' di Ciccina Circé.

È ancora il critico Emilio Giordano a citare alcune altre righe prelevate dalle prime pagine:

Il cielo davanti a lui sullo stretto passava dall'*ardente imporporato* a una caligine di guizzi catramosi (...) per dei barbagli *madreperlacei* dell'aria (...) la notte *s'inondava*⁹¹ sempre più per Tirreno.⁹²

di queste egli afferma: «sono espressioni e stilemi – mi sembra – che rimandano inequivocabilmente ad una cospicua presenza del modello dantesco.»⁹³

⁸⁹ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 43. E ancora: «È un viaggio che, in più occasioni, si rivela come vera e propria discesa agli inferi [...] e che lo porterà ad una serie di incontri con i personaggi più strani (le femminote nel bosco di arance, lo spiaggiatore e reduce da tutte le guerre, la stessa Ciccina), calati talvolta in una atmosfera inconfondibilmente dantesca (numerose le allusioni alla *Commedia* presenti nella prima delle tre parti del libro).» in ID., *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 145.

⁹⁰ *If* VII, 104.

⁹¹ Anni dopo, ritornando su questo passo in una comparazione con *I fatti della fera*, prima versione del romanzo, Giordano noterà: «Altri interventi sembrano suggeriti dal desiderio di offrire una soluzione stilistica maggiormente pregnante a certe presenze intertestuali, soprattutto dantesche nell'incipit (così, "la notte saliva mangiandosi, onde su onde, il mare di sangue pestato, come dilagandogli dentro nera nera", di *FF*, viene modificato in "la notte s'inondava sempre più per Tirreno, mangiandosi il mare di sangue pestato come ci dilagasse dentro col suo nero inchiostro").», in: E. GIORDANO, *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 110.

⁹² *HO*, pp. 7-8. I corsivi sono di Giordano.

⁹³ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 40. Benché Giordano si sia dimostrato sempre puntuale, esaustivo e penetrante nelle sue analisi critiche, per quanto concerne la presenza d'un modello dantesco in queste righe, debbo dire che esso non mi appare di altrettanto evidente chiarezza. Esaminando i lemmi da lui evidenziati, le occorrenze di *ardente*, ad esempio, (10 nella *Commedia*, più 3 in forma plurale) o della stessa forma verbale variamente coniugata, sono utilizzate per lo più in senso traslato e mai, a mio avviso, in contesto che consenta un raffronto davvero cogente col passo citato. *Imporporato* e *madreperlacei* risultano assenti, e non significative per il raffronto rimangono le occorrenze di *porpore* (*Pg* XXIX, 131) e *perla* (*Pd* III, 14). V'è un *inonda* (*Pd* IV, 119), riferito però alle parole di Beatrice, il cui discorso è paragonato a un fiume (*rio*). Lo

Mirabili sono inoltre le osservazioni di Manica, che sullo stesso passo appunta la sua attenzione, proprio accanto al corsivo di Giordano:

In capo al romanzo troviamo un'allusione dantesca che è [...] prova [...] della mancata volontà (o possibilità) di canto (se mai in letteratura di prove possa parlarsi): *una caligine di guizzi catramosi* (p. 7), da confrontarsi, evidentemente, con *Par. VIII, 67: E la bella Trinacria che caliga*. Senza contare che la visione davanti a 'Ndrja è sostanzialmente identica alla parafrasi descrittiva di Carlo Martello, si deve notare come, nell'«endecasillabo» costituito da *caligine di guizzi catramosi*, l'assenza del verbo (il «caliga» di Dante) sia compensata dai «guizzi» che surrogano il movimento implicito in «caligare». E poi che il nesso TR di Trinacria è versato in «caTRamosi» e che l'accento di allitterazione CALigine-CATramosi recupera intero il senso del CALiga.⁹⁴

Verso la fine del brano incontriamo l'«ultimo passo di poche miglia marine» che separa l'eroe dalla meta del suo viaggio. È merito di Francesca Gatta l'aver notato come esso nasconda una duplice allusione dantesca: riferimento all'«alto passo»⁹⁵ di Ulisse e contempo al «doloroso passo»⁹⁶ di Paolo e Francesca. L'ultimo «passo di mare» finisce per accogliere un significato che trascende la dimensione geografica e spaziale, il dato meramente informativo, per caricarsi d'una forte tinta simbolica. L'avventura di 'Ndrja ne viene infatti connotata come «viaggio senza ritorno, [...] traversata verso la morte»⁹⁷, l'intero romanzo ne è come investito, con la fosca ombra di un ineluttabile presagio.

Attraverso queste intuizioni della Gatta si può giungere a un'altra brillante osservazione, ancora di Manica. Nonostante che il D'Arrigo utilizzi spesso, spessissimo, l'iterazione d'alcune parole nella testura della sua pagina (giungendo in talune parti del libro a una sorta di compulsione ecolalica), mi sembra che risulti particolarmente significativa e studiata la ripetizione che accosta all'orecchio del lettore il viaggio di 'Ndrja con quello dello spada cacciato e ucciso.

'Ndrja Cambria vedeva così la notte, una notte doppiamente tenebrosa, per oscuramento di guerra e difetto di luna, rovesciarsi fra lui e quell'*ultimo passo di poche miglia* marine che gli restava da fare, per giungere al termine del suo viaggio: che era Cariddi [...].⁹⁸

spoglio delle concordanze di *Rime* e *Vita nova* non dà miglior frutto. Forse che il dantismo sia in parte postulato in nome della vocazione all'uso del parasinteto (*imporporato, inondava*)?

⁹⁴ R. MANICA, *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, cit., p. 1212.

⁹⁵ *If* XXVI, 132.

⁹⁶ *Ivi*, V, 114.

⁹⁷ F. GATTA, *Semantica e sintassi dell'attribuzione in «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 494.

⁹⁸ *HO*, p. 8.

[...] sul poco fiato dello spada agonizzante che smaniava contempo che scappava, nuotando nel suo *ultimo sangue*, e dentro quel *breve miglio* era già morto: e le acque davanti al paese delle Femmine sentivano appena la punta della sua spada, perché, da Cariddi a lì, il suo era un salto solo nella morte.⁹⁹

'Ndrja, dunque, sulla costa calabra, la costa del «paese delle Femmine», considera le poche miglia che lo separano dalla meta; 'Ndrja ricorda l'abituale scena di caccia allo spada: quasi lo immagina giungergli, morente, dinanzi agli «occhi della mente»¹⁰⁰. E, a mio avviso, l' *ultimo passo* di *poche miglia* si va a sovrapporre per un momento, mentre si legge, all' *ultimo sangue*, al *breve miglio*, alla morte del pesce. A proposito di questa, appunto, Manica:

Tra l'inizio e la fine di *Horcynus* (nell'inizio e nella fine, non nella distanza che li separa, dove tutto si moltiplica) altre concordanze sono riscontrabili, senza alibi. Notevole per noi, nel ricordo iniziale di 'Ndrja (p. 8), è «il mare di sangue» nella scia «dello spada agonizzante che smaniava» e, alla fine, il «mare di lagrime» per altro sangue versato, di cui quel ricordo era un oscuro presagio, o meglio, *figura* nel senso allegorico dantesco.¹⁰¹

Così, dunque, la morte di 'Ndrja è anticipata dall'infausto destino dello spada, con un procedimento figurale che, *modus operandi* tipico dell'opera di Dante, è il primo della nutrita serie disseminata nell'intero romanzo¹⁰². Dunque, una volta di più, ci troviamo di fronte a quella condensazione e anticipazione di elementi che connotano il primo capitolo della funzione di *protasi* del romanzo-poema.

Riprendendo il Manica, scrive Giordano:

Il viaggio di questo Ulisse moderno [...] è disseminato di indizi che conducono tutti ad un destino luttuoso. Il romanzo si muove, insomma, attraverso una selva di segni, che vogliono essere anticipazione e presagio (quasi *figure* nel senso dantesco) di un qualcosa che un giorno avverrà, segni appartenenti al presente o riscoperti nel doloroso abbandono ai ricordi, o in una improvvisa visione (il darrighiano *vistocogliocchidellamente*).¹⁰³

Nel caso della caccia allo spada, ci troviamo a fronte d'una scena che il protagonista ricorda, sì, ma che non è semplice memoria d'un singolo episodio, bensì sorta di estratto, una specie di levigato modello, o *idea*, diremmo quasi in senso platonico, basata sulla condensazione e semplificazione (ad esempio i pescatori non hanno qui nomi propri, i *baffettini* dei femminoti non sono connotazione particolare, ma generico parafernale, ecc.) dei tratti di un evento che

⁹⁹ *Ibid.*, i corsivi sono miei.

¹⁰⁰ *Ivi*, p. 118.

¹⁰¹ R. MANICA, *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, cit., p. 1209.

¹⁰² Cfr. qui anche: 7.2. Paolo e Francesca *sub specie delphini*.

¹⁰³ E. GIORDANO, *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 146.

abituamente si svolge, quasi rituale per la comunità dei pescatori. Un ricordo, dunque, che attinge forse più d'altri ad alcuni processi del sogno e della visione.

E giacché il pesce braccato e ucciso è prefigurazione della morte di 'Ndrja, si potrebbe accostare (quand'anche per mera suggestione), al celebre «mal sonno / che del futuro mi squarciò 'l velame.»¹⁰⁴: il sogno premonitore del conte Ugolino.

Se da un punto di vista linguistico non sembrano presenti lemmi o espressioni tali da poterci asseverare un diretto rapporto allusivo, dal profilo topico e situazionale, invece, gli elementi di somiglianza appaiono significativi. Anzitutto il valore fatidico che accomuna il sogno del conte ed il ricordo-visione di 'Ndrja, ambedue latori d'un annuncio di morte. Inoltre, la rappresentazione di questo attraverso la caccia a degli animali braccati e uccisi, *avatarata* dei protagonisti (rispettivamente 'Ndrja : pesce spada = Ugolino e figli : lupo e lupicini) rispecchianti le loro caratteristiche interiori.

Si potrebbe forse anche notare un'affinità su un particolare dettaglio del ferimento:

quando il pesce spada «stracquo e avvilito, meglio ancora se perso di sangue» con la «traffinera inalberata sulla schiena» incappava nella posta dei pescatori femminoti, «questi per strappargli il ferro, sottomano, in fretta in fretta, lazzariavano le belle carni»¹⁰⁵; il sogno di Ugolino si conclude:

In picciol corso mi parieno stanchi
lo padre e ' figli, e con l'agute scane
mi pareo lor veder fender li fianchi.¹⁰⁶

Ma quella punta di sensualità tutta darrighiana, nelle *belle carni lazzariate*, è affatto assente dal tono fortemente angoscioso e affannato che ricrea perfettamente (concomitante con l'idea del dolore che giunge – anzi raggiunge – crudo e materiale) l'improvviso rompersi del sogno.

Sarà invece il caso di soffermarsi sulla fuga dello spada «perso di sangue». È su questo aggettivo che si appunta l'attenzione di Della Corte¹⁰⁷: egli rileva come il pesce sia *perso*, sì in quanto stremato e senza scampo, avendo appunto *perso* sangue, ma anche in quanto connotato, per via del ferimento, dal colore omonimo, tipicamente dantesco.

Il critico annota la definizione che Dante ne dà nel *Convivio*:

¹⁰⁴ *IfXXXIII*, 26s.

¹⁰⁵ *HO*, p. 9.

¹⁰⁶ *IfXXXIII*, 34-36.

¹⁰⁷ F. DELLA CORTE, *Combinatoria di citazioni in Stefano D'Arrigo*. cit., p. 106.

lo perso dal nero discende [...] Lo perso è uno colore misto di purpureo e di nero, ma vince lo nero e da lui si dinomina¹⁰⁸

e sottolinea la pregnanza, in D'Arrigo come in Dante, della suggestione paraetimologica, dal verbo *perdere*, rimandando a tal proposito anche a un passo del Paradiso:

[...] per acque nitide e tranquille,
non sì profonde che i fondi sien persi¹⁰⁹

Altri due sono i riferimenti che risultano significativi: nel canto V e nel VII dell'*Inferno*. Il primo è il celebre esordio delle parole che Francesca volge al poeta:

«O animal grazioso e benigno
che visitando vai per l'aere perso
noi che tignemmo il mondo di sanguigno¹¹⁰

Il secondo appartiene alla descrizione della palude Stigia: «L'acqua era buia assai più che persa»¹¹¹. Della Corte nota l'«accostamento di nero e sangue»¹¹² del primo e suggerisce che nero e rosso siano le tonalità prevalenti anche nella palude.

Non è a mio avviso un caso che ancora una volta i rapporti intertestuali col romanzo affiorino da questi due canti, la cui presenza nel corso del libro si farà spesso corposa, giungendo a rivestire talvolta un ruolo privilegiato e centrale.

¹⁰⁸ *Cv* IV, XX, 2.

¹⁰⁹ *Pd* III, 11s.

¹¹⁰ *If*V, 83.

¹¹¹ *If*VII, 103.

¹¹² F. DELLA CORTE, *Combinatoria di citazioni in Stefano D'Arrigo*. cit. 106.

4. Le femminote

4.1. Sirene-arpie

Si è già notato nelle pagine precedenti che l'*incipit* del romanzo di D'Arrigo avviene *in medias res*, e gli antefatti del viaggio fino alla costa sono recuperati per mezzo di anacronie.

Se l'*iter* che s'inizia dalla metà esatta, unitamente al nome "parlante" del protagonista e agli altri numerosi elementi trattati possono ricondurre a un'orbita dantesca, che accomuna in una qualche misura l'andare di 'Ndrja al «cammin di nostra vita» e al celebre viaggio del pellegrino oltremondano, l'esordio narrativo ad una fase già avanzata della *fabula* è al medesimo tempo da riallacciare al più macroscopico dei modelli che strutturano il romanzo, ossia, come detto, quello epico, segnatamente omerico; e ad esso parimenti sarà da ricondurre la narrazione delle avventure precedenti per mezzo di *flashbacks*¹¹³.

Nello spazio di poche pagine, dunque, D'Arrigo carica il suo testo di un altissimo grado di allusività (che qui, avendo trascelto la pista dantesca, analizzeremo solo parzialmente); i modelli si inseguono e si susseguono, si nascondono e riappaiono, in caleidoscopiche variazioni per il lettore che le sappia scorgere.

Così, nella prima anacronia narrativa sul viaggio di ritorno, ossia l'incontro fra 'Ndrja e le femminote in un boschetto di Praja a Mare, si innestano, su un iniziale sostrato essenzialmente mitico e omerico, tra le altre, allusioni dantesche più o meno esplicite.

Vediamo più in dettaglio alcuni elementi della trama: una volta giunto sulla costa calabra attraverso il paese delle Femmine, 'Ndrja, che contempla il mare da passare, avanzatosi fino a un promontorio, ode il rimbombo d'una stampella «fra le cavità della scogliera»¹¹⁴, e si sente chiamare da una voce. Si sente chiamare «Mosè», ed il lettore apprende così che dei soldati, «quattro soldati di terra, di cui uno con una gamba sola e la stampella»¹¹⁵, stanno seguendo 'Ndrja da due giorni, e sperano che lui, novello «Mosè marinaro»¹¹⁶, li porti con sé attraverso lo stretto e li trsbordi in Sicilia.

¹¹³ Cfr. P. FRARE: «*Horcynus Orca*» di Stefano D'Arrigo, cit., p. 96.

¹¹⁴ *HO*, p. 10.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 11.

¹¹⁶ *Ibid.*

Così sotto gli occhi del lettore, smessi i panni di Ulisse (omerico-joyciano, ma anche dantesco) e del pellegrino della *Divina Commedia*, l'eroe si trasforma in un inedito patriarca biblico¹¹⁷, e nella sua fantasia immagina i quattro soldati moltiplicarsi in un intero popolo:

Qualche volta, se si girava a occhiare verso di loro gli veniva d'immaginare che il polverone sollevato dalle pezze in cui strascicavano i piedi, fosse solo l'inizio di una lunga nuvola biancastra, dentro la quale, per le coste calabresi, il popolo ebraico, di guerra in guerra, si spostava verso sud, sudest, sempre affamato, ramingo, ferito, sempre in cerca di una patria, d'un cielo e d'una terra per tetto e rifugio. Avanzi di guerra miseriosi e pezzentieri, impiagati e mutilati, chi si vedeva e chi no, e la stampella di Boccadopa¹¹⁸ ci stava come per insegna e simbolo, avevano l'aria di marciare veramente dietro a lui verso il Mar Rosso. Anche se ignari, quella era l'aria, Portempedocle gliel'aveva proprio marcata: l'aria ebraica, siciliana, di quelli che tireranno il respiro solo quando passeranno il mare e solo là, di là, si sentiranno salvi.

S'illuderanno veramente, pensava. S'illuderanno di sentirmele dire pure a me quelle parole mammalucchine: apriti, mare. Lasciaci passare. E lui s'apre, si fa di fianco e noi trasbordiamo sull'isola a camminata, discorrendo e fumandoci una sigaretta.¹¹⁹

Ma 'Ndrja non può, ovviamente, farsi carico dei quattro reduci. Veniamo a sapere che egli intende ottenere trasbordo dalle femminote e che ottenerlo per sé solo è già grande impresa.

La notte, calata improvvisa tra lui e loro, è stata l'occasione giusta per seminarli, ed ora resta tacito e protetto dall'oscurità, mentre li sente chiamare alla sua ricerca.

Di qui la mente di 'Ndrja torna alle circostanze del loro primo incontro: comincia così una lunga digressione che apre la galleria di personaggi in cui egli s'era imbattuto nel tragitto, ed occupa largamente la prima delle tre parti del libro.

È con questo racconto che D'Arrigo mette finalmente l'incuriosito lettore a contatto con le donne del paese delle Femmine. Nel capitolo iniziale, una prima, vaga idea lo scrittore ci aveva pur dato, attraverso la descrizione dei loro uomini (il cui *ethos* furbesco, indolente e ladresco figurava antitetico a quello dei pellisquadre, gli onesti e spartani pescatori cariddoti); ma anche inserendovi un commento che di esse dichiarava, da subito, una spiccata attitudine: «piacentissimi alle loro femmine, che sembra li tengano solo a quell'uso»¹²⁰.

Qualche indizio in più arriva, poi, quando veniamo informati che da queste 'Ndrja spera d'essere traghettato:

¹¹⁷ Cfr. F. GATTA, *Semantica e sintassi dell'attribuzione in «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 492: «Il grande motivo del romanzo, il Ritorno, ambientato in uno scenario così ricco di suggestioni mitologiche e scandito da momenti che sono motivi codificati nell'archetipo narrativo del ritorno [...] non può non richiamare immediatamente la figura dell'Ulisse della mitologia classica, e al suo fianco, quella analogica di Mosè.»

¹¹⁸ I nomi dei quattro soldati sono mutuati dai loro paesi d'origine.

¹¹⁹ *HO*, p. 12.

¹²⁰ *Ivi*, p. 9.

Con le femminote, se otteneva trasbordo per sé solo, doveva baciare in terra e guardare in cielo. Non sapeva quali parole e argomenti di persuasione trovare, e che promettergli, che inventargli, a quelle scabrose femmine, per farsi pigliare in barca, se barca c'era¹²¹

Ora, a fornircene un quadro esaustivo è lo *specimen* che, quasi speciale avamposto, il marinaio trova nell'alta Calabria, e che fungerà anche, appunto, da *trait d'union* tra lui e i quattro soldati «pezzentieri»:

[...] un incontro strano, per non dire fenomenale, che lui e loro, anche se separatamente, avevano fatto con una piccola comarca¹²² di femminote, straviate lassòpra, che sarebbe come dire il Polo Nord per esse, dal loro verso e direzione abituali, che non furono mai di salire per Calabria, ma di scendere e passare mare per Sicilia, dato che il loro stile di vita, stile mascolo cioè di buscarsi la vita, consistette sempre in arraffamento di sale franco a Messina e in 'spedienti per passarlo in Calabria senza pagare dazio, sotto l'occhio di finanza e questura [...].

Straviate: come gabbiani dirottati sullo scill'e cariddi da qualche tempestonna oceanica, che da Gibilterra rintrona nel Canale e fa venire il pellizzone, i brividori di pelle; o come rondini marine, che trasvolano atterrite verso terra, svolante nuvola nera davanti alla burrascata che viene ribellando di lontano i cavalloni, rigonfi e tenebrosi, delle furie; o come le quaglie anticipate dal maggio all'aprile, che sbattono sulle dune di Casablanca o alle prime alture di Spartà, stracque¹²³ e accaldate di sabbia africana, e sono segno che s'avvicina un'estate selvaggia [...].

Straviate così: come gabbiani, rondini marine e quaglie, quando sono fuori tempo e fuori luogo, e allora sono sempre avvisaglia di qualche novità, e novità sempre dispiacente, se si sa smorfiarla.¹²⁴

Così, al contempo, D'Arrigo delinea le abitudini generali delle femminote e la peculiarità di questo specifico gruppetto o «comarca», caratterizzato dallo «straviamento» e introdotto attraverso un susseguirsi di similitudini ornitologiche, che, seguendo un criterio di *variatio*, riaffioreranno per tutto l'episodio in alcuni particolari.

'Ndrja dunque, che si trova in alta Calabria, nei pressi di Praja a Mare, cammina dalla spiaggia verso un boschetto d'aranci, attiratovi dalla frescura. Raggiuntolo si sente chiamare da una voce femminile e penetrandovi più addentro s'imbatte in una decina di femminote. Il fatto che esse si trovino così a nord, e non, *more solito*, verso lo Stretto di Messina, ove vivono contrabbandando il sale, è il primo indizio degli stravolgimenti causati dalla guerra, e, vedremo, spia d'una impossibilità del ritorno.

La voce che ha chiamato 'Ndrja è quella di Jacoma. Questa intende proporgli un amplesso con Cata, la giovane e bellissima nuora impazzita dopo che il marito, Damiano, anch'egli marinaio, costretto a ripartire per il fronte, è morto in guerra senza aver consumato il

¹²¹ HO, p. 11.

¹²² «Cumarca, s.f. [...] *Brigata, combricola*» in V. NICOTRA, *Dizionario siciliano-italiano*, cit.

¹²³ Cfr. «stracquato = stanco, sciupato» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 111.

¹²⁴ HO, pp. 12-13; «smorfiare = ricavare da un sogno i numeri del lotto» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 111. Vale qui, più latamente, «interpretare».

matrimonio. La bella vergine, rimasta scioccata e imbambolata per l'accaduto, sarà guarita, stando al parere d'una fattucchiera, se potrà consumare un rapporto amoroso con un marinaio di ritorno dalla guerra; quanto era stato bruscamente interrotto andrebbe così a compiersi, risanandola. Jacoma dunque, sentendosi colpevole e disonorata dalla morte prematura del figliolo, è intenta a risalire l'Italia con Cata ed altre compagne, in cerca di marinai di ritorno dalla guerra; visto 'Ndrja, aiutata da una vecchia femminota, cerca di convincerlo a giacere con la nuora nel folto del boschetto.

Benché egli sia colpito dalla straordinaria bellezza della fanciulla, bloccato dallo stato d'intontimento stralunato di cui è rimasta vittima, come marchiata d'«un sorrisetto strano, terribile e beato»¹²⁵, non cede alle lusinghe, né reagisce agli sfottò e alle provocazioni delle due mezzane, e rifiuta l'amplesso.

Mentre la vecchia si adopra ancora inutilmente a convincerlo, narrandogli tutta la triste storia di Cata, Jacoma estrae, da un fagotto, un maleodorante mascherone di gesso con le fattezze del duce.

È di nuovo la vecchia a spiegare a 'Ndrja la singolare vicenda: era stato preso a Reggio, durante la caduta del Fascio, dalle femminote, che, credendolo di bronzo, avevano sperato di poterci fare qualche guadagno; palesatosi di gesso bronzato, era stato dato da Jacoma a Cata, affinché vi giocasse. Questa, vedendolo capovolto, l'aveva adibito ad orinatoio e da allora in poi aveva preso l'abitudine di mingere sempre in quel mascherone.

Jacoma trattovi un buon auspicio, convinta che quando il gesso del mascherone si sarebbe rammollito, quasi per iattura, a Mussolini in persona sarebbe sortita la morte, lo aveva a quel punto recato sempre con sé, consegnandolo a Cata per i suoi bisogni.

Entrano in scena in questo momento della narrazione «I soldati di terra»¹²⁶ che il lettore ha già incontrato; giunti anch'essi nel giardino, Boccadopa, il mutilato fascista, inizia bruscamente a interrogar le femminote, stupito d'incontrarle tanto lontane dallo Stretto. La sua boria e i suoi modi prepotenti gli valgono il dileggio delle donne, che non si risparmiano di fronte alla ferita di guerra, ed anzi ne traggono maggior partito. Dalle canzonature, le femminote passano poi a conversar fra loro: l'argomento è la perdita dei «ferribò»¹²⁷ (*ferry boat*), i traghetti per il trasbordo in Sicilia, vero e proprio centro del loro mondo e fulcro della loro esistenza, affondati in guerra. Il discorso si fa poco a poco lamento, diviene, per la precisione «tribolo», cioè a dire «parlare a singhiozzo, con scatti di voce oppure silenzi, gridi

¹²⁵ HO, p. 18.

¹²⁶ Ivi, p. 35.

¹²⁷ Ivi, p. 36.

oppure sospiri.»¹²⁸. In questo canto funebre per la perdita dei «ferribò», la dimensione si fa da personale a collettiva, da individuale a corale¹²⁹.

Nel *tribolo* è anche narrata la straordinaria fine del *ferribò* Cariddi, detto «Cariddello»¹³⁰: il traghetto (personificato, nelle parole delle femminote), al momento in cui viene bombardato, è carico dei vagoni d'un treno merci che trasporta arance, così, «spiritoso anche all'addio»¹³¹, svacanta il carico e ne riempie il mare: «Per giorni e giorni il mare restò 'mportogallato»¹³². Un mare verdastro sotto e dorato sopra. Un mare di giardini d'aranciare.»¹³³.

Ancora in un clima magico e soprannaturale ci introduce poi il racconto della femminota che, sul ferribò Scilla, durante diverse traversate, poggiata «all'imbocco d'una scaletta della salamacchine»¹³⁴ si congiunge carnalmente con uno sconosciuto di cui non vede mai il volto; il rumore dei vicini stantuffi la convince che il rapporto si consumi tra lei e lo stesso ferribò. Anche questo aneddoto, come prevede il tribolo, è ricondotto dal particolare ed individuale della donna che lo narra, al collettivo di un'esperienza che appartiene a ciascuna femminota, spersonalizzato per divenire corale in un lamento che è, contempo, a più voci e ad una voce, perché quando una femminota prende parola nel tribolo, parla per sé e per tutte le altre, di sé e di tutte le altre: «E ora perdonatemi se mi citai con lo Scilla. Tu come un'altra. Scilla come un altro. Eh, sì, ognuna di noi, se c'interrogiamo senza veli, ha di queste storie.»¹³⁵

Con delle maledizioni alla guerra che ha levato loro i ferribò e con lo sputo di ciascuna in direzione del mascherone-orinale mussoliniano, il tribolo si scioglie.

'Ndrja e gli altri soldati hanno appreso che non vi sono più barche per traversare lo Stretto; l'*eroe* può ormai riprendere il suo cammino. A fornirgliene occasione è il litigio che improvvisamente esplode tra Jacoma e Peppinagaribalda, una gigantesca femminota che, messi gli occhi su di lui, gli s'era proposta, durante il tribolo, con *avances* via via più esplicite; proprio queste avevano suscitato il fastidio di Jacoma. Così, quando Peppinagaribalda, ad una risposta di 'Ndrja, rompe in una rumorosa risata, Jacoma sbotta e:

¹²⁸ HO, p. 42.

¹²⁹ Cfr. HO, p. 45: «[...] quel tribolo, una sola avrebbe potuto gettarlo a nome e a pensiero di tutte come di se stessa, e in apparenza, anche alla voce sembrava che fosse una sola a gettarlo, a una voce»; Cfr. AMBRA CARTA, *Plurilinguismo versus monolinguismo: il sistema variantistico di «Horcynus Orca»*, in «InVerbis Lingue, letterature, culture», anno IV, n. 1, 2014, Pisa, Carocci editore, p. 44s. (pp. 41-48).

¹³⁰ HO, p. 46.

¹³¹ Ivi, p. 47.

¹³² «importogallato [...] Comp. di *in-* illativo e *portogallo* (dial.) 'arancia'. 'Di colore simile a quello dell'arancia'.» G. ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, cit., p. 241.

¹³³ HO, p. 47.

¹³⁴ Ivi, p. 49.

¹³⁵ Ivi, p. 50.

come le suonasse offesa [...] gettò alla gigantessa una voce che pareva a scherzo e sottosotto invece scoppiava di nervino:
«Spinnata ¹³⁶, ti meriteresti, Peppinagaribalda, spinnata in mezzo all'anche, Peppinagaribalda...»¹³⁷

La gigantessa risponde a tono e le due iniziano a prepararsi per il duello. Lo fanno togliendosi dai capelli forcine e spilloni, che man mano si mettono «fra le labbra»¹³⁸, sicché, riempitane la bocca, acquistano un aspetto singolare, «un'apparenza ferrigna, minacciosa», quasi avessero «il respiro dotato di un incanto, di un potere magico, cioè quello di forgiarlo a comando, nero, tagliente e acuminato, in lame, frecce e spilloni che potevano gettarsi fuori di bocca come sputi, l'una contro l'altra.»¹³⁹ Proprio quando esse sono sul punto d'azzuffarsi, è Cata ad attirare su di sé gli sguardi: incurante degli astanti, sollevandosi le gonne, si prepara ad urinare sul mascherone. Jacoma s'adopera allora per convincerla a sottrarsi agli smaniosi sguardi dei soldati recandosi nel folto del boschetto.

'Ndrja si allontana e riprende il suo cammino, seguito, poi, dagli stessi soldati.

Nella *suite* di episodi che formano l'incontro di Praja a Mare, il filone dantesco emerge in maniera discontinua, con valore non strutturante nell'economia narrativa; tuttavia alcune allusioni risaltano e talora propalano con chiara evidenza il loro modello.

Andando con ordine, la prima suggestione che si propone al lettore, viene da Francesca Gatta. La studiosa, notando alcune marche stilistiche riconducibili a Dante dichiara:

oltre alla collocazione letteraria dell'aggettivo davanti al sostantivo, è da segnalare l'uso costante della congiunzione *come* nell'articolazione delle lunghe comparazioni sempre analitiche e ricche di particolari.¹⁴⁰

E cita poi, a titolo di esempio, il passo sulle femminote *straviate* che già sopra avevamo riportato. Gioverà nondimeno riprenderlo:

Straviate: come gabbiani dirottati sullo scill'e cariddi da qualche tempesta oceanica, che da Gibilterra rintrona nel Canale e fa venire il pellizzone, i brividi di pelle; o come rondini marine, che trasvolano atterrite verso terra, svolante nuvola nera davanti alla burrasca che viene ribellando di lontano i cavalloni, rigonfi e tenebrosi, delle furie; o come le quaglie anticipate dal maggio all'aprile, che sbattono sulle dune di Casablanca o alle prime alture di Spartà, stracque e accaldate di sabbia africana, e sono segno che s'avvicina un'estate selvaggia [...].

¹³⁶ Spinnata = scil. spennata, come è anche chiarito più sotto.

¹³⁷ HO, p. 55.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ F. GATTA, *Semantica e sintassi dell'attribuzione in «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 493s.

Straviate così: come gabbiani, rondini marine e quaglie, quando sono fuori tempo e fuori luogo, e allora sono sempre avvisaglia di qualche novità, e novità sempre dispiacente, se si sa smorfiarla.¹⁴¹

Molto giustamente, il passo chiamato in causa da Gatta, viene accostato da Fabrizio Frasnedi¹⁴² alla poesia *Agonia*, di Giuseppe Ungaretti:

AGONIA

Morire come le allodole assetate
sul miraggio

O come la quaglia
passato il mare
nei primi cespugli
perché di volare
non ha più voglia

Ma non vivere di lamento
come un cardellino accecato¹⁴³

Si noterà immediatamente che tra i due sono presenti numerose analogie, a partire dalla costruzione delle similitudini introdotte dal «come», che Gatta aveva constatato essere una cifra stilistica del romanzo, e a suo avviso riconducibile a matrice dantesca. Inoltre le immagini sono in entrambi i casi tratte dal mondo ornitologico e si hanno rispettivamente tre comparazioni (allodola, quaglia, cardellino; gabbiani, rondini, quaglie), l'una delle quali peraltro ha lo stesso referente, ossia la quaglia, talché il verso ungarettiano «o come la quaglia» risulta quasi perfettamente identico all'espressione utilizzata dal D'Arrigo, che cambia unicamente per l'uso del plurale, confacente al gruppo delle femminote: «o come le quaglie». Nonostante tutti gli elementi che legano saldamente i due testi, il cenno di Gatta alla pista dantesca non risulta affatto pleonastico e merita anzi di venire approfondito.

Oltre all'utilizzo del «come» nell'articolazione delle tre similitudini, appunterei l'attenzione sul fenomeno dello straviamento presentato attraverso le immagini di stormi di uccelli in balia della tempesta («dirottati [...] da qualche tempesta oceanica») o della burrasca («svolante nuvola nera davanti alla burrascata»). È chiaro come queste immagini si possano accostare a quelle del Canto V dell'*Inferno*, in cui i lussuriosi, che in vita si lasciarono travolgere dai loro appetiti carnali, sono eternamente percossi, per legge di contrappasso, da una inarrestabile bufera.

¹⁴¹ HO, p. 12s.

¹⁴² FABRIZIO FRASNEDI, *La Soglia, ne Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, a cura di F. Gatta, cit., p. 46.

¹⁴³ GIUSEPPE UNGARETTI, *Agonia*, in *L'Allegria*, Milano, Mondadori, 1982.

Per descriverli, il poeta ricorre a similitudini tratte dal mondo degli uccelli. Anche qui un totale di tre, sebbene la terza, riferita solo a Paolo e Francesca, non segua immediatamente le prime due. Questi i versi del poema:

E come li stornei ne portan l'ali
nel freddo tempo, a schiera larga e piena,
così quel fiato li spiriti mali; 42

di qua, di là, di giù, di sù li mena;
nulla speranza li conforta mai,
non che di posa, ma di minor pena. 45

E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,
così vid'io venir, traendo guai, 48

ombre portate da la detta briga;
[...]

Quali colombe dal disio chiamate
con l'ali alzate e ferme al dolce nido
vegnon per l'aere dal voler portate; 84

cotali uscir de la schiera ov'è Dido,
a noi venendo per l'aere maligno¹⁴⁴

Da un punto di vista situazionale, il vento che sciaguatta le anime come fossero uccelli nella bufera infernale era evidentemente presente alla fantasia darrighiana quanto i versi dell'Ungaretti. Ad asseverarci di ciò in modo ancor più cogente è quella che definirei una *repetitio cum variatio* (si tratta d'una tecnica stilistica prettamente darrighiana) del tema dello straviamento: dopo che la vecchia aiutante di Jacoma ha narrato a 'Ndrja la storia del mascherone mussoliniano, D'Arrigo lascia spaziare i pensieri del suo protagonista sul destino del duce:

Per opera dell'amico tedesco, si diceva, quella Grantesta¹⁴⁵ tornò in auge nell'Altitalia, la rimisero sul piedistallo. Questo si diceva, e questo aveva sentito a Napoli, ma ora [...] gli pareva che nell'Altitalia, in auge, sul piedistallo, avessero rialzato in realtà solo una statua di gesso, [...] e gli pareva invece che qui, nella Bassitalia, sotto le aranciare, fra queste femminote *straviate lontano come rondini nel vento contrario della tempesta*, quel mascherone pisciato da Cata [...] fosse quella la Grantesta vera, mozzata in carne e ossa [...].¹⁴⁶

L'espressione da me riportata in corsivo sembra in effetti plasmarsi su due versi del Canto V: «che muggia come fa mar per tempesta, / se da contrari venti è combattuto.»¹⁴⁷

¹⁴⁴ *IfV* 40-49; 82-86.

¹⁴⁵ Si tratta appunto di Mussolini; con «l'amico tedesco», si allude ovviamente ad Hitler.

¹⁴⁶ *HO*, p. 33; il corsivo è mio.

¹⁴⁷ *IfV*, 29-30.

Il vento che stravia la «piccola comarca»¹⁴⁸ di femminote, il vento irresistibile della Storia, che irrompe con tutta la violenza della guerra – e che guerra! – ha dunque un ascendente letterario nella «bufera infernal, che mai non resta»¹⁴⁹.

A ingarbugliare il bandolo della matassa e a moltiplicare gli echi della pagina darrighiana, si devono tener presenti le osservazioni di Frare, che, puntualizzando alcune risposdenze tra il romanzo ed il poema omerico dell'*Odissea*, dichiara:

l'incontro con le femminote (pp. 13-57), rimanda all'agguato delle sirene (alle quali, del resto, le contrabbandiere calabresi sarebbero imparentate, assieme alle fere: pp. 66)¹⁵⁰

Questa interpretazione è in effetti già dichiarata dal testo stesso, giacché sin da subito, sin dal richiamo di Jacoma a 'Ndrja, l'immagine viene esplicitata:

la voce gli faceva lo stesso effetto di quella d'una adescatrice, soldataro della cinta delle mura, sirena di bassoporto, una adescatrice di quelle che ti gettano l'esca e ti cantano canzonette, eppure sottosotto hanno un tono come di boria, risentito e sprezzante, un piglio d'alterigia, che non si sa dove l'appoggiano.¹⁵¹

E, in special modo, sirena si rivelerà la bella Cata, incarnando in buona parte la natura ambigua della creatura mitologica; come la sirena attrae col canto e la venustà della parte superiore del corpo, e nasconde, per ingannare i naviganti, la ripugnante parte inferiore, così Cata risulta contempo attirante per la sua straordinaria e delicata bellezza («quello che di lei figurava e si vedeva»¹⁵²), e respingente, a causa della follia che la offende («quello che di lei sfigurava e non si vedeva»¹⁵³):

gli occhi correvano da lei come due aponi attirati dall'odore di miele e subito se ne volavano via, allarmati di scoprire che quel profumo di miele si sprigionava da lei come da un fiore finto, o vero e carnivoro.¹⁵⁴

E quando d'improvviso ella appare per la prima volta ai quattro reduci, sbucando dal folto del giardino, l'effetto non lascia molti dubbi:

Quanto ai soldati, s'ammutolirono, si scordarono d'ogni altra cosa che avevano in mente, dedicandosi a lei, sguardi e pensieri.¹⁵⁵

¹⁴⁸ *HO*, p. 12.

¹⁴⁹ *IfV*, 31.

¹⁵⁰ P. FRARE: «*Horcynus Orca*» di Stefano D'Arrigo, cit., p. 96.

¹⁵¹ *HO*, p. 15.

¹⁵² *Ivi*, p. 19.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *HO*, p. 40.

Altro elemento riconducibile al mito delle Sirene è, credo, il tribolo delle femminote, che parimenti catalizza l'attenzione degli astanti. Esso fa evidentemente le veci, *mutatis mutandis*, del mitico canto.

Si noti ora però un interessante particolare: nei passi successivi del libro, quando l'autore accosta le femminote alle Sirene, si riallaccia, passando attraverso i suoi delfini o *fere*, all'immagine più largamente vulgata di esse, ovverosia quella della sirena pisciforme, diffusasi a noi attraverso il Medioevo¹⁵⁶. Diversamente avviene invece in questo primo incontro fra il protagonista e le femminote: l'idea centrale dello straviamento, raffigurato, come visto, attraverso immagini di stormi d'uccelli sbalestrati e fuori rotta, l'idea centrale, dunque, unita forse al gusto enciclopedico e all'istanza di totalità del romanzo¹⁵⁷, suggeriscono qui alla fantasia dell'autore di attingere all'immagine della sirena di età classica, e cioè a dire, alla raffigurazione di essa come creatura metà donna e metà uccello.

Ciò fa sì che alle femminote della «comarca» vengano qua e là associati, di volta in volta, attributi ornitologici. Ne trascrivo qui la rassegna.

Per cominciare, dopo la serie di similitudini già esaminate, quando il marinaio scopre tra gli alberi l'intero gruppo di donne, le compagne di Jacoma gli si presentano così dinnanzi:

stavano chine in avanti, senza nessuna curiosità di lui: le lunghe schiene ricurve, dal rigonfio delle gonne che gli incoffava¹⁵⁸ il culo, al collo lungo e scoperto, alla testa con i capelli neri corvini [...].

[...] stavano a spalle piegate, quasi aspettando che il sole gli passasse sopra il dorso.¹⁵⁹

E ancora, mentre dialoga con Jacoma, non muta la singolare attitudine del resto del gruppo:

Parlava con quella, e intanto considerava e vedeva le altre che, se stava a lui dirlo, le avrebbe dette tutte morte: seguitavano a non dare musione¹⁶⁰ alcuna da sotto le schiene, qua e là qualcuna tirava un grosso sospiro, ma quanto ad alzare la testa, mostrare una minima curiosità per lui, per l'apostrofazione di Facciatagliata¹⁶¹ e la parlata che gli faceva per quella sua Cata, niente, non gli arrivava niente¹⁶²

¹⁵⁶ Cfr. e.g. s.v.: *Sirena* in JORGE LUIS BORGES, *Il libro degli esseri immaginari*, a c. di TOMMASO SCARANO, trad. da ILIDE CARMIGNANI, Milano, Adelphi, 2006.

¹⁵⁷ Sono molti gli studiosi che hanno rilevato questi aspetti caratteristici di *Horcynus Orca*, cfr. e.g.: E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*: il viaggio e la morte», cit., p. 46; ID., *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 210; CRISTIANO SPILA, *Il mostro barocco. Lettura di "Horcynus Orca"*, ed. Tracce, 1997, pp. 93s.; 108s.

¹⁵⁸ Cfr. «Còffa, s.m. arnese tessuto di foglie di palma selvatica, di diverse grandezze, per uso di riporvi e trasportare varie robe, per lo più commestibili – *Bùgnola, Spòrta*» in V. NICOTRA, *Dizionario siciliano-italiano*, cit. Vale dunque nel contesto: *rendere simile ad una coffa, conferire la forma di una coffa*.

¹⁵⁹ *HO*, p. 15.

¹⁶⁰ Cfr: «musionare [...] dal sic. *musiòni* 'movimento'. 'Comunicare qualcosa tramite un movimento'.» in G. ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, cit., p. 248.

¹⁶¹ Si tratta del soprannome che 'Ndrja immagina per Jacoma, in ragione dei segni che le solcano il volto: «[...] le rughe che le tagliuzzavano la faccia in forma di due mezzelune, fra gli zigomi e la bocca, e che non tanto parevano

L'immobilità, la posizione china in avanti, con le «lunghe schiene ricurve», le «spalle piegate» in attesa dei raggi del sole, infine la menzione d'alcuni dettagli fisici quali il «collo lungo e scoperto» o l'aggettivo «corvini» riferito ai capelli, rimandano a mio avviso piuttosto chiaramente, anche sotto un profilo etologico, al mondo degli uccelli.

In seguito, descrivendo la femminota tipo, la cui procace bellezza viene contrapposta, quasi in antitesi, a quella di Cata, più leggiadra e aggraziata, D'Arrigo scrive:

un corpo alto di ponte, coscia lunga e gambe trampoliere¹⁶³

E, come nel V Canto dell'*Inferno*, Dante sceglie per Paolo e Francesca una immagine che rispecchi più delle precedenti la natura dei personaggi e l'atmosfera che intende suscitare, talché Giovanni Reggio felicemente annota:

Il paragone con il volo degli uccelli s'è già visto due volte: gli stornelli ai vv. 40-41 e le gru ai vv. 46-47; ma l'immagine delle colombe *dal disio chiamate* è gentile e ben si confà al tono generale dell'episodio.¹⁶⁴

parimenti D'Arrigo ingentilisce le apparizioni e sparizioni di Cata, rispettivamente fuori e dentro le fronde più folte del giardino:

fronde e foglie si smossero nel boschetto, come se ci sbattesse contro con le ali un uccello che volava fuori di lì.¹⁶⁵

s'addentrò nell'oscurità del giardino: dietro a lei, le fronde si smossero a lungo, ancora con quel rumore lieve, smorzato e tenebroso, come si muovesse un uccello, una tortorella, per tutta la profondità del giardino.¹⁶⁶

O, viceversa, enfatizza in chiave aggressiva e rapace la spregiudicata e gigantesca Peppinagaribalda, che minaccia i soldati (p. 41) si offre a 'Ndrja (p. 54), si accinge a rissare con Jacoma (p. 55); di «caratteri sregolati e impacifici»¹⁶⁷, la definisce il narratore:

Fra le femminote, c'era quella imponente di faccia aquilina, che lo sogguardava con un mezzo sorriso di malizia e di compiacenza.¹⁶⁸

opera di vecchiaia, quanto cicatrice di qualche vecchio sfregio, ricordo di spasimante tradito e furioso.» in *HO*, pp. 15s.

¹⁶² *HO*, p. 17.

¹⁶³ *Ivi*, p. 18.

¹⁶⁴ *Ij V*, n. ai vv. 82-84.

¹⁶⁵ *HO*, p. 17.

¹⁶⁶ *Ivi*, p. 35.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 41.

[...] questa femminota aquilina [...] andò intrigandoglisi e flanellandoci¹⁶⁹ sempre più con gli occhi e con le mani, queste e quelli muovendo ladrescamente¹⁷⁰

«Aquilina», dunque, appunto. Ancora, nel battibecco (è il caso di dirlo) che prelude allo scontro tra le due donne, non potrebbero volare minacce più appropriate di queste:

«Spinnata ti meriteresti, Peppinagaribalda, spinnata in mezzo all'anche, Peppinagaribalda... »
Peppinagaribalda [...] ripigliò a ridere a quelle parole, sciacquandosi tutta, piegata in due:
«Provaci, Jacoma» rispose nel ridere a quell'altra tosta. «Vieni e provaci e io pelo a pelo ti spenno, di sopra e di sotto... »¹⁷¹

Un'allusione, questa alle penne, già incontrata (quasi sotto forma di modo di dire) nella narrazione dei furtivi amplessi d'una femminota sul ferribò Scilla:

Il tempo di rassettarmi le penne, mi girai e sulla scaletta non vedetti nessuno¹⁷²

Infine, a tal punto paragoni e immagini tratti dal mondo ornitologico pervadono la penna dell'autore, che persino il gruppo maschile degli astanti ne viene, per un attimo, diremo, contagiato, con una *callida iunctura* che è forse memore d'un sintagma dantesco.

Questa, però, era una faccenda fra di loro, faccenda di soldati e marinai, che in guerra avevano perso molte o poche delle loro penne mascholine, che ora qui gli andavano rispuntando, ma ci sarebbe voluto del tempo [...]¹⁷³

Passo che risulta, a mio avviso, quanto meno accostabile, seppur nella profonda diversità situazionale, a quello in cui è descritto Tiresia, nel canto degli indovini:

Vedi Tiresia, che mutò semblante
quando di maschio femmina divenne
cangiandosi le membra tutte quante; 42

e prima, poi, ribatter li convenne
li duo serpenti avvolti, con la verga,
che riavesse le maschili penne.¹⁷⁴ 45

Si noti nondimeno che, in una porzione testuale di cinquanta pagine circa¹⁷⁵, questa è l'unica occorrenza in i cui personaggi maschili siano associati ad uccelli, a fronte delle

¹⁶⁹ «v. pop. *flanellare* 'amoreggiare contenendo le effusioni'.» in G. ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, cit., p. 238.

¹⁷⁰ *HO*, p. 54.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 55.

¹⁷² *Ivi*, p. 49.

¹⁷³ *Ivi*, p. 53.

¹⁷⁴ *IfXX*, 40-45.

molteplici, e non certo casuali, relative alle femminote. Femminote sirene, dunque, ma sirene classiche, ossia donne uccello o, ripercorrendo una confusione-*contaminatio* già ellenistico-romana, dovuta all'identica iconografia, quelle che oggi diremmo senza dubbio arpie.

Al canto delle arpie, ovvero al canto dei suicidi, appartiene poi un'allusione indubitabilmente dantesca, e di tanto lapalissiana memoria da aver esercitato l'acribia di diversi critici. Postulare un *iter* mentale che guidi la scrittura darrighiana legando le sue femminote-sirene alla sospirata e parlante selva dantesca, per mezzo dei pochi versi ivi dedicati alle arpie, sarebbe certo operazione arbitraria; mi si conceda, però, di sfuggita, di evocarne in via tutta ipotetica la suggestione, quale possibile *trait d'union*.

4.2. Tassonomia letteraria delle piante parlanti

Ben più certa, invece, dicevamo, rimane la stretta parentela tra l'iniziale richiamo di Jacoma al protagonista e i celebri versi di Pier delle Vigne. Partiamo dal passo del romanzo:

Camminava lungo il boschetto, ancora con le scarpe in mano, e credette di sentire come un improvviso fruscio d'aria fra le foglie secche, ma era invece qualcuno che gli faceva sordellino¹⁷⁶, con le labbra ad anello, per richiamare la sua attenzione; e difatti, dietro al sordellino, una voce di femmina era sorta di là ad apostrofarlo:

«A voi, marinaio con la barba... Una parola, una paroletta, permettete, sentite...»

Qua parlano l'aranciare, era stato il suo primo pensiero. La voce infatti, seppure d'intonazione tutta naturale e umana, umana anzi fino alla sfrontatezza, per lui che non vedeva la femmina, sembrò sgrovigliarsi, bassa e tenebrosa di segretezza, dalle parlanti radici di uno degli alberelli.

«A voi, marinaio 'ntartarato» insistette la voce. «Una parola, una paroletta... Permettete, sentite...»

[...] Aguzzando gli occhi sotto gli alberelli e come orientandosi al suono della voce, arrivò a scoprire, prima quella che lo aveva apostrofato e poi, da lei, le altre, una decina, sedute qui e là, alla prim'ombra del giardino, ognuna con la sua cofana¹⁷⁷ d'incannata¹⁷⁸

Vi è in queste righe, il lettore se ne sarà certo avveduto, una originale rielaborazione del *topos* della pianta parlante. Pur limitandoci qui a menzionare i casi riconducibili alla medesima tradizione, accostandone le diverse declinazioni, otterremo quasi un piccolo e

¹⁷⁵ Si tratta per la precisione di 46 pagine: pp. 12-57.

¹⁷⁶ «sordellino = fischio sottile modulato aspirando» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 111.

¹⁷⁷ Cfr. «cofano = canestro» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 110.

¹⁷⁸ *HO*, p. 14s.

grottesco giardino. I modelli che furono più o meno propriamente chiamati in causa in relazione al brano citato, sono nientemeno che Virgilio, Dante, Ariosto e Tasso¹⁷⁹.

Nel III Libro del poema virgiliano, Enea, sbarcato sulle rive di Tracia, volendo offrire sacrifici agli dei, cerca di strappare le foglie d'un cespuglio di mirto per ricoprirne un'ara. Vede gocciare del sangue dalla pianta strappata e, mentre ripete il tentativo, una voce gli intima di andarsene da quel luogo maledetto e sacrilego. Si tratta di Polidoro, trucidato da Polimestore contro la legge dell'ospitalità; il suo corpo non tumultato giace su quelle rive, trasformato in mirto assieme alla «ferrea selva di dardi»¹⁸⁰ che lo uccise.

È da questo passo che germina la fantastica e terribile visione dantesca, ossia la selva dei suicidi. Nel XIII Canto, dopo aver traversato il Flegetonte, l'infernale fiume di sangue, Dante e Virgilio si trovano di fronte ad uno strano bosco: è fatto di sterpi nodosi e spinosi, ed ivi nidificano le Arpie. Comincia qui il II Girone del VII Cerchio. Vi sono dannati i violenti contro sé stessi (ossia i suicidi) e contro i propri beni (cioè i delapidatori di sostanze). Mentre i due poeti vi si addentrano, sentono gemiti e lamenti. Dante, non vedendo nessuno, si arresta; Virgilio, convinto che il discepolo pensi a qualcuno che si nasconda tra le piante, lo esorta a spezzare un ramo di quelle. Non appena il poeta ubbidisce, una voce esce dal pruno redarguendolo, e ne sgorga del sangue. La pianta rivela la sua identità passata e il triste destino cui ha condannato sé stessa: si tratta dell'anima del celebre Pier delle Vigne, ex cancelliere di Federico II; caduto in disgrazia presso l'Imperatore a causa delle invidie cortigiane, si tolse la vita e fu punito, come le altre anime dei suicidi, reincarnandosi sotto forma vegetale. Le arpie, che si nutrono delle loro fronde, e i delapidatori di sostanze, che, inseguiti e dilaniati in eterno da una muta di fameliche cagne, ne spezzano i rami correndovi attraverso o cercandovi riparo, moltiplicano i loro tormenti; le ferite inferte danno loro modo di parlare.

Nota Giovanni Reggio, a proposito dei rapporti del passo della *Commedia* col suo ipotesto:

i legami tra il modello virgiliano e l'episodio dantesco sono assai lievi e consistono, in realtà, solo nel fatto del cespuglio che parla e gocciola sangue. L'atmosfera generale dell'episodio è diversissima, e anche certi echi virgiliani che ritroviamo nelle parole di Pier della Vigna hanno altro timbro.¹⁸¹

¹⁷⁹ Cfr. per Virgilio (*Aen.*, III 19ss.): E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 55; per Dante (*If* XIII 22ss.): R. MANICA, *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, cit., p. 1207; F. GATTA, *Semantica e sintassi dell'attribuzione in «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 493s.; CRISTIANO SPILA, *Il mostro barocco. Lettura di «Horcynus Orca»*, cit., p. 56, n. 25; FRANCESCO GIARDINAZZO, «*Sui prati, ora in cenere, di Omero*». *Elementi per una genealogia poetica di «Horcynus Orca»*, in *Il mare di sangue pestato*, cit., pp. 115-142. (p. 130s.); per Ariosto (*Orl.* VI 26ss.) e Tasso (*Lib.* XIII): R. MANICA, *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, cit., p. 1207.

¹⁸⁰ PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Aen.*, III 45-46 «ferrea... / telorum seges».

¹⁸¹ *If* XIII, n. al v. 33.

Il rapporto di filiazione appare nondimeno indubitabile, così come, dalla selva dei suicidi, sembrano originarsi i passi di Ariosto e Tasso, che tuttavia accolgono pure talune suggestioni del testo latino.

Nel VI Libro dell'*Orlando Furioso*, Ruggiero, giunto sull'isola della fata Alcina dopo un lunghissimo volo a cavalcioni dell'Ippogrifo, lega la mitica creatura, guarda caso, ad un mirto in riva al mare. Il fatato destriero s'adombra e incomincia a scuotere la pianta, che per i bruschi crolli viene disfogliata. Ed ecco che, con un procedimento di fischi e soffi tutto dantesco, il mirto forma la sua voce e domanda al cavaliere di legare altrove l'Ippogrifo perché alla sua pena non se ne aggiungano altre. Svela poi la sua identità: egli era il paladino Astolfo, che, rapito da Alcina, di lui invaghitasi, venne poi dalla stessa trasformato in vegetale; ché la lasciva fata tutti gli ex amanti converte, con arti magiche, in animali, piante, minerali o fonti d'acqua, al subentrare d'un nuovo prediletto.

