



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di Lettere e Filosofia

Dottorato di Ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Filologici

Indirizzo: Letterature Comparate

Ciclo XXV

Tesi di Dottorato

Il discorso straviato

Stefano D'Arrigo e il romanzo del Novecento

Relatore: Prof. Massimo Rizzante

Dottoranda: Daria Biagi

Coordinatore del Dottorato: Prof. Fulvio Ferrari

anno accademico 2012-2013

Indice

Introduzione

Capitolo I. Il poeta ingrato

- I.1 Hölderlin 1942. Una tesi di laurea
- I.2 Il dibattito su Hölderlin negli anni della guerra
- I.3 Il «saettato d'Apollo»
- I.4 Percorsi hölderliniani in *Codice*
 - I.4.1 La migrazione in *Pregreca*
 - I.4.2 «Un segno siamo noi, indifferente»
 - I.4.3 *Amici occhi di svevi*
- I.5 Semidei e reduci di guerra
- I.6 Il confine del dire

Capitolo II. *Horcynus Orca*, una lingua a due voci

- II.1 D'Arrigo romanziere
- II.2 Storpiarsi in coda. La logica della paretimologia
- II.3 Parole calamitose
 - II.3.1 Fraindimenti e rimotivazioni
 - II.3.2 Nomi parlanti (I)
- II.4 Paretimologia come processo cognitivo
- II.5 Il problema della «terza lingua»
- II.6 Discorso straviato e discorso serio

Capitolo III. I teorici eccentrici

- III.1 Voci umane
- III.2 Il mondo delle femminote
- III.3 La guerra di Ciccina, «morte e scortesìa»
- III.4 Pirri e il tema di 'Ndrja
- III.5 Il teatro di Cariddi
- III.6 Il mostro
 - III.6.1 Un racconto mitologico
 - III.6.2 L' "affare della balena"
 - III.6.3 La dimensione del lutto

Capitolo IV. Ulisse tra le anime morte

- IV.1 Un eroe muto
- IV.2 Ulissidi comici
- IV.3 La fase gogoliana: *Il compratore di anime morte*
 - IV.3.1 Gogol' e il "poema"
 - IV.3.2 *Le anime morte* secondo D'Arrigo
 - IV.3.3 Una *brička* col sonaglio
 - IV.3.4 Nomi parlanti (II)
- IV.4 Čičikov, Cirillo, 'Ndrja
- IV.5 Nomi e cognomi
- IV.6 Avvicinamenti

Conclusioni

Appendice

Hercynus Orca e i suoi traduttori

Elenco delle abbreviazioni

Bibliografia

Introduzione

L'amicizia con Stefano D'Arrigo si è ormai conclusa da diversi anni quando, nel 1985, Renato Guttuso realizza per il soffitto del Teatro Vittorio Emanuele di Messina un dipinto dal titolo *La leggenda di Colapesce*. Le quarantatré tavole che lo compongono, ispirate alla nota fiaba siciliana, mostrano l'istante in cui Colapesce, per obbedienza verso il Re Federico o per un proprio desiderio di conoscenza, si tuffa nelle acque dello Stretto di Messina. Se l'abisso sia davvero senza fine, o se, come vuole la leggenda, sia abitato da feroci creature marine, solo Cola può rivelarlo: figura a metà tra il mondo umano e il mondo animale, egli ha infatti la capacità di nuotare rapidamente e rimanere sott'acqua per giorni interi. Esistono varie versioni della sua storia, la più famosa delle quali è probabilmente quella palermitana, trascritta da Italo Calvino nelle *Fiabe Italiane*, ma tutte concordano su un punto: dalla terza e più profonda delle sue immersioni Colapesce non riemerge più.

Il tuffo di Colapesce nel mare tra Scilla e Cariddi è dunque un tuffo nella morte, e Guttuso sembra alludervi con la scelta di sagomare la figura di Cola in modo tale da richiamare un'antica decorazione tombale, quella del Tuffatore di Paestum. «Da Cariddi a lì, il suo era un salto solo nella morte», scriveva qualche anno prima Stefano D'Arrigo, narrando la sorte di un pescespada che preannunciava la drammatica fine del marinaio 'Ndrja Cambria. Per Guttuso come per D'Arrigo, siciliani espatriati nella capitale, lo scenario dello Stretto è un luogo mitico e reale nello stesso tempo, passaggio inevitabile per chi emigra lasciando la propria terra d'origine, pericoloso braccio di mare per i naviganti, confine e frattura archetipica legata all'idea dello sprofondamento nell'inconoscibile. È proprio sulle sponde rocciose di Scilla, dove lo scrittore e il pittore sono soliti trascorrere lunghi periodi di vacanza negli anni più intensi della loro amicizia, che nasce la prima idea dell'opera a cui D'Arrigo legherà il suo nome: il romanzo *Horcynus Orca*.

Nel descrivere 'Ndrja, il protagonista di *Horcynus Orca* – figura appena tratteggiata nelle pur 1257 pagine che compongono il romanzo –, D'Arrigo gli attribuisce un connotato fisico tipico di Colapesce, ovvero quel «petto palombino», leggermente sporgente, che anche Guttuso non manca di ritrarre nel suo dipinto. «Ah, fossi Colapesce, col suo famoso petto a bombé di palombaro, con la sua grande capacità di lena. E fossi, fossi almeno mio figlio 'Ndrja, con la grande capacità del suo petto palombino. Fossi io lui o fosse lui qua, come sarebbe di dovere, qua, al fianco di suo padre», lamenta Caitanello Cambria, padre del protagonista, rimasto solo nel villaggio di Cariddi nei lunghi di anni di guerra che hanno allontanato 'Ndrja dal paese natale. 'Ndrja Cambria è infatti un ex marinaio della flotta italiana, lasciata allo sbaraglio l'8 settembre del 1943 e in breve dispersasi lungo le infinite traiettorie dei soldati in fuga. Una di queste è appunto quella del viaggio a piedi di 'Ndrja, che, partito da una Napoli ridotta in macerie, il 4 ottobre 1943 giunge sulle sponde dello Stretto, dove di lì a poco si concluderà per sempre il suo viaggio. Il percorso di 'Ndrja attraverso l'Italia meridionale rivela progressivamente i tratti di una discesa agli inferi, costellata di incontri ora dolorosi, ora surreali, ora comici, con uomini sradicati e resi incapaci di agire da una guerra che, per la prima volta nella Storia, è stata violenta con i civili non meno che con i soldati al fronte. In questo scenario di devastazione e

forzata rinascita, 'Ndrja si scopre a sua volta come una creatura a metà, incapace di vivere al di fuori del proprio mondo originario ma incapace anche di rientrarvi come se questo non fosse stato mai toccato dall'esperienza della guerra.

Quello di 'Ndrja è dunque anche un viaggio di conoscenza, che nell'attraversare lo spazio arcaico e mitico dello Stretto entra in una ferita altrettanto profonda e ancora aperta, quella della seconda guerra mondiale. Nonostante le evidenti affinità che *Horcynus Orca*, questa «ultima riscrittura novecentesca dell'*Odissea*»¹, intrattiene con l'epopea omerica, 'Ndrja non è più un ulisside che aspiri a superare i limiti dell'umano: come Colapesce, più che come Ulisse, 'Ndrja compie un viaggio che non ha come meta l'“oltre”, quanto il «dentro, più dentro», come si legge nella celebre chiusa del romanzo. È un cambiamento di rotta che è spia di un sentimento diffuso tra gli autori del Novecento, se solo si pensa all'ulisside Bloom di Joyce o all'ottuso, “sordo” Ulisse protagonista di un racconto di Kafka: il personaggio simbolo della razionalità e della sete di conoscenza dell'Occidente arretra sempre più verso posizioni di retroguardia man mano che gli effetti distruttivi della tecnica e della disumanizzazione del sapere si rendono palesi agli occhi dei contemporanei. La morale individualistica ed eroica di cui è portatore risulta sempre meno convincente di fronte alla massa crescente di lutti e macerie che si lascia alle spalle; e la stessa prontezza dell'eroe all'azione inizia a ribaltarsi nel suo opposto comico: goffaggine, inconcludenza. È questa l'“atmosfera di genere” in cui anche il romanzo di D'Arrigo viene concepito e, per oltre vent'anni, scritto, corretto, tagliato e rimaneggiato.

Quando *Horcynus Orca* viene pubblicato, nel 1975, lettori e critici intuiscono che si tratta di un'opera che aspira a dialogare con la grande letteratura europea, scavalcando gran parte del dibattito culturale che ha dominato in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta. Già Elio Vittorini, presentandone un'anticipazione sulle pagine del *Menabò* nel 1960, metteva in risalto come la valorizzazione della materia locale derivasse in D'Arrigo «da una ricca esperienza di cultura», e dedicava uno spazio significativo agli studi giovanili dello scrittore intorno a Friedrich

1 Alfano 2009, p. 100.

Hölderlin. Dopo l'uscita del romanzo, è invece l'anglista Nemi D'Agostino a intraprendere le prime perlustrazioni dell'opera in chiave comparatistica, dalle quali emerge come le ragioni compositive di *Horcynus Orca* vadano cercate

al di là del ventennio della sua composizione, nell'atmosfera letteraria dell'Occidente dopo le avanguardie storiche, quando negli animi più consapevoli è presente l'idea di una crisi dell'arte e della cultura avanzata dalle stesse avanguardie e ripresa fino ai nostri giorni dalle nuove avanguardie letterarie e politiche. Un'idea alla quale i maggiori artisti hanno reagito con un raddoppiato sforzo creativo e teorico, oppure lasciandosi attirare dall'idea della catastrofe. In Italia, gli echi di questi turbamenti arrivarono tardi, praticamente nel corso degli anni Cinquanta [...]².

Nonostante la lucidità con cui una parte della critica militante si accosta fin dall'inizio a D'Arrigo – il saggio di D'Agostino ne è un brillante esempio –, all'indomani dell'uscita di *Horcynus* prevale la logica bipolare in base alla quale si dividono il campo estimatori e detrattori, complice anche la campagna pubblicitaria di Mondadori che ha esacerbato gli animi prima ancora che l'opera giungesse nelle librerie. Il romanzo va dunque incontro a un destino doppiamente ingrato: da un lato nelle mani di chi ne magnifica la grandezza a fianco di classici come Proust o Musil – considerando evidentemente trascurabile il fatto che, non essendo mai stato tradotto integralmente in nessuna lingua straniera, *Horcynus* non può che rimanere patrimonio di pochi lettori; dall'altro di chi vuole leggerlo come un prodotto (tardivo, per giunta) della stagione dello sperimentalismo italiano, riconducendone forzatamente le caratteristiche entro dicotomie già ampiamente consolidate.

È significativo che le diverse linee interpretative concordino però, con l'intenzione di leggervi alternativamente un pregio o un difetto, nel ritenere *Horcynus Orca* un'opera “anomala”, “mostruosa”, “unica”, difficilmente collocabile nel panorama letterario nazionale. Anomalo è il

2 D'Agostino 1977, p. 279.

lavoro ventennale di D'Arrigo intorno al romanzo, anomale le dimensioni dell'opera che sembrano puntare nella direzione del poema epico, anomala e addirittura inaudita la lingua in cui D'Arrigo scrive, materia italo-siciliana reinventata e progressivamente calibrata pagina dopo pagina sulle necessità della narrazione. Anomala al di là di tutto, infine, è la vicenda della pubblicazione del romanzo, caso unico di mecenatismo editoriale ripagato da un sostanziale flop economico: D'Arrigo, il “grande scrittore” che dedica l'intera vita a comporre “il capolavoro”, viene programmaticamente trattato e presentato al pubblico come un caso eccezionale che può permettersi di infrangere addirittura le regole dell'editoria, alla metà degli anni Settanta già interamente dominata dalle logiche produttive dell'industria culturale.

Questa retorica dell'eccezionalità gioca fin dall'inizio un ruolo fondamentale nella ricezione dell'opera, che diventa così la risposta al desiderio, presente con ogni evidenza nei lettori quanto nei critici, di un Grande Romanzo. Nonostante la proposta letteraria di D'Arrigo sia profondamente anti-tradizionalista sia dal punto di vista contenutistico che da quello espressivo, l'autore si ritrova così suo malgrado ad essere «solidale, senza esserlo né meccanicamente, né sbrigativamente, con quel mercato e quelle norme di comportamento lungamente sfuggite»³. Ancora oggi, del resto, la fama di *Horcynus* sembra dovuta non tanto al romanzo in sé, quanto «alla mitica auto-suggestione che si tratti di un'opera illeggibile», come si è recentemente espresso il traduttore tedesco Moshe Kahn. La presunta unicità di *Horcynus Orca* ha permesso comunque di pacificare gli animi intorno al riconoscimento del “caso strano”, utile anche a corroborare il mito mai del tutto tramontato dell'anomalia siciliana, luogo comune storico prima ancora che critico.

Eppure, se ricondotto all'ambiente di genere cui si è fatto cenno all'inizio, il romanzo di D'Arrigo perde gran parte dell'eccezionalità che dovrebbe caratterizzarlo, dimostrandosi semmai una conferma ulteriore dell'«imprevedibile tempestività con cui la narrativa siciliana si è messa al

3 Pereisson 1985, p. 115.

passo col grande romanzo europeo»⁴. Se si pensa ai classici del Novecento europeo, spesso opere di lunga gestazione, quando non addirittura incomplete, il ventennale lavoro di riscrittura di *Horcynus* non desta alcuno stupore, né particolarmente straordinarie appaiono le dimensioni del romanzo.

Ma è soprattutto nell'elaborazione stilistica che *Horcynus Orca* mostra la continuità che intrattiene con la riflessione europea del secolo appena trascorso. Se nella tradizione del grande romanzo ottocentesco la scelta di adottare uno stile neutro, chiaro, quasi cronachistico (il “grigio stile protocollare” di Dostoevskij) si presenta come garanzia di una fedele riproduzione del reale, dal Modernismo in poi la realtà rappresentata dal romanzo sembra avere sempre più bisogno della ricerca preliminare di un linguaggio proprio, straficato, unico, non di rado di difficile comprensione e di ancor più difficile traduzione. Da Joyce a Céline, da Döblin passando per Gadda fino alle odierne composizioni di Péter Esterházy, i romanzieri che ambiscono a rappresentare la contemporaneità entro un affresco il più possibile completo sembrano considerare preconditione necessaria la possibilità di stabilire con il lettore una sorta di “gergo” comune, creato di volta in volta diverso in base alle caratteristiche della materia narrata.

I processi di metamorfosi cui va incontro la lingua interagiscono costantemente con le componenti macrostrutturali della narrazione, dalla caratterizzazione dei personaggi alla trama. La deformità – e se vogliamo: *l'imperfezione* – che caratterizza il romanzo novecentesco è dunque un tratto più costitutivo che anomalo, una conseguenza della problematica relazione tra scrittori e lingua della scrittura, percepita sempre più come un mezzo difficilmente dominabile e non necessariamente adeguato per natura ad accogliere nelle sue maglie la complessità del mondo esterno. Non si tratta qui di stabilire cronologie o suddivisioni che risulterebbero inevitabilmente approssimative, quanto di posizionarsi il più vicino possibile ai problemi che gli scrittori stessi si pongono in questi anni:

4 Così Carlo A. Madrignani in *Effetto Sicilia* (2007, p. 7), ampia indagine sulla narrativa siciliana dell'ultimo secolo dalla quale, peraltro, risulta assente proprio D'Arrigo.

quello di non semplificare la realtà riducendola negli schemi di una «chiarezza a buon mercato»⁵ è certo, per il secolo appena conclusosi, uno dei più stringenti.

Qualche dubbio sul fatto che opere come *Horcynus Orca* possano essere facilmente catalogate a partire dagli aspetti stilistici – ricorrendo di volta in volta alle ormai troppo accoglienti etichette di “espressionismo”, “plurilinguismo” o “romanzo sperimentale” –, viene instillato, già all'inizio degli anni Ottanta, da uno scritto di Primo Levi. Nella *Ricerca delle radici* compare infatti un giudizio penetrante e appassionato su *Horcynus Orca*, dato però quasi “controvoglia” da uno scrittore che affermava di aver costruito il proprio «decalogo privato» su un modello di scrittura «conciso, chiaro, composto», privo di «volute e sovrastrutture»⁶. Tra i motivi di interesse dell'opera, Levi annota in particolare: «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»⁷. Al di là dell'importanza che viene riconosciuta alla scelta di “inventare un linguaggio”, è singolare in questo appunto di Levi l'insieme dei nomi che vengono accostati a quello di D'Arrigo: se è comprensibile il riferimento a due maestri del romanzo come Mann e Melville (più curiosa, semmai, la presenza di Babel'), la linea che da Rabelais arriva fino a Belli e a Porta sembra alludere a un diverso filone, di estrazione più comico-popolare, non meno importante per l'interpretazione di *Horcynus Orca*. Non a caso, nel «grafo» che apre l'antologia leviana, questi stessi scrittori venivano collocati in prossimità del meridiano della «salvazione del riso»⁸, uno dei possibili percorsi tesi dall'uomo tra i poli opposti della disperazione di Giobbe e dei buchi neri della fisica, nelle vicinanze del quale, si può di conseguenza supporre, lo scrittore poneva anche l'opera di D'Arrigo. L'interpretazione di Levi, non lontana dalla lettura di *Horcynus Orca* come «cantare comico» proposta da D'Agostino⁹,

5 Lukács 1956, p. 17.

6 Levi 1981, p. 187.

7 *Ibid.*, p. 187.

8 *Ibid.*, p. 3.

9 D'Agostino 1977, p. 279.

è ovviamente una semplice intuizione: pure, come si proverà a mostrare nelle pagine che seguono, suggerisce un percorso tutt'altro che ingiustificato.

Questa ricerca nasce infatti dalla convinzione che non sia possibile comprendere l'opera di D'Arrigo se non sottraendola ai riflettori dell'eccezionalità, nel tentativo di seguire il “dialogo segreto” che essa intrattiene con il proprio tempo e con i propri testi di riferimento. D'Arrigo appartiene al novero degli scrittori che scrivono per conoscere, per conquistare alla consapevolezza zone non ancora indagate o forse semplicemente non ancora *affrontate* dell'esperienza umana: per lui, come per molti autori della sua generazione, questa zona oscura è occupata anzitutto dalla guerra e dalle sue conseguenze. «Il romanzo è un viaggio nell'ignoto. E l'aspirazione di un narratore non è di raccontare quello che sa ma di scoprire quello che non sapeva e che pure è riuscito a raccontare», è la frase che D'Arrigo avrebbe voluto in epigrafe alla ristampa di *Cima delle Nobildonne*¹⁰ e da cui si intuisce come il problema dello scrittore, per lui, non consistesse tanto nel “sapere” o nel “testimoniare”, quanto nel trovare *forme* capaci di rendere comunicabile, raccontabile, anche «quello che non sapeva». È in conseguenza di ciò che nel romanzo di D'Arrigo ogni discorso che aspiri a elevare la narrazione a un livello epico o elegiaco finisce per ritrovarsi deviato, eccentrico, *straviato* rispetto alle proprie premesse. Con questo aggettivo – che lo scrittore mutua dai racconti di un autore a lui carissimo, Raffaello Brignetti – vengono descritti in *Horcynus Orca* i personaggi smarriti all'indomani della guerra e ad esso si possono ricondurre, come si vedrà, i modi stessi della narrazione. La centralità accordata in questa ricerca all'idea di “discorso” (e non, ad esempio, di “parola”) deriva dal tentativo di analizzare e interpretare ogni trasformazione linguistica in stretta interdipendenza dalle necessità narrative (sviluppo dei personaggi, delle azioni, della trama), cercando di evitare il rischio di scomporre in singole parole-chiave un romanzo fatto di relazioni e sovrapposizioni, attratto eppure scettico verso ogni forma di fede nella parola.

10 La frase è di Giuseppe Pontiggia, che era stato uno degli editor di *Horcynus Orca* alla Mondadori. Si veda il ricordo di Jutta Bruto D'Arrigo nell'intervista rilasciata a Mirella Serri (cfr. Serri 1993).

Anziché mettere a confronto l'opera di D'Arrigo con quella di altri grandi scrittori del Novecento, infine, – poiché non c'è dubbio che considerazioni interessanti potrebbero scaturire dal confronto parallelo tra *Horynnus Orca* e i romanzi europei cui è stato accostato – si è scelto qui di privilegiare i legami con quegli autori stranieri che sappiamo aver costituito una tappa nella ricerca artistica di D'Arrigo. Il suo percorso viene quindi incorniciato dalla presenza di due figure “tutelari”, quella di Hölderlin e quella di Gogol', alle quali D'Arrigo guarda con interesse soprattutto negli anni iniziali del suo apprendistato letterario. La tesi di laurea che D'Arrigo discute oralmente all'Università di Messina nel 1942 ha fornito più volte l'aggancio per leggere nella sua opera le tracce di uno sguardo nostalgico verso un'attività poetica ancora ammantata di sacralità: lo Hölderlin che si studia e si traduce in Italia tra gli anni Trenta e Quaranta, tuttavia, viene interpretato secondo una chiave ben diversa rispetto a quella che fa di lui soltanto un anticipatore del Romanticismo. Questo Hölderlin filosofo e quasi “ermetico” pone agli scrittori del Novecento la domanda cruciale sulle possibilità espressive della parola letteraria ed è un riferimento comune per gli autori che si formano negli anni della guerra – D'Arrigo come Zanzotto, e prima di loro Luzi o Vigolo –, segnalando come negli anni iniziali del proprio percorso letterario D'Arrigo abbia in fondo condiviso l'orizzonte di riferimento della sua generazione.

Da Hölderlin D'Arrigo eredita la sensibilità nei confronti della riflessione sulla lingua e sui suoi limiti, nonché un certo «lasciarsi attirare dall'idea della catastrofe», per riprendere le parole di D'Agostino; mentre da Gogol', è lecito supporre, una delle possibili alternative a questa deriva. L'importanza di Gogol' nel percorso di D'Arrigo costituisce un filone di ricerca attualmente inedito, poiché sostanzialmente sconosciuto è rimasto, fino a poco tempo fa, il romanzo che lo scrittore siciliano compone nel corso dei primi anni romani ispirandosi a *Le anime morte*. Si tratta di una vera e propria riscrittura, nata come sceneggiatura cinematografica e poi trasformata in romanzo, la cui pubblicazione non venne però mai realizzata. In *Il venditore di anime morte* D'Arrigo riambienta nella Sicilia pre-unitaria la vicenda dell'ucraino Čičikov attraverso le sorti del trovatello napoletano Cirillo: una figura che, come

si vedrà, impone di riconsiderare sotto una nuova luce anche quella dell'ulisside 'Ndrja Cambria.

A conclusione della ricerca viene infine proposta una breve appendice relativa ai tentativi, sia interrotti che in corso d'opera, di tradurre *Horcynus Orca*. Il paradosso di una letteratura che aspira a un pubblico sovranazionale, ma che, per la propria stessa complessità, rischia di rimanere più che mai provinciale, si esprime infatti in tutte le sue sfaccettature proprio nella pratica della traduzione. Le considerazioni e le interpretazioni proposte nel corso del lavoro vengono dunque rimesse a confronto con i problemi concreti incontrati dai traduttori, capaci in molti casi di rivelare le relazioni interne tra le componenti dell'opera meglio di qualsiasi sguardo analitico. A supporto della ricerca, vengono qui prese in esame soprattutto le considerazioni che D'Arrigo stesso esprime nei carteggi con i suoi traduttori, verso i quali mostra un'inaspettata disponibilità a dare ragione di termini, espressioni e procedimenti compositivi.

Più chiara dovrebbe risultare, a questo punto, la scelta del taglio monografico che caratterizza questa ricerca, incentrata su D'Arrigo e segnatamente su *Horcynus Orca*. Se *Horcynus* è un romanzo sull'elaborazione del trauma bellico, insieme ragiona anche su quello che per gli scrittori è forse il trauma del secolo, ovvero il timore che la lingua, il *discorso che racconta*, non sia più capace di dire alcunché; e su quali siano le vie non ancora precluse alla letteratura e al romanzo in particolare. L'attenzione si concentra così su questo romanzo in quanto punto d'incontro tra numerose problematiche formali e teoriche, italiane e sovranazionali, e non soltanto con l'intenzione di far luce su un autore “misterioso” della nostra storia letteraria – definizione peraltro sempre meno adeguata a D'Arrigo, scrittore che, pur sparendo e riapparendo a intermittenza nel canone dei classici, sembra ormai essersi conquistato un proprio posto nella memoria condivisa.

L'interesse nei confronti dell'opera darrighiana, per quanto altalenante nel tempo, costringe infatti oggi a confrontarsi con un panorama di ricerche in crescita e in costante aggiornamento. Già all'indomani della pubblicazione di *Horcynus Orca*, per quanto il dibattito si fosse espresso prevalentemente con i toni perentori della critica

militante, non erano del resto mancati studi di più ampio respiro che mantengono tuttora la loro validità, come quelli di Ignazio Baldelli, Nemi D'Agostino o Angelo Romanò. Nei vent'anni successivi, al contrario, il caso D'Arrigo era stato progressivamente accantonato, nonostante la ristampa mondadoriana di *Horcynus* (1982), l'uscita di *Cima delle Nobildonne* (1985) e della prima monografia dedicata allo scrittore ad opera di Emilio Giordano.

É dunque soprattutto a partire dal 2000 che la critica ha deciso di riprendere in esame, con uno sguardo auspicabilmente più obiettivo e distante, l'opera di D'Arrigo: oltre alla pubblicazione di *I fatti della fera* a cura di Andrea Cedola e Siriana Sgavichia, escono infatti in questo anno *Gli effetti della guerra* di Giancarlo Alfano e *Il mostro barocco* di Cristiano Spila, ai quali fa seguito, a pochi anni di distanza, lo studio di Daniela Marro dedicato all'attività giovanile di D'Arrigo come giornalista e critico d'arte. Nel 2003 esce per Rizzoli una nuova edizione del romanzo a cura di Walter Pedullà, mentre aumentano gli studi relativi ad aspetti specifici dell'opera (ricordo, limitandomi alle monografie, i successivi due saggi di Giordano dedicati a *Cima delle Nobildonne* e di nuovo a *Horcynus Orca*, lo studio di Ambra Carta sulla dimensione fantastica del romanzo, e il saggio *Il folle volo* di Siriana Sgavichia; nonché, tra gli articoli, i lavori di taglio linguistico di Gualberto Alvino e Salvatore C. Trovato).

Nuovi impulsi alla ricerca si sono poi avuti a partire dal 2007, quando una significativa quantità di inediti di D'Arrigo è stata depositata presso l'Archivio Contemporaneo Bonsanti di Firenze e messa a disposizione degli studiosi – materiali ampiamente utilizzati anche nella realizzazione di questa tesi. Negli ultimi anni sono stati inoltre dedicati a D'Arrigo due numeri monografici di riviste (il numero 43 della rivista «Atelier» e il numero 25/26 della rivista «L'illuminista»), e due convegni tenuti rispettivamente nel febbraio 2010 (*“Horcynus Orca” di Stefano D'Arrigo. Giornate di studi*, presso l'Università di Cassino) e nel marzo 2012 (*Stefano D'Arrigo: un (anti)classico del Novecento?*, ospitato dall'università di Tolosa-Le Mirail). Una piccola silloge degli inediti (*Il licanthropo e altre prose inedite*) è stata infine pubblicata a cura di Siriana Sgavichia, in attesa dell'uscita delle opere complete per Rizzoli curate da

Walter Pedullà, e di due monografie, di cui posso al momento solo dare notizia, realizzate da Giuseppe Episcopo e Maria Dimauro.

Questo lavoro è il risultato del Dottorato di Ricerca svolto tra il 2009 e il 2012 presso l'Università degli Studi di Trento. Ai membri della Scuola di Dottorato e al mio direttore di tesi, Massimo Rizzante, nonché alle persone con cui più intenso è stato lo scambio e il confronto durante questi anni – e dunque a Claudio Giunta, a Michele Sisto e ai miei colleghi dell'Osservatorio sul Romanzo Contemporaneo – va innanzitutto il mio grazie. Un notevole debito di riconoscenza mi lega inoltre a Giancarlo Alfano, che è stato una voce di riferimento sempre attenta e sempre generosa in tutte le fasi del mio lavoro.

Alcune parti della ricerca sono state presentate, ancora in forma provvisoria, in occasione di due convegni di studio tenutisi rispettivamente presso l'Università di Leeds nel gennaio 2010 e l'Università di Tolosa-Le Mirail nel marzo 2012: devo un ringraziamento particolare agli organizzatori dei due incontri, Gigliola Sulis e Jean Nimis, e a tutti gli intervenuti che, con domande e commenti, hanno fornito nuovi motivi di riflessione. Per la loro disponibilità e cortesia desidero inoltre ringraziare i responsabili e gli addetti dell'Archivio Contemporaneo A. Bonsanti di Firenze e dell'Archivio Novecento dell'Università La Sapienza di Roma; e infine, per il suo indispensabile supporto, l'ingegner Maurizio Acri, che ha permesso di pubblicare nelle pagine che seguono alcuni inediti del Fondo Stefano D'Arrigo.

Per le riletture, le domande, i consigli, le critiche e i libri in prestito questo lavoro deve molto ad Andrea Cedola, Silvia Cassioli, Stefano Colangelo, Chiara Felici, Carla Gubert, Daniela La Penna, Moshe Kahn, Matteo Marchesini, Sandra Mariani, Walter Nardon, Walter Pedullà, Siriana Sgavicchia, Claudia Tatasciore, Enrico Tatasciore e Maria Luisa Wandruszka; e per tutti questi e ancora altri motivi, ai miei genitori, a Sofia e a Francesco.

Capitolo I

Il poeta ingrato

I.1 Hölderlin 1942. Una tesi di laurea

Pochi autori come Stefano D'Arrigo sembrano aver fatto di tutto, in vita, perché il loro nome venisse dimenticato. Il desiderio di rimanere in ombra dietro la propria opera, lasciando lettori e critici a confrontarsi con essa e con essa soltanto, ispira infatti fin dall'inizio un'attività letteraria che sembra incarnare a pieno l'idea per cui un romanziere è, prima di tutto, qualcuno che non ama parlare di sé.

La vita di D'Arrigo e della moglie Giustina Bruto, alias Jutta, è stata avvolta, come si sa, da una discrezione estrema, limitata a rare evasioni dall'appartamento romano dove la coppia era andata ad abitare dopo il trasferimento dalla Sicilia. Presente e passato restano chiusi nelle stanze di via dell'Assietta, condivisi con pochi amici e pochissimi frequentatori. A partire dal 1957, anno in cui D'Arrigo esordisce con la raccolta poetica *Codice Siciliano*, il desiderio di presentarsi al mondo delle lettere come scrittore di professione contribuisce a stendere un ulteriore velo di dimenticanza sul passato di Fortunato D'Arrigo, prima studente di letteratura tedesca a Messina, poi promettente giornalista culturale che dopo pochissimi anni di attività aveva saputo aggiudicarsi il “Premio dei

Nove” bandito dal settimanale *l'Espresso*¹. Persino nella corrispondenza privata lo scrittore sceglie di rinunciare al nome di battesimo, troppo legato a un passato di cui preferisce non serbare memoria, adottando il nome che compare sulle copertine dei suoi libri, Stefano².

Solo in anni recenti la critica ha deciso di soffermarsi con uno sguardo più attento sugli anni della formazione e dei primi esperimenti letterari di D'Arrigo, non solo con l'intenzione di trovare in essi strumenti interpretativi per le opere maggiori, ma anche per strappare D'Arrigo all'immagine ormai convenzionale dello scrittore solitario e fuori dal tempo, che – per quanto alimentata da lui per primo – si è negli anni rivelata controproducente sia sul piano editoriale che su quello critico. Un D'Arrigo militante e ben consapevole dei conflitti della propria epoca emerge dunque dallo studio di Daniela Marro dedicato all'attività giornalistica dello scrittore negli anni del dopoguerra³; un narratore ancora faticosamente alla ricerca di una propria voce, ma già orientato verso precisi temi e soggetti, è quello che si intuisce nelle pagine dei racconti giovanili ripubblicati da Siriana Sgavicchia⁴. Altrettanto praticabile appare allora la possibilità di un approfondimento delle ricerche in direzione degli studi universitari di D'Arrigo, rivolti alla letteratura tedesca e più precisamente al poeta Friedrich Hölderlin, cui D'Arrigo aveva dedicato la propria tesi di laurea nel 1942.

1 La notizia è riportata da un articolo intitolato *Per il soldato Esposito squillano le trombe del Sud*, che esce su «*L'Espresso*» del 19 marzo 1947.

2 Se ne può trovare conferma dalle lettere inviate a Cesare Zipelli, che D'Arrigo scrive dal momento del suo trasferimento nella capitale fino a pochi mesi prima della morte: a partire dal dicembre 1966, il nome con cui si firma non è più “Fortunato” ma “Stefano”. Il carteggio, di cui al momento sono stati pubblicati solo pochi estratti (per i quali si vedano Cedola 2000 e Alvino 2003), è consultabile presso l'Archivio Novecento dell'Università “La Sapienza” di Roma (indicato d'ora in poi AN).

3 cfr. Marro 2002. Il saggio raccoglie e analizza gli articoli pubblicati con il nome di Fortunato D'Arrigo su «*Il giornale di Sicilia*», «*Omnibus*» e «*Vie nuove*», nonché i testi comparsi nei cataloghi d'arte. Non vi sono compresi invece gli articoli frutto delle collaborazioni di D'Arrigo con «*L'Espresso*» e «*Il progresso d'Italia*», a cui farò cenno in seguito.

4 cfr. D'Arrigo [2010]. Sono contenuti nella silloge i racconti *Due scene* (originariamente uscito sul mensile universitario «*L'Appello*», 15 aprile 1942), *Lettera come memoria a Michele* («*L'ora della sera*», 14 ottobre 1942), *Il licantropo* («*La tribuna del popolo*», 8 ottobre 1946) e *A Taormina con la nonna* («*Il Progresso d'Italia*», 31 luglio 1948).

L'ombra di Hölderlin, che dalle poesie giovanili di D'Arrigo si estende fino a *Horvynus Orca*, non è mai passata inosservata agli occhi dei lettori: già Giuseppe Pontiggia, nella quarta di copertina di *Codice Siciliano*⁵, riconduceva al poeta svevo le «aperture di visionarietà “greca”» che nella raccolta si alternano a momenti di più dolorosa introspezione, mentre negli stessi anni Claudio Marabini notava che «il *Codice* suggerisce anche uno dei possibili riferimenti, forse l'unico, che si possano desumere dall'itinerario biografico dell'autore: Hölderlin [...] E ci spinge ad estenderlo al romanzo»⁶.

Nonostante alcuni tentativi di approfondire il legame tra i due autori e i ripetuti auspici a proseguire le ricerche in questo campo⁷, Hölderlin sembra però costituire una presenza piuttosto imbarazzante per la critica. Se ciò può essere attribuito in primo luogo alle caratteristiche della sua figura, tanto ingombrante quanto sfuggente, è lecito supporre che una parte di questa reticenza sia stata dovuta anche al timore di veder affiorare simpatie difficili da giustificare nella biografia “dimenticata” di D'Arrigo. L'interesse di D'Arrigo per Hölderlin si situa infatti in un periodo che poteva far apparire ambigua la scelta di dedicarsi alla letteratura tedesca, e per di più a un poeta difficile e «ingrato» – così lo definirà D'Arrigo scrivendo a Vittorini – come appunto Hölderlin, che proprio negli anni del conflitto veniva promosso dalla propaganda nazifascista a cantore della patria virtù germanica. Tanto che D'Arrigo stesso ne prenderà blandamente le distanze, dichiarando di non aver avuto, all'epoca dei suoi studi, particolare interesse per la materia.

Che la sua conoscenza degli autori tedeschi non sia soltanto episodica, tuttavia, è confermato dall'insistenza intorno a determinati

5 La nota di Pontiggia compare in quarta di copertina sulla seconda edizione della raccolta, pubblicata nella collana “Lo Specchio” Mondadori nel 1978 (e indicata, da qui in poi, CS). La prima edizione era invece uscita, come ricordato in apertura, per Scheiwiller nel 1957.

6 Marabini 1978, p. 112.

7 cfr. Giardinazzo 2002, pp. 115-142 e Alvino-Mastropasqua 2009, pp. 103-115. Questo secondo studio, su cui tornerò più diffusamente nel corso del capitolo, postula la presenza di Hölderlin a partire dal titolo che D'Arrigo aveva proposto per la riedizione di *Codice* («Amate sponde»), un'ipotesi «che aprirebbe spiragli fin qui inediti sull'influenza esercitata dall'opera di Hölderlin sullo scrittore siciliano, a partire [...] dal concetto di Heimat» (p. 105).

temi e dalle allusioni che punteggiano i suoi scritti giovanili. In un articolo del 1947⁸, ad esempio, D'Arrigo raccontava la dolorosa vicenda della ventitreenne Efride Kiebourg prendendo in prestito i celebri versi goethiani, dedicati all'Italia, della *Canzone di Mignon*: «Kennst du das Land wo die Zitronen blühen/Im dunkel Laub wie Goldarangen glühen...». Rimasta incinta di un soldato italiano di stanza nella sua città natale, Amburgo, una volta finita la guerra Efride Kiebourg aveva attraversato a piedi l'Europa per raggiungere Catania, dove sperava di ritrovare il padre del bambino che stava per nascere. Dopo mesi di inutili ricerche la giovane tedesca era finita nel campo profughi di Fossoli («un campo di concentramento per tutte le “Efridi” di questo dopoguerra, [...] straniere disfatte, come me, disilluse, come me, piene di malattie, come me: donne tenute su dalla morfina e dalla cocaina, se no muoiono»⁹) e una notte, nel tentativo di tenergli caldo, aveva soffocato il figlio appena nato. Con un'accusa di infanticidio pendente sulla testa, quasi si trattasse di un'eroina goethiana, Efride invocava dunque il suo «immer lieber Franz»¹⁰ dalle pagine dell'Espresso, grazie alla meritoria attenzione del giovane pubblicista Fortunato D'Arrigo¹¹.

L'anno successivo i versi del *Mignons Lied* tornavano a fare da sfondo alla vicenda di un altro viaggiatore tedesco in Sicilia, il pittore berlinese Otto Geleng. A vent'anni, conclusi gli studi, il pittore aveva

8 D'Arrigo 1947.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 La lettera reca in calce la dicitura «Efride Kiebourg e p.c.c. [per copia conforme] Fortunato D'Arrigo», come se si trattasse di una traduzione o di una testimonianza raccolta dal giornalista. La collocazione del pezzo (la rubrica *Italia del Dopoguerra*, per la quale D'Arrigo scrive vari articoli che oggi definiremmo di “non-fiction”) lascia tuttavia presumere che si tratti di una narrazione romanzata, tanto più che il principale oggetto del pezzo sembra essere la denuncia del campo di Fossoli. Sulle cattive condizioni in cui vengono tenuti gli stranieri nei campi profughi, del resto, D'Arrigo si sofferma anche in un altro articolo che esce nello stesso anno sul «Giornale di Sicilia» e tratta il caso dei teatri di posa a Cinocittà, trasformati in squallidi centri di permanenza per stranieri (cfr. Marro 2002, pp. 225-226). Il pezzo dedicato a Efride Kiebourg verrà ristampato sul «Progresso d'Italia» circa un anno dopo (5 dicembre 1948) in forma anonima e lievemente modificato (ai versi goethiani resta ad esempio solo una velata allusione), con il titolo *Una lettera da Fossoli*.

deciso di visitare l'Italia, «era passato per la Riviera Ligure, poi per Capri Amalfi, sempre più giù, forse sulla grande traccia del viaggio goethiano: il Sud, la *Mignons Lied*, l'estremo giornale di quel viaggio (“Kennst du das Land wo die Zitronen...”)¹². Geleng era infine giunto a Taormina con l'idea di fermarvisi alcuni mesi, e vi era rimasto sessantasei anni. La sua vicenda è per D'Arrigo l'occasione di celebrare la «terza dimensione»¹³ in cui sembra vivere Taormina, città a un tempo siciliana e «corsara»¹⁴, patria prediletta dei forestieri che una volta arrivati non sanno più ripartire: Ulisse stesso vi si sarebbe stabilito, scrive D'Arrigo, se il suo viaggio nell'isola non avesse toccato soltanto gli scogli ostili delle Sirene e le gole di Scilla e Cariddi. A Taormina il tempo è «rarefatto come sottovetro»¹⁵ anche quando tutt'intorno l'Europa precipita nel delirio della guerra, una guerra che finirà per portare le sue conseguenze fin nel cuore della città, «coi militari e le distruzioni sopra e dentro»¹⁶. Taormina come luogo del desiderio torna di frequente negli scritti coevi di D'Arrigo¹⁷ – in particolare nelle pagine dedicate alla nonna, che per tutta la vita sogna di visitare la città senza mai riuscirci – e culmina nei versi di *Taormina, mia Mignon*, omaggio di chiara ascendenza goethiana che verrà incluso nella seconda edizione di *Codice Siciliano*.

Negli articoli di questi anni lo stile di D'Arrigo non è ancora riconoscibile come quello del futuro autore di *Horcynus*, ma già mostra una certa predilezione per i toni narrativi e un'attenzione minuziosa nel rifuggire i cliché verbali del gergo giornalistico – ecco dunque che i riferimenti letterari trovano ampio spazio, le immagini e la sintassi si fanno più articolate e persino i gradini di San Pietro possono diventare «kafkiani»¹⁸. Il consigliere Joseph K. e i magistrati del *Processo* vengono chiamati in causa nell'articolo *Angoscia sulla basilica*, vigoroso ritratto di Roma vista dall'alto dopo il «delirio» di un'ascesa prevista «da secoli, da millenni, con ossessionante metodicità, puntualità e scrupolosità». La

12 cfr. D'Arrigo 1948e.

13 *Ibid.*

14 *Ibid.* Termine, questo, che tornerà poi in CS.

15 *Ibid.*

16 *Ibid.*

17 cfr. anche D'Arrigo 1948c e 1948f.

18 cfr. D'Arrigo 1949a.

salita alla terrazza del Cupolone, su per una scala attorcigliata e stretta «come un budello», diventa allegoria di un destino umano in cui si avanza in fila indiana senza mai potersi guardare in faccia l'un l'altro («Fiato sui talloni di chi mi precede, sui miei fiato chi mi segue. Non cesseremo mai di seguirci, non ci daremo mai la fronte. Non avverrà mai nulla, nessuna frattura in questo girotondo»). I gradini della scalinata vengono qui paragonati ai magistrati che giudicano Joseph K., elementi «sempre inferiori, mai superiori» di quella gerarchia burocratica che nasconde in eterno il suo vero volto ai condannati e li spinge verso un «“giudizio” che non ci sarà mai o che non sarà mai evidente». L'ispirazione kafkiana vuole giustificare qui l'angoscia che lo scrittore – unico tra tutti – prova nel salire la scala, mentre al suo fianco una coppia di «ovvi» sposini si affaccia rapita ad ammirare il panorama; lasciando allo stesso tempo una traccia testuale della predilezione di D'Arrigo per Kafka, di cui dava notizia l'articolo sul “Premio dei Nove”¹⁹.

Accanto a Goethe e Kafka, infine, un posto privilegiato è quello ricoperto da Friedrich Hölderlin. A differenza che negli altri casi, qui D'Arrigo dichiara apertamente il suo debito d'ispirazione nei confronti dell'autore tedesco – cosa per lui del tutto inusuale e che giustifica il già menzionato commento di Marabini, secondo cui Hölderlin sarebbe l'unico riferimento desumibile dall'itinerario biografico di D'Arrigo. Sono due le circostanze in cui Hölderlin viene chiamato in causa da D'Arrigo. La prima è legata alla pubblicazione sul «Menabò» di due capitoli di *I giorni della fera*, prima stesura di *Horcynus Orca*. È il 1960, e D'Arrigo scrive a Vittorini, direttore della rivista insieme a Italo Calvino:

Io stesso non saprei spiegare bene quella stranezza di scegliermi una tesi (non solo in letteratura tedesca verso cui, con tutto il rispetto, e in alcuni casi più che rispetto, non avevo allora particolare entusiasmo) ma per giunta su un poeta ingrato come Hölderlin... Ma dovette essere proprio questo a ispirarmi la scelta: il fatto forse di considerare l'infelice poeta

19 cfr. n. 1: la nota biografica che accompagnava l'articolo definiva D'Arrigo un «socialista militante», appassionato lettore di Hawthorne, Melville e, appunto, Kafka.

così poco tedesco coi tempi che io vivevo, e così tanto tedesco coi tempi che lui aveva vissuto, almeno per quella metà della sua vita che il «saettato d'Apollo» aveva vissuto nel pieno possesso della sua mente... Dovette forse sembrarmi di scorgere in lui, malgrado lui, qualcosa di quel conflitto fra poesia e follia, fra civiltà e barbarie, che fa la Germania e in cui alla fine soccombono civiltà e poesia.²⁰

È una notizia marginale, di per sé, eppure occupa quasi la metà della nota biografica che Vittorini compila basandosi su una lettera di D'Arrigo. Parco di informazioni su se stesso, come al solito, D'Arrigo preferisce parlare d'altro – di Hölderlin, appunto, e di una tesi di laurea discussa quasi vent'anni prima.

D'Arrigo tornerà a nominare il poeta in un'intervista del settembre 1977 che esce su «Tuttolibri», supplemento culturale del quotidiano «La Stampa». Parlando della tormentosa lentezza della propria scrittura, D'Arrigo ripensa agli anni in cui era studente:

Eppure, sembra che a scuola fossi svelto. Me lo hanno ricordato dei compagni. Facevo prima i loro compiti, poi i miei. La tesi di laurea su Hölderlin, però, l'ho fatta oralmente, vestito in divisa di caporale. Parlai di Hölderlin non nazista pazzo, che si cambia il nome con uno italiano. Non credo che piacque molto... c'era Galvano Della Volpe... rimasi sempre caporale.

Negli anni della guerra non era infrequente che le tesi di laurea venissero discusse oralmente. Come molti altri studenti D'Arrigo era partito militare poco dopo aver iniziato l'università e al momento della laurea risulta ancora in servizio come caporale: possiamo facilmente immaginare quanto discontinui e problematici siano stati dunque i suoi studi. D'Arrigo sarà certo stato un lettore appassionato dei poeti tedeschi, tuttavia ipotizzare da parte sua una conoscenza di Hölderlin che vada oltre quella di un qualsiasi studente degli stessi anni è forse poco realistico. Più che di influenza esercitata dal poeta svevo sulla produzione

20 D'Arrigo 1960, p. 112. La *Nota su Stefano D'Arrigo* era di pugno di Vittorini.

di D'Arrigo – che pure certamente c'è – conviene dunque ragionare in termini di ricerca, a posteriori, di una “linea” a cui D'Arrigo sembra volersi riconnettere, con uno sguardo che è più un ragionamento retrospettivo che non il segno di una derivazione. Le date sono significative: 1960, 1977. D'Arrigo vive ormai da anni a Roma, e sta abbandonando la strada della poesia per diventare l'autore del romanzo a cui legherà definitivamente il suo nome: il '60 è l'anno in cui ne escono i primi estratti, nel '77 il romanzo è ormai pubblicato ed è ancora viva la discussione fra i suoi critici. Richiamarsi a Hölderlin in questo contesto – piuttosto che ad autori come Melville o Kafka, che D'Arrigo non menziona mai nelle interviste se non per prenderne le distanze – assume un significato particolare se ricondotto al momento storico, ai dibattiti in corso nel mondo letterario dell'epoca e soprattutto alla singolare ricezione italiana di Hölderlin, che rende la figura del poeta svevo portatrice di una vasta gamma di valori simbolici.

D'Arrigo, del resto, mostra una certa sensibilità verso il problema della ricezione degli autori nel periodo della guerra, e degli autori tedeschi in particolare. Un suo articolo del luglio 1948, significativamente intitolato *Il prediletto è Nietzsche*, rifletteva sulla sorte degli scrittori “cardine” del periodo pre-bellico, prendendo spunto dalla loro diffusione sulle bancarelle dei libri usati²¹. Gli acquirenti di libri usati, scrive D'Arrigo, sono i lettori più attendibili poiché, meno inclini alle mode, «finiscono per avvertire e segnalare più sensibilmente degli altri gli umori che sono nell'aria, le esigenze spirituali»²². Sorprende dunque che i gusti di tali lettori non si alterino in maniera significativa nel passaggio dal tempo di guerra al tempo di pace: al termine del conflitto, anzi, tali lettori mostrano il bisogno di rileggere, di comprendere più a fondo proprio il pensiero di quegli autori che l'esperienza bellica ha stravolto. Nietzsche è appunto il «prediletto» in questo processo di rilettura («ci si convinse di aver letto il *Così Parlò Zarathustra* scorgendolo di sfuggita nelle alcole in

21 cfr. D'Arrigo 1948b. Nel corso della sua collaborazione con «Il Progresso d'Italia», D'Arrigo tiene saltuariamente la rubrica *Libri usati*, nella quale il girovagare per le bancarelle romane funge da pretesto per le più varie considerazioni letterarie.

22 *Ibid.*

penombra di Giorgio Aurispa e Andrea Sperelli»²³, commenta D'Arrigo), a cui si aggiungono autori come Heidegger e Jaspers (vittime invece del «volgarizzamento di Sartre»²⁴). La sorte di Hölderlin, come si vedrà nel prossimo paragrafo, subisce negli anni a cavallo della seconda guerra mondiale uno slittamento analogo, trasformandosi nel baluardo di quegli stessi valori contro i quali era stato inizialmente impugnato. Anche D'Arrigo deve essere dunque inserito in una corrente di pensiero che, per usare le sue stesse parole, «tenta di iniziare “a posteriori” a accertare criticamente una realtà accaduta»²⁵.

I.2 Il dibattito su Hölderlin negli anni della guerra

Il tentativo di restituire alla figura di Hölderlin una rilevanza all'interno del percorso letterario di D'Arrigo risulta oggi nettamente più agevole rispetto a pochi anni fa, potendo avvalersi del contributo di recenti studi dedicati alla ricezione italiana del poeta. Le ricerche di germanisti e italianisti, in particolare il saggio di Giovanna Cordibella *Hölderlin in Italia*, hanno ricostruito l'importanza del lirico tedesco nel panorama italiano del Novecento, fornendo un supporto indispensabile alle indagini successive²⁶. Attraverso tali studi è possibile ricostruire l'immagine di un poeta che nonostante la difficoltà e l'inattualità della sua lirica, nonostante l'irregolarità dei percorsi attraverso i quali giunge al pubblico italiano e i tentativi più o meno forzati di ideologizzazione a cui viene sottoposto, è stato capace di diventare un simbolo, un baluardo della legittimità della poesia nell'epoca del ritorno alla barbarie. Per i poeti italiani che scrivono negli anni intorno alla seconda guerra mondiale Hölderlin è qualcosa di più di un modello letterario – è un “nume tutelare”, una lettura generazionale con cui si confrontano sia autori già affermati, come Ungaretti o Luzi, sia autori che vanno affacciandosi in questo momento sulla scena letteraria, come Zanzotto o – appunto –

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 cfr. Castellari 2005 e Cordibella 2009, nonché, per una prima ricognizione del tema, Pellegrini 1962.

D'Arrigo. Collocare D'Arrigo nelle vicinanze di questa linea poetica ci permette di posizionare la sua opera all'interno di un percorso condiviso dai principali intellettuali della sua epoca, cosa che contribuisce, anzitutto, a ridimensionare l'immagine consolidatasi negli anni dello scrittore isolato e “unico”. Quella è cui D'Arrigo si rifa è una genealogia tutt'altro che «eretica»²⁷, come si è stati portati a pensare fino a poco tempo fa: da essa emerge al contrario quanto l'opera darrighiana si sviluppi entro le coordinate teoriche di un dibattito di lunga durata e di rilevanza sovranazionale.

Si deve tenere conto in modo particolare del fatto che proprio negli anni in cui D'Arrigo è studente a Messina si sta compiendo quel cambio di paradigma in seguito al quale Hölderlin diventa, da romantico cantore di una Grecia ideale, il depositario simbolico di una poesia che come nessun'altra ha osato avvicinarsi ai confini del dicibile. La ricezione della poesia hölderliniana può essere infatti distinta in due fasi ben delimitate, la prima delle quali inizia già alla fine dell'Ottocento con le traduzioni di Giosué Carducci. In questa fase Hölderlin è appunto principalmente il cantore di una Grecia tragica e idilliaca, la terra dei semidei in cui si compenetrano mito classico e simbolismo cristiano-messianico. Carducci aveva pubblicato alcune traduzioni – iniziando non a caso con la poesia *Griechienland* – su «Cronaca Bizantina» e «Illustrazione Italiana», mentre la maggior parte di esse era rimasta fra le sue carte private: l'esplorazione dei versi di Hölderlin, così come di altri autori tedeschi, sembra essere stata per lui soprattutto un laboratorio privato di sperimentazioni, una ricerca personale che si appoggiava a un contemporaneo sentito come particolarmente affine. Negli anni in cui traduceva Hölderlin, Carducci elaborava infatti anche le sperimentazioni metriche delle *Odi barbare*, nelle quali i metri tradizionali della lirica italiana venivano alternati ai più ritmati e asimmetrici moduli tratti dalla tradizione latina e greca. Con l'inizio del secolo la circolazione di Hölderlin si sarebbe legata poi al nome di Nietzsche: per la reinterpretazione del mondo classico da un lato, dall'altro per le categorie di apollineo e dionisiaco sviluppate a partire dal pensiero filosofico di

27 L'espressione è di Francesco Giardinazzo (2002, p. 116).

Hölderlin, che Nietzsche definiva «un vero e schietto non filisteo», destinato tuttavia a perire nel confronto con la realtà²⁸. Il primo periodo della ricezione italiana, inoltre, si interseca con quella francese: poco arriva in Italia che non sia mediato dalla Francia; le stesse traduzioni dei testi si basano spesso su versioni intermedie in lingua francese. In questa fase riveste un ruolo importante Giuseppe Ungaretti, che introdurrà la lirica di Hölderlin nella cerchia degli ermetici fiorentini – che sono poeti, ma spesso anche traduttori. Gli ermetici cercano in Hölderlin una nuova fonte di ispirazione e una legittimazione delle proprie posizioni poetiche: una visione che, come si vedrà, costituirà una tappa fondamentale anche per il poeta D'Arrigo.

Una svolta in senso proprio si ha dalla metà degli anni Trenta – un periodo che, con qualche semplificazione, potremmo racchiudere tra il 1936 e il 1945. Sono molti i fattori che contribuiscono a determinare questo cambio di paradigma, e meritano di essere presi in considerazione uno a uno.

«Il “luogo” della poesia hölderliniana in Italia» scriveva Pietro Bigongiari alla fine degli anni '50 «è intorno al 1936 [...]»²⁹: Il 1936, che segna simbolicamente il primo passo nella rilettura di Hölderlin, è infatti l'anno in cui, su invito di Giovanni Gentile, Martin Heidegger si reca a Roma per tenere la conferenza dal titolo *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*³⁰. Nella lingua di Hölderlin – «poeticamente determinata e destinata a poetare espressamente l'essenza stessa della poesia»³¹ – Heidegger vede esprimersi il linguaggio nella sua pienezza, un linguaggio che preesiste alla poesia e la rende possibile ma che solo in essa si

28 Così Nietzsche nella quarta *Inattuale*, dedicata a David Strauss: «[...] nella rumorosa cerchia filistea si festeggiava la memoria di un vero e schietto non filisteo, di uno per giunta che, nel senso più stretto della parola, perì a causa dei filistei; ossia la memoria del magnifico Hölderlin, e il noto teorico di estetica aveva perciò diritto di parlare in quell'occasione delle anime tragiche che periscono nello scontro con la «realtà», quando cioè la parola realtà venisse intesa nel senso menzionato di ragione filistea. Ma la «realtà» è diventata un'altra: si può porre la questione, se Hölderlin si raccapezzerebbe nella grande epoca presente». Nietzsche 1873, p. 25.

29 Bigongiari 1957, p. 453.

30 cfr. Heidegger 1937, pp. 39-58.

31 *Ibid.*, p. 42.

estrinseca, riuscendo a non degradarsi a forma di comunicazione. *Dichten*, «poetare», diventa così, ambigualmente, un'attività giocosa, innocua («Diss unschuldigste aller Geschäfte»), come recita il primo dei cinque detti-guida³²) e contemporaneamente l'esporsi alla minaccia della lingua, che lo stesso Hölderlin definisce «il più pericoloso dei beni» («Darum ist der Güter Gefährlichstes, die Sprache dem Menschen gegeben [...]»), secondo detto-guida³³). L'interpretazione di Heidegger, per il quale la follia che colpì il poeta era la prova manifesta della pericolosità del «dichten», consegna all'immaginario dei contemporanei l'immagine sacralizzata di un poeta che manifesta la sua grandezza artistica nella propria debolezza, nel proprio «infrangersi» psicologico di fronte alla potenza dell'Essere³⁴.

Il ruolo di Hölderlin nel pensiero di Heidegger è centrale a partire dagli anni Trenta, e i due nomi, in Germania, condividono un uguale destino di esaltazioni e rifiuti, legandosi a filo doppio nelle interpretazioni di critici e intellettuali che faticarono a lungo nel tentativo di «epurare» il poeta dalle intrusioni interpretative del filosofo³⁵. Se da una lato è difficile quantificare il peso della lettura heideggeriana sulla circolazione italiana di Hölderlin, dall'altro sappiamo comunque che, già l'anno successivo, la prima delle *Erläuterungen zur Hölderlins Dichtung* veniva pubblicata in italiano sulla rivista «Studi Germanici» e che dunque, almeno negli ambienti della germanistica accademica, la conferenza di Heidegger aveva lasciato immediatamente tracce percepibili³⁶. Le polemiche che susciterà, inoltre, faranno sì che la discussione intorno alla figura di Hölderlin travalichi ben presto i limiti

32 *Ibid.*, p. 41.

33 *Ibid.*, p. 41.

34 L'idea di Hölderlin come spirito debole, che aveva in sé «troppo poca durezza» è del resto già in Nietzsche (1873, p. 26) e si ritrova con poche variazioni in Benjamin (1923, pp. 39-52) secondo il quale sono le porte del linguaggio che, chiudendosi, riducono il poeta-traduttore Hölderlin al silenzio e alla follia. Benjamin sottolinea la «passività» del poeta nei confronti della lingua, che è sempre, a un tempo, violenza repressiva e manifestazione della verità.

35 Non è il caso di entrare qui nel complesso dibattito filosofico che segue la pubblicazione delle tesi heideggeriane, ma merita di essere ricordata almeno la replica di Adorno, secondo cui Hölderlin viene «infilzato sulle parole d'ordine» scelte arbitrariamente da Heidegger, il quale, ignorando la tensione esistente tra il reale e le sue liriche, fa di esse un «assenso al destino». (cfr. Adorno 1963, pp. 127-169).

dell'accademia, coinvolgendo una gran numero di pensatori e di artisti.

Accanto alla circolazione “ufficiale” del poeta, a vari livelli compromessa con la politica fascista che vantava le proprie aperture internazionali nel seguire la scia della Hölderlin-Renaissance tedesca, esiste infatti tutta una circolazione di Hölderlin che potremmo definire “sotterranea” e che si svolge quasi di mano in mano tra i poeti e i traduttori dell'epoca. Giuseppe Ungaretti, Giorgio Vigolo, Leone Traverso, Eugenio Montale, Gianfranco Contini, il giovane Zanzotto: scrittori e traduttori affermano di sentire Hölderlin come un contemporaneo; mentre gli studiosi non esitano a classificarlo come il primo dei moderni. Si tratta nella maggior parte dei casi di letture molto personali e idiosincratice, che poco hanno a che vedere con le letture avallate dalla propaganda. «Mi accadde da ragazzo di cadere su *Hälfte des Lebens* e di innamorarmene perdutamente» – con queste parole, semplicemente, Contini rievcherà a distanza di quarant'anni la sua scoperta di Hölderlin³⁷. Nella stessa direzione va la testimonianza di Andrea Zanzotto: nonostante il suo esordio poetico si collochi diversi anni dopo la fine della guerra, la sua prima lettura di Hölderlin risale a questo stesso periodo, durante il quale è studente all'università di Padova con Diego Valeri, altro apprezzato traduttore di Hölderlin:

Il mio primo incontro con Hölderlin è avvenuto nel momento in cui stavo entrando all'università, avevo diciassette anni [...]. Nelle università c'era un attivo movimento culturale, cui molti partecipavano. Un amico mi fece avere una vecchia edizione di Hölderlin in caratteri gotici, assicurandomi che avrei riconosciuto senza alcun dubbio un grande poeta, e io cominciai, col poco tedesco che sapevo, a decifrarlo. [...] Rigiò talvolta tra le mani quei foglietti e traduzioni, ricordo di riletture e di incroci con altre traduzioni e della formazione di un mio Hölderlin [...]³⁸

36 Secondo Cordibella (2009, p. 151), «non esattamente ponderabile è quanto tale lettura sia stata recepita all'epoca negli ambienti letterari italiani. Certo è che essa fu nota nella cerchia dell'ermetismo fiorentino [...]». Ne dà notizia, infatti, la nota introduttiva di Rodolfo Paoli alle traduzioni di Leone Traverso, su cui tornerò.

37 Contini 1987, p. 62.

A trasformare la “moda” hölderliniana in un'aspra polemica culturale contribuirà in particolare Benedetto Croce. In un breve scritto dal titolo *Lo Hölderlin e i suoi critici*³⁹, pubblicato nel 1942, Croce esprimeva un giudizio sprezzante sul poeta svevo e sugli intellettuali italiani che alimentavano il «fanatismo» intorno alla sua figura. Lo scritto faceva riferimento anche alla conferenza romana di Heidegger, non tralasciando di rimarcare come la diffusione di Hölderlin fosse avallata e sostenuta dalla propaganda nazifascista che ne esasperava i toni patriottici e nazionalisti. Croce puntava correttamente il dito contro un nodo cruciale della ricezione hölderliniana, contribuendo così a inasprire i toni del dibattito, ormai sempre meno limitato alla questione prettamente letteraria.

Un ulteriore elemento che concorre a rendere la figura di Hölderlin patrimonio comune per gli scrittori italiani del ventesimo secolo è legato al diffondersi delle traduzioni. Il “decennio delle traduzioni” – così sono stati definiti gli anni Trenta del Novecento, che vedono arrivare nelle biblioteche dei letterati italiani un numero crescente di opere di autori stranieri. I traduttori si accostano sempre più alle letterature degli altri paesi, e a quella tedesca in particolare, conoscendone direttamente la lingua, ed emancipandosi così dalla mediazione della cultura francese. Nel 1937 escono su rivista alcune poesie di Hölderlin a cura di Leone Traverso⁴⁰, poeta e traduttore amico fin dagli anni universitari di Mario Luzi, Oreste Macrì e dei letterati che formeranno la cerchia degli ermetici. Lo stesso Gianfranco Contini si trova coinvolto nella polemica su Hölderlin per via delle sue traduzioni, pubblicate nel 1941 ma composte nel corso degli anni Trenta. Contini affermava di aver tradotto Hölderlin nello spirito di *Sentimento del tempo*: il lessico e l'andamento musicale con cui i versi hölderliniani venivano da lui resi in italiano nascevano infatti dalla familiarità con la poesia di Ungaretti e da una profonda conoscenza delle più attuali correnti poetiche.

38 Zanzotto 2001, pp. xi-xiv. Del suo legame con la poesia di Hölderlin, Zanzotto parla anche in Id. 2002, pp. 198-222.

39 Croce 1942, pp. 54-72.

40 cfr. Hölderlin [1937]. Le poesie scelte da Traverso sono *Mnemosyne, Età della vita, Metà della vita, Frammento (...Scorre tremenda/ sulla terra Diana)*.

Il complesso linguaggio di Hölderlin – arcaico e filosofico, capace di escursioni dal linguaggio quotidiano popolare a quello lirico e quello religioso – favoriva in effetti un autentico gusto della sperimentazione, rispetto al quale la traduzione costituiva un'occasione di ricerca e di approfondimento delle possibilità implicite nella propria lingua. La capacità di «sforzare la lingua», che Hölderlin aveva realizzato con la massima forza evocativa nelle sue traduzioni dal greco, accomunava il poeta tradotto ai suoi traduttori (spesso poeti a loro volta), legittimando una pratica creativa che diventava così parte integrante della ricerca poetica. «Un traduttore felicemente dotato di natura poetica», affermava in questi stessi anni Luciano Anceschi, ha «la capacità di “sforzare la lingua” e non di scrivere per le convenienze di una società»: il saggio di Anceschi, posto in apertura ai *Lirici Greci* di Quasimodo, veniva introdotto proprio da un verso di Hölderlin ed esortava i traduttori a rifiutare ogni «disposizione passiva» nei confronti della poesia, contribuendo attivamente, col loro lavoro, a rinnovare la lirica contemporanea⁴¹. Si comprende con chiarezza, anche da questi pochi cenni, come sul terreno della poesia hölderliniana si giocassero in questi anni questioni letterarie non necessariamente interne al campo della traduzione né tantomeno degli studi di germanistica. Il susseguirsi di pubblicazioni intorno al poeta svevo è da leggersi in molti casi come un dibattito a distanza, un confronto puntuale che oppone scuole critiche e correnti poetiche.

Accanto allo Hölderlin “ungarettiano” di Contini e a quello “ermetico” di Traverso, infine, è indispensabile tenere conto di quella che in questi anni costituisce la più importante pubblicazione accademica sul poeta svevo: i due volumi dell'opera *La lirica di Hölderlin*, a cura dal germanista Vincenzo Errante. Era questo – a detta di Contini – un Hölderlin “dannunziano”, reso con un linguaggio più tradizionale e altisonante, ma non per questo di minore influenza nel panorama letterario dell'epoca.

41 Anceschi 1940, p. 23.

I.3 Il «saettato d'Apollo»

La traduzione di Errante ha una rilevanza particolare all'interno del nostro percorso di ricerca, poiché è questa che, con molta probabilità, D'Arrigo ebbe presente nel corso dei suoi studi. La prima edizione esce nel 1939 per la casa editrice messinese Principato, attiva però già dalla metà degli anni Venti principalmente a Milano. Seguono due ristampe, nel giro di appena tre anni, per la Sansoni di Firenze. L'opera è composta da due volumi: il primo contiene un'introduzione generale alla figura biografica di Hölderlin e una scelta delle liriche in traduzione italiana; il secondo comprende dettagliati commenti per ciascuna delle liriche tradotte.⁴²

L'idea di Hölderlin che circola in Italia in questi anni è fortemente influenzata dalla lettura di Errante, una lettura approfondita ma tutt'altro che neutra. Ci troviamo di fronte a un Hölderlin, come rileva a buon diritto Contini, riambientato forzatamente nel linguaggio lirico italiano, talvolta anche a prezzo della novità stilistica che lo caratterizza – si pensi a titoli come il leopardiano “Rimembranza” per *Andenken*, o “Stormi d'uccelli in volo” che viene attribuito a una lirica senza titolo. Delle incursioni nel linguaggio parlato, addirittura nel dialetto⁴³, tipiche della lirica hölderliniana, dei suoi vertiginosi salti dal lessico più quotidiano a quello più aulico, resta poco nella versione di Errante, nonostante questi, nel commento che accompagna le liriche, discuta con competenza il valore di tali peculiarità formali⁴⁴. Benché la

42 cfr. Errante 1939 (le citazioni sono tratte dall'edizione Sansoni 1943).

43 Sul ruolo della *schwäbische Mundart* in Hölderlin cfr. Zuberbühler 1969, in particolare p. 23.

44 Rimando per questo punto all'analisi comparativa condotta da Luigi Reitani (2002, pp. 95-104) su quattro traduzioni italiane di *Hälfte des Lebens*. A proposito della versione di Errante viene dato particolare risalto alla scelta di tradurre «gelben Birnen» (pere gialle) con «frutti dorati», una soluzione che, aggirando la prosaicità dell'immagine originale, eleva nettamente il tono del verso. È una scelta singolare (singolarmente “infedele”) che non può essere ricondotta ad altro che alla percezione di una stonatura del linguaggio lirico, dal momento che Errante risulta pienamente consapevole di come Hölderlin si serva «d'una sintassi lirica energeticamente sovversiva e di una vibrazione ritmica di varia e straordinaria potenza, *coi mezzi del lessico più semplice*. La moneta spicciola del *vocabolario più comune* (sostantivi consueti; avverbi e aggettivi, attesi in forza di congiunture tradizionalissime; verbi usi a

maggior parte delle liriche di Hölderlin risulti incompiuta e renda spesso impossibile stabilire la versione definitiva, Errante persevera nel progetto di costruire un quadro sistematico della produzione hölderliniana, selezionando le liriche su una base prettamente estetica (traduce le versioni che ritiene più belle o più riuscite); stabilendo contiguità e relazioni dialettiche tra testi tematicamente vicini. Non esiste testo a fronte. Le liriche tradotte – ottanta – risultano autorevolmente compresse tra l'introduzione e il commento, occupando nell'insieme appena un quarto dell'opera. Ma l'autore non si rivolge qui al piccolo cenacolo dei filologi germanici: la sua intenzione è quella di portare Hölderlin al centro del dibattito culturale, di parlare dunque all'intera comunità delle lettere, studiosi ma anche poeti, scrittori, lettori comuni. A questo fine Errante dedica molto spazio anche agli aspetti più “romantici” della vita del poeta, ritenendo che non si possa analizzare la parabola artistica di Hölderlin senza connetterla strettamente alla sua esperienza biografica: l'educazione ricevuta, l'amore per Suzette Gontard (Diotima), la malattia e la reclusione nella torre di Tubinga. Ecco come il poeta viene presentato nel primo capitolo, significativamente intitolato *La vita e la personalità di Friedrich Hölderlin*:

Immaginiamo, in una notte profonda, l'improvviso scattare incontro al cielo d'uno zampillo di fuoco, che sbocci al sommo in tripudio di corimbi versicolori, e poi ricada lentamente a sesto acuto, spegnendosi via via sempre più, così che l'ultimo tratto è appena percorso nel buio dal silenzio di qualche rara favilla luminosa. Avremo allora innanzi il diagramma figurativo di quella che fu, tra il 1770 e il 1843, la vita di Friedrich Hölderlin.

Sono le primissime righe del saggio: il tono è icastico, retoricamente persuasivo. Errante prosegue raccontando l'infanzia del poeta: il suo carattere «ipersensibile, timido e taciturno» è lo schermo del «fuoco lirico» che già arde in lui; l'assenza del padre fa sì che il legame con la madre sia intensissimo. Errante adotta a più riprese l'immagine marina

mettere in moto la nostra più consueta attività)» (Errante 1939, p. 96, mio corsivo).

della «ewig Ebbe und Flut», l'eterna alternanza di alta e bassa marea per indicare le frequenti crisi psichiche del poeta, che culmineranno nella depressione e poi nella follia.

Questa enfasi sulla vita aveva accompagnato la vicenda editoriale di Hölderlin fin dagli esordi: la triste vicenda del poeta distrutto dalla sua stessa arte, pazzo e malato nella torre su Neckar, aveva favorito l'estendersi della sua fama in Europa, facendo di lui un personaggio quasi romanzesco prima ancora che un poeta. Non è difficile immaginare che il ventenne D'Arrigo si sia sentito attratto dal folle Hölderlin anche per una semplice affinità emotiva, un sentimento di identificazione. Errante ci conferma come questa enfasi sul “personaggio” Hölderlin non fosse soltanto uno stratagemma editoriale, ma trovasse conferma anche negli studi dei germanisti più affermati. Accanto al prologo di Errante possiamo citare l'incipit di un altro importante saggio dedicato a Hölderlin e pubblicato alcuni anni prima dal germanista Giovanni Vittorio Amoretti (a sua volta collaboratore della casa editrice Principato): «Da più lustri pazzo, affidato alla pietosa cura di un falegname che non disdegnava di leggere il Kant o lo Schelling, su, nella torre fasciata d'edera della modesta casa in riva al Neckar, nella piccola Tübingen, spegnevasi lentamente il poeta»⁴⁵. Da notare anche la dedica del saggio: «I miei alpini, i “Canti”, le “Operette Morali” del Leopardi, lo “Zarathustra” di Nietzsche, le poesie dello Hölderlin mi furono “compagni” nella mia combattuta guerra. Sciolgo con queste pagine un debito di riconoscenza al poeta che mi fu “amico” e divise con me l'esperienza e la prova»⁴⁶. Queste diverse testimonianze permettono di capire perché, al di là della retorica di rito, la poesia di Hölderlin fosse sentita come particolarmente attuale e vicina dagli intellettuali e dai poeti della prima metà del Novecento. Hölderlin non è tanto un modello letterario quanto un ideale etico, un “amico”, come scrive appunto Amoretti, quasi un compagno d'armi.

Questo Hölderlin meno patriottico e più introspettivo è un aspetto che la lettura di Errante non tralascia di mettere in evidenza, indicando come vertice artistico la produzione dell'ultimo periodo,

45 Amoretti 1926, p. 5.

46 *Ibid.*, p. 1.

considerata «la più alta» e la più ispirata. Errante segue qui l'interpretazione di Norbert von Hellgrath, primo tra gli studiosi di Hölderlin a riconoscere la grandezza della sua lirica anche nella fase finale della sua dissoluzione. Prima di morire nella Grande Guerra, a Verdun, Hellgrath era riuscito a dare alle stampe due dei volumi che avrebbero costituito la prima edizione critica delle liriche: il primo – relativo appunto alle vicende biografiche del poeta – e l'ultimo, quello con le liriche dell'ultimo periodo e le traduzioni dal greco. È questo il momento che prelude alla demenza definitiva, ed è questo lo Hölderlin «non nazista pazzo» di cui si interessa D'Arrigo. Ritengo si possa assumere con discreta sicurezza che è principalmente tramite il saggio di Errante che D'Arrigo legge Hölderlin: non solo perché al momento della sua tesi è ancora l'unica pubblicazione integrale e approfondita, ma soprattutto per una traccia che D'Arrigo lascia nella lettera del «Menabò». Se torniamo un attimo a quel testo, notiamo che D'Arrigo definisce Hölderlin «il saettato d'Apollo»: esattamente l'espressione che Errante utilizza, in due punti del suo commento, per indicare il poeta ormai definitivamente ghermito dalla pazzia⁴⁷.

D'Arrigo sceglie dunque per la sua tesi di laurea un autore che si avvia a diventare un riferimento imprescindibile per la poesia del Novecento, e lo fa proprio in un momento in cui il dibattito intorno alla sua figura è particolarmente vivace. Pur trovandosi a condurre i suoi studi in un ateneo periferico, e in condizioni storiche particolarmente disagiate, lo studente D'Arrigo condivide i percorsi e gli interessi degli intellettuali più aggiornati della sua generazione.

È singolare che gli studi attualmente realizzati sulla ricezione italiana di Hölderlin, pur mettendo a disposizione e contestualizzando un'ampia quantità di materiali, dicano purtroppo poco sulla Sicilia e, in generale, sulla situazione dell'Italia meridionale, preferendo concentrarsi su figure di spicco attive in centri di maggiore prestigio culturale: la Sicilia, infatti, a prescindere dalla “moda” hölderliniana degli anni Trenta-

47 «...già ghermito dal risucchio della pazzia e come *saettato da Apollo*, che, dimentico del proprio nome, fu visto aggirarsi intorno alla fontana del castello di Blois...»; «...posso affermare che *mi ha saettato Apollo*» (lettera scritta da Hölderlin a un amico con data 2 dicembre 1802), in Errante 1939, rispettivamente alle pagine I/61 e I/64, miei i corsivi.

Quaranta, intrattenesse da sempre, per motivi legati alla sua storia, un legame privilegiato con la tradizione tedesca, e sveva in particolare: in *Codice Siciliano* di D'Arrigo troveremo numerosi riferimenti alla lingua «“bionda azzurra e sveva» e in generale alla componente normanna della Sicilia arrivata con la corte di Federico II.

La Sicilia inoltre, che Hölderlin non aveva mai visitato, era lo scenario privilegiato di molte sue opere: nel romanzo *Iperione* seguiamo il protagonista che, di ritorno dalla guerra contro i Turchi, vaga per il territorio alle pendici dell'Etna ricordando le gesta del filosofo Empedocle («Ieri salii lassù sull'Etna. Mi ricordai del grande siciliano che, un giorno, stanco di contare le ore, fidandosi dell'anima del mondo e pieno di ardimentoso desiderio di vita, si precipitò nelle splendide fiamme»⁴⁸). Il filosofo agrigentino era inoltre protagonista di alcuni frammenti tragici, il più noto dei quali, *La morte di Empedocle*, ricostruiva le sue ultime ore di vita e il suo suicidio nel cratere dell'Etna. Sono scenari che non possono aver lasciato indifferente il futuro autore di *Horcynus*, basti pensare soltanto all'episodio delle fere trentenarie che, nel sogno di 'Ndrja, vanno a morire suicide nel vulcano. Negli anni questo stesso soggetto verrà ripreso, tra gli altri, da Vincenzo Consolo, a riprova di come si tratti di una tradizione particolarmente cara agli autori siciliani: nel prologo di *Catarsi*, dramma dedicato a un «moderno Empedocle», Consolo si richiama esplicitamente a Hölderlin, ponendolo a fianco a Leopardi come uno dei numi tutelari della poesia contemporanea⁴⁹. Sono tracce di quel «profilo svevo»⁵⁰ della Sicilia che anche nel Novecento mantiene intatta la sua vitalità, e che proprio a partire da D'Arrigo potrebbe forse essere indagato con maggiore precisione.

L'ipotesi che per D'Arrigo la scoperta di Hölderlin si svolga, come nel caso di Zanzotto, all'università, trae sostegno dal fatto che nell'ateneo messinese la cattedra di letteratura tedesca è coperta, in questi anni, da uno dei primi studiosi italiani di Hölderlin: Italo Maione. Autore di numerosi studi sul romanticismo tedesco e sulla poesia contemporanea, Maione aveva pubblicato nel 1926 un pionieristico

48 Hölderlin 1797, p. 170.

49 cfr. Consolo 1989.

50 cfr. Giardinazzo 2002, pp. 115-142.

saggio su Hölderlin, comprensivo di alcune traduzioni⁵¹. Il suo incarico come docente di letteratura tedesca a Messina va dal 1936 al 1945, anno in cui si trasferirà a Palermo: è dunque verosimile immaginare che sia stato lui il relatore di tesi di D'Arrigo. Nello stesso ateneo insegna inoltre Galvano della Volpe, menzionato da D'Arrigo nell'intervista del '77: studioso di estetica di orientamento marxista, della Volpe è a sua volta un competente studioso dell'opera di Hölderlin, del quale dà una lettura in chiave panteista. Della Volpe si interessa principalmente dello Hölderlin filosofo, studioso a Tubinga con Hegel, di cui, a suo parere, influenza profondamente le opere giovanili: qualcosa di poco affine dunque allo Hölderlin pazzo dell'ultimo periodo, su cui si sofferma D'Arrigo.

Può darsi che i contatti tra il maestro e l'allievo si siano interrotti dopo la laurea di D'Arrigo, ma da questo versante potrebbero scaturire conclusioni diverse: anni dopo, infatti, ritroviamo della Volpe tra i collaboratori di «Vie Nuove», la rivista romana d'ispirazione comunista con cui D'Arrigo collaborerà dopo il suo trasferimento nella capitale. Una foto del 1960 ritrae lo studioso di fronte alla redazione insieme a Guttuso, Moravia, De Libero⁵² – gli intellettuali con cui D'Arrigo avrà più stretti contatti nei primi anni romani. La firma di della Volpe compare inoltre, seppure saltuariamente, a siglare la rubrica filosofica *Lapis Rosso* sulle pagine del «Progresso d'Italia», quotidiano che, come si è visto nel paragrafo precedente, ospita volentieri anche gli scritti di Fortunato D'Arrigo⁵³. La figura di della Volpe sembra dunque aver avuto

51 cfr. Maione 1926. Vincenzo Errante (1939, p. II/247) menziona lo studio di Maione nella bibliografia della sua opera, giudicandolo un «saggio critico sorretto da una squisita sensibilità».

52 cfr. la foto n. 27 nel volumetto *Un poeta come De Libero* (Bo 1977), omaggio al poeta che raccoglie disegni e foto di lui e degli amici romani.

53 Il «Progresso d'Italia» era stato fondato a Bologna nell'immediato dopoguerra da Renata Viganò e Antonio Meluschi, con l'intento di fornire una voce di riferimento alla sinistra emiliana. Vi avevano preso parte numerosi ex partigiani e giovani militanti, tra i quali spicca il nome di Pier Paolo Pasolini. La collaborazione di D'Arrigo, iniziata nel 1947, non sembra andare oltre il 1949. Il quotidiano sospenderà definitivamente le pubblicazioni nell'agosto del 1951 (per queste e altre notizie intorno all'attività del giornale cfr. Nicita 1990, Colombo 1995). Come ricordato in precedenza, a differenza degli scritti giornalistici di D'Arrigo usciti sul «Giornale di Sicilia», su «Omnibus» e su «Vie

un ruolo di mediazione su un doppio versante: prima nell'avvicinare il giovane D'Arrigo alla filosofia e alla letteratura tedesca, e in seguito per introdurlo nel mondo del giornalismo culturale.

I.4. Percorsi hölderliniani in *Codice*

D'Arrigo non abbandonerà mai del tutto la poesia, ma è nel periodo tra la metà degli anni Quaranta e la fine degli anni Cinquanta, in concomitanza con il lavoro giornalistico, che si concentra anche la sua attività di poeta, coronata dalla pubblicazione di *Codice Siciliano* per Scheiwiller. Scorrendo le liriche della raccolta ci si accorge immediatamente di come siano molti gli elementi riconducibili all'interesse giovanile di D'Arrigo per Friedrich Hölderlin. Si tratta nella maggior parte dei casi, com'è ovvio, di temi e suggestioni che non “discendono” direttamente e unicamente dal poeta svevo, ma che affiorano nel punto di intersezione tra diverse linee di influenza, come quella ermetica o quella legata alla conoscenza dei classici greci. I principali temi della raccolta – il rapporto con la terra natale, la persistenza dell'amicizia e la sfera del mito, presente nella figura del “semidio” e nel ricordo dell'età dell'oro – assumono però una luce particolare se letti in chiave hölderliniana.

L'articolo di Alvino e Mastropasqua ricordato in apertura di questo capitolo⁵⁴ chiama in causa la presenza di Hölderlin a partire da un preciso sintagma, «Amate sponde», che i due studiosi riconducono alla poesia *Die Heimat*, nella quale la terra natale è simboleggiata dalle

Nuove), quelli del «Progresso d'Italia» non sono stati fin qui oggetto di una trattazione dettagliata come quella fornita da Daniela Marro per i primi tre casi. In questa sede si è fatto riferimento soltanto agli articoli utili ai fini dell'argomentazione, tralasciando quelli che non presentavano attinenze con il tema del capitolo: va da sé che l'elenco dei testi citati non è dunque da considerarsi esaustivo.

54 cfr. *infra*, p. 23, nota 7. Scrivono i due autori del saggio: «Il rinvio più ovvio sarebbe quello alla famosa ode di Vincenzo Monti *Per la liberazione d'Italia* [...], ma a nostro avviso c'è un'altra possibile fonte, vale a dire la poesia *Die Heimat* («voi care sponde/che m'educaste un giorno», scritta tra il 1800 e il 1801 da Friedrich Hölderlin, poeta oltremodo caro a D'Arrigo [...]), cfr. Alvino-Mastropasqua 2009, p. 105.

«theuern Ufer», le “care sponde”, del fiume Neckar. Secondo una lettera inviata a Cesare Zipelli, nei desideri di D'Arrigo “Amate Sponde” avrebbe dovuto diventare il titolo della ristampa di *Codice Siciliano* che includeva alcune nuove poesie, tra cui *Pregreca*, costruita intorno all'immagine delle sponde familiari e dedicata proprio a Zipelli⁵⁵. A partire da questa lirica, dunque, è possibile fare alcune ipotesi per identificare la presenza di Hölderlin.

I.4.1 La migrazione di *Pregreca*

Pubblicata per la prima volta sulla rivista «Palatina» nel 1961, *Pregreca* viene posta in apertura dell'edizione mondadoriana di *Codice*. È una delle liriche più importanti e più lunghe della raccolta, incentrata sul tema dell'emigrazione, del distacco dalla terra natale. D'Arrigo non allude soltanto all'emigrazione di epoca contemporanea, che spinge i siciliani verso l'America, l'Australia, il Borinage («dovunque sia/una miniera, un qualsiasi/budello per seppellire/l'enigmatica frenesia/di chi per morte s'imbarca», CS, 6), ma fa riferimento anche ai movimenti migratori dell'antichità, che hanno portato le popolazioni indigene dell'isola a ritirarsi verso le zone interne, incalzate dai popoli del Mediterraneo. I due livelli, passato e presente, si saldano nell'immagine dei corpi rannicchiati sui talloni, con le mani dietro la testa: è la posizione dei cadaveri che venivano inumati dentro anfore e grandi vasi, secondo una tecnica di sepoltura tipica delle popolazioni pregreche della Sicilia (da qui il titolo), ma anche la postura che adottano gli emigranti quando espatriano, accovacciati, come clandestini, nelle stive delle navi. Una posizione di sconfitta e di difesa, che ricorda quella dei feti nell'utero materno: l'immagine dell'emigrante perde così il suo carattere contingente e diventa una condizione ontologica che accomuna gli antichi e i moderni, i morti e i vivi.

La lirica si apre con un contrasto, in cui ai siciliani che espatriano verso un oscuro aldilà vengono contrapposti “gli altri”: «Gli altri migravano: per mari/celesti, supini, su navi solari/migravano nella eternità» (CS, 3). Si tratta dei primissimi versi della raccolta: non c'è

55 Alvino-Mastropasqua 2009, pp. 105 e 115.

dunque alcun antecedente che permetta di identificare un riferimento concreto per il verso di apertura. Quella degli “altri” è una migrazione serena, luminosa, idealizzata; priva di quel suffisso verbale (*e-migravano*) che segna per i siciliani un destino di separazione da cui è esclusa ogni possibilità di ritorno. Il riferimento alle sponde, eliminato dal titolo, si ritrova più avanti nella strofa: le sponde di *Pregreca* sono «più nere», minacciose, non rassicuranti come quelle “amate” della terra natale. Tra le poesie di Hölderlin che associano l'immagine delle sponde a quella della terra d'origine è spontaneo pensare, oltre che alla citata *Die Heimat*, a un'altra lirica del terzo periodo, *Die Wanderung*, che Errante traduceva proprio con il titolo *Migrazione*⁵⁶. È possibile che D'Arrigo abbia in mente, come referente letterario, proprio questa poesia: in essa viene descritta la migrazione ideale di un non meglio identificato popolo occidentale (probabilmente i Goti) che, spostandosi verso est, si unisce a una stirpe orientale, dando origine al popolo “perfetto” dei Greci.

Il confronto antitetico con il testo hölderliniano è suggerito innanzitutto dal contrasto cromatico che movimentata la prima strofa. All'emigrazione dei siciliani, descritta con aggettivi dal tono cupo («illune», «nero», «tenebroso», e volendo anche «oltremare», che indica una tonalità particolarmente scura di blu), si contrappongono i colori chiari («mari/celesti», «navi solari») dei primi versi di *Migrazione* – colori che, anche in altri passi della raccolta, vengono associati alla cultura tedesca e nordica (si pensi in particolare alla lingua «bionda, azzurra e sveva» di *In una lingua che non so più dire*, CS, 49-59).

La migrazione hölderliniana si svolge inoltre senza apparente conflitto: sotto il soffio paterno dell'Etere i due popoli si stringono le mani, si scambiano le armi e, persino, «permutan l'eloquio»⁵⁷. In *Pregreca* cadiamo invece «dall'alto al basso mondo», dall'immaginario aulico della poesia romantica al dramma oscuro degli emigranti senza nome, privati di tutti i loro beni e addirittura della parola: «cacciati di qua, dai ruggenti/enigmi, gli innocenti,/coi perduti averi, le vite,/le labbra per sempre cucite,/emigravano nell'aldilà» (CS, 4). La centralità della parola in quanto luogo essenziale dell'esperienza umana si lascia intuire fin da

56 Errante 1939, pp. I/264-269 (traduzione) e II/159-161 (commento).

57 *Ibid.*, p. I/266.

questa poesia come uno dei tratti distintivi di D'Arrigo. La perdita della lingua è posta alla stessa stregua della perdita dei beni materiali, come questa è causata dal trauma della separazione. Gli emigranti con «le labbra per sempre cucite» – una lontana prefigurazione del protagonista di *Horcynus?* – come i reduci non fanno parola di quanto hanno vissuto, ed è proprio questa impossibilità di esprimersi a rendere la realtà inesplicabile come un enigma, un *codice*, appunto, che richiede un'adeguata decifrazione. Il termine «enigma» ricorre quattro volte soltanto in questa poesia («profilo d'enigma», «ruggenti enigmi», «enigmatica frenesia», «di enigmi e d'omertà»), contribuendo ad addensare significati intorno all'area semantica dell'indecifrabile⁵⁸. Si evince anche da particolari di questo tipo come negli anni giovanili D'Arrigo abbia costeggiato la poetica dell'Ermetismo, pur non entrando mai effettivamente a far parte di quella cerchia⁵⁹: con alcuni dei suoi esponenti, del resto, ebbe personali rapporti di amicizia, come mostrano le dediche a Oreste Macrì e a Libero De Libero che compaiono nella seconda edizione della raccolta. Altrettanto nota è la familiarità che legava D'Arrigo al poeta ermetico Alfonso Gatto, cui lo scrittore “sottrasse” il famoso verso che avrebbe costituito, lievemente parafrasato, la chiusa di *Horcynus Orca*.

I.4.2 *Un segno siamo noi, indifferente*

Lo stesso interesse di D'Arrigo per Hölderlin, seppure probabilmente nato nel contesto degli studi universitari che abbiamo ricostruito, deve essere stato rafforzato dalla frequentazione dei poeti ermetici, i quali, come ricordato in precedenza, erano stati fra i primi a tradurne e diffonderne la lirica nel contesto italiano. È soprattutto dalle pagine della rivista fiorentina «Il Frontespizio» che gli artisti legati all'Ermetismo fanno sentire la loro voce. Nata nel 1928 dall'impulso di Carlo Betocchi e

58 Ed è un termine che torna con frequenza anche nella *Morte di Empedocle*: «nel suo profondo/si scioglievano i miei enigmi» (p. 29), «perché rendi la tua pena un enigma irrisolto» (p. 31), «o nero enigma, alla fine mi schianterai» (p. 65), «tu mi spaventi, perché ti esprimi per enigmi» (p. 85), cfr. Hölderlin 1979-1800.

59 Di una «temperie che ha radici nel più schietto ermetismo» parla, a proposito di CS, già Fontanelli 1977, p. 65.

Piero Bergellini, dopo pochi anni di attività «Il Frontespizio» si era affermato come uno dei centri di irradiazione della corrente ermetica accogliendo al suo interno scritti di Macrì, Parronchi, Luzi, Bo, e aprendosi progressivamente alle suggestioni culturali che provenivano dall'estero⁶⁰. Betocchi, presente sia in veste di critico che di poeta su quasi tutti i numeri della rivista, ricopre per la generazione degli ermetici un ruolo di guida estetica ed etica: non desta quindi stupore trovare fra le due carte private anche una lettera di D'Arrigo che, subito dopo l'uscita di *Codice Siciliano*, aveva avuto cura di inviargliene una copia. Betocchi spende parole di grande ammirazione per l'esordio di D'Arrigo e lo esorta a liberarsi dei “residui” letterari meno suoi (gli «accenti alla Caproni» e una certa tendenza a «lorcheggiare»), per perseguire quella che a suo parere è la principale nota di originalità della lirica darrighiana: la riscoperta e la rappresentazione dell'anima «arabo-federiciana» della Sicilia. Così scriveva Betocchi a D'Arrigo nel 1957:

[...] il suo libretto ha il pregio di venire incontro a una mia idea, che ogni volta io sono venuto in Sicilia ho sentito tornare più viva e fresca che mai [...]: che bisognava in ogni modo sondare in profondo nella cultura arabo-federiciana, lavorare lavorare in questo senso, nel campo favoloso e cavalleresco della Sicilia, e dei suoi rapporti africani, e non dimenticare tutto questo in favore soltanto della Sicilia dalle memorie soltanto classiche, in fondo molto più estetica (perciò è quella di Quasimodo)...⁶¹

Betocchi evidenzia un aspetto certamente originale della lirica darrighiana, di cui sembra intuire, con anticipo, anche linee più segrete che si espliciteranno solo nelle opere degli ultimi anni, a cominciare dalla

60 Sull'importante ruolo ricoperto dalle riviste di questi anni nella circolazione delle idee europee, cfr. Rizzante–Gubert 2002.

61 Lettera dattiloscritta di Carlo Betocchi a Stefano D'Arrigo, datata 21 dicembre 1957 e conservata all'interno del Fondo Betocchi (Segnatura IT ACGV CB. I. 551. 1 (a-b)/a) presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux, Firenze (indicato da qui in poi con ACGV). Ringrazio Anna Bossi, erede di Betocchi, per avermi permesso di riprodurre qui il testo della lettera.

misteriosa ambientazione egiziana di *Cima delle Nobildonne*⁶² (si noti il riferimento ai «rapporti africani» della Sicilia). È appunto dalla compresenza di tutte queste anime della Sicilia che nasce la singolare atmosfera di *Codice*, anime racchiuse dalle diverse componenti linguistiche fuse nel dialetto. Al suggerimento di Betocchi D'Arrigo si manterrà fedele anche durante la composizione di *Horvynus*, a proposito del quale spiegherà di non aver voluto raffigurare alcun dialetto in particolare quanto fare in modo che nel romanzo risuonassero tutte quelle che chiamava “le lingue della Sicilia”.