Veniamo ora alla *Liberata* del Tasso: istituendo un parallelismo con il brano dantesco, esplicitato fin dal numero (*If* XIII; *Lib.* XIII), il Canto ci mostra il mago Ismeno, potente negromante dell'esercito musulmano, intento ad evocare le potenze maligne e demoniache affinché infestino gli alberi della foresta di Saron. Così facendo impediranno alla fazione cristiana di trarre da lì il legno necessario alle macchine belliche con cui è posto l'assedio a Gerusalemme. I diavoli accorrono e si insediano nelle piante. Dopo alcuni infruttuosi tentativi da parte dell'esercito cristiano, giunge alla prova il principe Tancredi, che ha appena sepolto l'amata Clorinda, cui ha dato la morte nel celebre duello. Superati gli ostacoli che avevano messo in fuga i suoi compagni d'arme, si ritrova in un grande spiazzo, al centro del quale sorge un alto cipresso istoriato di misteriosi geroglifici; ne decifra alcuni, e ne riceve uno scoraggiante monito: il guerriero se ne vada, giacché chi è vivo non deve portar guerra ai morti. Sorge un vento cui si mescolano pietosi sospiri e lamenti umani. Nonostante ciò, estratta la spada, egli colpisce l'albero: ne sprizza naturalmente il sangue. Il colpo è reiterato dal cavaliere e col sangue stavolta esce un dolente gemito, indi una voce: perché mai, dopo averla privata del suo corpo umano dandole morte, ora il guerriero offende il suo tronco? La voce si qualifica infatti come lo spirito di Clorinda, che incarnatosi in pianta per un ignoto incanto, condivide con gli altri caduti di guerra il misero destino. Si tratta in realtà di un inganno degli spiriti malvagi, ma tanto basta a mettere in fuga lo sconvolto e innamorato cavaliere.

Questa la scorciata rassegna che evidenzia, già *in nuce*, come tra un testo e l'altro, o tra uno e più altri nel caso di quelli seriori, intercorra un rapporto di espliciti rimandi che dichiara (al

Uomini fummo, e or siam fatti sterpi¹⁸⁴

Si può notare come l'operazione di riscrittura si collochi in questo caso in un rapporto di rovesciamento e di ironica parodia. 'Ndrja infatti è portato a formulare un'ipotesi – le piante parlanti – che si verificherà erronea dopo che egli avrà scoperto, nascoste dalle piante, Jacoma e le dieci femminote. È in fin dei conti l'opposto di quanto accade a Dante: la formulazione dell'ipotesi¹⁸⁵ («Cred'io ch'ei credette ch'io credesse / che tante voci uscisser, tra quei bronchi / da gente che per noi si nascondesse») si verificherà erronea al realizzarsi dell'incredibile prodigio, ossia la pianta che parla. Anche qui gioverà citare Giordano:

Il romanzo di D'Arrigo, allora, si presenta – tra l'altro – come il lucido tentativo di dare una *summa* dei miti e dei *topoi* più diffusi nella letteratura e nella cultura occidentale, e nella storia secolare del romanzo, in particolare: sembra quasi che la Letteratura abbia deciso di guardarsi allo specchio per *antologizzarsi*.¹⁸⁶

Anche in tal caso, infatti, la sua osservazione generale s'attaglia perfettamente al nostro episodio: qui, come in uno specchio quasi borgesiano, il testo dantesco riemerge capovolto¹⁸⁷; ne nasce un raffinato gioco che si configura in un rapporto chiastico col modello. Una riscrittura evemerizzante e ironica, dunque, *à rebours* dal soprannaturale al quotidiano; un quotidiano, tuttavia, in cui il soprannaturale evocato mantiene le sue misteriose prerogative, continuamente aleggia e non scompare. Ne dà ben conto, qui, con fine analisi stilistica del brano, Francesca Gatta:

Il sostantivo posto all'inizio di frase viene allontanato dall'attribuzione; la prima coppia di aggettivi *naturale* e *umana* è quasi sinonimica: il secondo aggettivo (*umana*) viene subito orientato, non rimane vago, ma assume, nel contesto, una sfumatura di umanità femminota (*sfrontatezza*); le qualità fisiche della voce, *bassa e tenebrosa*, sono legate ad un sostantivo astratto (*segretezza*) che altera la precisione con cui vuole essere condotta la descrizione. Inoltre, l'ultima coppia (*bassa e tenebrosa*) è formata da aggettivi che, allontanati dal sostantivo, possono sembrare riferiti all'*oscurità* del bosco di aranciare invece che a 'voce'. Infine *parlanti*, che allude a modelli danteschi ben noti, letterariamente anteposto a *radici*, varia un ritmo che si stava adagiando su coppie di aggettivi posposti e si mette in rilievo rispetto al sostantivo.

¹⁸⁴ *If XIII*, 22-37.

¹⁸⁵ Non è propriamente Dante a formulare l'ipotesi, bensì ad ipotizzare il pensiero del suo maestro, che a lui l'avrebbe forse apposta: ciò che egli desumerebbe dall'esortazione fattagli da Virgilio.

¹⁸⁶ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 46.

¹⁸⁷ Un capovolgimento, questo, che potrebbe forse corroborare l'ipotesi del Manica, il quale, senza troppo entrar nel merito, scriveva sull'incontro tra 'Ndrja e Jacoma: «può bastare, esemplificativamente, a puntellare sul piano tematico l'esistenza di tale stato di rinuncia [scil. «al canto»], evocando la tradizione delle piante parlanti una serie di episodi celebri (all'impronta: Pier della Vigna in *Inf.* XIII, Ruggiero e Astolfo in *Fur.* VI, Tancredi nella selva di Ismeno in *Lib.* XIII).» in R. MANICA, *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, cit., p. 1207.

L'effetto è quello di una voce che prende forma lentamente dall'indistinto del rumore per acquistare caratteristiche misteriose e imprevedibili quali possiede la natura femminota per 'Ndrja.¹⁸⁸

Gatta non manca di notare, inoltre, come «il richiamo stesso delle femminote ha l'essenzialità che si può ritrovare in certi appelli della *Commedia* [...]»¹⁸⁹; ma il legame evidente tra i due testi è reso ancor più marcato dall'uso dello stesso verbo:

Cred'io ch'ei *credette* ch'io credesse

credette di sentire come un improvviso fruscio d'aria fra le foglie secche, ma era invece qualcuno che gli faceva sordellino, con le labbra ad anello, per richiamare la sua attenzione¹⁹⁰

Ai gemiti dei dannati corrisponde inoltre il fruscio tra le foglie, che è invece un *sordellino*, allusione, anche, al singolare *modus loquendi* delle piante dantesche: «carattere 'ventoso' del linguaggio di esseri ibridi»¹⁹¹, aveva osservato Leo Spitzer. E proprio tale linguaggio aveva già affascinato anche l'Ariosto, che pure lascia in queste pagine qualche segno: l'atteggiamento vagamente ironico darrighiano ne è forse debitore, se ne può anche certo ravvisare il passaggio in qualche *iunctura*:

tra le più dense frasche alla fresca ombra¹⁹²

[...] se ne andò all'ombra sotto il fogliame e si appoggiò a un alberello [...]«Eh bella, ve lo mando lassotto? Sentite, voi, gli dico, c'è una personella di riguardo che v'ha da dire cosa fra le fresche frasche. [...]»¹⁹³

Ma continuiamo a seguire le orme di Dante. Non credo sia stato finora notato che, anche nella scena in cui le femminote cominciano il loro tribolo, si riverberano alcune suggestioni. Riportiamo innanzitutto il brano (le femminote sono qui, come all'inizio, sedute sulle ceste di vimini, ed ancor più incurvate su se stesse):

E quando facevano: focufocufocu... come se per il dolore le parole medesme gli ardessero in bocca avvampanogli persino l'aria che respiravano, si sarebbe detto, a sentirle, che vero, davvero il fuoco lo vedessero lingueggiare là, fra le pieghe della rena, il ricordo a fuoco di questo o di quel ferribò arso, perso, che ancora le infiammava col bruciore che gli faceva fare ancora ahi.

¹⁸⁸ F. GATTA, *Semantica e sintassi dell'attribuzione in «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 486.

¹⁸⁹ Ivi, p.493.

¹⁹⁰ *If XIII*, 25 e *HO* 14; i corsivi sono miei.

¹⁹¹ LEO SPITZER, in *Lecture Dantesche*, a c. di G. GETTO, I 223-248, cit. in *If XIII*, n. ai vv. 40-42, p. 213.

¹⁹² L. ARIOSTO, *Orlando furioso*, VI, 26, 2.

¹⁹³ *HO*, p. 20.

Dopo quel primo parlottamento alla rinfusa, fecero un silenzio, un silenzio tale, che era come si potesse sentirlo, perché dentro, sottosotto alle figure incofanate, sembrava succedesse uno sbrogliamento di pensieri che si muovevano verso la bocca, un movimento di lingue che facevano saliva di parole. E tutta d'un fiato, come un sospiro lancinante che a qualcuna di loro le uscisse dal fianco aperto, da lì venne una voce lamentosa:

«Ah, i ferribò belli...»

Fu come se lo stesso silenzio aprisse inaspettatamente una bocca, sfogandosi per via di parole.¹⁹⁴

Nonostante il contesto risulti mutato (benché il tribolo si svolga nello stesso scenario, le piante non vi hanno parte alcuna), si può notare come l'immaginario darrighiano si dimostri ancora una volta, e alquanto incisivamente, suggestionato da certi dettagli del passo dantesco. Il «parlottamento alla rinfusa» somiglia, in qualche modo, alle «tante voci», al «sentia d'ogne parte trarre guai»¹⁹⁵ dei versi esaminati. Il silenzio, sarà plausibilmente accostabile a quello stesso del «canto stregato»¹⁹⁶; si è infatti scritto: «Su questa spettrale boscaglia grava un teso silenzio, che i lamenti delle Arpie non interrompono, anzi rendono sensibile; un silenzio carico di aspettative funeste.»¹⁹⁷.

Se questo è poi, in Dante, improvvisamente rotto dal grido della pianta ferita, è una femminota che prorompe a spezzare quello darrighiano: «E tutta d'un fiato, come un sospiro lancinante che a qualcuna di loro le uscisse dal fianco aperto, da lì venne una voce lamentosa». Si leggano ora, a tale proposito, questi versi della *Commedia*:

Allor soffiò il tronco forte, e poi
si convertì quel vento in cotal voce

E ancora:

l'Arpie, pascendo poi de le sue foglie,
fanno dolore, e al dolor fenestra. 102

[...]

e menommi al cespuglio che piangea,
per le rotture sanguinenti in vano.¹⁹⁸ 132

Come già s'era osservato, le piante parlanti dantesche (e la loro genia letteraria) si esprimono per lo più attraverso le ferite loro inferte: la via (*fenestra*) alla parola ha così luogo,

¹⁹⁴ *HO*, p. 43s.

¹⁹⁵ *If XIII*, 22; 26.

¹⁹⁶ *Introduzione a If XIII*, p. 331.

¹⁹⁷ *Ivi*, p. 327

¹⁹⁸ *If XIII*, 91s.; 101s.; 131s.

e un soffio, che è forse contempo un sospiro, dà adito al discorso. Così ad esempio Reggio chiosava, con la consueta finezza, il verso 91:

secondo alcuni è un «sospiro di dolore» che «precede naturalmente il parlare di ogni misero che si dispone al racconto di ciò che gli rammenta la cagione del suo tormento» (Biagioli). Più esattamente forse andrà inteso come lo sforzo del dannato per fare uscire la voce, soprattutto se si tiene conto del celebre paragone dello *stizzo verde* (vv. 40-42) e della tendenza realistica della poesia dantesca. Una situazione analoga si troverà nella bolgia dei consiglieri fraudolenti (*If* XXVI 85-90 e XXVII 58-60).¹⁹⁹

Non apparirà allora un caso se il tribolo delle femminote si comincia con un «sospiro lancinante» che se ne esce «come [...] dal fianco aperto».

Un altro aspetto importante per il nostro brano è quell'analogia che il Reggio rileva tra il *modus loquendi* dei dannati suicidi e quello dei consiglieri fraudolenti, che eternamente ardono, fasciati ciascuno in una lingua di fuoco.

Seppur non vi siano elementi tali da poterlo perentoriamente affermare, in effetti, si può almeno ipotizzare che un lettore attento come D'Arrigo abbia voluto, come altrove, elaborare una sintesi delle due simili suggestioni, legandole in un unico passo che sapientemente raccogliesse le immagini evocate dai diversi Canti. La descrizione del tribolo citata, infatti, si avvale anche in gran copia di parole e modi riconducibili ai Canti XXVI-XXVII dell'*Inferno* e alla pena ivi scontata dai dannati. A tal punto ciò avviene, che un commento ad alcuni versi danteschi sembrerebbe perfettamente attagliarsi, con operazione ermeneutica un po' borgesiana²⁰⁰, alle righe darrighiane in questione; ad esempio:

... il poeta mette soprattutto in luce (vv. 85-90; *If* XXVII 7-19) la difficoltà che questi dannati hanno di parlare, di far giungere altrui le loro parole; quando parlano le fiamme si muovono come lingue («come fosse la lingua che parlasse»), quasi che la lingua fosse tramutata in fiamma, a tenore dell'espressione scritturale (*Iac.* III 5-6).²⁰¹

Sono certo osservazioni che ben possono addirsi anche al passo citato, ove la difficoltà d'eloquio dei dannati (che come detto rende accostabili le anime piante parlanti dei suicidi a quelle ardenti di fuoco dei fraudolenti)²⁰² è resa con: «sembrava succedesse uno sbrogliamento di pensieri che si muovevano verso la bocca, un movimento di lingue che facevano saliva di parole.», che nel particolare del «movimento di lingue», preceduto da immagini ignee («focufocufocu»; «come se [...] le parole medesme gli ardessero in bocca

¹⁹⁹ *If* XIII, n. a v. 91.

²⁰⁰ Cfr. e.g. J. L. BORGES, *Finzioni*, trad. da FRANCO LUCENTINI, Torino, Einaudi, 2014.

²⁰¹ *Introduzione a If* XXVI, p. 406.

²⁰² Cfr. anche in proposito *If* XXVII, nota al v. 90, ed. cit.

avvampanogli persino l'aria che respiravano»; «il fuoco lo vedessero lingueggiare là»; ecc.) potrebbe rappresentare una sintesi di:

Lo maggior corno de la fiamma antica cominciò a crollarsi mormorando pur come quella cui vento affatica;	87
indi la cima qua e là menando, come fosse la lingua che parlasse, gittò voce di fuori, e disse ²⁰³	90

Ove i particolari del silenzio, del sospiro e del fianco aperto da cui esce la voce, sarebbero, come detto, collocabili piuttosto nell'orbita di suggestione del bosco dei suicidi.

La pena dei fraudolenti, che cagiona loro il doloroso tormento su cui il poeta indulge (*If* XXVII, 7-15; 131), sarebbe allora, nel brano del romanzo, sostituita dall'accorato e bruciante ricordo della perdita dei ferribò:

il ricordo a fuoco di questo o di quel ferribò arso, perso, che ancora le infiammava col
bruciore che gli faceva fare ancora ahi.²⁰⁴

Terminano qui, per quanto a me sembri, gli addentellati danteschi rintracciabili nell'incontro tra protagonista e femminote nelle aranciare di Praja a Mare. Come si era in precedenza osservato, in tal caso essi affiorano nel testo senza dirigerne realmente la struttura.

Si sarà forse anche notato che negli episodi menzionati (dei quali ho voluto per tale ragione dar brevemente conto, anche laddove non vi fossero attinenze con la *Commedia*), abbondano elementi magici-favolistici e, diremmo, soprannaturali, seppur sempre poi ricondotti ad un'orbita realistica. Una veloce rassegna: la voce di Jacoma che sembra provenire direttamente dalle piante, la bella Cata, stregata, quasi novella "addormentata nel bosco"²⁰⁵, per una sorta d'incantesimo, la iattura lanciata a Mussolini attraverso il mascherone che lo ritrae, il "miracolo" del Cariddello che 'trasforma' il mare in un mare d'arance, l'amplesso tra la femminota e il ferribò Scilla sotto forma d'uomo, la «gigantessa» Peppinagaribalda, la

²⁰³ *If* XXVI, 85-90.

²⁰⁴ *HO* p. 43.

²⁰⁵ In «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., Giordano cita a tal proposito: SERGIO CAMPAILLA, *Variazioni sul mito della «Bella Addormentata» di Rosso di San Secondo*, in «Misure critiche», aprile-settembre 1977, n. 23-24, pp.63-82, riportando inoltre i riferimenti a D'Arrigo alle pp. 63-69.

metamorfosi di questa e di Jacoma in creature il cui «respiro dotato di un incanto»²⁰⁶ può essere forgiato per magia in lame, e sputato contro l'avversario. Gli inserti danteschi prima esaminati, allora, risultano funzionali a determinare un certo tipo di *stimmung*, ma non incidono in maniera essenziale.

Limitandoci alla porzione iniziale del racconto, in cui questi compaiono maggiormente, si potrà osservare come la trama si delinea in maniera tale da poter essere accostata al genere fiabesco o a quello cavalleresco, naturalmente in chiave parodica e attraverso una pluralità di registri: 'Ndrja, novello cavaliere errante, giunge in un bosco, una dama (Jacoma) con tanto di anziana serva fedele (la vecchia femminota) lo riconosce quale prescelto per l'impresa e chiede il suo aiuto al fine di liberare la principessa (Cata) da un incantesimo che la rende stregata (cioè dalla follia). Come è noto, però, 'Ndrja ricusa d'interpretare il ruolo richiestogli e si sottrae alla sua parte. A suffragare una tale chiave di lettura, soccorrono specialmente, tra gli altri passi, le parole di Jacoma a Cata:

Venite, venite, bella, abbaglio pigliammo, e prima di voi, io che lo dovrei vedere a distanza chi porta pantaloni veri e chi per figura. [...] datelo a chi v'apprezza il ricreo di beltà vostra... Passerà, passerà, non v'allarmate, perché non tutti li ammazzò la guerra, quei cavalieri, passerà chi vi scambia per fata e vi piega il ginocchio davanti, in questo giardino...²⁰⁷

Questo gioco di generi estremamente darrighiano, sul quale meriterebbe soffermarsi con maggior attenzione in altra sede, ci mostra efficacemente, ed ancora una volta, l'alto densissimo tasso di allusività delle pagine del romanzo, ove convivono, quasi stipate gomito a gomito, suggestioni le più varie di diverse tradizioni e da diversi autori.

Andrà in ultima istanza rilevato un particolare tratto del protagonista: egli sembra rifiutare lo statuto di eroe o, forse, cercare tra le molte possibili, quell'identità eroica che a lui si confaccia. Già lo abbiamo visto inizialmente identificarsi in Mosè sullo Stretto da passare, per poi nicchiare nell'ombra notturna e rifiutare il suo aiuto ai quattro reduci; ci appare ora come un cavaliere errante che si sottragga alla sua prova; vedremo con quali conseguenze, infine, si deciderà ad indossare di nuovo i panni d'un Ulisse *sui generis*, ricalcando in parte la parabola di quello dantesco.

²⁰⁶ *HO*, p. 55.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 23.

5. Gli spiaggiatori

5.1. Lo «spacciatore di carne bestina», ovvero il primo spiaggiatore

Importanti tracce della *Commedia* sono ravvisabili anche negli incontri fra 'Ndrja e gli spiaggiatori. Nel suo viaggio di ritorno il nostro cammina lungo mare, tenendosi fuori dall'abitato per evitare i «Fratelli Abbranca»²⁰⁸, ossia i carabinieri, che riconoscendolo per ex marinaio dell'esercito potrebbero forse arrestarlo. È in questo suo peregrinare che egli viene a contatto con una particolare categoria di viandanti, quelli che si muovono lungo la spiaggia, e dal mare e da ciò che rimanda traggono in qualche modo sostentamento.

Questi bizzarri *clochards* marini sono appunto gli *spiaggiatori*.

Quando vi s'imbatte, il protagonista chiede loro informazioni sulla traversata dello Stretto, sulla presenza di barche che possano occorrere allo scopo; D'Arrigo ci dà qui una bellissima descrizione:

Ci voleva coraggio a parlare di barca a chi pareva che gli fosse morto anche il mare: il mare che gli strisciava lì allato, come un cagnolone sciampagnino in apparenza, ma di fatto come un cagnone bastonato, vecchio piagato, rifiatante morte, che gli sbavava dietro passopasso, all'ignaro spiaggiatore, sopra lo stampo che il suo piede lasciava nella renavergine, ed era ogni volta come se nello stampo del piede, il mare lo cancellasse tutto dal mondo, come se ogni passo fosse ogni volta l'ultimo che faceva fra i vivi: pareva che sarebbe sparito, ecco, ora spariva, in questa o nella prossima alliffata²⁰⁹ di bava, come sotto un fendente, senza lasciarsi traccia dietro, un ribellionamento schiumoso e la rena che subito si spugna e torna vergine.

C'era da vergognarsi a spiargli, a quegli spiaggiatori, se c'era barca e spiargli poi in faccia il senso di morte che ormai gli rappresentava a loro il mare, il cagnone bastardo, vecchio piagato, che chissà da quanti anni, quelli di loro che spiaggiavano di mestiere, li fiutava, li seguiva passopasso, come aspettasse il momento in cui si sarebbero fermati e avrebbero piegato le ginocchia, presi da una stanchezza grande, strana: e lui gli avrebbe sbavato sulle mani, come per baciargliele e sugli occhi come per dargli una velatura a oblio della luce, ed essi non lo avrebbero scacciato, non se ne sarebbero nemmeno accorti.²¹⁰

Dopo aver delineato il tipo generico di spiaggiatore (pp. 85-90) non senza qualche *excursus* narrativo che appare sulle prime divagazione, ed è però funzionale a meglio fissarne i tratti, lo scrittore ci offre in successione gli incontri più significativi e memorabili fra il protagonista e due individui appartenenti a tale "categoria".

²⁰⁸ HO, p. 85.

²⁰⁹ Cfr. «alliffare = carezzare, adulare»; «alliffarsi = leccarsi; sentirsi soddisfatto (in traslato)» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 109; nel contesto, in coerenza con la metafora del *mare-cagnone*, «alliffata di bava» varrà *leccata*.

²¹⁰ HO, p. 86.

Ecco il primo (pp. 90-97); in ragione della sua lunghezza, relativamente contenuta rispetto ad altri episodi del romanzo, e per ottimizzare l'intelligibilità dell'analisi che lo segue, gioverà riprodurlo quasi per intero:

Quel pescatore, tanto per dirne uno, che si dichiarò ormai per sempre sceso di barca e salito a cavallo.

La sera prima, allo scurire, [...] [Ndrja] si era fermato per passare la notte sotto certe troffe²¹¹ di limonare [...]. I soldati, nemmeno a dirlo, avevano fatto notte anche loro dove avevano visto tramontare il loro sole, cioè a dire sotto quel fogliame.

All'alba, quando i soldati ronfavano ancora e il vero sole non era ancora apparso, era uscito a occhiare lì dintorno e nell'aria che andava aggiornando, aveva visto quell'uomo, uno scardellino²¹² alto un palmo, coi baffi a manubrio e una testa grossa che non pareva la sua, che veniva in sopra dalla riva, tirando per le redini di corda un cavallone bianco, e lui avrebbe giurato che tutti e due uscivano dalle fuligini notturne del mare.

Sui fianchi squadrati del cavallone, incordati al sottopancia, erano sistemati due bidoni di quelli americani per metterci la benzina e sulla groppa, per tutta la lunghezza fra criniera e coda, c'era come un ammasso brunastro e sgocciolante che gli parve sagomato ad animale marino, però che specie d'animale, non gli fu chiaro subito.

Poi, era andato incontro all'uomo che s'era fermato vedendolo:

«Bongiorno»

«Bongiorno. Dove siamo da queste parti?»

«Qui siamo nei paraggi di Gioia Tauro. Voi marinaio di guerra mi parete...»

«Questo ero, ora sono uno che se la scapola per casa. E voi?»

«Io, all'epoca di pace, campavo sulla barca, campai sinché vollero sti signori della guerra, poi loro questo non lo vollero più. Forzato allora scesi di barca e salii a cavallo e il cavallo, eccolo qua»

«Ma che portate a st'ora di mattino?»

«Là, vedete, porto acqua di mare che s'usò sempre purgativa, e oggi più che mai, bevuta a bocconcilli, per salinglese e olio di ricino. E là, vedete, quel lordume di carne, quella è una fera che porto, pescebestino, con rispetto parlando, pesce immangiabile in altre parole, perlomeno in tempo di pace: barbaro animale, capriccioso e pestifero, ma forse a voi che non siete del mestiere, vi viene a sconoscere come fera e la conoscete invece come delfino, eh?»

«Modestamente pure io sono del mestiere» gli fece col sorriso. «E pure dalle parti mie, per il duemari, l'intendiamo fera, sta malacarne. Delfino? A quelli là può pigliare per fessi, a quelli che parlano con la lingua fra i denti» [...]

La fera, percosidire, era mascherata, non aveva cioè né testa né coda, e così ridotta chi non era del mestiere la scambiava per altro animale, altrettanto cantarato e altrettanto colorato, brunastro di pelle e di sangue sanguoso, rossissimo cioè a dire, quale, ad esempio, il tonno: e infatti, per tale i riatte²¹³ lo vanno a smerciare, quando sono fagli di pesce cristiano, alla gente cardona²¹⁴ di monte.

La carognona sul cavallo non aveva perso ancora lo splendeggiare acciaiato della pelle e questo significava che era morta da poco, un'ora o due. E l'operazione di decollazione e scodatura doveva essere fresca, di minuti, perché dai due tranciamenti il sangue scolava rigando il manto di latte del cavallone che a quello sgocciare, come di mosche che lo innervosivano, batteva gli zoccoli. [...]

Lo scardellino stava sopra un piede, si vedeva: si pulciava tutto per la premura, ma non tanto per la premura di arrivare alla sua destinazione, quanto di allontanarsi di là col cavallone e con la fera, ossia col cavallone con la fera.

Quello che doveva tenerlo sulle spine era forse il pensiero che il loro conversario, da un momento all'altro, potesse toccare la fera imbragata sopra al cavallone, un soggetto scabroso

²¹¹ «Troffa. sf. mucchio d'erbe e di virgulti – *Cespo, cespuglio.*» in V. NICOTRA, *Dizionario siciliano-italiano*, cit.

²¹² «scardellino [...] Dim. Del sost. sic. *scarda* 'scheggia', 'un tantino di checchessia'. 'Secchetto', 'Un due soldi di cacio'.» G. ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, cit., p. 254.

²¹³ «riattare = rigattiere (nel testo: grossista di pesce)» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 111.

²¹⁴ *Cardone*: vale *inesperto* e *grossolano*. Non figura lemmatizzato nei repertori consultati.

da sviscerare, in quel momento, per lui. S'aspettava forse che da un momento all'altro gli venisse spiato:²¹⁵ che ve ne fate di quella carne fetente? dove la portate quella lordona? [...]

Pigliò apposta un altro soggetto e gli chiese se sapeva di barca: allora, impensatamente, fu lui stesso che [...] gli disse [...] come mai un pellesquadra si era ridotto al punto di doversi abbassare alla fera.

Aveva una barca, una palamitara: per dire il vero, l'avevano presa a credenza lui, il genero e il fratello del genero, ma uno dietro l'altro, i due giovanotti erano partiti per la guerra, e lui allora si era accollata la credenza per tutti e tre [...].

Successes però che i soldati, in un punto ritirato di quella plaia, fecero un fortino, una di quelle casematte di cemento che si vedevano per le spiagge [...]. Difesa antisbarco, dicevano i soldati. Sbarco qua? facevano i pescatori. Essi li stimavano messi là solo per figura, [...], tali sarebbero rimasti, se non era per il tedesco, grandissim'innimico, che una certa mattina, intorno alla metà di settembre, si presentava coi carrarmati per sloggiare i nostri e insediarsi lui nella casamatta. I nostri, però, all'intimidazione di resa, se la pensarono alla coatta e gli aprirono il fuoco contro. Ai tedeschi gli costò salata la casamatta, ma verso mezzogiorno i soldatelli italiani bruciavano tutti, vivi e morti. I tedeschi sbarazzarono poi le macerie, pigliarono quei valenti corpi attizzoniti e li incaffollarono²¹⁶ sopra una barca, scilandosi a nuotarci a intorno e a ronzarla²¹⁷, la sviarono al largo e non se ne seppe più nulla, né della barca né degl'imbarcati. La barca si chiamava Beatrice I ed era la palamitara sua: tanto onore, per avere varato con tutto quel valore di soldatelli morti, quanto disonore per la credenza che gli restava da pagare.

Passarono i giorni: i tedeschi, come ieri, rincararono di furia, e come oggi, all'albeggio, come fosse per varare, se n'era sceso alla marina, senza uno scopo, forse con un solo pensiero in testa, e quello era pensiero funebre, luttuoso, commemorante la barca persa. Mi trovassi almeno a bordo a lei, andava sospirando. Mi trovassi a navigare per morte pure io, mi trovassi con quei meschini valorosi a fargli indegnamente da timoniere. Ma no, niente, pure il passaggio per là perdetti.

Si trovava dunque sulla sponda, guardando il mare che usciva allora allora visibile nella maretta lattosa, e tutto all'improvviso, da dove non sapeva, gli era spuntato al fianco quel cavallone bianco, squadrato, con culo grosso e schiena a materasso come l'hanno i cavalli da circo equestre sopra a cui le cavallerizze fanno gli equilibrismi in piedi o sulle mani.

Sul primo momento quasi se ne intimorì, pensando che se il cavallone avesse avuto la parola, avrebbe parlato tedesco, perché sicuramente da loro proveniva. Fece male forse, pigliandoselo a ricompensa della barca? Gli venne alla mano manso e come ammaestrato: trovato un montarozzo per montarci sopra, lo aveva incavallato, però per mododidire, perché era come un letto a una piazza e si trovò che cavalcava sdraiato lungo la faccia sul pelame caldo e fumante come fosse una trapunta di lana.

Col dondolio e lo zoccolio gli era venuto di farsi una stampa di sonno e in questo sonno fece un sogno in cui sognava che col cavallo s'allontanava dal mare, e sin qui realtà di fatto, e più s'allontanava e più il mare si scolorava e si alterava di colore, dal bluastro se ne calava a un bianco renoso, un grigio salino, salino del sale che si lasciava sotto, svaporando, svanendo. Poi però si alzava all'impiedi sul cavallo e allora aveva una vista completa e chiara come da una sommità. Vedeva un deserto avvallato dov'era una volta il mare e una distesa di neve e lastre e balle di ghiaccio in luogo della distesa di sale del mare prosciugato: mare e sale però, era come non se ne ricordasse più. Vedeva e ricordava solo neve, solo ghiaccio: dal deserto, come un vento a raffiche spirava una luce fredda e accecante, un riverbero di gelo che il suo sguardo non poteva sostenere, così doveva chiudere gli occhi e si svegliava.

Questo aveva sognato, bocconi sul cavallone: vista neve e visto ghiaccio, neve e ghiaccio che lui non aveva mai visto in vita sua, sopra mare e marine del Golfo dell'Aria.

In questo sogno, lui vedette un segno di dire ormai addio a mare e pesci e ricettarsi a terra. Sarebbe stato troppo vecchio per accendere un'altra credenza, una volta che avesse finito di spegnere quella per la palamitara persa; e troppo vecchio per arrivare al giorno in cui le acque, dopo tanto sconquasso e massacro, sarebbero tornate nette e calme, invitanti per i pesci che ci nuotavano e per i cristiani che ci pescavano.

Ormai s'era gettato allo sbaraglio e non solo faceva carichi d'acqua purgativa ma pure, scendendo d'assai maitino, esplorava per qualche fera morta naturale, assincopata sotto il

²¹⁵ Spiare: vale *chiedere*.

²¹⁶ Cfr. «Cafuddàri, va. strettamente unire insieme – Stivàre.» in V. NICOTRA, *Dizionario siciliano-italiano*, cit.

²¹⁷ Ronzare: vale *scacciare* o *allontanare*.

rutto, per esempio, e arenatasi con la bozza di pancia ancora piena, e non si vergognava di metterci le mani sopra: lesto lesto, le tagliava testa e coda, e camuffata a quel modo, la portava a vedere ai cristiani lontani di marina, che furono sempre con gli occhi chiusi riguardo a pesci e pescibestini, e figurarsi ora, con la fame che li ammorbava, gli faceva un vero regalo, lui, a portargli la fera in sembianza di tonno, un vero regalo.

Parlava col parlare lazzaronesco dei riatte fallattutti, talmente si era degradato: a smerciare pesce bestino, a scangiarsi i vestiti coi riatte, per liberarsi della credenza prima di chiudere gli occhi.²¹⁸

I primi elementi che in questo incontro sono riconducibili a matrice dantesca furono individuati da Gatta, che notò anzitutto l' «ambientazione paesaggistica, analoga in molti passi ai primi canti del *Purgatorio*», indi l'«uso allegorico che essa viene ad assumere nel romanzo»²¹⁹. Se mare e sole, come vedremo meglio in seguito, si caricano sempre più della pregnanza di diversi e molteplici significati, la comparsa dello «scardellino» col suo bianco cavallone, ha, come gli altri incontri di 'Ndrja lungo queste spiagge desolate, il potere di rievocare, alla memoria dei lettori, quelli tra Dante e gli espianti del purgatorio. Ecco infatti che, fra queste pagine *horcynuse*, «le persone che si avvicinano sembrano prendere forma dal nulla, dalle nebbie mattutine; oppure appaiono come ombre improvvise e momentanee nel riflesso del sole»²²⁰.

Quando poi l'ex pescatore si presenta al nostro, come un'anima purgatoriale indulge nella «malinconia di chi ricorda una vita passata e la osserva distaccato»²²¹.

E allora, una spiaggia al dischiudersi delle timide luci dell'alba, un viatore pronto a rimettersi in cammino, l'apparizione, come dal nulla, dello spiaggiatore, le domande a lui rivolte per il viaggio («Bongiorno. Dove siamo da queste parti?»; «gli chiese se sapeva di barca»), la concisa e densa rievocazione che egli dà della sua passata esistenza e l'accenno alla sua nuova condizione: sin da subito l'incontro ha tutti i crismi per avvenire tra Dante e un'anima sulla spiaggia dell'antipurgatorio.

«Io, all'epoca di pace, campavo sulla barca, campai sinché vollero sti signori della guerra, poi loro questo non lo vollero più. Forzato allora scesi di barca e salii a cavallo e il cavallo, eccolo qua»²²²

Non più, come si nota, gli impropri e la rabbia delle femminote, ma il tono elegiaco d'una nostalgia temperata, che ha tanta parte nel *Purgatorio*. Anche il finale congedo dello

²¹⁸ HO, p. 90-95.

²¹⁹ F. GATTA, *Semantica e sintassi dell'attribuzione in «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 493.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

²²² HO, p. 91.

spiaggiatore può ben attagliarsi alla temperie della seconda Cantica, aggiungendosi agli altri elementi per suffragare *ad abundantiam* quanto già riportato da Gatta:

«late con pace» lo salutò il pellesquadra.²²³

Un congedo, dunque, che è formula liturgica – e molte sono quelle presenti nel *Purgatorio*, leggibile peraltro *anche* come una lunga liturgia *tout court* – e al contempo augurio di pace, pace che è l’approdo finale del pellegrino Dante:

per quella pace
che, dietro a’ piedi di sì fatta guida
di mondo in mondo cercar mi si face». ²²⁴ 63

e parola che, nella seconda Cantica, occorre spesse volte, quale felice ultima meta di tutte le anime:

«per quella pace
ch’i’ credo che per voi tutti s’aspetti»,²²⁵ 75

Un esempio calzante, che stringe, nelle sue linee essenziali, il brano del romanzo alla sinopia dantesca, potremmo indicare nell’incontro dei poeti con Stazio:

ci apparve un’ombra, e dietro a noi venìa,
dal piè guardando la turba che giace;
né ci addemmo di lei, sì parlò pria, 12

dicendo; «O frati miei, Dio vi dea pace»²²⁶

Ancora ad elementi desunti dalla *Commedia* si fa certo riferimento nella scena della barca:

Aveva una barca, una palamitara [...].
Successe però che i soldati, in un punto ritirato di quella plaia, fecero un fortino, una di quelle casematte di cemento [...]. [...] il tedesco, grandissim’innimico, [...] una certa mattina, intorno alla metà di settembre, si presentava coi carrarmati per sloggiare i nostri e insediarsi lui nella casamatta. I nostri, però, all’intimidazione di resa, [...] gli aprirono il fuoco contro. Ai tedeschi gli costò salata la casamatta, ma verso mezzogiorno i soldatelli italiani bruciavano tutti, vivi e morti. I tedeschi sbarazzarono poi le macerie, pigliarono quei valenti corpi attizzoniti e li incaffollarono sopra una barca [...], la sviarono al largo e non se ne seppe più nulla, né della barca né degl’imbarcati. La barca si chiamava Beatrice I ed era la palamitara sua: tanto onore, per avere varato con tutto quel valore di soldatelli morti, quanto disonore per la credenza che gli restava da pagare.

²²³ HO, p. 97.

²²⁴ Pg V 61-63

²²⁵ Ivi, III 74s.

²²⁶ Ivi, XXI 10-13.

Passarono i giorni: i tedeschi, come ieri, rincararono di furia, e come oggi, all'albeggio, come fosse per varare, se n'era sceso alla marina, senza uno scopo, forse con un solo pensiero in testa, e quello era pensiero funebre, luttuoso, commemorante la barca persa. Mi trovassi almeno a bordo a lei, andava sospirando. Mi trovassi a navigare per morte pure io, mi trovassi con quei meschini valorosi a fargli indegnamente da timoniere. Ma no, niente, pure il passaggio per là perdetti.²²⁷

Come si nota è qui proposto il tema, trasversale nelle varie culture, del passaggio delle anime verso l'aldilà attraverso l'acqua (in questo caso il mare), per mezzo di barca. Sarà un tema che nel lungo romanzo troverà ampio spazio, in una ricorsività quasi ossessiva, che lo vedrà riproposto in svariate e differenti declinazioni.

A certificarne qui la marca dantesca concorrono assieme più d'un elemento.

A proposito del traghetto spola fra Calabria e Sicilia, così si esprimeva Gesualdo Bufalino:

Chi scelse di battezzare "Caronte" uno dei traghetti che fanno la spola fra la sponda calabra e la sicula, avrà agito senza malizia, per uno sfoggio di memoria classica o, addirittura, per scaramanzia. Certo è che, senza volere, ha finito per ricordare al turista che non solo sta varcando le soglie di un Paradiso, ma anche di un luogo d'ombra e di pena.²²⁸

E anche la scelta del D'Arrigo, di chiamare la palamitara dell'ex pescatore Beatrice I, certo, non sarà da considerare priva d'implicazioni simboliche, forse più a fondo indagate e ponderate.

Lungo un brano come questo, in cui i rimandi a Dante, seppur non sempre di lapalissiana evidenza, si attestano nondimeno presenti, la memoria non può che correre alla Beatrice *par excellence*.

La barca carica di morti, di valorosi soldati morti in battaglia, si perde nell'immensità del mare col suo carico, serbando così, *mutatis mutandis*, quel ruolo di guida oltremondana che svolge il personaggio Beatrice della *Commedia* nei confronti di Dante. Questi la incontra sulla sommità del monte purgatoriale (*Pg XXX*), dopo averne attraversato le sette cornici; confessati a lei i suoi peccati, immersi nel Lete e bevuta l'acqua dell'Eunoè, egli sarà pronto a seguirla nell'ascesa celeste che culminerà come è noto nella *visio Dei*.

L'ex pescatore di D'Arrigo, privato dalla guerra del suo mestiere, si trova in una condizione limbrica per la quale, spersonalizzato della sua identità passata (è non a caso personaggio senza nome), deve riadattarsi alla nuova realtà, reinventando sé stesso, o soccombere.

²²⁷ HO, p. 94.

²²⁸ G. BUFALINO, *Pro Sicilia*, in *La luce e il lutto*, Sellerio, Palermo 1996, pp. 11s.; cit. in F. GIARDINAZZO, "Sui prati, ora in cenere, di Omero". *Elementi per una genealogia poetica di «Horcynus Orca»*, in *Il mare di sangue pestato*. cit., pp. 115-142 (p. 122).

E un melanconico *cupio dissolvi* è infatti quel che lo spinge, ad un albergare (forse ad ogni albergare), a recarsi sulla riva del mare come potesse ancora varare con la sua barca.

La sua cupa fantasia rievoca dunque la palamitara, ora carica di cadaveri, diretta verso le rotte proibite ai vivi, in un viaggio che è un «navigare per morte».

Il «pensiero funebre» di navigare verso l'aldilà timonando la barca dei morti, l'amara constatazione finale («Ma no, niente, pure il passaggio per là perdetti.»), il gesto di recarsi alla marina quasi per essere raccolto dalla barca in viaggio, può associare ancora una volta l'episodio a quella serie di operazioni di *camouflage* darrighiano dei modelli danteschi.

Si pensi ad esempio alle anime destinate al Purgatorio che, raccoltesi alla foce del Tevere, attendono il «vasello snelletto e leggero»²²⁹, pilotato dall'angelo nocchiere (*Pg* II 13-51; 94-105). Le parole di Casella, il musico amico di Dante che giunge "in ritardo" alla spiaggetta dell'antipurgatorio, ad esempio, sono in parte riprese nell'episodio del romanzo, che propone appunto un'analogia situazione:

Ed elli a me: «Nessun m'è fatto oltraggio,
se quei che leva quando e cui li piace,
più volte m'ha negato esto *passaggio*;

96

[...]

Ond'io, ch'era ora a la *marina* vòlto
dove l'acqua di Tevero s'insala,
benignamente fu' da lui ricolto.

102

se n'era sceso alla *marina* [...]. Ma no, niente, pure il *passaggio* per là perdetti.²³⁰

Nondimeno, v'è anche spazio per un'ulteriore chiave di lettura, coesistente accanto alla Beatrice psicopompa, che sotto forma di barca porta i valorosi soldati verso un felice aldilà; se prendiamo in effetti il nome completo della palamitara, ci accorgeremo facilmente di quanto questo (Beatrice I), vada chiaramente a creare un *calembour* metatestuale che, alludendo allo iato tra la condizione passata del pescatore, dura, ma onesta e invidiabile, e quella presente («era sceso di barca e degradato a cavallaro, ambulante di acqua purgativa e spacciatore di carne bestina»²³¹) sottolinea come la palamitara, appunto *beatrice prima*, in quanto rendeva possibile al personaggio l'esercizio del suo «onesto mestieruzzo», fosse stata poi espropriata e rifunzionalizzata dai tedeschi, che avevano dunque costretto lui, altra vittima innocente della

²²⁹ *Pg* II 41.

²³⁰ *Ivi*, 94-96; 100-102; *HO*, p. 94. I corsivi sono miei.

²³¹ *HO*, p. 99.

guerra, ad una esistenza nuova atta a garantirgli darwinianamente la sopravvivenza. Si tratta d'un gioco di parole che può essere almeno avvicinato (benché i vari risvolti e le implicazioni in questione restino profondamente differenti), a quello che Dante fa nella *Vita Nova*, istituendo un complesso legame tra la sua donna, Beatrice, *Figura Christi*, e la donna del Cavalcanti, Giovanna, che starebbe a Beatrice come il Battista al Cristo e che il poeta amico aveva celebrato con il *senhal* di Primavera.

Nel libello giovanile, Dante vede appunto apparire prima Giovanna e, di seguito, Beatrice; Amore gli spiega poi come il nome Primavera sia stato imposto per suo volere a Giovanna, non per la di lei bellezza, ma unicamente per preannunciare la venuta di Beatrice: «Primavera, cioè Prima-verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la ymaginatione del suo fedele.»²³²

Il rapporto figurale che intercorre tra le due donne, col quale implicitamente Dante relega l'amico al ruolo di sudditanza di un superato precursore²³³, non riveste importanza nel menzionato *calembour* di D'Arrigo (Beatrice I = beatrice prima che gli fosse sottratta), ma sarà invece recuperato in varie altre parti del romanzo come sfruttata modalità narrativa.

Ad innestarsi infine sui *topoi* desunti dalla materia dantesca, confermando la già sottolineata dimensione oltremondana del personaggio, concorre ora un altro motivo di notevole interesse, questa volta desunto dalla letteratura romanza, ma le cui radici affondano in tempi ben più ancestrali. Si tratta della cosiddetta *cavalcata sciamanica*, i cui nuclei essenziali, tra antropologia, storia e *fiction* letteraria, sono ben fissati dall'interessante e puntuale lavoro di Alvaro Barbieri intitolato *Estasi equestri*²³⁴. Il cavallo incontrato dallo spiaggiatore, infatti, possiede le ben peculiari caratteristiche che ne fanno una delle postreme declinazioni d'animale psicopompo. Anzitutto l'apparizione subitanea e inaspettata, quasi onirica:

Si trovava dunque sulla sponda, guardando il mare che usciva allora allora visibile nella maretta lattosa, e tutto all'improvviso, da dove non sapeva, gli era spuntato al fianco quel cavallone bianco, squadrato, con culo grosso e schiena a materasso come l'hanno i cavalli da circo equestre sopra a cui le cavallerizze fanno gli equilibrismi in piedi o sulle mani.²³⁵

L'animale in questione compare, si noti, come per magia e quasi dal nulla; il colore bianco, che lo caratterizza, lo connota in chiave soprannaturale e gli conferisce un carattere iniziatico

²³² DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, a c. di Luca Carlo Rossi, introd. di Guglielmo Gorni, Milano, Mondadori, 1999, p. 128.

²³³ Cfr. *Ibid.* e nn. *ad loc.*

²³⁴ Il contributo apparirà nel volume dello stesso: Alvaro Barbieri, *Cavalieri-sciamani: immagini e temi di struttura estatica nella "Carretta" e nel "Leone"*, Verona, Fiorini, in corso di pubblicazione.

²³⁵ *HO*, p. 94.

(si pensi, ad esempio, al cinghiale bianco presso i celti, o alla fiaba della cerva bianca, o ancora, infine, alla più moderna e notoria figura del Bianconiglio di Carroll). Anche la stazza imponente dell'animale sembra collocarlo fuori dall'ordinario e dal consueto; benché assimilato ai cavalli circensi, e di fattezze non nobili, nella sua «schiena a materasso» v'è già un segnale del *pattern* che andrà di qui a poco a configurarsi.

Sul primo momento quasi se ne intimorì, pensando che se il cavallone avesse avuto la parola, avrebbe parlato tedesco, perché sicuramente da loro proveniva. Fece male forse, pigliandoselo a ricompensa della barca? Gli venne alla mano manso e come ammaestrato: trovato un montarozzo per montarci sopra, lo aveva incavallato, però per mododidire, perché era come un letto a una piazza e si trovò che cavalcava sdraiato lungo la faccia sul pelame caldo e fumante come fosse una trapunta di lana.²³⁶

Come già visto²³⁷, e come poi di prassi lungo l'arco del romanzo, gli elementi troppo vicini all'inverosimiglianza, al fantastico e al soprannaturale, non vengono espunti dalla narrazione, anzi ne costituiscono parte importante, e tuttavia sono attenuati ed evemerizzati attraverso una sorta di confino, venendo presentati invero non come accadimenti o fatti certi e reali, ma relegati all'ambito della credenza di un qualche personaggio, o accampati in via ipotetica talvolta non senza una punta d'ironia.

Tutti questi elementi, nondimeno, ed anzi forse proprio in ragione di tali motivi, lasciano nel lettore una forte suggestione; cosicché l'ironica frase:

se il cavallone avesse avuto la parola, avrebbe parlato tedesco, perché sicuramente da loro proveniva.

se da un canto spiega razionalmente la presenza magica e la fantasmatica apparizione del destriero, d'altra parte suggestiona la mente verso il soprannaturale, ossia l'animale parlante, la capacità d'eloquio essendo, peraltro, uno dei caratteri spesso attribuiti, in fiabe e miti, all'animale profetico²³⁸.

Il cavallo giunge docile allo spiaggiatore, come gli fosse predestinato, e questi subito decide di montarlo. Proseguono qui, allora, insieme alla «schiena a materasso», gli altri elementi che fanno, della comoda bestia, una sorta di giaciglio ambulante, pronto ad accogliere il sonno fatidico dell'ex pescatore. Non manca proprio nulla: «era come un letto a una piazza e si trovò

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Cfr. in particolare: 4.2 *Tassonomia letteraria delle piante parlanti.*

²³⁸ Per limitarci agli equidi, citerei, *e.g.*, da due testi capitali quali l'*Iliade* e la *Bibbia*: il cavallo sauro di Achille, Xanto (cfr. *Iliade* 19.408ss) e l'asina di Balaam (*Nm* 22, 21-35).

che cavalcava sdraiato lungo la faccia sul pelame caldo e fumante come fosse una trapunta di lana.»

Ora, la cosiddetta *cavalcata sciamanica* è definita da Barbieri come:

il dormiveglia ippico dell'eroe-sciamano che s'inoltra nei territori dell'altrove, si avvia verso le porte del mistero e varca gl'impediti passaggi dell'altro mondo, magicamente trasportato dal suo destriero psicopompo.²³⁹

Ed è in effetti proprio quanto accade, con le variazioni del caso, nell'episodio dello spiaggiatore qui considerato, che ne possiede e ricalca fedelmente i tratti preminenti.

Col dondolio e lo zoccolio gli era venuto di farsi una stampa di sonno e in questo sonno fece un sogno

Nota, sempre Barbieri, con parole che possono perfettamente fungere da parafrasi e chiosa alla lettera del testo:

L'andatura equestre, col suo beccheggio uniforme e vagamente ipnotico, può procurare un calo progressivo della vigilanza cerebrale, inducendo alla lunga effetti di torpore e trasogno (cfr. Stanesco 1988, p. 170). Come accade in tutte le occupazioni ripetitive, che ninnano e rassicurano il corpo col loro ritmo costante, anche nel cavalcare al passo o al piccolo trotto l'attività psichica conscia tende a scemare fino a sospendersi nel sonno.²⁴⁰

Nella sua analisi, lo stesso rileva, quale «morfologia del motivo», ossia «nucleo definitorio riconoscibile come minimo comun denominatore al di là delle differenze "superficiali" esibite dalle singole occorrenze»²⁴¹ i tre seguenti punti,

che riguardano la condizione dell'attante e il suo destino: (1) l'eroe solivago è a cavallo, (2) si trova in uno stato di "letargia" o di alterazione psico-fisica (dormiveglia, fantasticherie, vaneggiamento, *excessus mentis*, ecc.), (3) vive un'esperienza fuori del comune (prova, evento valorizzante, rito di passaggio, visione, ecc.) o riceve una "rivelazione" di portata decisiva che potenzia la sua personalità imprimendo una svolta alla sua "carriera".²⁴²

Sono caratteri tutti presenti e facilmente riscontrabili nell'avventura del nostro personaggio. Questi appunto si trova in una condizione di solitudine sia fisica che psichica, sperduto di fronte a un mare che emerge dai nebbiosi lucori dell'alba e gli resta nondimeno invalicabile ed estraneo, precluso per la perdita della barca e della vita precedente *tout court*; una perdita, dunque, che è anche perdita identitaria e che fa di lui un isolato che si affaccia alla

²³⁹ ALVARO BARBIERI, *Estasi equestri*, in: ID., *Cavalieri-sciamani: immagini e temi di struttura estatica nella "Carretta" e nel "Leone"*, cit.

²⁴⁰ Ivi.

²⁴¹ Ivi.

²⁴² Ivi.

morte. Eroe «solivago», quindi, che prontamente, balzato sul cavallo, viene colto dallo «stato di “letargia” o di alterazione psico-fisica» di cui al punto 2. Anche il terzo ed ultimo punto viene rispettato: egli trarrà dal sogno un presagio del suo destino («In questo sogno, lui vedette un segno», è l'efficace e assai darrighiana paronomasia) e una rivelazione: apprenderà l'arte di sopravvivere e di adattarsi al cambiamento dei tempi. Si tratta di un passaggio da una condizione all'altra che, seppure sembri essere fortemente percepito da 'Ndrja come degradante (e il protagonista del romanzo infatti troverà, quale unico destino possibile, quello della morte, proprio in ragione della sua incapacità di adattamento, del suo monolitismo tragico), seppure appaia, insomma, quale un peggioramento tanto al protagonista del romanzo, quanto a quello della stessa trasformazione («se ancora gli doleva [...] questo voleva dire che, sogno o non sogno, cavallo o non cavallo [...] pellesquadra era e pellesquadra era rimasto: in barca o in desio, varava sempre, pigliava mare»), è, al contempo, l'unica possibile e reale via di salvezza e sopravvivenza.

Una frase, erroneamente apposta a Darwin, che nondimeno ne enuncia il pensiero, recita:

It is not the strongest of the species that survives, nor the most intelligent that survives. It is the one that is most adaptable to change.

Non è la specie più forte o la più intelligente a sopravvivere, ma quella che si adatta meglio al cambiamento.²⁴³

E infatti l'ex pescatore sopravviverà. Rivediamo il suo sogno:

sognava che col cavallo s'allontanava dal mare, e sin qui realtà di fatto, e più s'allontanava e più il mare si scolorava e si alterava di colore, dal bluastro se ne calava a un bianco renoso, un grigio salino, salino del sale che si lasciava sotto, svaporando, svanendo. Poi però si alzava all'impiedi sul cavallo e allora aveva una vista completa e chiara come da una sommità. Vedeva un deserto avvallato dov'era una volta il mare e una distesa di neve e lastre e balle di ghiaccio in luogo della distesa di sale del mare prosciugato: mare e sale però, era come non se ne ricordasse più. Vedeva e ricordava solo neve, solo ghiaccio: dal deserto, come un vento a raffiche spirava una luce fredda e accecante, un riverbero di gelo che il suo sguardo non poteva sostenere, così doveva chiudere gli occhi e si svegliava.

Questo aveva sognato, bocconi sul cavallone: vista neve e visto ghiaccio, neve e ghiaccio che lui non aveva mai visto in vita sua, sopra mare e marine del Golfo dell'Aria.

In questo sogno, lui vedette un segno di dire ormai addio a mare e pesci e ricettarsi a terra. Sarebbe stato troppo vecchio per accendere un'altra credenza, una volta che avesse finito di spegnere quella per la palamitara persa; e troppo vecchio per arrivare al giorno in cui le acque, dopo tanto sconquasso e massacro, sarebbero tornate nette e calme, invitanti per i pesci che ci nuotavano e per i cristiani che ci pescavano.²⁴⁴

²⁴³ La frase, di cui la paternità darwiniana fu a lungo creduta, risale probabilmente a Leon C. Meggison, docente universitario e saggista americano, che, nello scriverla, si richiamò direttamente alle teorie del celebre padre dell'evoluzionismo, contribuendo così a ingenerare l'equivoco.

²⁴⁴ *HO*, p. 95.

Anzitutto notiamo la maestria dell'autore nel descrivere la transizione da uno stato all'altro. Il sogno si innesta sullo scenario reale del momento («col cavallo s'allontanava dal mare, e sin qui realtà di fatto») poi, l'attraversamento di una metaforica soglia, che, nel passaggio dalla veglia all'attività onirica, trasfigurando il dato iniziale, dischiude un inedito e metamorfico scenario, in cui domina una forte componente visionaria coniugata a un alto valore simbolico. A visione compiuta, il ritorno al reale attraverso una luce abbacinante: nel sogno il riverbero del gelo, nella realtà (efficacemente taciuta dall'autore, che ai lettori lascia stavolta il piacere d'intuire) il levarsi, naturalmente, della luce solare. Si potrebbe qui, *en passant*, ricordare anche il sogno di Dante nel Canto IX del *Purgatorio*; ma nonostante siano ravvisabili talune vaghe somiglianze, quali ad esempio il sognare all'aperto e in movimento, in viaggio (che è contempo dell'ex pescatore sul cavallo, come di Dante tra le braccia di Santa Lucia), o ancora un risveglio operato, in ambo i casi, dalla luce solare, sarà forse più appropriato richiamare invece alcune considerazioni generali fatte da D'Arrigo, in una lettera a Zipelli, in rapporto al ruolo del sogno nel romanzo:

vorrei evitare il rischio del comodo espediente dei "ritorni" cinematografici, valendomi magari di quel classico stratagemma che – da Omero a Dante all' Ariosto – è il "sogno", il sogno si presenta come *metafora*, riscoprendo fatti trascorsi sotto un nuovo profilo, come di *parabola*.²⁴⁵

Un sogno parabola, dunque, un sogno profetico che si riallaccia a una grande e secolare tradizione letteraria, cui anche Dante, per l'appunto, fa capo, e che perfettamente si confà al motivo esaminato.

Anche la presenza del mare, in questo episodio, si rivela riconducibile alla *cavalcata sciamanica*, configurandosi come un'originale *variatio* del «guado interdetto, luogo tipico dell'erranza cavalleresca e del viaggio oltremondano di cui i romanzi arturiani offrono numerose variazioni.»²⁴⁶

Rileva Barbieri: «Appartenente alla famiglia delle "frontiere d'acqua" che separano il mondo di qui dai regni dell'altrove, il guado è un classico "varco difficile" predisposto per saggiare le qualità degli erranti»²⁴⁷ e ancora:

quel luogo di frontiera *par excellence* che è il guado, luogo d'acqua e di terra che separa e nel contempo unisce due rive opposte, ossia due contrari. Nella topografia simbolica della *fiction* arturiana, come nei racconti celtici che ne costituiscono la principale fonte d'ispirazione, il

²⁴⁵ Lettera del 21 marzo 1959 all'amico Cesare Zipelli, in S. D'ARRIGO, *I fatti della fera*, a c. di A. CEDOLA e S. SGAVICCHIA, Milano, Rizzoli, 2000.

²⁴⁶ A. BARBIERI, *Estasi equestri*, cit. i.c.s.

²⁴⁷ Ivi.

guado è un passaggio umido verso l'altrove, ma è anche una "marca" nel senso fissato da Arnold Van Gennep (1981, p. 16), ovvero un sito neutro e indeterminato, una *No Man's Land*, un territorio dell'indifferenziato e dell'indistinto.²⁴⁸

Sicuramente in questo contesto è appunto il mare, così fondamentale nell'equoreo *Horcynus*, ad accoglierne, nelle adali profondità, le principali caratteristiche. La cavalcata dello spiaggiatore, non a caso ha infatti luogo sulla battigia; ancora, dunque, fra terra ed acqua, elementi che demarcano una dialettica confinaria e di sospensione, significata e materializzata attraverso il loro dinamico contatto, che è costante, ma ondivaga oscillazione dei due, palesata attraverso il moto della risacca. A tale natura frontaliera, inoltre, ben si confà quel labile stato tra sonno e veglia, tra coscienza e incoscienza dell'ex pescatore a cavallo, che ha luogo in un momento del giorno anch'esso *liminale* come quello dell'albeggiare: proprio in virtù della sua natura di transitorio passaggio fra notte e giorno esso è infatti tradizionalmente deputato all'inverarsi dei sogni fatidici²⁴⁹. Confinari e liminali si confermano dunque *spazio* e *tempo* che si riecheggiano vicendevolmente, che si assommano, in sistema, rispondendosi l'un l'altro e perfettamente confacendosi al trasognato status di *trance visionaria* del personaggio.

Pedullà apriva la sua introduzione al romanzo così scrivendo:

A sentire Alberto Savinio, «uno dei probabili etimi di Mare, e proposto come tale da Curtius, è il sanscrito Maru che significa deserto e propriamente cosa morta, dalla radice Mar, morire». Ebbene [...] *Horcynus Orca* è un romanzo di morte e di mare che si chiude sopra il deserto dei valori di un mondo travolto dalla guerra.²⁵⁰

Senz'altro deputato in più circostanze a simboleggiare il viaggio verso l'aldilà o la morte, con l'occorrenza di motivi schiettamente danteschi già prima osservati, eminentemente «territorio dell'indifferenziato e dell'indistinto», brodo primordiale, caos primigenio, esso viene negato anche e proprio in tal senso all'ex pescatore, che non per nulla sogna di allontanarsene e lo immagina con potenza visionaria prosciugarsi e desertificarsi.

La barca Beatrice I non sarà più, per il momento, beatrice del pescatore, che dovrà attendere il suo passaggio e vivere un'esistenza da Purgatorio, raccogliendo (forse non a caso) acqua purgativa e smerciando carne di fera, apparendo come una bizzarra fantasticheria in compagnia del suo bianco cavallone che l'ha sì portato in un altro mondo, ma non in un aldilà attraverso il mare, bensì in un mondo sospeso e sovvertito dalla guerra, dov'egli si aggira vivo,

²⁴⁸ Ivi.

²⁴⁹ Cfr. e.g. *If* XXVI, 7: «Ma se presso al mattin del ver si sogna».

²⁵⁰ W. PEDULLÀ, *Congetture per un'interpretazione di «Horcynus Orca»*, in STEFANO D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Rizzoli, 2003, *Introduzione*, p. VII.

ma come un fantasma. Il *topos* della traversata in barca per l'aldilà, con i suoi parafernali danteschi, si integra e si complica così, sulla pagina darrighiana, col viaggio oltremondano sul cavallo mistico, attraverso gli squarci onirici della *cavalcata sciamanica*.

5.2. Il vecchio «femminaro», ovvero il secondo spiaggiatore

Il personaggio che è poi richiamato alla memoria da 'Ndrja, e ampiamente descritto nelle pagine del romanzo (pp. 100-137), è una figura memorabile, densa di attributi, di simboli e significati. Si tratta d'uno spiaggiatore che il protagonista incontra alla fine del Golfo dell'Aria, o Golfo di Gioia Tauro, sull'«ultima spiaggia taureana»²⁵¹.

È un vecchio alquanto singolare, a cominciare dall'aspetto fisico e dal suo eteroclito, folle armamentario, per culminare nelle sue convinzioni, dettate dal lungo commercio d'anni con la vita, e nelle sue traboccanti, incoercibili fissazioni che s'inseguono l'un l'altra, in ridda, toccando, nel vortice di continue ricorsività ossessive, i picchi di monomanie su cui traluce, inaspettata, una nascosta saggezza.

Trattandosi d'un episodio di una certa estensione, non è possibile riprodurlo per intero in tale sede. Si tenterà invece di dar conto, per sommi capi, dei vari nuclei su cui la narrazione è costruita, evidenziando successivamente gli aspetti che di queste ricche pagine è possibile ricondurre al dantismo darrighiano.

Lo spiaggiatore che apostrofa 'Ndrja e si abbozza lungamente con lui ha innanzitutto, dicevamo, dei caratteri fisici singolari: un «pezzo d'uomo»²⁵², statuario, con la pelle cotta dai molti soli del suo lungo spiaggiare, chiomato e barbato di bruno, ricorda al protagonista l'enorme gigante Grifone, la statua ch'egli vide da bambino, del «gigante moro che esponevano di mezzagosto a Messina in coppia con Mata, gigantessa pure lei, lei però di carnagione bianca»²⁵³.

Il suo abbigliamento, poi, è costituito da un'incredibile accozzaglia d'indumenti militari:

Spiaggiatore, non poteva fallire: però, da come era vestito e travestito, avrebbe anche potuto essere un vecchio soldato di quella guerra che dicevano grande, un reduce di quella guerra ancora per via e tale da potersi confondere coi soldati che tornavano da questa. [...] A giudicare dalla divisa, poteva essere soldato di tutti e di tutto: una divisa in ogni senso battagliata, ogni pezzo, non solo di arma, ma persino di nazionalità diversa, come se il vecchio avesse battagliato ora con questo ora con quello dei popoli che sul momento si

²⁵¹ HO, p. 100.

²⁵² Ivi, p. 132.

²⁵³ Ivi, p. 125.

facevano guerra, nemico l'uno con l'altro, mentre lui solo era, contempo, amico e nemico di tutti e di nessuno.²⁵⁴

Una mantellina italiana della Prima Guerra Mondiale avvolge una giubba tedesca e un farsetto color kaki, americano; i pantaloni sono italiani, da carabinieri; sempre italiani altri elementi, quali il tascapane, le fasce mollettieri, una coperta; infine, «un piastrino di riconoscimento di marinaio»²⁵⁵; e scalzi i piedi.

Questo lugubre mascheramento, questa funerea arlecchinata, ha lo scopo, nell'intento del vecchio, di gabbare i finanzieri italiani che perlustrano le rive per dare onorevole sepoltura ai militari morti per mare.

Così camuffato, lo spiaggiatore spera infatti che, se sorpreso dalla morte, sarà ritrovato da questi e, scambiato per soldato, ne otterrà lo stesso trattamento di favore, laddove invece, come civile, non potrebbe sperarne altrettante.²⁵⁶

Ma se un piede dello spiaggiatore sta per così dire nella fossa, se un polo di questo personaggio è insomma certamente la morte, Thanatos, con tutta la sua tristezza e la sua sconfinata malinconia, l'altro piede, e tutta la figura dello spiaggiatore, vogliono star bene aggrappati alla vita, il cui emblema è qui l'amore, *Eros*. E un canto d'amore alla vita che fugge è infatti, dalla testa ai piedi, questo vecchio erotomane spiaggiatore²⁵⁷:

Sapeva di vivere, questo in primis, lo sapeva e lo portava scritto in faccia, solare. Lui non spartiva coi morti, spartiva coi vivi più vivi, viveva, invecchiava e di più ancora ringiovaniva: ringiovaniva per quanto era occhiuto e linguuto e femminaro, per quanto, in una parola, era vitoso.²⁵⁸

Gli occhi, la lingua e le femmine sintetizzano qui il *côté* vitale di quest'affascinante e singolare figura; e questo spiaggiatore, come molti altri personaggi dell'*Horcynus*, non vede

²⁵⁴ Ivi, p. 102s.

²⁵⁵ *HO*, p. 103.

²⁵⁶ Ma sebbene questo appaia lo scopo dello spiaggiatore, il lettore non mancherà di avvedersi di quanto esso risulti come intaccato dall'eccesso eteronomo del suo codice vestimentario: la riconoscibilità della divisa viene infatti minata alla radice dall'affastellata policromia eteroclita che non può che sconfinare infine in anonimata stracciona. L'ordine e la nettezza univoca, caratteri imprescindibili di un'uniforme, finiscono per essere inficiati e negati dalla *Mischung* che tocca tali estremi di spersonalizzazione identitaria da rasentare quasi la follia pirandelliana. In tale negazione dell'individualità il personaggio si presenta meglio atto a rivestire i suoi caratteri simbolici e universali di *soldato della vita* che è ogni uomo, e su cui ritorneremo più avanti nel testo.

²⁵⁷ Cfr. W. Pedullà, *Gnoseologia, amore e morte in un episodio di Horcynus Orca*, in *Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 13: «Lo spiaggiatore dice femminota ma pensa vita, ciò che sembra morire insieme al sole e al giorno.»

²⁵⁸ *HO*, p. 104.

l'ora di parlare²⁵⁹; è lui infatti ad interpellare per primo 'Ndrja, di passaggio, e quando il marinaio gli fa la rituale domanda sulla barca, egli squaderna volentieri, assieme ai consigli per trovarla ed ottenere trasbordo, tutta la sua *Weltanschauung*, accompagnata, per dirla con Pedullà, da una lezione di gnoseologia²⁶⁰, che vede raffrontarsi tre diverse modalità di conoscenza: il *visto cogli occhi*, ossia l'esperienza, il *sentito dire*, che è «quello che si racconta da quanti hanno appreso per testimonianza indiretta»²⁶¹, e il *visto cogli occhi della mente*, cioè a dire, la fantasia.

E *vistecogliocchi* del vecchio, «occhiuto», per l'appunto, sono le «strisciate [...] di barche», «Strisciate, come di varo»²⁶², corredate d'impronte femminote: «Piedate larghe e profonde, ancora fresche e parlanti dell'uscita in mare di quelle deisse contrabbandere»²⁶³.

Ex ungue leonem, recita un detto latino, anzi, meglio: *Ex pede...foeminotam*:

Piedate belle, con la pianta di piede e le cinque dita uno per uno, come un ricalco che si poteva vederci la figura tutta intera, pittata e statuata, della femminota che l'aveva fatto, uno spettacolo di tali piedate, vi dico che c'era da pigliarle e portarsele via in palmo di mano²⁶⁴

Con straordinaria demiurgia feticistica, partendo dallo spunto delle orme muliebri stampate sulla sabbia,

Lo spiaggiatore descrive accoppiamenti scatenati più che per il marinaio cui li racconta per se stesso: il vecchio cioè gode di vedere il marinaio bello, alto e maschio che è 'Ndrja in propria vece accoppiarsi con le femminote in onanistica fantasia di uno che non può più.²⁶⁵

Perché, se di barche non se ne vedono più in mare, se stando al sentitodire sono andate perdute in guerra, o sottratte o affondate dai tedeschi, il «vistocogliocchi», per quanto sembri povera cosa, dice barca e la dice femminota. E il modo per ottenere trasbordo, l'unico modo

²⁵⁹ Smaniosissimi di parlare saranno ad esempio i personaggi di Ciccina Circé o di Caitanello Cambria, padre di 'Ndrja. Scrive in proposito Pedullà: «[...] *Horcynus Orca* è innanzitutto un romanzo d'amore. Non solo l'amore per Ciccina Circé ma anche l'amore per le parole, le quali ridanno vita alle cose e alle persone che sembrano morte. Come Ciccina Circé, donna fatta di parole e che facendo parole risveglia millenni di sensi e di sentimenti in 'Ndrja, risuscitato per essere meglio pronto a morire e insieme preparato a non morire più.» in W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 70.

²⁶⁰ Cfr. W. Pedullà, *Gnoseologia, amore e morte in un episodio di Horcynus Orca*, in *Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 11-25.

²⁶¹ Ivi, p. 11.

²⁶² *HO*, p. 109.

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ Ivi, p. 110.

²⁶⁵ W. Pedullà, *Gnoseologia, amore e morte in un episodio di Horcynus Orca*, in *Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, a c. di A. CEDOLA, ETS, 2012, p.19; e cfr. *HO*, p. 108s.; 133s.

per entrare nelle grazie delle «femmine regnanti sopra l'uomo»²⁶⁶, è quello di piacergli e unircisi in amplesso. È la femminota, più della barca, l'amplesso, più del trasbordo, che attirano in un'orbita ossessiva le parole del vecchio, di quel «terribilio di femminaro»²⁶⁷.

Nell'episodio si avvicendano però, come spesso sulla pagina darrighiana, diverse *nuances* ed egli ricopre diversi ruoli in un'alternanza proteiforme e sfuggente: si fa di volta in volta viandante elemosiniere, come gli altri spiaggiatori che 'Ndrja osservava coi coetanei nei lontani giorni della sua infanzia, gigante Grifone, poi ras abissino, attraverso il ricordo di una vecchia fotografia, «gettabandi»²⁶⁸ del sentitodire sulla guerra e sulla barca, «cantastorie»²⁶⁹ delle imprese femminote che assumono le più pittoresche e fiabesche trasfigurazioni.

Su questo insieme si allunga, con il calar del sole, l'ombra edace della morte.

Lo spiaggiatore è prima di tutto viandante solitario, e questa profonda sconfinata solitudine emerge dalle pieghe del racconto, si fa melanconica metafora della vita di ogni uomo, ché ogni uomo è solitario spiaggiatore, e lo spiaggiatore, travestito da soldato, assurge a soldato della vita, o soldato del sole, che poi è lo stesso; e il sole, intanto, un sole catulliano²⁷⁰, tramonta.

È col calar del sole che lo spiaggiatore si prepara alla notte, si prepara un giaciglio nella sabbia che si connota in senso misero e funereo:

con le grandi piante dei piedi strisciava avanti e indietro sulla sabbia, calcolando lunghezza e larghezza sulle proporzioni del suo corpo, come si pigliasse da solo le misure per la sepoltura. [...] faceva senso vedere come s'incarogniva alla calata del sole, come s'andava a insabbiare, preparandosi per la notte come per la sua morte.²⁷¹

Poi, un rigurgito di vita, un risorgere dello smanioso femminaro che dà a 'Ndrja gli ultimi consigli, le ultime esortazioni, che disegna e vagheggia ancora il momento in cui il marinaio darà «una bella sconquassata», anche a suo nome, «a qualcuna più campiona»²⁷² tra le femminote. Vada, e gli sappia poi dire, gliene renda poi notizia: «a po', a po'»²⁷³; su questo «a

²⁶⁶ HO, p. 111.

²⁶⁷ Ivi, p. 110.

²⁶⁸ Ivi, p. 113.

²⁶⁹ Ivi, p. 121.

²⁷⁰ Mi riferisco naturalmente al celebre *Carme V* di Catullo, altresì noto come la *Canzone dei baci*; cfr. F. DELLA CORTE, *Combinatoria di citazioni in Stefano D'Arrigo*. cit., p. 112, che ipotizza invece il testo catulliano possa aver suggestionato D'Arrigo nell'*incipit* del romanzo, mediante la mediazione di Bacchelli. Personalmente, indicherei questo passo come più vicino ed attagliato alla *Stimmung* evocata nel componimento del poeta latino.

²⁷¹ HO, p. 132.

²⁷² Ivi, p. 133.

²⁷³ Ivi, p. 134.

po'» ripetuto e rigrato tra le labbra in modo ecolalico, sino a perdere ogni senso, lo spiaggiatore si siede nella sua buca-sepolcro tra la sabbia, e volge al mare lo sguardo:

E intanto guardava fisso il mare: un punto solo, ma come se in quel punto il mare si raccogliesse tutto nel suo occhio. Perché, il mare sembra veramente essere tutto in ogni suo punto, se si guarda come lo guardava il vecchio in quel momento, col chiaro, profondo occhio, rigonfio di tutte le lagrime che possono riempire un occhio e l'occhio trattenere e mai versare, di tutte le lagrime di cui è capace l'animo umano quando è veramente felice e quando è veramente infelice, quando felicità e infelicità non si sa più che cosa precisamente sia l'una e che cosa sia l'altra, se si può credere di provarle, sentirle e vederle confuse insieme, indecifrabilmente, in un occhio che fissa un punto del mare al tramonto e si fa rigonfio di lagrime, rigonfio di tutto il mare di lagrime che guarda...²⁷⁴

Al termine dell'incontro con lo spiaggiatore, dunque, è questo melanconico senso della vita e della fine ad aleggiare su tutto; 'Ndrja si allontana senza un vero e proprio congedo, lo spiaggiatore si fa già ricordo; sulla pagina il sole è tramontato, il buio gli subentra; sullo sfondo del mare, così significativo nella scrittura darrighiana, così fedele come un cane per questo spiaggiatore, una figura di vecchio soldato seduta sulla sabbia si perde nella notte.

È, insomma, anche in questo punto del romanzo che si potranno a ragione richiamare le parole di Gatta, già menzionate per l'altro spiaggiatore: vi scorgono la lezione dantesca nell'ambientazione paesaggistica di questa prima parte del romanzo, affine a quella dei primi canti del *Purgatorio*, e:

nell'uso allegorico che essa viene ad assumere [...]: si pensi al *mare*, con lo spessore di significati che acquista progressivamente [...]; al *sole*, presenza sottolineata in alcuni punti in modo ossessivo, e, in generale, al senso di vastità sconfinata, di monotonia e di solitudine che è posto sempre in primo piano.²⁷⁵

Ma anche in altre parti del brano trattato emerge più o meno evidente l'apporto della *Commedia*, e a tale proposito ci viene ancora in soccorso Giordano. Lo studioso ha giustamente notato che la figura del vecchio spiaggiatore «si presenta nella gestualità inconfondibile di un Catone dantesco»²⁷⁶.

Egli dà infatti a 'Ndrja consigli su come compiere la traversata dello Stretto

e si muove e parla – sebbene su un versante decisamente *basso* e volgare: da opera dei pupi, tanto per intenderci – proprio come uno dei tanti personaggi che, nel poema dantesco, predicono il futuro al viaggiatore-poeta.²⁷⁷

²⁷⁴ Ivi, p. 134s.

²⁷⁵ F. GATTA, *Semantica e sintassi dell'attribuzione in «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 493.

²⁷⁶ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 61.

²⁷⁷ Ivi, p. 62.

Per prima cosa sono indagate le parole con cui il vecchio apostrofa 'Ndrja:

Ehi, ma che ci fa un marinaio per questi piedipiedi, eh? Che ci fa un marinaio per queste bande deserte e solinghe? Ma come? Bianchi e neri fanno la guerra lassòpra e voi quassòtto non la fate né coi bianchi né coi neri? Eh, com'è?²⁷⁸

Già in questo esordio in effetti si possono scorgere significativi rimandi, spie lessicali che introducono i lettori in «una ricercata atmosfera dantesca»²⁷⁹.

Su questo stesso passo, Francesca Gatta scrive:

Nel colloquio con lo spiaggiatore, la lingua aulica con cui il vecchio si rivolge a 'Ndrja [...], in palese contrasto con i protagonisti della scena, un semplice marinaio e un vecchio, è sottolineata dai due aggettivi letterari richiesti dal sostantivo *bande* e dall'etica cavalleresca di cui si investe il vecchio nella sua strana uniforme, soldato di tutti i paesi, «soldato della vita». 'Stereotipo' della letteratura cavalleresca, la coppia di aggettivi allude però indirettamente anche al testo del viaggio per eccellenza, la *Divina Commedia*. [...] Gli aggettivi, *solinghe* e *deserte*, così presenti nella tradizione poetica italiana, ricorrono nei canti iniziali del *Purgatorio*, entrambi riferiti a vastità, a spiagge, a strade, a sottolineare sempre la desolata solitudine di un luogo estraneo, di una 'terra di nessuno'.²⁸⁰

Analogamente, Giordano rinviene qui la memoria del «solingo piano»²⁸¹ purgatoriale e nota, inoltre, il richiamo al dittico prettamente dantesco: *bianchi-neri*. Si potrebbe forse aggiungere come 'Ndrja, nei fatti, e ancor più nelle parole del vecchio, faccia, come Dante, parte per se stesso:

Bianchi e neri fanno la guerra lassòpra e voi quassòtto non la fate né coi bianchi né coi neri?²⁸²

È questa, come si può appunto vedere, la ben nota scelta di Dante, che ci ha lasciato nei secoli la sua fiera immagine d'esule sdegnoso d'ogni compromesso²⁸³.

Tali richiami, posti come sono nella fase incipitaria dell'incontro, finiscono per rendere più facilmente riconoscibile il *pattern* dantesco, che si mescola alle molte altre maschere, ai molti altri ruoli giocati dal personaggio dello spiaggiatore.

²⁷⁸ HO, p. 101.

²⁷⁹ E. GIORDANO, *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 212.

²⁸⁰ F. GATTA, *Semantica e sintassi dell'attribuzione in «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 493s.; da questo stesso passo gli aggettivi «solingo» e «deserto» vengono ricondotti alla *Commedia* anche da Sgavicchia, che fornisce, in elenco, le rispettive occorrenze nel poema: cfr. S. SGAVICCHIA, *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, cit., p. 92, n. 162.

²⁸¹ Pg I, 118. Giordano richiama anche Pg X, 20s: cfr. E. GIORDANO, *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 213.

²⁸² HO, p. 101.

²⁸³ Cfr. e.g. *If* XV, 70-72; *Pd* XVII, 67-69.

Ancora stando alle osservazioni del Giordano, il vecchio propalerebbe la sua matrice:

sul versante della riutilizzazione – in altro contesto – di personaggi danteschi, scelti forse per la loro esemplarità. [...] Con lo stupore mostrato per l'arrivo di un marinaio (quasi fosse un vivo venuto, contro ogni legge, a visitare una terra di morti), con i reiterati suggerimenti sul modo migliore di procurarsi una barca: [...]

Collocato com'è in uno snodo importante della vicenda romanzesca, proposto come vero e proprio passaggio ad altro regno, ad un altro mondo²⁸⁴ [...] egli sembra consapevolmente evocare gesti e parole appartenenti, appunto, a Catone e a Caronte, e a tanti altri personaggi che – analogamente – nella *Commedia* mostrano il loro stupore o indicano la via da seguire al viaggiatore "infernale".²⁸⁵

Proseguendo su tale linea esegetica, se consideriamo ora alcune porzioni del brano in questione, potremmo evidenziare come il personaggio darrighiano si configuri, in taluni elementi, quasi quale parodico rovesciamento della ieratica figura del *Purgatorio*, benché per altri, invece, risulti ad essa strettamente assimilabile. Prendiamone *in primis* la descrizione fisica:

Era un vecchio nero di sole, grande alla figura, però con testa e faccia proporzionate al busto e alle spalle e che formavano un tuttuno, ovale di chioma e di barba, di capello rizzuto, rizzutissimo, e di colore addirittura negresco.²⁸⁶

E riportiamo poi i versi che introducono Catone:

vidi presso di me un veglio solo, degnò di tanta reverenza in vista, che più non dee a padre alcun figliuolo.	33
Lunga la barba e di pel bianco mista portava, a' suoi capelli simigliante, de' quai cadeva al petto doppia lista.	36
Li raggi de le quattro luci sante fregiavan sì la sua faccia di lume, ch'i' l'vedea come 'l sol fosse davante.	39
«Chi siete voi che contro al cieco fiume fuggita avete la pregione eterna?», diss'el, movendo quelle oneste piume.	42
«Chi v'ha guidati, o che vi fu lucerna, uscendo fuor de la profonda notte che sempre nera fa la valle inferna?	45
Son le leggi d'abisso così rotte? o è mutato in ciel novo consiglio, che, dannati, venite a le mie grotte?». ²⁸⁷	48

²⁸⁴ Ci occuperemo meglio di questo aspetto nel capitolo: 8. *Ciccina Circé e la traversata infernale*.

²⁸⁵ E. GIORDANO, *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 213s.

²⁸⁶ HO, p. 102.

Qui la similitudine del rapporto padre-figlio è spostata, dalla considerazione dantesca, che si profila come oggettiva ed impersonale, all'ottica tutta soggettiva e personalissima dell'impressione che lo spiaggiatore suscita in 'Ndrja, o meglio, di quanto 'Ndrja stima che il vecchio possa ritenere di sé, e che viene introdotta da: «Doveva credersi».

Il primo consiglio dello spiaggiatore al protagonista viene largito da questi «preziosamente, come quelli degli antichi che valevano ognuno cent'onze»²⁹¹ ed anche da questa (presunta) antica saggezza ammicca forse la figura del Catone di Dante.

Certamente, oltre a poterla ravvisare, come Giordano aveva constatato, nell'iniziale stupore del vecchio, che richiama quello dei versi citati, la scorgerei riproporsi, con un fenomeno di "sdoppiamento" assai darrighiano, nella mortuaria immaginazione del vecchio stesso:

Aveva tutto un apposito armamentario con false generalità e mentite spoglie, per farsi trovare in regola dai finanziari di qua, e anche da quelli che, secondo quanto mostrava di credere lui, dovevano essere in perlustrazione pure su quelle spiagge di là, e così passare le linee della morte.²⁹²

Conforme al consueto gioco parodico, strutturato anche attraverso una banalizzazione trivializzante, il personaggio delineato dalla fantasia dello spiaggiatore risponde perfettamente a quello di Catone: come visto nei versi succitati (*Pg* I, 31-48), egli, custode del *Purgatorio*, in "perlustrazione" sulla spiaggia antistante, sorprenderà i due "irregolari" usciti dall'abisso infernale e ne chiederà loro conto, prima di indicargli il cammino.

Per concludere tale fitta rete di risposdenze, forse arrischiandosi un po' ad almanaccare in sottigliezze ermeneutiche, l'aiuto che il vecchio femminaro offre a 'Ndrja, a conti fatti quasi un pretesto ed un tornaconto personale per l'infoiato spiaggiatore, che così parla della sua passione per le femminote e fantastica amplessi a lui proibiti, fa da capovolgimento all'atteggiamento del Catone dantesco. Quest'ultimo, infatti, richiesto del suo aiuto e consiglio da Virgilio, attraverso una *captatio benevolentiae* che chiama in causa colei che fu la sua donna nella vita terrena, così risponde al poeta latino:

«Marzia piacque tanto a li occhi miei
mentre ch'i' fu' di là», diss'elli allora,
«che quante grazie volse da me, fei. 87

Or che di là dal mal fiume dimora,
più muover non mi può, per quella legge
che fatta fu quando me n'usci' fora. 90

²⁹¹ Ivi, p. 108.

²⁹² Ivi, p. 133.

Ma se donna del ciel ti muove e regge,
come tu di', non c'è mestier lusinghe:
bastisi ben che per lei mi richegge.²⁹³

93

Una risposta, questa, che dimostra «L'intransigenza severa di Catone, il suo ubbidire soltanto all'imperativo religioso-morale»²⁹⁴: egli respinge ogni terreno allettamento ed offre il suo consiglio ai due viaggiatori mosso soltanto dal volere del Cielo; non l'amore per una donna terrena o la nostalgia della vita passata, seppur per un attimo ancora vagheggiata, ma la fedeltà ai decreti divini determineranno dunque il suo aiuto.

È forse, appunto, un consapevole rovesciamento quel che il D'Arrigo attua nel suo controcanto parodico: è inscenato un personaggio che non spartisce più con la giovinezza, un personaggio che cammina sulla battigia come al confine tra la vita e la morte, ma che di vita è ancora assetato, di vita terrena e carnale, al punto che l'aiuto a 'Ndrja giunge, sì, ma giunge per il gusto della donna che anima il vecchio, ed in un certo senso capovolgendo e abbassando in chiave oscena la *captatio* virgiliana:

ma son del cerchio ove son li occhi casti 78

di Marzia tua, che 'n vista ancor ti priega,
o santo petto, che per tua la tegni:
per lo suo amore adunque a noi ti piega. 81

Lasciane andar per li tuoi sette regni;
grazie riporterò di te a lei,
se d'esser mentovato là giù degni».²⁹⁵ 84

Nella pagina di D'Arrigo il passo riemerge in queste parole, in cui il «corteggio occhiuto» riprende anche il già menzionato verso 85, pronunciato dallo stesso Catone:

Dopo la fera, ci fu dunque la femminota. E una volta che la mentovò, il vecchio non la lasciò più, le fece gran corteggio, occhiuto e linguato.²⁹⁶

Quindi, per chiedere aiuto a Catone, Virgilio si offre di *mentovarlo* nel Limbo, presso Marzia; questi declinerà l'offerta e darà invece il suo aiuto ai poeti per conformarsi alla divina volontà. Il vecchio spiaggiatore, per contro, *mentova* egli stesso le femminote e su di queste

²⁹³ Pg I, 85-93.

²⁹⁴ Introduzione a Pg I, p. 9.

²⁹⁵ Pg I, 78-84.

²⁹⁶ HO, p. 106.

incentra il suo discorso assai più che sulla barca e sul trasbordo; in più punti si scopre il suo “interesse”, che emerge, segnatamente perspicuo, ad esempio, in queste parole:

Iate, iate amico del sole, iate da quelle deisse sopraregnanti sotto l'uomo, iate e fate un viaggio e due servizi: barca per l'utile vostro e 'ncarca per il dilettevole mio, se non s'aggradisce a voi. Voi, in punto d'incrinatura, sapete che vi dovete dire? Ditevi, ditevi fra voi e voi: questo marcamento di vitella femminota glielo dedico a quel vecchio che andava spaesalando spiaggia spiaggia e che incontrai al Golfo dell'Aria.²⁹⁷

Il Catone darrighiano non si fa pregare per aiutare 'Ndrja, ma innalza egli stesso la sua preghiera, e non alla sua antica donna, ma a tutte le donne, cioè a dire, antonomasticamente alle femminote; è lui a *mentovarle*, ma, mentre 'Ndrja godrà le gioie dell'amplesso che egli può solo sognare, vorrebbe che questi, almeno tra sé e sé, *mentovasse* (dal lat. *mente habere: tenere a mente*) lui.

La figura del vecchio femminaro si profila come un ottimo campo d'indagine per il *modus operandi* darrighiano. Si tratta di un personaggio complesso, che cresce su se stesso quasi per aggiunte successive, in un continuo e vertiginoso cambio di ruoli, di maschere, potremmo dire, e nella conseguente superfetazione del coefficiente simbolico. Come si è cercato di mettere in evidenza, la *Divina Commedia* esercita qui un ruolo di primo piano, divenendo un ipotesto di cui l'autore si serve a diversi livelli tra loro assai spesso strettamente embricati.

Riassumendo quanto detto, uno scenario *purgatoriale* ed un uso allegorico dei suoi elementi principe (sole, mare) reagiscono assieme a spie lessicali (*solinghe, deserte, bianchi e neri*) e a veri e propri ricalchi formali (e.g.: il già citato *mentovò, antivedettero*)²⁹⁸; è quindi inscenato il vecchio femminaro, che cela, sotto al proteiforme *camouflage*, i tratti di un degradato Catone dantesco. Segno distintivo del mondo orcinuso è a conti fatti la coesistenza di due spinte opposte o di due realtà distinte, ma l'un'altra intrecciantesi: da un lato, un continuo rimando a referenti mitici e culturali alti ed elevati, una eroicizzazione o epicizzazione, potremmo dire, del quotidiano e della materia anche più umile, dall'altro, un controcanto parodico che scredita la prima operazione e riconduce il lettore, anche attraverso il ricorso all'elemento osceno e ad un linguaggio turpe, alla realtà bassa che viene rappresentata. Se volessimo ora additare, quali illustri precedenti in tale direzione, alcuni testi capitali per la letteratura mondiale, potremmo meritamente chiamare in causa il *Satyricon* di Petronio o il *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes, che traggono senz'altro partito da

²⁹⁷ Ivi, p. 134.

²⁹⁸ Per *mentovare* cfr.: Pg I, 84; HO, p. 106; per *antivedere* cfr. HO p. 106; IfXXVIII, 78; Pg XXIII, 109; XXIV, 46; Pd VIII, 76.

consimili fratture e contrasti. Si prendano ad esempio a prestito alcuni stralci della bella e ricca introduzione di Aragosti al capolavoro latino:

uno dei «realismi» di Petronio è [...] quello del gioco narratologico col lettore, cui è richiesta, com'è ovvio, una notevole cultura letteraria, per poter essere complice all'altezza del percorso metaletterario che l'autore propone.
[...] il realismo ha qui una valenza duplice, che da una parte si realizza mediante la degradazione del modello odissiaco, dall'altra attraverso la dissacrante, carnale insistenza sul tema sessuale.²⁹⁹

Si può facilmente notare che molti degli elementi del discorso di Aragosti sul *Satyricon* si adattano perfettamente anche al romanzo darrighiano. Fatto salvo il linguaggio osceno, che, laddove trova spazio, nelle pagine cervantine assume forme solitamente meno dirette, più sfumate o velate, lo stesso *modus operandi* è riscontrabile nell'alternanza tra, diremo, *Spleen e Ideale* che informa le avventure dell'ingegnoso *hidalgo*. Questi elementi fanno dunque dell'*Horcynus*, testo di natura ibrida e difficilmente ascrivibile a un unico genere, un libro in cui trova ampio spazio il regime parodico, sia esso comico (come in talune parti appare, non ultime alcune analizzate nel presente capitolo), o serio (come parimenti nel romanzo avviene)³⁰⁰.

²⁹⁹ ANDREA ARAGOSTI, *Introduzione* a PETRONIO, *Satyricon*, Milano, BUR, 2007, p. 42s.

³⁰⁰ Si confronti a tal proposito C. SPILA, *Il mostro barocco. Lettura di "Horcynus Orca"*, cit., pp. 51s.: «Il vantaggio di uno studio di strutture, come quello architestuale compiuto da Genette, ben al di là di quello di ritrovare semplicemente una qualche primitiva matrice, è invece quello di far apparire i rilievi, le prospettive, le linee impresse dal testo più antico, che risuona e si amplifica in quello nuovo. Il metodo della transtestualità è un metodo storico. La classificazione del procedimento ipertestuale come parodia, è ricostruzione storica: ci lancia attraverso le ripetizioni della scrittura, alla ricerca di una traccia, di un simulacro, di una presenza del passato – che oggi può rivivere, ma differenziata in profondità secondo i modi del travestimento. Genette anzi, insiste su questo e segnala la mobilità del procedimento parodico e le trasformazioni che lo riguardano. Poiché esiste – lo dice lui stesso – il regime serio della parodia. Ed è a quest'ultimo che l'*Horcynus Orca* appartiene.»

6. Nazisti e fascisti

Per quanto concerne la critica al regime, è fra gli altri il Giordano ad aver osservato che il romanzo di D'Arrigo s'avvale d'un antifascismo di carattere essenzialmente popolare e verace³⁰¹; questo, in quanto tale, ed anche in ragione del fatto che si presentava ai suoi lettori piuttosto tardivamente, e quasi, per così dire, "fuori tempo massimo", non ha mancato di suscitare lo scetticismo d'una certa parte della critica³⁰². Un tale discorso sarà, nelle sue linee generali, parimenti estendibile al nazismo. Dal un punto di vista della resa artistica, tuttavia, gli episodi del libro in cui sono inscenati nazisti e fascisti raggiungono spesso felici risultati (si pensi, ad esempio a quello trascritto da Primo Levi per la sua *Antologia personale*³⁰³); essi inoltre intersecano talora i materiali della *Divina Commedia*, rigenerandoli con la consueta originalità ed instaurando il darrighiano dialogo con il colto e preparato lettore ideale del romanzo, cui sempre l'autore ammicca fra le righe, e al quale è dato, alla luce dei versi danteschi, d'arricchire di senso e di significato le pagine del libro. Passiamo ora ad analizzare alcuni tra i casi in tal senso più notevoli.

6.1. Echi...letterari – ossia: d'un celebre peto.

Il primo episodio che consideriamo si svolge sulla marina di Cariddi ed è narrato in *flashback* attraverso il ricordo del protagonista; questi, nell'attesa di trovare il modo di farsi traghettare a casa, è steso sulla rena nera della costa femminota, imbiancata qua e là da mucchi d'ossa di fere morte; dopo una bizzarra fantasticheria, coi toni della visione in bilico tra sonno e veglia, egli rammemora alcuni avvenimenti legati a pellisquadre e fere, ad esempio quando, nel '35, i bastimenti di Camicie Nere, in navigazione verso l'Abissinia, passavano attraverso lo Stretto portandosi in scia ciascuno «un traino di fere»³⁰⁴; quest'ultime, poi, staccatesi dalla nave, finivano per stabilizzarsi lì, attratte dalla ricchezza di quel mare. I delfini, anzi fere per i pescatori, così incrementati di numero, perché aggiuntisi alle cosiddette

³⁰¹ Cfr. E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., pp. 48-49.

³⁰² Cfr. e.g., N. D'AGOSTINO, *Prime perlustrazioni di «Horcynus Orca»*, cit., p. 33: «[...] la sua ricorrente satira antifascista, sincera ed encomiabile sul piano biografico, suona quasi come un'intrusione attardata e datata di un autore "inattendibile" che inserisca nell'opera valori divergenti dalla sua norma interna.»

³⁰³ P. LEVI, *La morte scugnizza*, in *La ricerca delle radici. Antologia personale*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 1496-1503.

³⁰⁴ *HO*, p. 181.

«abitué»³⁰⁵, con attitudine che sembra addirittura deliberatamente malvagia, mettono in difficoltà l'economia dei Cariddoti, lacerando la loro palamitara e facendo strage di pescato. In breve la comunità di Cariddi è messa in ginocchio e i pescatori decidono di correre ai ripari. Una notte Luigi Orioles, capo della comunità dei pellisquadre, riunitasi ad ascoltarlo, propone di varare, il giorno successivo, a caccia d'un delfino da scannare: il sangue di questo, sparso nell'area di posta, spaventerà e allontanerà gli altri. È a questo punto, in quella stessa notte prima della caccia, che s'innesta il brano che vogliamo riportare³⁰⁶:

Quella, difatti, era stata la notte in cui alcuni pezzi grossi fascisti in navigazione per l'Abissinia, sbatterono dalla città a Cariddi con la voglia urgente di pesce spada pescato allora allora.

La loro nave aveva fatto sosta a Messina; avevano banchettato da poco ed erano ubriachi come signe.³⁰⁷ Solo quello di Messina, che era quello poi che dovevano ringraziare per quel regalo, solo lui era in sensi: però quelli che comandavano erano gli altri, quelli impallati di vino di diciotto gradi, di quello che si può tagliare a fette col coltello.

Erano cinque, in divisa sahariana con le maniche rimboccate e gli stivaloni lucidi che mandavano bagliori scuroscuro. Quattro, erano certamente fascisti di grado alto e il quinto, che pareva di figura e portamento la prosopopea in persona, se la prosopopea potesse avere figura e portamento di persona, quello, doveva essere, non solo di grado, ma anche di rango altissimo, perché dagli altri veniva addirittura appellato Eccellenza, e si capiva che comandava lui la briscola, anche se si teneva nell'ombra. Manovrava lui, da camorrista capriccioso, l'unica lampadina tascabile, gettando il fascio di luce negli occhi ora a questo, ora a quello dei suoi camerati: per lui invece, non c'era luce che lo scoprisse, e come un dio si godeva il suo privilegio di nascondersi la faccia.

All'Eccellenza e ai suoi camerati continentali, lo spada era uscito subito di mente. Lo scabroso era stato tacitare quello di Messina, che là, coi suoi, magari faceva polverone, ma qui, a questi gli faceva da zimbello e a tutti i costi li voleva servire.

Quelli, renarena, giocavano a pisciarsi sugli stivali: i quattro sottostanti si inseguivano, innaffiandosi l'uno con l'altro, e l'Eccellenza, ora a questo, ora a quello, sull'atto dello schizzo, gli proiettava fra le gambe la luce della sua lampadina. E quello intanto, il paesano, minacciava i pellisquadre di mandarli in Africa tutti quanti, se non si sbrigavano a varare per lo spada che invogliava all'Eccellenza. I pellisquadre, con fere più fascisti, si sentivano doppiamente pigliati dai turchi. Le fere, che si tenevano sempre all'orecchio dallo scuro di mare, ci guadagnavano al confronto, questo pensavano i pellisquadre: forse perché, delle fere, conoscevano la mentalità e sapevano sin dove poteva arrivare il loro prepotere, mentre di questi, la mentalità la conoscevano pure, ma ignoravano sino a che punto poteva spingerli la loro prepotenteria.

«Ma che lanzare³⁰⁸ e lanzare con scuro e con fere» controbattevano a quello che parlava la loro lingua. «Ma vossia crede forse che lo spada si fece aguglia? L'andiamo a cercare forse con la lampàra in questo scuro? Ma com'è che vossia non si capacita? Eppure vossia non è tutto forestiero, di sti paraggi è...»

«Vi faccio maledire il giorno della vostra nascita» caricava lui.

«Quanto a questo non c'è bisogno di vossia» rispondevano loro.

«Vi mando all'isola, al confino» li minacciò infine lui.

Ma alla faccia sua, una pernacchia potente scoppiò dallo scuro e lo insalanò.³⁰⁹ La pernacchia si rivelò subito per opera e capodopera dell'Eccellenza, perché gli altri gli batterono le mani facendogli bravo, bravo, bis, bis.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ Come già in analoghe occasioni, non trattandosi che di poche pagine, preferiamo trascriverlo per intero.

³⁰⁷ «signa = scimmia in genere» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 111.

³⁰⁸ «lanzare = colpire con la fiocina» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 110.

³⁰⁹ «insalanire = restare basito, allocchirsi» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 110.

Si getta alla gola, pensarono i pellisquadre, tenendo gli occhi sopra al messinese e aspettando di godersi la scena. Figurarsi. A quello, se gli levavano l'inchiesta dispotica del Fascio, compariva quel pusillanime che era, un pusillanime tutto bocca. Figurarsi se s'azzardava a fiatare con quell'Eccellenza là. Si mise invece a battergli le mani più forte degli altri quattro messi insieme. L'Eccellenza intanto, tutto all'improvviso, s'era girato come per andarsene: s'era messo a camminare a grandi passi sulle dune, ma subito si era fermato, gridando senza respiro: «Eia, eia...»

Appena in tempo e mise in musica i due eia con una coppia di tali scorregge che pareva gli strappassero i pantaloni.

«Alalà» gli risposero i suoi camerati e a comando, intonatissimi, tutti e quattro musicarono con scorregge l'alalà.

«Camerata messinese?» fece poi uno dei quattro, in modo che lo sentisse l'Eccellenza. «Mi sbaglio o voi non avete fatto il doveroso accompagnamento musicale all'alalà dell'Eccellenza?»

«Veramente, non fui pronto, camerata seniore» corse là vicino a dirgli il messinese. «Fui pigliato di sorpresa»

«Bene, camerata, vediamo se siete pronto ora» disse il seniore.

«Eccellenza, volete ripetere il vostro eia?»

L'Eccellenza non lo fece finire nemmeno di dire, gridò: eia, eia, e gli sparò dietro la musica porcariosa. I continentali stavolta se ne stettero zitti, per sentire come sonava il camerata messinese. Questo rispose alalà, ma quanto all'accompagnamento musicale, si spremette, si spremette, ma non gli uscì niente.

«Vergognatevi, camerata» gli fece il seniore.

«Perdio, sono capace di imitare una banda se voglio, e ora non mi viene niente» fece tutto bilito il messinese. «Ma se l'Eccellenza mi dà un po' di tempo...»

«Tempo, tempo...» fece allora l'Eccellenza con un tono che era difficile dire se di altezzosità sincera o per scena, allo scopo di intimorire il cameratello di Messina. «Il fatto è che siete tutti dei grandi comodisti. Non state mai al passo, mai. Voi, camerata, avete chiesto l'onore di andare a combattere volontario in Abissinia?»

«Eccellenza, sì. Uno dei primi»

«Bene, camerata. Scorreggerete in Abissinia. Suonerete la carica a scorregge, quando vi vedrete di fronte i negri»

Poi ripigliò ad arrancare per le dune, gridando:

«Scioffè, scioffè»

Chiamava e faceva segnalazioni, segnalando con la lampadina verso i giardini e lo stradale, dove aspettava l'automobile: gli altri, dietro a lui, ridevano ogni volta che gridava scioffè.

Don Luigi aveva fatto ancora qualche passo a fianco del messinese che bestemmiava fra i denti e forse nemmeno pensava più ai pellisquadre.

«Che disse vossia? Che ci manda all'isola, al confino?» gli aveva domandato. «Ma a vossia gli pare che non è isola, non è confino pure questo qua?» E batteva col piede sopra Cariddi in Sicilia. «Pure vossia, allora, si manifesta per foresto?»

«Ci rivedremo» gli sibilò minaccioso quel nettorecchi fascista.

«Qua siamo» gli fece Don Luigi, ribattendo ancora col piede sopra Cariddi. «Vossia, o ci trova sopra o ci trova sotto mare. Ma qua siamo»³¹⁰

In questa vivace scenetta, come nelle altre occasioni ed episodi che s'incontrano lungo le molte pagine del romanzo, il fascismo si profila essenzialmente in modo biunivoco, e, precisamente: soperchieria e prepotenza verso i più deboli, vigliaccheria e deferenza verso i più forti. Il camerata messinese, che fa la voce grossa verso i pellisquadre, non agisce spronato da necessità e nemmeno sotto le pressioni di ordini superiori; s'impunta invece ad angariarli, con l'assurda richiesta di pescare uno spada nel cuore della notte, mosso da un duplice intento, ma sempre, alla radice, egoistico e meschino. Egli, infatti, non essendo forestiero ed

³¹⁰ HO, pp. 189-192.

inesperto, è ben conscio di quanto le sue pretese risultino insensate, e tuttavia, proprio nella loro insensatezza, egli ricerca *in primis* la conferma del suo potere sull'umile e spartana comunità di Cariddi. Il suo tentativo di dispotizzare i pescatori muove in primo luogo dalla sua volontà di potere ed è in tal senso vile soperchieria; l'altra faccia del fascismo, parimenti, si può leggere in questa stessa azione, laddove essa è un atto non richiesto di servilismo verso i superiori, che il messinese mira ad ingraziarsi. Infine, nel sopruso c'è anche, evidentemente, una volontà di rivalsa: appare chiaro che, ricoprendo il grado più basso nel gruppo, il «cameratello di Messina», bersaglio di vessazioni e nonnismo dei superiori, si voglia a sua volta rifare sui più deboli (o presunti tali) delle prepotenze passivamente subite.

A contrapporsi a lui, la flemmatica ironia dei pescatori, che con fermezza impassibile e buonsenso neutralizzano le sue roboanti minacce.

Malvagi ed invidiosi, fallocrati e vaniloquenti, gradassi e pusillanimi, la combriccola fascista tratteggiata qui da D'Arrigo si trastulla in passatempi grossolani e rivoltanti, in cui la corporeità, da cui mai lo scrittore rifugge, appare nel suo aspetto più sordido e degradante. L'episodio è comico, ma d'una comicità un po' lugubre e un po' disgustosa, che risulta anche, a tratti, inquietante. Il buio notturno, l'ubriachezza, il fascio di luce dispoticamente manovrato dall'Eccellenza ad illuminare il getto d'urina dei suoi sottoposti, che si bersagliano l'un l'altro gambe e stivali, creano un'atmosfera che è ancor prima greve che ridicola. Il grido di battaglia è, con dissacrante gusto militaresco, accompagnato da raffiche di peti, in un gioco che potrebbe da un momento all'altro venir preso molto sul serio e costare caro all'impreparato camerata messinese...o forse no: *flatus vocis* e *flatus culi* si mescolano e si concludono, allo stesso modo, in un nulla di fatto.

Venendo ora all'elemento dantesco a mio avviso presente in queste pagine, sarà forse già occorso alla memoria del lettore il famoso e assai spesso citato verso:

ed elli avea del cul fatto trombetta.³¹¹

139

Il Canto da cui è tratto, come è noto, è quello dei barattieri; Dante e Virgilio si trovano nella quinta bolgia dell'Inferno, dove i peccatori sono immersi nella pece bollente, e, quando

³¹¹ *If XXI, 139.* Vale la pena riportare qui un bel passo di Pedullà sulla lingua del romanzo: «*Horcynus Orca* ha scelto Dante, ma non manderebbe all'inferno Petrarca. Quando serve, si ricorra pure a quest'ultimo, nella speranza che un giorno possa tornare utile scrivere con la lingua di D'Arrigo. Che ovviamente si trova meglio nel filone avviato da Dante, che sia comicità, grottesco, satira di Inferno o estasi di Paradiso. Se il cul fa trombetta, il poeta fiorentino non mette il silenziatore. Non si censura il linguaggio che è così elastico da sprofondare con lo stile del ventre ed elevarsi con lo stile di testa.» in W. PEDULLÀ, *Gnoseologia, amore e morte in un episodio di Horcynus Orca*, in *Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, a c. di A. CEDOLA, MOD, ETS, cit., p.23.

s'azzardino a riemergere per trovare sollievo, vengono lacerati e scannati da diavoli unghiate ed armati d'uncini. Dopo che il poeta latino ha esposto a Malacoda, capo dei diavoli, le ragioni divine del viaggio, il demonio spiega che il ponte più prossimo per passare alla bolgia successiva è crollato. Offre quindi loro una scorta di dieci diavoli: la pattuglia, in cerca di dannati che escano dalla pece, accompagnerà i due poeti al ponte successivo³¹².

Nonostante le titubanze iniziali di Dante, la compagnia parte, muovendo i suoi passi dopo il bizzarro e famoso segnale:

Per l'argine sinistro volta dienno;
ma prima avea ciascun la lingua stretta
coi denti, verso lor duca, per cenno;

ed elli avea del cul fatto trombetta.

139

Ci troviamo anche qui, come, *mutatis mutandis*, nella scenetta darrighiana, di fronte ad un gruppo di soldati. Più comodamente, ai diavoli di Dante, è dato di rispondere al peto del caposquadra con pernacchie riprodotte dalla bocca, un suono affine, dunque, e che «s'immagina facilmente segnerà il ritmo della marcia»³¹³.

All'inizio del canto successivo, Dante insisterà, divertito, sulla singolarità della cosa:

Io vidi già cavalier muover campo,
e cominciare stormo e far lor mostra,
e talvolta partir per loro scampo;

3

corridor vidi per la terra vostra,
o Aretini, e vidi gir gualdane,
fedir torneamenti e correr giostra;

6

quando con trombe, e quando con campane,
con tamburi e con cenni di castella,
e con cose nostrali e con istrane;

9

né già con sì diversa cennamella
cavalier vidi muover né pedoni,
né nave a segno di terra o di stella.³¹⁴

12

Nel brano dell'*Horcynus* che abbiamo riportato, diversi sono i punti in comune rintracciabili: oltre all'estrazione militaresca dei due gruppi, è in ambo i casi chi detiene il

³¹² In realtà egli mente: tutti i ponti per passare alla bolgia degli ipocriti sono caduti alla morte del Cristo. Le bugie di Malacoda e la conclusione dell'episodio, tuttavia, non entrano nel nostro raffronto.

³¹³ *Inroduzione a If XXI*, p. 336.

³¹⁴ *If XXII*, 1-12.

grado più alto a dare l'avvio («lor duca»; «l'Eccellenza»); il segnale, inoltre, contempla la risposta dei sottoposti; infatti:

«Alalà» gli risposero i suoi camerati e a comando, intonatissimi, tutti e quattro musicarono con scorregge l'alalà.³¹⁵

Parimenti, per quel che concerne il testo dantesco:

i diavoli si tengon pronti a ripetere con la bocca lo sconcio segnale di Barbariccia. Argutamente Benvenuto: «tenebant linguam dispositam et paratam ad trulizandum»³¹⁶

Quando poi il camerata messinese si mostra impreparato a fornire il «doveroso accompagnamento musicale» suscitando lo sdegno del suo superiore, ecco arrivare la minaccia:

«Il fatto è che siete tutti dei grandi comodisti. Non state mai al passo, mai. Voi, camerata, avete chiesto l'onore di andare a combattere volontario in Abissinia?»
«Eccellenza, sì. Uno dei primi»
«Bene, camerata. Scorreggerete in Abissinia. Suonerete la carica a scorregge, quando vi vedrete di fronte i negri»

E sembra proprio che dalla rassegna di operazioni belliche elencate da Dante (lo *stormo*³¹⁷, è la nostra odierna carica) ed avviate da diversi segnali, dalla tromba, ad esempio («quando con trombe») ma giammai da un peto, ebbene, da questa rassegna e dal «cul fatto trombetta» nasca l'idea di questa carica sonata a scorregge, sicché si può dire che nel passo darrighiano stia in certo modo l'eco del più celebre peto della letteratura³¹⁸.

³¹⁵ HO, p. 191.

³¹⁶ If XXI, nota ai vv. 137-138.

³¹⁷ Cfr. If XXII, nota al v. 2: «combattimento, assalto (dal ted. *sturm*).»