Tra le poesie di *Codice* quella che più esplicitamente incarna questo ideale è forse *In una lingua che non so più dire*, già menzionata nel corso di questo paragrafo: in essa alla lingua «bionda azzurra e sveva» si affianca quella «nera e appassita in pugno/come oliva», che diventa poi «movenza d'Aragona e di Castiglia» e infine «lingua che la mormora/sul fiume ventilato di papiri» (CS, 27). Eppure, anche di fronte a questa ricchezza culturale ed espressiva, si riaffaccia l'inquietudine legata alla perdita della parola: nessuna delle lingue nominate, come si evince dal titolo e dal verso di chiusura, può ancora dirsi patrimonio del poeta, costretto a scrivere in una lingua che non sa più “dire”, o che “non dice” più.

Il problema della parola che non significa, sotterraneo nel D'Arrigo di *Codice* come in quello di *Horvynus*, deve molto alla lezione hölderliniana, e in particolare allo Hölderlin filtrato dagli ermetici. La selezione delle liriche pubblicata su «Frontespizio» presenta da questo punto di vista caratteri particolari e innovativi rispetto alle traduzioni coeve, insistendo soprattutto sulla concezione hölderliniana della lingua. I testi compaiono, come accennato in precedenza, nella versione di Leone Traverso: prima prova letteraria per il giovane traduttore, questa verrà immediatamente accolta con grande favore, tanto che Anceschi porrà «il giovane Traverso» accanto a Ungaretti e Montale nel novero dei traduttori dotati di autentico talento poetico⁶³. La lirica che apre la serie è *Mnemosyne*, i cui versi iniziali suggeriscono alcune considerazioni:

62 cfr. D'Arrigo 1985.

63 Anceschi 1940, pp. 23-24.

Un segno siamo noi, indifferente,
Di dolore noi immuni, e nell'esilio,
Quasi abbiamo perduto la parola.

La traduzione di Traverso è fedele alla musicalità del verso hölderliniano nella resa del metro («Ein Zeichen sind wir, deutungslos/Schmerzlos sind wir und haben fast/Die Sprache in der Fremde verloren»), ma è soprattutto dal lessico poetico che emana quella forza evocativa che, come auspicavano i critici dell'epoca, avrebbe dovuto fornire ispirazione alla poesia italiana. I versi di *Pregreca* su cui ci siamo soffermati sembrano in effetti riprenderne numerosi elementi: il segno enigmatico («deutungslos» sta alla lettera per “privo di interpretazione”), la refrattarietà al dolore, e soprattutto il legame tra allontanamento dalla patria e perdita della parola. Qui Traverso compie una scelta di traduzione piuttosto forte: il sintagma «in der Fremde» dell'originale – che indica genericamente un luogo estraneo, diverso dalla patria – viene reso con «nell'esilio», andando ad associarsi a un contesto di emigrazione⁶⁴. Da una possibile lettura del testo in chiave metafisica si scende così alla concretezza materiale di chi viene costretto a staccarsi dal proprio paese, al dolore tutto terrestre e umano implicito nell'abbandono.

I.4.3 *Amici occhi di svevi*

L'importanza della lirica *Menmosyne* per il giovane D'Arrigo era stata messa in luce, ma a proposito di un diverso aspetto, anche da Claudio Marabini: nella seconda strofa della lirica compare infatti il *topos* classico del compagno caduto in battaglia, che prelude al tema, carissimo ai lirici greci come a Hölderlin, dell'amicizia fra i compagni d'armi. «Al sicomoro il mio/Achille mi è morto,/E Aiace è steso/nelle grotte presso il mare»⁶⁵ – attraverso questo nesso tematico Marabini collega i versi di Hölderlin

64 Diversa, ad esempio, la recente versione di Luigi Reitani (Hölderlin [2001], p. 1107): «abbiamo/perso la lingua in terra straniera».

65 Marabini (1978, p. 113) cita, pur senza segnalarlo, dalla traduzione di Leone Traverso. Aggiungo che né Errante né Maione avevano incluso questa lirica nelle loro traduzioni: se dunque D'Arrigo ha avuto occasione di leggerla, come pare, dev'essere necessariamente stato nella versione di «Frontespizio».

alle immagini degli amici caduti – o comunque per varie ragioni perduti al poeta – che frequentemente troviamo in *Codice*. In entrambi gli autori, per una comune ascendenza classica, la figura dell'amico compare associata a quella del marinaio-guerriero, compagno d'armi e di navigazione: si pensi all'incipit di *Sui mari, ora in cenere, di Omero* («Erano stati guerrieri con gli Dei,/da dieci anni amici miei, marinai/che io seguivo nei versi d'Omero»...), e alle metafore marine che accompagnano i guerrieri di Hölderlin. Nei versi di *Andenken*, ad esempio, la ricerca dei compagni è un'invocazione che il poeta rivolge da una condizione di solitudine, di smarrimento: destino degli amici è infatti quello di essere separati dalla vita, il cui percorso è simboleggiato dall'immagine della navigazione. Nel commento alla lirica, Errante descrive il poeta mentre, desideroso di riprendere con gli amici i fraterni colloqui dell'infanzia, si accorge con dolore che questi sono ormai lontani da lui: preferendo «la vita di sbaraglio, a cielo aperto, contro i venti avversi, sotto altri alberi schiomati d'una nave», gli amici sono stati tratti lontano, verso «una terraferma spalancata verso le immensità dell' Oceano»⁶⁶. Come nei versi di *Codice*, il mare viene evocato sempre come spazio di separazione, il luogo dell'indistinto, dell'individualità che si perde, che torna a uno stato di pre-vita.

Legate al tema dell'amicizia e della separazione sono inoltre due liriche che D'Arrigo non include in *Codice*: la prima, conservata tra le sue carte e pubblicata solo di recente, riecheggia fin nel titolo il *topos* del compagno caduto (*Mentre cadevi ti ricorda un commilitone...*⁶⁷); la seconda, tuttora inedita, ci interessa qui in modo particolare poiché in essa il ricordo della giovinezza è associato all'immagine degli «amici occhi di svevi»:

66 Errante 1939, p. II/225. Questi i versi in traduzione: «Ma dove son gli spiriti fraterni?/Bellarmino dov'è, coi suoi compagni?/V'ha chi paventa/risalir le fiumane alla sorgente:/ché l'umana ricchezza ha il suo principio/ nel mare aperto... E quelli,/ come pittori, assemblano d'intorno/la meraviglia della terra tutta,/e l'aligera guerra non dispregiano/coi venti avversi/ né d'abitar solinghi/per anni ed anni, a cielo nudo, sotto/uno schiomato albero di nave».

67 Alvino-Mastropasqua 2009, pp. 112-113.

Amici occhi di svevi,
azzurri in arabi bruni, amici,
di così brevi anni, profili greci
e normanni puri e lievi, sospesi
con me in un miraggio della Fata
Morgana e come salvi, illesi
per le vie a velo d'acqua di Messina.
Riaffiora la gioventù specchiata
con le prime rondini, nei chiari
giorni sullo Jonio, guizza divina
nella vostra schiuma e occorre oraggio
per fare a memoria calcolo pari
fra larve e mare, morte e suo oltraggio.
Chi vi ricorda accesi nel raggio
di quel mattino che ancora v'incanta
dal millenovecentoquaranta,
egli allora sorpresi vi immagina
dal destino, come presi in ostaggio⁶⁸.

I versi fanno riferimento a un episodio di guerra verificatosi nel 1940, che è probabilmente lo stesso cui D'Arrigo allude in un articolo redatto sul finire degli anni Cinquanta per il «Giornale di Sicilia»: l'affondamento della torpediniera *Ariel* durante un'azione militare che coinvolge la flotta britannica e quella italiana. Nell'articolo si parla di «un amico che fu visto andar giù in una schiuma di sangue», la stessa sorte riservata ai giovani protagonisti della lirica⁶⁹. Le suggestioni che troviamo in queste poesie si struttureranno poi più compiutamente in *Horcynus Orca*: gli «amici» di questi versi, uomini di mare e poi, per imposizione della Storia, guerrieri, sono gli stessi con cui nel romanzo 'Ndrja bambino gioca a “sirene e marinai”, gli amici che verranno dispersi dallo scoppio della guerra, nessuno dei quali, a eccezione del protagonista e del mutilato Federico Scoma, farà più ritorno a casa.

68 Il testo, dattiloscritto, è conservato presso l'ACGV, tra i documenti del Fondo D'Arrigo depositati nel 2007 e al momento solo parzialmente ordinati. Le signature sono pertanto approssimative: la lirica in questione è contenuta in una cartella che reca il numero 4 e la dicitura *Poesie pubblicate sul “Pesce Rosso” del 1978 (Libri Scheiniller)*.

69 Su questo articolo, intitolato *Suicidio alla luce del sole* e pubblicato sul «Giornale di Sicilia» del 27 maggio 1948, cfr. Marro 2002, p. 36.

Che al di là dell'affinità tematica il ruolo dell'amicizia intrattenga un nesso più profondo con la poetica hölderliniana sembra confermato dalle osservazioni di Vincenzo Errante, il quale, certo anche sulla scorta delle riflessioni heideggeriane scaturite dal celebre verso *Seit ein Gespräch wir sind* («Da quando siamo un dialogo») ⁷⁰, poneva in primo piano la dimensione corale, dialogica, di tale lirica. Quella di Hölderlin, si legge nell'*Introduzione*, è una «voce individua, ma espressiva della collettività» ⁷¹, affermazione in linea con una lettura programmaticamente estranea alle interpretazioni che fanno del poeta un oscuro e tormentato cantore dell'anima. Il particolare rilievo attribuito al tema dell'amicizia può essere considerato dunque una rappresentazione “espansa” di questo principio dialogico. L'esperienza della lingua, che per il poeta è sempre a rischio di risolversi nel mutismo e nell'annichilimento, perde il suo aspetto minaccioso nel momento in cui è inclusa in una dimensione di amicizia, di condivisione – e di amicizia in senso classico, fra pari, e fra uomini: resta escluso, almeno qui, qualsiasi riferimento alla sfera erotico-sentimentale. L'idea di una lingua che si realizza nel dialogo può essere una ulteriore chiave di lettura per i versi di D'Arrigo, e porterebbe ad attribuire un peso maggiore ad alcune scelte stilistiche, come ad esempio il frequente uso del “tu”. Il pronome, che implica la presenza di un destinatario, torna almeno in quattro delle liriche di *Codice: Avevi un alito, un corpo* (dedicata al fratello scomparso), *Versi per la madre e per la quaglia* («Tu madre batti presaga le ciglia»), *Per Ibn Hamdis, poeta arabo in Sicilia* («tu legghi a un cedro il tuo cuore d'Emiro»), e in particolare – su questa tornerò nell'ultimo paragrafo – *Tu che nel mondo hai parola ancora*.

I.5 Semidei e reduci di guerra

La liriche di Hölderlin pubblicate su «Frontespizio» erano introdotte da un breve, denso saggio a firma del germanista Rodolfo Paoli, che ripercorreva i punti fondamentali della riscoperta di Hölderlin e le

70 Si tratta del terzo detto-guida preso in esame dal filosofo, cfr. Heidegger 1937, p. 41.

71 Errante 1939, p. I/15.

caratteristiche della sua esperienza umana e poetica. A proposito del rapporto con il mito, Paoli identificava con precisione la singolarità di Hölderlin:

Il suo sogno, romantico nella sostanza, ma classico nell'argomento, fu il mondo ellenico, non come l'aveva visto Goethe, in compostezza di forme ed armonia di linee, né come poi lo doveva immaginare Nietzsche, squassato dall'ebbrezza dionisiaca, ma come un Paradiso perduto, la cui esistenza è sempre presente al poeta che lo canta con rapimento, quasi per ricordarlo agli uomini dimentichi. Non per nulla egli aveva tradotto Pindaro ed alcuni brani di Sofocle ed Euripide; non per nulla aveva chiamato Iperione ed Empedocle i suoi fantasmi più cari, e Diotima la sua Beatrice⁷².

Non più Goethe e non ancora Nietzsche: la visione hölderliniana del mondo greco non è più compiutamente classica ma non è ancora tragica: un tratto che viene immediatamente recepito dalla lirica italiana.

Pensando a D'Arrigo e al mito greco, i richiami che si intersecano sono molteplici. È evidente che lo scrittore avrà avuto presente il mondo classico anche attraverso la lettura diretta di Omero e dei lirici greci, che circolavano in questi anni nella nota traduzione di Salvatore Quasimodo – nelle poesie di *Codice* riecheggiano brani dell'Odissea e versi di Archiloco, per i quali, ovviamente, non è necessario ipotizzare la mediazione di Hölderlin. Ma la Grecia di Hölderlin, come nota Paoli, ha caratteristiche peculiari che contribuiscono in maniera determinante a rendere la classicità nuovamente ispiratrice per il Novecento italiano, non più solo uno sterile bagaglio di attrezzature scolastiche.

Il primo elemento hölderliniano che possiamo identificare nella visione del mito propria di D'Arrigo riguarda il sincretismo religioso. Il mondo dei Semidei (termine questo che compare anche in *Codice*) è il luogo in cui si compenetrano il simbolismo pagano e quello cristiano, in cui alla figura di Cristo si sovrappone quella di Dioniso – entrambi “mediatori”, geni, nel senso che Nietzsche darà a questa parola. Se

72 Paoli 1937, p. 380.

l'orizzonte religioso sarà quasi del tutto assente da *Horcynus Orca*, così non è all'altezza di *Codice*, nel quale sono almeno tre le liriche in cui viene evocata la figura di Cristo. È un Cristo paganizzato, beninteso, interpretato confusamente nei riti dell'infanzia: si veda in particolare la lirica *Per un fanciullo ingaggiato come angelo durante una sacra rappresentazione in Sicilia*, che ritrae un bambino di sette anni, «della razza dei conquistatori», a cui viene chiesto di stare con un piede a mezz'aria e parlare un incomprensibile latino per una funzione religiosa.

Si potrebbe trovare per questa poesia un precedente hölderliniano abbastanza preciso: una lirica senza titolo [*Versöhnender, der du nimmergeglaubi*] composta nel 1801, nella quale un Hölderlin bambino assiste a una funzione religiosa, e in cui si avverte come la sua spontanea, “panteistica” religiosità infantile viene turbata dai cori salmodianti della chiesa⁷³. Il *Versöhnender*, il “conciliatore” a metà tra l'uomo e la divinità, tra il presente e il passato, è una figura che compare sotto varie forme nell'opera di D'Arrigo (il bambino, il semidio, il santo-pagano), e che certo non è estranea alla costruzione del personaggio di 'Ndria Cambria nel romanzo maggiore. Il tempo dell'esistenza umana si configura così come una condizione intermedia, un’“epoca di mezzo” chiusa tra i due estremi del *nicht mehr* e il *noch nicht*, non più e non ancora. È un tempo in cui rivolgersi alle divinità è divenuto ormai inutile, e gli uomini possono solo tentare «di farsi miracolo con le proprie mani»: a questo aspirano le turbe di diseredati che, in uno scritto redatto da D'Arrigo in questi stessi anni, cercano di restituire la vista a un bambino cieco dando fuoco a pezzi di carta e gettandoli dall'alto sui suoi occhi. All'osservatore che assiste alla scena non resta che un sentimento di pietà, la «pietà di quando gli dei pagani erano già precipitati dai loro altari ma Cristo *non* andava ancora in mezzo agli uomini»⁷⁴.

Un secondo aspetto ricco di implicazioni – che si possono estendere, come vedremo, anche al romanzo – riguarda la visione dell'età dell'oro o, come scrive Paoli, del «Paradiso perduto». Per Hölderlin, così come per il D'Arrigo di *Horcynus*, si è spesso parlato di nostalgia verso il passato, di un canto rivolto a un'età dell'oro che viene rimpianta dalla

73 cfr. Errante 1939, pp. 194-195.

74 cfr. D'Arrigo 1948i, mio corsivo.

prospettiva di un presente desacralizzato. Marabini elenca tra gli elementi di *Codice* riconducibili a Hölderlin «il sentimento di una remotissima età, che è viva nella memoria fantastica e che fu forse dell'oro»⁷⁵. Ma per entrambi gli autori questa affermazione necessita forse di qualche correttivo – e nel caso di D'Arrigo basterebbe considerare come il sintagma tradizionale venga “rotto” dall'incunarsi di un aggettivo inaspettato che ne altera la perfezione: la sua è piuttosto l'«età *cupa* dell'oro» (CS, 23, mio corsivo). Si è già avuto modo di constatare, del resto, come lo Hölderlin amato nel Novecento non sia, o non sia più, il cantore della Grecia neoclassica, gelida di marmi e forme perfette. Ciò che i contemporanei trovano significativo in lui non è l'immagine della Grecia – quella che aveva attratto, ormai quasi mezzo secolo prima, l'interesse di Carducci – ma il modo in cui questa viene ricondotta al confronto con la contemporaneità.

Per comprendere questo aspetto conviene soffermarsi su una lirica in particolare, *Arcipelago*. Si tratta di una delle poesie più famose e studiate di Hölderlin, anche perché tra le poche da lui pubblicate in vita. Errante, nel suo commento, le dedicava ben venti pagine. L'ambientazione è greca, l'arcipelago di cui si parla – simbolo della molteplicità nella totalità – è quello che comprende le isole di Creta, Delo, Chio. La scena: la battaglia di Salamina. Il piccolo ma “luminoso” popolo greco respinge l'attacco dell'immane esercito persiano guidato da Serse. Il fatto storico ha una valenza simbolica, sulla quale Errante insiste commentando la lirica: lo scontro fra Greci e Persiani è figura dello scontro fra razionalità e barbarie (e viene dato di ripensare a quello che scriveva D'Arrigo per il trafiletto del «Menabò»: il «conflitto fra poesia e follia, fra civiltà e barbarie, che fa la Germania...»). Hölderlin descrive la battaglia in corso sulle navi, mentre il popolo ateniese, messi in salvo su un'altura, osserva a distanza. Vengono descritte le donne assiegate sulla marina, che scrutano con ansia il mare – immagine di lunga tradizione che ritroveremo anche in *Horcynus* (cfr. *infra*, par. II.3.1). Ma la scena che più ci interessa è un'altra, quella in cui vengono in primo piano i reduci che tornano a casa dopo la battaglia:

75 Marabini 1978, p. 112.

[...] Ahimè ! Somiglia
incanutita madre, alle cui braccia
vivo ritorna, e vi ritorna adulto,
il dolce figlio che credea perduto
già da molt'anni: ed in quel lutto, l'anima
s'inaridiva; e troppo tardi accorre
all'esausta speranza un tanto giubila,
sí che poco ella intende, ora, del figlio
l'accesa gratitudine parlare.
Tale, ai reduci tristi, il natío suolo.
Inutilmente, i più devoti cercano
boschi sacri e delúbri; e non accoglie
ora al ritorno i vincitori l'ampia
porta festosa che accoglieva, lieto,
dall'isole lontane il navigante:
e a lui da lungi si levava al cielo,
tutta splendendo sovra il vólto intento,
la fausta rocca della madre Atene.
Ahi, che i miseri invece, ecco, ravvisano
strade deserte e squallidi giardini !
Ma là dove si giacciono schiantate
le colonne del portico, e divelti
i simulacri degli Dei, nell'àgora,
commossi il cuore in giubilo di fede,
novellamente i reduci si tendono,
muti, le mani ad un profondo patto.⁷⁶

Al ritorno dalla guerra i reduci trovano il paese d'origine devastato e irriconoscibile. La terra natale viene paragonata a una madre che troppo a lungo ha atteso il ritorno del figlio e non è più capace di gioire quando questi giunge finalmente alla sua porta. La lirica prosegue con la descrizione di Atene ridotta in macerie (le strade deserte e i giardini abbandonati, i templi distrutti): un'immagine che ha certamente poco a che fare con l'ideale mitico dell'età dell'oro. Hölderlin pensa a una guerra vera, presente, non trasfigurata e non (ancora) mitizzata; alla distruzione dei legami di comunità, alla difficoltà di chi sopravvive. È questo lo

76 Errante 1939, pp. I/202-203.

Hölderlin che gli autori del Novecento possono sentire come un contemporaneo, il poeta che, posto di fronte al panorama della distruzione, osa prendere la parola. La lirica *Arcipelago* sembra addirittura quasi ripercorrere la trama di *Horcynus Orca*: il ritorno del reduce «che ha lasciato l'orrore dell'azione per entrare nell'orrore come risultato dell'azione»⁷⁷, lo stupore di fronte allo scempio della propria terra, l'incomprensione attonita dei genitori (il padre), il tentativo di ricostruire i legami distrutti, simboleggiato dalle mani che si stringono.

È un tema, del resto, che Hölderlin non limita a questa lirica: intorno a esso ruota anche il romanzo epistolare che il poeta pubblica tra il 1797 e il 1799, *Iperione, ovvero l'eremita della Grecia*. Iperione è a sua volta un reduce che, deluso dall'esito scoraggiante dell'azione militare dei greci contro la dominazione turca, torna in patria ma non riesce più a riconoscersi in essa («Ritorno solo e senza gloria e mi aggiro per la mia patria che giace ampia intorno a me come un cimitero»⁷⁸), costretto a riconoscere la sua incapacità di prendere nuovamente parte al commercio fra gli uomini. Iperione rinuncia all'azione (rifiutandosi di guidare i greci dopo che questi, disperando nella vittoria, si sono dati al saccheggio) e all'amore (allontanando da sé Diotima), tormentandosi sul senso della propria esistenza nelle lettere che scrive all'amico Bellarmino.

I saggi di Errante e Amoretti considerati in apertura ci vengono in aiuto qui per capire come si sia giunti a interpretare anche il *personaggio storico* di Hölderlin – e non solo dunque i protagonisti delle sue opere – come un compagno d'armi, come un reduce. «Hölderlin è un risuscitato, un rinato», dirà apertamente Paoli nell'introduzione di «Frontespizio». Oltre che dall'incomprensione subita dal poeta nel corso della sua vita, la lirica di Hölderlin era stata infatti messa a repentaglio dalla politica culturale del Terzo Reich, che aveva tentato di presentare il poeta come un cantore dei propri valori, addirittura un anticipatore della propria ideologia – si pensi solo al fatto che uno dei più autorevoli studiosi dell'epoca, Friedrich Beissner, era stato incaricato di compilare un'edizione tascabile con le poesie più “patriottiche” da distribuire ai

77 Alfano 2000, p. 19.

78 Hölderlin 1797, p. 29.

soldati di stanza sul fronte occidentale⁷⁹. Mentre accadeva tutto questo, però, si gettavano anche le basi per quella svolta interpretativa che avrebbe consegnato illesa la poesia di Hölderlin al secondo Novecento. Non più solo il cantore della grecità perduta, il poeta dello spirito neoclassico tedesco – Hölderlin viene assunto poco a poco a difensore della poesia contro il rischio estremo della sua dissoluzione, come una figura tutelare capace di trasmettere ai contemporanei un ethos, una «continuità nel vortice»⁸⁰.

I.6. Il confine del dire

Al di là delle affinità tematiche e testuali che si possono riscontrare tra gli autori, dunque, l'importanza di Hölderlin è dovuta al valore che nel tempo è andato consolidandosi intorno alla sua figura, al suo aver incarnato il senso di una resistenza di fronte all'indicibile che è l'ossessione di un intero secolo. Luciano Zagari riassume in questi termini il significato della figura di Hölderlin:

La poesia di Friedrich Hölderlin (1770-1843) è divenuta essenziale nella consapevolezza del pieno Novecento come incunabolo di una poesia strappata ai margini dell'indicibile e del non figurabile [...]. Essa è stata sempre più recepita come esperienza di un confine del dire.⁸¹

L'esperienza poetica holderliniana sembra voler tracciare, in questa fase della sua ricezione, delle metaforiche colonne d'Ercole oltre cui la scrittura non ha il potere di spingersi. Cosa accade alla lingua oltre questo «confine del dire»? Se seguiamo la parabola biografica e artistica di Hölderlin ci troviamo di fronte a un percorso di sfaldamento della parola, di decomposizione. Dopo i vertici raggiunti con gli ultimi inni e le

79 L'antologia fu compilata in occasione del Natale del 1941 e stampata in circa centomila esemplari. La selezione comprendeva liriche come *La morte per la patria* e il *Canto del tedesco*. cfr. Bozzetti 2004, pp. 135-136.

80 Zanzotto 2001, p. xviii.

81 Zagari 1999, p. 11.

liriche *Andenken* e *Hälfte des Lebens* – proprio con quest'ultima celebre lirica Errante chiude la sua panoramica, non esitando, sulla scia di Dilthey, a leggere in essa un'anticipazione dell'espressionismo⁸²–, la musa hölderliniana si ripiega su se stessa, alimentando gli oscuri versi delle «liriche di Scardanelli».

Il frammento dell'intervista rilasciata da D'Arrigo nel '77 mostra che è soprattutto verso questa fase creativa che si erano diretti i suoi interessi: «Parlai... di Hölderlin non nazista pazzo, che si cambia il nome con uno italiano». D'Arrigo si riferisce dunque agli anni che vanno dal 1807 in poi, durante i quali Hölderlin, ormai relegato nella torre di Tubinga, usa siglare i suoi versi con date inverosimili, lontanissime nel passato o nel futuro, e incomprensibili pseudonimi, per lo più italiani: Salvator Rosa, Buonarroti – e il più frequente di essi: Scardanelli⁸³. Ad aggravare le condizioni di salute del poeta hanno cospirato vari eventi, tra cui il fallimento dei suoi progetti accademici e l'idea, mai giunta a compimento, di fondare una rivista letteraria.

Hölderlin si ritira inizialmente a Homburg von der Höhe dall'amico Isaak Sinclair, prendendo alloggio presso un orologiaio francese di nome Calame, ma le sue condizioni psichiche non accennano a migliorare. Un'ulteriore delusione giunge dalla pubblicazione delle sue traduzioni di Pindaro e Sofocle, criticate duramente dai contemporanei e apertamente derise da Goethe e Schiller, che non esitò a bollarle come l'opera di un pazzo. Di lì a poco, dunque, Hölderlin viene affidato alle cure del falegname Zimmer, che lo ospiterà per oltre trentasette anni nella torre di Tubinga, affacciata sul Neckar. Hölderlin vive in solitudine continuando a scrivere e tradurre. Riceve pochi visitatori, ai quali si rivolge con nomi stravaganti o d'invenzione. Ma i disturbi più gravi riguardano il suo linguaggio, come testimonia il referto di uno dei medici che vanno a visitarlo:

82 Errante 1939, p. I/231.

83 Sul tema del cambio di nome verrebbe spontaneo stabilire un'analogia con la scelta di D'Arrigo. Il traduttore tedesco di D'Arrigo, Moshe Kahn, mi avverte tuttavia che, interrogando Jutta su questo punto, aveva saputo che l'idea del cambio di nome scaturiva piuttosto dalla tradizione folklorica siciliana della *gnuria*, l'«ingiuria» che tende a trasformarsi in soprannome.

Rimasi atterrito nel trovarmi innanzi il povero uomo così distrutto. Non era possibile condurre con lui colloquio alcuno assennato. Rinnovai le visite più volte. Ma ogni volta, mi accadde di trovar sempre peggio l'infermo. Ogni volta, le sue parole apparivano più oscure. Ormai, la pazzia è divenuta furiosa. E i suoi discorsi, tenuti in un linguaggio che sembra sonare un po' tedesco un po' greco e un po' latino, non è possibile in modo alcuno comprenderli⁸⁴.

Non c'è da stupirsi che di fronte al dramma individuale di Hölderlin la sua vocazione poetica finisse per essere giudicata come una causa materiale della follia. Letti dalla prospettiva della malattia degli ultimi anni, versi come quelli dell'incipit di *Mnemosyne* assumono il tono di un oscuro presentimento, così come l'immagine del poeta che prende nelle proprie mani il fulmine degli dèi a rischio della propria incolumità sembra essere tristemente giunta a compimento. La mescolanza delle lingue (il linguaggio «che sembra sonare un po' tedesco un po' greco e un po' latino») è agli occhi del medico che stende il referto la chiara avvisaglia di un collasso, la minaccia dell'afasia. La lettura novecentesca di Hölderlin porta con sé, come è già stato più volte sottolineato, questa particolare interpretazione della lingua, che viene vista come un elemento vivo, indipendente, ribelle nelle mani dell'artista: «il più pericoloso di tutti i beni, il linguaggio» – il detto-guida messo in risalto da Heidegger rimane legato al poeta come un marchio, implicito nelle letture di questi anni.

Hölderlin diventa così, paradossalmente, il poeta che ha perso la lingua: spintosi al limite estremo della comunicabilità, resta schiacciato dalla sua stessa arte. Nell'opera di D'Arrigo l'idea di una vocazione poetica che è allo stesso tempo dono e minaccia si ritrova declinata in varie forme, a partire dai racconti giovanili (in cui compaiono espressioni come «mi farebbe piacere [...] cadere in una dolce follia» o «Il Dio mi ha trasmesso altri pochi versi per lenirmi»⁸⁵) e dagli articoli giornalistici degli

84 Errante 1939, p. I/66.

85 Si tratta del breve racconto autobiografico intitolato *Lettera come memoria a Michele*, cfr. D'Arrigo [2010], pp. 11 e 15.

anni Quaranta e Cinquanta. In uno di essi, *Porta nel silenzio*, D'Arrigo chiama in causa il «terribile gioco delle parole» nel ricostruire il misterioso suicidio di un uomo sui trentacinque anni, trovato morto nel Foro Italicum accanto ai resti carbonizzati di quelle che sembrano essere le sue liriche⁸⁶. Il fatto di cronaca offre l'occasione per tratteggiare il ritratto, più immaginario che reale, di un Poeta che «dopo una vita di slanci spezzati» ha deciso di far dimenticare se stesso e le proprie poesie, qui significativamente definite «armi terribili». Si intuisce che la figura del fragile artista possa essere plasmata su quella di Hölderlin⁸⁷, a maggior ragione se si pensa che un'esperienza analoga aveva attraversato gli ultimi anni della sua vita: il suo amico e corrispondente Casimir Ulrich Böhlendorff, poeta di tendenze rivoluzionarie, si era infatti suicidato nel 1825 dopo aver dato alle fiamme tutti i suoi manoscritti⁸⁸. È probabile che un ricordo dell'episodio, acquisito chissà dove nel corso degli studi, sia tornato alla mente di D'Arrigo di fronte al caso del Foro Romano, contribuendo a trasfigurare letterariamente lo sconosciuto suicida. Al di là delle possibili fonti, tuttavia, è significativo in questo testo il nesso che D'Arrigo stabilisce tra il superamento fisico del “limite” e l'erompere del silenzio. Così viene descritto il giovane mentre avanza tra le rovine del Foro:

Penetrato trepidamente nel recinto del Foro, dove, come in un cimitero, si aspetta la fine fulminea del tempo, il Poeta si fermò un attimo, tenendosi sulle spalle e inclinando il capo a sinistra, in ascolto. [...] Ma fu un attimo ed egli varcò il confine tenero ed eretto. Quando procedette verso l'interno, di appena un passo in quel territorio che allude gelidamente a una civiltà priva ormai di gesti e di parole, sentì alle spalle serrarsi ermeticamente il silenzio.

86 D'Arrigo 1948h, p. 3.

87 Lo ipotizza anche Marro (2002, p. 5), segnalando l'articolo in questione tra gli scritti giovanili di D'Arrigo.

88 L'episodio è ricordato da Amoretti (cfr. Hölderlin 1797, p. 53n., dove il poeta viene però chiamato K. A. Böhlendorff). Sulla corrispondenza tra Hölderlin e Böhlendorff si veda Szondi 1967, in particolare le pagine 345-366.

Leggendo questo passaggio, e l'ultima frase in particolare, è difficile non pensare alle parole che Walter Benjamin aveva dedicato a Hölderlin e alle sue ultime opere poetiche, quelle traduzioni dal greco che per i contemporanei già portavano i segni inequivocabili della follia. In esse, scrive Benjamin, il poeta era giunto a sperimentare «il pericolo terribile e originario» racchiuso nella lingua e nella traduzione: «che le porte di una lingua così estesa e dominata si chiudano – e chiudano il traduttore nel silenzio»⁸⁹. Si può pensare che sia questa la “porta nel silenzio” a cui D'Arrigo allude nel titolo dell'articolo? Certo il Poeta suicida è qualcosa di più di un Hölderlin attualizzato: nella sua figura si racchiude una dichiarazione di poetica (si noti ancora l'aggettivo «ermeticamente»), una visione della lingua e della scrittura che D'Arrigo fa propria all'inizio della sua attività letteraria. Più che elencare parallelismi e riprese dei temi hölderliniani da parte di D'Arrigo, dunque, è forse muovendo da questa singolare interpretazione del fatto linguistico che si può cominciare a capire in che modo la lettura del poeta svevo abbia agito a un livello più profondo e duraturo.

Alla luce di queste osservazioni suggerisco di seguito una possibile lettura “hölderliniana” di una delle liriche di *Codice, Tu che nel mondo hai parola ancora* (CS, 24-25). Già presente nell'edizione Scheiwiller del 1957, nella ristampa mondadoriana del 1978 è tra le poche liriche che restano senza dedica: il poeta si rivolge a un «tu» come a un interlocutore concreto, ma a differenza che negli altri casi – in cui il destinatario è menzionato esplicitamente nel testo o nella dedica – qui non fornisce alcun indizio per ricostruirne il nome.

L'idea che in questi versi sia evocata la figura di Friedrich Hölderlin nasce in primo luogo dal soggetto della lirica, costruita come un'invocazione – il tono è quasi quello di una preghiera – verso qualcuno che è *ancora* in grado di dire una parola sul mondo, quasi la condizione naturale degli uomini fosse ormai quella di una strutturale, o storica,

89 Benjamin 1923, p. 52.

incapacità di espressione. Ma in direzione di Hölderlin spingono anche altri luoghi del testo. L'incipit, innanzitutto: vi si fa riferimento a una vita trascorsa in solitudine e a una malattia altalenante, («de improvvisse clessidre del tuo male», CS, 23), come quello che affliggeva il poeta tedesco. Errante ricorda come nella prima fase della sua malattia, quando alle crisi improvvise si alternavano ancora momenti di profetica lucidità, Hölderlin fosse stato ospite dell'orologiaio francese Calame: a costui potrebbero dunque alludere le «clessidre» e gli «orologi fatti a mano». Il riferimento a un'instabilità psichica è comunque inequivocabile, e getta una luce cupa anche sulla più luminosa seconda strofa: su questa, e sui primi versi della terza, conviene soffermarsi più da vicino.

La seconda strofa è costruita intorno all'immagine di un San Giorgio, personaggio dell'iconografia sacra particolarmente caro a D'Arrigo (se ne troveranno ancora numerose variazioni sul tema nelle pagine di *Horcynus Orca*⁹⁰). Il santo viene raffigurato generalmente mentre impugna la spada, nudo o nelle vesti di cavaliere: qui il poeta ci mostra il suo petto «investito dalla luce», proprio come nelle immagini sacre. Che a questa immagine vada a sovrapporsi quella del poeta Hölderlin è giustificato non soltanto dal sincretismo pagano-cristiano a cui si è fatto riferimento (il poeta, in quanto “conciliatore”, è sempre investito di significati religiosi e variamente cristologici), ma anche da un racconto che Errante riporta nel suo libro e che D'Arrigo potrebbe aver avuto presente. La vicenda riguarda la fase più intensa della pazzia Hölderlin e viene riferita da una nobildonna francese: Errante sembra condividere le perplessità dei commentatori sulla veridicità dell'aneddoto, ma segue anche qui – forse più per il gusto della narrazione che per persuasione filologica – l'edizione di von Hellingrath, che non sembra mettere in dubbio la fondatezza del fatto. L'episodio si svolge in Francia, nel

90 Ricordo, solo a titolo di esempio, la scena di *Horcynus Orca* in cui Caitanello squarta la fera con lo scorciatore. D'Arrigo amava molto questo soggetto, e ne parla anche a Zipelli nelle sue lettere. Sulle implicazioni legate alla figura di San Giorgio cfr. *infra*, par. III.6.1.

castello di Blois: la narratrice, bambina ai tempi dell'accaduto, ricorda come il padre si sia un giorno imbattuto in uno “stravagante” tedesco che si aggirava per il loro giardino parlando con le statue greche. Si trattava di Hölderlin: l'uomo, chiaramente bisognoso di un ricovero, viene accolto nella casa e conversa amabilmente con i suoi abitanti, dimostrandosi persona di grande sensibilità e cultura, per quanto dalla mente sconvolta. Nel corso della notte, infatti, i segni della sua follia diventano manifesti ai padroni di casa:

Circa un'ora dopo la mezzanotte, le alte grida d'aiuto di un domestico, il quale cercava di raggiungere il proprio abbaino reduce da una scappata notturna, destarono di soprassalto la casa tutta quanta. Io mi precipitai con la zia nel corridoio, nell'attimo stesso in cui mio padre apriva la porta della sua stanza. Dopo aver gettato un'occhiata lungo il corridoio, il babbo tornò di corsa verso di noi e ci spinse novamente nelle nostre camere da letto. In mezzo minuto, avevo tuttavia già visto abbastanza. Il domestico giaceva sul pianerottolo più alto della scala, rovesciato a terra dallo spavento. Innanzi a lui, lo sconosciuto, in una strana acconciatura. S'era ravvolto intorno al corpo un lenzuolo bianco. E poiché questo costituiva l'unico suo indumento, egli aveva assunto quasi l'aspetto d'una statua greca. Nella sinistra reggeva una lampada, nella destra una spada: un bell'esemplare artistico d'arma del Cinquecento, proprietà di mio padre, la quale stava solitamente appesa nella camera dell'ospite⁹¹.

Di tutte le immagini della pazzia di Hölderlin, questa – fondata o no che sia – è senza dubbio la più indimenticabile: il poeta raffigurato come un dio greco, tragico e ridicolo nel suo abbigliamento, mentre stringe in una mano una lampada (il «petto assalito dalla luce») e nell'altra la spada. Il poeta è qui letteralmente, come nella lirica di D'Arrigo, un «paladino domestico» che combatte contro un «drago favoloso», puramente inventato, un cavaliere donchisciottesco alle prese con i suoi incubi

91 Errante 1939, p. I/58.

e nient'altro. Può darsi che l'iconografia che D'Arrigo ha in mente nel comporre la poesia vada a intersecarsi anche col ricordo di questa strana narrazione, se ipotizziamo che la figura di Hölderlin sia il destinatario implicito della lirica. Procedendo nella lettura, del resto, altri elementi possono richiamare la sua presenza: l'allusione alle guglie («profili d'urli a guglia»), che evocano paesaggi nordeuropei, e soprattutto al «fendente spiccato» della luce – come un fulmine, attributo tipico riservato da Errante a Hölderlin (il «saettato d'Apollo»).

A proposito dell'immagine del fulmine, in particolare, il confronto con una precedente stesura della lirica, conservata tra le carte di D'Arrigo all'Archivio Bonsanti, mostra come inizialmente l'idea di una “caduta luminosa” comparisse anche nella strofa centrale:

Oggi tu alzi le tue mani a scudo
sul tuo petto assalito dalla luce,
alzi la voce come specchio a schermo
della bianca cattedrale, il Sole,
*se nel tuo sonno ancora si profila
colle sue eccelse cuspidi estuose
dove precipiti inerme in un abbaglio,
in un gorgo vorace d'uteri e ventri.*
pazza ruota di corvi sbigottiti che appena
si ricorda nelle nere spirali di sciagura⁹².

È un'immagine analoga a quella che troviamo in una precedente stesura di *Per un fanciullo ingaggiato come angelo*, lirica che già abbiamo visto contenere diversi motivi hölderliniani:

uno sguardo sfolgora a doppio taglio
quando uno di sette anni lì
con enfasi *spiccato nell'abbaglio*⁹³

92 ACGV, anche questa poesia è contenuta nei faldoni non ancora catalogati, per i quali non è possibile fornire una segnatura precisa. Miei i corsivi nel testo. Questa stesura della poesia è aperta inoltre dalla seguente dedica a Jutta: *da te vengono, a te vanno.*

Certo è che si parla di una figura cristologica, o per dirla con Hölderlin di un “semidio”, una figura dell'innocenza, un “mediatore”. Le due liriche intrattengono una indubbia parentela, come conferma il ripetersi del sintagma *tu/lui che ha parola*:

Chi chiede *a lui che ha parola*,
formosa anima di guerriero a volte,
chi chiede a lui di fare con onore
a volo la spola fra cielo e terra⁹⁴.

Sembra dunque possibile avanzare l'ipotesi che il «tu» della poesia si rivolga a un immaginario Hölderlin, a un interlocutore che non è neanche necessario nominare poiché i poeti sono sempre un dialogo, *ein Gespräch*. È uno Hölderlin in cui confluiscono suggestioni molteplici e che si caratterizza per la sua funzione tutelare, come il santo pagano a cui si chiede di rivelare cosa ci sia, cosa aspetti il poeta «nelle regioni che nessuno esplora». Nel corso della propria esperienza lirica D'Arrigo sembra profondamente attratto da una poetica che potremmo definire “della resa”, per la quale lo strumento linguistico è costretto a dichiarare la propria insufficienza, la propria nullità quasi, di fronte alla violenza del mondo reale. Sensibile alla spirito della propria epoca, D'Arrigo inizia a scrivere già dalla prospettiva della fine, della rinuncia, condividendo la sensazione di smarrimento che accomuna i poeti passati attraverso le esperienze belliche della prima metà del Novecento. Eppure D'Arrigo non seguirà fino in fondo la strada simbolicamente tracciata da Hölderlin. Nel passaggio dalla poesia al romanzo (e a un romanzo che per milleduecento pagine dichiara quasi ossessivamente una fede ostinata nella parola) nuove necessità e nuove problematiche si presentano allo scrittore, così come nuove possibili soluzioni stilistiche e narrative. La presenza di Hölderlin – come si cercherà di mettere in luce nel secondo capitolo – non scompare del tutto, ma ad essa si affianca uno sguardo del tutto nuovo verso la realtà, che accorda all'invenzione, alla rielaborazione,

93 *Ibid.* La poesia è indicata da un appunto a matita come antecedente di *Per un fanciullo ingaggiato come angelo*.

94 *Ibid.* E come conferma anche il ripetersi dell'aggettivo «trafelato», poi sostituito.

alla finzione una forza conoscitiva sempre meno bisognosa di trarre la propria legittimità dal sostegno dei miti del passato.

Capitolo II

Horcynus Orca, una lingua a due voci

*For, to achieve his lightest wish, he must/
Become the whole of boredom*

W.H. Auden, *The Novelist*

II.1 D'Arrigo romanziere

Si fa generalmente risalire ai primi anni cinquanta il progetto di D'Arrigo di mettere mano a un'opera narrativa di vaste dimensioni, un romanzo che parlasse della guerra da poco conclusa e affrontasse le conseguenze del trauma bellico sul corpo sociale di una piccola comunità di pescatori siciliani. La critica è ormai concorde nell'identificare il primo embrione di *Horcynus Orca* nell'articolo *Delfini e Balena Bianca*, che D'Arrigo pubblica nel settembre del 1949 su «Il Giornale di Sicilia»¹: in esso, oltre

¹ L'ipotesi si deve a Daniela Marro (1997 e 2002, in particolare pp. 107-127); l'articolo di D'Arrigo è stato recentemente ristampato nel numero monografico dell'«Illuminista» (Pedullà 2009, pp. 61-61). Come possibile nucleo iniziale di *Horcynus* si veda però anche l'articolo, di poco precedente, intitolato *Un treno sul mare* (D'Arrigo 1949b), su cui mi soffermerò più approfonditamente nel prossimo capitolo (cfr. *infra*, III.2).

all'analogia tra la vita degli abitanti dello Stretto e quella degli eroi omerici, si legge infatti una prima versione dell'episodio del delfino sgozzato dai pescatori, che verrà poi ripreso e ampliato nella prima sezione di *Horcynus*².

L'intenzione di passare alla narrativa è testimoniata dalle lettere di D'Arrigo alla moglie Jutta e a Cesare Zipelli, al quale lo scrittore confida di lavorare intensamente a «un secondo libro, e non di poesie questa volta» nel novembre del 1956³. Prima ancora che *Codice Siciliano* venga dato alle stampe e che, in seguito all'attribuzione del Premio Crotone, attragga l'attenzione della critica, il suo autore ha dunque maturato la scelta di abbandonare la strada della poesia per dedicarsi interamente alla prosa. In realtà, come mostrano i lasciti dei coniugi D'Arrigo conservati all'Archivio Bonsanti⁴, la rinuncia alla lirica non sarà radicale: D'Arrigo continua a comporre poesie anche negli anni che seguono, mantenendo una sostanziale continuità tematica tra le opere in versi e quelle in prosa. Una continuità cui già rimanda, del resto, la dedica apposta alla seconda edizione di *Codice*, in cui il «distanto principio del *nostos* horcyniano» (CS, 2) veniva identificato appunto con i versi della raccolta. Se la figura del poeta e quella del romanziere restano implicite l'una nell'altra, tuttavia, risulta altrettanto evidente che dal momento in cui inizia l'intenso lavoro del romanzo le due attività non rivestono più per D'Arrigo la stessa importanza. Delle oltre sessanta liriche composte in questo periodo, nessuna – fatta eccezione per le tre che vengono aggiunte alla ristampa mondadoriana di *Codice* – verrà pubblicata, a dimostrazione del fatto che per lo scrittore lo spazio creativo dedicato alla poesia assume poco a poco i caratteri di un laboratorio di

2 Nel racconto fatto dal pescatore Giovanni, protagonista dell'episodio, il delfino porta già il nome di “fera” («quel pesce, che assale persino dentro le reti, strappate con furia sottile, essendo perciò spauracchio, bestia ingrata, *fera*», cfr. D'Arrigo 1949c, p. 62, corsivo dell'autore). In *Horcynus Orca* l'episodio compare alle pp. 195-207. Cito dall'edizione 1975, abbreviata, da qui in poi, HO.

3 cfr. Cedola 2000, p. xxxviii. Sia Cedola che Lanuzza (1985, p. 131) ritengono che il primissimo progetto del romanzo risalga comunque almeno al 1950.