³¹⁸ Edito qualche anno dopo l'*Horcynus*, anche il breve romanzo di Paolo Volponi, *Il pianeta irritabile* (1978), seppur intimamente diverso dal testo darrighiano, istituisce a più livelli un profondo rapporto con la *Commedia*; questo, cui già s'accennava (cfr. 4. *Incipit Horcynus Orca*), meriterebbe in altra sede d'essere meglio indagato. Ci limitiamo qui a riportare un breve stralcio petomane, nato dalla stessa suggestione dantesca. La scimmia Epistola è giunta alla battaglia finale contro Moneta, capo degli ultimi uomini sulla terra, icona negativa della società capitalista: «Epistola era ancora fermo ai piedi del leccio, con il fucile sotto la palma destra inferiore e con le sciabole nelle mani superiori, come se aspettasse uno scontro corpo a corpo. Emise due peti, dondolando per calibrarne la forza e la durata. [...] – Cos'è questo segnale? – urlò Moneta ormai a terra. – Non è con questa trombetta che ci spaventerete. Arrendetevi! Arrendetevi! [...] La trombetta gli rispose alzando il volume della nota e ripetendola tre volte. – Chi è là? Il buon trombettiere! – esclamò Moneta. – Ti ho riconosciuto, sai? Sei un contadino ribelle! Un negatore della civiltà, un barbaro, un comunista. Ti prendo lo stesso ai miei ordini e ti salvo contadino rendendoti uomo, degno della civiltà degli uomini. Vieni avanti e fai atto di sottomissione. Vieni avanti! Convertiti e arruolati -. [...] Epistola dondolò e saltellò per nascondersi dietro le prime piante, ma anche per far partire una girandola frammista di schioppettate e di segnali a trombetta, che buttò a terra, tra i tronchi, il ventaglio degli uomini ben bene scompigliandone le stecche e le pieghe.» da PAOLO VOLPONI, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 164s.

6.2. La nave di Ugolino

Una piccola ma significativa allusione ad alcuni versi danteschi possiamo ritrovare in un sogno di 'Ndrja. L'elaborata struttura, quasi a scatole cinesi, di questa parte del romanzo, fa sì che il sogno sia costruito attraverso gli elementi di due distinti episodi precedentemente narrati e che, nella mente del protagonista, vengono poi istintivamente e infine oniricamente accostati.

Ci troviamo ancora nella prima parte del libro: 'Ndrja, steso sulla riva femminota, ingombra di carcasse di fere, in uno stato fra sonno e veglia, schiude al lettore una vasta galleria di ricordi. Quello che ora viene proposto risale al '35. Nel paragrafo precedente di questo lavoro, in questo stesso capitolo, avevamo lasciato i pellisquadre risolti a varare per dare la caccia ad un delfino: una volta catturatolo, i pescatori ne avrebbero sparso il sangue lungo la posta marina, ottenendo così l'effetto di allontanare le altre fere che danneggiavano le loro reti e razziano il pescato. Sulla caccia alla fera si tornerà in altro luogo³¹⁹; ora, il delfino è già stato catturato e issato sull'ontro; Luigi Orioles è intento allo *spubblico*³²⁰ dell'animale; le fere uditi i lamenti del malcapitato e sentito l'odore del sangue, si lanciano in una precipitosa fuga:

Un grande bastimento di Camicie Nere s'affacciava in quel momento davanti all'imboccatura ed era all'altezza del paese delle Femmine, quando le fere lo avevano raggiunto, branchi o nugoli di strani animali, mezzi marini, mezzi volanti, che stavano per sbattergli di prua. Proprio al cozzo, gli si erano sventagliate ai lati con un bello e spaventoso effetto a vedersi di lontano, annuolando velocissimamente, verso il Golfo dell'Aria. Solo allora sentirono la sirena del bastimento che fischiava, segnalando pericolo.³²¹

Il transatlantico fascista, con grande stupore dei pellisquadre, invece di passare, si arresta e segnala alle due imbarcazioni (ontro e feluca) d'andar sottobordo. Man mano che s'avvicinano, i pescatori scorgono sporgersi un alto gerarca a comando della nave; è raffigurato quale un dispotico dittatore che scimmiotta, nella sua gestualità e fisicità, nelle pose e nella retorica, la figura di Mussolini:

Quel dio in terra dominava la loro veduta: siccome stava a prua, solo, e vi si sporgeva col grande petto rigonfio, che gli scendeva arcuato e impellicciato sino all'ombelico, a prima vista, a qualcuno degli scagnozzi gli era passato per mente che i fascisti naviganti alla volta

³¹⁹ Cfr. 7.2. *Paolo e Francesca 'sub specie delphini'*.

³²⁰ «spubblico [...] Da spubblicare. Così glossa lo stesso autore: Quando la catturavano [la fera] sgocciolavano allora il suo sangue perché l'odorata riuscisse d'intimorimento alle altre» G. ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, cit., p. 260.

³²¹ *HO*, p. 207.

dell’Africa, invece della solita statua di donna nuda, si fossero serviti di uno scimpanzé per farsi la polena, anche perché, in effetti, lo scimpanzé era più in carattere con tutto l’insieme. Era l’unico a busto nudo, perché gli altri, a cominciare da quelli che si vedevano là a prua, alle sue spalle, a rispettosa distanza da lui, anche se quelli dovevano essere tutti degli ufficiali, dal primo all’ultimo erano vestiti di tutto punto all’africana: solo che non portavano il casco di sughero, ma berrettini col parocchio lungo. Lui portava solo dei pantaloncini corti e intorno al gran torace dei finimenti di cuoio: un sottopancia col pugnale e un cinturino a tracolla per la pistola. Per il resto, era vestito della sua imponenza.

[...] Continuò a perlustrarli con un grosso binocolo da marina, con un leva e mettì dagli occhi tutto scattoso, anche quando gli furono sotto e poteva vederli benissimo a occhio nudo. Dalla nave si levava il vocìo a pecoro delle Camicie Nere: lui, senza nemmeno girarsi all’indietro, alzò una mano, il vocìo di colpo si troncò e lo seguì un silenzio pesante, come per la morte istantanea di tutti, a bocca aperta e occhi spalancati.

[...] Gli portarono un megafono e parlò dentro a quello, sillabando il suo ordine, stile alfabetomorse, anche se non c’era alito di vento e potevano sentirlo persino respirare nel portavoce.

«Vi-or-di-no» gridò ai pellisquadre, martellando le sillabe. «Vi-or-di-no-di-li-be-ra-re-im-me-dia-ta-men-te-quel-del-fi-no»³²²

Due differenti *Weltanschauungen* si trovano qui a confronto, perché, se *fera* e *delfino* designano lo stesso animale, l’idea che i personaggi del romanzo ne hanno è talmente dissimile, che le due diverse parole finiscono per essere opposte e contrarie: «il passaggio da un nome all’altro vale passaggio da una realtà a un’altra»³²³. Se per i pescatori dello Stretto la *fera* è il temuto rivale con cui misurarsi ogni giorno nella lotta per la sopravvivenza, un nemico che con intelligenza malvagia attua le sue angherie a loro danno, per chi non ci ha a che fare giornalmente, per i continentali, per chiunque non ne abbia che un’esperienza parziale e scotomizzata, o addirittura indiretta, il delfino è «animale scavezzacollo e allegro e commediante sul quale sono fiorite leggende di cortesia e di generosità»³²⁴.

Si è qui a quanto ’Ndrja ricorda come il «casobello³²⁵ del trentacinque»³²⁶, o «casobello feradelfino».³²⁷ Il gerarca monta su tutte le furie con i cariddoti, «massacratori di delfini innocenti»³²⁸, colpevoli non solo dello scempio che stanno consumando contro le fere, ma anche, costringendole alla fuga, d’aver privato la sua navigazione verso l’Abissinia della loro piacevole compagnia.

³²² HO, pp. 209s.

³²³ ANGELO ROMANÒ, *Note di lettura per ‘Horcynus Orca’*, cit., p. 103.

³²⁴ W. PEDULLÀ, *L’infinito passato di Stefano D’Arrigo*, p. 73, in ID., *Miti, finzioni e buone maniere di fine millennio*, cit.

³²⁵ Questo lemma è registrato in *Onomaturgia darrighiana* nella sezione: *Composti giustappositivi e univerbazioni* (pp. 264-269), p. 265. È dunque inteso da Alvino come giustapposizione del sost. *caso* e dell’agg. *bello*, cui si deve, naturalmente, dare qui valore antifrastico. Non escluderei tuttavia la possibilità che D’Arrigo abbia preso le mosse dalla locuzione latina “casus belli”, pervenendo ad una sua originale deformazione; *modus operandi*, questo, assai spesso presente nel romanzo, specialmente con inglesismi e francesismi (cfr.: *ferribò*; *bosso*; *Tauno Maggiore*; *scioffère*; ecc.), ma talvolta anche, appunto, con latinismi (cfr.: *sursincorda*).

³²⁶ HO, p. 219.

³²⁷ Ivi, p. 180.

³²⁸ Ivi, p. 211.

Gridava, gridava, se lo sapeva lui ancora che gridava. E il bello, di guardarlo e di sentirlo, era che con tutto il gridare mascolo che faceva, imbustato sempre più nella bombatura del petto, la voce che aveva acre e gaglioffa, piccola, fina e dispiacente, come quella del gallodindia [...], restava sempre quella, sicché uno lo sentiva e si domandava: sta voce è sua di lui? possibile mai? come se nascosto nell'armatura di gorilla, tutta apparenza, ci fosse un altro, quello vero, forse pallido di carnagione e col torace stretto, da riformato, e senza un pelo.³²⁹

Quando Caitanello Cambria, il padre di 'Ndrja, cerca di spiegare all'Eccellenza il loro punto di vista ed il motivo per cui quel pesce catturato viene chiamato *fera*, mai *delfino*, dai pellisquadre, si ritrova costretto, moschetto dell'Eccellenza spianato in faccia, a rivedere rapidamente le sue posizioni: «Delfino, come lo chiama vossia. Noi gente senza istruzione siamo. Se vossia dice delfino, delfino è»³³⁰. Sotto tiro, è quindi obbligato a ripetere una sorta di credo in lode del delfino. Ancora è intimato ai pescatori l'ordine di liberare il moribondo prigioniero, pena una fucilata, e poi, non appena questo tocca acqua, ecco che, fulmineo, con mira eccezionale, l'Eccellenza gli scarica in testa il caricatore. Tra le ovazioni e gli alalà della folla adulante di Camicie Nere, il bastimento si rimette allora sulla sua rotta, portandosi via l'Eccellenza, che, dopo la sua smargiassata, non aveva più fatto alcun caso ai pellisquadre; un tale tipo, che «pareva uscito proprio dall'anca a Mussolini»³³¹.

È a conclusione di questo episodio che riaffiora alla memoria di 'Ndrja un ben più recente avvenimento: «Un casobello doveva fatalmente richiamargli l'altro. Da un pezzo ormai, dal ricordo dell'Eccellenza faceva affacciatella il signor Monanin, un Guardiamarina che era imbarcato pure lui sulla corvetta.»³³² Questa volta teatro dei fatti è appunto la corvetta su cui 'Ndrja svolgeva servizio: nell'ora del tramonto³³³, ai primi d'agosto, mentre la barca è in navigazione verso Livorno, s'imbatte in un branco di fere, ed una di esse viene a piroettarle e caprioleggiarle intorno. Ciò reca ai marinai dell'equipaggio un lieto diversivo dalla malinconia della navigazione; cuciniere e cambusiere gettano quindi in pasto agli animali, quale ricompensa, la marmitta della spazzatura. 'Ndrja si trova in quel momento accanto a Crocitto,

³²⁹ Ivi, p. 212.

³³⁰ Ivi, p. 214.

³³¹ Ivi, p. 218.

³³² HO, p. 219.

³³³ Anche qui D'Arrigo sembra ricordare la lezione dantesca: «[...] ma la fine del giorno, come sempre, fatalmente, intristiva ogni uomo dell'equipaggio col desiderio di casa e col sentimento di madre o di moglie o di zita.» HO, p. 221; cfr. Pg VII, 1-6: «Era già l'ora che volge il disio / ai navicanti e 'ntenerisce il core / lo di c'han detto ai dolci amici addio; // e che lo novo peregrin d'amore / punge, se ode squilla di lontano / che paia il giorno pianger che si more»; un'allusione a questi stessi versi notava Pontiggia nella bella frase: «Era l'ora tormentosa degli spiaggiatori, di chi va, sinché è giorno, rivariva al mare, e venendo notte, comincia a cercarsi con gli occhi un posto, una barca, un nascondiglio» HO, p. 1108; cfr. *Schede di lettura* di GIUSEPPE PONTIGGIA, III parte da pag. 1010 a pag. 1118. ne *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, cit. p.31; cfr. anche: E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 40, n. 20.

compagno di navigazione e, prima che marinaio, pescatore siciliano di Spadafora, non lontano dallo Stretto. Crocitto, dunque, come 'Ndrja, conosce il delfino per fera, e nonostante la diversione abbia giovato anche a lui, afflitto ed inquieto per la fidanzata lontana, si stupisce della parola *delfino*, che sino ad allora non aveva mai sentito, e del buon animo che gli altri marinai mostravano verso il branco d'animali. Mentre Crocitto comunica questo suo incredulo ed ilare stupore, viene udito da Monanin, Guardiamarina, un giovane azzimato, proveniente da una ricca famiglia veneziana e che sembra essere del tutto sprattico della vita militaresca, coi suoi modi gentili e il suo delicato personale.

«Maria Vergine» aveva fatto, scandalizzatissimo, quando aveva afferrato che Crocitto chiamava fera il delfino. E poi, mettendogli la manetta sul braccio, gli aveva domandato: «Cosa cosa cosa, benedeto? Fera, benedeto? Fera?»
Con la faccetta che si poteva paragonare a quella d'una signorina, coi lineamenti piccoli e ben accordati, la pelle liscia, senz'ombra di barba, ora si voltava verso di lui e ora verso Crocitto, corrugando la fronte sotto la visiera del berretto, alzando e abbassando gli occhi in un continuo sorriso fra divertito e scandalizzato, ripeteva:
«Fera, eh? Feera... feera... eh, così?»³³⁴

Si comincia così un secondo *casobello*, con Crocitto che cerca di far valere le sue ragioni e Monanin che vuole, invece, convincere i due sottoposti d'essere stati sino ad allora in errore.

In proposito a tale episodio nota Pedullà, che lo ha finemente interpretato³³⁵:

D'Arrigo ammirava in Tolstoj la capacità di far parlare i popolani dei problemi fondamentali. Ed eccolo quindi [...] ad affidare la questione della lingua a due giovani marinai che disputano con un ufficiale per il quale la lingua più bella è quella che suona meglio.³³⁶

Per Monanin, infatti, la *fera* non può che essere una fantasia, un'invenzione come la sirena, e deve cedere il campo al *delfino*, parola carezzevole per un animale benaugurante.

Per far valere, anzi, prevalere – e poi prevaricare – la sua opinione, Monanin, con una gentilezza e una disponibilità al confronto che sono solo di facciata, non esita a ricorrere alle sue armi: superiorità culturale e superiorità di grado. Crocitto non può che avere la peggio:

Ma che chiacchierava a fare, Crocitto? S'illudeva di persuaderlo a parole, un uomo istruito come Monanin? A parole, se li fumava: istruito e per giunta, lui Guardiamarina e loro semplici marinai.³³⁷

³³⁴ HO, p. 230; *manetta* vale, ovviamente, per dim. di *mano*; *benedeto* è mimetico del parlare del veneziano Monanin, cfr. Ivi. p. 229.

³³⁵ Ottima anche l'analisi di Giordano in: «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., pp. 66s.

³³⁶ W. PEDULLÀ, *Congetture per un'interpretazione di «Horcynus Orca»*, cit., p. XXII.

³³⁷ HO, p. 232.

Monanin sfodera il latino:

«Vedi, caro, non è per offenderti, ma il fatto è che fera, tu non puoi saperlo, è una parola latina...»

«Il signor Monanin mi scambiò per prete, forse» lo interruppe Crocitto, rivolto ancora a lui, e poi direttamente al Guardiamarina: «La parola latina, quella, lei solo può saperla. Lei sa la parola e noi la cosa. A noi, eh, Cambria? Ci basta che sappiamo quella, la cosa. Anzi, per meglio dire, quella ci basta e avanza...»³³⁸

E vien fatto di pensare al *latinorum* di manzoniana memoria, adoperato allo stesso modo da Don Abbondio, per spuntarla con Renzo. 'Ndrja cerca di tenersi ai margini della disputa, convinto che ogni sforzo di persuasione sia di fatto inutile, ma, direttamente interpellato dal superiore, è costretto a prender parola, e descrive le «malazioni»³³⁹ dell'animale. Monanin controbatte:

«Cosa è, cosa è che hai visto tu? I delfini che strappano le reti? I delfini che sbranano i pesci? Ciò, li hai visti con le maglie fra i denti, col pesce ancora vivo in bocca?»

«Ma tu, Cambria, mi credi se ti dico che non lo capisco certe volte il signor Monanin?» fece al suo solito, ma stavolta con ragione, Crocitto. «Scherza? Ci sfotte? Ora, secondo lui, per farci credere, gli dobbiamo pigliare la fotografia alla fera, quand'è all'opera, là 'n fondo, e traffichia fuori e dentro la palamitara, con maglie e teste di questo e quello? Eh, Cambria?»³⁴⁰

Quanto a 'Ndrja, che già dall'inizio aveva intuito quale piega la discussione avrebbe preso, non ne fa un puntiglio ed è pronto a lasciare a Monanin le sue belle convinzioni sul delfino, ma Crocitto, invece, incaparbisce e il Guardiamarina rivela così la sua vera natura:

«Noi tre qui che facciamo? Parliamo, no? Parlo io, parli tu, parla Cambria. Tu e Cambria parlate parlando contro quella vostra cosiddetta fera, mentre io parlo parlando del delfino che non è solo mio come è vostra la fera. Voi non avete una lingua, non avete nessuna lingua, voi, hai capito?»³⁴¹

I due marinai vengono costretti a ripetere, sillaba per sillaba, la parola *delfino*. Subito a 'Ndrja torna a mente il padre, che sotto il moschetto dell'Eccellenza era costretto a professar fede di *delfinaro*; sono grado militare e livello d'istruzione a fungere da armi per Monanin.

Infine, per meglio persuaderli, l'ufficiale aggiunge che i delfini sono animali che portano fortuna, il loro incontro potrebbe significare la fine della guerra; Crocitto, che non vede l'ora ciò accada per tornare dalla zita, dalla fidanzata, ne è presto convinto. Per quanto concerne 'Ndrja, invece, gli effetti di quel *casobello*, di quel *purparlé*, sedimentatisi, richiederanno molto

³³⁸ Ivi, p. 234.

³³⁹ Ivi, p. 235.

³⁴⁰ Ivi, p. 237.

³⁴¹ Ivi, p. 239.

più tempo per farsi sentire. Monanin aggiunge due «supposti fatti successi»³⁴²: il mito di Arione e la storia d'un'amicizia tra un delfino e un bambino di sette anni.

Ciò fatto, Monanin fissa i due marinai rimasti in silenzio; e preso questo per trionfo personale, va a trastullarsi in giochi con i delfini che son tornati a volteggiare e nuotare, a *nuovoliare* (felice neologismo di D'Arrigo), intorno alla barca. Infine Monanin, appassionatissimo di fotografia, si dà a scattare foto ai delfini:

La macchina fotografica, in mano a lui, non sembrava più una scatoletta innocente, ma era un meccanismo micidioso, la cassa di caricamento e sparo di un moschetto. Con tutto quello spasimo e quel calcolo che ci metteva, era come se in un colpo solo mirasse a fotografare e contempo ammazzare la fera, quasi fosse persuaso che solo con la morte dell'animale, la fotografia poteva riuscirgli perfetta e diventare per lui un ricordo unico, vivo e parlante, un ricordo strettostretto, fra la fera e lui. Era come dire, che non potendosi portare via di peso la fera, ma solo la sua fotografia, questa gli avrebbe dato una soddisfazione ancora più grande, se guardandola, poteva pensare che era tutto quello che restava dell'animale [...]

Ma a quel punto, non era più la vista pura e semplice del signor Monanin a ispirargli quei pensieri [...] fissando quel figurino aveva istintivamente cominciato a combaciargli, sopra e intorno, la figura grezzona e ventruta, pelosa e affumicata, dell'Eccellenza fascista nell'atto medesimo, simillimo all'atto del fotografare, di scaricare sulla fera imbragata sull'ontro, più morta che viva, tutto il caricatore del suo moschetto.³⁴³

Dopo questa prima trasfigurazione ad occhi aperti, attraverso la somiglianza dei due gesti, «con scandaloso dinamismo fantastico identificati da 'Ndrja»³⁴⁴, l'associazione fra le due figure, in apparenza così differenti da stupirne lo stesso artefice, ritorna con nuova potenza visionaria calata nel mondo onirico. Pedullà ne esplicherà così la chiave:

Lo sparare del gerarca fascista al delfino, il fotografare del guardiamarina Monanin, che spara foto al delfino: due modi di immobilizzare, di dare morte, con un unico gesto e con la stessa mentalità: il delfino si deve chiamare delfino perché la parola è più bella; bisogna sparare ai dialetti che attenti alle cose chiamano fere i delfini; si può essere gentili con gli «umili», solo se stanno sotto e non approfittano della ragione per dimostrarsi uguali. Il truce gerarca e il gentile Monanin sono in sostanza uguali.³⁴⁵

La stessa notte di quegli accadimenti, infatti, 'Ndrja rielabora il tutto nella forma di un sogno bipartito. È sulla prima parte di questo che ci focalizzeremo: s'inizia con lui ancora ragazzo, a Cariddi, da dove egli vede giungere, di ritorno dall'Abissinia, il bastimento del '35. Il mare, le case ed i luoghi circostanti risultano spettralmente deserti; sul bastimento sventolano due bandiere: la bandiera gialla che segnala epidemia e morbo a bordo e, sotto, quella nera

³⁴² Ivi, p. 246.

³⁴³ Ivi, p. 257.

³⁴⁴ W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 93.

³⁴⁵ Ivi, p. 80.

con un bianco teschio e tibie incrociate, «bandiera di pirati quanto bandiera di fascisti.»³⁴⁶ Il bastimento si propala in breve come un relitto carico di scheletri. A dominare la scena è il loro raccapricciante biancore d'ossa, di cui la nave trabocca. Su tutto grava inoltre un silenzio soprannaturale, amplificato da sinistri rumori: «qualche cozzo di ossa, qualche risuono di denti contro denti e il cigolio del legno muffito, che si sbriciolava e cadeva»³⁴⁷; da quel silenzio d'oltretomba sembra ipotizzabile (conseguenzialità non logica, ma onirica) che la nave abbia viaggiato alla volta dell'aldilà e che le acque d'approdo siano proprio «quelle là dello scill'e cariddi».³⁴⁸

In tanto silenzio, lo sparo dell'Eccellenza scoppiava con un fracasso di vetri, con un riecheggio lungo, lacerante, per sopra e per sotto, fra le sponde dello scill'e cariddi: e lo sfasciume di nave ne aveva un impressionante contraccolpo che la sbalottolava tutta, il carico di scheletri veniva allora ribellato dalla sua quiete, per cui, dalla stiva alla coperta, da poppa e da prua, si levava un terribile sconquasso, un cozzo stridente di ossa, un rovinio allarmato, ed era come se le ex Camicie Nere, pur essendo ormai scamiciati sino all'osso, si agitassero, per obbedire come potevano ormai, alla barbara sveglia che con quello sparo, vecchio stile, gli dava l'Eccellenza.

Lui solo, il malanova, pareva rimasto in vita, di tanti che erano sopra quel grande bastimento, lui, quel carnedipecora: preciso identico a sette anni prima, senza segno di ferite abissine né macula di vecchiaia, e così potentemente nutrito e lardellato, da fare pensare che la cambusa non era mai stata vuota per lui, in quella navigazione di anni e anni, o sennò, la pancia d'orangutango gliel'avevano addobbata³⁴⁹ le fesse Camicie Nere, fiere, felici di levarsi la carne di sopra e di ridursi all'osso, per tenere in vita lui, il pezzo più prezioso.³⁵⁰

L'Eccellenza spara a ripetizione a dei delfini che vengono scagliati in aria da una catapulta per il tiro al piattello; arrotolati su se stessi e come contenuti ciascuno da un grosso piattello, questi si librano roteando nell'aria finché uno sparo li centra liberandone la forma, e finiscono in acqua, dove spariscono. L'elemento più strano del sogno, di cui 'Ndrja, attento ai delfini, s'accorge in un secondo momento, è che ogniqualvolta l'Eccellenza spari, dalla sua pancia, come da una cerniera lampo, s'apre una sorta di finestrella dalla quale s'affaccia:

la faccetta del signor Monanin con l'occhio al mirino della macchina fotografica.

«Hop...Hop...» gridava l'Eccellenza al signor Monanin, avvertendolo che stava per partire un nuovo delfino [...] «Hop...Hop...» e dal sottopancia dell'Eccellenza s'affacciava il signor Monanin, premeva il dito e faceva clic.

Sullo stesso delfino sparava l'Eccellenza, scattava la fotografia il signor Monanin. E gli si leggeva in faccia, a tutti e due, che quella era stata sempre l'aspirazione più grande della loro vita e ora finalmente, incontrandosi, avevano potuto realizzarla, ognuno per la sua parte, con quella trovata semplicissima di accoppiarsi, mettersi in società: aspirazione, l'uno, di essere

³⁴⁶ HO, p. 280.

³⁴⁷ Ivi, p. 281.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ «addobbare (addobbarsi) = saziare (saziarsi)» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 109.

³⁵⁰ HO, p. 282.

immortalato mentre sparava al delfino, e l'altro, di immortalare il delfino, scattandogli la fotografia come se gli sparasse.³⁵¹

Si conclude qui la prima parte del grottesco sogno di 'Ndrja. Nei due *casibelli* e in questo "mezzo sogno", D'Arrigo ci propone la sua idea e insieme la sua critica del fascismo. Come già s'era accennato al paragrafo precedente, sopruso e prevaricazione sono per l'autore l'autentica essenza dell'ideologia fascista. «Libro e moschetto, fascista perfetto», recitava un famoso slogan della propaganda mussoliniana. Ebbene, sembra che qui, in queste pagine, il D'Arrigo si diverta a riprenderlo, dandoci un saggio dei due diversi tipi di fascismo, quello del moschetto, che platealmente ottiene con la forza la prevaricazione, e quello del libro, ossia della cultura, che diventa parimenti, nelle mani sbagliate, un'arma subdola con cui imporre la propria volontà ed il proprio punto di vista; sia l'uno che l'altro sono ricollegabili ad una stessa matrice: in senso proprio o in senso lato, ad un «autoritarismo finalizzato alla eliminazione dei nemici che non si tenta nemmeno di capire.»³⁵² Il fascismo del libro si profila anzi come più insinuante e dunque più pericoloso: presentandosi sotto il manto della gentilezza e con la pretesa di apparire quasi volterrianamente dialogico³⁵³ e di servirsi della ragione – anche laddove utilizzi invero argomenti speciosi –, risulta ben più persuasivo dell'imposizione ottenuta attraverso la forza bruta. Non per nulla, al protagonista stesso, si rivela per un abuso in maniera assai graduale e oscura («Stava ancora a ricordare il casobello del trentacinque e da quello gli figliava questo, fresco, di ieri: sempreché non faceva offesa al signor Monanin, chiamare casobello quello che era stato un semplice purparlé.»³⁵⁴).

Anche la fotografia, concepita come la concepisce Monanin, si mostra quale strumento di possesso e di morte, attraverso la sua pretesa di esaustività totale nei confronti della vita e della realtà: non a caso Crocitto ironizza, in una battuta che si svela, nel corso della narrazione, ben più tagliente di quanto sulle prime appaia:

Ora, secondo lui, per farci credere, gli dobbiamo pigliare la fotografia alla fera, quand'è all'opera, là 'n fondo, e traffichia fuori e dentro la palamitara, con maglie e teste di questo e quello?³⁵⁵

³⁵¹ Ivi, p. 283.

³⁵² W. PEDULLÀ, *Congetture per un'interpretazione di «Horcynus Orca»*, cit., p. XXV.

³⁵³ Cfr. HO, p. 237: «una persona perbene, una persona istruita, che se ti parlava, ti faceva pure parlare e parlare per sentirti, sentire il pensiero tuo e tenerlo in conto.»

³⁵⁴ HO, p. 219.

³⁵⁵ Ivi, p. 237.

È in tal senso, dunque, che la fotografia può ben venire accostata alla fucilata dell'Eccellenza, raggelando anch'essa la realtà nel suo dinamismo: «sparare e [...] fotografare [...] in sostanza bloccano la vita»³⁵⁶.

Torniamo ora al sogno, che fa riemergere l'accostamento tra Monanin e l'Eccellenza, che a livello razionale 'Ndrja parzialmente rifiuta. Il *topos* che D'Arrigo utilizza principalmente nella sua costruzione onirica è quello della *nave fantasma*, o «nave di sventura», o «dei morti»³⁵⁷. Anche se questo «mausoleo di nave appestata»³⁵⁸ sembra navigare alla volta di una destinazione oltremondana, il filone a cui va ricondotto è ben diverso da quello delle barche cariche d'anime in viaggio per l'aldilà, che possono afferire ad una matrice classica o anche essere ascrivibili all'ipotesto dantesco, e che pure non mancano nell'*Horcynus*³⁵⁹. La *nave fantasma*, invece, vanta altri e più recenti antecedenti e caratteristiche differenti, connotandosi peraltro come nave maledetta. Giordano ne passa in rassegna alcuni esempi, e chiama in causa, quali possibili modelli, l'*Arthur Gordon Pym* (1838) di Poe e il *Benito Cereno* (1856) di Melville³⁶⁰.

Giordano osserva inoltre:

l'elemento decisivo del *topos* [...] sembra essere proprio il carico particolare che trasporta la nave (morti o moribondi), insieme alla sorpresa che la sua scoperta desta nel personaggio che guarda.

[...] D'Arrigo diventa originale nella misura in cui riesce ad offrire, del *topos* medesimo, una versione nuova, con delle varianti tutto sommato molto convincenti. Infatti c'è innanzitutto la dimensione onirica in cui viene calato l'intero episodio: 'Ndrja non vede realmente la nave, la sogna, il che giustifica in certo qual modo anche le stranezze che accadono su di essa³⁶¹

Tra queste il critico annovera «l'Eccellenza, viva, che spara ai delfini»³⁶², i rumori sinistri che si sprigionano dal bastimento, la *Stimmung*, che nel soprannaturale silenzio isola il tutto in una sorta di atemporalità sospesa, conferendo alla scena i caratteri di fantasmatica

³⁵⁶ W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 93.

³⁵⁷ HO, p. 281.

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ Cfr. e.g.: HO, p. 94, analizzato qui in 5.1. Lo «spacciatore di carne bestina», ovvero il primo spiaggiatore; HO, p. 102: «[...] era come andassero in cerca di un qualche cimitero insabbiato o di barca che doveva venire a imbarcarli e traghettarli all'altro mondo, a ogni istante e a ogni spiaggia [...] come se ogni spiaggia per dove spiaggiavano, fosse fra mondo di qua e mondo di là.»

³⁶⁰ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., pp. 68ss. Ad essi altri si potrebbero aggiungere, così ad esempio Spila, che scrive: «Si veda [...] a questo proposito il romanzo di Joseph Conrad, *La linea d'ombra*. Ma la "nave di sventura" è un *topos* ben altrimenti precedente a Conrad. Basti pensare a S. T. Coleridge e ad E. A. Poe, per citare solo alcuni dei più rappresentativi. In ORLANDO 1993 trova accoglimento la possibilità di interpretazione del vascello nero del racconto di Poe *Ms. Found in a Bottle* "come un grande cadavere vivente" (pp. 55-56).» in C. SPILA, *Il mostro barocco. Lettura di "Horcynus Orca"*, cit., p. 78, n. 11. L'opera di Francesco Orlando cui si rimanda è: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi.

³⁶¹ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., pp. 69.

³⁶² *Ibid.*

apparizione. Aggiungerei che l'elemento grottesco di Monanin, che nel sogno sbuca dalla pancia dell'Eccellenza, trova il suo fondamento – grande finezza narrativa – in un'impressione realmente lasciata anni prima su 'Ndrja *scagnozzo*. L'Eccellenza, infatti aveva rivelato una voce «acre e gaglioffa, piccola, fina e dispiacente, come quella del gallodindia»,³⁶³ in aperto e stridente contrasto con la corporatura, al punto che al ragazzo era parso tanto strano da suggerirgli già la bizzarra immagine poi riaffiorata nel sogno:

come se nascosto nell'armatura di gorilla, tutta apparenza, ci fosse un altro, quello vero, forse pallido di carnagione e col torace stretto, da riformato, e senza un pelo.³⁶⁴

Veniamo ora alla piccola, ma preziosa allusione dantesca. Sul fatiscente relitto della nave, circondato da miriadi di scheletri, nel sogno di 'Ndrja era apparso l'Eccellenza. Ripropongo qui lo stralcio che lo descriveva:

Lui solo, il malanova, pareva rimasto in vita, di tanti che erano sopra quel grande bastimento, lui, quel carnedipecora: preciso identico a sette anni prima, senza segno di ferite abissine né macula di vecchiaia, e così potentemente nutrito e lardellato, da fare pensare che la cambusa non era mai stata vuota per lui, in quella navigazione di anni e anni, o sennò, la pancia d'orangutango gliel'avevano addobbata le fesse Camicie Nere, fiere, felici di levarsi la carne di sopra e di ridursi all'osso, per tenere in vita lui, il pezzo più prezioso.³⁶⁵

Naturalmente evidente è il riferimento al Canto XXXIII dell'*Inferno*, il celebre Canto di Ugolino. La frase darrighiana richiama da vicino i versi in cui i figli, vedendo il padre che si morde le mani, gli offrono in pasto le loro stesse carni:

ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia
di manicar, di subito levorsi 60

e disser: «Padre, assai ci fia men doglia
se tu mangi di noi: tu ne vestisti
queste misere carni, e tu le spoglia»³⁶⁶. 63

Ecco quanto ne dice Borges nel saggio *Il falso problema di Ugolino*:

Io ritengo [...] che si tratti di una delle pochissime falsità che la *Commedia* ammette. [...] Dante, mi dico, non può non sentirne la falsità, aggravata senza dubbio dalla circostanza

³⁶³ *HO*, p. 212.

³⁶⁴ *Ibid.* Naturalmente, il fatto che la forza e l'imponenza del gerarca celino invece all'interno un omuncolo, ha anche un valore chiaramente emblematico, volto a smascherarne la natura «tutta apparenza». La vera forza non è quella del gerarca, ma di Luigi Orioles (cfr. p. 210; p. 213), come la vera sapienza non è quella di Monanin, ma del professore che impiega la sua vita per svelare il mistero delle uova d'anguilla (cfr. pp. 156-161; p. 254).

³⁶⁵ *HO*, p. 282.

³⁶⁶ *If* XXXIII, 59-63.

quasi corale che i quattro bambini all'unisono offrono il convito famelico. Qualcuno insinuerà che siamo di fronte a una menzogna di Ugolino, tramata per giustificare (per suggerire) il crimine anteriore.³⁶⁷

Così come gli altri elementi fantastici di cui parlava Giordano e che, desunti dal *topos* della *nave fantasma*, erano ricondotti al plausibile, perché confinati nello spazio d'un sogno, anche i versi di Dante su Ugolino, dove «i figli gli offrono inverosimilmente la loro carne»³⁶⁸, generano sulla pagina del romanzo una scena perfettamente coerente in quanto sognata. Un'ulteriore attenuazione avviene poi attraverso la formulazione dell'enunciato, che non si presenta come certamente accaduto, ma è invece avanzato in via di ipotetica spiegazione³⁶⁹.

Tanto basta, tuttavia, per evocare sulla nave la fosca ombra di Ugolino e la sua cannibalica fame. Nel Canto XXXIII dell'*Inferno*, il personaggio del conte assomma in sé i tratti della ferocia bestiale, ma anche quelli, di forte drammaticità e umanità, che il lettore può trovare nella sua tragedia di padre. Scrisse a tal proposito Umberto Bosco:

[...] se è assurdo dimenticare che il dolore di Ugolino è compenetrato di odio, è ancora più assurdo leggere nell'episodio solo furore rabbioso. Per furore si può aver fame di distruzione, si può rodere il nemico. Non si piange, e Ugolino fa l'una e l'altra cosa. È il furore, forse, che spinge il conte a guardare in volto i figli? A brancolare sui loro corpi? E qualcuno ha addirittura visto nel racconto di lui un astuto espediente per infamare il suo nemico: potenza del preconetto!³⁷⁰

L'odio delle lotte politiche, prosegue Bosco, aveva determinato l'agire di Ugolino e dei suoi nemici durante la vita, ma Ugolino fu anche, nei suoi figli, vittima di quell'odio stesso.

Gli innocenti condannati soggiacciono alla crudeltà non del solo Ruggieri, ma d'un intero ambiente politico-morale di cui Ugolino fa parte; e dunque essi son vittime, in definitiva, anche di lui stesso. Da qui una componente del dolore di lui non abbastanza messa in luce [...]: il rimorso. [...] il tormento di Ugolino consiste anche nel senso della sua responsabilità nella fine dei figli: lo tormenta in eterno il problema cruciale della sua vita.³⁷¹

La rabbia furiosa e il contegno bestiale del dannato, insomma, a conti fatti, traggono ragione e forza proprio dall'atrocità della sua tragedia di uomo e di padre. Senza quest'ultima, lo stesso sentimento d'odio apparirebbe meno motivato, meno altamente tragico, ne

³⁶⁷ J. L. BORGES, *Nove saggi danteschi, Il falso problema di Ugolino*, in ID, *Tutte le opere*, a c. di Domenico Porzio, Milano, Mondadori, 1984-1985, collana "I Meridiani", Vol II, p. 1276s.

³⁶⁸ Ivi, p. 1277.

³⁶⁹ È questo in effetti *mutatis mutandis*, l'espediente più utilizzato da D'Arrigo per introdurre surrettiziamente, diremmo quasi di contrabbando, l'elemento soprannaturale e fantastico nel romanzo. Si vedano a tal proposito nel presente lavoro: 4.2 *Tassonomia letteraria delle piante parlanti*; 5.1. *Lo «spacciatore di carne bestina», ovvero il primo spiaggiatore*.

³⁷⁰ *Introduzione a If XXXIII*, p. 526.

³⁷¹ *Ibid.*

uscirebbe insomma svigorito. Potremmo dire, in un certo senso, che l'Ugolino di Dante attinge la pura bestialità dalla sua stessa umanità offesa. Se la complessità del personaggio è ora assodata acquisizione della critica, non si può però negare che siano principalmente i motivi ferini e crudeli che lo caratterizzano a sedimentarsi e ad agire sulla memoria di molti lettori. Torniamo tuttavia per un istante al saggio di Borges, che si focalizza sul possibile senso del celebre verso 75: «poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno». Secondo alcuni interpreti, infatti, esso andrebbe inteso come la morte per fame di Ugolino, che il dolore per la straziante perdita dei figli, non aveva potuto uccidere. Altri vogliono invece che, con tali parole, Ugolino intenda dichiarare di aver divorato i corpi morti degli stessi. Il celebre scrittore argentino ne dà una soluzione molto acuta:

Volle Dante che pensassimo che Ugolino (l'Ugolino del suo *Inferno*, non quello della storia) mangiò la carne dei suoi figli? Io arrischierei la risposta: Dante non ha voluto che lo pensassimo, bensì che lo sospettassimo. L'incertezza è parte del suo disegno. [...] Negare o affermare il mostruoso delitto di Ugolino è meno tremendo che intravederlo. [...] Nel tempo reale, nella storia, ogni volta che un uomo si trova di fronte a varie alternative opta per una ed elimina o perde le altre; non è così nell'ambiguo tempo dell'arte, che somiglia a quello della speranza o a quello dell'oblio. [...] Nella tenebra della sua Torre della Fame, Ugolino divora e non divora gli amati cadaveri, e questa ondulante imprecisione, questa incertezza, è la strana materia di cui è fatto. Così, con due possibili agonie, lo sognò Dante, e così lo sogneranno le generazioni.³⁷²

Che ciò fosse o meno quanto pensava anche il D'Arrigo, non ci è dato ovviamente sapere. Quanto invece è certo, è che lo scrittore dell'*Horcynus* abbisognava, per la descrizione del personaggio del gerarca fascista, d'un'ombra dai tratti più recisamente manichei, e che virasse, per così dire, al nero. Nel personaggio dell'Eccellenza, che incarna il sopruso della forza, non c'è spazio per altre sfumature. Ad esempio, unico vivo a bordo della nave fantasma, il gerarca spara a ripetizione e 'Ndrja pensa:

[...] fosse stato un altro, si sarebbe detto che sparava per rintronarsi gli orecchi e non sentire tutta quella gran solitudine e silenzio che galleggiavano a bordo, ossa ossa, ma lui non era tipo da sentire solitudine o silenzio.³⁷³

Così potremmo dire che, se sull'atto di cannibalismo dell'Ugolino di Dante aleggia efficacemente il dubbio, l'ipotesi ventilata da 'Ndrja per l'Ugolino fascista, che fa seguito, in *climax*, a quella più debolmente fantastica, d'una dispensa sempre piena nel corso dell'annosa navigazione, evoca un sadico padre-padrone spietato e crudele, felice di mangiarsi i suoi figli

³⁷² J. L. BORGES, *Nove saggi danteschi, Il falso problema di Ugolino*, in ID, *Tutte le opere*, cit. pp. 1277s.

³⁷³ HO, p. 282.

almeno altrettanto e anzi più di quanto «le fesse Camicie Nere» siano contente di riempirgli la pancia, spogliandosi all'osso delle proprie carni³⁷⁴.

Nella sua prima comparsa, nel '35, l'Eccellenza ostentava il contegno di una temuta divinità, esercitante su tutti diritto di vita e di morte. Tra i passi in tal senso più significativi, quello in cui intima il silenzio agli altri fascisti:

Dalla nave si levava il vocio a pecoro delle Camicie Nere: lui, senza nemmeno girarsi all'indietro, alzò una mano, il vocio di colpo si troncò e lo seguì un silenzio pesante, come per la morte istantanea di tutti, a bocca aperta e occhi spalancati. Il cenno di Dio che si nasconde dietro il levarsi o il cadere improvviso di un vento.³⁷⁵

o il momento in cui i pellisquadre gli ubbidiscono e, ributtando a mare il delfino: «Va bene, signore nostro che predichi col moschetto»³⁷⁶ gli dicono irridendolo, senza farsi udire.

Infine, quando l'Eccellenza apre il fuoco sul delfino, e i pescatori se ne credono bersagli:

«Questo può e questo decise?»
[...]
«Questo orangutango ci fece da dio?»

Nel sogno di 'Ndrja, col breve cenno al passo dell'*Inferno*, D'Arrigo aggiunge alla divina prepotenza del gerarca i tratti di un padre-padrone, un Ugolino-Crono che cannibalizza la sua progenie, c'è da credere, senz'ombra alcuna di rimorso. Non è in verità dettaglio da poco, giacché il gerarca raffigura, come s'è detto (e specialmente nella sua versione onirica, in vincente accoppiata con Monanin), il «fascista perfetto», l'ideale fascista, e dunque il Fascismo

³⁷⁴ Parimenti sadico e spietato è anche l'Ugolino che compare in *Le vassieau phantôme (Il vascello fantasma)*, seconda e ironica parte della poesia *L'isle (L'isola)* di Jules Laforgue. Nei suoi versi si ibridano la canzone infantile *Il était un petit navire (C'era una volta un piccolo naviglio)*, il cui tema è il cannibalismo in alto mare, con la vicenda del personaggio dantesco. Il testo presenta anche qualche analogia con le pagine del romanzo.

Consonanze poligenetiche o rapporto di interdipendenza? Propenderei per la prima ipotesi; ne trascrivo qui di seguito i versi, e giudicherà il lettore: «Il était un petit navire / Où Ugolin mena ses fils, / Sous prétexte, le vieux vampire! / De les fair' voyager gratis. // Au bout de cinq à six semaines, / Les vivres vinrent à manquer, / Il dit: "Vous mettez pas en peine; / "Mes fils n' m'ont jamais dégoûté!" // On tira z'à la courte paille, / Formalité! raffinement! / Car cet homme il n'avait d'entrailles / Qu' pour en calmer les tiraill'ments, // Et donc, stoïque et légendaire, / Ugolin mangea ses enfants, / Afin d' leur conserver un père... / Oh! quand j'y song', mon cœur se fend! // Si cette histoire vous embête, / C'est que vous êtes un sans-cœur! / Ah! j'ai du cœur par d'ssus la tête, / Oh! rien partout que rir's moqueurs!...» («C'era una volta un piccolo naviglio / Ed Ugolino v'imbarcò i figli, / Sotto il pretesto – quel vecchio vampiro! Di fargli fare il viaggio senza spesa. // E dopo cinque settimane o sei / I viveri finiron per mancare. / Ma lui disse: "Nessuno si preoccupi; / "I miei figli mi son sempre piaciuti!" // Si tirò a sorte la pagliuzza più corta, / Pure formalità! Raffinatezze! // Perché quell'uomo aveva delle viscere / Sol per calmarne gli stiracchiamenti. // Ragion per cui, lo stoico e leggendario / Ugolino mangiò i suoi propri figli, // Al fin di serbare loro un padre... / Quando ci penso, il mio cuore si spezza! // Se questa storia a voi ha dato noia, / Significa che siete senza cuore! / Mentre io di cuore ne ho sopra i capelli! / Oh! Solo risa di scherno, dovunque!») da JULES LAFORGUES, *Le poesie*, a c. di ENRICO GUARALDO, Milano, Rizzoli, 2002, p 272-275.

³⁷⁵ *HO*, p. 210.

³⁷⁶ *Ivi*, p. 216.

tout court. Il titolo romano di *Pater patriae*, ossia *Padre della patria*, recuperato da Mussolini nella sua propaganda politica, viene ricondotto, nell'intento demistificante di D'Arrigo, alla sua autentica dimensione. Come il motto «Libro e moschetto, fascista perfetto» dà lo spunto narrativo al sopruso della forza e dell'intelletto – rispettivamente, l'Eccellenza e Monanin –, il *Padre della patria* si rivela un padre-padrone, un Ugolino cannibale e senza cuore che porta cinicamente l'Italia verso la rovina. Questo concetto s'intravede, attraverso l'intarsio dantesco, nella figura dell'Eccellenza che è appunto un piccolo Mussolini, ma è anche ripreso in altri passi del romanzo che fanno esplicito riferimento al duce:

«Vossia, insomma, ricorda quando, quanto, l'illustrissimo signor Mussolini mandò a dire alla povera gente diseredata: figliate, figliate, fatemi, fatemi tanti balilla balilluzzi»³⁷⁷

Insomma, se l'Eccellenza fascista, come sentenziano i pellisquadre, «pareva uscito proprio dall'anche a Mussolini»³⁷⁸, non è a conti fatti difficile immaginarne la fine.

6.3. L'ermafrodito nazista e il contrappasso

È un breve, curioso passo quello in cui, per bocca d'alcune femminote, D'Arrigo ci propone un singolare ritratto dei nazisti. Riassumerò rapidamente gli antefatti, prima di trascriverlo. 'Ndrja si trova acquattato sulla spiaggia della costa del paese delle Femmine, in attesa di verificare se ci sia modo d'essere trasbordati in Sicilia, di verificare insomma se, conforme quanto ipotizzato dal vecchio viandante (cfr. 5.2. *Il vecchio «femminaro», ovvero il secondo spiaggiatore*), le femminote possiedano barche con cui varare. Mentre, nell'oscurità della notte, egli attende, un piccolo gruppo di donne compare furtivamente nel buio. In coppie trasportano sette piccole barche e le depongono sulla riva: «erano la più indegna e pericolosa minutaglia di natanti che avesse mai visto.»³⁷⁹ Le femminote si danno poi a caricarvi remi, timoni e merci di contrabbando, quando, improvvisamente, s'odono riecheggiare i forti colpi d'una stampella, sulla roccia di un vicino aggrottamento.

Le femminote, parte s'incunearono contro le barche, parte si rannicchiarono sulla sabbia.³⁸⁰

³⁷⁷ HO, p. 813.

³⁷⁸ Ivi, p. 218.

³⁷⁹ Ivi, p. 312.

³⁸⁰ Ivi, p. 314.

Al frastuono della stampella s'aggiunge un forte grido, «come un urlo di scannato».³⁸¹ Quanto al rumore, si tratta di Boccadopa, il mutilato fascista, quanto invece al gridare, è Portempedocle, «pelleossa sfantasiato»³⁸² che, asservitosi a quello, gli fa da sottomesso tirapiedi. Sono due dei quattro soldati che sperano che 'Ndrja, marinaio, li trasbordi in terra sicula. Infatti è lui che cercano, e Portempedocle va gridando chiamandolo col nome di Mosè. È questo il lusinghiero appellativo affibbiatogli, nella speranza ch'egli possa fargli attraversare lo Stretto. Si tratta però di un paradigma eroico che, come già detto, 'Ndrja rifiuterà. I due reduci, evidentemente, sono usciti alla sua ricerca, all'aperto sulla spiaggia, dopo aver profittato dell'ospitalità femminota. Al loro arrivo al villaggio, i soldati erano stati accolti tutti e quattro nelle case delle donne, mentre 'Ndrja già si dirigeva sul litorale. In effetti, il cibo lì ricevuto non era, come fu detto loro, carne di tonno, bensì di fera. E allo stomaco che non v'è avvezzo, la fera fa l'effetto d'un tremendo purgativo. Anche il vino datogli dalle donne è una bevanda che cagiona uno stroncante sonno. Convinte di aver, così facendo, neutralizzato gli scomodi ospiti, che potevano mettere a repentaglio i loro traffici notturni, le femminote erano quindi uscite per varare. Invece due soldati, per niente addormentati, anzi piuttosto spiritati dal vino, erano capitati lì, e col baccano che facevano rischiavano di allertare le ronde finanziere.

La situazione che si profila è molto teatrale: i soldati che cercano 'Ndrja; 'Ndrja che si tiene nascosto sia dai soldati che dalle femminote, che pure va cercando; le femminote che si nascondono dai soldati. Tutti sono piuttosto vicini gli uni agli altri; li cela l'oscurità della notte. 'Ndrja, peraltro, si trova tanto vicino alle femminote nascoste, da udirne benissimo il parlottio. Se i due «soldati pezzentieri»³⁸³ sono ancora in giro, dicono, dev'essere solo perché l'effetto soporifero del vino non ha ancora agito a dovere:

[...] certamente era questione di momenti e la mistura gli avrebbe fatto effetto, non poteva fallire: quello era vino di soldati fatto contro soldati, invenzio guerresca, specie di gas asfissiante.

«Forse non è invenzio italiana,» disse una «forse è invenzio germanese. Non avendo vigne né pergolati, i germanesi, pensa che ti pensa, trovarono di farselo a mano, il vino che gli mancava...»

«Vino? Sta mistura che gl'investe la testa a chi la beve, gli vogliamo fare l'onore di chiamarlo vino?»

«Sì, può essere che è invenzio germanese. Però non vi pare a voi che è invenzio troppo femminina?»

³⁸¹ HO, p. 314.

³⁸² Ivi, p. 11.

³⁸³ Ivi, p. 314.

«E più femminile del germanese chi c'è? Me ne capitò uno che m'impressionò col tafanario di culo che aveva. Una cofana³⁸⁴, ve lo giuro...»

«E io uno, non so se ve lo dissi, che veniva di spremegli il latte dal petto...»

«Sì, va be', petto e culo, ma è la mente che hanno femminile. La mente loro, quella, verrebbe da dire, ce l'ha quella, petto e culo. Culo tafanario e petto con quaglio di latte che intossica. Mente, che non è di femmina né di uomo, e contempo è mente di questo e di quella, in un solo corpo. Una specie di fenomeno contronatura, un femminomo, per spicciarmi a dire: e un femminomo sarebbe un essere che ha d'uomo e di femmina, ma d'uomo ha solo la figura, e di femmina solo la mentalità. Ma badiamo bene: mentalità di femmina, ma non di femmina vera, come me e voi, che se ci diamo un'allargatina di cosce, si vede e non ci può essere il menomo dubbio che siamo femmine. No, quella è mentalità di femmina che dal collo in sotto è uomo e mettendo testa e corpo insieme, si forma il femminomo: per aversi, invece, un uomo cristiano e una femmina cristiana, al femminomo gli dovrebbero tagliare la testa, e questo è quello che gli auguriamo noi. Il femminomo, non essendo né pesce né carne, nella sua vita non ha altro scopo che quello di sdiregnare i veri e propri uomini e le vere e proprie femmine. Sentiste, vedeste com'è potente in guerra? Per forza l'inventò lui la guerra, e la guerra per lui è cosa giornaliera, com'è per noi il nostro contrabbandello di sale: l'inventò lui, perché n'aveva bisogno lui, per sterminarci a tutti quanti. Insomma, mi sbaglierò, ma per me, la germanese è tutta una razza di femminomini...»

«Femminomini, pirdeu, È bellissima, Justinella, st'intesa che gli trovasti»³⁸⁵

Alla trovata di Justinella, come si può facilmente notare, soggiace il famoso racconto ovidiano di Salmacide ed Ermafrodito, il bellissimo figlio di Ermes e Afrodite (da cui appunto il nome). Questi, giunto alla fonte della ninfa Salmacide, accende in lei un amore che non ricambia. La ninfa, fingendo di abbandonare la fonte, attende nascosta che il giovane vi si immerga. Al momento opportuno, si slancia fuori e lo cinge in un abbraccio:

Resisteva il discendente di Atlante³⁸⁶ e rifiutava tenacemente alla ninfa lo sperato piacere: ma lei lo teneva stretto e avvinghiato, aderendo a lui con tutto il corpo e minacciando: «Lotta pure, cattivo, ma non mi sfuggirai! Fate, o dei, che mai costui si stacchi da me né io da lui!»

Gli dei la ascoltarono. I due corpi si congiunsero e compenetrarono tanto da assumere un unico aspetto. Come, quando si racchiudono due rami in un'unica corteccia, si verifica poi che col crescere via via si congiungono e si sviluppano insieme, così quelli, avvinti nel tenace amplesso, non erano più due ma un corpo doppio, che non poteva essere definito né maschio né femmina e non somigliava a nessuno dei due in particolare ma a tutti e due. Quando dunque Ermafrodito si rese conto che le onde in cui si era tuffato come maschio lo avevano reso un mezzo uomo, rammollendo le sue membra, protese le mani ed esclamò, con una voce che non era già più virile: «O padre, o madre, esaudite la grazia che vi chiede il figlio che porta il nome di tutti e due! Fate che qualunque maschio venga a questa fonte, ne esca uomo solo a metà e si rammollisca al contatto di quest'acqua!» Commossi dalle parole del figlio biforme i genitori lo esaudirono e avvelenarono la fonte con un equivoco filtro.³⁸⁷

³⁸⁴ Cfr. «Còfanu, sm. Vaso rotondo tessuto di strisce di legno, o di altra materia, e fornito di un manico – *Cofano, Corbèllo.*» in V. NICOTRA, *Dizionario siciliano-italiano*, cit.

³⁸⁵ *HO*, pp. 315s.

³⁸⁶ Riporto la nota di R. Corti, dall'ed. BUR, della quale mi giovo: «Il discendente di Atlante è Ermafrodito; egli infatti è figlio di Mercurio, nato dall'unione di Giove con Maia, figlia di Atlante.» in OVIDIO, *Le metamorfosi*, trad. di GIOVANNA FARANDA VILLA, a c. di GIANPIERO ROSATI, ROSSELLA CORTI, Voll. II, Milano, BUR, 2010, in Vol. I, p. 245, n. 43.

³⁸⁷ OVIDIO, *Le metamorfosi*, BUR, cit., Vol. I, pp. 244-247, vv. 368-388: «prestat Atlantiades sperataque gaudia nymphae / denegat; illa premit commissaque corpore toto / sicut inhaerebat, "pugnes licet, inprobe," dixit / "non tamen effugies. ita di iubeatis, et istum / nulla dies a me nec me deducat ab isto." / vota suos habuere deos: nam mixta duorum / corpora iunguntur faciesque inducitur illis / una; velut siquis conducatur cortice, ramos / crescendo iungi pariterque adolescere cernit, / sic, ubi complexu coierunt membra tenaci, / nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici / nec puer ut possit, nec utrumque et utrumque videtur. / ergo, ubi se liquidas, quo

I richiami di D'Arrigo al testo ovidiano sono piuttosto evidenti. In primo luogo il neologismo *femminomo* sembra rifatto sul nome Ermafrodito, che, sebbene già posseduto dal protagonista ancor prima della fusione con la ninfa, è comunque costituito dall'accostamento dell'elemento maschile (Ermes) al femminile (Afrodite), in un rapporto chiastico con la parola darrighiana. La definizione di *femminomo*, inoltre, è rifatta su quella di Ovidio:

non erano più due ma un corpo doppio, che non poteva essere definito né maschio né femmina e non somigliava a nessuno dei due in particolare ma a tutti e due.³⁸⁸

Mente, che non è di femmina né di uomo, e contempo è mente di questo e di quella, in un solo corpo. [...] e un *femminomo* sarebbe un essere che ha d'uomo e di femmina, ma d'uomo ha solo la figura, e di femmina solo la mentalità.

Per finire, quella sorta d'invidiosa vendetta che Ermafrodito chiede ai divini genitori, a risarcimento d'una compromessa virilità e a detrimento degli ignari ed incolpevoli bagnanti di sesso maschile, potrebbe trovare un eco nell'atteggiamento del *femminomo*:

Il *femminomo*, non essendo né pesce né carne, nella sua vita non ha altro scopo che quello di sdiregnare i veri e propri uomini e le vere e proprie femmine.

Se poi le acque del fonte contaminate da «un equivoco filtro» danno il là al racconto eziologico ovidiano («Voglio che sappiate donde venne la cattiva fama di Salmaci³⁸⁹ e come mai questa fonte, con le sue acque dannose, snervi e rammollisca le membra di coloro che vi si immergono.»³⁹⁰), analoga funzione parrebbe svolgere, nel brano dell'*Horcynus*, il vino che, «invenzio germanese», è una mistura che «investe la testa a chi la beve».

Vorrei tuttavia azzardare un'ipotesi ulteriore. Il brano di Ovidio aveva senz'altro affascinato anche Dante che se ne ispirò in maniera molto originale per la composizione di almeno due passi (*If* XXV, 49-78 e XXVIII, 118-142). Nel primo, le immagini ovidiane e l'andamento sintattico di alcune frasi sono ripresi, così come il tema della metamorfosi, anzi

vir descenderat, undas / semimarem fecisse videt mollitaque in illis / membra, manus tendens, sed iam non voce virili, / Hermafroditus ait: "nato date munera vestro / et pater et genetrix, amborum nomen habenti: / quibus in hos fontes vir venerit, exeat inde / semivir et tactis subito mollescat in undis." / motus uterque parens nati rata verba biformis / fecit et incerto fonte medicamine tinxit.»

³⁸⁸ *Ibid.* «nec duo sunt sed forma duplex, nec femina dici / nec puer ut possit, nec utrumque et utrumque videtur.»

³⁸⁹ Cfr. Ivi, n. 39, p. 239: «Ho preferito la versione "Salmaci" a "Salmacide", sul modello di "Bauci" che non mi pare si debba trasformare in "Baucide" [...]. [N.d.T.]»

³⁹⁰ OVIDIO, *Le metamorfosi*, BUR, cit., Vol. I, p. 238s., vv. 285-287: «Unde sit infamis, quare male fortibus undis / Salmacis enervet tactosque remolliat artus, / discite.»

fusione, che nel poema dantesco avviene tra l'anima di un ladro ed un serpente. Nel secondo brano, invece, l'ipotesto appare meno evidente ed il rapporto si esplica solo nella ripresa di un verso, giacché la situazione è alquanto differente e non si dà metamorfosi alcuna. Ma è proprio questo passo, a mio avviso, ad essere occorso alla fantasia di D'Arrigo. Si tratta dell'incontro tra Dante e Bertran De Born, il celebre trovatore provenzale posto tra i seminatori di discordie. Per alcuni suoi versi

che esaltavano la guerra come l'occasione suprema di attuare le grandi virtù della cavalleria, Dante giudicò Bertram il più grande poeta volgare delle armi, cioè di uno dei tre grandi generi dell'alta poesia (VE II ii 9); e insieme essi lo indussero a far di Bertram uno dei maggiori personaggi della bolgia: la discordia da lui seminata nella famiglia reale d'Inghilterra, per cui è specificamente qui condannato, con contrappasso particolare che Dante sottolinea (v. 142: *divise il padre dal figlio, e dunque il suo capo è diviso dal corpo*), non è che una manifestazione della sua esaltazione generale della discordia che porta alla guerra.³⁹¹

Riporto ora qui di seguito i versi dedicati al personaggio:

Io vidi certo, e ancor par ch'io 'l veggia, un busto senza capo andar sì come andavan li altri de la trista greggia;	120
e 'l capo tronco tenea per le chiome, pesol con mano a guisa di lanterna; e quel mirava noi e dicea: «Oh me!».	123
Di sé facea a sé stesso lucerna, ed eran due in uno e uno in due: com'esser può, quei sa che sì governa.	126
Quando diritto al piè del ponte fue, levò 'l braccio alto con tutta la testa, per appressarne le parole sue,	129
che fuoro: «Or vedi la pena molesta tu che, spirando, vai veggendo i morti: vedi s'alcuna è grande come questa.	132
E perché tu di me novella porti, sappi ch'i' son Bertram dal Bornio, quelli che diedi al re giovane i ma' conforti.	135
Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli: Achitofèl non fé più d'Absalone e di David coi malvagi punzelli.	138
Perch'io parti' così giunte persone, partito porto il mio cerebro, lasso!, dal suo principio ch'è in questo troncone.	

³⁹¹ *Introduzione a IfXXVIII*, pp. 439s.

La figura del Bertran de Born dantesco, così altamente suggestiva da aver soggiogato la fantasia di molti autori successivi³⁹², sembra a tutta prima aver poco a che fare con il testo ovidiano menzionato. La reminiscenza che costituisce il legame fra i due sta nel verso 125: «ed eran due in uno e uno in due» e nel tentativo dei due autori di significare un'unica realtà divisa e contempo unita, un'unità scissa in dualità, una dualità unita in unità. Quella di Salmacide ed Ermafrodito è per l'appunto la dualità dei sessi unita in un'unica persona; quella di Bertran, invece, consiste nella mutilazione della testa che, benché staccata dal collo, è portata a mano dal dannato e continua a svolgere le sue funzioni.

Nel brano dell'*Horcynus*, il *femminomo* ci viene presentato con i caratteri maschili e femminili di Ermafrodito, ma idealmente separati gli uni dagli altri come la testa dal corpo di Bertran, giacché «d'uomo ha solo la figura, e di femmina solo la mentalità.» Il fatto che il *femminomo* sia stigmatizzato come inventore della guerra, con la quale vuol portare sterminio, lo colloca *par excellence* tra i seminatori di discordie, e vicino a Bertran de Born, che, come abbiamo visto, la esaltò nei suoi versi, e che senz'altro reca, tra le anime della bolgia dantesca, la più memorabile delle pene; guarda caso, quel medesimo contrappasso è comminato dalle femminote:

quella è mentalità di femmina che dal collo in sotto è uomo e mettendo testa e corpo insieme, si forma il femminomo: per aversi, invece, un uomo cristiano e una femmina cristiana, al femminomo gli dovrebbero tagliare la testa, e questo è quello che gli auguriamo noi.

Sembrerebbe che qui il D'Arrigo, con ardita e filologica operazione di chirurgia letteraria, abbia voluto giovare per il suo testo di ambo le fonti, di entrambe conservando le peculiarità, ma fondendole in una sorta di *summa*, talché del brano stesso, rintracciate le sottilissime suture, si possa insomma dire: «non erano più due ma un corpo doppio, che [...] non

³⁹² Menzionerei qui all'impronto due autori di epoche e latitudini diverse: il primo è Melville di *Moby Dick*, che si rammenta del personaggio della *Commedia* nella prima apparizione di Queequeg: «“[...] questo ramponiere che ti dicevo è appena arrivato dai Mari del Sud, dove ha comprato una saccata di teste 'balsamate della Nuova Zelanda [...] e le ha vendute tutte meno una, che è quella che si prova a vendere stanotte [...]”»; «Signore salvami, penso io, questo dev'essere il ramponiere, l'infernale venditore ambulante di teste. [...] Tenendo in una mano un lume e quella stessa identica testa della Nuova Zelanda nell'altra, lo sconosciuto entrò in camera» (HERMAN MELVILLE, *Moby Dick*, trad. e a c. di ALESSANDRO CENI, Milano, Feltrinelli, 2011, pp. 39;41); con un lume in una mano e una testa nell'altra, l'«infernale» ramponiere richiama, in chiave evemerizzata, la figura del trovatore dannato. Il secondo è il Pirandello dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, che utilizza l'immagine dantesca per significare l'alienazione del protagonista nell'utilizzo della macchina da presa, suo strumento di lavoro: «Assumo subito, con essa in mano, la mia maschera d'impassibilità. Anzi, ecco: non sono più. Cammina lei, adesso, con le mie gambe. Da capo a piedi, son cosa sua: faccio parte del suo congegno. La mia testa è qua, nella macchinetta, e me la porto in mano.» (LUIGI PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Milano, Garzanti, 2011, p. 59).

somigliava a nessuno dei due in particolare ma a tutti e due», «ed eran due in uno e uno in due».

7. Fere o delfini

La presenza delle fere (*alias* delfini) nel gigantesco romanzo darrighiano appare assolutamente costante. Questi animali accompagnano le avventure dei vari personaggi e sono un punto di riferimento fisso per la vita di 'Ndrja e dei pellisquadre. Il ruolo di primo piano che è loro riservato sulla pagina *horcynusa* si può legittimamente arguire anche dai primi titoli che lo scrittore aveva scelto per il suo romanzo: *La testa del delfino*; *I giorni della fera*; *I fatti della fera*. In particolare, il primo si focalizza su quella parte del corpo, la testa appunto, che rende la fera ciò che è, ossia un animale di straordinaria intelligenza e in grado di rivaleggiare con l'uomo nella lotta per la sopravvivenza: «l'essenziale del corpo e della vita le sta tutto nel ripiego del cervello.»³⁹³; «È denti e ragionamenti, dicevano i pellisquadre»³⁹⁴.

Le fere rappresentano nel romanzo l'emblema della vita e della natura, di una vita selvaggia, talvolta spietata, sempre trionfante; esse assommano però, in sé, una straordinaria gamma di simboli e di valenze. Nell'acuta lettura che ne fa D'Agostino, ad esempio

il campo della fera abbraccia [...] l'ambiguità della femminota e della puttana, l'inganno e l'astuzia dei «riatteri», tutto ciò che è straniero, lontano, incomprensibile, la privazione, la malattia e la sinistra buffoneria dei fascisti. La fera che si intensifica a ogni guerra (181) è legata alla fame (fera-ferame è lo stesso spirito della carestia) e alla morte, non solo nelle allocuzioni di Caitanello a Nasodicane-Nasodifera (404-426) o nella scena dei militi uccisi dal caccia alleato mentre mangiano carne di fera, ma nello stesso episodio finale del libro, quando i rematori e la lancia che 'Ndrja non riesce più a controllare diventano un «animalone nero» (1256), una fera.³⁹⁵

Altrettanto bene coglie nel segno Romanò, che afferma invece:

Nel romanzo è rappresentata un'opposizione diretta tra vita e morte, nei due simboli estremi delle fere da un lato (la vita nel suo stato più irresponsabile, derisorio, vittorioso, crudele) e dell'orca dall'altro.³⁹⁶

Ciò che appare a mio avviso evidente nella creazione della fera-delfino di D'Arrigo, come anche in altre ricche figure del romanzo, è una polisemia di fondo che è ottenuta attraverso una superfertazione del coefficiente simbolico, e che produce, all'interno dello stesso

³⁹³ HO, p. 199.

³⁹⁴ HO, p. 303.

³⁹⁵ N. D'AGOSTINO, *Prime perlustrazioni di «Horcynus Orca»*, cit., p. 47. Si tratta d' un'interpretazione a mio avviso penetrante, e che personalmente sottoscriverei appieno, eccezion fatta per l'ultimo esempio riportato, ove credo i rematori e la lancia, nella loro metamorfosi, alludano piuttosto alla sagoma dell'Orca che a quella della fera.

³⁹⁶ A. ROMANÒ, *Note di lettura per 'Horcynus Orca'*, cit., p. 96.

personaggio o figura, una molteplicità di chiavi di lettura possibili, ottenute attraverso stratificazioni successive³⁹⁷. Si tratta di letture o simboli che spesso si trovano in contrasto o addirittura in reciproca antitesi fra loro, ma che, nonostante i continui cortocircuiti apparenti, non finiscono mai per obliterarsi l'un l'altro. Prendiamo ad esempio il passo in cui la fera è contempo causa e simbolo della carestia per le comunità di pescatori di Cariddi e dintorni, ma diviene anche salvezza degli stessi, che finiscono per cibarsi delle sue carni:

Doveva rinascere [Portempedocle], e rinascere pescatore sullo scill'e cariddi, per capire quel fenomeno di natura: d'una certa fera che gli faceva da fame e sfame, da malattia e medicamento, da mannaia e da manna.

[...] poteva [...] succedere, che mentre la fera li riduceva all'ultimo respiro, gli faceva mangiare i gomiti, vendere le pupille degli occhi, li consegnava, mani e piedi legati, alla credenza³⁹⁸, tutto quello che riuscivano a mettere in pancia, era qualche pezzo di lei stessa, la fera, o salata e secca, a mosciame, o assincopata fresca, dal grande scasso di mangiare, e gettata rivariva dalla rema.³⁹⁹

Alla questione *fera-delfino*, al *casobello feradelfino*, che abbiamo in parte già esaminato nel capitolo precedente, D'Arrigo affida due differenti ed opposti modi di vivere e di vedere le cose, due *Weltanschauungen*, dicevamo. Si possono in qualche modo integrare l'un l'altra? Una sola delle due è vera, e l'altra è assolutamente e del tutto falsa? O fera e delfino sono solo due delle mille facce che questa sfuggente creatura possiede⁴⁰⁰? A complicare ancor di più la faccenda, D'Arrigo fa anche metaletteratura, per esempio attraverso il singolare rapporto che la fera-delfino evoca in diversi passi con la lingua e la scrittura nel romanzo;⁴⁰¹ un romanzo che è anche, ricordiamo, un libro-mostro, un libro orca⁴⁰², un libro mondo o addirittura cosmo⁴⁰³.

³⁹⁷ «[...] si costruiscono per accumulo», nota, sui personaggi darrighiani, Nemi D'Agostino in *Prime perlustrazioni di «Horcynus Orca»*, cit., p. 39.

³⁹⁸ Si tratta di un mutuo che viene contratto fra i costruttori di barche o di reti per la pesca e la comunità di pescatori che si impegna a pagarli.

³⁹⁹ *HO*, p. 293; «rema = corrente del mare» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 111. Il concetto è ripreso anche a p. 308: «Sbagliavano a dire che era un eccentrico arcano, una cosa e un'altra: danno e rimedio, malattia e medicamento, manna, mannaia, mannite?»

⁴⁰⁰ Cfr. *HO* p. 97: «[...] la fera diventò quasi il solo tipo di spiaggiante che si vedesse venire incontro; e questo tipo era [...] a due facce: a due e più di due, tante facce e nessuna vera, nessuna invaiolata, ma contempo tante facce, fac'cere, e nessuna finta, nessuna non sua: perché di nessuno, cristiano o bestino, in terra o in mare, si può dire come della fera, fac'cera e facciola, sfacciata e sfaccettata a mille facce, false, diverse e tutte insieme una e vera veruna, compresa la faccia definitiva che le fa la morte, perché anche da morta la fera mantiene la sua smorfia beccuta, maligna e sfottente, come la mantiene per le miriadi di facce che fa da viva, allianandosi sempre, alienandosi mai.» Ivi, p. 309: «Quel giorno però, il giorno di dire: finalmente arrivammo a conoscerla tutta, vita morte e miracoli, sembrava il giorno di mai.»

⁴⁰¹ Riflessioni in tale proposito si possono trovare e.g. in W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 96-101.

⁴⁰² In ciò *l'Horcynus* è chiaramente debitore al *Moby Dick* di Melville; cfr.: C. SPILA, *Il mostro barocco. Lettura di «Horcynus Orca»*, cit., p. 108: «*Horcynus Orca* [...] tende a chiudersi, aspira alla sintesi: al panorama totale, o

Tenteremo però di restringere lo spettro d'indagine alle sole intertestualità dantesche e a quelle istanze che vi sono più strettamente imbricate.

7.1. Il cimitero delle fere

Quello del cimitero delle fere è un sogno che 'Ndrja fa, in uno stato di semicoscienza, mentre si trova sulla costa femminota in attesa di verificare se ci sia modo d'ottenere trasbordo (situazione che, come già visto, fa da sfondo a diverse digressioni della prima parte del libro). All'interno della narrazione esso precede il «casobello del trentacinque» e il «casobello delfinofera col signor Monanin»⁴⁰⁴; cronologicamente, invece, si colloca in un momento successivo ed è in un certo qual modo conseguenza di quei due distinti avvenimenti, a loro volta rielaborati nel sogno della nave fantasma⁴⁰⁵, ma anche dei vecchi racconti ascoltati nell'infanzia di 'Ndrja da sua madre, che gli narrava la storia, finita poi tragicamente, della grande amicizia tra la Mezzogiornara (una giovane *feruzza*) e suo padre bambino. Il sogno del cimitero delle fere si caratterizza insomma come *summa* d'una serie di esperienze che fanno intravedere a 'Ndrja il delfino dietro la fera; il delfino che simboleggia un'assiologia differente da quella dei pescatori di Cariddi. Secondo Pedullà⁴⁰⁶, è questa sorta di conflitto tra differenti realtà a decretare la fine di 'Ndrja, una fine ancor prima mentale che fisica; la necessaria fine d'un eroe che non riesce a ripristinare l'ordine precedente la guerra nell'arcaica comunità di Cariddi, e che, se da un lato non sa rimanere del tutto impermeabile ai nuovi valori e alle nuove idee con cui è entrato in contatto, non può nondimeno accettare quel cambiamento che il mondo stravolto e sottosopra richiede, come sacrificio necessario

almeno al tentativo di un possibile panorama.» e Ivi, n. 6: «L'esperienza melviliana sta lì a dimostrarlo. Si potrebbe ipotizzare che essa operi come uno schema, come una istanza mediatrice di carattere ideale che ha la sua radice nella percezione elementare del Mostro-Libro. Il mito del Leviatano ci invita a riconoscere, nella simmetria archetipale col Tutto, una caratteristica di entrambi i romanzi. La figura del mostro costituisce un caso estremo, certamente: opera il trasferimento totale dei fattori conoscitivi in un sistema significativo *altro*.»

⁴⁰³ Cfr. F. GIARDINAZZO, "Sui prati, ora in cenere, di Omero". *Elementi per una genealogia poetica di «Horcynus Orca»*, in *Il mare di sangue pestato*. cit., pp. 115-142. (p. 138): «Elaborazione del mito significa [...] elaborazione dello stile di pensiero, nella direzione di un oltrepassamento dell'angoscia esistenziale. Da questa premessa si ricava che tale prospettiva non è semplicemente mondana: non si tratta, dunque, del ritratto di *un* mondo o *del* mondo, quanto piuttosto di una prospettiva essenzialmente 'cosmica' (in questo del tutto analoga al modello della *Commedia* dantesca). La sua fatica consiste soprattutto nel rendere ragione del *Cosmo*, nonché della sua incessante dialettica con il *Kaos*. Il mito è in connessione col *Kosmos*, è il luogo del rito e della celebrazione memore che apre alla possibilità dell'epifania del *Theos*, dell'evento che irrompe nello spazio-tempo della *communitas*.»

⁴⁰⁴ *HO*, p. 219; 254.

⁴⁰⁵ Cfr. 7.2. *La nave di Ugolino*.

⁴⁰⁶ W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 108s.

per sopravvivere. Il sogno del cimitero delle fere, allora, con la sua posizione nella parte tutto sommato incipitaria del romanzo (pp. 164-174), è una sorta di *myse en abyme* dell'*Horcynus*, giacché, in maniera condensata e oniricamente sibillina, simboleggia quel tentativo del protagonista di sintetizzare le diverse e in un certo modo inconciliabili realtà del suo mondo, quella cioè della comunità dei pellisquadre di Cariddi, e quelle nuove con cui entra a contatto uscendo da quel microcosmo e percorrendo l'Inferno della guerra.

Il brano si ambienta appunto sulla spiaggia di rena nera in cui 'Ndrja giace in sonnolenta attesa: lo stato di estrema stanchezza lo costringe a lasciarsi sopraffare, almeno in parte, dal sonno, sicché, semidormiente, la sua mente riorganizza i dettagli circostanti (la rena dal sentore vulcanico, le ossa spolpate delle fere che ingombrano la spiaggia) assieme a vecchie suggestioni; e intorno ad un atavico e misterioso rovello, crea un singolare sogno-visione. I materiali del sogno, infatti, sono strutturati sul nucleo del mistero delle *ferre trentenarie*. In altre parole, i pescatori di Cariddi e dintorni non hanno mai visto morire di vecchiaia le fere; quando avviene che ne trovino le carcasse sulla spiaggia, la causa di decesso è legata alle pantagrueliche mangiate di pesce che esse consumano e che, di quando in quando, cagionano loro un blocco gastrico. Ma mai è capitato ai pellisquadre di vedere in vita una fera che abbia superato i trent'anni o una che altrimenti possa dirsi essere morta di vecchiaia:

una volta trentenarie, prima di scapolare⁴⁰⁷ nel trentunesimo anno, regolarmente come un fenomeno di natura, quasi fosse quello il loro massimo di vita [...] scomparivano, le vedevano e non le vedevano più.⁴⁰⁸

I pellisquadre, potendo, l'avrebbero pagata a peso d'oro una carogna di quelle, una di quelle carogne, anche solo per campione, perché gli facesse da prova: sì o no. Ma dove andavano a finire, per dove si partivano le fere allo scoccare dei trentanni [...]?⁴⁰⁹

Prendendo le mosse da questo *arcano*, la mente sonnolenta di 'Ndrja Cambrìa ordisce il suo sogno, nel quale egli, come un eroe, svela il mistero per portarne la soluzione ai compagni. Ma la soluzione è tanto inverosimile e folle che i pescatori non la vorranno credere. Il sogno si comincia con il piccolo 'Ndrja fanciullo, che si trova solo a bordo d'una palamitara e intento a remeggiare in direzione dello Stromboli. Benché inizialmente spaventato, egli sente, fra i vapori ignei, la sconosciuta presenza d'un qualcosa di cui è alla ricerca e che lo spinge a

⁴⁰⁷ «Scapulàri, v. a. liberar dal giogo i buoi – *Digiogàre*. 2. Scapularissilla; liberarsi d'un pericolo – *Scampàrta, Sbucciàrta*.» in V. NICOTRA, *Dizionario siciliano-italiano*, cit. Qui varrà semplicemente: *prima di raggiungere il trentunesimo anno, prima d'entrarvi*, quasi che si liberasse o scampasse dall'anno precedente.

⁴⁰⁸ *HO*, p. 155.

⁴⁰⁹ *Ivi*, p. 163.

dirigersi verso il vulcano. Sbarcato sulla marina ingombra di ceneri vulcaniche, 'Ndrja «sbarbatello»⁴¹⁰, affonda nella cenere fino al ginocchio, nella quale procede con difficoltà. Improvvisamente cala la notte e il piccolo 'Ndrja si sente vinto dalla stanchezza e rompe in pianto. Dalla stanchezza stessa però gli sembra di ricevere l'infondersi di una nuova forza e si trasforma in adulto:

covato da quella cineraglia vulcanica, cresceva corpo corpo e spigava in tutto il suo personale di giovanotto, in quello che era al presente, con la barba fitta di giorni, dentro la divisa di ex marinaio: gli succedeva, allo sbarbatello, che lievitava come il pane che cresce e sviluppa la sua forma di farina impastata con il lievito di birra, quando si mette a cuocere nel forno infocato, temperato dalla cenere sparsa sopra finafina.⁴¹¹

Qui è 'Ndrja stesso ad estrarre un significato dalla sua metamorfosi, ossia la necessità di crescere del fanciullo, di andare e tornare dalla guerra, prima di poter compiere l'impresa a cui si accingeva. Cresciuto e tramutato in adulto, dunque, 'Ndrja scorge una teoria di vecchie fere nuotare nel mare vicino, in direzione di Vulcano. Decide, come ispirato, di mettersi all'inseguimento di queste fere trentenarie o «nonnave»⁴¹². Tuffatosi, le segue allora dalle acque dello Stromboli fino alla comparsa di Vulcano, imponente, dinanzi a lui, col suo cratere spento; le fere si inabissano nelle profondità e riemergono in «una specie di grotta circolare, di pietra nera, muschiosa, che saliva, vuota e tenebrosa, e che era la radice del cono del vulcano.»⁴¹³ Tenendo dietro a loro 'Ndrja, quasi stremato, si ritrova finalmente «nell'altromondo delle fere e da quello che issofatto vedeva, issofatto capiva che nessuno gli avrebbe mai creduto.»⁴¹⁴

Appena fuori dall'acqua, alzando gli occhi all'origine di quello sventolio di luce, vedeva ancora in volo per aria le ultime fere della fila che alla fine di un salto strabiliante anche per loro, e non per niente si partiva dalla vita e terminava nella morte, si adagiavano dietro le altre, sopra una specie di schiuma ardente che ricopriva la concavità del vulcano. Al loro contatto, il fuoco bianco gli sbaraccava tutt'intorno, le ricopriva e quasi istantaneo divorava e inceneriva le carni, senza però intaccare la carcassa: questa, spolpata sino all'ultimo brandello di carne, e asciugata sino all'ultima macula di sangue, usciva dal suo rogo netta e pura, bianca come di gesso, pigliando subitaneamente un'aria antica, come di solennità.

[...] Lo colpiva, allora, un particolare di quella morte per fuoco, un particolare che però era forse il suo movente, l'anima di tutto il mistero: lo colpiva, cioè, il fatto che il fuoco non le faceva passare per lo stadio infame e abominevole della carogna, ma dalla morte le passava d'un colpo allo stato di carcassa dove nulla resta più della vita e del suo esteriore che faccia

⁴¹⁰ Ivi, p. 165.

⁴¹¹ Ivi, p. 166.

⁴¹² Ivi, p. 167.

⁴¹³ Ivi, p. 168.

⁴¹⁴ *Ibid.*

ribrezzo. Doveva sbalordirsi e concluderne sbalorditivamente che avevano scelto per questo, il fuoco, per questo intento purificatore?⁴¹⁵

'Ndrja osserva il luogo e cerca di imprimersene i particolari nella memoria in previsione del momento in cui ne narrerà ai pellisquadre; per garantirgliene l'autenticità, prevedendo che non sarà creduto, egli vuole accludere «circostanze di luogo e di tempo»⁴¹⁶. All'interno del vulcano, 'Ndrja scopre che le fere si danno una morte volontaria saltando nel fuoco, «lo stesso salto nella morte che 'Ndrja dovrà compiere attraversando lo stretto»⁴¹⁷, chiosa Sgavicchia. Dopo essersi lanciate nel fuoco, esse ne riemergono purificate sotto forma di scheletri, carcasse spogliate dei resti della carne. Quindi si dispongono intorno alle pareti del vulcano, che sale all'interno a spirale, come una conchiglia, ed è coperto di buganvillea. In questo cimitero a spirale le carcasse sono disposte una di seguito all'altra, tutte identiche fra loro, come livellate anche nella dimensione, oltre che nell'età, dalla morte.

Il panorama, dentro questa cornice, era a ordine stretto e per una grande altezza interamente carcassato di fere. Il cimitero girava a spirale per i tornanti schiumosi di braccia della cavità conica, e le carcasse [...] erano disposte per lungo sopra la spirale, come aspirassero a girare e salire al cielo: testacoda l'una con l'altra, sistemate in modo che in quell'ordine e in quella cura pareva di sentire il calcolo di una mente, l'opera di una mano in quello sterminio di profili beccuti, orlati fitti di denti, e di silhouette a S, come fossero, di tante, una sola carcassa che girava e rigirava per la concavità e di tante maiuscole, una sola S maiuscola, simile ad una lunga ossuta serpentina.

La testa rovesciata all'indietro, risaliva cogli occhi il cratere a cimitero: lo sguardo gli andava a destra e a sinistra, ammirato e insaziato, ed era come si provasse a sgomitare con lo sguardo quel lungo giro, rigiro di carcasse ammagliate, attraverso cui sembrava circolare un fluido, come le tenesse un incantesimo; ed era contempo come se il suo sguardo inanellasse capo su capo le fila della sua meraviglia per la nuova specie di fera che aveva scoperto: coraggiosa e dignitosa, col culto del bel vivere e sennò del buon morire. E la meraviglia si posava col suo sguardo sopra il cratere carcassato e ogni volta era come se il silenzio e la solitudine della cavità s'ingigantissero sotto i suoi sguardi, invece che esserne menomati come sarebbe stato naturale, e gli pareva, a un certo punto, che silenzio e solitudine si animassero, come se veramente un fluido scorresse dalla testa beccuta alla coda lunata della lunga serpentina delle carcasse: queste allora, nei giri e controgiri, parevano girare e salire per la concavità, sotto i cespugli di buganvillea, col viola vivovivo e vellutato, sopra la braccia fredda e calda del sotterraneo fuoco, che all'aria schiumava, orlando di bolle azzurrine e violette le carcasse, come se andassero già fra le nuvole. Aveva allora la curiosa impressione che la segretezza del luogo e dello strabillio di fera che lì si compiva, si pascesse della sua stessa meraviglia e pensava che questa fosse l'impronta di ogni arcano, lo strattagemma, semplice come l'uovo di Colombo, per mantenere il segreto.⁴¹⁸

Alla vista di tale spettacolo, 'Ndrja rivoluziona il suo concetto di fera, quello appreso dai pellisquadre cariddoti e dalla sua diretta esperienza, e approda alla convinzione che essa sia

⁴¹⁵ Ivi, p. 168s.

⁴¹⁶ Ivi, p. 169.

⁴¹⁷ S. SGAVICCHIA, *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, cit., p. 34.

⁴¹⁸ HO, p. 170.

invece capace dello straordinario gesto cui ha assistito, capace di scegliere insomma una morte nobile piuttosto che scontare lo stato d'una sconcia vecchiaia e poi l'incarognimento e la decomposizione fisica. La fera sarebbe dunque in grado di «fare l'eroica e fare la simbolica»⁴¹⁹; sono virtù e caratteri che i pescatori le hanno sempre negato, ed è perciò stesso che 'Ndrja sente, ancora una volta, che essi non gli crederanno. Inizia a questo punto a percepire più forte la discrepanza: la fera che si dà una così nobile morte dev'essere per forza delfino. Ma il delfino per i pescatori non è affatto un mistero, non li riguarda, infatti, perché non esiste delfino per i pescatori, ma solo fera:

Figurarsi, non appena si presentava con quel delfino dell'altromondo in palma di mano, con quell'arcamecca di sogno sulla bocca, figurarsi se non gli sparavano tutto il castello di sabbia: cono vulcanico, cimitero a serpentina e carcasse bianche di delfini parate lassòpra a S, nell'iniziale di Santità, come gli ossidimorto nelle dolcerie il due di novembre. Nemmeno cogli occhi spalancati poteva mai sognarsi che i pellisquadre s'inghiottivano quella fera dell'altromondo. Eh, sì, bello glielo faceva il regalo, bellissimo si sognava di farglielo agli illustrissimi pellisquadre...si partiva che poteva paragonarsi ad Astolfo quando saliva nella luna per il senno di Orlando, si partiva per un oltretomba di fere, passava per acqua e fuoco, per portargli la carcassa della fera, la prova provata che le fere trentenarie quando spiravano, era perché drizzavano verso il loro misterioso cimitero vulcanico, si partiva insomma per portargli la rivelazione di quell'arcano [...] e andava a scoprirgli l'altromondo dei delfini, tornava e gli portava una carcassa di delfino che pareva un'ostia consacrata, un santo, santissimo scheletro, una reliquia. [...] Gli faceva questo regalo tradimentoso, involtato nelle parole a chi non credette mai che quella loro abitué ladra, infamona, micidiatrice, appena sale un poco ed esce dallo scill'e cariddi, respira l'aria del continente e si civilizza, cambiando nome e stile di vita, a chi non credette e non crede al delfino perché chi nasce tondo non può morire quadro. [...] Ma che intendeva? Pigliarli in giro, i pellisquadre? Faceva sul serio o buffoniava? Questo veramente non lo capiva, in quel momento, ma capiva perché il suo sogno a occhi aperti filava liscio liscio sino al punto in cui si sognava di esporlo ai pellisquadre, ai quali era destinato, e proprio a quel punto toccava duro.⁴²⁰

Nella seconda parte del sogno, infatti, 'Ndrja incorrerà nella disapprovazione e nel dileggio dei pellisquadre, che sanciranno il fallimento del suo tentativo di sintesi valoriale. Il brano fin qui proposto è stato efficacemente analizzato da Sgavicchia. La studiosa ha infatti individuato alcuni elementi che lo legano al poema dantesco e che per mezzo di essi vi ricondurrebbero «l'intero progetto dell'opera»⁴²¹. Sull'inizio del brano, la studiosa afferma:

Andare incontro al fuoco del vulcano significa ritornare indietro, regredire verso «qualcosa d'ignoto di cui sapeva di andare oscuramente alla ricerca», ma anche andare avanti, procedere remando «come per un'ispirazione» sempre incontro a quell'oscuro ignoto. Il senso dell'intero percorso disegnato dal romanzo è, dunque, la ricerca dell'*ispirazione* e anche la scoperta della sua origine ignota e oscura: per questo inizio e fine sono simmetrici e si riallacciano proprio all'interno dell'episodio del vulcano.⁴²²

⁴¹⁹ Ivi, p. 171.

⁴²⁰ Ivi, p. 173s.

⁴²¹ S. SGAVICCHIA, *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, cit., p. 34.

⁴²² Ivi, p. 31.

Sgavicchia conferisce così un ruolo centrale a questo luogo del libro. Quando poi il protagonista bambino, avvolto dalle ceneri vulcaniche, matura improvvisamente in adulto, si potrebbe osservare che D'Arrigo chiama in causa e mescola diversi *topoi*; quello ad esempio della fenice, o ancora, quello della terra madre, *tellus mater*, con il rinvio ad una dimensione tellurica dell'esistenza (forse è possibile citare all'impronta il mito di *Deucalione e Pirra* o quello di *Cadmo*), ma anche quello della fucina in cui l'eroe viene forgiato, e che si rifà a procedimenti alchemici. Con il consueto metodo di scrittura – o sarà il caso di dire *riscrittura*? – D'Arrigo chiama in causa i miti illustri della tradizione, riportandoli in un'orbita del quotidiano, in tal caso attraverso la metafora della panificazione:

gli succedeva, allo sbarbatello, che lievitava come il pane che cresce e sviluppa la sua forma di farina impastata con il lievito di birra, quando si mette a cuocere nel forno infocato, temperato dalla cenere sparsa sopra finafina.⁴²³

Metafora che, tuttavia, rimane stavolta, in qualche modo, aulica, attraverso il suo elemento misterioso e grazie anche alla transustanziazione; e a tal proposito, stanti le altre istanze cristologiche presenti nella figura del protagonista, non sembrerà forse peregrino ravvisare qui una pennellata eucaristica.

Tornando alle osservazioni di Sgavicchia, la studiosa rintraccia la trama dantesca dell'episodio in alcuni elementi, quali ad esempio il continuo timore di 'Ndrja di non essere creduto dai pelisquadre al suo ritorno:

l'esperienza del sogno ad occhi aperti del marinaio somiglia ad un vero e proprio viaggio nell'oltretomba, tanto che questi insiste sulla preoccupazione di ridire ciò a cui ha assistito, di raccontarlo ed essere creduto dai pescatori di Cariddi, proprio come il viaggiatore dell'oltretomba dantesco⁴²⁴

La stessa preoccupazione in effetti appare in alcuni passi del poema, quali ad esempio, qui di seguito, *Inferno* XVI, 124-128; XXVIII, 113-117:

Sempre a quel ver ch'ha faccia di menzogna
De'l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote,
però che senza colpa fa vergogna

126

ma qui tacer nol posso; e per le note
di questa comedia, lettor, ti giuro
[...]

⁴²³ HO, p. 166.

⁴²⁴ S. SGAVICCHIA, *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, cit., p. 34.

e vidi cosa, ch'io avrei paura,
sanza più prova, di contarla solo; 114

se non che coscienza m'assicura,
la buona compagnia che l'uom francheggia
sotto l'asbergo del sentirsi pura.⁴²⁵ 117

Aggiungerei che «circostanze di luogo e di tempo» sono spesso accluse da Dante nel poema, allo scopo di accreditare maggiormente la veridicità del suo viaggio. Altra osservazione di Sgavicchia muove dalla frase: «[...] andavano incontro a Vulcano dalla parte di ponente, quella parte che col resto dell'isola è come l'Inferno col Paradiso»: dopo aver rilevato la sua assenza nella stesura iniziale, ossia ne *I fatti della fera*, Sgavicchia la riconduce a una evidente origine dantesca.⁴²⁶ Se ci addentriamo inoltre nell'altromondo vulcanico scoperto da 'Ndrja potremmo rapidamente constatare che il triplice regno dantesco, con le sue singolari spazialità e geografie, vi fa in qualche modo comparsa, sincreticamente assemblato. L'elemento igneo dell'*Inferno* vi figura attraverso il materiale magmatico ed ebollente tipicamente vulcanico; il vulcano, visto dall'interno, inoltre, si configura come una concavità spiraliforme, simile in ciò all'imbuto infernale che guida al centro della terra (e a Lucifero) il pellegrino oltremondano e la sua guida. Com'è noto, il monte del *Purgatorio* formato dalla terra ritiratasi dal corpo in caduta libera di Lucifero, verrà percorso nei suoi terrazzamenti o gironi dai due poeti sino alla sua sommità, ossia al Paradiso terrestre, ed è, strutturalmente *l'Inferno* capovolto. Abbiamo dunque la compresenza dei due regni anche nel fatto che il vulcano viene appunto osservato (da 'Ndrja) e percorso (dalle fere) dal suo interno, come il concavo *Inferno* di Dante, ma in una direzione ascensionale che è invece peculiare al monte purgatoriale. Quel che poi è riconducibile al modello paradisiaco è la spiraliforme disposizione delle carcasse di fera:

negli scranni del monte, che è tutt'intorno circondato da lussureggianti tralci di bugnvillea, in maniera ordinata, testa-coda una dopo l'altra; tutte identiche come ad occupare il posto loro assegnato in una sorta di inferno e paradiso della specie.⁴²⁷

Il movimento spiraliforme e ascensionale è in realtà solo apparente:

⁴²⁵ *If* XVI, 124-128; XXVIII, 113-117.

⁴²⁶ Cfr. *Ivi*, p. 33, n. 40.

⁴²⁷ *Ivi*, p. 34

e gli pareva, a un certo punto, che silenzio e solitudine si animassero, come se veramente un fluido scorresse dalla testa beccuta alla coda lunata della lunga serpentina delle carcasse: queste allora, nei giri e controgiri, parevano girare e salire per la concavità, [...] come se andassero già fra le nuvole.⁴²⁸

E si potrebbero pertanto accostarvi, forse, i prodigiosi altorilievi che fungono da *exempla* sulla I Cornice del Purgatorio: scolpiti sullo zoccolo interno della parete del monte e raffiguranti esempi di umiltà (*Pg X*) o sul pavimento del girone, ove rappresentano atti di superbia punita (*Pg XII*), essi sono stati effigiati da mano divina e perciò stesso sono tanto veridici da ingannare i sensi di chi li contempla, al punto da apparire in movimento o addirittura parlanti o da suscitare, in chi li osservi, sinestetiche impressioni olfattive⁴²⁹.

Ancor più vicini, tuttavia, appaiono a mio avviso i richiami all'*Aquila dei giusti* del *Paradiso* dantesco, che si mostra al poeta e a Beatrice nel Cielo di Giove. Nel Canto XVIII, infatti, gli spiriti beati si dispongono in modo tale da formare delle lettere maiuscole che vanno successivamente a comporre una frase, ed in seguito formano appunto la gigantesca sagoma di un'aquila, simbolo della giustizia:

Io vidi in quella giovia facella lo sfavillar de l'amor che lì era, segnare a li occhi miei nostra favella.	72
E come augelli surti di rivera, quasi congratulando a lor pasture, fanno di sé or tonda or altra schiera,	75
sì dentro ai lumi sante creature volitando cantavano, e faciensi or <i>D</i> , or <i>I</i> , or <i>L</i> in sue figure.	78
[...]	
Mostrarsi dunque in cinque volte sette vocali e consonanti; e io notai le parti sì, come mi parver dette.	90
' <i>DILIGITE IUSTITIAM</i> ', primai fur verbo e nome di tutto 'l dipinto; ' <i>QUI IUDICATIS TERRAM</i> ', fur sezzai.	93
Poscia ne l'emme del vocabol quinto rimasero ordinate; sì che Giove pareva argento lì d'oro distinto.	96
E vidi scendere altre luci dove	

⁴²⁸ *HO*, p. 170.

⁴²⁹ In particolare si possono ricordare a tale proposito: *Pg X* 37-40; 43-45; 58-63; 79-81; 94-96. Nel Canto XII questi miracoli sinestetici sono forse meno enfatizzati dal poeta, anzi alcuni critici hanno dubitato che gli altorilievi effigianti esempi di superbia punita possedessero le medesime caratteristiche di quelli raffiguranti esempi di virtù. Si vedano però le note ai vv. 52-54, 64-69.

era il colmo de l'emme, e li quetarsi cantando, credo, il ben ch'a sé le move.	99
Poi, come nel percuoter d'i ciocchi arsi surgono innumerabili faville, onde li stolti sogliono agurarsi,	102
resurger parver quindi più di mille luci e salir, qual assai e qual poco, sì come 'l sol che l'accende sortille;	105
e quietata ciascuna in suo loco, la testa e 'l collo d'un'aguglia vidi rappresentare a quel distinto foco.	108
Quei che dipinge li, non ha chi 'l guidi; ma esso guida, e da lui si rammenta quella virtù ch'è forma per li nidi. ⁴³⁰	111

Se le anime dei beati sono paragonate, come spesso nel resto della Cantica, a figure di uccelli (vv. 73-75) che finiscono per disporsi in modo tale da rappresentare un'aquila, avendo peraltro anche assunto la forma di lettere (proprio dalla M maiuscola nascerà la sagoma dell'aquila celeste), appare piuttosto evidente che esse costituiscano il nucleo ispiratore per le carcasse di delfino disposte ad S lungo il vulcano, le quali, assemblate assieme, formano un'unica gigantesca S maiuscola che è contempo un enorme delfino. Quanto all'immaginato movimento spiraliforme e ascensionale di quest'ultime, rammenterà forse il ruotare delle nove intelligenze angeliche intorno al Dio puntiforme dantesco (*Pd XXVIII*), o la Rosa mistica dei beati, disposti in contemplazione del divino nei cerchi concentrici d'una sorta d'anfiteatro paradisiaco (*Pd XXX-XXXII*). Anche la modalità di contemplazione di 'Ndrja potrebbe alludere ad alcuni versi dedicati all'osservazione della rosa da parte di Dante, in cui peraltro si affaccia anche l'intento di rinarrare l'esperienza vissuta:

E quasi peregrin che si ricrea nel tempio del suo voto riguardando, e spera già ridir com'ello stea,	45
su per la viva luce passeggiando, menava io li occhi per li gradi, mo sù, mo giù e mo recirculando. ⁴³¹	48

Se insomma nel sogno del cimitero delle fere compaiono rimescolati elementi riconducibili ai tre regni e alle tre Cantiche, sembra forse arguibile che l'autore intenda significare,

⁴³⁰ *Pd XVIII*, 78-78; 88-111.

⁴³¹ *Pd XXXI*, 43-48.

attraverso questa sorta di *marriage of Heaven and Hell*⁴³², quel tentativo di sintesi che 'Ndrja cerca di operare tra la fera e il delfino, insomma tra due ideologie opposte la cui dicotomia manichea si rivelerà infine inconciliabile e condurrà in un certo senso alla morte il protagonista.

7.2. Paolo e Francesca *sub specie delphini*

Le fere di D'Arrigo hanno come tratto peculiarissimo una spiccata umanizzazione. Diversi i critici e gli studiosi che, nei loro lavori, non hanno mancato di sottolinearla, portando alla luce anche l'intento – o uno degli intenti – dell'autore, nell'enfatizzarne l'antropizzazione. Così ad esempio scrive Romanò:

Le fere hanno molte caratteristiche umane e sono intese come esseri pensanti e di consapevole malvagità; ma, come nel caso delle sirene e delle donne, a volte sono gli esseri umani a riflettere specularmente il comportamento degli animali⁴³³

E, analogamente, Pedullà: «Umanizzando le fere, D'Arrigo segnala quanto di animale conservano gli uomini». ⁴³⁴ Nell'episodio in questione, in effetti, la parte ferina è riservata, lo vedremo, ai pellisquadre, che, seppure spinti da necessità di sopravvivenza, dovranno rendersi assolutamente spietati con due sventurati delfini. Si tratta d'una scena che faceva già la sua prima comparsa sul «Menabò», assieme a quella del traghettoamento di 'Ndrja ⁴³⁵; e non per nulla: costituisce infatti a mio avviso, con quella stessa, un nucleo essenziale del romanzo.

Di tale episodio avevamo già visto gli antefatti (ed anche l'epilogo) nel precedente capitolo⁴³⁶. Si trattava della caccia al delfino organizzata dalla comunità dei pellisquadre dopo che la seconda palamitara, comprata con gravi sacrifici dei cariddoti, era stata, come la prima, danneggiata e messa fuori uso dalle fere. La comunità dei pescatori, in assemblea, si era dunque rimessa alla decisione della sua guida:

«Domani» andava dicendo, intanto, Luigi Orioles. «Domani, facciamo finta di varare per spada, ma sotto il velame di ontro e feluca, tiriamo a fare scannascanna di pescebestino...»⁴³⁷

⁴³² Mi giovo qui, molto liberamente, del titolo d'un'opera di William Blake: *The marriage of Heaven and Hell*.

⁴³³ A. ROMANÒ, *Note di lettura per 'Horcynus Orca'*, cit., p. 97.

⁴³⁴ W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 90.

⁴³⁵ Cfr. E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit.: «[...] i brani raccontano due episodi: la cattura e uccisione di un delfino, e una storia d'amore, e corrispondono – in alcune parti radicalmente trasformati – alle pp. 181-218 e 311-403 di *HO*.»

⁴³⁶ Cfr. 6.1. *Echi...letterari – ossia: d'un celebre peto*; 6.2. *La nave di Ugolino*.

⁴³⁷ *HO*, p. 188.

avevano dunque varato il giorno successivo per tentare la cattura di un esemplare: una volta presolo, il suo sangue, versato nel mare goccia a goccia, e i suoi pietosi lamenti avrebbero atterrito e spaventato le altre fere, al punto da tenerle lontane, permettendo così ai pellisquadre di riprendere l'attività di pesca. La battuta di caccia sulle prime non sembra dare frutti: non si vede delfino avvicinarsi alla posta; poi, finalmente, i pescatori di Scilla, gli scilloti, al corrente della situazione e legati da antica amistà coi cariddoti, fanno segnalazioni dalla loro posta di mare.

Riportiamo qui lo stralcio che sarà oggetto d'analisi:

Poi, dall'ontro degli scilloti, il filere⁴³⁸ aveva cominciato a segnalare colle mani e col cappello. Erano scapolati di là, remando come volassero e nel luogo segnalato dal filere scilloto, poco fuori della linea del duemari, orlo orlo ai banchi di rena, si era presentata ai loro occhi una tale scena, una combinazione così rara, da fargli trattenere il respiro per la meraviglia.

Laddietro, al riparo delle correnti, una coppia di fere amoreggiavano fittofitto, tranquille e solinghe come fossero in acqua di paradiso. Lei stava immobile come fra azzurri guanciali, con mezza di quella sua panzitta, d'un biancore come di latte, rovesciata all'aria, a pinne aperte e manuncule strette a pugnetti, torcendosi lievelieve di piacere la coda. Lui le stava sopra di trequarti, col suo groppone teso, arcuato in sotto con la coda, e abbrancandola stretta alla vita sottile, tutto ispirato, s'incafollava⁴³⁹ dentro a lei, sussultando in fretta ma leggero, leggero che nemmeno pareva, intanato che con una manuncula l'annaspava, le cercava dietro il collo, come per pigliarle il tупpo di capelli. Parola mia, gli aveva detto poi suo padre: uomo e donna quando sono nel meglio e filano, filano, scavandosi la tana in mezzo al letto.

Godi, gli mormorarono i pellisquadre dall'ontro. Godi, maschio, perché fra poco non godi più tu e godiamo noi. Lanziamolo sul godimento, si dissero con un'occhiata. Mirandolo al quartodidietro, don Luigi si doveva regolare in modo da trapassarli in uno, maschio e femmina: sotto un colpo bene imposto e canturato, col ferro rincalcato con tutte e due le mani in fondo alla spina dorsale, poteva pure succedere che la femmina ci restasse anch'essa, restasse dove e come si trovava col maschio, trapassando tuttuno, tutt'in contempo, dalla vita alla morte. La bella coppia correva il rischio di farsi imbalsamare così come si trovava, sul gusto. Si guardavano cogli occhi persi, niente di quello che accadeva intorno a loro sembrava poterli insospettire. Si poteva escludere che fossero abitué di quei paraggi: forestieri certamente, arrivati al seguito di navi. Forse erano ancora, signorina lei e verginello lui, in viaggio, con un mese di ritardo da maggio, epoca del loro fottisterio, aveva dovuto prenderli quella voglia che gli era ancora sconosciuta, e una volta lì, si erano appartati, per levarselà con tutto il comodo.

Gli erano scivolati alle spalle così vicino da poterli speronare, così vicino, che don Luigi realmente rinunciò a lanzarlo, il maschio, per vibrargli un più tremendo colpo a piene mani. Arcuandosi, il maschio si raggrinzò tutto, smorfiando al cielo, col becco che si apriva e chiudeva, addentando l'aria, con fracasso di denti, come pigliato da improvvisi brividi di freddo. La femmina, di sotto, ebbe, per attimi, un'espressione sconvolta e felice, come se il maschio si fosse sollevato da lei senza respiro, stroncato dal piacere: sicché col suo sguardo ironicamente esterrefatto, pareva quasi lusingarsi di sentirlo urlare e lamentarsi d'amore. Attimi, e subito aveva avuto una rapida alzata di ciglia, era stata a orientarsi, nuda, bianchella, come una baccalara, pancia all'aria, poi era schizzata via: fuggendo, si riaggiustava nelle spalle brune, nascondendo viavia le abbaglianti nudità di sotto. Nuotava, ma più, voleggiava, occhiando all'indietro e mostrando contempo ancora qualche biancore

⁴³⁸ «fileri = gli addetti al timone delle barche» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 110.

⁴³⁹ Cfr. «Cafuddàri, va. strettamente unire insieme – Stivàre.» in V. NICOTRA, *Dizionario siciliano-italiano*, cit.

della pelle di sotto, e poi s'appanciava, e allora sembrava ricoprirsi del suo manto, come una ragazza che scappa dal letto e rigirandosi di spalle, s'infilava precipitosamente una veste. Sotto il ferro, il maschio, scoppolato in avanti e contratto all'indietro come un arco, aveva intanto dato qualche strappo, zitto zitto però, come se il colpo gli avesse tolto l'uso della parola: e quella sarebbe stata gran disgrazia, perché era proprio sulla voce che contavano i cariddoti per gettare il bando alle altre; ma la fera non è il tipo di perdere la voce se il cervello le funziona.⁴⁴⁰

L'amplesso tra le due fere e la loro simultanea uccisione, benché solo immaginata e non poi conseguita dai pellisquadre, richiama a mio avviso il *pattern* di Paolo e Francesca, soprattutto grazie al processo di antropizzazione così fortemente ricercato. Il brano peraltro si configura per la presenza, quasi ad intarsio, di diverse allusioni ad alcuni passi della *Commedia*. Queste agiscono di concerto, e guidano il lettore preparato su più piste d'intertestualità fra poema dantesco e passo *horcynuso*. Prima fra tutte, l'espressione: «sotto il velame di ontro e feluca», pronunciata da Luigi Orioles quando decide di dar la caccia alla fera. *Velame* ha qui sia una valenza concreta, potendosi intendere infatti come l'insieme delle vele delle due imbarcazioni, sia una metaforica: i pescatori, considerata l'intelligenza delle fere, cercano di non metterle in allarme con cambiamenti evidenti; a tale scopo intendono varare come se il loro intento fosse quello consueto della pesca allo spada, e non, invece, una battuta di caccia alla fera; si varerà «sotto il velame di ontro e feluca», dunque, le due barche abitualmente adibite alla pesca giornaliera, ma che fungono, qui, da copertura all'autentico fine del varo. Ma «sotto'l velame de li versi strani»⁴⁴¹ è anche parte del celebre passo con cui Dante, attraverso un'apostrofe al lettore, introduce alla conclusione della "sacra rappresentazione" che si svolge alle soglie della città di Dite, nel Canto IX dell'*Inferno*:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.

63

Questa allusione al poema dantesco, che pure è la premessa all'episodio della caccia, si dilunga in realtà da essa, poiché vi sono frapposti altri due micro-racconti. Se il primo si giova dell'ipotesto di *Inferno* XXI-XXII (si tratta, infatti, di quello che narra del succitato manipolo petomane fascista⁴⁴²), al secondo appartengono alcuni elementi forse riconducibili allo stesso Canto IX e ad un passo mutuato dal *Purgatorio*⁴⁴³. Anche incentrando però la presente analisi

⁴⁴⁰ HO, pp. 197s.

⁴⁴¹ If IX, 63.

⁴⁴² Cfr. qui: 6.1. *Echi...letterari - ossia: d'un celebre peto*.

⁴⁴³ Cfr. HO, pp. 192s.: «Il loro ontro aveva toccato riva con la morbidezza di un'apparizione, come uno scafo per simbolo, con delle brave anime per naviganti, richiamate sulla spiaggia dalla luce dei lumi.»; «E sentendo scilloti, i femminoti abbassarono immediatamente la cresta, e dando mano ai remi, rinculavano a mare, come se il

unicamente sul brano riportato, possiamo facilmente ravvisare la sinopia della *Commedia*: molto evidente a mio avviso il motivo odissiaco in quella riga che dà proprio il titolo al presente lavoro: «Erano scapolati di là, remando come volassero». Il *folle volo* dei remi dell'Ulisse dantesco ha certamente soggiogato, come già molte altre, anche la fantasia darrighiana. Basti pensare che, nella pagina precedente, descrivendo una scena di pesca allo spada, lo scrittore si cimentava in una sorta di parafrasi della potente sintesi del verso dantesco:

Ma che è? Veramente il tempo di gridarlo e già l'animale passa scapolando⁴⁴⁴ sotto la trafiggera del lanzatore, e già la chiumma: alle palelle, alle palelle, con questo grido che il filere gl'incafolia⁴⁴⁵ di sopra, come gli spezzasse la noce del collo, spiccia e spiccia sull'onde per saltargli sulla coda, col remo lungo che prende grandi metrate di mare e fra una remata e l'altra, lo scafo leggero rade l'acqua, tocca e non tocca, [...]