4 Anche le poesie inedite rientrano nel lascito del 2007, non ancora ordinato: la segnatura provvisoria è pertanto ACGV, Fondo D'Arrigo, faldone 1, cartelle 3 e 4; e faldone 3. Una selezione delle liriche, curata da Walter Pedullà, è in corso di pubblicazione per Rizzoli.

sperimentazione privato, quasi di ricerca propedeutica ai romanzi.

D'Arrigo tornerà a distanza di anni sulle ragioni della sua scelta, lasciando intendere come il passaggio dalla poesia alla prosa sia nato quasi dalla percezione di un cambio di paradigma storico, più che da una scelta individuale:

Il romanzo è il genere di chi vuole mettere tutta la vita e tutto il mondo in una sola opera, mettiamola così. Io ho preso la strada interna, quella che va dal poemetto in versi al racconto che non si accontenta di essere lirico. All'inizio scrisse poesie anche Faulkner, che poi ha fatto dimenticare l'origine. Io non l'ho dimenticato, forse qualche poesia è memorabile, ma oggi quello che debbo dire ha bisogno di molte pagine, di più punti di vista, di più storie, di più modi di parlare, insomma il romanzo, un genere in cui ci metto tutto me stesso e gli altri⁵.

Il crinale che separa poesia e prosa non è dunque semplicemente formale. D'Arrigo aspira a un tipo di racconto che non si accontenta di essere lirico, e che pure riconoscendo il suo debito d'ispirazione alla poesia (la «strada interna») può avere solo nella molteplicità delle storie, delle voci e degli stili la capacità di rappresentare «tutta la vita e tutto il mondo». Nel corso della ventennale rielaborazione del romanzo, D'Arrigo ne riscrive e corregge infatti i passi avendo come principale proposito quello di «sliricizzarli senza pietà»⁶. Non si tratta dunque soltanto di una personale inversione di rotta, ma anche del desiderio di inserirsi in una corrente che riconosce al romanzo, più che alla poesia, il respiro necessario a mettere in scena le contraddizioni della contemporaneità.

Le coordinate entro cui si consuma tale passaggio vengono tracciate da pochi ma significativi riferimenti: il richiamarsi di D'Arrigo a Faulkner, così come il progetto narrativo che nasce dall'articolo sulla «Balena Bianca», permettono di intuire quale sia il genere di romanzo che D'Arrigo ha in mente tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Faulker e Melville, modelli determinanti nella scelta di D'Arrigo di diventare

5 Intervista a D'Arrigo in Pedullà 2006, p. xxiv.

6 Lettera a Zipelli del 21 marzo 1959, AN.

romanzieri, costituiscono infatti gli assi portanti del mito letterario americano che si diffonde in Italia a partire dal dopoguerra. Sono questi anni che, per citare le parole di Emilio Cecchi, trovano i lettori italiani «a testa china sulle novelle e sui romanzi americani»⁷: Melville e Faulkner in primo luogo, ma anche Poe, Hawthorne, Hemingway, Steinbeck. Nonostante i primi due circolino in Italia già dagli anni Trenta (nel 1932 era uscita per Frassinelli la traduzione di Pavese di *Moby Dick*), «la scoperta della letteratura americana» – ricorda Nemi D'Agostino – «avrà ampio riverbero nel decennio successivo che è quello della formazione di D'Arrigo e ciò motiva le sue scelte: *Horcynus Orca* nasce anche dalla fame intellettuale e dall'impulso di asserirsi della cultura italiana all'indomani della liberazione e dell'immediato dopoguerra»⁸. L'autorevolezza degli autori d'oltreoceano, inoltre, è resa per D'Arrigo ancora più ineludibile dalla figura “mediatrice” di Elio Vittorini: lo stesso Vittorini che avrebbe consacrato i suoi esordi da romanziere con la pubblicazione sul «Menabò», era infatti il curatore dell'antologia *Americana*⁹, nonché il traduttore di importanti romanzi di Faulkner come *Luce d'Agosto*¹⁰.

L'idea di romanzo che si afferma nel dopoguerra guarda con venerazione ai modelli stranieri, di cui recepisce non soltanto tematiche e stilemi ma anche un nuovo modo di interpretare il genere in quanto tale: il modernismo veicola, tra le altre, la convinzione che non esista il romanzo “ben fatto”, che la deformità dell'opera – inclusa una certa

7 Cecchi 1942, p. ix.

8 D'Agostino 1977, pp. 292-293. Sul tema del rapporto con i narratori del modernismo americano cfr. inoltre Sotis 1992, che si concentra sulle analogie tra *Horcynus Orca* e *Moby Dick*. Lascio per il momento in disparte il caso, più complesso, di Joyce, a cui D'Arrigo è stato più spesso assimilato, fin dall'eloquente scelta mondadoriana di pubblicare l'opera con una copertina che richiamasse quella dell'*Ulisse*.

9 Oltre a curare la selezione dei testi, Vittorini si era occupato personalmente di tradurre i brani di Edgar Allan Poe (*Berenice* e *L'ultima avventura di Gordon Pym*), Ring Lardner (*Un magnate del teatro*), Morley Callaghan (*La moglie fedele*), William Faulkner (*Wash Jones*), Ernest Hemingway (*Monaca e messicani* e *Vita felice di Francis Macomber; per poco*), nonché l'intera sezione dedicata ai contemporanei, che includeva Erskine Caldwell, William Saroyan e John Fante.

10 La trama di *Luce d'Agosto*, in cui la giovane Lena Grove attraversa a piedi l'Alabama alla ricerca del padre del bambino che ha in grembo, potrebbe del resto aver influito anche sulla costruzione della figura di Efride Kiebourg, la tedesca protagonista dell'articolo *Nato e poi morto* (cfr. *infra*, par. I.1).

misura di «boredom», per riprendere Auden – sia parte integrante del suo significato, scaturendo di necessità dalla sovversione dei moduli temporali e delle rappresentazioni psicologiche. La considerazione anche banalmente materiale di D'Arrigo sulla mole che l'opera deve avere («quello che debbo dire ha bisogno di molte pagine») ha certamente a che fare con questa mutata visione dell'opera letteraria, e sembra riecheggiare le parole di un altro amante della letteratura in lingua inglese, Fenoglio, che in questi stessi anni aspirava a comporre il «libro grosso»¹¹.

Quello che i narratori italiani sono però costretti a risolvere secondo vie indipendenti e inevitabilmente più impigliate nelle problematiche nazionali è la ricorrente “questione della lingua”. «Più punti di vista», «più modi di parlare»: lo scarto fondamentale nel passaggio dalla poesia al romanzo è per D'Arrigo la resa di questa molteplicità, la ricerca di un linguaggio capace di esprimere la bivocità e la compresenza di punti di vista anche opposti di cui il romanzo non può fare a meno. E i modelli stranieri sembrano incapaci di offrire risposte definitive a questa situazione che Mengaldo ha definito «l'eterna condanna del narratore italiano», ovvero la sensazione di dover «ripartire sempre, linguisticamente, da zero»¹².

È principalmente su questo punto che D'Arrigo sarà costretto a rivedere molte delle posizioni che derivano dal suo apprendistato letterario nell'area dell'Ermetismo. D'Arrigo, lo si è visto attraverso le liriche di *Codice*, viene dalla lezione ermetica, dalla sua sensibilità e anche, in parte, dalla sua retorica. La parola letteraria cerca la sua legittimazione nelle radici ancora intatte del linguaggio, nella rarefazione dei moduli espressivi e nel gusto intellettuale del termine prezioso, raro. Ma fin dall'inizio l'atteggiamento dello scrittore sembra piuttosto ambivalente, come suggerisce il legame con Betocchi: nonostante D'Arrigo mostri di averne grande considerazione¹³, già in un articolo del 1948 il celebre titolo della raccolta poetica di Betocchi, *Realtà vince sogno*, veniva ribaltato nella chiusa fulminante del pezzo, che auspicava piuttosto una «realtà

11 Lettera di Fenoglio a Italo Calvino del gennaio 1957, citata in Corti 2001, p. 421.

12 Mengaldo 1996, p. 165.

13 Si veda lo scambio epistolare tra i due discusso nel capitolo precedente, par. I.4.

vinta dal sogno»¹⁴. Alcuni anni dopo, in uno scritto dedicato a Saro Mirabella, l'aspirante romanziere mostrava ancora più chiaramente di aver preso coscienza di come l'armamentario espressivo e critico dell'Ermetismo tendesse ormai a trasformarsi in un codice di vuote parole d'ordine, in un «florilegio ermetico» legato a una «visione dell'arte come scrittura automatica e irresponsabilità, soavità e inconscio»¹⁵. La fiducia nella parola “pura” (un vero e proprio mito linguistico duro a morire per D'Arrigo) lascia tuttavia ancora qualche traccia negli scritti che come questo procedono di poco il romanzo, se nel descrivere il gesto del disegno che «coglie sul fatto» la realtà D'Arrigo lo paragona ancora alla forza di una «parola stravolta dall'abuso, ma vergine e salva nel suo etimo»¹⁶. Vedremo come di questa verginità etimologica resteranno sempre meno tracce nella scrittura di D'Arrigo, man mano che essa si distacca dai toni della lirica per approdare al linguaggio poliforme del romanzo.

Horcynus Orca esce, come si sa, nell'inverno del 1975, in seguito a una travagliata vicenda compositiva ed editoriale troppo nota perché valga la pena ripercorrerne ancora una volta le fasi¹⁷. Fin dalla sua prima apparizione, pur nella diversità di letture che ne sono state date, il romanzo ha fatto parlare di “scrittura etimologica”, di strategie compositive che seguono la logica di un viaggio nel tempo, verso il passato, verso la concretezza arcaica della lingua. Alfredo Giuliani definì il romanzo un'epopea dell'etimologia¹⁸; mentre Ignazio Baldelli

14 D'Arrigo 1948g.

15 D'Arrigo 1952, p. 8.

16 *Ibid.*, p. 10.

17 La vicenda del «romanzo del romanzo» ha interessato fin dall'inizio (non ultimo per la sua singolarità nel panorama delle politiche editoriali di Mondadori) studiosi ed esperti di storia dell'editoria, divenendo in breve una tappa obbligata per la critica d'arrighiana di qualsiasi orientamento. Rimando pertanto a Pereisson 1979 e 1985, Cadioli 1981, pp. 154-158, Pivetta 2000 e Ferretti 2004, p. 15; interessante anche il ricordo di Mimma Mondadori (1985, pp. 198-199), che testimonia come l'intera famiglia Mondadori fosse personalmente coinvolta nella vicenda della composizione del romanzo. Tra gli studiosi di D'Arrigo si sono soffermati sulla questione editoriale soprattutto Siriana Sgavicchia (2000, pp. pp. XLVII-LXII), Andrea Cedola (2000, pp. xxxvii-xlv) ed Emilio Giordano (2008, pp. 21-69).

18 Giuliani 1975, p. 455.

sottolineava come il «genio deformante» di D'Arrigo avesse «la sua più evidente manifestazione nel suo gusto derivativo ed etimologico»¹⁹. Un viaggio dentro la lingua paragonabile a quello che compie il protagonista del romanzo verso il proprio paese natale: premesse assimilabili, insomma, a quelle che avevano ispirato *Codice Siciliano*, ma destinate in realtà a subire una reinterpretazione radicale nel momento in cui vengono elaborate attraverso il romanzo. La tendenza a utilizzare la lingua secondo una particolare sensibilità etimologica è senza dubbio un motore creativo presente nel romanzo, ma su di esso agisce allo stesso tempo una forza “straviante”, segnatamente romanzesca e certo in parte parodistica rispetto alle posizioni della lirica. Accanto al tono lirico, al “D'Arrigo poeta”, si sviluppa infatti nel romanzo una voce seconda che continuamente smorza, corregge, distanzia, volta in parodia ogni situazione narrata: una voce che, appunto, «sliricizza senza pietà». Per quanto numerosi siano gli echi e i rimandi che legano le poesie giovanili di D'Arrigo al romanzo, dunque, le opere in questione non possono essere osservate da una stessa angolatura.

Il ruolo della scrittura etimologica, in particolare, non può essere letto al di fuori di questa voce seconda che veicola una componente di distacco e auto-parodia, del tutto assente dalle liriche. Il processo di “straviamento” della lingua si compie infatti in gran parte attraverso un passaggio quasi impercettibile da una postura etimologica a una che potremmo in senso lato definire, appunto per il suo carattere falsato, paretimologica, e di cui si proverà a fornire alcuni esempi in questo capitolo. L'abbondanza quasi ossessiva di echi, di risonanze giocate sulle radici delle parole si rivela infatti più spesso pretesto per nuovi innesti di significato che non effettiva ricerca di un senso deducibile dall'etimo. Mentre sembra andare verso la riscoperta del significato arcaico, retrocedere verso un disvelamento del senso – che sarebbe la ragion d'essere dell'etimologia, la “ricerca del vero” – la lingua di *Horcynus* opera in realtà secondo una logica falsante, finzionale, di storpiature e reinvenzioni. È un processo di occultamento dell'origine, più che di disvelamento, quello che si nasconde nell'ininterrotta metamorfosi di

19 Baldelli 1975, p. 269.

significati a cui il linguaggio è sottoposto: l'«abuso» prevale, e gli intenti che lo muovono non sono sempre gli stessi.

II.2 Storpiarsi in coda. La logica della paretimologia

In una delle scene centrali di *Horcynus Orca* il signor Cama, delegato di spiaggia a Cariddi, racconta una storia riferitagli da un amico e ambientata in Nuova Zelanda, in quell'angusto braccio di mare che, similmente alla punta nord dello Stretto di Messina, viene chiamato *Pelorus*:

...quell'amico del signor Cama era persuaso che fosse proprio lo stesso nome in origine, perché quello secondo lui doveva essere stata opera di qualche loro paesano, di quelli che pigliano imbarco e nell'imbarco, attaccano fotografie e cartoline all'armadietto personale e attaccano i nomi di casa a mari, a porti, a mangiari e persino a femmine. Così, quel loro paesano, entrando in quello Stretto, si dovette dire: ma guardate, guardate, mi pare d'essere nello Stretto del Peloro, sullo scill'e cariddi, ci mancano solo i monti Peloritani e poi è tale e quale il Peloro. Disse Peloro, la voce girò e Peloro gli restò: solo che passando di bocca in bocca e di lingua in lingua, si storpiò un poco là in coda. (HO, 516-517)

Come il *Peloro* che diventa *Pelorus*, le parole di *Horcynus* sono frequentemente soggette a trasformazioni che le “storpiano in coda”, riplasmandole secondo somiglianze e contiguità che ben di rado trovano la loro ragion d'essere nella storia della lingua. È appena il caso di sottolineare che la parentela tra i due Stretti, immaginata dall'amico del signor Cama sulla base del loro aspetto, è in realtà del tutto pretestuosa²⁰: questo tipo di atteggiamento “rimotivatore” merita un'attenzione particolare, non solo perché contribuisce in maniera determinata alla

20 Il *Pelorus Sound* neozelandese deve infatti il suo nome a quello della nave che, all'inizio dell'Ottocento, ne tracciò il primo profilo cartografico.

costruzione della lingua horcynusa, ma anche per il ruolo chiave che riveste nel renderla comprensibile al lettore, trasformandosi così da principio guida della rappresentazione in strategia interpretativa.

Ciò che accade alla parola nel romanzo è infatti proprio questo passare «di bocca in bocca e di lingua in lingua». Nessun discorso è più un discorso diretto, ma sempre riecheggia, si sporca al contatto con la parola popolare che, almeno qui, non vuol dire soltanto lingua comune, *Umgangssprache*, ma anche vera e propria parlata bassa del popolo, gergo e dialetto. A usare e rimotivare la lingua, a reinterpretarla e a storpiarla, sono quasi sempre personaggi che nulla sanno di significati corretti o provenienze etimologiche. Per questo, pur avendo all'apparenza un'intenzione etimologica, l'atteggiamento che prevale nell'opera è quasi il suo diretto opposto: è il dato tangibile, quello che si vede (nel paragrafo citato: la somiglianza tra i due Stretti) a dare il significato alla parola, a spiegarne l'origine (*Pelorus* da *Peloro*); non la parola a rivelare aspetti nascosti del reale. Questa priorità accordata all'esistente porta la lingua a piegarsi, a subire quel processo di straviamento che a ogni livello della narrazione – da quello stilistico a quello della trama – si manifesta come uno dei motivi guida del romanzo.

I vari tipi di figure e strategie espressive che rispondono a questa logica (dalla paronomasia alla scelta di nomi parlanti per alcuni personaggi) possono essere riunite sotto un comune principio paretimologico. La paretimologia o etimologia popolare rientra nel novero dei meccanismi associativi che presiedono al rinnovamento linguistico e alla rimotivazione di termini il cui significato sia diventato oscuro, opaco, per i parlanti. Come l'etimologia, nasce nella sua forma più antica da una «tendenza interpretativa»²¹ insita nella capacità espressiva di ciascun individuo, e si esercita nei confronti di parole straniere, arcaiche, tecniche o comunque a vario titolo incomprensibili al parlante²². Il gioco paretimologico con il linguaggio, particolarmente caro

21 Pisani 1947, p. 150.

22 Alcuni degli studi dedicati all'etimologia trattano diffusamente anche la questione delle paretimologie o etimologie popolari: si rimanda pertanto a Pisani 1947 (di cui in particolare il cap. VII, *L'etimologia popolare (paretimologia) e fenomeni affini*, pp. 147-160); Zamboni 1976 (in particolare il cap. IV, *L'etimologia popolare*, pp. 101-111) e Pfister 2009.

alla tradizione comico-popolare, è antico in letteratura. Esempi di paretimologie più o meno intenzionali compaiono già negli scritti di Varrone, di Agostino, di Isidoro di Siviglia; celebre è l'etimologia popolare che secondo Rabelais sarebbe all'origine del nome di Parigi, nato dal grido dei cittadini sotto un diluvio di urina («Par sainte Mamyne, nous son baignez par rye!»²³). Nella tradizione italiana più vicina alla contemporaneità si può fare il nome di Giuseppe Gioachino Belli, del quale Vigolo ricorda il gusto per i «falsi etimologismi»²⁴ – dal *requiescat in pace* della liturgia che si trasforma in un devoto-blasfemo «*requieschiatt'in pasce*»; al *verbi grazia* della lingua giuridica storpiato nel «*nerbigrazzia*» del servo che riferisce un soddisfacente rapporto sessuale; fino alla ricostruzione del nome “Laterano” sulla base del *latet rana* che, nelle leggende medievali, rimandava alla credenza per cui Nerone avrebbe partorito una rana. Di questa ironia colta saranno poi maestri autori novecenteschi come Carlo Emilio Gadda (soprattutto nel *Pasticciaccio*) o Luigi Meneghello, che intitola con una paretimologia il più noto dei suoi romanzi, *Libera nos a Malo*.

Gli studiosi concordano nel ritenere la paretimologia uno dei principali fattori del rinnovamento linguistico: nel meccanismo associativo che porta alla nascita della nuova parola si esprimerebbe al massimo la creatività del linguaggio umano, spinto dal bisogno di restituire «trasparenza» a parole logorate dall'uso, ed è dunque comprensibile che tale meccanismo venga volentieri adottato da scrittori e poeti che sperimentano nuove soluzioni linguistiche soprattutto sul piano lessicale. Nella maggior parte dei casi il riconoscimento della storpiatura linguistica richiede una presa di distanza da parte dell'autore, un insieme di strategie stilistiche che permettono al lettore di riconoscere lo scarto tra voce dell'autore e la voce che viene rappresentata. Diversi intenti possono motivare la scelta di questa tecnica: da quello ludico-parodico, che provoca il riso, a quello straniante, che mira a produrre un

Utili indicazioni di metodo si possono trarre inoltre dalla prefazione a Bertolotti 1958 e da Beccaria 1999.

23 Rabelais 1532, p. 98.

24 Vigolo 1952, p. xciii. Gli esempi citati sono tratti dai sonetti *Le stizze col ragazzo*, *L'appuntamenti su la luna* e dalla prefazione del curatore (p. cxxxv).

effetto di inquietudine o di alienazione nei confronti della lingua. Entrambi gli aspetti sono presenti, in misura variata, anche nelle paretimologie di *Horcynus Orca*: ma su di essi domina un atteggiamento di partecipazione da parte dell'autore, che mira a incorporare questo procedimento tra le forze produttive del suo linguaggio senza che esse producano necessariamente un senso di spaesamento nel lettore, ma anzi cercando di fare in modo che ogni sproposito, anche il più palese, venga percepito come logico, giustificato.

Prima di analizzare alcuni esempi di etimologie popolari in senso stretto, può essere utile rilevare come alla logica paretimologica obbediscano varie figure e strategie utilizzate nel romanzo. La figura etimologica, ad esempio, cui D'Arrigo ricorre di frequente e che basa il proprio funzionamento appunto sul legame genealogico tra due parole, in *Horcynus Orca* tende a sfociare verso la paronomasia, ricostruendo la semantica secondo arbitrarie parentele linguistiche. Si viene così posti di fronte a un atteggiamento che nell'indagare il passato si ritrova sempre sbilanciato verso il dato presente e la sua giustificazione. Se le fere che hanno nello Stretto il loro «regno e sdiregno» (HO, 505) possono ancora essere ricondotte alla figura etimologica²⁵, non meno frequente è trovare nel romanzo coppie binarie come «trono e rintrono» (HO, 13) o «l'organo e l'argano» (HO, 45), accostamenti come «mare» e «maru», dialettale per “amaro” (HO, *ibid*), intensificazioni come «a calamita, a calamitoso» (HO, 523), che fanno intravedere continuità e derivazioni tra termini solo apparentemente connessi. È il senso attuale, infatti, che guida i parlanti a scorgere tali nessi, provocando una riverberazione di significati tra le parole che vengono accostate: dall'intersezione tra i diversi significati si creano le immagini e le suggestioni che formano la singolare lingua del romanzo.

L'ultimo esempio, letto all'interno del contesto che lo produce,

25 Il verbo *sdiregnare* (dal siciliano *sdirrignari*, “bandire”, “esiliare”, etimologicamente connesso a *regnu*) sembra infatti oscillare verso il significato di “distuggere”, influenzato probabilmente dal semi-omofono *sdirrinati* (“slombare” o “sciogliere dal basto”): nella zona di Bronte, i due verbi vengono infatti utilizzati con significato analogo (cfr. Piccitto-Tropea 1977-2002). Ringrazio il professor Marcello Barbato per i chiarimenti che mi ha fornito su questo punto.

può darci un'idea di quale sia la funzione – o almeno una delle funzioni – di tale meccanismo associativo:

I pellisquadra se lo sentirono subito che quella era aria maganzese, impresa roncisvalla. Mentre si domandavano che ci potesse essere sotto quel fenomenale concentramento, in mente a ognuno, recondita recondita, una voce rispondeva: spada, spada. [...] Subito dopo, infatti, l'aria si era andata sciroccando e lo scirocco si era messo istantaneo a ponente e levante, [...] si era messo a chiamarli, a tentarli, ad attirarli, fuori dall'immenso, misterioso oceano dove si trovavano, si era messo a stillargli le sue essenze inebrianti sulla punta della spada, si era messo a calamita, a calamitoso. (HO, 523)

La scena descrive il momento che precede l'arrivo di un branco di pescespada nello Stretto, favorito dalle condizioni climatiche. Il vento di scirocco che attrae i pescespada è «calamitoso» perché li porta alla rovina (è infatti il momento più adatto alla pesca), ma anche perché ha su di loro l'effetto di una calamita («si era messo [...] ad *attirarli*»). Il legame tra «calamita» e «calamitoso», in cui il secondo termine sembra derivare dal primo, non nasce semplicemente dalla suggestione fonica, ma viene “preparato” nel corso di tutto il paragrafo che precede. Innanzitutto viene allestita la scena: «l'aria maganzese» e «l'impresa roncisvalla» rimandano a un contesto guerresco che, con l'allusione alle gesta del ciclo carolingio, evoca gli scenari di una guerra antica, combattuta con lance e spade. Il fatto di nominare il pescespada sempre nella forma abbreviata di “spada” richiama automaticamente l'immagine del ferro: a questa si aggancia l'idea della forza magnetica che “calamita” verso la rovina il branco di pesci. Il corto circuito che si crea tra questa serie di immagini (guerra – spada – ferro – calamita – calamità) stabilisce i confini dell'area semantica entro cui viene operata la saldatura linguistica. Nella sovrapposizione dei due termini (calamita/calamità) non entra in gioco alcuna etimologia, ma l'effetto che si crea è quello di un ragionamento causa-effetto – il vento è calamitoso *perché* attira senza scampo, come la calamita attira il ferro.

Analogamente il mare è «maru», amaro di natura nella visione dei Cariddoti, poiché impone una vita di rinunce, di sacrifici, di ingiustizie da ingoiare. La parola mare rimanda a un senso di amarezza

che resta implicito per tutto il romanzo: per i parlanti dello Stretto giustificare questa connotazione col ricorso al dialetto ne limita l'arbitrarietà, la riconduce dentro la logica premoderna per cui le cose devono essere implicite nelle parole che le dicono. È l'impressione di un'effettiva origine comune a dotare questi accostamenti di un'energia perentoria, gnomica: ma solo di un'impressione si tratta, l'etimologia in sé viene guardata con assoluta indifferenza. Per i cariddoti non è infatti la ragione storica a garantire il senso delle parole, ma solo la loro rispondenza col dato di fatto: «La parola latina, quella, lei solo può saperla. Lei sa la parola e noi la cosa», risponde infatti Crocitto a Monanin quando questi tenta di spiegargli l'origine latina della parola *fera* (HO, 234).

Una conferma dell'importanza e dell'intenzionalità del processo attuato da D'Arrigo è deducibile dal carteggio tra lo scrittore e il traduttore italo-americano Stephen Sartarelli, che intorno alla metà degli anni Ottanta inizia a cimentarsi con una versione in lingua inglese di *Horcynus*. Proprio in riferimento ad una delle false figure etimologiche citate in precedenza, «l'organo e l'argano», Sartarelli chiede se la giustapposizione dei due termini abbia una ragione semantica, che sarebbe dunque necessario mantenere nella traduzione, o se vengano accostati semplicemente per il suono. Si legge nella riposta di D'Arrigo:

No, non solo per il suono in senso stretto. I grossi, ingombranti ferribò per fare manovra volevano e vogliono mano di velluto, delicatezza, persino, si direbbe, sentimento, vogliono in una parola musica (organo). Insieme però vogliono sicurezza di comando e perizia e infallibilità di strumenti e motori (argano)²⁶.

La spiegazione può suonare artificiosa, e potremmo forse considerarla

26 Lettera di D'Arrigo a Stephen Sartarelli, conservata presso l'ACGV, nella cartella provvisoriamente indicata con la dicitura “Sartarelli Stephen”. La corrispondenza di D'Arrigo con i suoi traduttori (sia con Sartarelli che con il già menzionato Moshe Kahn) offre numerosi spunti di riflessione, soprattutto in virtù della quantità di spiegazioni fornite da D'Arrigo intorno alle proprie scelte linguistiche: rimando per questo all'*Appendice*.

tipica di un certo stile “retrospettivo” di D'Arrigo che, con mossa affine a quelle di certi suoi personaggi, è sempre pronto a nobilitare di ragioni il dato di fatto anche quando potrebbe essere – non è possibile escluderlo del tutto – frutto di un'associazione dell'orecchio. È altrettanto vero, però, che D'Arrigo è in grado di giustificare analogamente le sue scelte formali ogni volta che viene interrogato in merito²⁷, mostrando come la sua creazione linguistica, anche nei momenti di maggiore musicalità, non sia mai interamente abbandonata alla suggestione del significante.

Ricondurre questo tipo di formazioni a un gusto estetizzante, che privilegia la musicalità della frase a scapito del significato e crea parole su parole seguendo concatenazioni sonore, risulta evidentemente inadeguato al caso di *Horcynus Orca*. La lingua che si autogenera, che produce se stessa a partire dalla propria veste sonora, è una tecnica che per D'Arrigo, preventivamente scettico verso ogni forma di scrittura che non sia calibrata e sorvegliata fino all'estremo, coincide con un «automatismo» estraneo alla sua poetica. Le resistenze dello scrittore verso ogni forma di scrittura percepita, a torto o a ragione, come “automatica” affiorano infatti più volte nei suoi interventi, dal citato saggio su Mirabella del 1952 fino alle considerazioni intorno alla scrittura di James Joyce. D'Arrigo ritiene infatti di poter parlare di «scrittura automatica» anche a proposito del monologo di Molly Bloom, concludendone che, nonostante l'apparente similarità, l'invenzione linguistica che caratterizza *Horcynus Orca* ha ben pochi tratti in comune con quella dell'*Ulisse*²⁸.

II.3 Parole calamitose

Il principio paretimologico che spinge le parole di *Horcynus* a farsi “calamitare” le une dalle altre ha un vasto campo di applicazione nella rimotivazione e nella reinvenzione del lessico: dallo slittamento dei

27 Si veda ad esempio, nello stesso scambio epistolare, la puntuale spiegazione della differenza tra «corrente» e «rema».

28 cfr. D'Arrigo 1991.

significati, e non dalle suggestioni formali del linguaggio, hanno origine infatti i processi di trasformazione tramite cui si costruisce la lingua di questo «poema della metamorfosi»²⁹.

Nel romanzo di D'Arrigo tutti i personaggi si interrogano più o meno esplicitamente sul senso e sull'origine delle loro parole, a dispetto della loro inconsapevolezza, o forse proprio in virtù di essa: come ricordato nel paragrafo precedente, è appunto l'incomprensione del parlante a smuovere la «tendenza interpretativa» che sta alla base della paretimologia; il fatto di non possedere strumenti adeguati per leggere il reale comporta la rimotivazione del linguaggio come conseguenza naturale. Ma l'idea di *Horcynus Orca* come «epopea dell'etimologia», e di conseguenza come viaggio narrativo e linguistico dentro il passato, perde senz'altro una parte della sua perentorietà nel momento in cui ci si trova a constatare con quanta frequenza le etimologie vengono storpiate in paretimologie.

II.3.1 Fraintendimenti e rimotivazioni

L'italiano, e soprattutto l'italiano “ufficiale” parlato dai rappresentanti dello Stato, è per i dialettofoni del romanzo il primo bersaglio della rimotivazione. L'Italia, il Duce, le parole imposte dal regime (il famigerato “delfino”), i termini burocratici di origine latina: tutti vengono dialettizzati, riambientati nella lingua dello Stretto, e deviati verso nuovi significati. L'Italia, che diventa "Talia in dialetto, sembra ai parlanti intrattenere un'ovvia continuità col verbo *taliare*, guardare: «'Talia? E chi è st'Italia?» ci si domanda al momento della chiamata sotto le armi, «Che vuole da me sta gran signora che mi mandò la cartolina? 'Talia, ti chiami? E allora talia, taliami bene, scruta bene sti connotati, perché ora che seppi il tuo volere, il piacere di vedermi, te lo do e non te lo do più» (HO, 365). L'Italia è rappresentata come una donna esigente – non a caso è la donna che sta sulle monete – che con occhiate avide squadra i giovani e li pretende per sé, chiede la vita («non ti rincrescere, muori per la faccia mia», *ibid.*) e lo manda a dire coi carabinieri. Il gesto del *taliare* diventa così un attributo implicito della nazione: l'Italia è una

29 Pontiggia 1982, p. 699.

donna che ti guarda di traverso, minacciosa. Un analogo principio rimotiva il nome del Duce che prometteva e non manteneva («quello che chiamavano duce ed era invece amaro», HO, 30), o quello del delfino, spiegabile come riferimento all'intelligenza sottile che lo caratterizza (delfino – dufino – fino, HO, 227).

Il fraintendimento è d'obbligo coi termini di origine latina. Il modo in cui vengono trascritti rende palese la reinterpretazione che hanno subito, senza che sia necessario esplicitarne i passaggi: il *falsimile* (HO, 970), ad esempio, non ha altra ragione d'esistere che il fatto d'essere falso³⁰, e la trascrizione che assorbe la paretimologia senza marcarla con segni grafici né corsivi fa sì che il lettore non percepisca più in essa alcuna alterazione rispetto allo standard. D'Arrigo applica, rovesciandola, una tecnica che ha una lunga tradizione nella lirica italiana, non solo ermetica: mentre finge di reinterpretare le parole secondo il loro senso più recondito stravolge completamente il senso dell'operazione, e anziché l'origine segreta delle parole, presunta portatrice di una verità profonda, ne mette in luce l'origine presunta, difende la pista falsa. Se ironia c'è, è forse prima di tutto ironia contro se stessi, ironia amara verso una fede che è venuta meno.

Lo sguardo partecipativo che sottostà al meccanismo paretimologico appare forse con maggiore chiarezza nei due esempi che seguono, nei quali il percorso di rimotivazione viene messo in scena in maniera esplicita. Si tratta di due scene drammatiche, ed è appunto il senso di smarrimento di fronte alla realtà delle cose, la loro incomprendibilità – prima ancora che l'ignoranza dei parlanti – a dare l'impulso allo storpiamento linguistico. La prima scena è quella in cui Caitanello Cambria descrive al figlio tornato dalla guerra la scena orrenda da lui scoperta in una radura: intorno a un tavolo su cui troneggia la testa semiputrefatta di una fera siedono i cadaveri di alcuni soldati, fulminati

30 Significativa, nel romanzo, l'oscillazione fra *falsimile* e *fassimile*. Per tutto il romanzo troviamo la forma italianizzata *fassimile*, che slitta poi verso il termine paretimologico nel corso delle associazioni mentali di 'Ndrja sullo sperone: «Dovette essere qualcosa come una specie d'ispirazione, qualcosa come un fassimile, fassimile dell'ispirazione, una specie, un fassimile, un falsimile, in una parola, un falsimile d'ispirazione» (HO, 1127).

da un aereo militare durante un pranzo. È un banchetto funebre che sconcerta Caitanello, il quale ha la sensazione di trovarsi all'interno di un incubo rivelatore:

E il senso di questa visione era forse difficile da leggere agli occhi di un cariddoto, anche se si trattava di un cariddoto analfabeta come lui? [...] Eh, non era questo forse il senso di quella visione mortifera, ovverossia a morti e fera? (HO, 556-557)

«Mortifera» è certo termine di registro troppo elevato per comparire sulle labbra «di un cariddoto analfabeta»: parola chiaramente altrui, sentita chissà dove – forse nei bollettini militari o nei comizi del tempo di guerra – non può essere rimessa in circolazione nel romanzo senza deviare dal suo valore originario. Caitanello la investe così di un senso nuovo, e per lui ben chiaro, giustificato da un'etimologia errata ma icastica: la visione mortifera non è “portatrice di morte”, ma più semplicemente composta da morti e dalla testa mozzata di un delfino. Il gesto di Caitanello è per D'Arrigo un meccanismo naturale che qualunque parlante, colto o incolto, può mettere in atto di fronte all'assurdo, all'inspiegabile. C'è poco di ridicolo nello sproposito di Caitanello: lo smarrimento prevale, convince il lettore con l'errore linguistico.

La stessa serietà di rappresentazione è impressa alla scena in cui le donne di Cariddi scrutano il mare in tempesta – vero e proprio archetipo narrativo, che dai *Persiani* di Eschilo (gli ateniesi che guardano con angoscia la battaglia di Salamina), attraverso Hölderlin (*Arcipelago*) e, presumibilmente, Verga (le donne che scrutano il mare dopo la tempesta che ha distrutto la barca dei Malavoglia), giunge fino a D'Arrigo. La paura delle donne che leggono nell'arrivo dell'orca marina un presagio di carestia si rapprende qui in una parola senza senso, inquietante per la sua stessa stranezza e dunque prontamente rimotivata:

Misdea, misdea: da tutto il bordomare, dalla riva, la vita dei mari è solo rovina e rovina, è quella sola, sterminata misdea. Per le marine si vedono file nere di femmine con le mani nei capelli che si gettano il tribolo come fossero diventate le statue dei loro dolori, con quella sola parola in bocca: misdea, che è tutto

quello che restò di misericordia, dea, e la dea, figurarsi che dea, era lei, la Morte in terra, Nasomangiato, tutto quello che restò, che resta sulle labbra quando, smangiata dal bisogno di dirla quanto più in fretta possibile, passò a significare sterminio massimo di cristiani o di cose, proprio quello, cioè a dire, per cui nello stesso istante la barbara dea veniva supplicata di avere all'istante misericordia. (HO, 619)

Che cosa significhi realmente questa parola, «misdea», per D'Arrigo e il suo lettore non ha molta importanza. All'interno di *Horcynus Orca* «misdea» è un'invocazione pronunciata in fretta e rivolta a una qualche divinità che continua, insensibile, a seminare distruzione. Che derivi in realtà dal nome proprio di un soldato che, in preda a un attacco epilettico, fece strage dei suoi commilitoni³¹, è fatto qui del tutto irrilevante, dal momento che se ne è persa la memoria: si sa ancora cosa significhi, «sterminio massimo di cristiani e di cose», ma per le donne di Cariddi, e per i lettori di D'Arrigo con loro, è più sensato spiegarsela come una crasi tra due parole note, misericordia e dea. In questa accezione, con questi echi, il termine verrà impiegato nel romanzo da qui in avanti.

II.3.2 Nomi parlanti (I)

Anche i nomi propri, infine, hanno le loro ragioni (par)etimologiche. I nomi parlanti, come i soprannomi, sono un puntello ulteriore della fede popolare per cui le parole sono le cose – o almeno, *dicono* le cose: in ogni caso, non possono essere arbitrati per gli abitanti dello Stretto. I nomi possono allora evidenziare determinate doti dei personaggi («Qui c'è una muccusa che si chiama Orioles Maria Rosaria, ma viene intesa Marosa, perché di carattere è come un maroso fatto femmina», HO, 480), o la mancanza di esse (l'odioso Sancio, aiutante del Maltese, viene spregiativamente ribattezzato «Sanciolo», «Cianciolo», «Ranciolo», HO, 1015); possono alludere a caratteristiche fisiche (Baffettuzzi) o addirittura

31 Migliorini 1968, p. lvi. La rimotivazione è probabilmente facilitata anche dal prefissoide *mis-*, che tende a suggerire un'accezione negativa del termine.

racchiudere premonizioni della sorte riservata a un personaggio (come nel caso di Jano Scarfi che, secondo la suggestiva ipotesi di Ade Zeno, avrebbe nel nome un riferimento all'episodio del sorteggio che lo vede protagonista³²).

Come per le parole comuni, inoltre, anche per i nomi propri più insoliti è necessario architettare spiegazioni che ne chiariscano la provenienza: i Mandarinini della Cina, dice la sorella di Sasà Liconti, si chiamano così perché, «se sono ricconi, lo devono alle proprietà di giardini di mandarini» (HO, 68); mentre una delle contrabbandiere femminote che si buscano da vivere traghettando il sale dalla Sicilia alla Calabria rievoca così uno dei suoi amanti:

un famoso femminaro, uno, fatevi conto, come quell'attore là, quello con le basette a punta, quello che si chiamava Rodolfo e gli misero l'intesa di Valentino per dire la valentia che ci metteva nel servizietto... (HO, 49)

Quest'ultimo esempio permette anche di notare come le paretimologie contribuiscano attivamente all'arricchimento del vocabolario romanzesco: subito alla pagina successiva ritroviamo il «valentino» impiegato col nuovo significato, nel paragone che assimila i traghetti dello Stretto agli amanti delle femminote contrabbandiere: «Ognuna di noi s'impurparlò con quei valentini di legno e lamiera, con la spuma fresca di

32 cfr. Zeno 2006, p. 43. L'aggancio per la rimotivazione sarebbe fornito qui dal calabrese *scarfija* che, come riportato da Rohlfs nel suo *Dizionario Dialettale della Calabria*, significa “sorteggio” ed è connesso al greco *skarfion*, fuscello o piccolo legnetto per tirare a sorte. Scarfi, personaggio di secondo piano per tutto il romanzo, emerge soltanto nel momento in cui viene sorteggiato per uccidere la fera (cfr. HO, 203-207), realizzando in questo modo il “destino” implicito nel nome. Se l'ipotesi di Zeno è fondata, assume allora un senso più preciso anche l'altro piccolo episodio che viene riferito su Scarfi, l'unico relativo al suo passato e che, casualità?, ha di nuovo a che fare con qualcosa di riconducibile al legnetto: «Jano Scarfi, gran pellesquadra, aveva fatto tali cose a mare, che potevano andare alle stampe. Una volta, basti dire, una volta che al largo di Nicotera una palombina li rovesciò dalla palamitara, fu lui che ebbe presenza di spirito e capacità di forze, per afferrare un remo e ficcarglielo in bocca all'animalone come uno stuzzicadenti.» (HO, 204). Sulla tecnica dei “nomi parlanti” cfr. il par. IV.3.4, dedicato all'uso di tale procedimento nelle *Anime Morte*.

fuori e gli stantuffi calorosi di dentro» (HO, 50).

I nomi dei luoghi, secondo la stessa logica, si rivestono dei significati che i pescatori attribuiscono loro seguendo il principio dell'etimologia popolare: il Monte dell'Antinnammare che sovrasta lo Stretto di Messina, nome la cui origine si perde nella notte dei tempi³³, è per gli abitanti di Cariddi una «antenna sul mare» (HO, 499), spiegazione anacronistica ma adeguata a descriverne l'aspetto che sembra protendersi fuori dall'isola.

Si potrebbe proseguire con l'elenco degli esempi, verosimilmente senza aggiungere molto al ragionamento³⁴. Questa ricognizione tra le maglie della scrittura paretimologica di *Horcynus Orca* non pretende di esaurire la casistica, ma cerca di costruire uno strumento di lettura del romanzo, che muova dal piano stilistico verso una possibile interpretazione della storia. Se *Horcynus Orca* è la storia di un viaggio dentro il passato, un passato che si vuole idilliaco e indiscutibile nei suoi valori, la scrittura che racconta questa storia, la voce che narra, sembra implicitamente contraddirne l'esistenza. C'è un'energia parodizzante nelle rimotivazioni e in generale nei processi metamorfici che creano la lingua di questo romanzo: una parodia che vuole portare il comico sul piano del serio, che tenta di legittimare ogni forma dell'esistente. Gli esempi elencati – in particolare quelli di «mortifera» e «misdea» – dovrebbero bastare a escludere che paretimologia possa essere letta come un meccanismo semplicemente ludico: a differenza di quanto accade in autori novecenteschi come Gadda o Meneghello, qui la distanza tra narratore e personaggi è ridotta al minimo. Nel caso citato dell'Antinnammare, ad esempio, la paretimologia viene espressa dalla voce del narratore, che qui si fonde dunque pienamente con il punto di

33 Il nome dell'Antinnammare deriva probabilmente da un originario “Dinnammare”, storpiatura del latino “Bimaris”: il termine alluderebbe al fatto che in quel tratto è possibile ammirare i due mari, Ionio e Tirreno.

34 Si vedano ancora le spiegazioni di termini come «affarecinese» (HO, 584) o «Grampo Grigio» (HO, 587). Su questa particolare tecnica di scrittura si è soffermato anche il traduttore Moshe Kahn, che nella sua traduzione di *Horcynus Orca* tenta di ricreare in tedesco lo stesso meccanismo sfruttato da D'Arrigo (cfr. Kahn 2011, p. 112; e l'*Appendice* di questo lavoro).

vista dei pescatori: non c'è, o c'è solo di rado, quella netta presa di distanza intellettuale necessaria a far scaturire il riso³⁵. Tutti i personaggi di *Horeynus Orca* vengono portati in scena con la massima serietà, compunti e tragici nella loro ignoranza. L'autore lascia ridere il lettore, in qualche caso: ma non ride con lui. Nelle soluzioni adottate da D'Arrigo sembra permanere insomma una traccia ancora viva del meccanismo originario, un residuo della tendenza interpretativa cui si è fatto cenno a proposito dei tentativi antichi di etimologia. La stessa gradualità con cui il processo viene messo in atto sembra negare qualsiasi intento comico: i casi in cui l' "errore interpretativo" viene dichiarato in maniera esplicita sono pochi a paragone di quelli impliciti. Nella maggior parte dei casi D'Arrigo contrabbanda parole straviate senza notificarlo: niente corsivi, niente virgolette. Il lettore non percepisce lo scarto – e dunque non ride – ma fa proprio il ragionamento, inizia a comportarsi nei confronti della lingua del romanzo come gli abitanti dello Stretto nei confronti dell'italiano.

II.4 Paretimologia come processo cognitivo

L'attitudine paretimologica di *Horeynus Orca* si sviluppa principalmente nella dialettica che si crea tra i dialettofoni e coloro che parlano lingue a vario titolo "alte" – si tratti dell'italiano unitario, dell'italiano letterario o del latino. In questa chiave, dunque, il ruolo della paretimologia si riconnette al sistema delle strategie di rimotivazione già prese in esame

35 Interessanti, a questo proposito, le considerazioni di Gyula Herczeg sul *Decameron*, e in particolare sulla storpiatura del nome dell'Angelo Gabriele, che diventa "Ragnolo Braghiello": «Nel discorso indiretto dell'autore si sono introdotte peculiarità caratteristiche del linguaggio parlato dalle sue creature; la comunicazione (parole del protagonista) è messa nella bocca dello scrittore, perché la renda in forma indiretta; nondimeno la forma popolare, Ragnolo Braghiello, proviene manifestamente da Ferondo, creatura dell'autore, senza che esso fosse effettivamente intervenuto» (cfr. Herczeg 1961, p. 196). Anche qui, tuttavia, l'accento viene posto principalmente sull'effetto comico che questo slittamento dovrebbe provocare.

nei lavori di Gatta³⁶ e Alfano³⁷, in base al quale la lingua del romanzo si sviluppa non tanto in ottemperanza alla “potenza onomaturgica” dell'invenzione, quanto seguendo le reti sintattiche e semantiche costruite dalla narrazione nel suo procedere. Il conflitto tra una visione linguistica premoderna, in cui le parole *sono* le cose («la fera si chiama fera perché è fera», argomenta Crocitto nel corso del «casobello fera-delfino», HO, 226-254), e una percezione della lingua moderna e arbitraria (il delfino del signor Monanin) raggiunge di conseguenza le dimensioni di un «conflitto antropologico», in cui tra i due mondi linguistici «viene stabilita un'opposizione irrisarcibile»³⁸.