L'inseguimento dello spada, dunque, o la partenza per raggiungere il punto dov'è segnalato il delfino, come esperienze in grado di far rivivere l'avventura dell'Ulisse dantesco ai pellisquadre dello Stretto: essi remano tanto veloci che «lo scafo leggero rade l'acqua, tocca e non tocca»; pescatori che si gettano in un *folle volo quotidiano*⁴⁴⁶. L'idea di questi *ulissidi* pellisquadre aveva già da tempo suggestionato lo scrittore: negli anni '50, curatore del catalogo del pittore Giovanni Omiccioli, D'Arrigo tratteggiava, a commento dei quadri dedicati al paesaggio siciliano, un ritratto *ante litteram* dei pescatori che 25 anni dopo sarebbero apparsi nelle pagine del romanzo:

Perché per essi, cattura del pesce, tutti i giorni, nelle quattro stagioni, cattura del pesce e soddisfazione della fame è sì o no "conoscenza". In quest'unico senso sono ulissidi questi pescatori: sulla scia irresistibile, vaga insieme e mortale come il canto delle Sirene o la vista delle Colonne d'Ercole, del tonno o del pescespada, o del delfino anche e del pescecane, sono così navigatori d'altomare dinanzi a Scilla, alla loro Aci Trezza; così circumnavigano il mondo fra ponente e levante sullo Stretto⁴⁴⁷

parlare scilloto gli facesse l'effetto di un vade retro, Satana»; la scena, *mutatis mutandis*, potrebbe ricordare la comparsa del messo celeste che mette in fuga i diavoli alle porte di Dite; la barca scillota rammenta anche quel «vasello snelletto e leggero, / tanto che l'acqua nulla ne 'nghiottiva» che traghetta le anime al Purgatorio (*Pg* II, 13-51).

⁴⁴⁴ «Scapulàri, v. a. liberar dal giogo i buoi – *Digiogàre*. 2. Scapularissilla; liberarsi d'un pericolo – *Scampàrta*, *Sbucciàrta*.» in V. NICOTRA, *Dizionario siciliano-italiano*, cit.

⁴⁴⁵ Cfr. «Cafuddàri, va. strettamente unire insieme – *Stivàre*.» in V. NICOTRA, *Dizionario siciliano-italiano*, cit.

⁴⁴⁶ Si noti che anche la lancia di Achab, nel terzo ed ultimo giorno di caccia a Moby Dick, lanciata nel folle inseguimento della Balena Bianca, «continuava a volare» (H. Melville, *Moby Dick*, Feltrinelli, cit., p. 636). Si tratta di una pista intertestuale assai proficua, che riprenderemo in 9.1. *Don Ferdinando Currò*.

⁴⁴⁷ FORTUNATO D'ARRIGO, *Omiccioli sino a Scilla*, Roma, Galleria d'Arte Palma, 1950, pp. 7-8; in "Il Caffè illustrato", *Bimestrale di parole e immagini* diretto da W. Pedullà, n. 13-14, luglio-ottobre 2003, pp. 84-88. (*Fortunato* era in quegli anni pseudonimo dell'autore).

Ma anche lo spettacolare, piroettante nuoto dei delfini si gioverà, nella scrittura darrighiana, del celeberrimo verso: per definirlo, infatti, l'autore creerà un evocativo neologismo che occorre ripetutamente in più parti del romanzo: *nuovoliare*, o, nella sua forma sostantivata, *nuovolio*⁴⁴⁸. Così egli stesso ce lo spiega:

Voliare è il volio, il volo e non volo della fera / delfino: non è, come dire, fare la mossa, ossia la finta, di volare, ma fare davvero una, qualche mossa di volo: è *come* volare, *come* levarsi in volo, però senza volo, senza vero e proprio volo, senza alzarsi di fatto in volo. Quella "i" di volio / voliare è la medesima (o la stessa?) di fumichio / fumigare, brillio / brillare, penio / penare ecc. Quella "i" te la spieghi meglio nel neologismo *nuovolio*: nuoto a volio/ nuotare a voliare: che sarebbe il nuoto e volo, nuoto a volo dentro, fuori dell'acqua, aria acqua, della fera delfino. (In qualche luogo dell'*Horcynus*, il primo luogo, di solito, quello dove appare per la prima volta il neologismo, questo come ogni altro, io sicuramente ne dò, più o meno, più meno che più, credo, lo stesso significato)⁴⁴⁹

Alcuni critici ne ipotizzano appunto una derivazione dantesca. A tale proposito, ad esempio, possiamo seguire quanto annota Giardinazzo, che chiosa:

NUOTARE->VOLIARE->NUOVOLIARE

affermando:

Questa catena semantica è di estremo interesse perché concettualmente si ricollega ad uno dei più bei versi della Commedia di Dante, quello che nel canto a lui dedicato fa dire a Ulisse «[...] de' remi facemmo ali al folle volo» (*Inf.* XXVI, 125); quindi secondo questo sviluppo dinamico: REMI->ALI->VOLO.⁴⁵⁰

È a mio parere sempre da ricondurre al Canto di Ulisse il passo in cui i pescatori apostrofano il delfino, e dove evidentemente, per viscosità delle citazione⁴⁵¹, i pellisquadre, rappresentati come ulissidi, richiamano alla memoria poetica dell'autore l'*incipit* del XXVI:

Godi, gli mormorarono i pellisquadre dall'ontro. Godi, maschio, perché fra poco non godi più tu e godiamo noi. Lanziamolo sul godimento, si dissero con un'occhiata.⁴⁵²

Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande,
che per mare e per terra batti l'ali,
e per lo 'nferno tuo nome si spande!⁴⁵³

⁴⁴⁸ Cfr. e.g.: *HO*, pp. 220; 234; 239; 250; 267 et passim.

⁴⁴⁹ In C. MARABINI, *Lettura di D'Arrigo*, Milano, Mondadori, 1978, p. 22; riportato in R. MANICA, *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, cit., p. 1208, n. 3.

⁴⁵⁰ F. GIARDINAZZO, "Sui prati, ora in cenere, di Omero". *Elementi per una genealogia poetica di «Horcynus Orca»*, in *Il mare di sangue pestato*. cit., pp. 115-142 (p. 136, n. 43). Cfr. anche: F. DELLA CORTE, *Combinatoria di citazioni in Stefano D'Arrigo*. cit., p. 106.

⁴⁵¹ Analogamente si esprime, per altri passi del romanzo, Della Corte: «Concomitanza che è già indizio di una tecnica di citazione ad intarsio. Un lacerto estrapolato tende a tirarsene dietro altri, come per viscosità irriducibile.» in F. DELLA CORTE, *Combinatoria di citazioni in Stefano D'Arrigo*. cit., p. 105.

⁴⁵² *HO*, p. 197.

Quanto poi all'amplesso tra le due fere, si potrebbe ricordare che Giordano aveva utilizzato Frye per ascrivere l'*Horcynus* al genere del *romance*, riconducendolo inoltre al *topos* della discesa.⁴⁵⁴ A detto *topos*, andava constatando Frye nel suo lavoro, pertiene in modo centrale l'immagine della metamorfosi; da tale affermazione muove Giordano:

di metamorfosi sotterranee, come abbiamo visto, ce ne sono diverse nell'*Horcynus*. Innanzitutto le fere, che rivelano, nei loro gesti e nella loro voce e nel loro aspetto, sempre e comunque qualcosa di umano, un vago ricordo di quello che furono un giorno, sia che si addormentino dolcemente, proprio come dei *bambocci*, al suono della campanella di Ciccina Circé, sia che facciano sentire i loro lamenti di prede braccate, sia – infine – che mostrino a nudo il loro corpo femminile dopo la cattura⁴⁵⁵

E ancora:

[...] nell'universo dell'*Horcynus Orca*, perfettamente in linea con l'impianto mitico di fondo, gli animali marini sembrano possedere dei tratti inconfondibilmente umani: sembrano talvolta proprio delle presenze umane metamorfizzate da incantesimi secolari, costrette a vivere nella corazza-prigione della loro pelle squamosa per un sacrilegio commesso.⁴⁵⁶

Potrebbe quasi sembrare ragionevole credere, allora, che le due fere del brano riportato siano in effetti gli spiriti illustri di Paolo Malatesta e Francesca da Rimini, metamorfosati e pronti a rivivere – forse in eterno, come in una sorta di caccia infernale? – il giorno del loro amore e della loro morte. Nella sua introduzione al romanzo, scrive Pedullà: «Per D'Arrigo l'amore è quello delle due fere che si amano fino alla morte, sessualmente unite»⁴⁵⁷; e altrettanto bene coglie nel segno dicendo:

Horcynus Orca ambisce, se non a svelare l'arcano che è la morte, perlomeno a esorcizzarlo (morendo si può diventare altro? La metamorfosi può essere anche metempsicosi? dopo l'uomo il delfino?)⁴⁵⁸

È possibile, anzi, sembrerebbe persino probabile, in questo brano in cui l'immaginazione sanguinaria dei pescatori fa per un breve momento rivivere sulla pagina una delle più belle

⁴⁵³ *IfXXVI*, 1-3.

⁴⁵⁴ Su tale concetto si tornerà in: 9. *Ciccina Circé e la traversata infernale*.

⁴⁵⁵ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p.123; Giordano aggiunge inoltre che nel romanzo anche l'orca assume tratti umani, tanto spiccati da valerle addirittura l'identificazione con Don Ferdinando Currò.

⁴⁵⁶ *Ivi*, p. 66.

⁴⁵⁷ W. PEDULLÀ, *Congetture per un'interpretazione di «Horcynus Orca»*, cit., p. XXI.

⁴⁵⁸ *Ivi*, p. XIII.

storie d'amore della letteratura. Paolo e Francesca, sotto forma di delfino, ancora si amano, ancora ci muoiono. Qualche tassello linguistico, anche se piccolo, ce lo potrebbe magari confermare:

una coppia di fere amoreggiavano fittofitto, tranquille e solinghe come fossero in acqua di paradiso.

Dove *solinghe*, aggettivo già ricondotto da diversi critici all'orbita dantesca⁴⁵⁹, costituisce a mio avviso una *variatio* sul *soli* del celebre verso 129, ripreso anche poi, più oltre, assieme al successivo:

soli eravamo e senza alcun sospetto. 129

Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura⁴⁶⁰

Divenendo, in chiastica riscrittura darrighiana:

Si guardavano cogli occhi persi, niente di quello che accadeva intorno a loro sembrava poterli insospettire.

Ma, come spesso accade, D'Arrigo evoca un *topos* o un paradigma letterario, un mito o una celebre storia per poi disertarli o per portarli a nuove e inopinate conclusioni: la fantasia omicida che aveva richiamato la triste storia dei «due cognati»⁴⁶¹ s'infrange, Luigi Orioles colpisce solo il maschio. La femmina scappa. Il maschio, catturato, sarà poi freddato coi pallettoni del fucile dell'Eccellenza fascista, che gli sparerà in fronte. È a questo punto che mi sembra sia possibile arrischiare un'ulteriore interpretazione.

Tra le acute pagine sul dantismo *horcynuso*, trova spazio in Giordano un'interessante ipotesi di lettura, che vede il romanzo strutturarsi in un modo laicamente figurale. Tale ipotesi riprende la riflessione dell'Auerbach, secondo la quale il poema dantesco risulterebbe essere un'opera, appunto, leggibile in chiave figurale, e cioè a dire nella quale i personaggi si presentano «come *umbra futurorum*, vera e propria prefigurazione (*figura*) di un ruolo, di una verità che soltanto nello spazio dell'oltretomba si rivelerà nella sua reale misura.»⁴⁶² Partendo dall'episodio del vecchio spiaggiatore, Giordano rintraccia una sorta d'analogia – «sebbene

⁴⁵⁹ Cfr. qui: 5.2. *Il vecchio «femminaro», ovvero il secondo spiaggiatore*

⁴⁶⁰ *IfV*, 129-131.

⁴⁶¹ *Ivi*, VI, 2.

⁴⁶² E. GIORDANO, *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 214.

ovviamente depotenziata di ogni visione teologica»⁴⁶³ – nella scrittura darrighiana, che si avvale, lì come nell'intero romanzo, di personaggi che fungono da anticipazioni ad altri, cosicché, egli prosegue, lo spiaggiatore femminaro, che anticipa come *umbra futurorum* il vecchio che 'Ndrja incontra nella parte finale dell'*Horcynus*, è, a sua volta, anticipato: «vive egli stesso come inveramento (di gesti, di parole non pronunciate, di sguardi)»⁴⁶⁴ degli altri spiaggiatori che lo precedono di poco nel libro, quelli in cui 'Ndrja s'imbatte nel viaggio di ritorno, ma anche quelli dei suoi ricordi più lontani, che rivivono sulla pagina nella memoria della sua infanzia. A provarlo, la frase che introduce il personaggio del vecchio:

E a riesumo di tutto e di tutti, quel vecchio linguo e occhiuto, quel grifone che incontrò sull'ultima spiaggia taureana, all'uscire dal Golfo dell'Aria.⁴⁶⁵

E le porzioni testuali indicate da Giordano, per la parte finale, dove l'allusione dantesca ad una scena di tramonto⁴⁶⁶ dà il là al meccanismo memoriale che innesca la lettura figurale:

Era l'ora tormentosa degli spiaggiatori, di chi va, sinché è giorno, rivariva al mare, e venendo notte, comincia a cercarsi con gli occhi un posto, una barca, un nascondiglio, dove fermarsi e aspettare il nuovo sorgere del sole. Per questo, forse, la prima di quelle visioni, anche se quella più di testa, si partiva dal vecchio cannadastendere che alla posa, al luogo, all'ora, gli ricordava lo spiaggiatore grifonesco.⁴⁶⁷

Un altro esempio recato da Giordano a suffragare la lettura figurale del testo, è quello della prostituta trapanese⁴⁶⁸, «personaggio costruito come prefigurata immagine di Ciccina Circé prostituta»⁴⁶⁹. Nella prima parte di questo lavoro⁴⁷⁰, analizzando l'*incipit* del romanzo, avevamo citato Manica, che sagacemente riconduceva il ricordo della caccia allo spada al ruolo premonitorio ed appunto figurale della morte di 'Ndrja stesso, in chiusura del libro.

Se volessimo cercare ulteriori rispondenze, potremmo chiamare in causa le parole che scrisse D'Agostino sul pesce spada:

⁴⁶³ *Ibid.*

⁴⁶⁴ Ivi, p. 215.

⁴⁶⁵ *HO*, p. 100.

⁴⁶⁶ Cfr. qui: n. 311.

⁴⁶⁷ *HO*, p. 1108.

⁴⁶⁸ Ivi, pp. 687-704.

⁴⁶⁹ E. GIORDANO, *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 214. A tale riguardo è interessante riportare una nota dello stesso (Ivi, p. 251, n. 76), che, a proposito del nome di Ciccina Circé, trascrive un'osservazione di Semerano: «"Circe è riuscita a nascondere finora le corrispondenze sumero- accadiche del suo nome (tipo girga, kirku, karkittu, Kar-Kid) che, poi, sempre puttana voglion dire": S. Frau, *Così la terra cominciò a parlare. Interv. a Giovanni Semerano*, in "la Repubblica", 20 aprile 2000.»

⁴⁷⁰ Cfr. 3. *Incipit Horcynus Orca*.

creatura [...] misteriosa ma benigna, le cui carni deliziose sono la fonte principale di vita per l'uomo di Cariddi. Allo spada si associano le virtù della fedeltà, dell'amore, della costanza, della fecondità, del sacrificio. I passi che *Horcynus* dedica all'epifania di questo spirito benigno, anzi quasi dio-vittima nel suo ciclo annuale di morte e rinascita sono inni alla sua nobiltà, alla sua bellezza, al suo valore.⁴⁷¹

Da mettere senza dubbio in relazione con le istanze cristologiche-messianiche presenti nella figura di 'Ndrja; così ad esempio Giordano:

un eroe che – quasi dovendo simbolicamente prendere su di sé tutti i mali del mondo – rivela talvolta il suo segreto legame con la gestualità di un umile Cristo che offre il suo cuore⁴⁷², fino all'inconsapevole (o forse, consapevolmente cercato?) sacrificio finale⁴⁷³

Il primo *flashback* del protagonista è dunque anche anticipazione sul suo stesso destino e contribuisce a creare il movimento circolare del romanzo. Se inoltre Giordano notava come il viaggio di 'Ndrja sia costellato da molti segni «che vogliono essere anticipazione e presagio (quasi *figure* nel senso dantesco) di un qualcosa che un giorno avverrà»⁴⁷⁴, azzarderei che tale chiave di lettura si potrebbe adattare non soltanto alla caccia dello spada ricordata da 'Ndrja, ma anche all'amplesso dei due delfini e alla cattura e uccisione del maschio, sempre proposta al lettore dalla *rêverie* memoriale sulla costa femminota. L'episodio dei due delfini anticiperebbe, infatti, e il coito fra 'Ndrja e Ciccina, e la morte di 'Ndrja stesso. Non a caso allusioni al V Canto dell'*Inferno* emergono a mio avviso anche nell'amplesso che si consuma fra 'Ndrja e Ciccina sulla spiaggia di Cariddi, benché filtrate da un tono ben più parodico di quello che caratterizzava il primo brano.

Quando la traversata dello Stretto è compiuta e 'Ndrja approda finalmente sul lido della spiaggia di casa, in compagnia di una delle figure più ricche e memorabili del romanzo, Ciccina Circé, appunto, i due si congiungono carnalmente sotto ad alcune palme. Quest'atto erotico, che si svolge all'oscuro, nella notte, sembrerebbe, come Ciccina stessa, straripante di simboli ed implicazioni, specialmente concernenti l'amore incestuoso e il desiderio di reinfetazione, e che culminerebbero, come infatti culmineranno, nella morte, connotando qui la proteiforme Ciccina come «una divinità del sottosuolo e delle tenebre»⁴⁷⁵. Ma non sono questi, o almeno non tutti, gli elementi che, seppur preponderanti nel brano, interessano il *fil rouge* che può

⁴⁷¹ N. D'AGOSTINO, *Prime perlustrazioni di «Horcynus Orca»*, cit., p. 47.

⁴⁷² A questo punto una nota di Giordano, in rimando ad un passo dell'*Horcynus*: «Ecco il cuore mio, eccolo qua. Ecco, ora tu fa', fa', fàne quello che vuoi.» Quindi il critico commenta: «così 'Ndrja si rivolge all'amata Marosa, consapevolmente assumendo "la posa dell'Ecce Homo nelle figurine che davano in chiesa ai battesimi e alle cresime" (HO, p. 1188).» in E. GIORDANO, *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 78, n. 5.

⁴⁷³ Ivi, p. 78.

⁴⁷⁴ Ivi, p. 146.

⁴⁷⁵ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 124.

ricondurci ai due delfini. Ad attirarci, invece, a questo punto si presentano sulla scena, che improvvisamente assume i toni del comico, nientemeno che Rosalia Orioles, moglie di Luigi Orioles, capo della comunità di Cariddi, e la loro figlia, Marosa, che si dà il caso sia anche la fidanzata di 'Ndrja. Partendo dalla *Commedia*: Paolo e Francesca sorpresi da Gianciotto, forse durante l'atto amoroso; i delfini certamente sorpresi dai pesllisquadre; 'Ndrja e Ciccina, quasi colti sul fatto da quella che sarebbe la di lui futura suocera e dalla fidanzata, che rappresenterebbero l'amore socialmente approvato, di contro a quello sostanzialmente adulterino che si sta consumando, per di più con una prostituta (ma questo 'Ndrja ed il lettore ancora non sanno). Però, è di Ciccina che 'Ndrja s'innamora.

L'entrata in scena di Rosalia e Marosa apre ad una serie di *topoi* danteschi, trasfigurati in chiave comica e mutuati specialmente dal *Purgatorio*; ma v'è anche spazio, forse, per un'allusione che consenta di riallacciarsi al V Canto dell'*Inferno*.

«Chi c'è là?» fece in un soffio donna Rosalia, quando arrivò all'incirca sotto la prima palma.
«Chi c'è là? Spirito o cristiano in carne e ossa?» [...] «Spirito? Sei spirito, vero?» diceva Rosalia Orioles. «Ti conosco? Vivesti qua, a Cariddi, dentro al tuo corpo mortale? Fammiti, fammiti riconoscere, se puoi, fammi un segno per ti riconoscere».

«Ma', ma'» la chiamò da più vicino Marosa, ma lei sembrava troppo presa per darle retta.

«Spirito, sconti forse qualche condanna nel tuo nuovo regno? Sei anima di purgatorio, eh? Vaghi, forse, in cerca di preghiere per abbreviarti la pena? Per questo t'aggiri qua, dove forse visse il tuo corpo: per domandare preghiere a ristoro della tua anima affannata? Parla, spirito, parla. Sei per caso lo spirito di qualcuno dei nostri giovanotti spersi in guerra? Dillo, manifesta il tuo essere. Io che ti parlo sono Rosalia Orioles, moglie di Luigi Orioles: ti ricordi di Rosalia Orioles? Se te la ricordi, lo sai, ti puoi fidare a occhi chiusi di Rosalia Orioles. Sei 'Ndrja Cambria, per caso? Sei Duardo Cacciola? O Salvatorello Schirò? O Federico Scoma? Eh, spirito, chi sei?» Aspettò un poco, la risposta non venne, gettò un sospiro di delusione: «Non fa niente, non fa niente, figlio mio, se non puoi o non vuoi manifestare l'essere tuo. Per me, figlio, lo sai, tutti uguali siete, e se t'abbisogni di preghiere, conoscente o sconosciute, nemico o inimico, vedi? Rosalia Orioles s'inginocchia e te le dice all'istante. A ristoro della tua anima affannata, figlio, a guadagno della eterna pace...»

[...] «Ma', ma', ma v'impazziste forse?» le fece Marosa tra i denti.

«Che fate in ginocchio? Con chi parlate?»

«Ah, figlia, certe volte veramente veramente, Marosa ti chiami e maroso ti riveli, un cavallone che non c'è potenza che viene leggero. Ecco, figurarsi ora se quello non se ne andò. Lui, già era diffidente di natura, una parola, un segno non glielo potetti strappare: e figurarsi ora con questo fracasso, chi lo sa dove si straviò...»

«Ma chi, ma'? Di chi parlate? Che fu che v'attirò qua?»

«Qua, qua, sotto le palme, c'era un'anima in pena...»

«Ma che anima, ma', che anima? Qualche bazzarioto, qualche intrallazzista di questi che vanno bombardando per pesce maremare...»

«Ma se ti dico che di qua, dalle palme, veniva come un affanno, un arrancarranca di respiri. Qualche anima affannata sarò, mi dissi, pensando giustamente che ormai circolano più anime che gente viva, la notte...»

«E due di sti spiriti siamo noi qua, madre e figlia... Ma non vedete? Parlate di anima e mi dite che respirava, aveva l'affanno: può essere mai che l'anima respira? Ancora volete insistere?»

«Io, figlia, se devo giurare, quell'impressione ebbi: che si trattava di spirito. [...]»⁴⁷⁶

⁴⁷⁶ HO, 396-398.

Constatando alcuni richiami con la Cantica del Purgatorio, Sgavichia avanza una interpretazione globale del testo:

Le parole della «femminella» Rosalia Orioles, che *mimano* con una riduzione dal sublime al comico, quelle dei personaggi che Dante incontra nell'aldilà (si fa qui riferimento al purgatorio), suggeriscono, allora, un'ipotetica ripartizione del viaggio raccontato in *Horcynus Orca* – cui la stessa tripartizione del romanzo dà sostegno – in tre fasi, simmetricamente ai tre regni e alle tre cantiche della *Commedia*. Il suggerimento, che riguarda l'architettura del discorso narrativo, ma anche i procedimenti dell'invenzione linguistica, indurrebbe a considerare il viaggio sulla barca di Ciccina Circé come esperienza *infernale*; il ritorno a Cariddi e l'incontro con il padre come il *purgatorio* del romanzo; mentre il grado più alto di conoscenza della vita e della morte verrebbe raggiunto nella terza parte, in cui con un rovesciamento dell'ideologia letteraria e morale del poema dantesco, la figurazione simbolica dell'Orca e la morte del protagonista realizzano il *paradiso* della poesia.⁴⁷⁷

E inoltre, ella precisa in una nota: «L'eco dantesca è anche testimoniata dalle numerose occorrenze di *ombra, figura, anima persa, anime in pena.*»⁴⁷⁸ Tali fini osservazioni si potrebbero forse ulteriormente precisare: in particolare per quanto concerne gli specifici *topoi* chiamati in causa dal poema ed una *iunctura*.

In primis incontriamo nel testo l'elemento della preghiera in suffragio ai defunti, che compare più volte nei passi del *Purgatorio*: spesso sono le stesse anime a chiedere a Dante d'essere ricordate ai loro cari, o che sia egli stesso a pregare per loro, accorciando così il tempo dell'espiazione⁴⁷⁹.

Sei anima di purgatorio, eh? Vaghi, forse, in cerca di preghiere per abbreviarti la pena? Per questo t'aggiri qua, dove forse visse il tuo corpo: per domandare preghiere a ristoro della tua anima affannata? Parla, spirito, parla.

Il sintagma «anima affannata», inoltre, compare nel Canto II del *Purgatorio*, quando Dante, essendo giunto sulla spiaggia, dopo aver traversato l'Inferno, chiede all'amico Casella, appena approdato dalla barca dell'angelo nocchiero, di consolarlo col canto dalle fatiche del viaggio:

E io: «Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso a l'amoroso canto
che mi solea quetar tutte mie doglie, 108

di ciò ti piaccia consolare alquanto
l'anima mia, che, con la sua persona
venendo qui, è affannata tanto!» 111

⁴⁷⁷ S. SGAVICCHIA, *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, cit., p. 104.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, n. 201.

⁴⁷⁹ Cfr.: Pg III, 142-145; V, 43-51, 68-72, 85-90, 130-133; VI, 1-12, 25-27; VIII, 70-72; ecc.

'Ndrja giunge alla spiaggia di Cariddi traghettato, come un'anima potrebbe giungere al Purgatorio; e vi giunge dall'Inferno della guerra. I rapporti risultano quindi assai stretti, ed il sintagma avvalorata ulteriormente la partizione ipotizzata da Sgavicchia. Su quest'«anima affannata» Rosalia Orioles insiste più volte, alludendo non tanto al senso di “tormentata” che il termine spesso riveste, quanto (o contempo) ad un respiro affannoso:

di qua, dalle palme, veniva come un affanno, un arrancarranca di respiri. Qualche anima affannata sarà, mi dissi

È a tal punto che la figlia Marosa tenta di confutarla sul piano della ragione; le anime, infatti, ella dice, non respirano:

Ma non vedete? Parlate di anima e mi dite che respirava, aveva l'affanno: può essere mai che l'anima respira? Ancora volete insistere?»

Ci troviamo a fronte d'un altro ben noto *topos* dantesco; è nello stesso canto di Casella (ma la situazione si riscontra anche altrove), che le anime comprendono la natura corporea di Dante, proprio dal suo respiro:

L'anime, che si fuor di me accorte,
per lo spirare, ch'i' era ancor vivo,
maravigliando diventarò smorte.⁴⁸⁰

69

Quanto alla *iunctura* «anima affannata», la incontriamo riferita a Paolo e Francesca nella prima apostrofe che il poeta rivolge loro:

mossi la voce: «O anime affannate,
venite a noi parlar, s'altri nol niega!».⁴⁸¹

81

Sebbene qui, nel romanzo, Rosalia Orioles si rivolga ad una sola presunta anima, l'esortazione a parlare potrebbe richiamare ulteriormente i versi danteschi citati.

Fra l'atto sessuale che si è consumato, e l'entrata in scena delle due donne, trascorre in realtà un certo lasso di tempo: al sopravvenire di queste 'Ndrja e Ciccina hanno già concluso l'amplesso, e la femminota, dopo un breve scambio di battute col marinaio, si sta accingendo a ripartire. Tuttavia, se l'udito di Rosalia Orioles non può averli percepiti, al lettore, forse,

⁴⁸⁰ Pg II, 67-69.

⁴⁸¹ IfV, 80s.

quell'«affanno» e «arrancarranca di respiri», possono rievocare i sospirosi godimenti di Ciccina, descritti qualche pagina prima:

Per quei minuti, era stato come non avesse più sentito il mare, quasi che il respiro della femminota che saliva e scendeva dal suo orecchio, come la bava di un vento terribile, penoso, imprigionato dentro di lei, fosse più forte del rumore delle onde⁴⁸²

Dove si potrebbe forse anche cogliere un riferimento implicito al vento della lussuria, che per contrappasso fa vorticare i dannati del II cerchio. S'instaurerebbe allora un rapporto di sottile parodia con l'ipotesto alluso. Un ultimo possibile dantismo, azzarderei nella scena in cui Ciccina, ignorando le parole di 'Ndrja, s'appresta definitivamente a ripartire:

Ma non mostrò nemmeno di sentirlo e lui allora provò come l'impulso di afferrarla per le trecce e fermarla, ma in quello stesso, stessissimo attimo scopriva che non era per domandarle ragione di quello che aveva fatto, che voleva afferrarla per le trecce, ma per trattenerla dal varare.⁴⁸³

Una pulsione ed una gestualità che non trovano attuazione concreta e che ricordano i celebri versi di *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, poesia facente parte delle *petrose*, in cui si esalta un amore fisico, carnale, violento, insomma lussurioso:

[...] s'ì come quelli
che ne' biondi capelli
ch'Amor per consumarmi increspa e dora
metterei mano, e piacere'le allora. 65

S'io avessi le belle trecce prese,
che fatte son per me scudiscio e ferza,⁴⁸⁴
pigliandole anzi terza,
con esse passerei vespero e squille⁴⁸⁵

Per concludere, l'episodio dell'amplesso tra i due delfini, con i suoi rimandi alla storia di Paolo e Francesca, potrebbe adombrare il rapporto adulterino che si consuma tra 'Ndrja e Ciccina, e che, sebbene su un versante più comico e con i toni d'un erotismo più crudo, parrebbe fare anch'esso alcuni riferimenti al V Canto. Naturalmente, come nel caso del vecchio

⁴⁸² HO, p. 390.

⁴⁸³ Ivi, p. 400.

⁴⁸⁴ Le trecce *ferza*, non più bionde, ma «lunghe, sino alle caviglie e rilucenti d'un forte splendore nero corvino» (HO, p. 323), sono uno dei molti attributi di Ciccina e ritornano in altri passi della sua descrizione; cfr. HO, p. 327: «[...] gettando testa e spalle all'indietro, sferzandosi nuovamente, là in basso al culo, con le trecce.»; e ivi, pp. 330: «Si era passata una treccia sulla spalla e se l'allisciava: quella treccia, se la sbatté poi sulla schiena, con quella mossa che aveva come di darsi una sferzata, oppure di schivarla, e difatti, con quelle trecce faceva sempre come se qualcuno tentasse continuamente di afferrargliele e lei gli s'opponesse, a spallate, a strappi, sinché non se ne liberava.»; ivi p. 362: «[...] gli dette una sferzatina con la coda di una treccia».

⁴⁸⁵ *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, vv. 62-69, in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di Piero Cudini, Milano, Garzanti, 2008.

spiaggiatore *figura* del «vecchio cannadastendere», o della prostituta trapanese *figura* di Ciccina, o ancora, più similmente, dello spada braccato e ucciso, rievocato dal ricordo di 'Ndrja e *figura* della sua stessa fine, le sagome combaciano e collimano in maniera imperfetta, sfumata, diremmo indefinita, rivelando dei punti di contatto che meglio risaltano sulla diversità degli sfondi. La morte di 'Ndrja della fine del romanzo, con quella pallottola che gli centra la fronte che egli stesso le porge, quasi a suggello d'una *profezia che si autoavvera*, richiama anch'essa la scarica di moschetto dell'Eccellenza fascista sulla fronte bozzuta dell'animale, un animale finito, come 'Ndrja stesso è in un certo senso finito, e cui la pallottola dà solo un pietoso colpo di grazia, inferto spietatamente.

8. Ciccina Circé e la traversata infernale

'Ndrja Cambria, il marinaio che cerca di tornare a casa alla fine della guerra, ha senz'altro in sé i tratti di molti illustri antecedenti letterari; quelli che più lapalissianamente emergono a tutta prima, sono certo i caratteri odissiaci, richiamati sin dal *plot*, eternamente sfruttati nelle loro mutevoli e intramontabili declinazioni⁴⁸⁶. Ma anche quelli del pellegrino dantesco, abbiamo avuto modo di notarlo, si affacciano prepotentemente dal personaggio, richiamati costantemente dal *topos* della discesa, giacché il viaggio di 'Ndrja si configura sempre più nitidamente, come una discesa agli Inferi e un *iter* verso la morte. Questo viaggio di ritorno si svolge in uno scenario che è reso infernale anche dalla guerra, che, come spesso nella letteratura del Novecento, richiama allo scrittore un affollarsi di reminiscenze dantesche. *Horcynus Orca* è un libro di mare, e fa dell'acqua il suo elemento principale: persino il titolo del romanzo, in prima edizione pubblicato, per scelta autoriale, con un *a capo* fra le due parole che lo compongono, allude alla formula chimica dell'acqua attraverso le due iniziali che imperfettamente la richiamano: HO. Le immagini infernali che lo costellano, dunque, sono soprattutto quelle che ci mostrano un mare sconvolto e perturbato dal conflitto. Qualche esempio:

[...] l'ammazzammazza della ritirata fece arraggiare e fumigare di sangue e nafta lo scill'e cariddi, incatramato e rosseggiante come un mare d'inferno⁴⁸⁷

[...] lo scill'e cariddi rossiava ancora di sangue o fiammeggiava avvampato di nafta, e qua e là appariva ancora, con le onde bianche come lenzuoli, tutto impallidito, sfacciato di morti, nemici con nemici, spalla a spalla e guancia a guancia, sottobraccio come vecchi amici: ogni nuova onda che arrivava di mare aperto, da Malta o dalle Isole, pareva pigliarsi di spavento, e allora s'agitava, s'ingolfava, si ritraeva, scappava come una ninfa impressionata.⁴⁸⁸

[...] quel mare [...] vaporava di fiati ancora caldi di cristiani allora allora spirati, di respiri di moribondi [...]⁴⁸⁹

Si può notare da questi stralci che la fantasia darrighiana si avvale qui del repertorio d'immagini dei fiumi infernali danteschi. Nella Divina Commedia, è noto, i fiumi inferi sono quattro: il primo è l'Acheronte, su cui Dante è traghettato dal demone Caronte; il secondo è il fangoso fiume Stige, che egli attraversa grazie a Flegiàs, e che si riversa nell'omonima palude, intorno alla città di Dite: vi sono immersi gli iracondi; terzo della rassegna è il Flegetonte,

⁴⁸⁶ Tralasciando le molte monografie di ampio respiro sull'argomento, si potrebbe citare *en passant* una breve ed agile rassegna in MARINA POLACCO, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998. pp. 52-58.

⁴⁸⁷ HO, p. 114.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 121.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 122.

fiume di sangue bollente, ove sono invece sprofondati, con diverse gradazioni, i violenti contro il prossimo, e che Dante attraversa al guado, in groppa al centauro Nesso; quarto ed ultimo fiume è il Cocito, ghiacciato dal perpetuale vento cagionato dal battito d'ali di Lucifero; qui si trovano conficcati nel ghiaccio i differenti tipi di traditori. Il mare di D'Arrigo, nelle scene in cui appare perturbato dalla guerra, fonde in sé elementi dei primi tre fiumi menzionati, o dei Canti in cui essi compaiono. Quelli che risultano più chiaramente apprezzabili sono mutuati da Stige e Flegetonte, infatti il mare pieno di morti ricorda da vicino i due fiumi gremiti di dannati. Si prendano, ad esempio, gli iracondi accidiosi, che sono completamente immersi nel fango della palude Stigia, e ne fanno ribollir la superficie sospirando:

«Figlio, or vedi
l'anime di color cui vinse l'ira;
e anche vo' che tu per certo credi

117

che sotto l'acqua è gente che sospira
e fanno pullular quest'acqua al summo,
come l'occhio ti dice, u' che s'aggira.⁴⁹⁰

120

Il mare che «rossiava di sangue» può inoltre rievocare anche le parole usate da Dante per designare la battaglia di Montaperti tra comuni guelfi e ghibellini: «Lo strazio e 'l grande scempio / che fece l'Arbia colorata in rosso»⁴⁹¹, ma anche il lungo elenco di tiranni e violenti sommersi nel Flegetonte, che è peraltro sangue ribollente, non sembra meno pertinente. Nei versi danteschi a loro dedicati, come pure in altri passi della *Commedia*, incontriamo anche, come in D'Arrigo, «nemici con nemici, spalla a spalla e guancia a guancia»⁴⁹². A questi primi, ma emblematici indizi, se ne aggiungono altri, ad instradare i lettori, *ad abundantiam, more darrighiano*, verso una sempre più tangibile percezione che, per dirla con Romanò: «Il ritorno sarà di fatto, come è, una discesa agli inferi»⁴⁹³.

⁴⁹⁰ *If* VII, 115-120.

⁴⁹¹ *If* X, 85s.

⁴⁹² *HO*, p. 121.

⁴⁹³ A. ROMANÒ, *Note di lettura per 'Horcynus Orca'*, cit., p. 98.

8.1. Presagi sul trasbordo: la storia di Sasà Liconti

Tra gli incontri che 'Ndrja farà sul suo cammino, un episodio in apparenza secondario, come quello di Sasà Liconti, rivela invece importanti dettagli per predeterminare il viaggio di ritorno del marinaio come viaggio verso l'aldilà, anzi appunto, più propriamente, catabasi infernale. Nel Golfo di Sant'Eufemia, 'Ndrja s'imbatte infatti in «due femminelle»⁴⁹⁴ nerovestite, recatesi lì a lavare dei panni; a queste chiede informazioni sul trasbordo per Sicilia, e, non appena interrogate, le due erompono in pianto e lamenti. Spiegano poi al protagonista d'essere madre e sorella di un prete: Sasà Liconti. Questi si trova a Cannitello, dove gli zatteroni inglesi fanno da spola con la Sicilia, e dove lui tenta in ogni modo di farsi imbarcare per recarvisi. Le due donne cominciano a narrare la sua storia: quand'era ancora un giovane ragazzo, s'era rotto l'anca cadendo accidentalmente da un'olivara di famiglia e procurandosi una zoppia permanente. Tale difetto gli avrebbe poi impedito di accedere alla dignità di vescovo. Al presente Sasà versa in uno stato di abbruttimento fisico e morale: avendo udito che la guerra è giunta in Sicilia, è fuggito di casa, da Amantea, e s'è recato appunto a Cannitello; è lì che, divenuto sguattero dei soldati inglesi, spera d'accattivarsi coi bassi servizi la loro simpatia ed ottenere trasbordo nell'isola. Avutane qualche tempo dopo notizia, madre e sorella si sono a loro volta recate a Cannitello, per non lasciarlo in quello stato di degrado e di stenti. Dalle parole della sorella, emerge poi il reale motivo della mania di Sasà di passare in Sicilia. Egli mostra ai siciliani che s'imbarcano o che sbarcano una misteriosa fotografia. Non si sa chi vi sia ritratto, né se sia uomo o donna, giacché la sorella non l'ha mai veduta, ma è di questa persona che Sasà cerca notizie, spinto probabilmente da un amore socialmente inaccettabile; è per questa persona che Sasà vuole ad ogni costo imbarcarsi. Gli inglesi, però, trasbordano solo i siciliani ed egli non ha superato la prova (uno shibboleth) per passare.

È ancora una volta Giordano a fare alcune appropriate osservazioni sull'episodio; scrive infatti di Sasà:

l'angelo, così, si trasforma in demonio (è la madre che racconta a 'Ndrja l'intera vicenda), il delicato e casto seminarista in un frequentatore di torbidi ambienti, e alla fine in un mendicante non alieno da atteggiamenti violenti⁴⁹⁵

⁴⁹⁴ HO, p. 64.

⁴⁹⁵ E. GIORDANO, *Femmine folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 197.

E infatti, partendo dall'antico tonfo dall'olivara, l'*iter* dell'angelico *previtello* somiglia ad una parodia della caduta luciferina:

«Un Sasà Liconti che parla ed è parlato sboccato, uno come lui che studiava nel Seminario di Paola e dopo qualche anno non parlava più proprio per niente l'italiano, e con la bocca ancora di latte parlava sempre sempre in latino, quasi ci faceva impressione a sentirlo, dato che pareva preciso preciso un angelo. Un Sasà Liconti che si fece la faccia di suola, lui che in Seminario la parte dell'Arcangelo Gabriele che scendeva dal cielo per dire a Giuseppe: piglia madre e bambino e vattene in Egitto, la faceva che pareva proprio l'Arcangelo Gabriele in carne e ossa e in rossore di faccia. Un Sasà Liconti che ora non si scandalizza più di niente [...]. Un Sasà Liconti, per farla breve, che dalle stelle se ne scese alle stalle, lui che per un capello non pigliò la carriera di vescovo per quella gamba che gli zoppiò, che non gli faceva niente se studiava per prete, perché un prete può zoppiare e la gente non se n'accorge nemmeno, ma gli fece, gli fece quello che gli fece, dato che studiava per vescovo, perché il vescovo sfigura se non è fatto bell'e perfetto...»⁴⁹⁶

Gli elementi infernali si sommano a quello dell'attesa (che è invece tipicamente purgatoriale): Sasà è un'anima in pena che attende d'essere traghettata, ma l'approdo, paradossalmente, non è alle spiagge del *Purgatorio*, bensì in un'isola che si è fatta *Inferno*.

«E si sdegettò⁴⁹⁷, 'maro figlio, perse ogni ritegno e pudore, non ci tiene nemmeno a salvare la faccia oramai. Lo vedemmo là, sopra la marina di Cannitello, fra tutta quella gente sinistrata, che sta come tante anime di dannati alla riva di mare, lo vedemmo come se la intende con scagnozzari, intrallazzisti, giocatori di carte, ciarlatani e fallatutti...»⁴⁹⁸

I soldati inglesi ai quali Sasà si sottopone per ottenere trasbordo, rivestono naturalmente i panni dei demoni, che lo costringono alle terribili pene dei dannati, «A sofferir tormenti, caldi e geli»⁴⁹⁹:

«E quelli si tramutano all'istante in tanti diavoli scatenati. E l'imminacciano, passandosi la mano in taglio alla gola come gl'intendessero dire: ti scippiamo la testa dal collo. Gli gridano da fargli venire i vermi, poi se n'escono tutti in sorrisi, gli danno manate in confidenza nelle spalle e poi lo mandano in un certo luogo baraccato [...]. E lì lo mettono a nudo⁵⁰⁰ e lo fanno entrare e uscire da una baracca all'altra, dai bollori ai geli fra fumiggini e vapori e spruzzi di medicinali disinfettanti: zolfo in polvere? lisoformio? creolina? Cose terribili così, che lo fanno vomitare, e gli cardano e bruscano la pelle. Qui ti sani, gli dicono, se sei appestato. Non è che vuoi portare in Sicilia un contagio, il tifo petecchiale, putacaso? Figurarsi: quello per trasbordarsi, la pelle in sangue si faceva levare, senza dire ahi. E difatti, lo ridussero più morto che vivo in quelle baracche. [...]»⁵⁰¹

⁴⁹⁶ HO, p. 70.

⁴⁹⁷ «sdegettare [...] Dall'arc. *degettare*, 'abbattere', col pref. *s-* intensivo. 'Mortificare', 'Umiliare'.» in G. ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, cit., p. 255.

⁴⁹⁸ HO, p. 69.

⁴⁹⁹ Pg III, 31.

⁵⁰⁰ Si noti che sulla nudità delle anime infernali Dante insiste in più passi: *If* III, 65; 100-102; XIII, 116; XIV, 19; XVI, 35; XVIII, 25; XXIII, 118; XXIV, 92; ecc.

⁵⁰¹ HO, 72.

A suggello finale, l'immagine d'un Lucifero per sventura, d'un diavolo *malgre lui*:

Stava là, sta là, 'maro figlio: si partì juvenello per Paradiso e per quella scianca fece tutta una caduta sino all'Inferno, e l'Inferno, si faccia conto, è quell'isola macerata e persa, la Sicilia, e lui sta là, davanti alle porte dell'Inferno, gettato in ginocchio, lui, un quasi vescovo, e si venderebbe l'anima per avere entrata in quell'Inferno.⁵⁰²

Si potrebbe a tal proposito concludere riportando le parole di Giordano:

[...] 'Ndrja si muove decisamente verso un mondo inferiore, il suo *viaggio* – a leggerlo bene – è soprattutto un viaggio agli inferi, una *nekuia*, perché – per dirla con Debenedetti. 'ogni romanzo risolto fino in fondo ha contenuto una sua *nekuia*'. [...] l'accostamento Sicilia-Inferno [...] viene evidenziato molte pagine prima che abbia inizio la vera e propria discesa di 'Ndrja verso quella sorta di mondo sotterraneo. Si rileggano alcune battute dell'episodio di Sasà Liconti, il giovane che vuole a tutti i costi essere trasportato in Sicilia. [...] Quando, allora, l'eroe muove i primi passi del suo viaggio-discesa, il lettore ha già a sua disposizione elementi sufficienti – e l'autore gliene darà moltissimi altri in seguito – per capire verso quale meta sia indirizzato il suo cammino. 'Ndrja, viaggiatore *infernale*, si muove, in effetti, proprio secondo lo schema di un *topos* millenario, secondo quello schema della discesa, cioè, così ben sviscerato da Frye.⁵⁰³

L'immagine della Sicilia come approdo oltremondano tornerà anche, ad esempio, in un già citato sogno di 'Ndrja, dove la nave fascista carica di scheletri approda alle acque di Cariddi avvolta da un soprannaturale silenzio: «come se, per dire, il bastimento in tutti quegli anni avesse navigato verso l'aldilà, e quelle, quelle là dello scill'e cariddi, avrebbero dovuto essere le acque d'arrivo.»⁵⁰⁴ Ma già al congedarsi dalle due donne, madre e sorella di Sasà, 'Ndrja sta mettendo assieme i fatidici segni; e il quadro acquista taluni di quei foschi tratti che sulla barca di Ciccina saranno sempre più grevemente concreti:

[...] col solo apostrofarle riguardo a barca, non barca, riguardo cioè a quel soggetto che doveva essere soggetto dell'altromondo per quelle due femminelle, tanto più al presente, che pareva diventato davvero quello, davvero vero soggetto dell'altromondo, davvero quello per tutti [...]⁵⁰⁵

⁵⁰² Ivi, p. 74.

⁵⁰³ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 122.

⁵⁰⁴ *HO*, p. 218.

⁵⁰⁵ Ivi, p. 80.

8.2. «E vi passerò, questo è poco ma sicuro»

L'incontro fra 'Ndrja e il personaggio di Ciccina Circé è uno tra i più indimenticabili del romanzo, non solo per il protagonista, che se ne innamora, ma anche per gli incantati lettori. La figura di Ciccina si profila come una delle più complesse e stratificate e simboliche del libro. «Ciccina Circé, sirena, puttana, dea e madre amante e vaticinante.»⁵⁰⁶, dirà il Pedullà, che si fa qui il suo più ammirato biografo.

Dopo aver visto varare la pericolosa e arrangiata flottiglia delle femminote contrabbandiere, 'Ndrja, deciso a tentare altra e più sicura via per ritornare a casa, ripassa per il paese delle Femmine. Da una delle ultime case, fra l'oscurità di due battenti spalancati,

nel mezzo del vano tenebroso: snella e alta, con la testa che pareva sfiorare l'architrave, fasciata strettamente dalle tenebre, come una mummia nelle bende, senza volto né precisa figura, gli era apparsa una sagoma femminile.⁵⁰⁷

Questa l'entrata in scena mozzafiato di Ciccina, che, già avvolta in un tutt'uno col fitto mistero del buio e della notte, chiede al «Giovine bello»⁵⁰⁸ un aiuto per portare fino al mare la sua imbarcazione e gli offre trasbordo. Giordano osserva giustamente come i primi parafernali del personaggio rimandino ad una sfera luttuosa e mortuaria, al punto che la misteriosa femminota si presenta quale «una divinità del sottosuolo e delle tenebre»⁵⁰⁹, ma sono molte, moltissime, come vedremo, le istanze che Ciccina accoglie su di sé, sicché da quella sorta di Persefone-Proserpina-Ecate che essa rappresenta, matrizza, e prende in prestito dall'antica genitrice la divina altezza: «la Diva il suo piede / sopra la soglia mise: la testa toccò l'architrave»⁵¹⁰, dice lo Pseudo-Omero dell'*Inno a Demetra*.

La barca di Ciccina è di tutt'altra specie che quelle delle sue compaesane. Molto lunga, ma leggerissima, 'Ndrja non riesce a comprenderne la natura, che sfugge alle categorie e ai modelli «a lui noti: palamitara, feluca, ontro, lancia e lancitta, per dire.»⁵¹¹; «Forse è un cutter»⁵¹² (un *cutter*), ipotizza il giovane marinaio; ossia la ricca imbarcazione da diporto che

⁵⁰⁶ W. Pedullà, *Gnoseologia, amore e morte in un episodio di Horcynus Orca*, in *Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 13.

⁵⁰⁷ *HO*, p. 323.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 124.

⁵¹⁰ *Inno a Demetra*, vv. 188s., in *Omero minore, Batracomiomachia - Epigrammi - Margite*, trad. di ETTORE ROMAGNOLI, illustrazioni di Adolfo de Carolis, Bologna, Zanichelli, 1925. Per una più recente ed., cfr. *Le religioni dei misteri. Vol. I: Eleusi, dionisismo, orfismo*, a c. di PAOLO SCARPI, Milano, Mondadori, 2002.

⁵¹¹ *HO*, p. 325.

⁵¹² *Ibid.*

faceva lo stupore e l'invidia di lui ragazzino, quando appariva scivolando veloce sui mari, mentre sulla palamitara egli aiutava i pellisquadre. Ma quello della barca non è che il primo dei molti enigmi e misteri che Ciccina sta per suscitare. Arrivati sulla marina, la femminota attacca alla prua della barca una campanella. Anche questo gesto, di per sé imprudente con gl'inglesi e le ronde dei finanzieri, ingenera lo stupore di 'Ndrja e alcune ipotesi. Varata la barca, Ciccina si mette ai remi e manovrandola con una sbalorditiva scaltrezza, che ancora una volta lascia basito 'Ndrja, s'insinua nella giusta corrente, nel *bastardello* che fa al caso loro.

Qualche fera si fa intorno alla barca; ed ecco, poco dopo entrare in azione la campanella, coi suoi effetti prodigiosi:

le fere, l'una dietro l'altra, abbandonavano salti, ngangà e risa e se ne venivano come incantesimate ad attorniare la barca, porgendo l'orecchio al dindin che le adescava e ammutoliva. Solo quando la campanella si spegneva, come in una ovatta imbevuta dallo stesso mare d'olio sul quale per dei tratti scivolava, solo allora, sotto sotto si agitavano, come i vava⁵¹³ quando allattano in sonno e gli levano il capezzolo di bocca: si spremevano, allora, lo scontento, s'inarcavano intrecciando una ghirlandella di ngangà allagnati e di aliti stomacosi, fetenti intorno alla barca e c'era chi con la coda dava delle tastatine, là, a prora, come per dare la sveglia alla campanella.

Continuavano ad arrivare in gran numero e col mare, anche l'aria s'andava ammassando lì dintorno fera su fera; dalla barca, si aveva la sensazione come d'un accerchiamento fisico, con intasamento e appuzzamento dell'aria: non sapeva che effetto le facessero alla femminota, ma a lui cominciavano a dare come un'occupazione di petto, una oppressione del respiro.⁵¹⁴

Come il pifferaio di Hamelin coi topi, Ciccina raccoglie a sé le fere imbambolate dal suono della campanella; e intanto al lettore si affaccia, forse, un altro rapporto di parentela, che il nome del personaggio dichiara (ma ancora il suo nome non è stato pronunciato). Ciccina Circé che incanta queste umanissime fere e che già incanta 'Ndrja (che è anche Ulisse), come pure sta incantando i lettori, è una novella Circe. Un'altra declinazione della maga greca è, nella letteratura cavalleresca, il personaggio di Alcina. Ed anche ad essa D'Arrigo si è certamente ispirato nella sua creazione. Vediamola all'opera in un passo del Boiardo, da cui pare forse affacciarsi, infine, sotto forma di balena, una sinopia dell'Orca del romanzo:

Ove la fata sopra alla marina
Facea venir con arte e con incanti
Sin fuor de l'acqua e pesci tutti quanti.

57 Quivi eran tonni e quivi eran delfini,
Lombrine e pesci spade una gran schiera;
E tanti ve eran, grandi e piccolini,
Ch'io non so dire il nome o la maniera.
Diverse forme de mostri marini,

⁵¹³ «vava = bambino» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 111.

⁵¹⁴ *HO*, p. 333.

Rotoni e cavodogli assai vi ne era;
E fisistreri e pistrice e balene
Le ripe aveano a lei d'intorno piene.

58 Tra le balene vi era una maggiore,
Che apena ardisco a dir la sua grandezza,
Ma Turpin me assicura, che è lo autore,
Che la pone due miglia di lungheza.
Il dosso sol de l'acqua tenea fuore,
Che undici passi o più salia d'alteza,
E veramente a' riguardanti pare
Un'isoletta posta a mezo il mare.⁵¹⁵

O si veda anche Ariosto:

Trovammo lei [Alcina] ch'uscita era di quello,
e stava sola in ripa alla marina;
e senza rete e senza amo traea
tutti li pesci al lito, che volea.

Veloci vi correivano i delfini [...]⁵¹⁶

Alcina e Circe, dunque, e così: «Ciccina, sì, Ciccina e Circé, insomma, Ciccina Circé. Sì, così m'appellarono...»⁵¹⁷

'Ndrja, intanto, è stupefatto ancora una volta e si riempie d'ammirazione per la donna che ha avuto quella pensata e conseguito un tal magico incanto e pensa:

Potente signora femminota, che ve ne state là, incascettata allo scuro, così avrebbe dovuto pregarla, fate quanto volete e non quanto potete. Eh sì, avrebbe dovuto raccomandarsi alla sua magnanimità contro il suo dispotismo.⁵¹⁸

E sembra di poter qui sentire una *variatio* sull'apostrofe che, nella *Commedia*, Virgilio rivolge a Caronte:

«Caron, non ti crucciare:
vuolsi così colà dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare».⁵¹⁹

⁵¹⁵ MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando innamorato*, II, XIII, 56-57.

⁵¹⁶ LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, VI, 35-36.

⁵¹⁷ «incascettato(a) = uno(a) che si è ben sistemato(a)» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 110.

⁵¹⁸ *HO*, p. 335.

⁵¹⁹ *If* III, 94-96.