La logica della paretimologia, come si cercherà di esemplificare in questo paragrafo, permette però anche un passo ulteriore, un passo in direzione del lettore e della serietà della rappresentazione. Il modo in cui D'Arrigo applica le tecniche della rimotivazione alla lingua che esprime il mondo dello Stretto costituisce senza dubbio, per ampiezza dell'operazione e coerenza interna, un aspetto innovativo nell'utilizzo di tale strategia, che tuttavia non risulta di per sé una novità. Gli esempi citati in precedenza da Rabelais, Belli e Meneghello mostrano come tutto un filone letterario, nel quale si cerca di rappresentare la lingua popolare nella sua irriverente potenza creativa, abbia saputo trarre suggestioni e stimoli dalla trasposizione letteraria di un meccanismo naturale quale la paretimologia. Anche in *Horcynus Orca* il tentativo di seguire la «tarantola ballerina» (HO, 166 e 1143) della realtà nel turbine delle sue metamorfosi sta alla base della logica trasformazionale della lingua, che guidata da questo impulso realistico (ma mai naturalistico) cerca di mantenersi il più possibile fedele ai modi espressivi dei personaggi parlanti. Eppure non è soltanto al mondo premoderno dei cariddoti che la paretimologia viene applicata: D'Arrigo riesce a manovrare un complicato passaggio di consegne per cui l'attitudine rimotivante dei personaggi – giustificata dalla loro incomprensione delle lingue “alte” – viene lentamente trasformata in un procedimento cognitivo e trasferita all'orizzonte interpretativo del lettore.

36 Gatta 2002a.

37 Alfano 2000, in particolare pp. 48-49.

38 *Ibid.*, p. 151.

La lingua di *Horcynus Orca*, ricordava Pontiggia in un'intervista, «costruisce il suo lessico attraverso la narrazione», facendo sì che poco a poco il lettore sia in grado di decodificare anche le parole più impervie³⁹. Il reiterato rifiuto di D'Arrigo di affiancare all'opera un glossario esplicativo aveva le sue ragioni appunto nel rischio di snaturare il legame che il romanzo cerca di stabilire con il lettore pagina dopo pagina⁴⁰. Né D'Arrigo né Pontiggia intendono negare che la lingua del romanzo può opporre degli ostacoli alla comprensione immediata: in *Horcynus* si trovano parole, appunto, «impervie», che scaturiscono principalmente dal bacino del dialetto e dalla presenza di lingue tecniche (e più ancora dalla loro combinazione: si pensi alla frequenza di termini rari del mondo della pesca come «palamitara», «traffinera», «filer»; a espressioni come «sostituivano gli ami del conzo e gli ignescavano», HO, 533). È nei confronti di espressioni come queste che il lettore, presunto italofono, viene guidato dall'autore a mettere in atto lo stesso meccanismo paretimologico applicato dai parlanti incolti del romanzo. Il parlante dialettologo dello Stretto avverte come un corpo estraneo la parola italiana o straniera, e la rimotiva, così come il lettore italofono viene ostacolato nella comprensione dalla presenza di termini tecnici o dialettali: il diritto alla reinterpretazione è accordato a entrambi in pari grado, e contribuisce a trasformare la paretimologia da semplice strategia di rappresentazione a principio guida del percorso interpretativo.

Per esemplificare tale processo conviene prendere in esame alcuni di questi termini impervi, mostrando secondo quale procedimento

39 De Santis 2002, p. 14.

40 È stato già preso più volte in esame dai critici il conflitto sorto intorno al glossario del «Menabò», compilato verosimilmente da Vittorini e considerato da D'Arrigo una «cretina pazzia»: le perplessità di Vittorini nei confronti dei «poco raccomandabili dialetti meridionali» (Vittorini 1960, p. 112) contribuivano infatti a rispingere *I giorni della fiera* nei limiti del dibattito lingua-dialetto, cui D'Arrigo cercava in ogni modo di sfuggire. Per una dettagliata analisi di questo aspetto rimando a Cedola 2000, il quale ricostruisce la vicenda a partire dal racconto che ne fa D'Arrigo nel carteggio con Cesare Zipelli. A proposito delle idiosincrasie di D'Arrigo verso i glossari in genere, merita inoltre di essere menzionato un ricordo di Andrea Camilleri (in Anselmi-Spinella 2008, p. 21), al quale D'Arrigo rimproverò, a quasi vent'anni di distanza da questo episodio, il fatto di aver aggiunto un glossario nella prima edizione del suo romanzo d'esordio, *Un filo di fumo*.

il lettore viene portato a comprendere la lingua horcynusa. A impedire che tale libertà di rimotivazione diventi una pratica di fraintendimento e porti il senso a scivolare «di abisso in abisso», come accade al traduttore Hölderlin descritto da Benjamin, interviene qui la complessa intelaiatura del romanzo. È in questo senso che il romanzo «costruisce il proprio lessico *attraverso la narrazione*»: l'attenzione non deve rimanere legata alla singola parola o alla singola espressione, ma messa a sistema con le componenti macrostrutturali dell'opera, cominciando dalla sintassi e arrivando fino alla costruzione della trama. Nessun frammento della lingua horcynusa può essere considerato e analizzato esaurientemente al di fuori del contesto romanzesco in cui si forma, al di fuori cioè di quell'insieme di risonanze, echi, immagini, glosse interne, che permettono di calibrarne e comprenderne il senso, anche nelle sue progressive metamorfosi. Nessuna parola, nessuna espressione è fissa; né il suo valore può essere ricostruito esclusivamente sulla base di ragioni storiche extra-testuali.

I termini e le espressioni a base siciliana – e spesso siciliana arcaica – sono tra gli esempi più eloquenti di parole impervie, la cui comprensione richiede al lettore non dialettologo uno sforzo interpretativo a volte notevole. L'ambiguità di alcune di esse ha fornito motivo di dibattito ai linguisti e agli storici della lingua, e offre un punto d'osservazione vantaggioso per analizzare il meccanismo di cui sopra.

Gli studi di Salvatore Trovato, in particolare, hanno recentemente mostrato come numerose delle neoformazioni – o presunte tali – di D'Arrigo traggano origine dal bacino del dialetto, pur comparando nel romanzo in una veste profondamente italianizzata: è quanto accade con termini come *tangeloso*, *a calcarara*, *incunaglia*, *scardellino*⁴¹. Il caso di *tangeloso* (HO, 19 *et passim*) è uno dei più interessanti. Attraverso una complessa derivazione etimologica, Trovato suggerisce che l'origine del siciliano *tangilus* (da cui *tangeloso* deriva) sia da rintracciare nell'antico francese *danger/eus* – “difficile dans la nourriture” – e che dunque anche il significato del *tangeloso* darrighiano debba essere ricostruito a partire da questa radice. L'ipotesi di Trovato esclude, di conseguenza, qualsiasi

41 cfr. Trovato 2007 (gli esempi citati compaiono rispettivamente alle pagine 47, 61, 45, 80-81). Sul caso di *tangeloso* cfr. anche Trovato 1996.

legame con il termine italiano *tangelo*, frutto della famiglia degli agrumi simile al pompelmo, che in precedenza alcuni interpreti avevano ritenuto di poter accostare all'aggettivo in questione⁴². Spostando il fuoco dalla ricostruzione storico-linguistica alla rete di relazioni in cui la parola viene immersa nel romanzo, l'analisi stilistica che segue prova a mostrare in che modo il lettore venga implicato nel processo di rimotivazione, grazie anche agli effetti della derivazione presunta.

È generalmente alla prima occorrenza del termine impervio che D'Arrigo costruisce il contesto in base al quale il lettore può interpretare la parola nuova⁴³: l'analisi si concentrerà dunque sul passo del romanzo in cui l'aggettivo in questione appare per la prima volta. Ad essere definita «tangelosa» è Cata, la bellissima femminota che 'Ndrja incontra lungo una spiaggia calabrese (HO, 14s.), perfetta e delicata nell'aspetto quanto straviata di mente, assente come una figura spettrale, inquietante. La scena dell'incontro si svolge in un'aranciara, in un agrumeto. Cata viene descritta «come qualcosa di intoccabile dietro a un vetro, in un'aria tutta tangelosa» (HO, 19), e subito dopo il narratore ce la mostra mentre viene imboccata da una femminota più anziana, che pazientemente sbuccia per lei un bergamotto, lo apre e glielo mette in bocca a spicchi («L'aria di lassotto si spiritò di odore di bergamotto», HO, 19-20). Il termine riappare frequentemente nel romanzo e il lettore non fatica a comprenderne il significato – delicato, fragile. Che nella sua mente questa fragilità abbia l'aspetto della polpa di un frutto ravvolta in una membrana sottile (qualcosa di simile alla polpa di un piccolo agrume: come un bergamotto o un tangelo) viene suggerito non soltanto dalla continuità con il termine italiano (certamente più noto al lettore rispetto all'arcaismo siciliano), ma anche dalla successione delle immagini nelle quali il termine viene inserito, secondo una logica di progressivo arricchimento e potenziamento del senso. Si pensi anche a quali saranno gli elementi caratterizzati in seguito da questo stesso aggettivo: il cervello

42 Si veda Lanuzza 1985, p. 120.

43 Così dice di procedere l'autore stesso, interpellato da Marabini a proposito del neologismo «voliare»: «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 do, più o meno, più meno che più, lo stesso significato». (Marabini 1978, p. 22n, mio corsivo).

del delfino, lo stomaco delicato di un bambino, il cuore; tutti elementi costituiti appunto da una sostanza fragile avvolta in una membrana. L'intersezione tra immagini diverse non conduce a un fraintendimento, ma arricchisce di concretezza le parole, permettendo il dispiegamento della polisemia in esse nascosta.

Il secondo termine che Trovato spiega a partire da un originario siciliano può essere sottoposto ad una verifica analoga. Si tratta qui delle «case alla calcarara» (HO, 143) che 'Ndrja osserva nel Paese delle Femmine. Sebbene l'espressione suggerisca una prossimità con l'italiano “calcare”⁴⁴, anche in questo caso siamo in realtà di fronte alla storpiatura di un termine dialettale, il siciliano *à carcarara*, che significa “in maniera dozzinale”. Di nuovo, però, la paretimologia a base italiana che il lettore è portato a fare (calcarara < calcare) risulta giustificata dall'intersezione tra il termine e la scena rappresentata: le «case alla calcarara» sono sì costruite maldestramente («alla sinfasò»), si aggiunge infatti subito dopo, con il classico sistema della chiosa sinonimica), ma sono *anche* case bianche, polverose, scavate rozzamente nella roccia, «case di calce e di malta, di massi, mattoni e sabbia» (HO, 143), come viene esplicitato a poche righe di distanza. Il fatto che il lettore sia portato, attraverso un involontario processo di rimotivazione, a immaginare case bianche, calcaree, non contraddice il significato primo e storicamente più giustificato del termine; vi aggiunge piuttosto un ulteriore riflesso di significato. La collisione tra il sostrato siciliano messo in luce da Trovato e l'“errore” associativo che il lettore italiano è portato a fare è proprio ciò a cui D'Arrigo mira per costruire una lingua che non è né italiano né siciliano, ma che vive delle risonanze di entrambe. A riprova della coesistenza dei due significati si può fornire il momento dell'entrata in scena di Ciccina Circé, che segue di pochi minuti (ma di circa duecento pagine) l'episodio appena descritto. Lo scenario è ancora lo stesso, il paese delle Femmine, che adesso D'Arrigo definisce «quell'abitato incalcarato» (HO, 323), con un parasinteto che va a sostituire l' «abitato

44 Come derivante «da *calcareo*, con sostituzione del suff. pop. al colto di *aureo* e *terreo*» lo interpreta ad esempio Gualberto Alvino (1996, p. 235): lo studio in questione, peraltro, è stato appena ripubblicato in forma ampliata (Alvino 2012).

di *calcare*» ancora visibile nella stesura del *Menabò*⁴⁵. Si tratta sempre delle stesse case, che l'autore intende dunque caratterizzare sia per il loro aspetto di concrezioni calcaree, sia per la loro struttura disordinata.

Un ultimo esemplio. Un lettore italiano che non abbia familiarità coi dialetti meridionali difficilmente saprà che «scarda» indica la scheggia del legno e da qui, per estensione, ogni oggetto o persona dall'aspetto minuto: Vittorini, non a caso, l'aveva ritenuta parola da spiegare nel *Glossario*. Nel termine «scardellino», che deriva ovviamente da «scarda», risuona però l'analogia con il più italiano ma altrettanto piccolo “cardellino”, che suggerisce comunque l'idea di qualcosa di minuto. Il termine, reso comprensibile, compare nel romanzo all'interno di contesti variati⁴⁶ e risulterà particolarmente icastico nel descrivere la moglie di Don Armandino Raciti, uno «scardellino di femminella» (HO 1230) che, piccola e agile, si affaccenda intorno alla palamitara da costruire.

È evidente che parole ed espressioni di questo genere non possono essere analizzate al di fuori delle interazioni che intrattengono col meccanismo del romanzo nella sua interezza: estratte dal sottovuoto dell'analisi scientifica e nuovamente calate nel contesto in cui l'autore le ha poste, diventano infatti punti di intersezione tra un ampio numero di significati possibili, mobili. Pretendere di ricondurle ad un'unica derivazione ha certamente un senso per l'analisi storica della lingua, ma si risolve in un impoverimento dal punto di vista estetico e interpretativo, che non può ignorare tutto quel contesto di associazioni – non importa quanto legittime – che le parole trascinano con sé. Non è esagerato dire che nei confronti del dialetto e delle parole a vario titolo insolite di *Horcynus Orca* il lettore si trova nella stessa condizione di Caitanello verso l'italiano forbito: la mossa con cui D'Arrigo privilegia i termini che possono evocare associazioni spontanee all'orecchio di entrambi mostra come la tecnica della paretimologia non venga utilizzata soltanto in

45 D'Arrigo 1960, p. 48, mio corsivo nel testo. Il confronto delle varianti risulta spesso significativo, poiché D'Arrigo procede nella scrittura ampliando e progressivamente oscurando gli elementi da cui la creazione linguistica prende inizialmente le mosse (si veda a questo proposito Baldelli 1975, in particolare p. 271).

46 Caratterizza, tra gli altri, i due più piccoli ferribò, il vecchio che vende la carne di fera, donna Lina (la fragile moglie di Peppe Papano) e, appunto, la moglie di Don Armandino Raciti.

funzione di caratterizzazione linguistica, ma sia la base di un più profondo processo cognitivo che prevede, e anzi sfrutta artisticamente, le sovrainterpretazioni del lettore non dialettologo.

È fondamentale tenere presente che il romanzo di D'Arrigo, impresa ambiziosissima fin dal concepimento, pur traendo dal dialetto gran parte della sua inventiva si rivolge a un pubblico italiano, e forse idealmente ancora più ampio. L'autore, se vuole essere compreso, è costretto a formulare un'ipotesi sulle possibilità interpretative del destinatario, e più precisamente sulle sue competenze linguistiche, in virtù delle quali determinate innovazioni sono possibili e altre no⁴⁷. Esiste, insomma, un «divario epistemico»⁴⁸ tra narratore e lettore, che comporta un ampliarsi o un restringersi del repertorio dei giochi espressivi a seconda del destinatario immaginato. D'Arrigo è ben consapevole del fatto che i suoi lettori possono non avere alcuna dimestichezza col siciliano e coi dialetti meridionali in genere, e sembra dunque spingerli verso lo stesso meccanismo di rimotivazione che mettono in atto i personaggi del romanzo. La domanda da porsi, dunque, non è tanto “cosa significano” un termine o un'espressione in astratto,

47 Molto stimolanti a questo proposito le considerazioni di Rainier Grutman, in particolare quelle riferite all'uso del francese nei romanzi di Tolstoj. Grutman propone uno schema della «*motivation réaliste de l'hétérolinguisme*», in cui «*compréhension*» e «*vraisemblance*» costruiscono due valori inversamente proporzionali: a un massimo di comprensione da parte del lettore, dal quale non viene attesa alcuna competenza linguistica speciale, corrisponde l'ellissi della lingua rappresentata (L2), che viene soltanto allusa (è il caso di frasi come «si esprimeva in quel francese ricercato che parlavano i nostri nonni»); viceversa con l'aumentare della verosimiglianza (ad esempio in un caso di code-switching come può essere un dialogo correttamente riferito in L2) si abbassa il parametro relativo alla possibilità di comprensione del lettore, che deve a questo punto avere la capacità di comprendere la lingua rappresentata. Tra questi due estremi sono possibili ovviamente numerose gradazioni, che di volta in volta posizionano il lettore a una diversa distanza dal testo e che possono rispondere a differenti intenzioni narrative. (cfr. Grutman 2002, in particolare p. 337).

48 Segre 1991, p. 8. Senza sottovalutare l'apporto della *Reader-response theory*, credo si possa, almeno ai fini di questa ricerca, seguire l'invito di Segre a ridurre «gli innumerevoli avatar dell'emittente e del ricevente» per lasciare in campo «le sole persone effettivamente attive nell'emissione e nella ricezione di un racconto: il narratore (delegato o alter ego dell'autore), i personaggi, il lettore» (*Ibid.*, p. 15).

ma quali sono le strategie di interpretazione a cui viene obbligato il lettore, spinto di frequente a registrare automaticamente assonanze, similarità e sovrapposizioni di senso che provocano un affastellarsi spontaneo di immagini.

II.5 Il problema della «terza lingua»

Il fitto lavoro semantico di D'Arrigo, condotto per oltre vent'anni attraverso correzioni e riscritture, mira dunque innanzitutto a mantenere in equilibrio le diverse componenti linguistiche e a sfruttare la bivocità intrinseca delle parole. In questo continuo fluttuare di significati tra autore e lettore, tra lingua e dialetto, nessuna espressione resta fissa nel proprio senso originario, ma come obbedendo alle modificazioni del reale si trasforma essa stessa, si accorda al movimento. Si tratta di un processo intenzionale e sorvegliatissimo, al quale coopera tutto il sistema-romanzo col suo repertorio di immagini, con l'evoluzione dei personaggi che parlano e con l'intersecarsi dei loro destini. Il rifiuto del glossario, che avrebbe trascinato l'opera nelle secche del dibattito lingua-dialetto e appiattito il meccanismo qui descritto sulla sola componente di rappresentazione della lingua popolare (che c'è, ma non è la sola), si spiega appunto con l'intento di mantenere operante il “gioco” che deve crearsi fra il romanzo e il lettore, rifuggendo ogni interpretazione univoca ed eccessivamente storicizzante.

Nel decennio degli anni Sessanta, tuttavia, non è facile per D'Arrigo rivendicare un'autonomia stilistica all'interno del dibattito in corso nel mondo letterario italiano, che sospinge l'opera ora in direzione della linea neorealista e dialettale, ora verso quella sperimentale e avanguardista. La sua operazione letteraria si trova schiacciata tra due modelli opposti e ugualmente autorevoli: il primo è il Pasolini di *Ragazzi di vita*, parametro di riferimento obbligato per ogni ricerca linguistica che sfrutti risorse del dialetto da una prospettiva realistica, uscito nel 1957 con annesso glossario dei termini gergali. Nella discussione di D'Arrigo con la redazione del «Menabò» è senza dubbio implicito un riferimento polemico all'opera pasoliniana, alla quale D'Arrigo teme di essere troppo

frettolosamente assimilato. Negli anni in cui è più fervido il lavoro di D'Arrigo al romanzo, Pasolini imperversa infatti sulla scena culturale non solo in veste di scrittore ma anche di teorico e critico letterario, ora confrontandosi con i problemi imposti dal “romanzo sperimentale”, ora contribuendo a riportare sulle pagine dei quotidiani la “questione della lingua”: la posizione pasoliniana secondo cui l'Italia degli anni Sessanta, raggiunta finalmente un'uniformità linguistica, si trovava nella condizione ideale per dar vita al romanzo, aveva innescato un'accesa discussione tra scrittori, linguistici e teorici della letteratura proprio negli anni in cui D'Arrigo iniziava il suo lavoro di correzione dei *Fatti della fera*⁴⁹.

Il versante opposto è occupato dagli esperimenti espressionisti di Gadda, già consacrato «Lollobrigido» della letteratura italiana in seguito al successo del *Pasticciaccio*⁵⁰, da cui D'Arrigo, sospettoso nei confronti di ogni operazione programmaticamente sperimentale, si trova costretto a prendere le distanze con altrettanta prudenza. In contrasto con la poetica

49 Nel dibattito erano intervenuti, tra gli altri, Calvino, Gadda, Gramsci, Segre, Lepschky, Terracini, Vittorini. Gli scritti più significativi, usciti tra il 1964-65, sarebbero poi stati raccolti da Oronzo Parlangeli nel volume *La nuova questione della lingua* (1971), appunto con l'intenzione di ricostruire il momento in cui «gli Italiani dalle pagine dei loro giornali sentirono parlare, or più or meno sensatamente, dei loro concreti problemi linguistici» (p. 21). Lo scetticismo di D'Arrigo nei confronti di Pasolini e dei suoi libri, facili a raggiungere il successo, è testimoniato dalle lettere a Zipelli, ma meriterebbe comunque uno spazio maggiore l'indagine intorno ai rapporti tra i due scrittori, argomento su cui ad oggi quasi nulla è stato scritto. Come ricordato nel capitolo precedente, dalla seconda metà degli anni Quaranta entrambi collaborano al «Progresso d'Italia», ma evidentemente non c'è tra i due una conoscenza diretta, se ancora nel novembre del 1957 Pasolini scrive a Nico Naldini, che gli chiede un parere intorno ad alcuni poeti esordienti, «D'Arrigo non lo conosco» (Pasolini [1988], p. 354). Appena due anni dopo ritroviamo però D'Arrigo sul set di *Accattone* a fianco di Elsa Morante, il che lascia presumere che l'incontro con Pasolini sia avvenuto tra il '57 e il '60 nell'ambiente dei cineasti romani. Nonostante le riserve manifestate a Zipelli, è difficile credere che la conoscenza diretta di Pasolini e l'eco dei dibattiti di cui questi è protagonista non abbiano avuto peso nella ricerca letteraria di D'Arrigo. Pasolini, tra l'altro, avrà parole di stima sia per D'Arrigo che per *Horcynus Orca* (cfr. Pasolini 1975).

50 Ricordo a margine che Gadda era stato, insieme a Ungaretti e Debenedetti, tra i giurati che nel luglio del 1958 avevano assegnato a D'Arrigo il Premio Crotone per *Codice Siciliano*.

espressionista, l'inventività stilistica di *Horcynus* risponde infatti in modo persino pedissequo a una logica di grammaticalizzazione interna⁵¹, senza che sia possibile identificare alcun intento provocatorio o straniante nei confronti del lettore, al quale anzi viene chiesto di “accettare” l'innovazione linguistica e prendere parte attiva alla costruzione del lessico⁵². Tra un Pasolini che «traveste da realistici» interessi essenzialmente filologici e un Gadda che fa il filologo per nascondere interessi essenzialmente realistici⁵³, D'Arrigo difende ostinatamente la singolarità della propria ricerca, contribuendo così a condannare la sua opera a quel destino di “inattualità” che – come pregio o come difetto – continua in parte a deciderne le sorti.

Quella di D'Arrigo, peraltro, non è una ricerca del tutto isolata all'interno del panorama italiano del dopoguerra. Alcune osservazioni formulate da Enrico Testa a proposito degli esperimenti linguistici di Fenoglio mostrano infatti come tra una riproduzione linguistica improntata all'ideale della correttezza filologica e le torsioni formali del filone espressionista trovassero spazio anche soluzioni diverse. Rifacendosi alle analisi di Beccaria e Grignani, Testa mostra come la lingua fenogliana (principalmente nel romanzo *La Malora*) costruisca sì i propri significati partendo da suggestioni dialettali, ma allo stesso tempo vi imprima consapevolmente una deviazione semantica servendosi del superstrato italiano:

Come se giocasse una partita doppia al tavolo del dialetto e a quello della lingua, Fenoglio sottopone le forme della propria

51 È l'opinione espressa da Contini nel suo *Schedario* (1978, pp. 60-62).

52 La questione dell'espressionismo di *Horcynus Orca*, più volte asserita dai critici, potrebbe essere a lungo dibattuta, soprattutto se si tiene conto dei legami del giovane D'Arrigo con vari esponenti dell'espressionismo pittorico. Condivido tuttavia le conclusioni di Alfano (2000, in particolare p. 47) che, rilevando l'assenza di «dissociazione discorsiva» tra le voci dei personaggi, esclude risolutamente *Horcynus Orca* dal filone della letteratura espressionista. Un diverso trattamento sarebbe però da riservare, a mio parere, alle categorie di plurilinguismo e polifonia (altrettanto escluse da Alfano per il caso D'Arrigo), sulle quali tornerò in seguito. A proposito di alcune applicazioni novecentesche del concetto di *espressionismo* cfr. anche Giunta 2005.

53 La definizione, che ho leggermente parafrasato, compare nel *Diario in Pubblico* di Vittorini (1957, p. 25).

parlata a slittamenti semantici che, situandosi in una zona anfibologica tra dialetto e italiano, forzano i limiti del primo o recuperano antiche significazioni del secondo⁵⁴.

Ne consegue che un termine come *arrembare* (nella frase «Quattro uomini alzarono la cassa, ci si arrembarono sotto») può essere considerato solo in parte una traduzione del piemontese *rumbèse* (“avvicinarsi”), così come l'aggettivo *partitante* assume nel romanzo il valore di “giocatore di carte” (e non di “impresario”, come si ricaverebbe da un dizionario dialettale); o infine il verbo *abbrivare* (in «m'abbrivò solo a parole») «ripropone un piemontesismo (*brive*) che a sua volta si sostiene però su una forma di italiano settoriale (l'*abbrivare* del linguàggio marinaresco)»⁵⁵. Il procedimento descritto da Testa, secondo questa prospettiva, non si discosta molto da quello riscontrato in queste pagine sull'opera di D'Arrigo, per il quale nessun termine, seppure di origine siciliana, può essere interamente spiegato col ricorso al dialetto. A limitare il peso della componente dialettale valgono del resto le parole dell'autore stesso, che in una lettera a Zipelli confida come, dopo anni di lavoro, inizi ad apparirgli «un suicidio» l'idea di comporre un intero romanzo «in una lingua inventata» e «come se parlata da tutto un popolo plurilingue, come il nostro, senza mai ricorrere a un solo termine nella <lezione> dialettale»⁵⁶. È significativo che, anche ai suoi traduttori, D'Arrigo raccomandi sempre una certa prudenza nell'utilizzare i dizionari di siciliano, «per il fatto che in simili dizionari entrano perlopiù vocaboli che non stanno più sulla bocca dei parlanti, vocaboli bensì desueti, “storici” e come tali fossilizzati»⁵⁷.

Ibridi linguistici di questo genere non nascono dunque dalla ricerca di effetti naturalistici né tantomeno dalla desiderio del preziosismo formale: la soluzione “brutta” o cacofonica ha anzi un

54 Testa 1997, p. 246.

55 *Ibid.*, p. 247.

56 Lettera di D'Arrigo a Cesare Zipelli, AN. La lettera, manoscritta su carta intestata Mondadori e inviata da Roma il 18 novembre 1970, risulta purtroppo di difficile decifrazione in diversi punti, che segnalo con <>.

57 D'Arrigo a Sartarelli, 21 aprile 1987, ACGV.

proprio diritto di cittadinanza, se funzionale alla necessità del racconto⁵⁸. Fondamentale è piuttosto la possibilità di costruire il senso nella relazione, relazione che si mantiene vitale e operante soltanto finché viene considerata come tale, senza essere scomposta nei suoi elementi – l'elemento siciliano contro l'elemento italiano, l'elemento piemontese contro l'elemento italiano. La tensione creativa prodotta dall'interazione fra i due codici, peraltro, non dev'essere considerata retaggio esclusivo del binomio lingua-dialetto: nel *Partigiano Johnny* Fenoglio sfrutterà l'*interplay* tra italiano e inglese, mentre D'Arrigo, con *Cima delle Nobildonne*, sostituirà alla polimorfa lingua dello Stretto l'asettico linguaggio tecnico della chirurgia⁵⁹. Profondamente diversi sono i risultati perché profondamente diversi sono i materiali linguistici di partenza, ma il sistema delle relazioni – quello che Testa definisce appunto una «partita doppia» – si mantiene operante in maniera sostanzialmente analoga.

È necessario aggiungere che l'idea per cui al romanzo sarebbe indispensabile questa lingua di mezzo, singolare e legata all'atto narrativo ma allo stesso tempo costantemente caratterizzata nella sua forma di interazione, di dialogo interno, si afferma nella riflessione letteraria soltanto nel Novecento pieno. L'opera di D'Arrigo è stata spesso, come ricordato in precedenza, tacciata di inattualità: o perché in ritardo (rispetto all'elaborazione del trauma bellico) e perché in anticipo (rispetto a certe sperimentazioni del postmoderno): nei confronti della riflessione teorica coeva mostra però profondi tratti comuni. In *Horcynus Orca* troviamo l'opzione verso una lingua narrativa che abbandona la preoccupazione intorno alla propria legittimità espressiva per avvalersi della babele dei significati come una risorsa, e non più come una colpa, uno scacco dell'origine. L'ipotesi che la lingua letteraria nasca sempre dalla tensione fra elementi linguistici contrapposti veniva formulata a metà degli anni Sessanta negli scritti di Benvenuto Terracini, il quale, ben

58 Come hanno osservato sia Beccaria che Isella a proposito della lingua di Fenoglio, non è infatti il «giudizio di gusto» a guidare «una creatività che non persegue affatto il bello estetico», cfr. Isella 1992, p. 506.

59 Sul concetto di *interplay* cfr. Delabastita-Grutman 2005 (p. 16ss.), in cui vengono prese in esame anche le conseguenze di tale processo in fase di traduzione. Sullo stesso argomento cfr. anche l'*Appendice* di questo lavoro.

prima che si diffondessero in Italia le teorie bachtiniane, parlava dell'atto linguistico come intrinsecamente dialogico e, appunto perché composto dall'inte-razione fra più codici, sempre leggibile come una «traduzione»⁶⁰. Parlare, entrare in dialogo, è sempre anche tradurre, poiché non esistono due esseri umani che condividano interamente lo stesso contesto associativo.

La riflessione intorno alla lingua letteraria iniziava così a concentrarsi sul problema delle molteplici voci che si intrecciano nella parola romanzesca, unica capace di riprodurre la condizione naturalmente plurilingue in cui è immersa la parola umana. È una parola – o più esattamente un tipo di *discorso* – che vede le concrezioni lasciate dai percorsi storici della lingua non più come scorie da eliminare per tornare alla purezza originaria del linguaggio, ma al contrario come elementi artisticamente organizzabili ai fini della rappresentazione letteraria. La metamorfosi della lingua, lungi dal voler essere un tentativo di rinominare poeticamente la realtà, mostra tutto il cammino che la lingua ha percorso, le tracce di tutti i concreti contesti che l'hanno modificata: D'Arrigo diventa effettivamente un prosatore nel momento in cui «non epura le parole dalle intenzioni e dai toni altrui»⁶¹, lasciando che la lingua di *Horvynus* sia anche, talvolta, la lingua di chi legge.

I procedimenti di trasformazione linguistica, tra cui la paretimologia, diventano così strategie compositive nelle quali si esprime un radicale cambio di prospettiva. «Le nostre lingue vivono seguendo la direzione opposta», scriveva negli anni Settanta il linguista tedesco Mario Wandruszka «vivono proprio grazie al fatto che possiamo dimenticare i significati originari, anteriori, e dare alle nostre parole significati sempre

60 «Ciascuna forma, in ciascun individuo, ha un suo valore unico, distinto da quello di qualsiasi altro parlante, ma ad un tempo passibile di essere “tradotto” in un termine del linguaggio altrui. Da questo punto di vista il parlante si trova ad ogni momento in condizioni che possono essere rappresentate da uno schema analogo a quello che ci rappresenta la condizione del traduttore.» (Terracini 1963, p. 148). La citazione è tratta dal cap. III, significativamente intitolato *Lingua come dialogo*. Le considerazioni di Bachtin intorno al dialogismo erano state formulate, com'è noto, già negli anni Venti (la prima stesura del libro su Dostoevskij risale al 1929), ma restano sconosciute in Italia fino alla pubblicazione einaudiana del 1968.

61 Bachtin [1934-35], p. 106.

nuovi, che oscurano e cancellano quelli antichi»⁶²: la lingua della realtà, così come la lingua letteraria che aspira a rappresentarla, non si sviluppa insomma nell'inseguire i significati originari, come la poetica dell'Ermetismo aveva a lungo predicato in Italia. Sulla stessa linea si pone un classico della riflessione sulla lingua come *After Babel* di George Steiner, che esce nello stesso anno di *Horcynus Orca* e che, pur nelle approssimazioni più volte rilevate dai suoi critici, ha il merito di lasciarsi alle spalle lo sguardo nostalgico verso l'espressività originaria, accogliendo chiaramente sotto un segno positivo la molteplicità “post-babelica” delle lingue.

A Steiner, inoltre, si deve il recupero a questa linea della figura di Hölderlin, al quale viene attribuito il ruolo di «isolato anticipatore» di una poetica che, pur avendo origini più antiche, matura in tutta la sua ampiezza soltanto nel Novecento inoltrato⁶³. Steiner ci pone nuovamente di fronte allo Hölderlin pazzo del terzo periodo, che chiuso nella torre di Tubinga traduce i classici greci e si esprime in quella mescolanza di lingue che faceva presumere il peggio ai suoi medici. Nelle traduzioni e nelle liriche di questi anni, infatti, Hölderlin sviluppa una strategia di scrittura che, mentre cerca nelle radici arcaiche i significati dei termini che traduce, va di fatto a storpiare le espressioni tedesche «secondo la loro *etimologia presunta*»⁶⁴.

62 Wandruszka 1979, p. 214 [«Unsere Sprachen leben in der entgegengesetzten Richtung. Sie leben ja gerade dadurch, daß wir die ursprünglichen, die früheren Bedeutungen vergessen können, daß wir unseren Worten immer wieder neue Bedeutungen geben können, die die alten verdunkeln und auslöschen», mia traduzione nel testo]. Il paragrafo da cui è tratta la citazione, dedicato alle etimologie, dedica alcune riflessioni anche alle forzature etimologiche della lingua heideggeriana.

63 cfr. Steiner 1975, in particolare il capitolo III, intitolato *La parola contro l'oggetto*. Il riferimento a Hölderlin come “isolato anticipatore”, accanto a Mallarmé, si trova a p. 219.

64 *Ibid.*, p. 368, mio corsivo. Nel passo in questione Steiner non manca di sottolineare anche l'analogia tra gli esperimenti etimologici dell'ultimo Hölderlin e le successive applicazioni dello stesso principio attuate da Heidegger («Con una intensità che lo portò al di là del metaforico, Hölderlin giunse a considerare tutta la scrittura come una traduzione o descrizione di significati occulti e segreti. Già la sua poesia giovanile relativamente aperta rappresenta un tentativo di rinnovare il tedesco tramite un ritorno alle sue antiche sorgenti di forza nascosta. Hölderlin

La fedeltà alla lettera che caratterizza le traduzioni hölderliniane e le liriche dell'ultimo periodo trascina spesso il testo tedesco verso la sovrainterpretazione e l'errore (“l'opera di un pazzo”, come aveva asserito Schiller), secondo una logica che antepone la finalità estetica a quella filologica e che inizia a essere compresa approfonditamente solo verso la fine degli anni Sessanta del Novecento. L'esempio più spesso citato è quello del verbo greco *kalkaino* (“tramare”) che nell'*Antigone* di Sofocle viene reso da Hölderlin a partire dalla radice *kalkos* (“rosso”, originariamente il nome di una pietra utilizzata per tingere i tessuti), portando il personaggio di Ismene a esprimersi con toni quasi surrealisti («tu sembri tingere di rosso una parola», anziché “tu sembri tramare qualcosa”).

Un meccanismo analogo opera nelle liriche: in *Winkel von Habrdt*, annota Rolf Zuberbühler, «Hölderlin mette in relazione, paretimologicamente, la parola *unmüdig* (“minorenne”) con *Mund* (“bocca”)⁶⁵; così come nella lirica *Unter den Alpen Gesungen* le parole *Berg* e *Gebirge* (“montagna”/“monti”) creano immagini poetiche grazie all'intersezione con il verbo *bergen*, “nascondere”, che solo in apparenza condivide una stessa derivazione⁶⁶. Ancora più interessanti, dal nostro punto di vista, sono le reinterpretazioni che nascono dagli effetti del dialetto svevo materno del poeta: nella *Morte di Empedocle* – opera già più volte chiamata in causa in relazione a D'Arrigo – l'immagine dell'Etna come “calice di fuoco/pieno di spirito fino all'orlo” («Feuerkelch/ Mit Geist gefüllt bis an den Rand») nasce secondo gli studiosi dalla sovrapposizione fonica di *Gischt* (“schiuma”, “spruzzi”) e *Geist* (“spirito”), che nel dialetto svevo dell'epoca di Hölderlin veniva pronunciato “Geischt”⁶⁷.

usa la *figura etymologica* (la reinterpretazione del significato delle parole secondo la loro etimologia presunta) proprio come Heidegger: cerca di infrangere e di “aprire” i termini moderni per estrarne il significato di fondo». Sulla questione della traduzione letterale di Hölderlin sono illuminanti anche le considerazioni di Antoine Berman (1984 e 1999).

65 Zuberbühler 1969, p. 22 [«bringt Hölderlin das Wort “unmüdig” [...] volksetymologisch mit “Mund” zusammen»].

66 *Ibid.*, p. 69. La vera radice di *Berg* risiede invece nell'antico tedesco *bären* (“ergersi”): anche in questo caso dunque Hölderlin costruisce l'immagine poetica a partire dall'etimologia popolare.

67 *Ibid.*, p. 52.

Nel corso del Novecento le suggestioni originate dalla scrittura etimologica di Hölderlin travalicano il campo della poesia, per estendersi a tutte le forme di scrittura che reinterpretano l'eredità del poeta tedesco. Non saranno soltanto poeti coloro che si richiamano al paradigma estetico hölderliniano, ma anche filosofi, romanzieri e autori di teatro, che leggono Hölderlin sempre più come un filosofo e sempre meno come un lirico⁶⁸. Le sperimentazioni dell'ultimo Hölderlin sul crinale tra lingue antiche e lingue moderne, tra greco e tedesco, addirittura tra tedesco e dialetto, mostrano la loro efficacia nel creare una zona di mezzo, una “terza lingua” che non corrisponde pienamente né all'una né all'altra, ma vive appunto nel campo di tensione che si crea tra le due forze.

Questa idea di una lingua di mezzo, costruita sempre come risultato di un agglomerato di voci, è senza dubbio una delle cifre caratterizzanti del romanzo novecentesco. Sia o non sia Hölderlin, come vuole Steiner, un precursore di questa sensibilità, certo è che nel caso di D'Arrigo non può essere chiamato in causa per giustificare una presunta poetica che si richiama all'origine della lingua come a una garanzia di espressività e purezza⁶⁹. La potenza primigenia della lingua, per Hölderlin come per D'Arrigo, non è più recuperabile se non per via di reinvenzione, falsificazione, ricostruzione arbitraria, al pari delle antiche statue greche che, dipinte con colori sgargianti, sono giunte all'epoca presente bianche e scarnificate dal tempo. D'Arrigo sembra avere in mente questo paragone, quando in un passo di *Horcyntus Orca* mette in bocca a 'Ndrja una riflessione quasi metalinguistica sulle “parole pittate”:

Le parole, le parole, andava ragionando in quel momento, che

68 Non mi riferisco soltanto a Heidegger, ma anche, ad esempio, a un autore come Brecht, che nel dopoguerra metterà in scena una propria Antigone ricostruita sulla falsariga della traduzione “straviata” di Hölderlin, e nella quale anche la “parola rossa” pronunciata da Ismene si caricherà di significati affatto nuovi.

69 In questa direzione mi sembrano andare le osservazioni di Giardinazzo (in particolare il riferimento a D'Arrigo come *Wortschöpfer*), la cui analisi ha a mio parere il limite di ignorare la ricezione novecentesca di Hölderlin, finendo per ricondurre anche la poetica di D'Arrigo a coordinate idealistico-ottocentesche del tutto estranee all'interpretazione che si dava del poeta negli anni in cui D'Arrigo se ne interessa.

grande stranezza sono le parole. Tante volte si partono dal luogo d'origine, dalla cosa, dalla persona, dal fatto d'origine, e si traslocano, girano, girano: tante volte però, si traslocano, girano e girano come ombre senza più il corpo, senza più il significato del luogo d'origine, cioè a dire il significato che persona, cosa o fatto avevano d'origine e che le pittava. (HO, 609)

Il tempo che passa cancella il senso pittorico e originario del linguaggio, a esso si sovrappongono nuovi significati, nuove interpretazioni – in una parola, una nuova realtà. Mentre la fede nella ragione etimologica delle parole guarda nostalgicamente al passato, il principio paretimologico che storpia la lingua per riavvicinarla all'esistente cerca ostinatamente di spingere il linguaggio verso una nuova possibilità di significazione. Ed è nel quadro di queste riflessioni, nel corso di questo lento processo di elaborazione della lingua romanzesca, che dobbiamo immaginare D'Arrigo scrivere a Vittorini la lettera di accompagnamento a *I Giorni della Fera*: il suo richiamarsi a Hölderlin, ignorando a bella posta il dibattito italiano che imperversa nel frattempo, assume adesso un significato molto più concreto.

II.6 Discorso straviato e discorso serio

L'idea che il romanzo abbia bisogno di una lingua ibrida, di una lingua che non coincide a pieno con nessuna delle componenti che la formano ma che nasce dal loro costituire un sistema, si afferma dunque consapevolmente nella seconda metà del Novecento. Che questo ibrido nasca dalla commistione di lingue e idiomi effettivamente difforni (lingue straniere o dialetti, implicando dunque un'eteroglossia) o da stratificazioni interne a una stessa lingua (registri, stili linguistici, linguaggi tecnici), il lavoro dell'autore non è comunque rivolto alla loro piena verosimiglianza linguistica, bensì alla dinamica delle loro relazioni⁷⁰.

70 È nota la definizione che ne dà Bachtin [1934-35], pp. 173-174: «Ogni romanzo nel suo complesso, dal punto di vista della lingua e della conoscenza linguistica in essa incarnata, è un ibrido. Ma lo sottolineiamo ancora una volta: un ibrido voluto e consapevole artisticamente organizzato, e non un'oscura meccanica mescolanza di

In D'Arrigo, come si è cercato di mostrare nei paragrafi precedenti, la costruzione di questo ibrido, di questa «terza lingua», si serve vantaggiosamente e con particolare libertà del principio della paretimologia, grazie a cui vengono fatte interagire le due componenti linguistiche di maggiore peso, quella italiana e quella siciliana.

Analizzando le applicazioni di questa strategia in *Horcynus Orca*, si è fatto tangenzialmente riferimento al fatto che il passaggio dall'uso della paretimologia come strumento di rappresentazione della lingua popolare (le paretimologie inconsapevoli delle Femminote, di Caitanello e dei cariddoti in genere) alla paretimologia come strumento interpretativo fornito al lettore (che viene posto in grado di decifrare gli elementi linguisticamente impervi grazie alle deviazioni semantiche suggerite dall'italiano), implichi un passo avanti in direzione della serietà della rappresentazione. Questa affermazione richiede qualche spiegazione in più, soprattutto perché partendo da qui è possibile passare dal piano della costruzione linguistica a quello, strettamente connesso, della costruzione narrativa. È appunto nel taglio «serio» caratteristico della rappresentazione linguistica darrighiana che si consuma il distanziamento da una tradizione che si serve con intenti diversi degli stessi mezzi stilistici, com'è in ultima analisi quella comica, a cui risulta problematico

lingue (più esattamente, di elementi delle lingue). L'immagine artistica della lingua: ecco il fine della voluta ibridazione romanzesca. Perciò il romanziere non aspira affatto a un'esatta e piena riproduzione linguistica (dialettologica) dell'empiria delle lingue altrui che egli introduce: egli aspira soltanto alla coerenza artistica delle immagini di queste lingue. L'ibrido artistico richiede un enorme sforzo: esso è interamente stilizzato, meditato, soppesato, distanziato»; idea che mi sembra concettualmente in linea con l'intenzione, espressa da D'Arrigo in più di una intervista, di creare per il suo romanzo una lingua non corrispondente ad alcuna varietà esistente del siciliano, ma costruita attraverso un processo di selezione e rielaborazione degli elementi artisticamente più vitali («Il mio linguaggio non è né il dialetto né l'italiano letterario, lingua per me d'accatto. È come se io avessi inventato una mia lingua, diversa sia dal dialetto che dall'italiano. Certo, se facessi leggere il mio libro ai pescatori siciliani dello Stretto, questi riconoscerebbero la lingua come propria, ma nello stesso tempo penserebbero che non è proprio quella loro». cfr. Lanuzza 1985, p. 132). L'analisi di questo «ibrido artisticamente organizzato», dunque, più che «l'empiria delle lingue», è da considerare il principio ispiratore della ricerca condotta fin qui.

ascrivere un romanzo come *Horcynus* nonostante molti elementi portino in questa direzione. Nelle rappresentazioni dei personaggi popolari di Rabelais, Belli o Meneghello – per riprendere i nomi già citati degli autori che come D'Arrigo sfruttano i meccanismi della paretimologia – la messa in scena della lingua popolare è sempre accompagnata da una presa di distanza da parte di un'istanza esterna (il narratore), che non “ragiona” secondo la stessa logica. D'Arrigo, spingendo il lettore a compiere lo stesso processo interpretativo messo in atto dai personaggi (rimotivare erroneamente ma sensatamente la lingua), porta entrambi a uno stesso livello di legittimità, evitando che i monologhi dei personaggi possano essere interpretati in chiave umoristica. È sufficiente tornare agli esempi di *mortifera* o *misdea* per rendersi conto di quanto la rappresentazione drammatica non subisca un abbassamento di tono, neanche quando viene espressa con le parole dei personaggi più “bassi”.

Si tratta di uno scatto di mimesis non trascurabile, se consideriamo le soluzioni stilistiche messe in atto dai narratori italiani dello stesso periodo che, spesso anche in ragione di posizioni politiche e ideologiche, portano sulla scena il mondo degli “umili” con una frequenza e una varietà di angolazioni mai attuata prima. Anche nelle opere che perseguono con maggiore attenzione gli effetti del «parlar “basso”»⁷¹, gli inserti di moduli espressivi propri dell'italiano scolastico e letterario sembrano ineludibili ogni qualvolta la narrazione vada incontro ad un crescendo di intensità emotiva, e dunque sia necessaria una salita di “tono”: se ne può avere un esempio nel lessico forbito dei toscani di Pratolini, nelle raffinate descrizioni in lingua con cui Pasolini rende le sfumature sentimentali dei suoi personaggi, negli irreprensibili congiuntivi messi in bocca da Calvino ai partigiani liguri⁷². Elementi del

71 Testa 1997, p. 250.

72 *Ibid.*, le osservazioni che riporto si trovano rispettivamente alle pagine 258, 265 e 230. Particolarmente interessanti le annotazioni su Pasolini (p. 265), che tra gli esempi trascelti è quello che spinge più a fondo sul pedale del gergo e del dialetto: «ogni volta che la situazione rappresentata è di forte intensità drammatica o di carattere lirico il passaggio dall'impasto gergale-romanesco all'italiano avviene sistematicamente e riguarda ampie sezioni testuali. Per la sua plasticità e per la sua memoria interna solo la “lingua” può costituire lo strumento adatto alla resa degli stati sentimentali e dei momenti di sospensione, che incidono, col loro sistema ben calibrato di pause, la linea degli

genere non vanno letti come sintomi di una mancanza di controllo formale da parte degli autori, quanto di un più generale «atteggiamento stilistico che ritiene ancora indispensabili per la lingua del romanzo (anche se di contenuti umili e di aspirazioni realistiche) termini e sintagmi segnati dai tratti della forma scritta»⁷³. I narratori del secondo Novecento italiano non negano ai personaggi di bassa estrazione sociale la legittimità di provare sentimenti profondi, di esprimere ragionamenti, di discutere sulle questioni ultime – purché non pretendano di farlo “con parole loro”: a questa altezza temporale, l'italiano formale è ancora l'unica garanzia di serietà che gli autori possono offrire ai loro personaggi, per evitare che questi, pronunciando una parola di troppo nel loro dialetto, scivolino lungo la china della macchietta e del bozzetto naturalista.

D'Arrigo sceglie invece di arrischiarsi lungo la strada del dialetto⁷⁴, a patto però che la rappresentazione del mondo dello Stretto non venga demandata ad esso nella sua interezza: è piuttosto la “parità” che l'autore crea tra i processi cognitivi dei personaggi e del lettore a legittimare i primi, non semplicemente la scelta di farli parlare un linguaggio più vicino alla loro realtà. La serietà della rappresentazione è garantita qui non con interventi mirati espressi in una lingua più alta, ma con la “promozione” del processo associativo basso al livello, più elevato, del lettore⁷⁵.

avvenimenti del romanzo». Un'analisi di questo tipo non può che confermare la distanza che separa i romanzi di Pasolini da quelli di D'Arrigo.

73 *Ibid.*, p. 258.

74 L'alternativa avrebbe potuto essere la soluzione verghiana (e già manzoniana) di rinunciare alla lingua popolare per trasferire le marche dello stile “basso” dal piano lessicale a quello sintattico. È questa, del resto, una soluzione che D'Arrigo parzialmente adotta, stando a quanto è possibile concludere dall'analisi dei procedimenti correttori del romanzo (cfr. Baldelli 1975 e Sgavichia 2005), nel momento in cui decide di limitare l'uso di termini di origine siciliana.

75 Scrive ancora Grutman: «Il existe certes un *plurilinguisme* “sérieux”, qui ne donne pas dans la caricature» (Grutman 2002, p. 331, mio corsivo), tornando poi a correggere il termine “plurilinguismo” («Pour éviter de réduire ces stratégies textuelles à la dimension purement sociale du contact linguistique (la diglossie), je parlerai d'*hétérolinguisme*, en reconnoissant par là qu'un texte littéraire est un espace où peuvent se croiser plusieurs (niveaux de) langues: cela peut aller du simple emprunt lexical aux dialogues en parlers imaginaires, en passant par les

«D'Arrigo amava in Tolstoj la capacità di far parlare i popolani dei problemi fondamentali», ricorda Walter Pedullà nella prefazione all'ultima edizione di *Horcynus Orca*⁷⁶. Il capitolo che segue tornerà in maniera più approfondita sui personaggi, e su come questi vengano portati dalla narrazione a esprimere le loro teorie sulla lingua, sul mondo, e sui «problemi fondamentali». Fin qui è sufficiente aver rilevato come, per permettere a ciascuno di essi di raccontare il proprio dramma o la propria visione della realtà senza ricorrere allo stratagemma della “salita di tono”, D'Arrigo abbia dovuto mettere a punto una lingua apposita, capace di seguire la metamorfosi delle cose e di mantenere una potenza espressiva anche di fronte alla devastazione del mondo che l'ha prodotta.

La lingua di *Horcynus Orca* è effettivamente una lingua che – per usare la bella espressione di Francesca Gatta – «si rigenera»: ma si tratta di un aspetto, come si vedrà, che nella logica del romanzo non si colloca necessariamente sotto un segno positivo. Nel processo di rigenerazione è implicito infatti il superamento del lutto, il diritto di dimenticare il passato, sia nella forma dei fatti accaduti che in quella della radice delle parole.

Il romanzo mette in scena un viaggio irrealizzabile verso l'origine e mostra che quanto più si scava alla ricerca di un senso primo, incorrotto, tanto più si è costretti a prendere coscienza del cambiamento, della trasformazione ininterrotta che sposta ogni significato verso un punto più lontano. Le etimologie intenzionalmente distorte dell'*Horcynus* vanno alla ricerca dell'elemento arcaico, scavano in un passato di cui si è perduta la memoria nel tentativo di restituire valore a un presente privo di senso, e scoprono che l'unica possibilità di rendere nuovamente operativa la lingua che racconta la realtà è nascosta nella ricostruzione errata. Il “principio di straviamento”, in questa chiave, governa non soltanto il movimento della lingua, ma anche quello dei personaggi e della trama.

citations d'auteurs étrangers», *Ibid.*). Sul problema, non solo terminologico, del plurilinguismo cfr. l'*Appendice*.

76 Pedullà 2003, p. xxii.

Capitolo III

I teorici eccentrici

III.1. Voci umane

Il principio di straviamento che affiora in filigrana nelle pagine di *Horynnus Orca* fa sì che tutti i personaggi – circa un centinaio, per contare solo quelli dotati di nome proprio – tendano a spostarsi su un binario eccentrico, estraneo alle loro rotte quotidiane. Immersi nell'epoca della crisi che segue il rifluire della guerra, i personaggi sono costretti a riposizionarsi nel tempo e nello spazio, a riprendere coscienza di se stessi e della propria realtà in un contesto radicalmente mutato. E lo fanno raccontando, ovvero un po' ricordando e un po' inventando la loro storia.

Come ha affermato James Wood, nel costruire il proprio mondo narrativo il romanziere

lavora sempre con almeno tre linguaggi. C'è il linguaggio, lo stile, la dotazione percettiva ecc. dell'autore; c'è il presunto linguaggio, stile, dotazione percettiva ecc. del personaggio; e c'è quello che potremmo chiamare il linguaggio del mondo: il linguaggio che la narrativa si trova in eredità prima di giungere a trasformarlo in stile romanzesco¹

Se nel capitolo precedente si è data priorità al modo in cui D'Arrigo tratta e reinventa il linguaggio che ha ricevuto «in eredità», l'attenzione si rivolge adesso a quelli che lo scrittore stesso aveva definito i «modi di parlare» dei personaggi. È la tessitura di tante voci umane popolarresche e colte, italiane e mescolate, prevaricanti o sfuggenti, a costruire infatti anche l'intreccio di *Horcynus Orca*. I conflitti tra i personaggi, i contrasti fra le loro vicende private e quelle della Storia in cui si trovano immersi sono infatti costantemente ricondotti alla lotta tra opposti modi di esprimere se stessi e la propria vicenda, al conflitto tra le parole e *per* le parole.

È un fatto che la centralità del problema linguistico nel romanzo di D'Arrigo, identificato dall'autore stesso come nucleo generativo dell'opera², abbia in parte contribuito a oscurare le ragioni narrative dell'opera, alimentando interpretazioni sbilanciate sugli aspetti linguistico-formali e poco interessate a indagare lo sviluppo della lingua horcynusa in relazione alle altre componenti del romanzo. Il conflitto linguistico, infatti, non è qualcosa di esterno alla narrazione, una solitaria lotta con Proteo intrapresa dallo scrittore dentro – e in qualche modo anche *contro* – la propria opera; bensì un problema che gli stessi personaggi del romanzo sono costretti a porsi, poiché è su questo, sul diritto a narrare seriamente e persuasivamente la propria storia, che si gioca per loro ogni possibilità di sopravvivenza. Straviati non solo geograficamente, ma anche rispetto al corso normale delle loro vite in conseguenza della crisi bellica, tutti i personaggi si trovano presi nel dibattito estremo intorno alle “cose ultime”: anche la parola popolarresca

1 Wood 2008, p. 26.

2 Si veda l'intervista rilasciata da D'Arrigo a Stefano Lanuzza (1985, p. 134).

dei protagonisti ha qui il diritto di discettare sulla vita, sulla morte e sulla vita oltre la morte senza l'intervento di un punto di vista superiore e unificante. Le diverse visioni del mondo dei personaggi si esplicitano in particolare attraverso precise opinioni e teorie intorno al fatto linguistico: da Monanin a Crocitto, da Simone Gaspiroso alle femminote, tutti i personaggi del romanzo mostrano una consapevolezza estrema della posta in gioco connessa al racconto. È in questo senso che tutti i personaggi del romanzo finiscono per essere dei teorici: a prescindere dal loro livello culturale e dalla loro provenienza, tutti hanno una coscienza quasi metalinguistica del loro narrare, che sfocia non di rado nella patologica logorrea di chi sa di non poter fronteggiare il proprio trauma se non con le armi del linguaggio.

Questa «presa di coscienza laboriosa e pensosa che i personaggi fanno di se stessi e del mondo»³, dunque, diventa l'oggetto centrale della narrazione, che sviluppandosi attraverso i ricordi del passato, delle esperienze trascorse e dei drammi vissuti stringe progressivamente le maglie del racconto. La lingua è il terreno dell'esperienza, del riconoscimento di sé e soprattutto è il luogo in cui si rapprende e si trasfigura il trauma: i personaggi del romanzo sono ossessivamente fissi ciascuno nel proprio – Cata nella perdita del marito, le femminote nell'affondamento dei ferribò, la madre e la sorella di Sasà Liconti nella scomparsa del figlio e fratello, Ciccina Circé nella morte di Baffettuzzi, e così via – traumi che, seppure non sempre causati direttamente dalla guerra, sono stati da questa ingigantiti e resi più dolorosi. L'intersezione tra persistenza del trauma e impossibilità di agire concretamente – tutti i personaggi che Ndrja incontra durante il cammino si trovano infatti in una condizione di inazione forzata da quando la guerra ha reso impossibili le loro attività quotidiane – è alla base dell'incontinenza espressiva che caratterizza i personaggi, per i quali la narrazione rappresenta l'unica possibilità di “sgravarsi” del peso che portano. I personaggi raccontano, spiegano, ricordano, contestano, inventano: delle loro storie, vere o presunte vere, si alimenta il romanzo, con la consueta indifferenza per ciò che è realmente avvenuto e ciò che è stato solo

3 D'Agostino 1977, p. 285.

raccontato. Sullo stesso piano si troveranno così i ricordi dei fatti bellici, le memorie del protagonista e le narrazioni favoleggianti dei pescatori che arpionano l'orca e navigano per giorni trainati da essa.

I traumi dei personaggi, ripetuti e rivissuti nella narrazione, coincidono con i «temi» delle varie figure, fili conduttori ossessivi che tornano a emergere ad ogni apparizione di essi, chiarendosi e strutturandosi nel momento in cui entrano in relazione con quelli degli altri personaggi⁴. Da qui lo scontro, la contrapposizione che permette ai

4 Con «tema del personaggio» che viene svolto dalle diverse figure, e poi con «polifonia», intendo quello che Bachtin formula nel suo studio su Dostoevskij (cfr. Bachtin 1963), in particolare attraverso l'esempio Ivan Karamazov: il dubbio del protagonista (Ivan è responsabile dell'omicidio del padre?) portato alla consapevolezza attraverso il confronto con gli altri personaggi, soprattutto Alëša (per il quale Ivan è innocente) e Smerdjakov (per il quale Ivan è colpevole). Il problema del «tema» riguarda qui principalmente il rapporto reciproco tra i personaggi, e tra loro e il narratore, senza che sia indispensabile una caratterizzazione delle varie voci a livello stilistico (Bachtin riporta, non a caso, le critiche che Tolstoj aveva mosso a Dostoevskij circa la piattezza linguistica dei suoi personaggi). Nonostante i concetti di *polifonija* (“polifonia”) e *raznorečie* (reso in genere nelle traduzioni italiane con “pluridiscorsività” o “plurilinguismo”, e da Todorov con “eterologia”) siano ovviamente limitrofi, la loro applicazione riguarda dunque sfere diverse della narrazione, che possono darsi anche indipendentemente. In Italia la riflessione su questi aspetti è spesso andata di pari passo, portando i due termini a sovrapporsi: un testo ormai classico della teoria letteraria come *Opere mondo* di Franco Moretti apre il capitolo sulla polifonia opponendo “monologismo epico” e “polifonia romanzesca” e traendo alla definizione di quest'ultima da *La parola nel romanzo*: definizione che si riferisce però a *raznorečie* e non a *polifonija* (termine, peraltro, affatto assente da questo scritto bachtiniano), cfr. Moretti 1994, p. 53 e Bachtin 1979, pp. 81. Il caso italiano è certo particolare poiché molto spesso la polifonia è data in forma di plurilinguismo o espressionismo (paradigmatiche, a questo proposito, le riflessioni di Segre su Gadda, cfr. Segre 1991, pp. 27-44), e anche a proposito di D'Arrigo il nesso plurilinguismo-polifonia-espressionismo è stato spesso utilizzato come un'unica categoria. Se dunque da un lato, ad esempio con Baldelli, la presenza di molteplici livelli linguistici portava automaticamente a definire D'Arrigo un autore espressionista (Baldelli 1975, p. 279); sul versante opposto troviamo un'analisi come quella di Alfano, in cui, a partire dall'uniformità di tono e dall'assenza di dissociazione discorsiva tra i personaggi, HO viene letto invece come un romanzo «monolinguista», non espressionista e non polifonico (Alfano 2002, pp. 25-53). Pur lasciando aperta la possibilità di interpretazioni diverse, mi sembra però importante

diversi caratteri di esplicitarsi agli occhi del lettore senza che sia necessario l'intervento di un narratore al di sopra delle parti: ripercuotendosi nelle coscienze degli altri, i temi dei personaggi vengono svolti e osservati nelle loro diverse sfaccettature, sottoposti al giudizio del lettore, sbrogliati o lasciati nel dubbio. Si adatta senza dubbio anche a D'Arrigo la definizione che Elio Vittorini, nella prefazione a *Luce d'Agosto*, dava di Faulkner: «soprattutto uno scrittore di personaggi, e di personaggi che narrano la “loro” storia, la loro percezione della storia in cui sono coinvolti»⁵. Se per *Horvynus Orca* è lecito parlare di polifonia, questa va vista appunto nel passare di bocca in bocca delle riflessioni e dei temi incarnati da ciascun personaggio, svolti in successione secondo un diverso punto di vista. Non tanto, dunque, nella necessità di dare a ciascun personaggio una diversa lingua in cui esprimersi: nonostante nel discorso diretto alcuni personaggi vengano marcati anche in senso dialettale (è il caso di Monanin, ad esempio, o delle giovani femmine che usano talvolta espressioni riconducibili ai dialetti calabresi), man mano che il discorso del personaggio si fonde con quello del narratore, nei vari gradi di indiretto libero, le distinzioni tendono a farsi più labili, i termini circolano dal discorso di un personaggio a quello di un altro e – come è noto dal processo di revisione – perdono le virgolette e tutte le marche di differenziazione. È appunto grazie a questa progressiva condivisione della lingua, all'appropriarsi lento e costante delle parole altrui, che è possibile realizzare la polifonia dei temi, e lasciare che ciascun personaggio “dica la sua” sull'argomento di volta in volta affrontato.

Prima di analizzare alcuni esempi testuali di questo procedimento, è necessario chiarire in che modo il principio di straviamento già menzionato a proposito delle trasformazioni linguistiche agisca qui sui personaggi e sulle trame. Anch'essi, infatti, come la lingua che li racconta, sono straviati, eccentrici: muovono da una

sottolineare che queste tre nozioni non si co-implicano, e dunque neanche si escludono a vicenda. Su questo aspetto di non-coincidenza tra polifonia e molteplicità delle voci si veda anche il contributo di Bottioli 2006, in particolare alle pp. 304-308.

5 Vittorini 1939, p. x.

suggestione mitica, in genere facilmente identificabile – eroi, sirene, divinità marine – ma il confronto con la realtà li trascina inesorabilmente verso esiti meno nobili e letterari. La sirena in cui si condensano tutti i riferimenti dell'amore romantico si rivelerà così una prostituta degli inglesi, il genitore depositario dei valori del passato un uomo ormai istupidito dalla vecchiaia, il leviatano immortale «un quilibet qualsiasi». Nell'articolo dedicato ai pescatori di Scilla divenuti modelli di Guttuso (cfr. *infra*, par. II.1), D'Arrigo definiva gli abitanti dello Stretto come «modelli greci passati attraverso digiuni secolari»⁶: in *Horcynus Orca* il mito è sottoposto ancor più radicalmente alla prova di secolari privazioni, spogliato della sua forza numinosa dal confronto con il reale quotidiano. «Eccentrici» risultano dunque questi caratteri rispetto alla loro origine, deviati lungo una *exzentrische Bahn* analoga a quella su cui Hölderlin aveva spinto a suo tempo l'«eremita della Grecia». L'aggettivo torna più volte per caratterizzare le figure che 'Ndrja incontra lungo il cammino: eccentrica è Cata, eccentrico è lo spiaggiatore, e soprattutto eccentrica è Ciccina Circé, «grand'eccentrica» per antonomasia (HO, 915).

I discorsi che raccontano i personaggi, a loro volta, sembrano incapaci di mantenersi fedeli al principio di genere a cui vorrebbero far riferimento, si tratti degli afflatti lirico-sentimentali delle femminote, della postura drammatica di Caitanello o del discorso epico che sostiene l'entrata in scena dell'orca. Il principio di straviamento può essere insomma messo in relazione con la scelta dei moduli narrativi dei vari personaggi, che diventano involontarie parodie dei «modi di parlare» con cui essi stessi vorrebbero legittimarsi. Le tre sezioni di *Horcynus Orca* potrebbero essere lette in questa chiave anche come altrettante rielaborazioni romanzesche dei modi narrativi con cui più volte si è tentato di far coincidere il romanzo nella sua totalità – il modo lirico, il modo drammatico, il modo epico. Solo 'Ndrja, lo si vedrà nell'ultimo capitolo, si sottrae a questo dialogo/conflitto barricandosi nel proprio silenzio. La narrazione ha la forza di lenire il dolore monomaniacale di chi racconta, trasfigurandolo entro coordinate di senso più elevate; ed è questo che, a chi ha attraversato l'orrore della guerra, risulta inaccettabile.

6 D'Arrigo 1949c, poi ristampato in Pedullà 2009, p. 62.

III.2 Il mondo delle femminote

Il viaggio a sud di 'Ndrja ha come meta il paese di Cariddi, luogo caratterizzato, almeno nel ricordo del protagonista, dalla condivisione di valori, regole di comportamento e abitudini che si esprimono in una lingua comune concreta e non mediata, diretto riflesso della realtà. Come ricordato in precedenza, questo mondo arcaico e mitico, nel quale la memoria del passato di mescola a suggestioni letterarie classiche (Omero) e contemporanee (la Balena Bianca), costituisce il nucleo iniziale di *Horcynus Orca* e intrattiene ancora molti motivi di affinità con l'immaginario e le tematiche compositive di *Codice Siciliano*. Nel romanzo, tuttavia, D'Arrigo affianca e contrappone a esso mondi diversi, il più significativo dei quali è quello dominato dalla morale delle femminote e delle fere, figure antagoniste e per natura misteriosamente apparentate. È interessante notare che il nucleo narrativo delle femminote nasce in contemporanea, se non addirittura prima, rispetto a quello incentrato sui pescatori omerici e sul mito del “grande pesce”. Pochi mesi prima di scrivere *Delfini e Balena bianca*, infatti, sempre sul «Giornale di Sicilia» D'Arrigo pubblicava un articolo per molti versi analogo intitolato *Un treno sul mare*, nel quale veniva tratteggiato un primo abbozzo del mondo delle femminote. L'articolo descriveva il viaggio a sud di lavoratori ed emigranti meridionali, che in pieno agosto, ammassati nel diretto Roma-Villa S. Giovanni, tornavano verso i loro paesi di provenienza, in Calabria e in Sicilia:

Ecco, ora, questo lunghissimo treno s'è infilato nella notte come in una interminabile sotterranea, è sbucato qui, a Scilla, sul mare, all'alba. [...] Ora questo, è un treno sul mare, un odore salso, uno scroscio contro le rotaie. È grecale sullo Stretto, vento che gonfia come mongolfiere le gonne rosse e nere delle bagnarote che sulla nave, nel vento, ricamano con antiche mani espertissime, su piccoli telai tratti dai cesti⁷.

7 D'Arrigo 1949b. Il testo presenta numerosi elementi di anticipazione rispetto al romanzo, ad esempio nella fugace caratterizzazione dei viaggiatori che dividono con lo scrittore lo scompartimento del treno. Non ricordando i loro nomi, il narratore li associa ai loro paesi di provenienza, quasi si trattasse di ebrei erranti: «tale Zingales, di Naso o

L'immagine delle laboriose bagnarote, osservate con ammirazione e stupore da una turista nordeuropea, fungerà da palinsesto per la rappresentazione della chiumma di femminote in cui il protagonista di *Horcynus Orca* si imbatte percorrendo la zona di Praia a Mare. Le femminote, originarie della punta meridionale della Calabria – la zona appunto di Scilla –, si trovano straviate verso nord a causa della guerra, che le ha costrette a rinunciare ai loro consueti traffici di sale sullo Stretto. A sventarle per femminote è il dettaglio delle «gonne rosse e nere»:

Qualche lembo di colore rossofiamma spuntava dal numero fascio delle gonne: questa scoperta, delle gonne rosse fra le nere, che esse solo portano quasi per bellezza e bandiera, come a un segnale, gli fece riconoscere per femminote. Le riguardò alla posa, allora, come di maghe nel nascondiglio. (HO, 15)

Il confronto tra l'articolo del «Giornale di Sicilia» e il passo del romanzo conferma l'intuizione di Lanuzza per cui nel nome delle femminote sarebbe da leggere un riferimento alle bagnarote⁸, le abitanti di Bagnara Calabria, straordinariamente maschiline e «capotiche» nell'immaginario popolare della zona: a partire da qui, D'Arrigo costruisce le figure fantastiche delle donne-sirene-contrabbandiere che fanno la spola tra Calabria e Sicilia e che, per un talento arcaico, vivono, lavorano, si accoppiano e addirittura partoriscono sempre «sulla nave, nel vento».

di capo d'Orlando [...]; e tale, di cui non afferrai bene il nome, di Petralia, Sottana o Soprana, non ricordo nemmeno questo». In *Horcynus Orca* Petraliasottana sarà, insieme a Portempedocle, Boccadopa e Montalbanodelicona, uno dei soldati che seguono 'Ndrja attraverso la Calabria nella speranza di farsi traghettare da lui, come da un improvvisato Mosé, al di là dello Stretto. Riconoscibile come antecedente del romanzo è inoltre la lettera della moglie che il «tale Zingales» conserva per tutto il viaggio, e che inizia con «*Mio gentilissimo sposo*, come una epistola del Trecento», parole che nel romanzo ricompariranno in bocca a Ciccina Circé (HO, 364).

8 Lanuzza 1985, pp. 41-43.

Nella rielaborazione darrighiana del termine l'accento viene evidentemente posto sulla sorprendente e dirompente femminilità di queste figure: per quanto donne, infatti, le femminote ostentano comportamenti e piglio maschili, provvedono al sostentamento di se stesse e dei propri uomini, sfruttano senza pudore le risorse del sesso per raggiungere i propri fini. Sono «deisse sopraregnanti sotto l'uomo» (HO, 134), come spiegherà a 'Ndrja il vecchio spiaggiatore: definizione che basta da sola a sancire i termini del mondo alla rovescia di cui sono sovrane incontrastate. Per tutto questo insieme di caratteristiche, dunque, le femminote costituiscono nel romanzo il polo opposto rispetto al mondo abitato dagli “omerici” pescatori cariddoti: è un'opposizione che investe il genere (donne vs. uomini: non a caso le femminote sono anche le prime rappresentanti dell'altro sesso con cui i giovani pescatori hanno a che fare⁹), gli spazi (Calabria vs. Sicilia, Scilla vs. Cariddi), e soprattutto, come si vedrà, la morale. La vicinanza di composizione fra *Un treno sul mare* (17 agosto 1949) e *Delfini e Balena bianca* (25 settembre 1949) mostra come i due principali nuclei narrativi di *Horcynus Orca* nascano insieme, già in dialogo e già in contrasto prima ancora che il romanzo inizi a prendere forma.

Le femminote dominano l'intera sezione iniziale del romanzo, la cosiddetta “parte calabrese” che ripercorre in forma di analessi gli eventi che vanno dal 4 ottobre del 1943 (giorno dell'arrivo di 'Ndrja sulla costa della Calabria) fino all'alba del 9 ottobre, quando si conclude la traversata dello Stretto e il protagonista approda finalmente in Sicilia. Il romanzo inizia appunto con l'arrivo di 'Ndrja al Paese delle Femmine, piccolo agglomerato di case avvolto da fetori pestilenziali e come ridotto in quarantena, per tornare poi a ripercorre la scena del primo incontro fra 'Ndrja e le femminote nell'aranceto di Praja a Mare, il lungo monologo corale delle donne che lamentano l'affondamento dei ferribò nello Stretto a causa dei bombardamenti, e infine il racconto del vecchio spiaggiatore che spiega al protagonista come convincere le «deisse» contrabbandiere a traghettarlo fino in Sicilia. L'interesse di 'Ndrja per le

9 Mi riferiscono all'episodio dei ragazzini che giocano a sirene e marinai (HO, 664-667).

femminote è dovuto infatti alla convinzione diffusa che, se esiste un modo per trasbordare nell'isola, loro sono le uniche a conoscerlo: la ricerca insomma di una traghettatrice. Sarà proprio nella figura della traghettatrice Ciccina Circé che prenderanno corpo tutte le suggestioni letterarie evocate nel corso della prima sezione dell'opera.

III.3 La guerra di Ciccina, «morte e scortesìa»

Figura di cerniera tra la prima e la seconda parte del romanzo, Ciccina Circé riassume nel proprio personaggio i tratti del demone infernale, della guida salvifica e della donna amata. Guardiania di destini come Minosse, con le lunghe trecce che si attorcigliano a serpentina intorno al suo corpo; come Caronte esperta timoniera che naviga su un mare di morti; come Virgilio infallibile guida per il protagonista, con cui discetta dell'uomo e della «sua nobilitate» (HO, 363): il personaggio di Ciccina scivola tra le maglie di tutte le definizioni a cui si lascia ricondurre, confinando da un lato con il mondo infero delle forze avverse al protagonista, dall'altro con l'immagine amatissima della madre morta, richiamata alla memoria di 'Ndrja dall'odore familiare delle trecce bagnate d'olio. La stratificazione di riferimenti letterari conferma come il personaggio abbia un ruolo catalizzatore all'interno del romanzo, mantenendosi fino all'ultimo entro una luce ambigua, che impedisce di disbrogliarlo completamente dalla rete di significati in cui è avvolto¹⁰.

Lo scopo di questa sovrapposizione di elementi non sembra però quello di far ingaggiare al personaggio un dialogo extratestuale con i suoi probabili antecedenti letterari, quanto il fatto di poter presentare Ciccina al lettore con una certa aria di familiarità, come avvolta dall'odore del passato. La sensazione dell'innamoramento, del “conoscersi da sempre”, viene riprodotta a livello narrativo con il dispiegamento di un

10 Oltre agli espliciti riferimenti danteschi e omerici, per esempio, la figura di Ciccina ha richiamato alla mente dei critici anche analogie con Proserpina e varie altre figure della classicità.

lungo corteo di figure femminili «celebri e celeberrime», le cui tracce non possono passare inosservate neanche al lettore più distratto.

Come il suo nome o soprannome lascia intuire, dunque, Ciccina è la narratrice dei fatti amorosi per eccellenza: Ciccina/“Franceschina” è infatti afflitta dal ricordo dell'amante morto di cui rievoca la presenza come ogni innamorata inconsolabile; ma è pure, al contempo, maga e adescatrice, “Circe”. Il lamento d'amore di Ciccina risulta così costantemente in bilico tra rimpianto e sberleffo, nostalgia e derisione, ogni volta che arriva a toccare l'apice dell'intensità. Se tutti i personaggi di *Horcynus Orca* sono anomali rispetto ai loro modelli e alle loro naturali vocazioni, Ciccina è l'eccentrica per definizione, incapace di rappresentare il ruolo dell'amante infelice e fedele senza deviare dai percorsi tradizionali. Tutto in lei è in aperta contraddizione con le norme del vivere comune e persino con le norme interne al mondo delle femminote: eccentrico è il suo modo di varare da sola quando la truppa delle sue colleghe ha già preso il largo, eccentrica è la barca nera e pizzuta con cui traversa lo Stretto, ed eccentrica è lei, «quella grand'eccentrica femminota» (HO, 915)¹¹. Nella commistione di elementi che attraggono e respingono, che promettono amore (Francesca) e minacciano pericolo (Circe), Ciccina completa – e anzi a buon diritto capeggia – la schiera dei personaggi femminili che in *Horcynus Orca* sono apparentati alle sirene omeriche. Secondo quanto racconta Mimi Nastasi ai giovani pellisquadra, infatti, le sirene sono antenate comuni di femminote e fere, e le voci odierne di questi personaggi altro non sono che una lontana eco di quel pericoloso canto. Viene allora da chiedersi, riprendendo le parole di Steven Kellman, quale sia la lingua terribile in cui cantavano le sirene¹². Se Omero non lo ha detto, sono comunque numerosi gli scrittori che dopo di lui hanno immaginato di dare a queste creature fantastiche una voce reale: proprio in greco antico, ad esempio, parla Lighea, la sirena

11 L'aggettivo viene utilizzato in diversi altri passi per indicare Ciccina e la sua barca, cfr. HO, 1086, 1131 e 1177.

12 «What song did the Sirens sing? Homer never tells us, perhaps because they did not sing in Greek.» (Kellman 2000, p. vii).

protagonista dell'omonimo racconto di Tomasi di Lampedusa – parla, e non canta, poiché è la sola voce «la musica cui non si sfugge»¹³.

Anche D'Arrigo crea per le femminote-sirene una lingua in cui esprimersi, che deve forse qualcosa alla Lighea lampedusiana nella predilezione per i suoni gutturali (gli «uuuu, uuuuh» che Ciccina emette «come si graffiava la gola», HO, 380-381; «raschiandosi in gola, col suo tenebroso ululio di sirena» HO, 399) e nell'allusione alla lingua greca (««Kalimera, kalimera...»») sono le misteriose parole di saluto con cui la donna si congeda da 'Ndrja, HO, 401).

Ciò che principalmente distingue la lingua delle femminote, e di Ciccina in particolare, è però il costante attestarsi su un registro basso, volgare: memorie della poesia lirica e della musica popolare vengono avviliti nel turpiloquio; qualsiasi termine, pure comunissimo, in bocca alle femminote viene regolarmente abbassato di un tono. D'Arrigo intende evidentemente caratterizzare Ciccina come una sorta di doppio parodico dell'amante tradizionale, mettendole in bocca versi di canzoni folkloriche come *Vitti 'na crozza* («Ma la notte, la notte, vi ripagate, sognandovelo che uscì dal ritratto e diventò teschio, e il teschio suo è posato sopra un cannone: ahi, ahi, vi fa, ahi, che gran dolore fu, morire senza suono di campane», HO, 366)¹⁴ o come la *Canzone del basilico* («Vieni, o mio sposo [...], o uno di questi giorni sentirai dire che tua moglie si gettò da una pianta di basilicò», HO, 364)¹⁵; e analogamente va

13 «Parlava e così fui sommerso, dopo quello del sorriso e dell'odore, dal terzo, maggiore sortilegio, quello della voce. Essa era un po' gutturale, velata, risuonante di armonici innumerevoli; come sfondo alle parole in essa si avvertivano le risacche impigrite dei mari estivi, il fruscio delle ultime spume sulle spiagge, il passaggio dei venti sulle onde lunari. Il canto delle Sirene, Corbera, non esiste: la musica cui non si sfugge è quella sola della loro voce. Parlava greco e stentavo molto a capirla», Tomasi di Lampedusa 1961, p. 119. Come nella mitologia, anche in questo racconto l'invito della Sirena coincide con l'esortazione a gettarsi in mare quando si è stanchi della vita.

14 Vi fa riferimento Fernando Gioviale (2009, pp. 18-22), secondo cui l'intarsio dei versi ha qui la funzione di introdurre il «fondo morale» del discorso di Ciccina, tramite l'allusione al disfacimento corporeo.

15 Nella *Canzone del basilico*, il tema dell'amante perduto è associato infatti alla mancanza di una pianta di basilico: un soggetto che fornirà l'ispirazione anche a Boccaccio per la novella di *Lisabetta da Messina*. Un ulteriore richiamo alla musica popolare è costituito dalla scena in cui

a recuperare le parole pronunciate dalla moglie di Zingales (nella lettera che iniziava con «*Mio gentilissimo sposo*, come una epistola del Trecento»¹⁶) per metterle, quasi identiche, in bocca alla femminota («*mio gentilissimo sposo*, con la presente ti vengo a dire che io la notte mi giro e mi rigiro senza chiudere occhio [...]», HO, 364, mio corsivo). Il “modo di parlare” di Ciccina e delle femminote è fatto dunque di stereotipi lirici intercalati da espressioni volgari, finché la lingua non giunge a decomporsi nei suoni inarticolati che lasciano emergere la componente più manifestamente animale, feroce, della loro natura¹⁷.

L'abbassamento linguistico coincide con un intenzionale svilimento della morale: le femminote deridono e contestano le forme del vivere comune, e nel tempo di guerra i loro strali si dirigono principalmente contro l'esaltazione dell'eroismo e dell'onore militare. Su questa base si costruisce il conflitto che oppone Ciccina e 'Ndrja – e per estensione tutto il mondo delle femminote a quello dei pellesquadra – durante la traversata notturna da Scilla a Cariddi. L'iniziale silenzio di Ciccina («scognita, mezza mutangola, nera e sigillata fitta come una cozza», HO, 329) si scioglie poco a poco in un rabbioso monologo in cui la donna, in dormiveglia o in un finto dormiveglia, parla con se stessa, o meglio con «quell'altra lei» che con affetto e durezza, comprensione e ironia, la rimprovera di avere un animo troppo fragile e incline alla pietà.

Ciccina compare per l'ultima volta, attorniata dai soldati inglesi che cantano Rosamunda (HO, 1231).

16 D'Arrigo 1949b.

17 Un esempio lampante del registro volgare adottato dalle femminote è il dialoghetto tra 'Ndrja e Facciatagliata («“In che senso, non gettò semenza?” [...] “In che senso? In senso di cazzo”, sfuriò sboccata [...]»), dove non si usano mezzi termini per definire quello che nel resto del romanzo è indicato invece da una serie inesauribile di eufemismi – tra cui, citando solo le prime occorrenze: «affarecinese» (HO, 388), «stantuffo» (HO, 578; immagine già allusa nel monologo collettivo delle femminote), «pesce con la barba» (HO, 641), «mollusco» (HO, 665), «pisciatore», «arma», «spatola» (HO, 1194). Minima è invece la caratterizzazione della parlata femminota in chiave dialettale: se si eccettuano brevi passaggi del discorso diretto in cui sono riconoscibili marche tipiche dei dialetti calabresi («Non mi tangere, pirdeu, se non te l'ordino eu» HO, 706) e la reiterata esclamazione «Focu meu» (HO, 64 *et passim*), le femminote utilizzano la stessa lingua parlata dagli altri personaggi del romanzo.

Il discorso di Ciccina è dunque un monologo solo in apparenza: al suo interno si sviluppa un dialogo intenso tra le figure che la femminota vuole «commediare», attraverso cui il personaggio che parla si presenta al suo interlocutore ('Ndrja) e al lettore, senza che intervenga la voce esterna di un narratore. Come la lingua del romanzo, anche il personaggio non ha bisogno di una “parola esterna” che giunga a spiegarlo, ma da solo prende coscienza di sé e fa in modo che lo stesso faccia il lettore. Il trauma di Ciccina emerge così non come un semplice racconto ma come un vero e proprio dramma messo in scena dai suoi protagonisti: la femminota interpreta se stessa, l'uomo amato che decide di partire per la guerra, la Patria che lo chiama, la sorte che lo distrugge:

Uno di questi malazionari, neri, di faccia e d'animo, come tizzoni. Tutti di qua, st'illusori di femmine che partono e vi dicono: vado e torno, mi puoi già preparare una muta di biancheria, per mi mutare, appena torno. Così vi dicono, e buffoneggiano pure: 'Talia? E chi è st'Italia? Chi è sta femminona che 'nargentano sul pezzo da cinque lire? Che vuole da me sta gran signora che mi mandò la cartolina? 'Talia, ti chiami? E allora talia, taliami bene, scruta sti connotati, perché ora che seppi il tuo volere, il piacere di vedermi, te lo dò e non te lo dò più. Ah, io per te, la vita dovrei dare? Ah, la morte mia esigi? Ma spiegami perché: forse ebbi piacere da te, m'entrarono a letto le bellezze tue rare e non ci feci caso? O m'indiamantasti alle volte, mi facesti l'anello con brillante, la spilla alla cravatta e sbagliasti di persona e io niente ne seppi? Eh, questo devo pensare, se tu, col sottoscritto che non ebbe mai l'onore di riverirti, ti pretendi tanto, di dirgli: non ti rincrescere, muori per la faccia mia. E me lo chiedi così, come un complimento che vuoi fatto, a buon bisogno, però, me lo mandi a dire coi carabinieri. (HO, 366)

Questo breve frammento è racchiuso tra le virgolette che introducono il discorso diretto di Ciccina Circé – un discorso riportato, dunque, secondo le regole della diegesi. Al suo interno, tuttavia, si dispongono per cerchi concentrici le voci di ulteriori personaggi che spostano la focalizzazione quasi di frase in frase, così che il dialogo viene a disporsi su almeno quattro livelli: il narratore (I), che dà regolarmente la parola al

personaggio (Ciccina, II), che evoca nel contraddittorio la voce dell'avversario (Baffettuzzi, III), che a sua volta riporta le parole della Patria che lo chiama (IV). I deittici sono chiari anche in assenza di virgolette: i «vi dicono» di Ciccina, ancora rivolti all'interlocutore reale ('Ndrja o «quell'altra lei»), si alternano disinvoltamente alle frasi espresse in prima persona dagli «illusori di femmine» («mi mutare», e poi «che vuole da me», «'taliami bene»), per diventare infine indiretto libero in bocca all'Italia stessa («muori per la faccia mia», in cui il “mia” non appartiene, ovviamente, né a Baffettuzzi né a Ciccina). È interessante notare che nella prima stesura di questo passaggio¹⁸ tutte le voci dei personaggi vengono racchiuse fra virgolette, virgolette che poi spariranno: un trattamento che dunque non è riservato soltanto alle parole dialettali e straniere o ai neologismi, ma ad ogni “parola altrui”, che viene progressivamente integrata nel flusso narrativo. Senza l'eliminazione di questo ostacolo grafico la parola dei personaggi non potrebbe passare da una voce all'altra, dando luogo a quella polifonia che in *Horcynus* non consiste nella giustapposizione di accenti e lingue/dialetti stridenti, ma nella possibilità di far circolare i temi dei personaggi da una voce all'altra, come fossero linee indipendenti di una stessa partitura musicale.

La mancanza di paratie rigide tra i diversi tipi di discorsi permette al narratore – qui Ciccina, ma lo stesso meccanismo può essere esteso agli altri personaggi-teorici del romanzo così come alla voce narrante vera e propria – di collocarsi a distanze variabili dai personaggi che parlano, sottilmente condividendo o criticando il loro punto di vista. Nel passo citato, l'eliminazione delle virgolette è resa possibile anche dal fatto che i confini tra le voci dei personaggi sono ancora relativamente netti, e permettono di distinguere con sicurezza “a chi appartenga” la parola pronunciata. La narratrice Ciccina si avvicina ai personaggi o li attrae nella propria orbita¹⁹, ma senza che si creino zone di

18 O almeno nella stesura del 1960 fissata nel manoscritto dei *Fatti della fera*: cfr. D'Arrigo [2000], p. 237.

19 Come mostra del resto la prosecuzione del brano: «La femminota, intanto, li andava commediando sprezzantemente, Baffettuzzi e compagnia bella, ma la voce, invece di venirle fuori con inchiavatura mascolina, le veniva fuori con toni più che mai femminini, che la

sovrapposizione tra il suo punto di vista e quello dei personaggi drammatizzati.

Le aree di pertinenza dei personaggi, tuttavia, non restano sempre così chiaramente distinte, come si può dedurre da un ulteriore esempio. Nel corso del romanzo 'Ndrja ripenserà più volte all'incontro con Ciccina, alimentando dentro di sé la sensazione di udire la sua voce e il tintinnio della sua campanella, pensando che «l'avrebbe sentito, risentito sempre, per tutta la vita» (HO, 1211). Ciccina ha infatti instillato nella mente di 'Ndrja un dubbio radicale e doloroso, frutto di una morale che per il protagonista è razionalmente inaccettabile eppure allo stesso tempo suadente, giustificatoria: appunto come il canto di una sirena. Il risuonare della voce di Ciccina deriva dall'oscuro presentimento che la femminota abbia ragione, e che la sua parola sul mondo – irriverente, buffonesca, canzonatoria – sia in fondo la più vicina alla verità delle cose. È una voce dunque che 'Ndrja “continua a sentire” come un controcanto in tutte le esperienze che compie nel proseguire del viaggio, incluso l'incontro con la ragazza che fedelmente lo aspetta, Marosa:

Guardava Marosa e sentiva la voce di Ciccina Circé che gliela disprezzava, guardava Marosa e invece delle pietre del focolare e della cameraperdormire, dove avrebbe dovuto di regola immaginarsi di stare un giorno con la muccusa da marito e moglie, sentiva invece la rena sotto di lui e di Ciccina Circé abbracciati e lo scricchiolio delle tre palme sulla testa, invece che essere, com'era, nella luce del giorno gli pareva di essere circondato fra le tenebre di quella notte. [...] Però, gli veniva da ridere solo a pensarla pure lei, Marosa, come un culoseduto: perlomeno al presente, a pensarla al presente un culoseduto, quella navitta della Singer, quel maroso che andava e veniva sempre in daffare, sempre con qualcosa per le mani o per la mente, tanto che faceva girare la testa solo a guardarla. (HO, 1164)

indelicavano come una signorina: sembrava perciò che fossero quelli i toni di quei Baffettuzzi [...]» (HO, 366).

Nel rivedere Marosa 'Ndrja è sopraffatto dal ricordo dell'amplesso consumato con Ciccina al momento dello sbarco a Cariddi, sotto le tre palme che delimitano il territorio del villaggio. Come effetto o come causa del ricordo, sale alle labbra di 'Ndrja anche l'espressione che Ciccina e le femminote usano per indicare le donne di casa, i «culiseduti»: un epiteto infamante, che riaffiora inatteso, inscindibile dall'immagine di colei che lo ha coniato. Nella lingua irriverente e sempre motivata delle femminote, i “culiseduti” sono le donne che, come Marosa, non si guadagnano da vivere varando e contrabbandando, ma rivolgono il loro tempo all'attività penelopesca per eccellenza: tessere, cucire; sono insomma quelle donne che legano il filo alla caviglia dell'uomo per farlo ritornare e a cui l'uomo infallibilmente ritorna (HO, 1164). Marosa, che finalmente compare di persona sulla scena (la sua precedente apparizione era stata soltanto una voce nel buio), viene presentata non in maniera diretta, ma come nella rifrazione di un prisma, “scomposta” nelle immagini che gli altri hanno di lei: è un culoseduto (per le femminote), un maroso (per i pellesquadre, «c'è qui una muccusa che si chiama Oriolos Maria Rosaria ma viene intesa Marosa...», HO, 480), e infine una «navitta della Singer». Qui, a differenza di quanto accade nel brano in cui Ciccina parla di Baffettuzzi, nonostante il narratore parli focalizzando chiaramente dalla prospettiva di 'Ndrja la fluidità del discorso riportato lascia un maggiore spazio di incertezza sull'appartenenza delle espressioni che formano il discorso del protagonista. Se *culoseduto* è una chiara parola femminota (riconoscibile soprattutto dal consueto ricorso alla volgarità) e *maroso* un'espressione del lessico dei pellesquadra, anche il paragone con la *navitta della Singer*, la spoletta della macchina da cucire, pur appartenendo formalmente al discorso di 'Ndrja deriva chiaramente da un immaginario altrui²⁰. Ed è l'immaginario appunto della giovane Orioles e di sua madre, come conferma la precedente occorrenza dell'espressione:

20 È evidente, tuttavia, che tanto più il termine è marcato stilisticamente, tanto più è facile identificare in esso un'intenzione altrui: per questa ragione il concetto di polifonia finisce spesso per “attrarre in sé”, pur senza implicarlo logicamente, quello di plurilinguismo.

donna Rosalia non si può minimamente strapazzare ed è Marosa, sino da quando aveva sei, sette anni, che fa i servizi e donna Rosalia la guarda come fosse lei la figlia, guarda Marosa, la guarda mansa mansa e forse s'affatica persino a guardarla, con tutto il vaeviene che fa quella Marosa, una spola continua continua, un vero giramento di testa, identica alla navitta della Singer. (HO, 397)

Spiegando le ragioni della delicatezza di Rosalia Orioles, costretta a demandare alla figlia tutti i lavori di casa, il narratore, pur parlando in terza persona del personaggio, ne imita gli accenti («non si può minimamente strapazzare», «un vero giramento di testa» si intuiscono con facilità per frasi pronunciate direttamente da donna Rosalia), guardando la figlia coi suoi occhi mentre, «identica alla navitta della Singer», gira in qua e là per la casa. In questo precedente passaggio risulta più chiaro come l'immagine della spoletta sia espressa da donna Rosalia (o, eventualmente, da Marosa stessa). Il narratore, riprendendo a distanza la stessa espressione e mescolando al discorso di 'Ndrja gli accenti delle due Orioles, lascia così che a replicare all'offesa di Ciccina Circé sia in un certo senso “il culoseduto” in persona, la Penelope cariddota che maneggia la Singer al posto del telaio. Se c'è un punto di vista che resta inespresso è, paradossalmente, quello del personaggio che parla (o meglio, pensa), quello cioè di 'Ndrja: la sua parola su Marosa resta sospesa e il personaggio diventa spettatore esterno di un conflitto che si svolge direttamente fra le due figure, senza che egli – come in effetti avviene a livello di trama – sia capace di prendere posizione per l'una o l'altra.