Poco a poco affiorano, via via più numerosi, gli elementi danteschi di un'inferna traversata e Ciccina spiega a 'Ndrja il motivo per cui ella si serve dei delfini. Ricompare nel mare *horcynuso* l'ingombrante presenza di corpi morti:

Qua è così pieno di morti che non ve lo potete immaginare nemmeno, è tutto un grande viavai di nudità maschiline sfigurate. Ci furono miserande roncisvalli di marinai italiani come voi [...]. Si partirono allora e ancora navigano, sti meschinelli che vi dico, sti naviganti in cerca di 'maro approdo.⁵²⁰

L'espedito della bizzosa traghettatrice serve a proteggerla: il suo terrore infatti è quello di cozzare con la sua barca sul corpo morto dell'ex amante: il cosiddetto Baffettuzzi, partitosene per la guerra e mai più ritornato. Se le sue spregiate compaesane allontanano fere e cadaveri col remo, Ciccina, ancora ossessionata dall'odiosamato defunto (ai suoi occhi due volte colpevole: per averla abbandonata e non essere sopravvissuto), non può correre un simile azzardo. Ella è, a suo dire, troppo tenera di cuore. Le fere, imbrancate e imbambolate dietro al suono ipnotico della campanella le consentono allora di viaggiare per quel mare d'inferno senza incorrere in intoppi:

«Sì, mi servono a farmi andare liscia e senza impedimenti, mi servono a sbrogliarmi la navigazione di tutti sti fantasmi di marinai che se ne stanno impantanati qua, piedi piedi, mi servono a questo, sì, a pilotarmi in mezzo a st'anime vaganti...
Mi servono per remo, paravento, salvaguardia, o per come volete dire voi, mi servono per non farmeli arrivare fino alla barca. Sì, per questo mi servono le fere, pirdeu, e non me ne vergogno...»⁵²¹

In questa traversata per l'altromondo, Ciccina tiene la scena, ora confessa a 'Ndrja i suoi segreti, avvicinandolo a sé e circondandolo seducentemente col suo corpo, ora bruscamente si richiude in se stessa, sproloquia in sonno (o fingendo d'essere caduta in sonno) e s'apostrofa s'inconversa con se medesima a chiare parole o con sommessi borbottii, quasi dimentica del suo passeggero. I suoi modi, da ammiccanti sanno farsi improvvisamente scorbutici, danno il diapason a tutta scena e percorrono arpeggiando tutte le sue corde di commediante. Intanto la barca scivola sul bastardello attorniata dai delfini:

E siamo in una dimensione squisitamente dantesca, perché anche il viaggio di Dante nell'Inferno si svolge secondo stereotipati canoni del *topos* della discesa, è – insomma – in tutto e per tutto una discesa [...]: Ciccina-nocchiero della barca infernale ha, allora, tutta la

⁵²⁰ *HO*, p. 346.

⁵²¹ *Ivi*, p. 346s.

scontrosità di un Caronte e, nel tentativo di tenere lontano dalla sua imbarcazione i morti che vagano nelle acque, ti diventa proprio il Flegiàs del cerchio degli Iracondi.⁵²²

Ciò appare tanto evidente da aver lasciato a mio avviso il suo segno anche nella ricezione e figurazione dell'episodio da parte del pittore messinese Luigi Gherzi⁵²³. L'affresco da lui dipinto, sulla parete dell'atrio antistante l'aula magna della Facoltà di Scienze, a Messina, tra il 1986 e l' '89, rappresenta la parte finale del viaggio di 'Ndrja e di Ciccina, quando il marinaio, per un breve momento, cade in sonno, poco prima che la femminota compia misteriosamente il suo approdo sulla riva di Cariddi. Su un enorme muro di cinque metri per sette, intitolato *La traversata notturna dello Stretto*, l'affresco raffigura un cupo cielo coperto di nuvole nere, da cui s'affaccia appena una luna; la strana barca di Ciccina vi risalta, staccandosi da quel fondo e da un mare altrettanto scuro con una luce rossastra e quasi innaturale. A poppa, 'Ndrja sta seduto accovacciato e dormiente, a capo chino. Ciccina è invece in piedi verso prua, intenta a manovrare i remi; l'agile corpo è nudo, la testa, arrovesciata verso il cielo, le lunghe trecce corvine, alzate dal vento. Le sagome attorte di sette delfini circondano la barca; uno, sullo sfondo compie un salto e si rituffa in acqua. Nella sua rappresentazione il Gherzi sembra omaggiare con alcuni elementi il celebre quadro *La barca di Dante* dipinto nel 1822 dal pittore francese Eugène Delacroix ed oggi conservato al Louvre. La scena è appunto quella della Palude Stigia, con Dante e Virgilio traghettati da un muscoloso e seminudo Flegiàs, rappresentato di schiena ed intento a remare. La barca viene assalita da alcuni dannati iracondi. Il centro della scena sono stavolta i due poeti. Nonostante molti siano gli elementi di diversità tra le due opere, si possono riscontrare alcuni non trascurabili punti di tangenza. Le luci e i colori ad esempio, con lo stesso cupo addensamento in alto a destra, con una simile luce rossastra nella parte sinistra. Se in Delacroix le arrossate architetture sullo sfondo rappresentano la città di Dite, il fascio di luce aranciata e rossastra che si effonde sulla barca e sui due corpi dei protagonisti risulta tanto simile che, a chi volesse affiancare e sovrapporre le riproduzioni delle due immagini, potrebbe quasi suggerire che i personaggi di Gherzi di lì siano appena usciti. Le sagome dei dannati che circondano la barca sono sette, come sette i delfini intorno alla barca di Ciccina, laddove non si faccia conto dell'ottavo, che emerge invece sullo sfondo. Le torsioni dei corpi dei pesci affioranti dal mare, inoltre, potrebbero anch'esse avvicinarsi ai contorcimenti dei nudi iracondi.

⁵²² E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 124.

⁵²³ Cfr. in proposito STEFANO LANUZZA, *Erranze in Sicilia*, Napoli, Guida, 2003, pp. 134-137.

Ritornando alla pagina darrighiana, si potrebbe altresì notare che anche il sonno in cui cade 'Ndrja potrebbe alludere all'espedito dantesco della traversata di Acheronte:

Tirando le somme, sembrò che quel sonno servisse solo ai comodi della femminota, quasi che, per non scoprire qualcuna delle sue magagne o delle sue mosse trucchigne, volesse approdare senza essere vista da lui: e difatti, non vedendola, non si sarebbe mai capacitato come avesse fatto a tirare la barca in secco: quella sorta di barca, con lui sopra. Gliene aveva fatti miracoli, quella notte, ma questo gli pareva il più grosso di tutti⁵²⁴

Quando infatti Dante si trova in procinto di salire sulla barca di Caronte, avviene un prodigioso terremoto, che porta il poeta a svenire:

Finito questo, la buia campagna
tremò sì forte, che de lo spavento
la mente di sudore ancor mi bagna. 132

La terra lagrimosa diede vento,
che balenò una luce vermiglia
la qual mi vinse ciascun sentimento;
e caddi come l'uom cui sonno piglia.⁵²⁵ 136

Questo svenimento paragonato a un sonno è così chiosato dal Reggio:

[...] rappresenta quell'elemento soprannaturale che permette il passaggio del poeta all'altra riva dell'Acheronte senza salire sulla barca di Caronte. Come sia passato Dante non dice, né ci permette di congetturare con qualche serietà⁵²⁶

Il canto successivo apre infatti col risveglio del poeta:

Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un greve truono, sì ch'io mi riscossi
come persona ch'è per forza desta; 3

e l'occhio riposato intorno mossi,
dritto levato, e fiso riguardai
per conoscer lo loco dov'io fossi. 6

Vero è che 'n su la proda mi trovai⁵²⁷

⁵²⁴ HO, p. 382.

⁵²⁵ If III, 130-136.

⁵²⁶ Ibid., n. al v. 136.

⁵²⁷ If IV, 1-7.

E del suo sonno 'Ndrja aveva pensato: «Non si trattò che d'una semplice chiusura d'occhi: perché, addormentatosi a mare all'altezza delle palme, si ritrovò sveglio a terra davanti alle palme. Un sonno attaccato con la saliva, potente però per il modo in cui gli ottenebrò la mente.»⁵²⁸ La traversata infernale è stata insomma, per il marinaio un susseguirsi di incredibili prodigi e Ciccina, con cui poco dopo approdato si congiungerà carnalmente, rimarrà per lui, per quel breve sempre che sarà il resto della sua vita, creatura soggiogante e inafferrabile:

In quel buio le parole di Ciccina Circé sono insieme ricordo, constatazione e profezia; passato, presente e futuro; cosa tangibile, superstizione e pensiero; e 'Ndrja è insieme un povero pescatore siciliano e un eroe greco, mentre questa contrabbandiera diventa una maga e una sirena e tutte le donne che possono essere evocate dalle sue frasi.⁵²⁹

⁵²⁸ *HO*, p. 382.

⁵²⁹ W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 68.

9. Ulissidi – conclusioni

9.1. Don Ferdinando Currò

Che la figura di 'Ndrja segua le tracce ideali dell'antico eroe greco e ne ripercorra le esperienze, rivivendone gli incontri e le mitiche avventure, è senz'altro stato evidenziato dall'unanimità della critica. Riambientare in altra epoca le peripezie odissiache ed immergerle nel quotidiano grigiore dell'era contemporanea, inoltre, è la tecnica assolutamente joyciana che è stata, più o meno – fatte salve alcune importanti variazioni – ripresa dallo stesso D'Arrigo⁵³⁰. Più proteiforme di Proteo, nel corso dei secoli, l'archetipo dell'astuto eroe ha affascinato generazioni di scrittori (e di lettori) ed è ricomparso, col suo «multiforme ingegno», come cifra e simbolo dell'uomo *tout court*. Un apporto in tal senso fondamentale arriva alla sua figura dall'interpretazione e riscrittura dantesca, che fa di lui, come è noto, l'emblema della naturale tensione verso la conoscenza, tratto peculiare all'umanità e incoercibile anelito che la distingue dal resto del mondo animale.

È, a quanto credo, merito di Sgavicchia l'aver portato alla recente attenzione della critica le parole con cui, in un catalogo dedicato al pittore Omiccioli, il suo curatore, D'Arrigo, anticipava di più di vent'anni i *pellisquadre* del suo futuro romanzo, esplicitandone anche l'intrinseco elemento odissiacco con cui li avrebbe poi caratterizzati⁵³¹.

Oltre alla figura del protagonista, dunque, ad accogliere le istanze dell'eroe sono anche i pescatori di Cariddi, la cui lotta quotidiana per la sopravvivenza, sia essa inseguimento del *pulcinella* (il pescespada) o caccia alla *fera* (il delfino), diviene, nella nobilitante e trasfigurante operazione dello scrittore, un continuo e quotidiano – ma non meno emozionante –, rivivere la parabola del *folle volo* dantesco.

L'Ulisse – e segnatamente quello di Dante – dunque, come un raggio di luce in un cristallo prismatico, si diffrange in modo più o meno perfetto sui volti dei diversi personaggi dell'*Horcynus*. Una operazione non dissimile è quella attuata da un altro testo capitale, e ben presente al D'Arrigo, nel corso della sua annosa, demiurgica scrittura. Se consideriamo infatti

⁵³⁰ Cfr. e.g.: E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*: il viaggio e la morte, cit., p. 106: «'Ndrja Cambria, insomma, il marinaio 'nocchiero semplice della fu regia Marina', non è altro che l'ultimo travestimento letterario di Ulisse: Dietro la sua maschera si coglie facilmente la fisionomia dell'eroe omerico, i suoi gesti, la sua storia. Il protagonista dell'*Horcynus* si muove su orme già più volte segnate da altri viaggiatori della letteratura: se si avesse un po' di pazienza, si potrebbe addirittura tracciare, come per l'*Ulysses* di Joyce, uno schema particolareggiato contenente l'equivalente omerico di situazioni, episodi narrati da D'Arrigo.»

⁵³¹ Cfr. 7.2. Paolo e Francesca "sub specie delphini".

il *Moby Dick* di Melville, possiamo notare come al personaggio principale del libro, il celeberrimo Capitano Achab, che possiede, in non piccola parte, i tratti di un ulisside, faccia in qualche modo da *pendant* un *Ulixes minor*, che, uomo di mare, ricalca nella sua parabola esistenziale il *pattern* del personaggio dantesco sotto un profilo più latamente *romantico*:

Quando, tra i brividi di quella notte invernale, il *Pequod* ficcò la vendicativa prora nelle fredde malevole onde, chi ti vidi al timone se non Bulkington? Guardai con partecipe sgomento e timore quell'uomo che, in pieno inverno, sbarcato allora da una pericolosa traversata di quattro anni, poteva così infaticabilmente prendere di nuovo il largo per un altro tempestoso periodo. La terra pareva scottargli sotto i piedi. Le cose più meravigliose sono sempre le inesprimibili; le memorie profonde non producono epitaffi; questo capitolo di sei pollici è la tomba senza lapide di Bulkington. Lasciami dire soltanto che a lui andò come va alla nave scossa dalla tempesta, che penosamente avanza lungo la costa a sottovento. Il porto ben volentieri le darebbe soccorso; il porto è pietoso; nel porto c'è sicurezza, conforto, focolare, cena, coperte calde, amici, e tutto ciò che è benigno a noi mortali. Ma in quella burrasca, il porto, la terra, sono l'azzardo più atroce: la nave deve fuggire ogni ospitalità; un contatto appena con la terra, sfiorasse pure soltanto la chiglia, e tremerebbe da cima a fondo. Con tutta la sua potenza essa spiega tutte le vele per scostarsi; e così facendo, lotta contro quegli stessi venti che volentieri la sospingerebbero verso casa; di nuovo cerca per intero il flagello del mare che non dà approdo; per trovare rifugio disperatamente si precipita nel pericolo: suo unico amico il più inesorabile nemico! Capisci, adesso, Bulkington? Non ti sembra di cogliere dei barlumi di quella verità mortalmente intollerabile: che ogni pensiero serio e profondo non è che l'intrepido sforzo dell'anima per mantenersi nell'aperta indipendenza del proprio mare, mentre i più sfrenati venti del cielo e della terra cospirano per gettarla sull'infida e servile riva? Ma poiché solamente nella mancanza di approdi risiede la verità suprema, senza rive e indefinita come Dio, così è meglio perire in quell'urlante infinito che venir ingloriosamente scaraventato sottovento, anche se quella fosse la salvezza! Perché, come un verme, allora, oh!, chi mai vorrebbe strisciare vigliaccamente a terra? Orrore degli orrori! Tutto questo supplizio è dunque invano? Animo, animo, Bulkington! Punta al largo risoluto, semidio! Su dagli spruzzi della tua oceanica rovina, su, dritta, balza la tua apoteosi!⁵³²

Questa stessa operazione moltiplicatoria, nel D'Arrigo si accentua, ma batte strade meno scoperte e più raffinate. Se ai tratti odissiaci del protagonista e alla vicenda odissiacca del romanzo di *nostos* possiamo aggiungere la generalità degli ulissidi pescatori di Cariddi, non credo si sia già riscontrata la cospicua ed importante presenza del mito di Ulisse nella figura di don Ferdinando Currò. Nel tempo del romanzo, quest'ultimo è un vecchio pescatore dal passato eroico e leggendario. Anch'egli sembra non sfuggire alla morsa del tempo e dell'età senile, che lo relega al comune destino, in una grigia dimensione di immobilità e inazione:

[...] il pellesquadra scende di barca perché si fece vecchio e lo mettono e levano mattina e sera dalla sedia davanti alla porta, come per asciugarsi della salsedine che gli s'incorporò in tanti anni e che gli trasuda dalla pelle in un velo di sale [...]⁵³³

⁵³² H. MELVILLE, *Moby Dick*, trad. e a c. di ALESSANDRO CENI, cit., pp. 134s.

⁵³³ *HO*, p. 308.

Poco per volta quello che di lui è retrospettivamente tratteggiato per bocca degli altri pescatori è il nobile ritratto d'un magnanimo, nel senso, direi, dantesco del termine. La storia di don Ferdinando Currò si può articolare in almeno tre grandi momenti, non cronologicamente, ma disordinatamente narrati in *flashback*, tra la miriade di episodi secondari del romanzo.

Il primo è quello che vede l'imponente pescatore guadagnarsi la stima e la gratitudine della comunità cariddota, ed anche il soprannome di Noè, per aver messo in salvo molti dei compaesani di Cariddi dal «grande, terribile maremoto del Ventottodicembre» del 1908. Tale episodio trova il suo spazio nelle famose, antifrastiche «due parolette»⁵³⁴ di Caitanello Cambria; padre del protagonista: egli è il logorroico narratore d'eccezione (e figura dello stesso D'Arrigo) nella seconda parte del romanzo. La prima impresa di Ferdinando Currò è abilmente legata da Caitanello al racconto dell'ultima, ossia, naturalmente, a quella della sua morte. Un altro momento saliente nella parabola di vita di Ferdinando è però quello della caccia all'Orca, ricostruito più avanti nel libro attraverso la voce d'un altro vecchio pescatore: Giulio Vilardo. Tre, dunque, come detto, i punti cruciali dell'avventura della sua vita. Una prima impresa che lo vede ricoprire efficacemente il ruolo di salvatore della comunità e i panni di un antico eroe biblico. Una seconda e una terza, poi, che pertengono invece al personaggio odissiaco, filtrato da Melville e da Dante. Esaminiamo anzitutto la caccia all'Orca. Questa viene datata da Vilardo tra il 1920 e il '22, sul finire di agosto o il principiar di settembre. Ferdinando Currò si trova intento a pescare, a bordo del suo ontro, con una piccola ciurma di cinque compagni. Improvvisamente la gigantesca orca compare sul calmo scenario dello Stretto. Mentre da tutte le altre poste di mare le barche si ritirano precipitosamente verso terra, l'ontro di Currò remeggia «verso il mare dell'animalone.»⁵³⁵

Ora, come fu, come non fu che di punto in bianco si gettarono all'avventura col ferone⁵³⁶, questo con precisione non si seppe mai. Dice che nell'ontro si sentirono tutti attirati dal ferone, attirati istintivamente a intrigersi con l'animalone: tutti, dice, ma forse bastò che si sentisse attirato Ferdinando Currò e sentendosi attirato lui, nemmeno a dirlo, si sentirono attirati tutti. Domandarsi perché, per come a un personaggio come Ferdinando Currò che in tutta la sua vita si mostrò persona coraggiosa sempre, mai però sprudente e spericolata, gli saltasse il ticchio di fargli a quel diocenescampi il solletico con la traffinera⁵³⁷, non si capì mai. Di certo, non si sognò di pigliarlo, di farci qualche guadagno, non si sognò né poteva mai, nemmeno in carestia, quella carnazza, sognarsi di poterla mettere sotto il naso alla gente. No,

⁵³⁴ HO, p. 490 *et passim*.

⁵³⁵ Ivi, p. 737.

⁵³⁶ *Ferone* è il modo in cui i *pellisquadre* chiamano l'orca. Nel *Glossario* di «Menabò», cit., p. 110, il lemma è erroneamente chiosato come «grosso delfino», la parzialità degli episodi riprodotti in rivista, rendendo, forse, meno intelligibile la cosa, che appare invece perspicua ed esplicita in diversi passi del romanzo. G. ALVINO, in *Onomaturgia darrighiana*, cit., non lemmatizza.

⁵³⁷ «Traffinèra. sf. strumento da pigliar delfini - *Delfinièra*.» in V. NICOTRA, *Dizionario siciliano-italiano*, cit.

non fu di certo perché pensò di buscarsi la panella, di farsi la giornata con quell'animalone. Di certo fu altro, ma che altro? Mistero, misteri della mente umana: e sennò che fu, come potette succedere che un cristianone come quello, stimato, posato, assennato, coi grandi meriti che si sapevano, meriti di salvatore di vava e di muccusi e non solo di Cariddi, meriti che si fece nel diluvio di mareterremoto del ventotto dicembre millenovecentotto, che a un certo punto se ne va con la sua chiumma⁵³⁸ a sparare cerini sotto una montagna di dinamite chiamata ferone? In ogni modo, il fatto era che Ferdinando Currò non ebbe nemmeno bisogno di tastargli il polso agli uomini di chiumma: e difatti, senza che alcuno dicesse parola, anche se quelle che non si dissero prima, se le dissero dopo e non poche e non poco belle [...], muti muti, perciò, quando Ferdinando Currò, più e più volte dal ferone ai rematori alle spalle, al filere sopra l'albero, ebbe girato uno sguardo di vero spiritato, intanto che impugnava l'asta della traffinera come fosse diventata di ferro rovente, gli uomini allora, puramente e semplicemente, gli avevano fatto di sì cogli occhi: che s'ardisse pure, perché loro si sentivano l'almo di assecondarlo. E difatti, avevano messo mano ai remi corti come si trattasse di stargli in coda a una fianchipleni⁵³⁹, e accelerando con le palelle la remata, si erano spinti a non più d'una ventina di metri, e l'accostavano ancora, se Ferdinando Currò, freddo al suo solito come una lastra di ghiaccio, non si fosse deciso a lanzarlo. L'aveva lanzato, né più né meno, come lanzava gli spada [...]. Ma che gli faceva al ferone il ferro della traffinera? Il solletico, al massimo quello gli faceva. Per quello ci voleva un arpione come per la balena, e doppio pure, altro che ferro; l'asta, difatti, gli si era conficcata nella corazza lardosa sul quartodavanti come uno spillone.⁵⁴⁰

Con il ferro agganciato nelle carni, impossibile da recuperare, se non tassellandone la porzione intorno, l'immane orca inizia a nuotare, trascinando con sé la barca di Currò:

come un fulmine col sereno, scasava di quel mare, drizzando vertiginosamente per Malta, [...]; e dietro, l'ontro e loro, che erano rimasti a bocca aperta come per dire qualcosa e ormai, nel vento della corsa non potevano più.
Perdendo sangue, se li rimorchiava dietro sull'ontro che volava allontanandosi da quei paraggi.⁵⁴¹

L'ontro raggiunge Melito Porto Salvo e di lì si trova in mare aperto: «non c'erano più barche ma solo acqua, mare e cielo»⁵⁴². L'orca non sembra stancarsi e continua a rimorchiarli con la barca; Ferdinando Currò non vuole però tagliare la sagola: significherebbe perdere la preziosa traffinera. L'orca, che presso i pescatori gode la nomea d'immortale, sembra agire su un piano altro e sconfinare dalle logiche degli altri pesci e degli esseri viventi. I pellisquadre, che attendono fidenti un segnale di cedimento, una qualunque avvisaglia di stanchezza da parte dell'animale, si devono ricredere mentre il cielo annotta: «l'ontro quasi non toccava l'acqua e si sentiva lo zinzin dello scafo che faceva la barba all'onda.»⁵⁴³ L'orca li trascina dunque per l'intera notte, fino all'alba: «A mancavia, dalla linea d'orizzonte dell'Africa sorgeva il sole già

⁵³⁸ *Chiumma* è sic. per *ciurma*; cfr. e.g.: «"Chiummitte di galeote, accùra..." raccomandava alle ciurmette, prima di pigliare mare.» in *HO*, p. 321. Per *accùra*, cfr. qui n. 555.

⁵³⁹ *Fianchipleni* è il nome con cui i *pellisquadre* designano la femmina gravida del pescespada.

⁵⁴⁰ *HO*, pp. 737s.

⁵⁴¹ *Ivi*, p. 738.

⁵⁴² *Ibid.*

⁵⁴³ *Ivi*, p. 740.

rosso e caldo e subito, scoprivano che ancora un poco confusa e sfumata come in una nuvolaglia bruna e azzurrina, lì di faccia avevano Malta: si guardarono allora pallidi in viso, perché non immaginavano mai di essere stati portati così in bassomare.»⁵⁴⁴ Intanto la ciurma si accorge di una enorme ferita marcescente sul fianco sinistro dell'orca, che spiega così il fetore di carogna che li aveva accompagnati per buona parte del loro viaggio. Nonostante la vecchia ed enorme piaga, il ferone continua imperterrito la sua corsa marina. La stessa tremenda piaga, che se avesse afflitto un altro animale lo avrebbe certamente condotto a una inappellabile morte, diviene allora, nella mente dei pescatori, una prova stessa dell'immortalità dell'orca:

A questo punto, riferite di bocca sua, Ferdinando Currò aveva pronunciato le seguenti testuali parole che dicevano com'era pentito più dei giorni suoi, come tremava:
«E così si spiega l'arcano... Ah, Ferdinando Currò, e tu potesti pensare che feteva per morte? A te forse ti pareva che era immortale solo di chiamata, eh? Ah, Ferdinando, Ferdinando, che vai a esporre sti quattro padri di famiglia a un tale rischio... Ma chi ti pareva che era il ferone? Uno che 'surpava la sua fama? Ma ora, ora ti capaciti ora, ti capaciti che cosa t'ardisti, con chi ti pretendesti di competere?»
Dovette essere in conseguenza di questo, in conseguenza del fatto che la loro mente fu afferrata da quella enormità di cosa, dall'enormità cioè di pensare di lottare contro tutto quello, e non tanto per il fetore ammorbante, che furono pigliati tutti da conati di vomito.⁵⁴⁵

È così che, constatata l'immortalità della fera, essendo sul punto di mettersi la Sicilia alle spalle, «avevano tagliato la cima, pensando che era preferibile perdere il ferro con tutta la traffinera, che perdere la vita.»⁵⁴⁶

Nel viaggio di ritorno, i pescatori remano in silenzio per ore, finché Currò prende parola:

aveva detto che gli dispiaceva di averli messi in quel mare di guai, ma qualcuno della chiumma gli rispose che non si doveva dispiacere per loro perché a loro, al contrario, piacere gli aveva fatto, lo stesso piacere che gli aveva fatto a lui. Ci pigliammo una libertà, gli fecero. Eh, don Ferdinando? per una volta ci pigliammo una libertà, vagabondammo maremare, per nostro capriccio, per soddisfare una nostra curiosità. Per una volta nella nostra vita ci pigliammo un lusso. Però, ne valse la pena, dato che si trattò del ferone. Chiunque lo sente: faceste bene, ci dice. Se c'ero io, nemmeno a dirlo, facevo lo stesso, stessissimo di voi. Eh, per forza ci devono dire così: chi si tirava indietro? chi non l'attirava dietro a sé il ferone? Chi? Chiunque. Chichiunque, chichiunque mortale, che si veniva a trovare nella nostra situazione, di vedere coi suoi occhi, nientedimeno, l'immortale ferone. Basterebbe dire quanto se ne sentì sempre parlare. Quando si pensa che quello circolava ancora prima, e primissima, che nostra madre ci concepisse, e che circolerà ancora dopo, doppiissimo, che noi non ci saremo più, a chi non gli veniva curiosità di accostarci gli occhi a costo della vita? Una volta si nasce e una volta si muore, si dice, e c'era momento più giusto di quello per dirlo? E noi invece, cosa che mai si disse, non solo gli accostammo gli occhi, ma per giunta restammo pure vivi per poterlo raccontare.

⁵⁴⁴ HO, p. 742.

⁵⁴⁵ Ivi, p. 743.

⁵⁴⁶ Ivi, p. 744.

Sì, gli era costato alcune centinaia di lire, quello che gli costava il ferro della traffinera, ma si potevano preoccupare per quello? Del resto, o sacrificavano il ferro o seguivano il ferone all'infinito: ma con la semplice durata della loro vita di mortali, potevano mai seguirlo all'infinito e all'infinito resistere al fetore che sempre più mandava la sua morte apparente, che alimentava in effetti la sua reale immortalità? Sì, ragione avete, aveva detto a quel punto Ferdinando Currò, che si sentiva ancora qualche scrupolo e voleva sprovare sino in fondo i loro cuori, perché poteva darsi che in quella chiumma di amici parlassero come parlavano solo per levargli a lui ogni patema. Sì, ma qualcuno potrebbe venire a dirci: e che v'eravate messo in testa? di catturare il ferone per caso? e riuscendoci, cosa che mai, che ve ne facevate? Ve l'appendevate per trofeo? O vi credevate che i riatteri vi smerciavano persino questa carnazza incarognita? Capiste, amici, che ci potrebbero venire a dire? E quando mai ci passò per mente d'impadronirci del ferone? rispose la chiumma. Impadronirci del ferone? Noi? Ma se a noi ci fa impressione persino dirlo, persino sentirlo dire. E poi, quand'anche ci impadronivamo del ferone, che gusto c'era? Si vive forse di solo pane? Noi ci pigliammo una libertà, ci pigliammo una libertà e quello fu il gusto, eh, don Ferdinando? Sì, per la verità noi questo intendemmo, pigliarci una libertà. Però, che libertà vi pigliaste, può dirci qualcuno. E che specie di libertà era allora, se era utile, utile e senza pericolo? Eh, don Ferdinando, male parliamo? Male? Parlate che nemmeno se persone istruite... Poi Ferdinando Currò non li sprovò più, perché ormai aveva appurato che erano tutti d'una mente come fossero tutti d'una ventre, un'anima insomma in cinque corpi: la mente, l'anima, beninteso, era la mente, l'anima, di Ferdinando Currò.⁵⁴⁷

Un'attenta lettura di questo episodio può forse far scorgere l'affioramento, diremo carsico o intermittente, di alcuni dettagli danteschi, talché se è naturale apparentare l'inseguimento dell'orca, da un canto, al più celebre romanzo di mare d'ogni tempo, il *Moby Dick*, questa caccia sembra anche ribadire i debiti che il D'Arrigo e lo stesso Melville contraggono con l'intramontabile figura dell'Ulisse di Dante e la sua impresa oltre le soglie dei limiti umani.

Ferdinando Currò, che conduce la sua *chiumma* in un vertiginoso inseguimento del *ferone*, come colto da un'improvvisa ispirazione, che altro non è che l'anelito dell'uomo verso la conoscenza, vera libertà, diviene, a conti fatti, un Achab moderato, un Ulisse parziale, nel momento in cui, riconosciuto che il suo slancio umano rischia di tramutarsi in rovinosa follia, opta per il danno minore e taglia la cima. Disseminate nel testo, alcune parole spia e alcuni elementi inchiodano il brano darrighiano al famoso *folle volo*, già arieggiato, come visto, nelle ordinariamente straordinarie battute di pesca dei pellisquadre.

Cerchiamo di fornirne una rassegna, assieme alle più ovvie e macroscopiche allusioni al romanzo melvilliano. Un antecedente all'inseguimento dell'orca di Ferdinando Currò si potrebbe additare in *Moby Dick* nei due capitoli dedicati alla caccia di due balene (61. *Stubb uccide una balena* e 73. *Stubb e Flask uccidono una balena giusta, e poi ci ragionano sopra*), nonché, ovviamente, nei tre capitoli finali del libro, sulla fatale caccia a Moby Dick. L'ontro di Currò, rimorchiato dall'orca, ripercorre in effetti la scia della lancia di Stubb tirata dalla balena; entrambe acquistano velocità tali da volare sull'acqua, come, con valore profondamente simbolico, la barca di Ulisse:

⁵⁴⁷ HO, p. 745s.

La lancia adesso volava tagliando l'acqua in ebollizione, come uno squalo tutto pinne.⁵⁴⁸
Perdendo sangue [l'orca], se li rimorchiava dietro sull'ontro che volava allontanandosi da quei paraggi.⁵⁴⁹

[...] l'ontro quasi non toccava acqua e si sentiva lo zinzin dello scafo che faceva la barba all'onda.⁵⁵⁰

Ed anche quando l'orca diminuisce un po' la rapidità del suo viaggio, i dettagli richiamano l'esperienza del volo:

[...] si muovevano al suo traino a una velocità un poco meno barbara e fischiante da quando s'era fatto giorno, ma sempre tale, con tutta la calmeria che c'era, da gonfiargli d'aria le camicie e da costringerli a tenere una mano sopra i cappelli di paglia, che sennò rischiavano di volargli via dalla testa, sempre tale che la corda restava sempre tesa fra ontro e animalone.⁵⁵¹

Le due situazioni sono in effetti assai simili e ciò consente a D'Arrigo d'instaurare quel gioco intertestuale fatto di echi e risposnde col modello che costituisce non piccola parte del suo *modus scribendi*. Così la lancia melvilliana e l'ontro dei pellicquadre cariddoti sembrano ora procedere paralleli nei due libri, e quasi a gara, trainati l'una dalla balena e l'altro dall'orca:

Dalla sagola vibrante tesa per l'intera lunghezza della parte superiore della lancia e dal fatto che adesso era in tirare più d'una corda d'arpa, avresti detto che le chiglie dell'imbarcazione fossero due – una fendente l'acqua, l'altra l'aria – mentre la lancia sbatteva schiumando attraverso gli elementi contemporaneamente opposti. [...] Interi Atlantici e Pacifici sembrò loro d'attraversare sfrecciando, finché la balena finalmente rallentò un poco la sua fuga.⁵⁵²

Anche nel capitolo 73, come dicevamo, si profila una situazione di caccia analoga all'inseguimento dell'orca: le lance baleniere vengono rimorchiate dalla balena, arpionata e braccata; dal *Pequod*, si gridano consigli cui fanno eco quelli delle pagine orcinuse:

«Taglia, taglia!» si gridò dalla nave alle lance, che, per un istante, parvero sul punto di doversi fermare con un cozzo mortale contro la fiancata del bastimento. Ma avendo ancora un bel po' di sagola nelle tinozze, e la balena non andando a scandaglio molto rapidamente, filarono cavo in abbondanza e nello stesso tempo vogarono a più non posso per portarsi avanti alla nave.⁵⁵³

⁵⁴⁸ H. MELVILLE, *Moby Dick*, Feltrinelli, cit., p. 328.

⁵⁴⁹ *HO*, p. 739.

⁵⁵⁰ *Ivi*, p. 740.

⁵⁵¹ *Ivi*, p. 742.

⁵⁵² H. MELVILLE, *Moby Dick*, Feltrinelli, cit., p. 328.

⁵⁵³ *Ivi*, p. 371.

Dovettero dargli subito corda: «Caloma⁵⁵⁴, caloma dategli. Sagola, sagola, dategli tutta la corda che avete, dategli» gli gridarono dalle barche rivariva, ma le voci gli arrivarono a stento.

«Accùra⁵⁵⁵ alla vita, accùra alla vita...Mollatelo, mollatelo» sentirono ancora che gli gridavano da una feluca⁵⁵⁶ calabrese, quando avevano già passato Cannitello.⁵⁵⁷

D'un altro particolare si serve ancora D'Arrigo nella costruzione dell'impresa di Ferdinando Currò, ed è invece desunto dal capitolo finale di *Moby Dick*, talché la tecnica dello scrittore risulta, a tratti, quasi una raffinatissima operazione centonaria. Se degli squali affollano la scena finale del romanzo di Melville, i delfini, anzi le *fere*, compaiono, con i loro versi canzonatori, nuotando accanto all'inarrestabile orca. Dei primi, il monomaniaco e fatale capitano dichiara:

«Ma chi può dire [...] se questi squali vadano a far banchetto della balena o d'Achab?»⁵⁵⁸

Dello sfottò delle fere, similmente è detto, sulla pagina orcinusa:

Pigliarono a sfotterlo a levapelo⁵⁵⁹, il ferone, forse sfottevano pure i cristiani, non era da escludere, ma certamente sfottevano lui in primis. Dopo però, ripensandoci, capirono che forse sfottevano pure lui, il ferone, non era da escludere, ma certamente sfottevano loro, i cristiani, in primis, i cristiani in balia del pestifero animalone.⁵⁶⁰

A palesare *ad abundantiam* l'ipotesto melvilliano quale illustre antenato di questo passo orcinuso, si potrebbe citare, quanto mai esplicita, questa frase:

Ma che gli faceva al ferone il ferro della traffinera? Il solletico, al massimo quello gli faceva. Per quello ci voleva un arpione come per la balena⁵⁶¹

Proprio in merito all'intertestualità col *Moby Dick*, scriveva Nemi D'Agostino, in lode all'*Horcynus*:

⁵⁵⁴ «caloma (dar caloma) = dar spago» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 110.

⁵⁵⁵ «accura = fare (fate) attenzione!» Ivi, p. 109.

⁵⁵⁶ «feluca = barca osservatorio che dirige il lontru» Ivi, p. 110; *lontru* è forma dialettale con concrezione dell'articolo per: *l'ontro*.

⁵⁵⁷ *HO*, p. 739.

⁵⁵⁸ H. MELVILLE, *Moby Dick*, Feltrinelli, cit., p. 636.

⁵⁵⁹ «levapelo [...] Dal tema di *levare* 'togliere' e *pelo*, esemplato su *bruciapelo*» in G. ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, cit., p. 246.

⁵⁶⁰ *HO*, p. 741.

⁵⁶¹ Ivi, p. 738.

Nonostante la natura teoricamente disperata dell'imitazione, D'Arrigo è riuscito a scrivere pagine nobili e non indegne del modello, e questa è una lode grandiosa alla sua tempra di scrittore.⁵⁶²

L'apporto fondamentale del classico americano si attua sulla pagina di D'Arrigo a molteplici livelli. Di poema epico in prosa s'è giustamente parlato per entrambi i libri⁵⁶³. Ambedue prendono il titolo dall'enorme e mostruoso pesce che compare nella loro parte finale, figura allegorica e metaletteraria al contempo.

L'*Horcynus* si serve insomma liberamente, ma originalmente del suo più celebre antenato oceanico; ne ricava diversi elementi e schemi narrativi:

Con esso il rapporto non si concretizza nel semplice calco o stilema, ma implica l'abitudine a diversificare il modello, rendendo il rapporto con esso a volte palese (come nel caso del *Leviatano*), a volte abilmente dissimulato. Perché anche l'*Horcynus Orca* tende ad assumere la fisionomia di un'enciclopedia del mare, alla stessa stregua di *Moby Dick*, appunto.⁵⁶⁴

Anche la lingua, «quella mistura di stile alto e basso cui Melville seppe dare forti intensità metafisiche»⁵⁶⁵, e che «viene tutta concentrandosi su un uso smodato della ripetizione, della ripresa, della reiterazione di immagini, termini, figure, stilemi sia sintatticamente che lessicalmente con esiti di ricercata furia sinonimica o di ossessiva insistenza lemmatica»⁵⁶⁶ sarà di fondamentale importanza per la creazione di quella darrighiana, che pure si giova costantemente di consimili commistioni e che Baldelli avrà così a definire:

Il genio insistentemente deformante di D'Arrigo ha la sua più evidente manifestazione stilistica nel suo gusto derivativo ed etimologico: lungo tutta l'opera si svolge una festa sfrenata di denominali, di deverbali, di parasinteti verbali, di parole composte e ripetute.⁵⁶⁷

Infine, ciò che più importa al presente proposito: per entrambi i testi si può parlare di dantismo. Anche nel romanzo di Melville, in effetti, il ruolo della *Divina Commedia* è tutt'altro che secondario. Alessandro Ceni, nella sua *Introduzione a Moby Dick*, sottolinea l'importanza del poema sacro quale fonte d'ispirazione per il significato del viaggio in chiave spirituale e per le suggestioni mutuate dall'*Inferno*, che informano l'atmosfera di alcuni capitoli⁵⁶⁸.

⁵⁶² N. D'AGOSTINO, *Prime perlustrazioni di «Horcynus Orca»*, cit., p. 48.

⁵⁶³ Cfr. qui: 3. *Incipit Horcynus Orca*; ALESSANDRO CENI, *Introduzione* in H. MELVILLE, *Moby Dick*, Feltrinelli, cit., p. IX.

⁵⁶⁴ C. SPILA, *Il mostro barocco. Lettura di «Horcynus Orca»*, cit., p. 53.

⁵⁶⁵ N. D'AGOSTINO, *Prime perlustrazioni di «Horcynus Orca»*, cit., p. 49.

⁵⁶⁶ A. CENI, *Introduzione* in H. MELVILLE, *Moby Dick*, Feltrinelli, cit., p. IX.

⁵⁶⁷ IGNAZIO BALDELLI, *Dalla «Fera» all'«Orca»*, in «Critica Letteraria», 7, 1975, (pp. 287-310) p. 288.

⁵⁶⁸ Cfr. A. CENI, *Introduzione* in H. MELVILLE, *Moby Dick*, Feltrinelli, cit., p. VIII.

Felicemente Jorge Luis Borges nota l'affinità dei temperamenti e dei destini dell'Ulisse dantesco e del capitano Achab⁵⁶⁹.

Per quanto concerne l'episodio di Ferdinando Currò, oggetto della nostra analisi, converrà rilevare e argomentare l'opportunità d'estendervi quel medesimo accostamento.

Cominciamo anzitutto da Ulisse: nel creare uno tra i personaggi più indimenticabili e potenti della *Divina Commedia* e dunque dell'intera letteratura, Dante Alighieri non ebbe a disposizione Omero; si basò invece su quanto, di quella ricca e poliedrica figura, poteva giungergli dai suoi classici latini e dai commenti medievali a quei testi. Da Seneca (*Ep. Ad Luc.* 88, 7), Ovidio (*Met.* XIV 437-439) e Cicerone (*De Off.* III 26), ma forse anche sulla scorta di qualche leggenda medievale che a noi non è giunta, egli trasse l'idea d'un viaggio oltre i limiti dell'umano, al di là dell'odierno Stretto di Gibilterra, che il mito greco aveva battezzato come Colonne d'Ercole⁵⁷⁰. Un viaggio che lanciava l'eroe e i suoi fidati compagni al di là del *non plus ultra* da queste indicato, un viaggio verso l'ignoto da cui non si poteva fare ritorno.

L'atteggiamento di Dante nei confronti del suo personaggio è in sostanza ambivalente; come nota infatti Emanuele Zinato «il canto XXVI dell'*Inferno* è un canto non risolto, attraversato dalla tensione tra l'esaltazione del propriamente umano e il riconoscimento dei suoi limiti.»⁵⁷¹ Ciò che Dante delinea qui è un problema che l'ha a lungo travagliato: da un lato egli tratteggia un eroe disposto a dare la vita per la conoscenza, dall'altro, in quanto uomo del suo tempo e religioso, egli non può che vedere in questo estremo slancio quel peccato di *hybris* o di superbia di cui si macchiò Lucifero e che portò lo stesso Adamo alla perdizione. Se la sete di conoscenza è ciò che distingue gli uomini dai bruti, giacché il fine ultimo dell'uomo risiede appunto nel sapere, quello stesso anelito è anche, per Dante, la pulsione che, se non accompagnata dalla fede, porta l'uomo a confidare nelle sue sole forze, dimentico dell'indispensabile Grazia divina. È probabilmente di questa stessa natura il traviamiento che stava per condurre Dante a perdersi nella *selva oscura* all'inizio del suo viaggio: l'eccessiva fiducia in sé stesso, la presunzione di potere, con le sole forze della ragione, penetrare i misteri dell'esistenza, gli avrebbero meritato l'*Inferno*, se egli non se ne fosse in tempo ravveduto. Tracotante, etimologicamente, dal latino *ultra cogitans*, è colui che pensa in eccesso, oltre i limiti consentiti, travalicando i «riguardi / acciò che l'uom più oltre non si metta». Ulisse, allora, è in un certo senso un doppio di Dante, e tanto il suo destino tocca il

⁵⁶⁹ Cfr. J. L. BORGES, *Nove saggi danteschi, L'ultimo viaggio di Ulisse*, in ID, *Tutte le opere*, cit. pp. 1282s.

⁵⁷⁰ Cfr. *IfXXVI*, nota ai vv. 94-99.

⁵⁷¹ EMANUELE ZINATO, *Inferni del Novecento: Levi e Volponi*, in AA.VV., *Leggere e rileggere la «Commedia» dantesca*, a c. di BARBARA PERONI, Milano, Unicopli, 2009, (pp. 243-254) p. 249.

poeta, perché è lo stesso che a lui poteva toccare in sorte, quando non avesse confidato nella Grazia. La magnanimità dantesca risiede sì nella grandezza, ma anche nella consapevolezza e accettazione dei propri limiti umani. L'anelito verso la conoscenza, da cui Ulisse muove, è di per sé virtuoso, ed anzi è dovere fondamentale d'ogni uomo, sua naturale pulsione; diviene tuttavia peccaminoso, empio e sacrilego quando viola le leggi divine e gli umani interdetti. Così oltrepassare le Colonne d'Ercole è *folle volo* che porta l'eroe greco e i suoi compagni al castigo dell'orgoglio per decreto divino: il turbine, il naufragio, l'eterna dannazione.

Molteplici sono state le interpretazioni che le epoche successive hanno dato di questa incredibile figura; tra di esse la nostra attenzione va fissata su quella romantica.

I romantici videro in Ulisse un personaggio-simbolo della ribellione, a essi propria, a tutto ciò che comprime e limita l'individuo nella piena esplicazione di sé stesso; dell'impennarsi titanico dell'uomo contro forze a lui di gran lunga superiori; del desiderio di fuggire il consueto e la norma; di andar sempre oltre, di raggiungere l'assoluto, pur sapendo ciò impossibile; dell'attrazione del mistero.⁵⁷²

Di tale *riaccentuazione* sembrerebbe, almeno in parte, figlio il Capitano Achab, che, per taluni tratti, appare quale versione più cupa e mefistofelica dell'Ulisse dantesco.

Mutilato della gamba in una battuta di caccia alla Balena bianca, il capitano giura di ucciderla per vendicarsi; nel simbolo indefinito di questo inseguimento v'è chi ha scorto il

conflitto uomo/natura, stante la pretesa dell'uomo di controllare il caos, di comprendere il mistero, di possedere l'inspiegabile.⁵⁷³

Talché Achab figurerebbe allora quale «simbolo vivente della determinazione luciferina dell'uomo a dominare il creato»⁵⁷⁴. La caccia di una balena fino ai confini del mondo insomma non è che un'altra declinazione dell'ultimo viaggio odissiaco. Notava ad esempio Pavese, nella sua *Prefazione* al romanzo:

Questi [Achab] insegue Moby Dick per sete di vendetta, è chiaro, ma, come succede in ogni infatuazione d'odio, la brama di distruggere appare quasi una brama di possedere, di *conoscere*, e nella sua espressione, nel suo sfogo, non sempre è distinguibile da questa.⁵⁷⁵

La pulsione verso la conoscenza, dell'eroe dantesco, viene così qui a caricarsi di tinte più cupe, nel solco di Byron e Milton, attraverso un autocompiacimento romantico per il titanismo

⁵⁷² Introduzione a *If* XXVI, p. 410.

⁵⁷³ A. CENI, *Introduzione* in H. MELVILLE, *Moby Dick*, Feltrinelli, cit., p. XII.

⁵⁷⁴ Ivi, p. XI.

⁵⁷⁵ CESARE PAVESE, *Prefazione*, in H. MELVILLE, *Moby Dick*, trad. di C. Pavese, Milano, Adelphi, 2017, p. 14.

ribelle e l'empietà della trasgressione. Il *folle volo* di Ulisse e della *compagna picciola* di fedelissimi si trasforma nella monomaniaca ossessione di un uomo per una irragionevole ed impossibile vendetta privata, un uomo che attrae con soggiogante magnetismo e carisma una ciurma di marinai estranei alla sua vicenda umana. Se nel viaggio di Ulisse e nella *orazion picciola* alcuni commentatori hanno creduto di scorgere l'inganno supremo (e tale non fu) di un fraudolento, la caccia di Achab ripropone una consimile situazione laddove però, prescindendo dal valore simbolico e attenendoci unicamente al piano realistico del romanzo, un uomo piega al suo volere altri uomini affinché essi servano al suo scopo, alla sua persuasiva follia.

D. H. Lawrence, che approda, nelle sue pagine, a tutt'altre conclusioni dalle intertestualità e simbologie dantesche, scrive assai efficacemente: «Una nave di folli, agli ordini di un folle capitano in una folle caccia»⁵⁷⁶.

Torniamo, a questo punto, al nostrano Ulisse pescatore. Nella sua impresa, come visto, emergono elementi derivati dal romanzo melvilliano, ma v'è certo anche qualcosa che lo avvicina alla *Commedia*, e che appare talora senza mediazioni.

Quando l'Orca emerge nel mare dello Stretto, l'ontro di Currò rema verso di lei, mentre le altre imbarcazioni si danno alla fuga. L'animosità eroica si profila come qualcosa di inesplicabile eppure afferra contempo tutti i membri dell'equipaggio. Come è spesso ribadito nel brano⁵⁷⁷, l'intento dei pescatori non è, stavolta, quello di pescare. Non si tratta di catturare il *ferone*: oltre ad essere impossibile, sarebbe anche un'inutile cattura, giacché la sua carne non è commestibile. Non è il mestiere a spingere i pellisquadre a *lanciare* l'Orca, ma l'attrazione verso un arcano inesplicabile, come quello della morte, come l'orca stessa, appunto. «Fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza»⁵⁷⁸, aveva detto Ulisse ai suoi compagni, appellandosi al desiderio di sapere che è proprio d'ogni uomo, ed anzi, che costituisce la cifra più alta della stessa umanità; «l'ardore [...] / a divenir del mondo esperto»⁵⁷⁹ è ciò che spinge Ulisse a ripartire dopo l'agognato e decennale ritorno; «l'esperienza / [...] del mondo senza gente», dell'ignoto, è quel che Ulisse promette ai suoi fedelissimi; e un'esperienza straordinaria vivono anche Currò e la sua *chiumma* a rimorchio dell'Orca:

⁵⁷⁶ D. H. LAWRENCE, «*Moby Dick*» di Herman Melville, trad. di Andrea Mattacheo, in H. MELVILLE, *Moby Dick*, trad. di Ottavio Fatica, Torino, Einaudi, 2015, p. XIII.

⁵⁷⁷ Cfr. *HO*, pp. 737s.; 745s.

⁵⁷⁸ *IfXXVI*, 119s.

⁵⁷⁹ *Ivi*, 116s.

Ragionavano ancora [...] come innocenti cogli occhi chiusi, come ragiona chi non sa, chi non ha 'sperienza di una data cosa [...]⁵⁸⁰

dice il narratore a proposito di Currò e pellisquadre all'inizio della loro avventura, ma alla fine, dopo aver tagliato la cima salvando sé e i compagni dalla morte, è Ferdinando Currò a poter dichiarare all'Orca:

Ti sperimentammo e te ne diamo atto: ti meriti l'appellativo che porti.⁵⁸¹

Un efficace e originale elemento di *variatio* rispetto al Canto dantesco è dato dal fatto che, anziché persuadere con parole i suoi compagni ad un'unica volontà nell'intraprendere l'impresa, Currò instaura con essi una fulminea comunicazione di sguardi che subito si traduce in comunione d'intenti:

muti muti, perciò, quando Ferdinando Currò, più e più volte dal ferone ai rematori alle spalle, al filere sopra l'albero, ebbe girato uno sguardo di vero spiritato, intanto che impugnava l'asta della traffinera come fosse diventata di ferro rovente, gli uomini allora, puramente e semplicemente, gli avevano fatto di sì cogli occhi: che s'ardisse pure, perché loro si sentivano l'almo di assecondarlo.⁵⁸²

E l'*orazion picciola* diventa un dialogo tra Currò e i membri della ciurma che ha però luogo al termine dell'impresa, sulla via del ritorno. Un bellissimo dialogo in cui Ferdinando Currò, pentito, sonda gli animi degli amici che l'hanno voluto seguire, ed essi, anziché biasimarlo, difendono a spada tratta, e da qualunque ipotetico detrattore, il loro *folle volo*:

qualcuno della chiumma gli rispose che non si doveva dispiacere per loro perché a loro, al contrario, piacere gli aveva fatto, lo stesso piacere che gli aveva fatto a lui. Ci pigliammo una libertà, gli fecero. Eh, don Ferdinando? per una volta ci pigliammo una libertà, vagabondammo maremare, per nostro capriccio, per soddisfare una nostra curiosità. [...] Chiunque lo sente: faceste bene, ci dice. Se c'ero io, nemmeno a dirlo, facevo lo stesso, stessissimo di voi. Eh, per forza ci devono dire così: chi si tirava indietro? chi non l'attirava dietro a sé il ferone? Chi? Chiunque. Chichiunque, chichiunque mortale, che si veniva a trovare nella nostra situazione, di vedere coi suoi occhi, nientedimeno, l'immortale ferone. [...] a chi non gli veniva curiosità di accostarci gli occhi a costo della vita? Una volta si nasce e una volta si muore, si dice, e c'era momento più giusto di quello per dirlo? E noi invece, cosa che mai si disse, non solo gli accostammo gli occhi, ma per giunta restammo pure vivi per poterlo raccontare.⁵⁸³

Il piacere, dunque, di seguire liberamente e gratuitamente uno slancio naturale e umanissimo; la consapevolezza che il lavoro, per quanto elemento fondamentale nella

⁵⁸⁰ HO, p. 740.

⁵⁸¹ Ivi, p. 744.

⁵⁸² Ivi, p. 738.

⁵⁸³ Ivi, p. 745.

costruzione identitaria dell'uomo, atto che «valorizza e esplora le latenze del reale»⁵⁸⁴, acquista senso e compiutezza quando non oblitera l'umanità di chi lo svolge, fagocitandola, ma le lascia lo spazio e l'agio di esprimersi anche in direzioni altre, quando realmente cioè garantisce all'uomo la libertà che è a lui propria e con essa si salda e si completa.

Si vive forse di solo pane? Noi ci pigliammo una libertà, ci pigliammo una libertà e quello fu il gusto, eh, don Ferdinando? Sì, per la verità noi questo intendemmo, pigliarci una libertà. Però, che libertà vi pigliaste, può dirci qualcuno. E che specie di libertà era allora, se era utile, utile e senza pericolo? Eh, don Ferdinando, male parliamo? Male? Parlate che nemmeno se persone istruite...

Poi, Ferdinando Currò non li sprovò più, perché ormai aveva appurato che erano tutti d'una mente come fossero tutti d'una ventre, un'anima insomma in cinque corpi: la mente, l'anima, beninteso, era la mente, l'anima, di Ferdinando Currò.⁵⁸⁵

La perdita del ferro della trafiggera, del costoso ferro della trafiggera, è compensata da un guadagno impagabile: il riconoscimento della propria natura, lo sviluppo, la crescita individuale e collettiva che avviene seguendo e perseguendo il libero slancio verso la conoscenza.

ci pigliammo una libertà, vagabondammo maremare, per nostro capriccio, per soddisfare una nostra curiosità.
[...] a chi non gli veniva curiosità di accostarci gli occhi a costo della vita?

Sulla figura dell'Ulisse dantesco alcuni commentatori antichi e moderni hanno visto gravare il peccato di *curiositas*; tale peccato costituirebbe una sorta di degenerazione e abbassamento dell'anelito verso la conoscenza:

il peccato [...] di 'curiositas', [...] sarebbe da distinguere dall'amor di scienza. [...] Cicerone stesso, nel [...] *De Finibus*, la distingueva dall'amor di sapienza: le sirene, egli dice, promettevano all'eroe la sapienza, per lui «più cara della patria» (e Dante disegna il suo Ulisse a immagine di questo Ulisse ciceroniano e di sé stesso); ma la sapienza non consiste nel sapere ogni cosa di qualunque specie («omnia...scire cuiuscumque modi sint») il che è proprio degli uomini «curiosi»; invece, «essere condotti dalla contemplazione delle massime cose al desiderio della scienza, questo è da ritenere proprio degli uomini sommi»; e tale è per cicerone appunto Ulisse. Per dare a questo la configurazione negativa di «curioso», Dante avrebbe dunque dovuto, oltre tutto, andar contro all'esplicita distinzione ciceroniana. Del resto: come amante della sapienza e non come curioso Ulisse è visto non solo da Cicerone, ma dalla concorde tradizione classica medievale.⁵⁸⁶

⁵⁸⁴ E. ZINATO, *Inferni del Novecento: Levi e Volponi*, in *Leggere e rileggere la «Commedia» dantesca*, a c. di BARBARA PERONI, cit., p. 245s.

⁵⁸⁵ HO, p. 746.

⁵⁸⁶ *Introduzione a If XXVI*, p. 411s.

Se i pellisquadre di D'Arrigo parlano di *curiosità* e di *capriccio*, considerato il significato dell'Orca nel romanzo⁵⁸⁷, il misterioso arcano che per loro rappresenta, ciò non avviene, insomma, perché D'Arrigo voglia tacciare di *curiositas* il personaggio dantesco ed i suoi stessi ulissidi, ma fa invece piuttosto parte di quel procedimento tutto darrighiano di *understatement* con cui egli cala nella realtà umile e quotidiana del romanzo i più nobili dei miti e i più illustri degli eroi della tradizione. Risponde inoltre alla psicologia del personaggio, che, sodale di Currò, minimizza così facendo anche i rischi corsi e si dichiara ancora fedele al suo "capitano": Ulisse-Achab-Currò.

Secondo le credenze dei pescatori, e segnatamente in questo episodio, l'Orca simboleggia la Morte, e dunque, se vogliamo, l'Ignoto *par excellence*. L'Orca è la Morte immortale («[...] tu stessa sei la Morte, sei morta che incarognisci e contempo sei immortale»⁵⁸⁸) e di fronte al richiamo di un consimile enigma, certo, non v'è uomo che possa resistere.

Chi? Chiunque. Chichiunque, chichiunque mortale, che si veniva a trovare nella nostra situazione, di vedere coi suoi occhi, nientedimeno, l'immortale ferone. [...] a chi non gli veniva curiosità di accostarci gli occhi a costo della vita?

È il richiamo del più grande mistero dell'intera esistenza a lanciare Currò e i suoi arditi compagni in quell'inseguimento. Non è questa l'odissiaca sete di conoscenza?

Egli [Ulisse] è l'iniziatore e il persuasore; ma l'ansia di conoscere è di tutti; non solo dei compagni, ma di tutti gli uomini degni di questo nome: è questo il succo dell'orazione. Ulisse non incita i compagni con la prospettiva di gloria nascente da un'eccezionale impresa, bensì richiamandoli al loro dovere di uomini.⁵⁸⁹

E a tal punto ogni uomo è Ulisse, che la *chiumma* di Currò non ha nemmeno bisogno della *orazion picciola* per lanciarsi nella sua impresa verso l'Ignoto. Una sola, unanime volontà:

[...] tutti e sei erano forse tacitamente d'un pensiero già in quel momento, quando ancora non sapevano nemmeno che c'era, chi c'era sotto quello strano, impressionante fenomeno di natura.

⁵⁸⁷ Anche l'Orca, come molti dei maggiori personaggi di *Horcynus*, presenta una polisemia simbolica non indifferente. In questa, che altrove abbiamo chiamato superfetazione del coefficiente simbolico (e che sembra talvolta quasi cortocircuitare in sé stessa), risiede forse parte del suo sfuggente fascino, sospeso tra la vaghezza appunto propria del simbolo (che per poter evocare e suggestionare non può possedere contorni troppo netti), e la concretezza, enorme e tangibile, della sua mole d'animale vivente e reale. Ci limitiamo però qui a considerare la sua simbologia nelle pagine analizzate e nella vicenda di Ferdinando Currò e compagni.

⁵⁸⁸ *HO*, p. 744.

⁵⁸⁹ *Introduzione a IfXXVI*, p. 409.

[...] Dice che nell'ontro si sentirono tutti attirati dal ferone, attirati istintivamente a intrigarsi con l'animalone: tutti, dice, ma forse bastò che si sentisse attirato Ferdinando Currò e sentendosi attirato lui, nemmeno a dirlo, si sentirono attirati tutti.⁵⁹⁰

Ecco, «gli avevano fatto di sì cogli occhi: che s'ardisse pure, perché loro si sentivano l'almo di assecondarlo»⁵⁹¹ («Li miei compagni fec'io sì aguti, / [...] al cammino, / che a pena poscia li avrei ritenuti»⁵⁹²), «E difatti avevano messo mano ai remi corti come si trattasse di stargli in coda a una fianchipieni»⁵⁹³ («de' remi facemmo ali al folle volo»⁵⁹⁴).

Un passo di analogo significato ritroviamo anche, non a caso, nella caccia finale in *Moby Dick*:

Essi erano un unico uomo, non trenta. [...] tutte le individualità dell'equipaggio, il valore dell'uno, la paura dell'altro, la colpa e l'innocenza, tutte le molteplicità eran saldate in unità ed eran tutte dirette a quella meta fatale che Achab, loro unico signore e unica chiglia, indicava.⁵⁹⁵

Il viaggio di Currò e compagni dunque, come quello d'Ulisse e analogamente a quello di Achab, è un viaggio dell'uomo, di ogni uomo, oltre i propri limiti, e verso l'ignoto.

Anche nella verifica finale che Currò effettua, testando la ciurma a conclusione dell'impresa, questa si dimostra con lui d'un unico sentimento e d'una totale consonanza di vedute:

aveva appurato che erano tutti d'una mente come fossero tutti d'una ventre, un'anima insomma in cinque corpi: la mente, l'anima, beninteso, era la mente, l'anima, di Ferdinando Currò.⁵⁹⁶

A sottolineare tale unità, nello scambio di battute che precede, e che avviene tra Currò e i suoi sodali, i membri della *chiumma* non sono distinti l'uno dall'altro, non vengono designati per nome e non parlano come singoli individui, ma sempre riferendosi al plurale; il discorso, riportato in forma indiretta, talvolta consente al lettore di attribuire la parola a Ferdinando (anziché alla *chiumma*) solo in un secondo momento, e non sempre con assoluta sicurezza (e.g.: «Sì, per la verità noi questo intendemmo, pigliarci una libertà. Però, che libertà vi pigliaste, può dirci qualcuno. E che specie di libertà era allora, se era utile...»).

⁵⁹⁰ HO, p. 737.

⁵⁹¹ Ivi, p. 738.

⁵⁹² IfXXVI, 121-123.

⁵⁹³ HO, p. 738.

⁵⁹⁴ IfXXVI, 125.

⁵⁹⁵ H. MELVILLE, *Moby Dick*, trad. e a c. di ALESSANDRO CENI, Feltrinelli, cit., Cap. 134, p. 622.

⁵⁹⁶ HO, p. 746.

Dunque, riassumendo: su una scala spazio-temporale più ridotta, come l'Ulisse di Dante, *sol con un legno*, cioè a dire sull'ontro, e con la sua *compagna picciola*, Ferdinando Currò aggancia l'Orca con la traffinera, e si ritrova, in situazione assai melvilliana, rimorchiato coi compagni dove «non c'erano più barche ma solo acqua, mare e cielo» (un più domestico «alto mare aperto»^{597?}); dal giorno in cui, intento alla pesca, è colto coi suoi dall'irrefrenabile e umanissimo impulso, trascorrono tutta una notte rimorchiati dall'*animalone*. All'alba, si mostra loro, in lontananza, Malta, che, «confusa e sfumata come in una nuvolaglia bruna e azzurrina»⁵⁹⁸, può forse rievocare alla memoria la montagna «bruna / per la distanza». L'anelito verso la conoscenza, il tentativo dell'uomo di superare i propri limiti e la sua finitudine hanno però anche un rovescio della medaglia.

Se, nell'affascinante lettura di Alessandro Ceni,

Achab è uno stregone votato alla caccia alla Balena Bianca in quanto *atto ovvero rito definitivo per uccidere la morte* (Moby Dick), liberando così se stesso (ultimo svincolamento dalla natura umana, caduca, per assumere quella divina) e l'umanità tutta dall'originario "fardello".⁵⁹⁹

Currò sa di non poter uccidere l'Orca, la Morte immortale; sa che a voler guardare da troppo vicino quest'arcano dell'esistenza, l'impresa si fa *folle*, e il rischio può diventare troppo alto. Alla *sblasata*⁶⁰⁰, l'atto di *hybris*, segue il pentimento, il riconoscimento dei propri limiti, simboleggiato dal taglio della cima. Currò sa che per morire c'è ancora tempo, e salva sé stesso e i suoi compagni, dimostrandosi assennato e magnanimo anziché superbo.

Se l'*Epilogo* di *Moby Dick* ha in esergo la frase tratta dal libro di *Giobbe*: «E io solo sono scampato per dirtelo»⁶⁰¹, che fa lì riferimento ad Ismaele, narratore del romanzo ed unico superstite del naufragio, la *chiumma* di Currò può felicemente riprenderla ed estenderla ad ogni membro dell'equipaggio:

E noi invece, cosa che mai si disse, non solo gli accostammo gli occhi, ma per giunta restammo pure vivi per poterlo raccontare.⁶⁰²

⁵⁹⁷ *IfXXVI*, 100.

⁵⁹⁸ *HO*, p. 742.

⁵⁹⁹ A. CENI, *Introduzione* in H. MELVILLE, *Moby Dick*, Feltrinelli, cit., p. XIV.

⁶⁰⁰ «sblasata [...] Incrocio di *sbrasata* col fr. *blasé* 'ricco di esperienze', 'vissuto'. 'Sbrasata da fanatico'.» in G. ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, cit., p. 253; *sbrasata* è region. per *sbraciata*, che in senso fig. vale per *spacconata*, *vanteria*.

⁶⁰¹ *Gb I*, 14-19.

⁶⁰² *HO*, p. 745.

Una bella *summa* di questa memorabile avventura ce la dà sempre Giulio Vilardo, che, alcune pagine dopo, così andrà a descriverla *in nuce*:

[...] l'impresa pazza di quel savio Ferdinando Currò che si fece trainare con l'ontro sino a Malta e là si arrese, si scappellò e tagliò la cima.⁶⁰³

Abbiamo parlato di tre momenti fondamentali nella vita eroica di Don Ferdinando Currò, e, come abbiamo detto, il primo ed il terzo vengono narrati assieme da Caitanello Cambria. Questo della caccia all'Orca, invece, cronologicamente il secondo, viene posposto nel romanzo, salvo poi saldarsi narrativamente al finale, in una toccante interpretazione di Vilardo.

L'avventura della caccia, infatti, trova un suo ideale compimento molti anni dopo, dopo cioè che la tragedia della morte è stata differita con il taglio della sagola. E ritornano, anche, i rimandi al testo dantesco.

Celeberrimo eroe della comunità di Cariddi, che nel 1908 aveva salvato dal maremoto talmente tanti compaesani da meritare il soprannome di Noè, nel '43 Ferdinando Currò, ormai più che ottantenne, è già da una decina d'anni relegato a pressoché totale immobilità da un'impetosa nefrite, e «quasi cieco e sordo»⁶⁰⁴, sconta l'implacabile vecchiaia. I nipoti Anselmo e Catina lo depongono ogni giorno su una sedia, dinanzi alla porta di casa o sulla marina e lo ritirano dentro a sera. In una torrida notte d'estate però, egli chiede d'esser lasciato sulla sedia, all'aperto, in cerca del sollievo dalla calura che può recargli la brezza di mare. All'albeggiare, la sedia è vuota.

Don Ferdinando Currò non era scomparso da solo, però: Sebastiano Schirò, Vito Imbesi e Cono Ritano, nonnavi come lui, e con lui, tutti insieme, sempre fedelissimi, inchiummati, sia sopra ontro e sia sopra palamitara, risultavano anche loro mancanti, anche le loro sedie avevano albeggiato svacantate della loro persona. Con la loro, s'appurava contempo la scomparsa della Borietta, una lancetta d'antica data, che serviva più ai mucchiosi per spassarsi a lanciare aguglie, che per altro, e che era l'ultimo avanzo della stirpe infelice delle loro barche, l'unica che avevano potuto rimediare dopo lo sterminio di guerra e che tenevano un poco fuori di vista, sotto lo sperone, come per campione della razza e per figura: per figura, perché oltre al fatto che c'era proibizione inglese di varare, chi s'azzardava a pigliare mare con quella fesseriola di barca mezza scassata? E se si erano azzardati Ferdinando Currò e Compagni, quello non ci voleva molto a capirlo, per loro non doveva essere stato un azzardo, ma calcolo, calcolo ponderoso e ponderato.

Dei parenti dei quattro nonnavi, nessuno si gettava alle grida [...], perché più grande del dolore che provavano, era lo sbalordimento che gli dava quella pensata dell'altromondo, che avevano messo in atto quei quattro vecchioni.

Forse con la loro orbaria, nemmeno ce la facevano più a vedersi l'uno con l'altro dalle loro sedie, quando li mettevano davanti alla porta; e quando si trovavano l'uno accanto all'altro sulla marina, pareva che non si riconoscessero nemmeno: per questo, appariva un mistero come si fossero abboccati per arrivare a quella intesa, coi particolari, il modo e il momento.

⁶⁰³ Ivi, p. 792.

⁶⁰⁴ Ivi, p. 532.

Quello che si poteva immaginare, era solo che la vecchia chiumma aveva deciso di ritrovarsi ancora una volta col mare sotto.⁶⁰⁵

Quattro vecchi che, ad eccezione d'uno di loro (Cono Ritano), nemmeno si reggono in piedi, come avranno mai potuto armare la lancia, varare, remare e prendere il largo? La comunità di Cariddi è esterrefatta.

E poi la chiumma di nonnavi doveva avere drizzato al largo, assai al largo a quel mare dove non si pescano pesci: e questa fra tutte era la parte meno indecifrabile di quel mistero.⁶⁰⁶

La barca ricompare, vuota; i corpi dei quattro sono completamente scomparsi. I pellisquadre, riuniti a consiglio, formulano le loro ipotesi. Come sempre è Luigi Orioles a prendere parola nelle situazioni difficili e ad affrontare spartanamente le cose: è lui infatti a verbalizzare la scelta suicida del gruppo, ed anche a dirne schiettamente la ragione: in un'epoca di grande povertà e di «gran fame nera»⁶⁰⁷ come quella della guerra, i vecchi hanno compiuto quel gesto per non essere più di peso alla comunità. Un gesto, insomma, conforme al carattere eroico e generoso di Currò («[...] quei caratteri magni, magnanimi dell'essere che mai pensa a sé, ma sempre e solo agli altri [...]»⁶⁰⁸).

Quando Vilardo terminerà il racconto della caccia all'Orca del '22, vi riannoderà idealmente quest'ultimo viaggio; *trait d'union* al suicidio sono queste sue belle parole:

Poi, Ferdinando Currò non li sprovò più, perché ormai aveva appurato che erano tutti d'una mente come fossero tutti d'una ventre, un'anima insomma in cinque corpi: la mente, l'anima, beninteso, era la mente, l'anima, di Ferdinando Currò. E in seguito forse si erano mai smentiti? Si erano smentiti forse con l'ultima varata che avevano fatto con la Borietta, per una volta ancora tutti insieme, a eccezione di Giovannino Ronca che gli faceva da filere e che l'ultima varata l'aveva fatta da solo anni prima? Non si erano pigliata forse un'altra libertà? Non avevano varato forse per abbordare di nuovo il ferone? E stavolta non avevano nemmeno una cima da tagliare, stavolta dovevano proprio desiderarsi che l'animalone se li trainasse dietro all'infinito.⁶⁰⁹

Così, saldati tra loro i due episodi, a quanto ci sembra, riprendono ancor più chiaramente i tratti della vicenda dell'Ulisse di Dante. Diversi gli elementi che vi si richiamano. Il «gigantomo vegliardissimo, che si era varato, in definitiva, non da terra a mare, ma da vita a morte»⁶¹⁰ con

⁶⁰⁵ Ivi, pp. 537s.

⁶⁰⁶ Ivi, p. 538.

⁶⁰⁷ Ivi, p. 539.

⁶⁰⁸ Ivi, p. 795.

⁶⁰⁹ Ivi, p. 746.

⁶¹⁰ Ivi, p. 530.

la ridicola *lancitta* Borietta⁶¹¹ ed una «compagnia nonnava»⁶¹² («Io e' compagni eravam vecchi e tardi») è anche qui l'Ulisse del XXVI Canto. La «foce stretta / dov'Ercule segnò li suoi riguardi // acciò che l'uom più oltre non si metta» è in fin dei conti un salto nella morte. Il mistero sulla morte dei *nonnavi* attanaglia i cariddoti come la fine di Ulisse spingeva a interrogarsi Dante ed i suoi contemporanei e, prima di loro, già gli antichi:

Oh Ferdinando, ma dov'è che te ne andasti con la tua chiummitta? Dove, dove?⁶¹³

«[...] ma l'un di voi dica
dove, per lui, perduto a morir gissi». 84

Quando inizia a narrarne, Caitanello Cambria apostrofa Ferdinando per tre volte:

come volesse fargli giungere la sua voce là, dove si trovava, in qualche mare dell'altromondo⁶¹⁴

E un mare dell'altro mondo è anche quello cui giunge Ulisse, in faccia alla montagna del Purgatorio. Infine, si consideri il passo in cui i pellisquadre fanno le loro ipotesi sulla sparizione dei corpi:

Poi, ai pellisquadre, il pensiero gli andò a quella imbarcata di nonnavi, domandandosi come mai la *lancitta* era ricomparsa in quei vicini, e il mare non gli aveva rigettato lì davanti i corpi dei quattro vegliardi: come mai non ne aveva rigettato nemmeno uno? E come mai non gli mandava nemmeno un mutandone, una maglia?
«Forse s'incorrentarono e la calante forse li sviò oltre Malta, in mare aperto, forse...»
«Oppure, col suo risucchio li incamerò qualche garofano d'abisso, magari saranno qua davanti e lassotto girano, girano e gireranno... »⁶¹⁵

Si potrebbe allora notare che la prima ipotesi rilancia la «compagnia nonnava» oltre Malta, per un'ideale prosecuzione del viaggio a rimorchio dell'Orca, dove Malta, comparsa in lontananza come la «montagna bruna» ad Ulisse, era stata però al contempo il *non plus ultra* di Currò, che lì aveva allora tagliato la cima.

⁶¹¹ Il nome della barca allude forse ironicamente all'*hybris* odissiaca. Del resto la stessa è poi utilizzata, e non a caso, da Caitanello Cambria in un'altra "tracotante" impresa: il bellissimo duello con il *Manuncularais* (HO, 563-597).

⁶¹² Ivi, p. 544.

⁶¹³ Ivi, p. 792.

⁶¹⁴ Ivi, p. 530.

⁶¹⁵ Ivi, p. 540.

La seconda ipotesi, invece, parrebbe poter essere allusione a quel movimento spiraliforme che chiude le rispettive avventure di Ulisse (il *turbo* che percuote il *legno* e «tre volte il fe' girar con tutte l'acque») e di Achab (risucchiato con tutta la ciurma, Ismaele escluso, nel gorgo provocato dall'affondamento del *Pequod*).

Quando Borges, nel suo *L'ultimo viaggio di Ulisse* accosta la figura dantesca a quella melvilliana, scrive:

Questi [Achab], come quello [Ulisse], tesse la propria perdizione a forza di veglie e di coraggio; il tema generale è lo stesso, la fine è identica, le ultime parole sono quasi uguali. Schopenhauer ha scritto che nelle nostre vite nulla è involontario; entrambe le finzioni, alla luce di questa prodigiosa opinione, sono il processo di un occulto e complicato suicidio.⁶¹⁶

Jorge Luis Borges, con la sua consueta finezza e originalità, ci suggerisce qui due inopinati suicidi dietro ad un viaggio oltre i confini del mondo e ad una caccia a una balena bianca⁶¹⁷.

Nel suo *Ferdinando Currò*, Stefano D'Arrigo, quasi mettendosi dall'altro lato dello specchio, ci ricorda come sia assolutamente possibile anche il contrario.

9.2. 'Ndrja Cambria – un sacrificio metaletterario

L'eroe protagonista di questo romanzo, non è però Don Ferdinando Currò, il Noè cariddoto, segretamente Ulisse, ma 'Ndrja Cambria: il «nocchiero semplice della fu regia marina 'Ndrja Cambria»⁶¹⁸, in viaggio verso casa, di ritorno dalla guerra, e che quindi, come s'è visto⁶¹⁹, ha i tutti i documenti, le carte in regola, per così dire, per essere Ulisse anche lui⁶²⁰.

Abbiamo altresì notato che il primo dei paradigmi eroici direttamente ed esplicitamente evocato sulla sua persona (diversamente dall'odissiaco che emerge, sì, da subito, ma con indizi indiretti) è quello dell'eroe biblico Mosè. Ferdinando Currò e 'Ndrja Cambria sono gli eroi

⁶¹⁶ J. L. BORGES, *Nove saggi danteschi, L'ultimo viaggio di Ulisse*, in *Id, Tutte le opere*, cit., p. 1283.

⁶¹⁷ Si noti, *en passant*, che in un brano di *Moby Dick* (34. *Nella mensa della cabina*, p. 185, ed. Feltrinelli, cit.), si dà tale descrizione: «[...] così nella sua inclemente, desolata vecchiaia, l'anima di Achab, serrata nel tronco cavo del suo corpo, si nutriva delle tetre zampe della sua cupezza!». Sarà forse una mera coincidenza, ma le anime suicide sono punite, nell'*Inferno* di Dante, reincarnandosi in corpi vegetali; cfr., a tal proposito, qui: 4.2. *Tassonomia letteraria delle piante parlanti*.

⁶¹⁸ *HO*, p. 7.

⁶¹⁹ Cfr. qui: 3. *Incipit Horcynus Orca*.

⁶²⁰ Cfr. e.g.: E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 57: «[...] ci troviamo di fronte al solito procedimento di D'Arrigo, per cui, dietro a un personaggio, se ne cela un altro che lo ha preceduto nella medesima esperienza storica e poetica» (il passo, che si riferisce a Cata, si attaglia naturalmente a diversi casi); *et Ivi*, p. 73, ove Giordano afferma la «possibilità di leggere i personaggi di D'Arrigo secondo due livelli principali, quello mitico e quello realistico: il personaggio-uomo del 1943 nasconde sempre in sé una creatura del mito»; in nota, egli cita proprio ad esempio la figura di Currò-Noè.

locali di Cariddi: due eroi diversi, per due differenti generazioni. Ferdinando ha per modelli Noè e Ulisse, 'Ndrja, invece, Mosè e Ulisse. In ambedue queste figure sembra particolarmente chiara quell'idea di *summa* a cui D'Arrigo aspira per il suo romanzo-poema e per i personaggi che l'affollano: vi convergono la tradizione giudaico-cristiana e quella greca, i due macrofiloni su cui posa ed è fondata la cultura occidentale. Va ora preliminarmente ribadito quanto già si accennava a conclusione del capitolo 4⁶²¹: ovverosia la sostanziale negazione o riconsuazione di 'Ndrja delle diverse identità eroiche che il libro via via gli propone. Se Ferdinando Currò è l'eroe riuscito e riconosciuto dalla comunità, non parrebbe potersi dire altrettanto di 'Ndrja: le prime prove, sul sentiero dell'eroe che rimpatria, vengono infatti fallite. Cata, la ragazza (fata o principessa) imprigionata nel bosco della sua follia, non troverà in lui lo sperato cavaliere venuto a liberarla; ha un bello sgolarsi a chiamar «Mosè» quel «pazziscolo»⁶²² di Portempedocle: 'Ndrja il suo Mar Rosso se lo attraversa da solo con Ciccina Circé; i quattro reduci dovranno arrangiarsi. Chi più s'ardirebbe, dopo, a chiamarlo Mosè?

Vediamo ora, più precisamente, in che cosa, in effetti, gli si attagli la figura di Ulisse.

Il romanzo di *Horcynus* è anzitutto l'avventura di un *nostos*; il rimpatriare di un marinaio che torna dalla guerra è innegabilmente situazione odissiaca, dalla quale altre sembrano, quasi in modo naturale, appropriatamente svilupparsi. Se nell'*Odissea* Ulisse narra le peripezie del suo viaggio al banchetto del re dei Feaci, analogamente, un grande *flashback*, nella prima parte dell'*Horcynus*, informa sulle vicende vissute da 'Ndrja nella sua lunga strada verso casa. Non v'è più, però, il pretesto d'un'occasione conviviale, ma un protagonista solo, sulla riva, nella notte, e che compie per sé stesso e i lettori il suo viaggio della memoria. Ecco che l'incontro con le Femminote allude a quello avvenuto tra Ulisse e le sirene. Ciccina Circé reclama sin dal nome la sua ascendenza in Circe; al padre, Caitanello, corrisponde Laerte. Vi è poi la giovane Marosa, figlia di Luigi Orioles e fidanzata di 'Ndrja:

«Io ricamavo pesci e ogni pesce che ricamavo, giuravo di non mangiarlo mai più in vita mia. E allora feci un patto con Dio, e il patto era che sinché c'erano pesci in mare e io ne avevo sempre di nuovi da ricamare, Dio per compenso s'impegnava a farti tornare da me» [...]
«E Dio l'accettò un patto così?»
«O l'accettava o l'accettava»
«Insomma, non gli lasciavi scelta»
«Il patto mio quello era, che mi tornassi tu»
«E se tardavo ancora non ti spagnavi⁶²³ che i pesci potevano finire?»
«I pesci, finire? Se tu non tornavi mai, allora sì, per forza che mi finivano. Ma io andavo tanto lenta da spasimare. [...] E poi, se anche finivano,» aggiunse con occhi di sfida «non appena

⁶²¹ Cfr.: 4.2. *Tassonomia letteraria delle piante parlanti*.

⁶²² *HO*, p. 139.

⁶²³ «spagnare (spagnarsi) = spaventare (spaventarsi)» da *Glossario*, in «Il Menabò di letteratura», cit., p. 111.

Dio voltava gli occhi, pigliavo i centrini e mi mettevo a sfilarli punto per punto, così comincio sempre daccapo»⁶²⁴

Marosa: «piccola Penelope paesana»⁶²⁵. È stato anche notato e dimostrato, da buona parte della critica, così come, più volte e con qualche nuovo apporto, nel corso di questo lavoro, che il viaggio di ritorno di 'Ndrja, attraverso luoghi e personaggi stravolti dalla guerra, acquista progressivamente, e sempre più evidenti, i tratti di una catabasi o di una *nekuia*; e la catabasi è anch'essa presente nell'XI *Libro* dell'*Odissea*. Lì, la maga Circe, dalle cui terre l'eroe era salpato, aveva mandato alla sua nave un vento favorevole affinché egli potesse giungere alla nebbiosa terra dei morti, la Cimmeria. Ciccina Circé, invece, si occupa in prima persona di traghettare 'Ndrja fino a casa. Il viaggio, sin dal principio costellato di presagi luttuosi, si rivelerà infatti un viaggio verso la morte. Sgavicchia giustamente osserva che «nell'opera [...] si canta l'epica di un novello Ulisse che viaggia verso la morte narrando il suo inferno nello stile della *Commedia*.»⁶²⁶ Anche da un punto di vista tematico e situazionale, il modello di catabasi che affiora attraverso le numerose allusioni che ci siamo sforzati di enucleare, è principalmente dantesco. Diversi critici⁶²⁷ hanno inoltre pensato all'Ulisse dantesco (e non più, o non solo, a quello classico o joyciano) per quel che concerne la parte finale del romanzo, in cui l'eroe, da poco tornato dalla guerra, riparte per un'avventura che sarà l'ultima:

E saranno allora altre prove, altre lotte, perché la vita è fatta di questo: il riposo, l'oblio, è solo la morte o, almeno, l'inconscia attesa di essa. Questa è la verità che capisce l'Ulisse-eroe viaggiatore (il ritorno non è mai definitivo, è solo una tappa precaria per altre partenze e per altri viaggi): così, l'astuto personaggio di Omero, dopo aver riconquistato il suo regno, dopo aver riavuto la sua Penelope, quasi come bottino di guerra, dopo aver recuperato le sue radici (simboleggiate in quel letto costruito con le sue mani tanti anni prima), è davvero, come nota Ferrucci «maturo per andarsene ancora»⁶²⁸, per spiccare, insomma, il *folle volo* dantesco.

[...]

E infine: questo 'Ndrja che riparte di nuovo sul mare, nonostante i cattivi presentimenti della fidanzata Marosa, [...], e che muore proprio nell'atto di «alzare gli occhi alla immensa, allarmante fiancata della portaerei», non rivive forse il destino luttuoso dell'Ulisse dantesco, che finisce i suoi giorni proprio nel momento in cui si trova al cospetto della montagna «alta tanto/ quanto veduta non avea alcuna» (*Inferno*, XXVI)?⁶²⁹

⁶²⁴ HO, p. 829s.

⁶²⁵ CLAUDIO MARABINI, *Lettura di D'Arrigo*, Milano, Mondadori, 1978, p. 67.

⁶²⁶ S. SGAVICCHIA, *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, cit., p. 118.

⁶²⁷ Cfr. e.g.: R. MANICA, *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, cit., p. 1210; F. GATTA, *Semantica e sintassi dell'attribuzione in «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 494s; E. GIORDANO, *Femmine Folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 146.

⁶²⁸ Giordano cita da: FRANCO FERRUCCI, *L'assedio e il ritorno: Omero e gli archetipi della narrazione*, Milano, Mondadori, 1974, p. 111.

⁶²⁹ E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, cit., p. 103; 110.

È anche importante notare che la partenza di 'Ndrja da Cariddi è altresì il referto di un ritorno mancato, o di un ritorno impossibile. 'Ndrja non sembra in realtà in grado di ripristinare l'ordine precedente, la sua scala assiologica, all'interno dell'idealizzata ed edenica comunità cariddota. Non solo: egli non è nemmeno in grado di elaborare interiormente una sintesi tra il vecchio mondo, la chiusa Cariddi che ormai esiste solo nel suo ricordo, ed il nuovo, con cui è venuto a contatto attraverso il sovvertimento della guerra e dal quale anche la comunità dei pellisquadre è stata a sua volta toccata e profondamente mutata. La casa a cui tornare, in altre parole, non esiste più. Può ben dire Angelo Romanò, a proposito di questo Ulisse:

Tutto nella sua vita si aggrega, per vie complicate e linee confuse, senza la sua partecipazione e al di fuori della sua volontà; fino a comporre un'immagine che, in qualche codice astratto, assolve un ruolo e occupa uno spazio, l'uno e l'altro convenzionali e privi di realtà.⁶³⁰

È un Ulisse che non evade certamente dalle logiche di uno scacco tipicamente novecentesco, anzi, spesso ci appare un Ulisse quasi più per copione che per vocazione; così, ad esempio, ad un tratto della traversata dello Stretto, a una domanda da finto ingenuo con cui 'Ndrja la interroga per metterla alla prova, Ciccina nemmeno risponde, e invece, con tono di sufficienza:

«Sì, sì» fece lei con lei, sdegnando lui. «Questo d'astuzia si mette a competere...»⁶³¹

Lungo le pagine del libro, intanto, sottentra molto gradualmente un'altra figura a fianco al profilo dell'eroe greco: trova spazio l'idea di un eroe che per salvare si sacrifica⁶³², un capro espiatorio, un eroe Cristo, che alla fine del romanzo ha forse rimpiazzato, o, quanto meno affiancato, un Ulisse impossibile. Acquistano senso due prefigurazioni della morte di 'Ndrja, i cui *avatare* erano il pesce spada⁶³³ ed il delfino⁶³⁴: e il pesce, in greco *ichthýs* (ἰχθύς), è notoriamente l'acronimo e quindi il simbolo del figlio di Dio.

Ancora, nell'ultimo incontro con Marosa, quando 'Ndrja si reca a salutarla prima della partenza, l'eroe assume pose esplicitamente cristologiche:

⁶³⁰ A. ROMANÒ, *Note di lettura per 'Horcynus Orca'*, cit., p. 93s.

⁶³¹ HO, p. 331.

⁶³² Cfr. W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 69: «Il protagonista di *Horcynus Orca* si comporta come la vittima sacrificale di una colpa collettiva»; tale tema aveva già affascinato il giovane D'Arrigo molti anni prima, come ha acutamente rilevato Sgavicchia passando in rassegna alcuni articoli pubblicati dallo scrittore nell'immediato dopoguerra: cfr. S. SGAVICCHIA, *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, cit., p. 25.

⁶³³ Cfr. qui: 3. *Incipit Horcynus Orca*; 7.2. *Paolo e Francesca "sub specie delphini"*.

⁶³⁴ 7.2. *Paolo e Francesca "sub specie delphini"*.

«Oh figliadidio, a guardarti, pare che restasti senza più scopo nella vita [...] Ci tenevi per davvero tanto a ricamarmi il cuore, vero? E ne facesti per davvero uno scopo della tua vita, eh? E allora, guarda, divertiti con questo» le fece serio serio, tirandosi, in così dire il camisaccio in sopra per scoprirsi il torace e contempo con l'indice della mano destra toccarsi la pelle, là, a sinistra del torace, per segnarsi, segnarsi, segnandosi per lei, il posto, dove, più o meno, aveva il cuore.

A questo punto, si figurava l'effetto che doveva farle, stando di scena in quella posa che fatalmente ricordava, anche alla distanza che c'è fra la terra e il cielo, la posa dell'Ecce Homo nelle figurine che davano in chiesa ai battesimi e alle cresime, a questo punto, con una voce che senza farla apposita, gli venne fuori come se fosse anch'essa in quella posa, le disse dolce dolce: «Ecco il cuore mio, eccolo qua. Ecco, ora tu fa', fa', fàne quello che vuoi. [...]»⁶³⁵

Si tratta di elementi attraverso i quali la fine del romanzo, con l'atto di 'Ndrja che alza gli occhi in direzione dello sparo «come se porgesse volontariamente la fronte alla pallottola»⁶³⁶, può allora venire letta in questa direzione messianica; e appare molto proficuo richiamare nuovamente in causa quel da poco citato⁶³⁷ Schopenhauer del saggio borgesiano, alla luce della cui «prodigiosa opinione» secondo cui «nelle nostre vite nulla è involontario»⁶³⁸, Borges può acutamente concludere che Ulisse ed il suo quasi altrettanto celebre discendente americano, Capitan Achab, sono in fin dei conti due suicidi.

Così diversa dalla dantesca e melvillianiana, questa volontarietà più o meno conscia si precisa da un lato nei termini di Pedullà: «In concreto il mondo finisce per 'Ndrja quando lui è finito per il mondo.»⁶³⁹ o ancora: «assai prima di arrivare a constatare con i propri occhi che non esiste più la sana e santa comunità di una volta [...], 'Ndrja constata di puzzare come il pesce anche lui dalla testa.»⁶⁴⁰ D'altro canto, invece, in quella stessa volontarietà trovano spazio assai significativo anche chiavi simboliche o addirittura metaletterarie.

Una parte importante vi gioca naturalmente l'Orca, «mammifero enorme che alimenta un gran numero di interpretazioni ideologiche e psicologiche.»⁶⁴¹

Parente stretta di Moby Dick, l'Orca di *Horcynus* risulta certo altrettanto sfuggente, forse, più baroccamente complicata. Una bella considerazione ci viene da Romanò:

Il risveglio del mostro nelle tenebre dell'abisso marino è un movimento dell'inconscio cosmico, e in questo senso ha un'intensa natura di metafora; ma al tempo stesso non è una

⁶³⁵ HO, p. 1188s. Si noti altresì, per il filone dantesco, che nello stesso episodio, poche pagine prima (HO, p. 1186s.), s'incontra il *topos* della donna che mangia il cuore dell'amato, presente anche nella *Vita Nova*; a tale proposito cfr. E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: il viaggio e la morte, cit., p. 99.

⁶³⁶ HO, p. 1256.

⁶³⁷ Cfr. la conclusione di: 9.1. *Don Ferdinando Currò*.

⁶³⁸ J. L. BORGES, *Nove saggi danteschi, L'ultimo viaggio di Ulisse*, in Id, *Tutte le opere*, cit., p. 1283.

⁶³⁹ W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 70.

⁶⁴⁰ Ivi, p. 76.

⁶⁴¹ Ivi, p. 82.

metafora, perché il mostro appartiene alla realtà ed è uno dei congegni del racconto, di cui è un vero e proprio personaggio, forse il principale⁶⁴²

Se andiamo dunque a considerare l'*animalone* da un punto di vista metaforico, quale emersione dell'inconscio e, come secondo molti altri, simbolo della guerra, potremmo evocare per un momento la splendida e celebre incisione del Goya: *El sueño de la razón produce monstruos (Il sogno della ragione genera mostri)*⁶⁴³, ed affermare che, se in quella innocente pennichella del pittore si sono generati inquietanti uccelli notturni, sfingei felidi e pipistrelli, l'atroce *sonno* in cui cadde l'Europa nella Seconda guerra mondiale, può ben generare un'Orca. Molteplici e variegati sono i simboli negativi che le sono stati ad oggi assegnati dai critici: la crisi (economica politica valoriale del XX sec.), la già citata guerra, il mondo corrotto dalla guerra, la tirannia, la Morte, la morte per fame, la morte di un mondo, l'Apocalisse, il Leviatano, il Male, la notte⁶⁴⁴. V'è ancora un'osservazione di Pedullà che mi sembra però cogliere un aspetto forse non abbastanza spesso messo in luce:

Gli uomini, i pescatori, non possono nulla contro l'Orca, Leviatano, Morte o Male che sia. Tuttavia che sia anche altro non c'è dubbio, dal momento che il suo scodamento ferisce mortalmente anche 'Ndrja, che da allora in poi gira pure lui «senza coda», bloccato, ormai spettatore di eventi estranei, e insieme sbloccato, cioè non più resistente agli eventi maggiori, compresa la morte, che non tarderà a venire.⁶⁴⁵

Ciò che appare quanto meno singolare è che sull'Orca medesima siano riscontrabili alcune istanze cristologiche, e forse non meno significative di quelle che 'Ndrja offre al lettore. Una per tutte, lo squarcio sul suo fianco:

Quello [il *ferone*, *scil.*, l'*Orca*] deve avere una piaga aperta al fianco di là, il sinistro, una piaga che altro che quella di Gesù Cristo⁶⁴⁶

oppure, ancora, il fatto ch'egli sia ritenuto immortale, e la conseguente delusione per la sua morte; l'ipotesi che si trattasse d'un impostore. Infine il destino del suo corpo *post mortem*, che una volta arenato sulla spiaggia, sarà smembrato e mangiato dalla comunità cui darà così salvezza: si tratta di quello *sparagmòs* (σπαραγμός) di cui è versione addomesticata la

⁶⁴² ANGELO ROMANÒ, *Note di lettura per 'Horcynus Orca'*, cit., p. 97.

⁶⁴³ FRANCISCO GOYA, *El sueño de la razón produce monstruos*, acquaforte e acquatinta, 1799, Biblioteca Nacional de España Madrid.

⁶⁴⁴ Cfr. per tale rassegna: N. D'AGOSTINO, *Prime perlustrazioni di «Horcynus Orca»*, cit., p. 50; E. GIORDANO, *Femmine Folli e malinconici viaggiatori*, cit., pp. 146s., STEFANO LANUZZA, *Bestiario del nihilismo. Letteratura e animali*, Bologna, Book, 1993, pp. 63s.; W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 86, A. ROMANÒ, *Note di lettura per 'Horcynus Orca'*, cit., p. 98, C. SPILA, *Il mostro barocco. Lettura di "Horcynus Orca"*, cit., pp. 43s.

⁶⁴⁵ W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 86.

⁶⁴⁶ HO, p. 727.

transustanziazione. Un'ipotetica soluzione potrebbe essere quella del Leviatano-Orca come Anticristo e quindi come fallace imitazione di esso e di 'Ndrja. Una ipotesi simile sembrerebbe accogliere Romanò, che definisce l'Orca come «figura del tiranno»⁶⁴⁷ e «falsamente liberale e benigna ecc. Per esteso è emblema di ogni forma di dittatura, e in questo senso finisce con l'essere smascherata e distrutta dai suoi sudditi le fere alle quali è affine (ferone, orcaferone).»

Se interpreteremo poi l'Orca come un ultimo baluardo d'un vecchio ordine e d'un vecchio mondo cui 'Ndrja guarda nostalgicamente e al quale crede di appartenere, ma sa di non poter tornare (se non attraverso la morte, appunto), potremmo parimenti dare una spiegazione del singolare rapporto di *simpatia* (συν + πάσχω = συμπάσχω, "patire insieme") tra 'Ndrja e quello che presumibilmente rappresentava il suo principio antagonista.

Il mostro letterario, insomma, non parla soltanto dell'eroe destinato a morire, quasi oscura vittima sacrificale, ma anche della inevitabile fine di un mondo e di una cultura, dell'apocalisse che incombe su tutte le cose.⁶⁴⁸

Non molto diversamente Romanò:

Perché l'orca, che in quanto è la morte è immortale, muore anch'essa (nell'ignominia, cioè scodata dalle fere, beffardamente sfregiata dalla vita)? Perché l'orca è la morte in quel mondo; e quando quel mondo finisce, la sua morte finisce con lui. Anche i suoi dei se ne vanno.⁶⁴⁹

Di nuovo ci soccorre Pedullà, che raggiunge il cuore (o uno dei cuori?) di *Horcynus* sulle orme di Frye:

[...] la gigantesca Orca [...] permette di stabilire in che mito letterario entra di regola un'opera narrativa nella quale appare essa, o un suo parente, il Leviatano. In *Anatomia della critica* di Northrop Frye, che indica il *romance* come mythos dell'estate, qualche citazione risulta «profetica» per il libro, allora non scritto di D'Arrigo: «Nella Bibbia abbiamo un mostro marino di solito chiamato Leviatano, che è descritto come nemico del Messia e che il Messia è destinato a uccidere nel giorno del Signore. Il Leviatano è la fonte della sterilità sociale... è associato con la sterilità naturale del mondo dopo la caduta». In *Horcynus Orca* ci sono il mostro marino, la sterilità sociale e naturale: nonché forse pure il Messia, se 'Ndrja appare spesso come un eroe disceso in Sicilia e finirà capro espiatorio di una colpa collettiva. Riprendendo il «sentito dire» di Frye, tra i personaggi che aiutano l'eroe del *romance* c'è «una figura materna saggia e sibillina, che si presenta spesso come potenziale sposa»: Ciccina Circé, che certo non fa discorsi chiari, è materna e non sarà stata saggia, ma lo sposalizio non lo rimanda e lascia nostalgia di sé nel protagonista.

⁶⁴⁷ N. D'AGOSTINO, *Prime perlustrazioni di «Horcynus Orca»*, cit., p. 50.

⁶⁴⁸ E. GIORDANO, *Femmine Folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 147.

⁶⁴⁹ A. ROMANÒ, *Note di lettura per 'Horcynus Orca'*, cit., p. 98.

Ancora Frye: «Il Leviatano è di solito un mostro marino, il che significa metaforicamente che esso è il mare», la cui vittoria sulla terra è rinviata fino a quando nella prossima Apocalisse l'Orca avrà il sopravvento (in una precedente stesura del romanzo l'Orca riappariva all'orizzonte, mentre gli amici portano al largo il corpo esanime di 'Ndrja).⁶⁵⁰

Poi Pedullà rileva le due caratteristiche precipue del genere:

la perenne fanciullezza e l'insaziabilità per nuovi desideri di cui nutrirsi. Il *romance* è un genere di letteratura «dalla parte della vita», anche se vi muore l'eroe, Ulisse o Mosè o Cristo che sia. Succede anche a 'Ndrja, di cui Masino e gli altri seguaci portano con sé la salma «per dividerla coi fedeli». *Horcynus Orca*, similmente traffica tanto con parole morte perché vuole far compiere il miracolo di risuscitarle. Un romanzo che parla molto di morte ma che pensa all'immortalità, magari quella dei capolavori della letteratura. [...] *Horcynus Orca* è un'opera dalla parte della vita del romanzo, un genere "eterno" che D'Arrigo vuole mantenere perennemente fanciullo con magistrali innesti.⁶⁵¹

Horcynus Orca, insomma, si profila come un libro in cui si raccontano lo scacco e il fallimento, la morte, l'impossibilità di cantare, la fine degli eroi e della poesia, la fine di un mondo, del mondo puro e premoderno dove potevano avere spazio e vita tutte queste cose, dove queste cose potevano esistere. Come notava Manica, ad esempio, il capitolo incipitario si proponeva come *protasi* epica e contempo dichiarava la sua impossibilità, la sua incapacità di esserlo, senza più una Musa da invocare, e con quei versi decasillabi che non raggiungevano la pienezza del canto endecasillabico tradizionale: era un «canto stentato»⁶⁵². Sin da subito le pagine si popolavano d'immagini di morte, fosche premonizioni che annunciavano a 'Ndrja il suo fallimento, l'impossibilità del ritorno, il viaggio verso la morte. I panni eroici che il marinaio era chiamato a vestire venivano indossati goffamente, e senza grande convinzione, talvolta con tale mancanza di serietà da trascinare nel parodico (ad esempio, sia nell'incontro con le femminote di Praja a Mare che in quello con il vecchio spiaggiatore femminaro, 'Ndrja percepisce in certi momenti l'irrefrenabile comicità delle grottesche situazioni⁶⁵³). Eppure questo romanzo non vuol morire e ritarda immedicabilmente il momento d'una fine preannunciata, costruisce un labirinto per ingannare la morte.

«Il tick-tock dell'orologio è il tipico modello di quello che, in letteratura, chiamiamo intreccio, un'organizzazione che rende umano il tempo attribuendogli una forma» (Kermode). Ecco: *Horcynus Orca* è un tick-tock dentro il cui intervallo – quello tra il tick, l'inizio, e il tock, la fine – c'è una serie sterminata di tick-tock, finché non si sente il tock della morte di 'Ndrja.
[...]

⁶⁵⁰ W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, p. 83.

⁶⁵¹ W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 84.

⁶⁵² R. MANICA, *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, cit., p. 1207.

⁶⁵³ Cfr. *HO*, p. 25: «Lui, però, si sentiva solleticato da una gran voglia di riso e non glielo nascondeva [...]»; *Ivi*, p. 120 «Dentro di sé rideva senza voglia.»; *Ivi*, p. 130: «Rispose serio come gli aveva richiesto il vecchio, ma dentro di sé tratteneva uno sbuffo di riso».

Nel romanzo di D'Arrigo l'intervallo tra un tick e un tock è enorme, elaboratissimo, malato di presente, come dire nessuna fretta di raggiungere il tock, che è fine e in certo senso morte. Kermodè ricorda il «presente specioso» che si allenta definitivamente sotto l'azione di certe droghe o che si può perdere contatto con il tempo «reale» (fanno così gli schizofrenici) e trovarsi nella situazione definita da Frassie (in *Psicologia del tempo*) «trasformazione del presente nell'eternità».⁶⁵⁴

Nei suoi *Saggi danteschi*, Jorge Luis Borges fa un'altra osservazione che sembra fare al caso nostro e per la quale è debitore a Stevenson:

Robert Louis Stevenson (*Ethical Studies*, 110) osserva che i personaggi di un libro sono filze di parole; a questo, per quanto blasfemo ci possa sembrare, si riducono Achille e Peer Gynt, Robinson Crusoe e Don Chisciotte. A questo anche i potenti che ressero la terra: una serie di parole è Alessandro, un'altra Attila.⁶⁵⁵

Sviluppando artisticamente questa idea Borges comporrà anche un brano di splendida quanto angosciosa suggestione:

Un sogno in Germania

All'alba ho sognato un sogno che mi ha lasciato oppresso e che poi ho ricomposto. I tuoi antenati ti hanno generato. Al di là della frontiera dei deserti vi sono aule polverose o, se si vuole, magazzini polverosi, con file parallele di lavagne assai logore, la cui lunghezza si misura in miglia o in migliaia di miglia. Si ignora il numero esatto dei magazzini, che senza dubbio sono molti. In ciascuno ci sono diciannove file di lavagne che qualcuno ha riempito di parole e cifre arabe, scritte col gesso. La porta di ogni aula è scorrevole, come usano in Giappone, ed è di metallo ossidato. La scrittura inizia dal bordo sinistro della lavagna e comincia con una parola. Sotto ve n'è un'altra e tutte seguono il rigore alfabetico dei dizionari enciclopedici. Diciamo che la prima parola è Aachen, nome di una città. La seconda, immediatamente sotto, è Aar, il fiume di Berna, al terzo posto c'è Aarón, della tribù di Levi. Poi seguiranno abracadabra e Abraxas. Quindi di ciascuna di tali parole è fissato il numero preciso di volte che la vedrai, la ascolterai, la ricorderai o pronuncerai durante la tua vita. Vi è una cifra indefinita, ma ovviamente non infinita, per il numero di volte che, tra la nascita e la morte, pronuncerai il nome di Shakespeare o di Keplero. Sull'ultima lavagna di un'aula remota c'è la parola Zwitter, che in tedesco significa ermafrodita, e sotto l'esauribile numero di immagini della città di Montevideo che ti è stato assegnato dal destino, e continuerai a vivere. Consumerai il numero di volte che ti è stato fissato per pronunciare questo o quell'esametro, e continuerai a vivere. Consumerai il numero assegnato al tuo cuore per i suoi battiti e allora sarai morto. Quando questo accadrà le lettere e i numeri di gesso non si cancelleranno subito. (In ogni istante della tua vita qualcuno modifica o cancella una cifra.) Tutto ciò serve ad un fine che mai comprenderemo.⁶⁵⁶

Ebbene, nel suo romanzo, è come se D'Arrigo volesse surrettiziamente aggiungere sempre una parola o una cifra in più sulla lavagna, per ingannare la morte. Questo gioco, però, non può continuare all'infinito. L'Orca, che è anche il libro, che è anche il mare, muore scodata e 'Ndrja deve seguirla. Il viaggio finisce quando la morte arriva. Ma per celebrare questo

⁶⁵⁴ W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 92s.

⁶⁵⁵ J. L. BORGES, *Nove saggi danteschi, Il falso problema di Ugolino*, in ID, *Tutte le opere*, cit. pp. 1277.

⁶⁵⁶ J. L. BORGES, *Atlante, Un sogno in Germania*, Ivi, pp. 1346s.

suntuoso funerale, quante parole sono state scritte: migliaia di parole, sono stati chiamati a morire i più illustri modelli letterari. 'Ndrja capisce che il solo modo per ingannare la morte forse è proprio morire. La negazione del romanzo, della poesia e degli eroi è la scelta apotropaica e palingenetica di D'Arrigo: un requiem per celebrare la vita. Sul piano letterale, non è dato sapere se col suo sacrificio l'Ulisse che fu Cristo abbia salvato la piccola comunità di Cariddi.

Sembra lecito supporre il contrario; ma sul piano metaletterario, qualcosa è accaduto: la catabasi dantesca ha prodotto il suo miracolo: l'equorea tomba che è il libro (*HO*, come H₂O) accoglie metaforicamente il corpo di 'Ndrja, che torna all'*omphalos* finalmente, all'ombelico o all'alvo materno con un buco in testa; un punto sulla fronte dal quale si potrebbe sostenere sia scaturito «legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna»⁶⁵⁷.

Consummatum est: e la fine del libro è un endecasillabo⁶⁵⁸.

Come nota allora Sgavicchia:

il grado più alto di conoscenza della vita e della morte verrebbe raggiunto nella terza parte, in cui con un rovesciamento dell'ideologia letteraria e morale del poema dantesco, la figurazione simbolica dell'Orca e la morte del protagonista realizzano il *paradiso* della poesia.⁶⁵⁹

⁶⁵⁷ Pd XXXIII, 86s.

⁶⁵⁸ *HO*, p. 1257: «dentro, più dentro dove il mare è mare». Cfr. E. GIORDANO, *Femmine Folli e malinconici viaggiatori*, cit., p. 137, n. 31: «che esso sia una evidente allusione ad un endecasillabo di Alfonso Gatto («dentro più dentro dov'è largo il mare»: da *All'alba*, in *Poesie 1929-1969*, Milano, Mondadori, 1972, p. 81), non è più soltanto una ben motivata ipotesi critica (Manica, cit., p. 1213), ma un'acclarata certezza, se si rilegge ancora una volta la famosa intervista a Pontiggia: «Una cosa mi aveva detto D'Arrigo, che io non ho mai verificato: che le ultime parole le aveva prese da Alfonso Gatto» (*Il mare di sangue pestato*, cit., p. 17).»

⁶⁵⁹ S. SGAVICCHIA, *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, cit., p. 104.

Bibliografia

Testi d'autore:

- DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, a c. di Luca Carlo Rossi, introd. di Guglielmo Gorni, Milano, Mondadori, 1999.
- DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a c. di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier, 2002, 3 voll.
- DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di Piero Cudini, Milano, Garzanti, 2008.
- STEFANO D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975.

Bibliografia critica:

- AA.VV., *Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo* a c. di A. CEDOLA, Pisa, ed. ETS, collana MOD, nr. 30, 2012.
- AA.VV., *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, a cura di F. Gatta, Soveria Mannelli, ed. Rubettino, 2002.
- GUALBERTO ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, in «Studi linguistici italiani», 1 genn.-giu. 1996, pp. 74-88; 2 lug.-dic. 1996, pp. 235-269.
- IGNAZIO BALDELLI, *Dalla «Fera» all'«Orca»*, in «Critica Letteraria», 7, 1975, pp. 287-310.
- ALVARO BARBIERI, *Cavalieri-sciamani: immagini e temi di struttura estatica nella «Carretta» e nel «Leone»*, Verona, Fiorini, in corso di pubblicazione.
- AMBRA CARTA, *Plurilinguismo versus monolinguismo: il sistema variantistico di «Horcynus Orca»*, in «InVerbis Lingue, letterature, culture», anno IV, n. 1, 2014, Pisa, Carocci editore, pp. 41-47.
- ALBERTO CASADEI, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, in «L'Alighieri», a. 35, n. 51, 2010, pp. 45-74.
- NEMI D'AGOSTINO, *Prime perlustrazioni di «Horcynus Orca»*, Nuovi Argomenti, 56, ott-dic. 1977, pp. 27-52.
- PIERANTONIO FRARE, «*Horcynus Orca*» di Stefano D'Arrigo, in «Testo», 6-7, genn.-giu. 1984, pp. 92-102.
- FRANCESCA GATTA, *Semantica e sintassi dell'attribuzione in «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo*, in «Lingua e stile», XXVI, 1991, pp. 483-495.

- EMILIO GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984.
- EMILIO GIORDANO, *Femmine Folli e malinconici viaggiatori. Personaggi di "Horcynus Orca" e altri sentieri*. Edisud Salerno, 2008.
- RAFFAELE MANICA, *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, ne «Il Ponte», 1982, pp. 1207-1213.
- WALTER PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, in ID., *Miti, finzioni e buone maniere di fine millennio*, Milano, Rusconi, 1983, pp. 59-109.
- MARINA POLACCO, *L'intertestualità*, Bari, Laterza, 1998.
- ANGELO ROMANÒ, *Note di lettura per 'Horcynus Orca'*, in "Paragone/Letteratura" n. 316, 1976, pp. 94-104.
- SIRIANA SGAVICCHIA, *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, prefazione di W. Pedullà, Roma, Ponte Sisto, 2005.
- CRISTIANO SPILA, *Il mostro barocco. Lettura di "Horcynus Orca"*, Pescara, Tracce, 1997.
- EMANUELE ZINATO, *Inferni del Novecento: Levi e Volponi*, in AA.VV., *Leggere e rileggere la «Commedia» dantesca*, a c. di Barbara Peroni, Milano, Unicopli, 2009, (pp. 243-254).

Indice

1. Introduzione	1
2. Informazioni preliminari	9
2.1. L'autore e il libro	9
2.2. La trama	14
3. Incipit Horcynus Orca	16
4. Le femminote	31
4.1. Sirene-arpie	31
4.2. Tassonomia letteraria delle piante parlanti	43
5. Gli spiaggiatori	53
5.1. Lo «spacciatore di carne bestina», ovvero il primo spiaggiatore	53
5.2. Il vecchio «femminaro», ovvero il secondo spiaggiatore	66
6. Nazisti e fascisti	78
6.1. Echi...letterari – ossia: d'un celebre peto	78
6.2. La nave di Ugolino	84
6.3. L'ermafrodito nazista e il contrappasso	97
7. Fere o delfini	104
7.1. Il cimitero delle fere	106
7.2. Paolo e Francesca <i>sub specie delphini</i>	115
8. Ciccina Circé e la traversata infernale	129
8.1. Presagi sul trasbordo: la storia di Sasà Liconti	131
8.2. «E vi passerò, questo è poco ma sicuro»	134
9. Ulissidi – conclusioni	141
9.1. Don Ferdinando Currò	141
9.2. 'Ndrja Cambria – un sacrificio metaletterario	161
Bibliografia	171