L'opposizione tra il mondo delle femminote e quello da cui 'Ndrja proviene si esprime dunque anche attraverso il contrasto verbale, un contrasto tra poli nitidamente riconoscibili ma separati da confini porosi e variabili. Parole ed espressioni possono fluttuare da una bocca all'altra, da un contesto all'altro, infittendo la rete di relazioni che le connettono e dunque la gamma di significati di cui sono portatrici. Nell'incontro/scontro tra queste opposte visioni della realtà il protagonista si trova quasi sempre in una situazione di mezzo: la voce di Ciccina che 'Ndrja continua a sentire, soprattutto, cospira a demolire le sue convinzioni e a deridere i suoi valori, vanificando anche la ragione estrema che il reduce può offrire a se stesso a giustificazione dell'orrore

bellico e della perdita di vite umane, ovvero che la guerra sia servita a qualcosa. «Ahi guerra guerra, morte e scortesia»: nella morale delle femminote non c'è altro che questo, il disprezzo per chi muore e il rispetto per chi, con qualunque mezzo, rimane in vita; la giustificazione del reale presente contro le ragioni dell'ideale. Ciò che esercita un'irresistibile fascinazione su 'Ndrja è dunque non tanto la donna, verso cui l'eroe continua a nutrire un ambiguo sentimento di attrazione e repulsione, quanto la sua «teoria», antimilitarista e antieronica, femminile²¹, umana. «In conclusione, aveva ancora ragione lei, Ciccina Circé: 'n culo, 'n culo all'onore quando uno è morto, diceva all'incirca quella grand'eccentrica femminota, e datele torto, ora», si dice 'Ndrja nelle ultime pagine del romanzo: il rischio che quanto ha fatto non abbia alcun senso è la domanda interiore del protagonista, che per questa ragione non smette di sentire l'eco della voce che lo smentisce.

Dare ragione a Ciccina Circé significa però pagare un prezzo troppo alto alla memoria. Per non cedere su questo punto 'Ndrja racconterà la propria storia, o almeno una parte di essa – e si tratta dell'unico caso in tutto il romanzo: Ciccina è un personaggio così importante nell'economia della narrazione anche perché, al di là dell'intreccio che la oppone e la separa da 'Ndrja, è comunque l'unica figura con cui il protagonista entra realmente in dialogo. Il senso della provocazione porta infatti il personaggio a raccontare qualcosa di sé: la storia sua e di un compagno morto suicida, Pirri, episodio a partire dal

21 Credo si potrebbe leggere in questa chiave l'episodio del sogno di 'Ndrja in cui i pellesquadra gli pittano le labbra col rossetto e lo chiamano 'Ndrjuzza come fosse una ragazzina: più che un'allusione all'eventuale omosessualità o a-sessualità del personaggio, potrebbe essere un segnale della sua “femminilizzazione”, della sua adesione al mondo “opposto”, femminile perché incarnato principalmente dalle femminote. Nel distacco del protagonista dal mondo dei pellesquadra si riconosce infatti anche un elemento di volontarietà: 'Ndrja non è semplicemente incapace di restaurare il mondo scomparso, ma è anche portatore di un'istanza critica nei suoi confronti, simboleggiata sia dal suo inclinare verso la femminota Ciccina (e non verso la predestinata Marosa, interna alla comunità), sia dal suo parteggiare per il mondo moderno che chiama delfino la fera (nell'episodio delle labbra col rossetto compare infatti anche questo secondo elemento). Appropriandosi della parola altrui, insomma, 'Ndrja esprime una tacita ma inequivocabile polemica nei confronti del mondo da cui proviene.

quale viene finalmente alla luce quello che potremmo definire «il tema di 'Ndrja».

III.4 Pirri e il tema di 'Ndrja

Il monologo di Ciccina che commedia Baffettuzzi e la patria può essere considerato un buon esempio di «discorso bi-orientato»²², rivolto non soltanto al suo contenuto letterale ma anche al discorso pronunciato da un parlante/destinatario esterno. Ciccina parla di Baffettuzzi (e più ancora parla *con* Baffettuzzi), ma contemporaneamente provoca, contraddice e smentisce il discorso di 'Ndrja, vero bersaglio della sua requisitoria. Ciccina si appropria costantemente della parola di 'Ndrja, riprendendola alla lettera in diversi punti e stravolgendola secondo la propria intenzione – 'Ndrja: «Un certo Pirri che però a voi non può *venirvi a conoscere*», Ciccina: «No, *non mi viene a conoscere, però me ne viene uno, pirdeu, che mi basta per tutti*» (HO, 365); oppure, 'Ndrja: «...sono due *femminelle* di casa, nient'altro che due *femminelle*», Ciccina: «*Femminelle? Culiseduti*» (HO, 400)²³. Incalzato dall'insolente contraddittorio di Ciccina, 'Ndrja è dunque costretto a reagire, opponendo al punto di vista della femminota una propria storia e una propria opinione, una propria “teoria”. È un caso unico nel romanzo, poiché 'Ndrja si mantiene in genere indifferente e muto («“Siete santo di marmo e non sudate voi eh?”...»), lo rimprovera infatti un altro personaggio, HO, 30; immagine che viene, a sua volta, “girata” contro Ciccina: «“Siete fatta di marmo, ma sudate, quando vi pare a voi”...», HO, 337): Ciccina è dunque in qualche modo l'unico personaggio capace di entrare effettivamente in relazione con lui.

22 «Doubly-oriented speech», seguo la terminologia di David Lodge che in *Mimesis and Diegesis in Modern Fiction* (Lodge 1995, pp. 25-44, qui p. 33) unifica in modo mi pare convincente la riflessione bachtiniana e alcuni aspetti delle teorie di area anglosassone intorno al punto di vista. La sua trattazione dei livelli del discorso in *Ulysses* (cfr. in particolare pp. 34-36) ha fornito numerosi spunti per questo capitolo.

23 Miei i corsivi.

È la memoria di quel «certo Pirri», il rispetto dovuto al morto, che spinge 'Ndrja a uscire dal proprio silenzio, rivelando almeno parzialmente il nodo del trauma in cui è bloccato. L'episodio risale all'8 settembre del 1943, il momento in cui ha inizio il *nostos* del protagonista e con esso, idealmente, il romanzo stesso: Pirri si trova come 'Ndrja a bordo della nave militare che, dopo la notizia dell'armistizio, inizia a zigzagare per il Mediterraneo, incapace di decidere da che parte schierarsi. Nonostante la riluttanza dell'equipaggio, favorevole all'idea di dirigersi verso Malta e arrendersi agli Alleati, il comando militare decide infine di fare rotta verso il porto di Napoli per riunirsi alle truppe tedesche. Di fronte all'eventualità di proseguire la guerra sotto le insegne nazifasciste i marinai vengono presi «da un senso di tristezza e di morte», ma solo uno di loro si spara veramente, Pirri appunto, steso sulla sua branda col fucile rivolto «alla bocca dell'anima». (HO pp. 360-363).

Nel racconto di 'Ndrja l'unicità e l'incomprensibilità del gesto di Pirri sono tutt'uno con i caratteri esteriori e fisici della sua persona: la diversità rispetto ai «malazionari, di faccia e d'animo, e neri come tizzoni», che per Ciccina sono gli esponenti della stirpe meridionale, si intuisce già dal suo essere biondo e gracile, con occhi color acquamarina e glabro come un ragazzino, «un tipo delicato a vedersi, una figura così fina, così bella, mi dovete credere, che poteva passare benissimo per una signorina: un tipo di quelli, ce n'è, che voi dite: questo non mangia e non ha bisogno di corpo, come visse d'aria» (HO, 365). D'Arrigo ripropone il contrasto coloristico già messo a punto nelle liriche di *Codice Siciliano*, l'opposizione tra il mondo “biondo e azzurro” dei continentali e quello oscuro, buio dei siciliani che animava le strofe di *Pregreca*. Di Pirri si viene inoltre a sapere che a bordo della nave militare svolge il ruolo di brogliaccista, l'addetto a trascrivere i percorsi della navigazione: è infatti un giovane colto, istruito, finito in marina dopo un arresto che si presume abbia ragioni politiche. Nell'episodio di Pirri si dà così nuovamente per inteso un paradossale legame di causa-effetto tra l'essere biondi, colti e nordici e l'aver il coraggio di suicidarsi: «Questa è pensata di biondo, non c'è che dire», commenta infatti Ciccina sentendo il racconto di 'Ndrja, come a chiosa di una riflessione che ha lunghissimo corso nell'opera di D'Arrigo. Quello dell'aspirante suicida, invaria-

bilmente “biondino”, è infatti «un vero e proprio personaggio letterario»²⁴, nei confronti del quale il giudizio resta sospeso, diviso tra l'ammirazione per il gesto coraggioso che il D'Arrigo romanziere fa esprimere a 'Ndrja, e l'amara constatazione del D'Arrigo giornalista per il quale la protesta del suicida è invece «esitata, comunque, vittimisticamente»²⁵. C'è più onore e «valentia» nel conservare la vita o nel perderla per rimanere fedeli ai propri ideali? È giusto, di fronte all'orrore della guerra, continuare a vivere? È una domanda sotterranea che percorre tutto il romanzo, mai affrontata apertamente ma drammatizzata attraverso l'intenso conflitto tra Ciccina («...a tirare i remi in barca e rovesciarci, tutti siamo capaci», HO, 369) e 'Ndrja («qualcuno c'è [...] che di merito e di valentia, n'ebbe più lui a morire, che un altro a vivere», HO, 365).

Nel ricomporre il cadavere di Pirri per la sepoltura in mare, mentre lo legano stretto nei sacchi di caffè Harar, 'Ndrja e Crocitto avvertono infatti come la morte del compagno li coinvolga direttamente, li chiami personalmente in causa: «ci sentivamo in colpa e ci sentivamo al contempo riconoscenti con lui che si era comportato fedele al sentimento suo e noi no» (HO, 369). Uccidendosi, Pirri *pone una domanda* a 'Ndrja, a Crocitto e a tutti coloro che sono “scapolati” – per caso, per merito o per vigliaccheria – alla sorte di morire in guerra. Non è strano dunque che questa domanda finisca per costituire il tema-guida di 'Ndrja,

24 Marro 2002, p. 50. La studiosa si riferisce al persistere della tematica in diversi articoli giovanili (tra cui il già menzionato *Porta nel silenzio*), evidenziando un nesso che secondo D'Arrigo doveva richiamare alla mente Vittorini. È possibile che il riferimento sia qui a *Conversazione in Sicilia*, e in particolare al personaggio del nonno, che il protagonista chiama «Gran Lombardo»: idealizzando la sua statura morale e il suo dover «pensare ad altri doveri», il narratore si persuade infatti che il nonno fosse necessariamente «biondo e con gli occhi azzurri» (cfr. Vittorini 1941, pp. 619-622).

25 D'Arrigo 1948a. Torna in tralice anche la figura di Hölderlin e soprattutto di Iperione: il nome di Pirri potrebbe infatti voler alludere, attraverso l'analogia fonica, al personaggio hölderliniano. Nel corso delle varie stesure del romanzo il personaggio cambia nome più volte: da Elpè (che richiama il nome di Elpenore, compagno di Ulisse) passa a Ligabue nei *Fatti della Ferra*, e quindi a Pirri nella versione definitiva.

la sua ossessione, il suo trauma²⁶; il pensiero oscuramente covato che continuamente si ripresenta, da angolazioni diverse, al suo giudizio. L'ossessione del rimorso si estrinseca nel doppio motivo che intesse l'episodio di Pirri: il timore di veder riemergere dalle onde il cadavere condannato alla “morte per acqua”²⁷ si lega alla domanda intorno al “suicidio morale” che, pur senza chiamare apertamente in causa il personaggio, ne ricorda la vicenda ogni volta che il tema viene trattato. C'è un'inequivocabile valenza etica nel gesto del suicidio, che né l'atteggiamento sprezzante delle femminote né – più tardi – la morale familistica di Caitanello sono in grado di decostruire del tutto. Degne di rispetto sono le fere trentenarie che al termine del loro ciclo vitale vanno a gettarsi spontaneamente nel cratere di Vulcano, evitando che i loro corpi senza vita vaghino alla deriva tra le onde; morale oltre ogni giudizio è il gesto dei nonnavi che salpano verso la morte con la Borietta per non essere di peso alla comunità cariddota stremata dalla carestia: non è solo la voce di Pirri a mettere in questione il diritto di 'Ndrja alla vita, molte altre sono le bocche che ripeteranno lo stesso tema. Il riaffiorare del

26 Attento alle implicazioni musicali della definizione di Bachtin, scrive infatti Kundera (1986, p. 124): «un tema è un interrogativo esistenziale».

27 Il tema della “morte per acqua”, importantissimo filo conduttore che a partire dal timore di Ciccina per i cadaveri vaganti nello Stretto domina tutto l'episodio della traversata, è stato indagato approfonditamente da Giancarlo Alfano (2000, soprattutto il capitolo *Il lido più lontano*, pp. 203-237; e Id. 2009), anche in relazione alle possibili suggestioni eliotiane. Mi limito ad aggiungere che D'Arrigo conosceva certamente *Death by Water* anche per il tramite di Raffaello Brignetti, autore della fortunata raccolta di racconti *Morte per acqua*, a cui la lirica di Eliot era posta in epigrafe. Brignetti, di poco più giovane di D'Arrigo e come lui isolano (era nato nel 1921 all'Isola del Giglio), era stato giornalista e autore di racconti e romanzi di mare, nei quali si riconoscono numerosi elementi che verranno ripresi da D'Arrigo: in relazione al tema della morte in acqua, in particolare, sono da menzionare i racconti *Il grande mare* (in cui un cadavere alla deriva interseca il tragitto di una coppia in barca e le operazioni militari di una nave da guerra, prima di essere avvistato dal guardiano di un faro), *Altri equipaggi* (dove compaiono gli abitanti di un isolotto ossessionati dal timore che riaffiori dal mare una nave carica di morti, attratta con l'inganno – pare – dagli isolani stessi e naufragata sulle loro coste) e *Arco di sabbia* (storia di un amante che tenta follemente di ripescare dalle profondità di un lago il corpo di una donna della cui morte è forse responsabile). Cfr. Brignetti 1952.

corpo insepolto è dunque tutt'uno con il riaffiorare del dubbio sul proprio diritto a sopravvivere: Pirri “riaffiora”, nel senso che la domanda che pone al protagonista continua a tormentare la sua mente, a complicare la sua possibilità di reinserirsi tra i vivi.

III.5. Il teatro di Cariddi

Il tema di 'Ndrja emerso nel corso del contraddittorio con Ciccina continuerà a risuonare nelle pagine del romanzo, inglobando progressivamente in sé un sempre più vasto numero di armoniche dialogiche che derivano dalle voci di altri personaggi e dalle loro interpretazioni della vicenda.

È Caitanello Cambria, padre del protagonista, a dominare la seconda sezione dell'opera e a farsi dunque portavoce del secondo nucleo narrativo tratteggiato all'inizio del capitolo, quello dei pescatori cariddoti ridotti alla fame dal disastro bellico e dalla conseguente interdizione alla pesca imposta dagli alleati. L'episodio delle «due parollette» che Caitanello desidera dire al figlio per metterlo a parte di quanto è avvenuto durante la sua assenza si trasforma in uno scombinato teatro di cui il personaggio è oggetto, attore e «puparo». Le istanze metanarrative di cui il personaggio diventa portatore, sottraendo al narratore la parola diretta e più volte soffermandosi sul senso e sulle modalità del proprio raccontare, hanno spinto a interpretare l'episodio di Caitanello come una sorta di *mise en abyme* dell'intero processo compositivo di *Horcynus Orca*: l'argomento ha una sua persuasività, nonostante risulti difficile leggere l'intero romanzo come un «teatro barocco»²⁸, dal momento che le marche che caratterizzano il racconto di Caitanello in termini teatrali restano di fatto confinate alla sua sola figura e, come nel caso degli elementi lirici del racconto di Ciccina, vengono rappresentati in maniera distanziata, come immagini del discorso drammatico. Quella del padre è piuttosto una voce che emerge a fianco

28 cfr. in particolare Spila 2000.

delle altre, e che riprendendo e rielaborando i temi precedentemente enunciati contribuisce a riorientarli secondo una diversa prospettiva e ad aggiungere complessità alla figura di 'Ndrja.

Se Ciccina snocciolava toni e termini da amante cortese, fino a esprimersi «come un'epistola del Trecento», Caitanello fa suo tutto quel repertorio drammatico e teatrale che trova nella tradizione siciliana dell'opera dei Pupi la sua più celebre realizzazione²⁹. A metà fra il puparo e il regista d'avanguardia, Caitanello mette dunque in scena, sotto lo sguardo esausto del figlio, una lunga galleria di quadri viventi attraverso i quali racconta il conflitto che lo ha allontanato dalla comunità di Cariddi, spingendolo a una volontaria segregazione. La parola drammatica con cui la narrazione prende corpo risulta però, come nel caso di Ciccina, incapace di mantenersi perfettamente entro i binari del genere, trasformando l'azione teatrale in una involontaria parodia di se stessa: Caitanello non è un eroe di caratura ariostesca né un pescatore idealista di taglio hemingwayano, ma semplicemente un uomo che anche agli occhi amorevoli del figlio appare ormai «piccolo e diminuito come i vecchi che, asciugandosi e rinsecchendosi, ritornano alla corporatura di muccuselli» (HO, 477).

La modalità della parodia seria emerge ancora una volta grazie al confronto con i possibili palinsesti del brano, da quelli più antichi a quelli contemporanei. La scena dell'incontro tra 'Ndrja e Caitanello si configura come momento chiave del ritorno del protagonista, tra la problematica *anagnorisis* che differisce l'istante del riconoscimento e la necessità oscura di una *nekuia* che, come affermava Debenedetti, occupa un posto centrale in tutti i grandi romanzi della modernità³⁰: definizione tanto più adatta a *Horvynus Orca* se, all'indomani della guerra, la *nekuia* letteraria si è «compiuta nella realtà. E anziché un solo eroe, un immaginario ambasciatore, siamo stati tutti quanti, collettivamente, noi cittadini d'Europa, ad attraversare il varco oscuro»³¹.

29 Alfano 2000, pp. 182-185.

30 Debenedetti [1977], p. 128. Si tratta della conferenza, tenuta in realtà nel 1947, *Personaggio e destino* (pp. 110-132).

31 *Ibid.*, p. 130.

Leggendo questa parte del viaggio di 'Ndrja dentro lo schema della “discesa alle madri”, dunque, il primo elemento di discontinuità rispetto alla tradizione di trova già nella scelta di sostituire alla figura della madre quella del padre: la freddezza istintiva del rapporto tra i due impedisce che nel ricongiungimento si scarichi pienamente la tensione accumulatasi, deviando ancora una volta verso l'esplicitazione per via di discorso, verso il tentativo di “sgravarsi di parole”. È probabile, inoltre, che la scena sia costruita da D'Arrigo anche in relazione a un'opera che per ogni scrittore siciliano della sua epoca costituiva una tappa obbligata, ovvero *Conversazione in Sicilia* di Vittorini. In entrambi i romanzi l'incontro con il genitore anziano – la madre nel caso di Vittorini, il padre nel caso di D'Arrigo – si svolge per il tramite sinestetico di un odore, un profumo dell'infanzia che rievoca alla memoria immagini e momenti del passato. Ma se per il protagonista di *Conversazione in Sicilia* l'aringa che la madre mette ad arrostire coincide con la resistenza di scenari e valori felicemente ritrovati³², in *Horcynus Orca* la nostalgia è bandita anche dalla mensa di famiglia, da cui emana l'odore nauseante della fera ridotta a «mosciame» e trasformata in un pasto di infimo livello. La pratica di cucinare e mangiare la carne del delfino, normalmente attuata dalle Femminote, era infatti un fondamentale elemento di delimitazione tra i due sistemi di vita, equivalendo per i pellesquadre a un tabù alimentare. Ma la fame, come la guerra, fa «confusione di regni» (HO, 927), e per Caitanello e gli altri abitanti di Cariddi è palese la sconfitta di fronte a questa figura minacciosa che viene chiamata Ferame e si presenta con le fattezze stesse di una fera.

Il riavvicinamento tra padre e figlio resta dunque in qualche modo sospeso, privato di quella dimensione di accoglienza e riconoscimento reciproco che, pur nelle disarmonie create dal trascorrere del tempo, avvolge ancora la madre e il figlio di *Conversazione in Sicilia*. Ciò che attende 'Ndrja al suo ritorno in patria, di fatto, è la recriminazione paterna per il suo abbandono della casa e dell'anziano genitore, del tutto ingiustificato dal punto di vista di quest'ultimo. Come nel caso di Ciccina – e nel brano torna infatti più volte questo ritornello:

32 Vittorini 1941, p. 602.

«Come Ciccina Circè, quasi come Ciccina Circè» (HO, 488, 494, 562, 626) –, la partecipazione al conflitto mondiale viene letta dalla prospettiva ristretta di chi subisce le conseguenze dell'abbandono, e che si trova così più spesso ad accusare che non a compatire i reduci:

Se suo figlio avesse avuto un sincero amore di tornare, aveva bell'e pronto a spingerlo, l'esempio di lui, di suo padre, che bevve acqua tabaccata quando si vide portare al fronte e si sentì dire: spara. Sparo? si era detto lui. Se sparo io, c'è chi spara a me. Ma perché poi, perché ci spariamo? Io, con chi? L'altro, chi è? Come si chiama? Lo conosco io? Chi è quell'austriaco che dite? Che successe per sfidarci così? Fece malazione? Levò il pane di bocca a mucuselli? Disonorò qualche femmina? Fece violenza, sopruso, camorristeria? Avvelenò l'acqua a mare? Pescò con la bomboatta? [...] Con l'acqua tabaccata si strambò tutto, dopo qualche sorso si rassomigliò a un allettigato vecchio di anni: fu ricoverato nell'Ospedale di Udine e da questo a quello di Padova: da dove lo spedirono a casa, convinti che stava per morire e anzi, fino a Roma, lo affidarono a un soldato romano che stava meglio di lui (HO, 485-486).

Da un punto di vista tecnico ritroviamo in questo passaggio, scelto tra i tanti del discorso di Caitanello, espedienti retorici analoghi a quelli rilevati nel "monologo" di Ciccina: la terza persona autoriale si fonde progressivamente col punto di vista del personaggio fino a riportare la sua diretta parola in prima persona in una forma che oscilla tra indiretto libero e monologo interiore («Sparo? si era detto lui. Se sparo io, c'è chi spara a me. Ma perché poi, perché ci spariamo? Io, con chi?»), comprensiva delle sue caratteristiche espressioni («Avvelenò l'acqua a mare» e «Pescò con la bomboatta») sono evidentemente capi d'accusa che possono scaturire solo dall'immaginario del pellesquadra). Come nell'episodio di Ciccina, inoltre, il monologo si sdoppia in dialogo («Chi è quell'austriaco *che dite?*»), con un'insistenza sui moduli della drammatizzazione ancora maggiore che non nel caso precedente (il susseguirsi di domande retoriche rivolte da un possibile Caitanello

soldato ai suoi superiori)³³.

Il riemergere del tema di 'Ndrja in questo passaggio giunge dunque indirettamente attraverso la recriminazione del padre: se per Ciccina andare in guerra per la “padronella” Italia è di per sé un fatto privo di senso, per Caitanello rispondere alla chiamata alle armi è addirittura un segnale di disamore e indifferenza nei confronti dei propri legami familiari. Le prospettive e i sistemi di valori dei due personaggi-teorici sono diversi, ma concordano su un punto: affezionarsi all'ideale equivale a disaffezionarsi ai viventi, un pensiero che nella mente di 'Ndrja va a erodere il rispetto e l'ammirazione per il gesto suicida di Pirri.

Che nell'accusa di Caitanello c'entri ancora l'episodio del giovane marinaio che si spara viene fatto intuire, in qualche modo “retrospettivamente”, dal racconto dell'acqua tabaccata, espediente con cui Caitanello si spaccia per invalido e riesce a disertare il campo di battaglia durante la prima guerra mondiale. La storia di Pirri, che si è visto costituire un punto nodale per la costruzione del personaggio di 'Ndrja, si arricchisce infatti, dopo il racconto di Caitanello, di una ulteriore direzionalità, da cui si deduce come l'esempio morale avanzato da 'Ndrja nell'episodio della traversata non sia rivolto soltanto contro Ciccina e il suo deplorabile donninniri Baffettuzzi, ma anche, sottilmente, contro suo padre. Dopo il suicidio di Pirri, il gerarca fascista a capo della nave su cui si trovano ancora 'Ndrja e Crocitto tenta di far passare il gesto per un atto di vigliaccheria, uno «strattagemma» per disertare l'esercito: 'Ndrja sente però che la scelta di Pirri non può essere equiparata ai veri e propri stratagemmi che si mettono in atto per sfuggire alla guerra, «come bere acqua tabaccata» (HO, 368). La messa in discussione che 'Ndrja fa dei valori della comunità tramandati dal padre non è una presa di posizione esplicita, quando piuttosto la “risultante” delle forze che si contrappongono nella sua mente, e che coincidono con le teorie e le prese di posizione degli altri personaggi. Caitanello e Pirri, così come Ciccina e Marosa, non si incontrano mai nel corso della storia,

33 Mi sembra significativa anche la sottolineatura delle pause: «Io, con chi? L'altro, chi è?», che riproducono fedelmente il ritmo nervoso del discorso orale.

il loro dialogo avviene esclusivamente nella testa di 'Ndrja. In questo senso l'azione è interiore e coincide con la presa di coscienza del protagonista: in essa si annodano e snodano fili che nella realtà del romanzo restano distinti e indipendenti³⁴.

L'interagire autonomo dei personaggi riduce di necessità l'importanza del narratore, e non stupisce dunque che anche la sua voce risulti in ultima analisi la meno caratterizzata, andando di fatto a coincidere con quella della comunità³⁵ e appropriandosi dei modi di parlare dei diversi personaggi secondo il bisogno. Le relazioni che legano i diversi personaggi occupano il centro della narrazione, creando l'effetto di una «narrazione policentrica» come quella che troviamo in Verga o in Faulker³⁶, non a caso due snodi fondamentali della linea narrativa che conduce anche all'opera di D'Arrigo. Se D'Arrigo può essere definito «soprattutto uno scrittore di personaggi», ciò che veramente crea la dinamica della narrazione è il fatto che questi personaggi siano poi dei “teorici”, e portino le loro visioni del mondo a scontrarsi sulla pagina: i loro disaccordi, i loro conflitti emergono soltanto «nell'atto in cui il racconto esce da sé e muta la pura e semplice azione-narrazione in ragionamento, e dalla descrizione passa al “discorso”». ³⁷ I “discorsi” di Ciccina e di Caitanello – e ci si limita qui soltanto ai due maggiori personaggi-narratori di *Horcynus Orca*³⁸ – mostrano lo stretto legame di complicazione fra l'identità dei personaggi e i loro, per riprendere le parole di D'Arrigo, modi di parlare. La tensione tra le componenti del linguaggio analizzata nel secondo capitolo di questo lavoro si mantiene

34 Una lettura di questo tipo avallerebbe fra l'altro l'ipotesi suggerita da Angelo Romanò di leggere *Horcynus Orca* come un unico lunghissimo «delirio» mentale del protagonista, nel momento in cui la pallottola della sentinella inglese lo ha già colpito (cfr. Romanò 1976).

35 D'Agostino (1977, p. 281) definisce il narratore di *Horcynus* «perfettamente solidale» con la comunità di Cariddi, sottolineando il progressivo coincidere del suo punto di vista con quello della comunità cariddota.

36 Testa 2009, pp. 71-72.

37 Ficari 2003, p. 657.

38 Le osservazioni fatte su Ciccina e Caitanello potrebbero essere estese, con le dovute proporzioni, a molti altri dei personaggi minori, la maggior parte dei quali (si pensi a don Mimì Nastasi, a Ferdinando Currò, o anche a una figura assolutamente minore come la trapanese “pigliata dai turchi”) sono a propria volta narratori.

operativa anche sul piano dei rapporti tra i personaggi: un elemento non funziona senza l'altro, e appunto in questa interazione si crea quell'effetto di «epica primordiale *d'en bas*» che richiama Faulkner e Verga³⁹.

La fine di Cariddi, almeno agli occhi di 'Ndrja, sarà rappresentata infatti dal dialogo conclusivo con il patriarca morale della comunità, don Luigi Orioles: un vecchio che balbetta, in balia della forza delle parole che si rompono una dentro l'altra seguendo bislacche associazioni paretimologiche (l'arca-bara-barca). La comunità di Cariddi, almeno nella forma in cui 'Ndrja la ricorda, muore decomponendosi anche linguisticamente, non solo perché privata del proprio idioma naturale – si è visto quanto sia ambiguo l'atteggiamento di 'Ndrja nei confronti del dialetto, abbracciato nella sua interezza piuttosto da un personaggio come Crocitto – quanto per la sua incapacità di relazionarsi con la parola altrui. È quanto accade nel cosiddetto “discorso sullo sperone”, le circa duecento pagine di flusso verbale che D'Arrigo aggiunge al romanzo soltanto negli ultimissimi anni di composizione del romanzo e nelle quali la lingua sembra toccare il limite estremo del proprio ripiegamento. L'inserito dello sperone, assente nei *Fatti della fera*, rappresenta la variante di maggiori dimensioni nel passaggio dalla prima alla seconda composizione dell'opera, e proprio per la sua tardiva composizione viene considerato da alcuni interpreti come il “vero finale” del romanzo⁴⁰, un

39 Su questo concetto, riferito appunto a Verga e Faulkner, cfr Testa 2003, p. 21-27.

40 È questa ad esempio la lettura che ne dà Sgavicchia (2005, p. 71), secondo la cui ricostruzione il brano sarebbe stato composto tra il 1969 e il 1972. Poco prima D'Arrigo si era fatto spedire dalla Mondadori l'*Ulisse* e alle suggestioni di questa lettura si potrebbe dunque ricondurre la decisione di inserire il passo dello sperone nel romanzo definitivo. Le considerazioni di D'Arrigo su Joyce, pubblicate sul periodico letterario «Molloy» nel 1991, sembrano però rimarcare una certa distanza dall'*Ulisse*, «tanto, e tanto alla cieca, citato» per *Horynnus Orca*, dando a intendere che la lettura del romanzo joyceano sarebbe di fatto avvenuta a lavoro ultimato. Se per quanto riguarda il «multilinguismo» (il termine è ancora di D'Arrigo) dei due romanzi lo scrittore siciliano avverte un'estrema vicinanza con l'irlandese Joyce, allo stesso tempo afferma di essersi sempre tenuto alla larga da ogni forma di «scrittura automatica» e «raptus», come appare ai suoi occhi quella che caratterizza il monologo di Molly Bloom (cfr. D'Arrigo 1991).

finale che inserirebbe un elemento di volontaria deformità in un'opera, allora, solo apparentemente chiusa. La logica della paretimologia – che permette la formazioni di neologismi come *sbrillabbrarsi* e *sdillabaviarsi*, in cui termini come labbra, bava, sillaba quasi colano l'uno nell'altro – qui non risponde più a un principio motivante, ma porta alle estreme conseguenze le relazioni fra le parole, mostrando come tutto sia collegato a tutto e si risolva infine in una circolarità ossessiva. Per 'Ndrja, a questo punto della storia, non esiste più “discorso” possibile, né quelli di cui i personaggi si sono poco a poco sgravati intrattengono più alcuna relazione con lui. È un brano che «svetta per sua visionarietà»⁴¹ e tira definitivamente il sipario sul teatro di Caitanello e dei suoi compaesani che, attraverso la distruzione e la ricontrattazione delle parole, hanno trovato il modo di ricostruire una realtà diversa, nella quale però 'Ndrja non sarà capace di integrarsi.

III.6 Il mostro

III.6.1 Il racconto mitologico

Diverse regole dialogiche valgono, in *Horcynus Orca*, per tutti quei personaggi che non hanno materialmente la possibilità di prendere di persona la parola: e dunque gli animali, innanzitutto, entità importantissime nel quadro della narrazione, a cominciare dall'orca horcynusa che, preannunciata nel titolo, domina tutta l'ultima parte del romanzo. Questo singolare “personaggio” si presenta al lettore attraverso un crescendo di situazioni che, come si vedrà, contraddicono dall'inizio alla fine il discorso precedentemente costruito su di lui.

Quello che si sviluppa intorno alla presenza dell'orca assassina è infatti, almeno nella parte introduttiva, il discorso epico per definizione: la sua inspiegabile immortalità la pone programmaticamente al di là del mondo realistico degli altri personaggi, ammantandola di una potenza

41 Sgavichia 2005, p. 69.

che travalica le limitazioni cronotopiche a cui sottostanno tutte le altre figure. Più esplicitamente che nei casi degli altri personaggi, l'entrata in scena del mostro marino è accompagnata da un affannoso susseguirsi di racconti, storie e presunte evidenze della sua violenza e della sua eternità:

Era stato don Giulio Vilardo, un vecchio pellesquadra, alto e secco come una cannadastendere, uomo di poco parlare e di molto pensare, era stato lui, don Giulio, che con tutto che aveva anche lui la sua età di nonnavo, come Ferdinando Currò e gli altri della Borietta, ce ne voleva ancora di tempo per vederlo, lui, seduto come un mummione sulla sedia davanti alla porta, era stato lui a svelargli l'arcano, parlando di quella piaga (HO, 727).

Don Giulio è il primo a “svelare l'arcano” intorno alla natura dell'orca, alla piaga che ha sul fianco e che provoca il suo tremendo odore. A provare l'immortalità della bestia è infatti il fetore «potente e invincibile, diverso» che emana, un fetore che al momento della sua prima apparizione, negli anni della prima guerra mondiale, don Giulio ha già sentito – o almeno indirettamente sentito:

Per farla breve, diceva, si era dovuto smidollare per ripescare quel fetore: il fatto era che un tale fetore lui *non lo aveva sentito diretto dal ferone*, e sennò non era là a parlargliene, ma *l'aveva sentito per le interposte persone* di due meschini calabresi ai quali l'aveva attaccato in carne lo stesso ferone, come *si era saputo per bocca di uno dei due*, anche se stava ormai più in là che in qua (HO, 728, miei corsivi).

I meschini calabresi sono il padre e il figlio di Nicotera ridotti in fin di vita dopo che la loro barca è stata fracassata da un assalto dell'orca: impregnati dell'odore dell'animale, muoiono per lo sconquasso subito dopo aver dato notizia, a forza di cenni con gli occhi, di come si è svolta la loro disgrazia. Don Giulio

Aggiungeva, a rinforzo, che quel tanfo rivoltante di carne

incarnognita l'aveva già sentito e *anche allora per interposta persona, anzi, per vero dire, sulla parola di un'interposta persona*: dire però che la parola dell'interposta persona era la parola di quel grande galantomo di Ferdinando Currò, pace all'anima sua, non era come dire che quel fetore l'aveva sentito addirittura lui di persona? (HO, 735, miei corsivi).

Ripercorrendo la trama dell'episodio, il primo in cui si parla dell'orca marina, si vede dunque come la voce narrante si sviluppi ancora una volta da una serie di racconti concentrici, la cui veridicità – come nelle narrazioni mitologiche – appare rafforzata, anziché inficiata, dalla presenza di numerosi passaggi⁴². Il narratore riferisce il racconto di don Giulio Vilardo, che ha saputo da Ferdinando Currò che ha saputo dal padre e dal figlio di Nicotera, o meglio dai loro gesti interpretati dagli astanti, che l'orca è immortale⁴³. Si tratta di un processo compositivo che ha larga applicazione in tutto il romanzo e che non sempre risulta facile seguire: il piano del vissuto e quello del raccontato/ricordato/sognato tendono infatti a confondersi, rendendo quasi pretestuoso ogni tentativo di accertamento sulla realtà dei fatti.

Al momento della comparsa dell'orca, il piano del racconto riportato prende nettamente il sopravvento su quello del presente vissuto: il terrore che promana dall'enorme creatura marina risulta interamente prodotto dal peso dei discorsi su di lei. La narrazione sale ulteriormente di un tono con la storia dell'arpionamento dell'orca da parte di Ferdinando Currò, puntando decisamente verso il territorio del

42 «Nella trasmissione narrativa il mito si consolida, riaffermando la propria struttura», scrive Doležel (2003, p. 472).

43 La presenza di molteplici cornici narrative permette fra l'altro, credo, di mantenere *Horcynus* nelle coordinate della narrazione realistica, senza che sia necessario ricorrere alle categorie del fantastico: nulla di quanto “accade” sopravanza i limiti del possibile, tutto è riferito (spesso attraverso una lunga serie di anelli di mediazione, come nel caso citato). Mi sembra che in *Horcynus* manchi proprio quello scarto percettivo dal piano realistico a quello fantastico, attraverso il quale le regole del reale vengono inaspettatamente infrante. Aspetti che sono stati talvolta considerati frutto d'invenzione (ad esempio l'orca che si ciba della lingua della balena), sono, tra l'altro, proprio quelli su cui D'Arrigo si era maggiormente documentato.

mito: Ferdinando Currò, «grande galantomo» e modello di riferimento etico per il pescatori di Cariddi, incarna le fattezze di un Ulisse di stampo dantesco quando, per «prenderci un lusso», trascina la sua piccola ciurma in uno spaventoso viaggio di conoscenza che dura un giorno e una notte, a traino dall'orca che naviga in mare aperto (HO, 737-746). Si è qui a pieno titolo nel territorio separato e indiscutibile dell'epica, un'epica certamente *d'en bas* ma che non resterà immune allo straviamento rilevato per i precedenti tipi di discorso.

Per costruire il lato epico, mostruoso, dell'orca, D'Arrigo ha a disposizione – come nel caso di Ciccina Circé e di Caitanello – un numero vastissimo di antecedenti letterari, dalla balena di Giona a quella di Luciano, dall'orca ariostesca al più volte menzionato modello di Moby Dick. Il mostro marino come Leviatano, incarnazione dell'Assoluto o del Male, attraversa la tradizione culturale del Mediterraneo seguendo mappe che rendono effettivamente impossibile seguirne tutti gli spostamenti. Nella rilettura di D'Arrigo si unisce poi ai temi di ascendenza classica e biblica il terrore prodotto dalla meccanizzazione e dalla guerra, che porta il mostro ad essere rappresentato non più soltanto come una potenza della natura, ma anche come un marchingegno di militare perfezione, un agglomerato di tubi, valvole, parti metalliche⁴⁴: il corpo dell'orca, simile a «un gigantesco siluro» o a «una specie di vivente torpedine» (HO, 724), è fatto di «camere e ripostigli di grasso» ed emette uno spruzzo violento come «un bengala» (HO, 721); senza tregua nuota intorno alla Sicilia come «quel tale sommergibile tedesco che ancora dopo qualche anno che la Grande Guerra era finita, continuava a girare misteriosamente» (HO, 736). Una mostruosità tutta terrestre, dunque, e in fondo non completamente estranea alla tradizione, se nel *Libro di Giobbe* leggiamo che già Behemot, mostruosa creatura che Dio pone a fianco di Leviatan, ha ossa «come tubi di bronzo» e vertebre «come spranghe di ferro»⁴⁵.

44 Procedimento attuato anche in direzione inversa, ovvero come trasfigurazione delle navi in esseri viventi (si vedano ad esempio le descrizioni della nave da guerra e della lancetta su cui muore 'Ndrja al termine del romanzo). Significativo il particolare dei gabbiani che si radunano intorno alla sagoma della portaerei come intorno alla mole dell'orca.

Educato dalla sensibilità artistica degli amici pittori e scultori, inoltre, D'Arrigo trae temi e modelli dal mondo delle arti figurative: nella rappresentazione dell'orca numerosi elementi rimandano all'iconografia di San Giorgio e del drago, soggetto caro allo scrittore e già esplicitamente richiamato in altri punti del romanzo⁴⁶. «Ho sempre pensato di scrivere qualcosa su quel San Giorgio ridotto alla scheletro», scrive D'Arrigo a Zipelli nel 1957⁴⁷, e il soggetto comparirà in effetti nelle poesie (il paladino che trionfa «in ugola e ago, come il Santo Giorgio» è già in *Tu che nel mondo hai parola ancora*); per presentarsi poi esplicitamente nel romanzo come analogo dell'orca nelle parole di don Luigi Orioles: «Avremo il drago che ci assedia e tiranneggia qua davanti e di Sicilia e di Calabria ci toccherà tassarci spontaneamente per portargli sotto il muso barcate di pesce vivo» (HO, 764). La sovrapposizione della storia di San Giorgio con quella di Giona ha certo una radice nell'immaginario pittorico dello scrittore, se pensiamo anche al fatto che due tavole lignee raffiguranti *San Giorgio* e *Giona che esce dalla bocca della balena* decoravano i soffitti del Duomo di Messina⁴⁸. Nell'iconografia

45 *Libro di Giobbe*, 40, vv. 15-24: «Ecco il behemot, che io ho creato al pari di te;/mangia erba come il bue./Osserva la forza dei suoi fianchi/e la potenza del suo ventre muscoloso./Esso drizza la sua coda come un cedro,/i nervi delle cosce si intrecciano saldi./Le sue ossa sono tubi di bronzo,/le sue vertebre come spranghe di ferro./Egli è la prima delle opere di Dio;/solo il suo Creatore lo minaccia di spada./Benché i monti gli offrano i loro prodotti/e tutte le bestie domestiche vi si trastullino,/egli si sdraia sotto i loti,/nel folto del canneto e della palude./Gli fanno ombra i loti selvatici,/lo circondano i salici del torrente./Se il fiume si gonfia, egli non teme;/è sicuro, anche se il Giordano gli salisse fino alla bocca./Chi mai potrà prenderlo per gli occhi,/o con lacci forargli le narici?»

46 cfr. l'episodio dell'uccisione della fera da parte di Iano Scarfi e la descrizione di Caitanello che taglia la carne del delfino: «E così dicendo, teneva sempre il piede puntato sulla fera, come San Giorgio la zampa del cavallo sul drago a pancia all'aria» (HO, 490). La figura di San Giorgio, patrono di Reggio Calabria ma venerato in tutta l'area mediterranea, richiama la dimensione, cara a D'Arrigo, della Sicilia "corsara" (cfr. De Giovanni Centelles 2004). Una fugace interpretazione dell'orca come «drago moderno» si trova anche in Sotis 1992, p. 58. Sul tema del drago come figura centrale dell'immaginario demoniaco cfr. inoltre Frye 1957, pp. 193-198.

47 Lettera del 5 febbraio 1957, AN.

48 Le tavole sono oggi conservate al Museo Regionale della città.

tradizionale, il drago sconfitto viene trascinato per il collo con un laccio da San Giorgio (o dalla principessa da lui salvata), proprio come farà Masino, passando tra le fauci del mostro ucciso per legarlo e far sì che lo zatterone inglese possa trascinarlo via. L'eroe, se vuole essere epico, deve infatti passare dentro il mostro per prenderlo al laccio (ancora da Giobbe: «Chi mai potrà prenderlo per gli occhi,/o con lacci forargli le narici?»), scendere all'inferno (nell'orco) e da questo tornare, purificato e più forte⁴⁹.

III.6.2 “L'affare della balena”

Se le implicazioni legate alla figura dell'orca avessero termine qui, sarebbe senza dubbio legittimo ricondurre il romanzo di D'Arrigo entro una definizione di “forma epica”, riconoscendo la missione di 'Ndrja come un analogo, seppure destinato a fallire, del percorso dell'eroe che tenta di riportare l'ordine nel mondo da cui proviene. Nessuna delle figure che compongono il romanzo, però, resta perfettamente fedele ai propri palinsesti mitici, e meno che mai quella dell'orca, che solo a prezzo di una notevole semplificazione può essere letta come figura del “Male” o della guerra. L'orca è infatti, più di qualsiasi altro personaggio del romanzo, figura della duplicità e dell'ambiguo: a cominciare dalla sua caratterizzazione cromatica – elemento, come si è già visto, mai casuale per il D'Arrigo formatosi nell'alveo della critica d'arte: alla “bianchezza” di melvilliana memoria si accompagna infatti il nero funereo caratteristico della specie, potente segno visivo di una polisemia che non si lascia facilmente ridurre a una dimensione unica. Altrettanto significativo è il nome che per quasi tutto il romanzo viene utilizzato per indicare l'animale: non già *orca*, come prescritto dall'italiano, ma *orcaferone*, crasi finalmente riuscita di lingua e dialetto, di letterario e di popolare, di maschile e di femminile. Solo l'orcaferone ammette che si sospenda il principio di non-contraddizione, permettendo che il neologismo

49 Non stupisce allora che scrivendo a Mimma Mondadori D'Arrigo definisse «uccisione del drago» l'impresa finalmente giunta a termine della scrittura del romanzo (cfr. Pivetta 2000, p. 24).

raggiunga un'autonomia espressiva all'interno dell'opera. Non così era accaduto con *delfifera*, coniato in precedenza sulla stessa falsariga e rimasto, però, segnale infamante di una degenerazione.

Questo secondo versante della caratterizzazione del mostro, più umano e basso, si estranea dal discorso epico, raccontando con il tono realistico e dimesso della cronaca quotidiana le effettive azioni del “personaggio”, che vanno a culminare in una morte per nulla epica come lo scodamento da parte delle fere e il conseguente arenamento della carcassa ad opera dello zatterone inglese:

Però, dalla morte di uno che si chiama orca e quasi quasi passa per immortale, un certo impressionamento verrebbe naturale di aspettarselo, e invece, dal loro punto di vista, quelli che lo stavano a guardare, non potevano dire d'esserne rimasti molto impressionati, no, non gli era parsa una gran vista. Quale orca e quale orcinusa? Un animalone come quello, col suo morire da scodato, doveva fare tremare mare terra e cielo, e invece aveva fatto scendere il latte ai ginocchi. Per essere, insomma, chi era: la fantastica, la celebre e celeberrima orca orcinusa, quand'era stata al dunque, aveva avuto un morire da scodata, che se si paragonava al morire da scodato che aveva il verdone, c'era quasi da pigliarlo, sconoscendo il soggetto, per il morire d'un quilibet qualsiasi, un don Nullo, d'uno che oltre l'imponenza di figura, non aveva niente, il vero gigante di cartone. Una morte da gigante di cartone, da sminchiato, per concludere, una morte proprio da cavallone di parata, per dirla con le fere, da cavallone imbottito di segatura, tutto piaghe e carogneria (HO 1170).

In un anticlimax di aspettative continuamente deluse, la “Morte” muore insomma come «un quilibet qualsiasi», «un gigante di cartone»: da questo riferimento al mondo delle parate e delle processioni si intuisce quale provenienza abbia il lato anti-epico del mostro marino. Se nella costruzione della parte mostruosa dell'orcaferone D'Arrigo sfrutta moduli letterari di ascendenza alta e altissima – fino appunto alla Bibbia –, la cultura folklorica popolare gli fornisce di questa stessa rappresentazione un contraltare preciso, che ha poco di miracoloso e molto di artigianale. Balene “di cartone” o “imbottite di segatura”

devono essere state infatti per D'Arrigo non meno familiari di quelle dipinte dai grandi scrittori: Pitre ricorda ad esempio come tra le sacre rappresentazioni che andavano annualmente in scena in Sicilia ce ne fosse una incentrata sulla storia di Giona, per la quale veniva costruita «un'enorme balena»⁵⁰. Non solo: l'era postbellica aveva fatto sì che anche la Sicilia, così come molte altre zone d'Italia e d'Europa, fosse toccata dall'esposizione della balena Goliath, un cetaceo di oltre ventidue metri pescato nei mari norvegesi e conservato nella formaldeide, che l'impresario svizzero Jean Rezzonico aveva trasformato in uno spettacolo da baraccone di grande successo. Per circa vent'anni, dalla metà degli anni cinquanta al 1977⁵¹, Rezzonico aveva attraversato il continente incontrando, a quanto pare, un particolare successo di pubblico in Italia: non è difficile immaginare gli spettatori che osservano questa gigantesca forza della natura con lo stesso istupidito compiacimento che Kafka leggeva negli occhi del suo Ulisse, il più coraggioso e il più ottuso degli eroi, fiero di rimanere sordo al richiamo delle sirene. L'idea dell'essere soprannaturale decaduto e esposto al pubblico ludibrio ha forse, nella costruzione dell'orcaferone, un peso maggiore che non la tradizione epica a cui normalmente si fa riferimento: finché rimane nel territorio del mito (nel senso proprio del *mythos*, del racconto riferito) l'orca mantiene intatta la sua potenza terrificante, ma alla “prova del reale” – così come le altre figure del romanzo variamente derivate da antecedenti classici o biblici – anche la balena-leviatano risulta impacciata e incapace di realizzare il proprio discorso mitologico. La divinità incarnata non regge insomma il peso del mondo terrestre – e tanto dice in questa chiave un paragone come quello che troviamo in una delle primissime frasi che la descrivono: «Quello [il ferone] deve avere una piaga aperta al fianco di là, il sinistro, una piaga che altro che quella di Gesù Cristo» (HO, 272). Il

50 Pitre 1881, p. 120.

51 La coincidenza fra queste date e il periodo di composizione dell'*Horcynus* spinge a pensare che D'Arrigo potesse averne saputo qualcosa, se non addirittura averla vista di persona: dopo aver viaggiato per l'Europa settentrionale e orientale (1959-1966), arrivando fino in Israele, la balena aveva infatti sostato a lungo in Italia, venendo esposta nelle principali città. Su questa vicenda è stato realizzato, nel 2003, un film documentario intitolato *L'affare della balena svizzera*, per la regia di Bruno Soldini.

paragone Gran Pesce/Cristo⁵² non deve necessariamente condurre verso interpretazioni di tipo mistico o religioso, ma certo obbliga a porre delle limitazioni rispetto a una lettura dell'orca come semplice incarnazione di un principio interamente negativo. La componente sacrificale del mostro, il suo aspetto in fondo ridicolo, riportano in primo piano quel sentimento di pietà che già nell'episodio della traversata con Ciccina aveva occupato a lungo le riflessioni di 'Ndrja e della sua traghettatrice. Lo *sparagmos* finale con cui i pescatori di Cariddi fanno a pezzi il corpo del mostro non è dunque soltanto un rito di rinascita ma anche un vero affare (proprio come “l'affare della balena svizzera”), la presa di coscienza che il lutto può essere fronteggiato e smantellato, trasformato in una fonte di guadagno e rapidamente reimpiegato per le necessità della vita.

III.6.3 La dimensione del lutto

Ammesso che il tentativo di attribuire un significato riconoscibile alla figura dell'orcaferone abbia un qualche valore, è forse nella direzione del lutto e della sua elaborazione che è necessario guardare. La sagoma luttuosa del mostro, il suo aspetto di «funeraglia» (HO, 748 *et passim*) segnalano infatti la presenza di un elemento che è sì foriero di sofferenza e malessere, ma da cui risulta non meno doloroso separarsi. La carcassa dell'orcaferone che vaga alla deriva nelle acque dello Stretto evoca la presenza di un lutto troppo ingombrante, troppo visibile per essere lasciato dov'è: se davvero in essa sono racchiuse la memoria della guerra e delle sue conseguenze, il romanzo di D'Arrigo, concluso e pubblicato

52 Si tenga presente anche una lirica come *Il gran pesce*, attualmente inedita, composta verosimilmente negli stessi anni del romanzo: «Il Gran Pesce si simula aggredito/nella rete dei precordi e non è./Ha le bionde pinne dei Profeti. Ha/l'oro nero della Standard Oil Company./Le squame Berenice gli dardeggia/col suo bel rosso al crine, col viola./Curvatelo su un piatto di maiolica,/offritelo ai miei denti verde d'alga,/il Gran Pesce, Gesù dolce scorridore». Un appunto a matita corregge poi il [*Gesù dolce* dell'ultimo verso con *il San Giovanni*. In calce alla poesia si legge inoltre una citazione da Tertulliano, *De Baptismo* I: «Noi siamo i pesciolini secondo il Pesce Gesù Cristo, Signor Nostro». (ACGV, Fondo D'Arrigo, cartella “Poesie”).

nel pieno degli anni Settanta, non poteva suonare che come un fastidioso insistere che quanto era accaduto era ancora ben lontano dall'essere elaborato. D'Arrigo è certo, fin dall'immediato dopoguerra, che il conflitto appena conclusosi non può essere in alcun modo mitizzato, elevato alla struttura simbolica di un conflitto ideale, poiché i «Miti grossi e truculenti dell'Irrazionale» che hanno dominato l'immaginario bellico non hanno nulla a che fare il mondo del fantastico: «insistiamo nel ritenere questa guerra, calcolata e fredda, incapace d'ogni trasfigurazione favolosa, questa guerra la più micidiale e la meno nobile di tutte le guerre», si legge in un suo articolo dell'ottobre 1948⁵³. Difficile credere, dunque, che mentre affidava queste riflessioni alle pagine del «Progresso d'Italia» D'Arrigo elaborasse un romanzo leggibile secondo le strutture del mito: il mito classico e biblico, come si è visto, ha effettivamente spazio nel romanzo, ma solo in quanto struttura di palinsesto, presentata con roboante fastosità al fine di essere più nettamente contraddetta dalle forze romanzesche e realistiche dell'opera.

Tutte le forze vitali del romanzo – dalla lingua che “si rigenera” (cfr. *infra*, par. II.6) ai personaggi dei vari intrallazzisti e bazzarioti – lavorano di fatto in questa direzione, verso il ristabilimento di un ordine che, per quanto discorde rispetto alle sue premesse, alla fine si avrà con il ritorno dei pescespada nello Stretto. La tragicità del lutto sta dunque anche nel suo inevitabile superamento, un superamento che risulta impossibile solo per il reduce 'Ndrja, per il quale il lutto assume i caratteri di una forma estrema di fedeltà a qualcuno o qualcosa (Pirri?) di cui non si accetta la perdita. Il resto del mondo romanzesco ne celebra invece il grandioso funerale – o davvero, per riprendere il celebre *pun joyceano*, il *funferal*⁵⁴, completo di corteo funebre, cadavere posticcio e pianti rituali. La duplicità della figura dell'orcaferone implica morte e rinascita nel segno di una continuità degli eventi da cui resta escluso solo chi non vuole disancorarsi, come 'Ndrja, dal filo diritto della Storia.

C'è del resto un elemento luttuoso anche nella necessità di rinunciare al discorso alto della lirica, del dramma e dell'epica, per

53 D'Arrigo 1948g.

54 D'Agostino 1977, p. 279.

affidare la narrazione a un genere come il romanzo, sempre sbilanciato sul provvisorio contemporaneo e connivente con le ragioni dei vivi. Se il romanzo è un genere che nasce in coincidenza con il «grande smarrimento di valori, *mentre ancora sussiste* il sistema dei valori stessi»⁵⁵, ovvero come presa d'atto della inefficienza dei paradigmi teorici a cui pure si è precedentemente creduto, reintrodurre al suo interno le forme della lirica, del dramma o dell'epica può essere letto non soltanto come un modo per metterle in discussione, ma anche come un estremo tentativo di contrabbandarne le forme entro un nuovo orizzonte. La descrizione di Lukács, per il quale «il poeta in veste di romanziere ha perduto la raggianti fede della giovinezza di ogni poesia»⁵⁶, risulta singolarmente adeguata al caso D'Arrigo, transfuga dell'Ermetismo votato alla prosa, convinto dell'impossibilità del discorso “alto” al punto di non pubblicare più neanche un rigo delle sue liriche eppure ancora non del tutto persuaso di poter racchiudere nel romanzo il dramma dei suoi personaggi. La goffa orca assassina, il lutto della guerra che non merita alcuna «trasfigurazione favolosa», rimane infatti nel romanzo come un incomprensibile elemento d'ingombro, corpo morto residuale che viene abbandonato nella mani distruttrici di chi opera in ragione della realtà.

Si è parlato di come i personaggi di *Horvynus Orca*, da Ciccina Circé a Caitanello passando per una miriade di figure minori, siano bloccati nel loro trauma, causato – e se non causato, aggravato – dall'esperienza della seconda guerra mondiale. Il racconto cui 'Ndrja si sottrae è il veicolo dell'elaborazione, il mezzo principale di sperimentazione di nuove teorie e strategie che devono ridiscutere i presupposti del vivere comune. Sono soprattutto i personaggi femminili ad arrangiare soluzioni per la sopravvivenza: donna Cristina Schirò coi suoi impiastri medicinali, Nina Palamara che rinuncia alle trecce per comprare le reti da pesca, la moglie di Armandino Raciti che costruisce la palamitara con la forza e la determinazione di un uomo, e su tutti la Ciccina Circé che vende se stessa per non morire. Il romanzo è costretto

55 Lukács 1916, p. 149, mio corsivo.

56 *Ibid*, p. 125.

a raffigurare la realtà quale vincitrice e ad abbandonare il protagonista al suo destino: la scelta di genere operata da D'Arrigo, convinta o no che sia, è dunque innanzitutto una presa di posizione, un'implicita parola in favore del mondo dei bazzarioti e degli intrallazzisti e di tutti coloro che, esclusi dal mondo del divino e del mito, non hanno altra scelta che «farsi il miracolo con le proprie mani»⁵⁷.

57 D'Arrigo 1948i.

Capitolo IV

Ulisse tra le anime morte

*Perché echeggia e risuona senza tregua nell'orecchio la tua canzone malinconica,
che si propaga per tutta la tua lunghezza e ampiezza, da mare a mare?
Cosa c'è in lei? Cosa c'è in questa canzone?*

Nikolaj Gogol'

IV.1. Un eroe muto

Il romanzo come genere, o se vogliamo come *modo* narrativo, implica per i personaggi la necessità di interagire gli uni con gli altri, in un continuo scambio di temi, di opinioni, di collocazioni. Tale dimensione polifonica non impedisce tuttavia di trovare all'interno dell'opera figure che cercano ostinatamente di sottrarsi a questo moto di trasformazione, continuo e sempre proiettato al futuro, che la realtà esige. Accanto ai personaggi che come si è visto cercano di riarrangiare una possibile forma di esistenza all'indomani della guerra, ve ne sono altri la cui vita risulta irreparabilmente esclusa dal corso delle cose, per i quali non esiste

possibilità alcuna – né, in fondo, alcun desiderio – di reinserirsi in una dimensione comunitaria.

Appartengono a questa seconda categoria figure come quelle di Cata o di Sasà Liconti, che il passaggio della guerra ha condannato a un destino di sostanziale alienazione: la prima viene gettata in uno stato di completa infermità mentale dalla perdita del marito pochi giorni dopo le nozze; il secondo ci viene descritto mentre, immobile sulla scogliera di Scilla come una statua di sale, cerca invano di procurarsi il trasbordo in Sicilia per raggiungere la persona di cui è innamorato. Non è casuale che di queste due figure non sentiamo la voce in prima persona, ovvero che Cata e Sasà Liconti non siano, a differenza dei personaggi di cui si è discusso nel capitolo precedente, personaggi-narratori. L'irrimediabilità del loro destino è sancita in primo luogo dalla scelta di non prendere parte al discorso comune degli uomini, di non parlare e di non raccontare.

Il fatto di non voler parlare di sé e della propria storia caratterizza soprattutto, fin dalle primissime pagine della narrazione, il protagonista 'Ndrja Cambria. Reduce che torna dal fronte «non più ricco, ma più povero di esperienza comunicabile»¹, 'Ndrja si configura immediatamente come un personaggio vuoto, inerte, che funziona da catalizzatore delle storie altrui ma che non prende mai – se non nel dialogo con Ciccina Circè di cui si è detto – la parola “da protagonista”. 'Ndrja funge da cassa di risonanza per le voci degli altri, con i loro stereotipi e le loro prese di posizione arbitrarie, che il protagonista non è però in grado di rovesciare. In *Horynnus Orca* viene portata sulla scena la condizione comune dei reduci che la guerra totale ha deprivato per la prima volta nella storia del diritto di narrare le proprie imprese: le guerre del Novecento condividono il triste primato di aver travolto nel proprio percorso di distruzione non soltanto soldati e militari, ma anche retrovie e civili in genere, sottoposti al fuoco dei bombardamenti, ai rastrellamenti, alle rappresaglie dei nemici. La guerra mondiale è stata dunque anche la guerra di chi al fronte non c'era e che, come mostrano i personaggi di *Horynnus Orca*, sente non meno dei reduci l'urgenza di

1 Benjamin 1936, p. 248.

raccontare come sono andate le cose, di guadagnarsi il proprio personale spazio di ricostruzione della memoriai².

Il mutismo di 'Ndrja muove da una dimensione storica per affrontare un problema che travalica però il proprio contesto contingente: da un punto di vista più strettamente narrativo, infatti, la scelta del silenzio ha all'interno del romanzo soprattutto la funzione di salvaguardare il dramma individuale del personaggio, impedendone una vera e propria messa in discussione. È quanto accade infatti subito alla storia di 'Ndrja non appena questi apre uno spiraglio nei confronti dell'«altro» – che è poi l'*altra*, Ciccina Circé: la vicenda del suicidio di Pirri, che nella memoria del protagonista va assumendo tratti eroici che lo nobilitano e allo stesso tempo lo tengono a distanza, viene parodizzata (cfr. *infra*, par. III.3 e III.4) nel contraddittorio con la femminota e nuovamente sottoposta al giudizio del presente. La scelta di porsi di fronte al trauma con il silenzio anziché con la parola si configura dunque come un tentativo estremo di sottrarre l'elemento tragico ai capricci della realtà, di collocarlo a una distanza assoluta dal presente e dalle sue metamorfosi.

Sottrarsi al discorso significa in primo luogo sottrarsi al divenire, e dunque alla relativizzazione dei valori che ogni divenire comporta. Il silenzio assume così i caratteri di un segno estremo di rispetto, un gesto con cui si tenta di porre il morto (o in generale: l'oggetto del proprio lutto) letteralmente al-di-là, al di fuori dello spazio del reale quotidiano. La distanza di sicurezza che viene a crearsi tra il mondo dei viventi e quello degli scomparsi salvaguarda non solo il ricordo, ma anche “l'incolumità” di quanti sono rimasti in vita: a questi viene risparmiato l'obbligo di misurarsi con chi intanto viene elevato nella sfera dei miti e degli eroi, posto a una distanza che non intrattiene più alcun commercio col mondo dei vivi.

Ma è proprio questo territorio distanziato in maniera assoluta, spazio epico per eccellenza, che il romanziere non ha a sua disposizione.

2 Secondo Agostino Bistarelli, al termine della Seconda Guerra Mondiale la «scomparsa di una distinzione netta tra militari e civili» comporta un'estensione senza precedenti della categoria di “reduce”, i cui effetti si ravvisano «perfino nel campo delle politiche statali per la gestione del lutto» (cfr. Bistarelli 2007, in particolare p. 22).

All'interno della forma-romanzo ogni figura è chiamata a confrontarsi con il presente e con il giudizio altrui; qualsiasi strategia di isolamento risulta inevitabilmente rimessa in discussione dal fatto di non poter accedere a una posizione separata dal contesto. Nel mondo romanzesco – come in quello reale –, il progetto di proteggere il passato con il silenzio ha pochissime probabilità di essere rispettato fino in fondo. Ce lo ricorda Tolstoj in una pagina durissima di *Guerra e pace*: subito dopo la morte del principe Andrej Bolkonskij, Marija e Nataša fanno il voto di non parlare mai più di lui «per non distruggere con le parole, così pareva a loro, un sentimento troppo elevato per essere espresso»³. Il narratore non le contraria, limitandosi, con esemplare spietatezza, a lasciar passare il tempo: solo a distanza di alcune settimane le due donne si accorgono che «questo silenzio sul suo conto faceva sì che a poco a poco, inavvertitamente, esse cominciassero a dimenticarlo»⁴. Lo spazio intangibile e assoluto in cui Marija e Nataša vorrebbero riporre, come in una teca inaccessibile, il ricordo di Andrej, nel mondo del romanzo semplicemente non esiste, e ogni tentativo di affidare ad esso ciò che si vuole mettere al riparo dalla corrosione del presente è destinato al fallimento.

Ad un fallimento vanno incontro infatti, anche in *Horcynus Orca*, i personaggi che come Cata, Sasà Liconti e 'Ndrja Cambria oppongono resistenza a un mondo esteriore che chiede con insistenza la rielaborazione dei loro lutti. Lo spazio separato in cui tentano di condurre le proprie esistenze si esprime, oltre che nel mutismo, nell'interdizione del contatto fisico: Cata, impazzita per il fatto di non aver consumato il matrimonio, è figura “intatta” e intangibile per definizione (al momento della sua entrata in scena appare a 'Ndrja, «come qualcosa di intoccabile dietro un vetro», HO, 19); analogamente 'Ndrja rifugge il contatto con gli altri e viene per questo apostrofato «santo di marmo» (HO, 30), epiteto nel quale si compenetrano l'elemento della sacralità e quello dell'indifferenza. 'Ndrja e gli altri personaggi silenziosi di *Horcynus* sono «eroi dell'anti-vita»⁵, vivi solo nello spazio del dissidio tra soggetto e mondo – un dissidio peraltro tipico della poesia

3 Tolstoj 1865, p. 1623.

4 *Ibid.*

lirica, che per oggettivarsi ha bisogno di un tempo ciclico o immobile. Ma nel romanzo il tempo è vettoriale, progressivo, impietoso nello spazzare via queste figure un po' antiquate che recalcitrano di fronte alla necessità, condivisa dai più, di riadattarsi al mondo postbellico.

In *Horcynus Orca* il rifiuto della parola è allora qualcosa di più che una riflessione letteraria intorno al problema del reducismo: è anche la tentazione costante a cui il narratore è sottoposto quando si trova di fronte al rischio di non poter rappresentare il dramma del singolo. Negli anni in cui D'Arrigo scrive, non va dimenticato, il silenzio come conseguenza del trauma bellico viene addirittura *prescritto* alla letteratura da un filone di pensiero che, dalla Germania, si diffonde in tutta Europa. Dopo Auschwitz viene messa radicalmente in dubbio la legittimità della scrittura di raccontare e testimoniare, e per converso la scelta di tacere assume i caratteri dell'unica forma di cordoglio possibile: per questo «il motivo dell'ineffabilità, un tempo prerogativa del sublime religioso o estetico, dice ora la non dicibilità del negativo assoluto»⁶. Si tratta di una riflessione verso la quale i poeti attivi in Italia sono profondamente sensibili, se anch'essi, nell'immediato dopoguerra, scrivono a loro volta di appendere “per voto” le cetre alle fronde degli alberi. L'esperienza di D'Arrigo attraverso la poesia – e segnatamente attraverso la poesia di Hölderlin – lo rende pienamente consapevole di questa problematica: si potrebbe anzi affermare che il D'Arrigo poeta segua a sua volta il voto del silenzio, non pubblicando mai più un solo verso al di fuori di *Codice Siciliano*⁷.

5 La definizione è di Enrico Testa (2009, p. 7), che se ne serve per indicare soprattutto gli eroi romanzeschi del primo Novecento (come i protagonisti dei romanzi kafkiani o il Törless di Musil), figura goffe e solitarie che tendono a smarrirsi nella ricerca ossessiva della verità. La dicotomia proposta da Testa tra personaggi “assoluti” (eroi) e “relativi” (figuranti) non basta ovviamente a esaurire le possibili declinazioni del personaggio romanzesco, ma può intanto permetterci di comprendere meglio la singolarità della figura di 'Ndrja, nonché di riflettere su certi tratti anacronistici (piuttosto primo-novecenteschi, appunto) che lo caratterizzano.

6 Mengaldo 2007, p. 99. Al problema del silenzio dei sopravvissuti è dedicato tutto il capitolo VII del saggio, dal titolo *Non ascoltati/non creduti*, pp. 91-99.

7 Merita forse a questo punto ricordare che Quasimodo fu un estimatore delle liriche di D'Arrigo, includendo ben otto di esse – quando il loro

Messa in dubbio la possibilità della rappresentazione entro lo spazio della lirica, il problema si pone però con rinnovata gravità al romanziere: in che modo dare espressione al dramma dell'individuo singolo, quando questi non può dirsi rappresentativo di una collettività, senza ricorrere né all'io lirico né alle strutture eroicizzanti dell'epica? Che la guerra – «questa guerra» – non meriti alcuna trasfigurazione mitica, D'Arrigo lo aveva ben chiaro già dall'ottobre del 1948, quando sulla terza pagina del «Progresso d'Italia» rifletteva sull'impossibilità di trasfigurare il conflitto nei termini di una battaglia leggendaria fra bene e male – termini a cui, in ultima analisi, ogni precedente conflitto era stato ricondotto. L'eccezionalità della seconda guerra mondiale consiste proprio nell'impossibilità di offrirne una visione trasfigurata, poiché «soltanto con questa guerra morire è morire. [...] Questa guerra: perché le altre, financo la prima guerra mondiale, prestarono sempre qualche eccellente motivo alla fantasia e all'estro»⁸. D'Arrigo si pone dunque in cerca di una soluzione narrativa che, pur rifiutando di presentare in chiave epica il conflitto e in chiave eroica coloro che vi hanno preso parte, renda possibile un racconto, ancora, tragico.

Da questa angolazione si può forse comprendere meglio il tipo di torsione cui lo scrittore sottopone gli elementi tratti dal mondo dell'epica classica, tra i quali riveste un posto preminente, com'è ovvio, il protagonista 'Ndrja, l'ulisside che non riesce a “tornare”. 'Ndrja non è un eroe, ma neanche un antieroe; non è cioè semplicemente un personaggio ribaltato: è certo una figura parodizzata, ma non nel senso moderno del termine, che tende a implicare una delegittimazione del personaggio. 'Ndrja è un doppio parodico di Ulisse nel senso antico di “parodia”, ovvero come spostamento del punto di vista e illuminazione del personaggio da una diversa angolazione. È certamente possibile che il progetto originale di D'Arrigo per *Horcynus Orca* sia, sulla scia delle letture faulkneriane e della tradizione verghiana, un progetto di epica “dal basso”, in cui al personaggio centrale vengono riconosciuti i tratti

autore era poco più che uno sconosciuto – nell'antologia *Poesia del Dopoguerra*. (Quasimodo 1958, pp. 99-112).

8 D'Arrigo 1948g.

dell'eroe tradizionale: la sua stessa imperturbabilità⁹, la sua sostanziale tendenza a non cambiare nel tempo potrebbero garantirgli il destino dell'eroe. Ma 'Ndrja si trasforma, suo malgrado, giungendo a compiere la scelta definitiva che permette alla comunità di ricominciare a vivere, escludendolo al contempo dal consesso umano: nonostante la sua rigidità si trova insomma anch'egli «a transigere con se stesso e con gli altri» (HO, 1145), a ridiscutere le proprie convinzioni, «perché il male, alla finfine, è scegliere la morte contro la vita» (*ibid.*).

Il dramma dell'individuo che non può rientrare a far parte della comunità diventa tutt'uno con il dramma del personaggio che non coincide con il genere in cui è posto: figura assoluta e monolitica, 'Ndrja è costretto a interagire con un mondo in piena, violenta trasformazione, che gli pone due sole scelte possibili: adattarsi, o scomparire. Come molte altre figure delle opere darrighiane (a cominciare dai suicidi degli articoli giovanili, fino al medico Amedeus Planika e alla cagna Margot di *Cima delle Nobildonne*), anche 'Ndrja fa parte dei «perenni risentiti»¹⁰ che rivendicano il loro diritto a non vivere. Seppure D'Arrigo si avvicina al romanzo con il progetto di realizzare una narrazione epica, dunque, l'esito non potrà essere interamente quello previsto: la canzone che risuona senza tregua (la voce di Ciccina?) tocca la corda parodica anche di queste figure, impedendone qualsiasi processo di mitizzazione.

IV.2. Ulissidi comici

Si è già ricorso, per definire *Horcynus Orca*, al concetto di «parodia seria», coniato da Genette per riunire tutte quelle forme di trasposizione letteraria che non possono essere adeguatamente catalogate finché «identifichiamo la parodia con la sola funzione burlesca»¹¹. Per lo studioso la declinazione seria della parodia è da considerare – almeno nel

9 Un tratto fondamentale, ad esempio, del personaggio di Christmas, protagonista del più volte menzionato *Luce d'agosto* di Faulkner.

10 L'espressione compare proprio in CN per indicare un personaggio minore, la signora Dawson (cfr. D'Arrigo 1985, p. 110).

11 Genette 1982, p. 31. Di «parodia seria» a proposito di *Horcynus Orca* parla ad esempio Cristiano Spila (2000, pp. 52).

campo delle letterature occidentali – la più produttiva tra le forme di riscrittura, e permette di ricondurre al genere in questione anche opere, come il *Doktor Faustus* di Mann o l'*Ulisse* di Joyce¹², che nel rileggere i soggetti originari non sono animate da alcun intento irriverente o sarcastico.

Oscurando per un attimo l'elemento burlesco dal concetto di parodia, e ponendo invece in primo piano l'idea di un discorso che si pone “a lato” (*parà-odein*, “cantare di lato”, come in un controcanto o in una trasposizione della melodia), anche l'ulisside *Cambria* creato da D'Arrigo mostra allora con maggiore chiarezza radici che possono essere dette parodiche. L'Ulisse postbellico che torna a piedi nella propria Sicilia si configura, in altre parole, come un “controcanto” dell'eroe classico, un'aggiunta e non una dissacrazione – che pure, per il solo fatto di esistere, nega l'assolutezza eroica del suo prototipo, osservabile adesso da un'angolazione ulteriore.

Proprio la Sicilia di D'Arrigo, del resto, è patria di una tradizione antichissima di riscritture omeriche, tradizione che aveva nel siracusano Epicarmo il suo più celebre rappresentante. Originario di Megara Iblea, o forse trasferitosi in Sicilia a seguito del padre dall'Isola di Coa¹³, Epicarmo è considerato l'iniziatore della commedia dorica siciliana, che trae dal repertorio dei miti gli stessi soggetti narrativi dei poemi epici: intorno alle gesta di Ulisse, per considerare il caso che qui ci interessa, Epicarmo compone testi come *Ciclope*, *Sirene*, *Odisseo naufrago* e soprattutto *Odisseo disertore* (Ὀδυσσεύς ἀπομόλος), del quale la tradizione ha tramandato un frammento di una decina di versi. L'Ulisse che ci presentano è un soldato ben poco eroico che, incaricato di penetrare sotto mentite spoglie nel campo troiano per riferirne notizie alla proprie

12 *Ibid.*, p. 31 e 246-247.

13 Le fonti antiche non concordano sul luogo di nascita di Epicarmo, che trascorse comunque tutta la sua vita a Siracusa. La provenienza megarese è asserita da Aristotele nella *Poetica*, dove si legge che gli abitanti di Megara rivendicavano alla loro città l'invenzione della commedia «ché di colà era il poeta Epicarmo». A questi venivano attribuite tra le quaranta e le cinquanta commedie, caratterizzate talvolta, stando al giudizio degli antichi, da una certa «prolissità». cfr. Olivieri 1921, pp. 3-8; e la voce “Epicarmo” (curata dallo stesso studioso) nell'*Enciclopedia Italiana*.

parte, si sente venir meno il coraggio e, disertando, fallisce la propria missione¹⁴.

Secondo gli studi di Johann Oswald Schmidt, tra il VI e il V secolo a.C. la Sicilia ospitava una fiorente tradizione di scritti parodici dedicati alla figura di Ulisse («ci sorprendono soprattutto i commediografi siciliani, Formide, Dinoloco, Epicarmo, nessuno dei quali ha rinunciato nelle proprie opere alla fecondissima fonte del mito troiano»¹⁵), che si poneva a fianco di quella omerica. La serietà degli intenti, in questa forma di raffigurazione che pure appartiene al genere della commedia, è dimostrata dal fatto che gli stessi antichi avevano in qualche caso attribuito tali opere parodiche allo stesso Omero, non avvertendo evidentemente in esse alcun intento di svalutazione nei confronti dei poemi epici¹⁶. Si tratta, appunto, di un “discorso che si pone accanto”, in dialogo o in contraddizione, ma che non decostruisce il discorso della sua controparte.

Ecco dunque a quale fine viene chiamato in causa, anche in *Horcynus Orca*, il complesso e ricco patrimonio epico: non per tentare attraverso di esso un'impossibile eroicizzazione della Storia (ancora troppo bruciante e vicina per accedere allo spazio della distanza assoluta), né per ribaltarlo in farsa negandogli ogni cittadinanza nel mondo del reale romanzesco, bensì per ridiscutere, senza annichilirlo, il discorso epico, aggiungendogli il correttivo della realtà. In *Horcynus Orca* l'epica viene messa in scena “come tale”, ad essere discusso è dunque l'intero sistema di valori che in essa si esprime, una concezione del mondo che pretende, anche all'indomani del «trauma bellico e tecnologico»¹⁷, di continuare a orientarsi secondo concetti di onore e di eroismo, secondo una visione del tempo che privilegia la circolarità e la

14 *Ibid.*, pp. 33-34.

15 «Prae ceteris nos prisci illi excipiunt comoediae inventores Siculi, Phormis, Dinolochus, Epicharmus, quorum nullus in pangendis fabulis uberrimo mythi Troici thensauro abstinuit», Schmidt 1888, p. 375.

16 È il caso anche della *Batracomiomachia*, «racconto con cui Omero si sarebbe divertito a diminuire la sua stessa epopea schierando in guerra topi contro rane.» (Zatti 2000, p. 76-77). Anche per Bachtin (1940, p. 420), nelle forme di narrazione serio-comica che anticipano lo spirito del romanzo «la parola diretta seria [...] si disvela nella sua limitatezza e incompletezza, *ma non è affatto svalutata*» (mio corsivo).

17 Frasca 1997, p. 61.

ripetizione. 'Ndrja Cambria, il reduce-viaggiatore simbolicamente incaricato della ricostruzione dell'ordine, si trova a interrompere questa circolarità, parlando la lingua di un mondo esterno alla comunità (l'italiano “delfino” in luogo del dialettale “fera” è, come si è già ricordato, il marchio di questa nuova condizione) e, quel che è più importante, allentando la catena delle generazioni ('Ndrja è un figlio che non sarà a sua volta padre). Il fallimento dell'eroe è proprio quello del personaggio che si trova, suo malgrado, straviato in un genere letterario che non è il suo: a 'Ndrja viene chiesto di restaurare un ordine arcaico quando la realtà non risponde più da tempo a quelle regole, di mantenere una postura eroica quando il mondo circostante – come si capirà dall'occholino di don Luigi Orioles – si è già riadattato alle nuove condizioni.

Tra le caratteristiche del personaggio assoluto delineato da Testa, emerge poi un ulteriore tratto funzionale al nostro discorso: si tratta della goffaggine, l'inadeguatezza che deriva dal trovarsi ad agire in un mondo che non è il proprio. A partire da questo elemento si comprende meglio come la condizione di queste figure, in una sorta di “eccesso di serietà”, finisca col costeggiare i territori del comico e della parodia – ne sono un esempio i protagonisti kafkiani, per i quali la presenza dell'elemento comico scaturisce sempre da una condizione liminare. Nel corso del Novecento è soprattutto dal personaggio di Ulisse (protagonista, del resto, anche di un racconto di Kafka) che inizia a promanare un'«aria impalpabile e pervasiva di dabbenaggine»: partendo da queste figure è dunque più agevole «riconoscere il buffo che la traduzione mitica contiene, *senza distruggerne la poesia* e anzi salvaguardandone con cura l'aspetto veramente umano»¹⁸.

Potrà sembrare improprio avvicinare al filone comico-parodico (ma parodico nel senso che si è detto) un'opera come quella di D'Arrigo, la cui ostentata serietà sembra votata a difendere con ogni mezzo la

18 Boitani 1992, p. 166. Il capitolo VI del saggio si sofferma su alcune estensioni novecentesche dell' “ombra di Ulisse”, che vanno ad allungarsi appunto nei territori del comico (o meglio, come si precisa poco dopo, del serio-comico, «spoudaion»-«geloin» p. 169): passando per Gozzano e Savinio, Boitani giunge a includere in questa linea – a questo punto non sorprende – anche Joyce.

possibilità del tragico nella narrazione contemporanea. Il ricorso al mito, l'evocazione di mostri ancestrali quali il leviatano/balena, la centralità del tema della guerra dovrebbero assicurare in partenza la collocazione del romanzo nell'ambito dei generi “alti” – eppure è impossibile negare che, sul piano delle scelte stilistiche, D'Arrigo si muove costantemente in una direzione che sconfessa tutto questo. La lingua che i personaggi parlano, il modo con cui interagiscono, la sorte loro riservata (l'omicidio/suicidio di 'Ndrja, la morte da «gigante di cartone» dell'orca) sono spie, che il lettore registra quasi inconsapevolmente, di come questo mostruoso viaggio verso l'origine venga in fondo guardato dall'autore con un certo scetticismo.

Questo tratto apparentemente anomalo del romanziere D'Arrigo è comunque presente, per quanto in nuce, fin dall'inizio della sua attività letteraria. Si è fatto cenno al fatto che, negli studi darrighiani degli ultimi anni, interessanti contributi sono derivati dall'indagine intorno alle prime opere dello scrittore, numerose ma da sempre schiacciate dalla presenza del romanzo più famoso. Accanto alle poesie inedite, agli elzeviri e alle brevi prose narrative che D'Arrigo compone tra l'immediato dopoguerra e l'inizio del lavoro massiccio a *Horcynus*, vale allora la pena soffermarsi anche su quello che allo stato attuale delle ricerche sembra essere il primo organico tentativo compiuto da D'Arrigo di realizzare un romanzo: una riscrittura, dal titolo *Il compratore di anime morte*, che prende le mosse dal celebre poema di Nikolaj Gogol'.

«Ogni eroe epico che si rispetti fa una visita al regno dei morti»¹⁹: il viaggio all'inferno di 'Ndrja è stato fin da subito, e a buon diritto, letto col pensiero rivolto ai grandi viaggi infernali della nostra tradizione, quello di Ulisse e quello di Dante²⁰. Epica e poesia, i grandi riferimenti di D'Arrigo – che però, ci dicono adesso le sue carte, aveva a quanto pare una certa familiarità anche con le scorribande infernali di personaggi meno nobili, come appunto «il picaro russo»²¹ Čičikov. Anche quello del protagonista gogoliano è infatti un percorso di esplorazione e di

19 Zatti 2000, p. 19.

20 Anche perché «in Italia il paradigma omerico è inestricabilmente legato a quello dantesco» (Boitani 1992, p. 152).

21 Piretto 2003, p. 193.

conoscenza, un viaggio infernale attraverso un territorio di personaggi sciocchi, bugiardi, tragici e comici inchiodati alle proprie fissazioni come anime dannate. Nell'ipotesi di leggere *Horcynus Orca* alla luce dell'idea di parodia, risulta dunque indispensabile prendere in esame anche la riscrittura darrighiana delle *Anime Morte*: da essa emerge il profilo di un autore che poco o nulla concede alla mescolazione delle lingue (vi si scorge in tralice, semmai, il D'Arrigo delle *Nobildonne*), e che forse, come è stato detto per il suo modello, «vagheggiava la *Divina Commedia* e in questa forma credeva di vedere la grandezza del suo lavoro, mentre ciò che gli riusciva era una satira menippea»²².

IV.3. La fase gogoliana: *Il compratore di anime morte*

Consideriamo dunque, almeno nei suoi caratteri generali, *Il compratore di anime morte*²³.

Progettato inizialmente come sceneggiatura cinematografica, nel corso dell'elaborazione assume lentamente i tratti di un romanzo a se stante che, pur mantenendosi fortemente fedele al palinsesto gogoliano, già rivela le tracce del talento creativo di D'Arrigo. Lo scrittore vi lavora nel corso dei primi anni romani, quando più intense sono le sue frequentazioni con gli artisti del mondo del cinema e più impellente la necessità di trarre un sostentamento materiale dall'attività letteraria. Sono gli anni in cui D'Arrigo, oltre a occuparsi di critica d'arte, tiene sulla rivista romana «Cinema-Stampa» una rubrica dal titolo *Trame di libri*, con l'incarico di segnalare racconti o romanzi particolarmente adatti a essere trasposti sul grande schermo²⁴.

22 Bachtin [1938, 1941], p. 469.

23 Il dattiloscritto del romanzo, attualmente inedito, è conservato presso l'ACGV tra le già menzionate carte del Fondo Stefano D'Arrigo in attesa di sistemazione (Faldone 8). Il romanzo verrà indicato da qui in poi con la sigla CAM.

24 La rivista, diretta da Piero Busatti, ebbe vita breve: nata nel gennaio del 1949, concluse le pubblicazioni nell'aprile dell'anno successivo. Sui primi tre numeri compaiono, a firma di Fortunato D'Arrigo, articoli dedicati alle opere di Carlo Alianello, Mario Soldati e Domenico Rea.

IV.3.1 Gogol' e il “poema”

La vicenda delle *Anime morte*, sottotesto della «libera riduzione di Stefano D'Arrigo»²⁵, è costruita da Gogol' intorno al personaggio di Pavel Ivanovič Čičikov, consigliere di collegio di bassa estrazione sociale che aspira a conquistare un patrimonio tale da potersi finalmente permettere i sogni che pertengono alla sua classe – una casa, una brava moglie, una vita agiata. Čičikov, forse il primo speculatore finanziario nella storia della letteratura, persegue i suoi scopi dapprima con un'inflexibile dedizione al lavoro, e poi, a seguito di alcuni rovesci di fortuna, dandosi al commercio di “anime morte”. Si tratta della compravendita di servi della gleba deceduti che continuano a figurare nei registri del catasto, e rispetto ai quali sussiste ancora, per i proprietari, il dovere di pagare le relative tasse: acquistando le “anime” di questi contadini, Čičikov assume su di sé l'onere della tassazione, ottenendo al contempo la possibilità di ipotecarli per accaparrarsi terre e capitale. La compravendita, s'intende, consiste nell'acquisto di puri nomi, parole vuote che possono continuare a condurre un'esistenza clandestina solo all'interno di un sistema dalla burocrazia elefantica com'era l'impero

Un approfondimento dei rapporti tra D'Arrigo e l'ambiente degli sceneggiatori e registi romani – tramite cui, come si ricorderà, lo scrittore approda sul set di *Accattone* nel 1960 – potrebbe dunque fornire ulteriori elementi circa la composizione del *Compratore*. Certamente importante, in questa chiave, l'amicizia con Ennio Flaiano, direttore della sezione romana di «Omnibus» negli anni in cui D'Arrigo figura tra i collaboratori (si veda il ricordo dell'amicizia tra i due nelle parole di Jutta D'Arrigo, in Serri 1993). È da notare, altresì, che i giornali di area comunista per i quali D'Arrigo scrive tra la seconda metà degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta dedicano una costante attenzione alla letteratura proveniente dai paesi sovietici: così afferma Marro (2002, p. 165) a proposito di «Vie Nuove», e considerazioni analoghe si possono fare, a mio parere, in relazione al «Progresso d'Italia», sulle cui pagine compaiono di frequente articoli su Dostoevskij, Cechov, Tolstoj, Gorki, Gorbatov, nonché sul cinema sovietico. Sul numero del 20 luglio 1947, a firma G.L., si legge anche una recensione delle *Anime Morte*, appena ripubblicato da Einaudi nella traduzione di Agostino Villa (la prima edizione italiana era apparsa nel 1883 e una seconda, per i tipi di Carabba, nel 1917, con il titolo *Le avventure di Cicicoff o Le anime morte*). Cito di seguito dalla traduzione di Villa (cfr. Gogol' 1842), che fu verosimilmente quella su cui si basò D'Arrigo, attenendomi però alle regole attuali di traslitterazione per la trascrizione dei nomi propri.

25 Così il testo viene definito sulla prima pagina del dattiloscritto.

degli zar. Questo spazio surreale e fantasmatico, che Čičikov, scortato dal servo Selifan, percorre in lungo e largo a bordo della sua sferragliante *brička*, diviene così il fulcro effettivo della narrazione, portando in primo piano i personaggi meschini, vigliacchi, avidi e opportunisti che lo popolano. Sarà proprio uno di loro a far infine naufragare i progetti di Čičikov: preoccupato di aver venduto le sue anime a un prezzo inferiore rispetto al loro valore di mercato, rivelerà a tutti il losco affare del protagonista, vanificando gli sforzi da lui compiuti.

È importante ricordare che *Le anime morte*, composto quasi interamente nel corso dei soggiorni di Gogol' in Italia, rappresentava nelle intenzioni dell'autore solamente il primo atto di un progetto letterario che, attraversando l'inferno e il purgatorio della condizione umana, giungesse infine ad una rappresentazione del paradiso capace di additare ai suoi lettori la via della redenzione. Ispirandosi alla *Commedia* dantesca, Gogol' pretende che sulla copertina dell'opera sia stampata la dicitura “poema”: è dunque etica e persino religiosa la postura dello scrittore nei confronti della società; lontanissima, almeno in partenza, da qualsiasi intenzione satirica o parodica. Ciononostante, tormentato dai ripensamenti e dalle critiche che riceve, Gogol' non si risolverà mai a pubblicare la seconda e la terza parte dell'opera, destinando *Le anime morte* a diventare, da poema edificante, un capolavoro del romanzo parodico. Questo apparente paradosso è indicatore della sorte a cui va incontro la prosa quando tenta di percorrere i territori dell'epica – anche laddove di tratti di una *malaja epopeja*, un'epopea in forma minore, per riprendere le parole dello stesso Gogol'²⁶: è questa una lezione che D'Arrigo, lavorando alla sua riscrittura, deve aver inevitabilmente assorbito.

IV.3.2 *Le Anime morte* secondo D'Arrigo

Il progetto di D'Arrigo, come anticipato, segue infatti il testo gogoliano con la scrupolosità dell'apprendista, con la cura dell'artigiano alle prime armi che impara dalla lezione di un maestro. Trattandosi di un testo non facilmente accessibile, vale la pena ripercorrerne rapidamente la trama:

26 Piretto 2003, p. 192.

La vicenda viene riambientata nel Regno delle due Sicilie, nel lasso di tempo che va dal 24 dicembre 1859 al giorno dello sbarco di Garibaldi a Marsala. Nell'ospizio napoletano dei Figli della Madonna, il trovatello Cirillo Docore, già trentenne, sogna una famiglia che si decida ad adottarlo, e nel frattempo lavora come scrivano presso l'Istituto della Real Beneficenza. Cirillo è un giovane buono, senza vizi, casto come un "monacellu" (così lo apostrofa donna Margherita, procace vedova proprietaria di una friggitoria a Porta Capuana, le cui grazie lasciano il giovane inspiegabilmente indifferente), il cui unico sogno sono gli «interni domestici» che solo una famiglia adottiva potrebbe dargli. Lavoratore instancabile e accurato («Voi siete troppo fesso per essere napoletano», lo rimprovera il capo-scrivano don Gennarino Succillo), registrando l'atto di compravendita di un terreno in Sicilia si trova a fantasticare su quanti soldi sarebbe possibile ottenere rivendendo allo Stato i contadini defunti e non ancora registrati dal censimento. Quando il principe don Ettore Alonso di Mergellina, detto Principe Dellotto a causa della sua passione per il gioco, si finge suo padre naturale per farsi dare i numeri vincenti (a Napoli i trovatelli erano tradizionalmente considerati fortunati nel gioco), Cirillo si presta alla messinscena e ottiene da lui un titolo nobiliare che gli garantisce il prestigio necessario per dare avvio al commercio delle "anime morte".

Iniziano così le peregrinazioni di Cirillo attraverso i territori del regno, alla volta di «quella terra abbandonata dal Re e da Dio» che è la Sicilia. Per l'incuria delle istituzioni e per le sfavorevoli condizioni ambientali, infatti, in Sicilia i poveri muoiono come mosche, nel generale disinteresse dei proprietari terrieri che ben volentieri vendono a Cirillo i nomi dei contadini presumibilmente defunti. I personaggi che Cirillo incontra nel corso del viaggio, in cui lo accompagna il fedele cocchiere Filomeno, hanno i caratteri più vari: ingenui e fuori dal mondo come il duca Lisitano e la sua famiglia, prepotenti come il Barone don Ignazio Mazzù, tirchi come Turi Borruso, avidi e nervosi come la vecchia donna Lissandra o ancora fannulloni e scialacquatori come il Principe Enzuccio Brancatello. Ad accomunarli è il completo disinteresse per le condizioni del proprio paese e dei loro abitanti (interrogati da Cirillo su quanti contadini possedano, alcuni non fanno neanche dire se siano nell'ordine delle centinaia o delle migliaia), un ottuso guardare solo al proprio interesse mentre il mondo in cui vivono si avvicina al tracollo. Un'ottusità, del resto, che coinvolge lo stesso Cirillo: ossessionato dai suoi traffici, egli stesso non pensa che a ingraziarsi nobili e potenti, vagheggiando possedimenti e matrimoni di interesse,

senza accorgersi che in Sicilia si stanno moltiplicando le rivolte dei “riscaldati”, i sostenitori di Garibaldi che attendono lo sbarco dei Mille per rovesciare la classe dirigente. I progetti di ascesa sociale si frappongono inoltre tra Cirillo e Rosalia Traina, una giovane contadina che Cirillo ha acquistato per errore insieme ai suoi quattro fratellini e all'anziano nonno, credendo si trattasse di anime morte: Cirillo è attratto dalla ragazza e dalla sua inspiegabile fedeltà nel seguirlo, ma si rende conto che, al punto in cui è, anteporre i sentimenti all'interesse lo condurrebbe alla rovina.

Intanto però le aspirazioni matrimoniali di Cirillo, che sembrano sempre più indirizzarsi alla giovane figlia del Viceré, gli attirano l'ostilità delle donne di corte: un'accusa infondata da parte di donna Lissandra, amplificata dall'autorevole e intrigante Marchesa Infantino, gli aliena le simpatie dei potenti palermitani, che ne decretano la reclusione nel carcere della Vicaria. Qui Cirillo viene finalmente in contatto con i prigionieri politici garibaldini, che per un equivoco lo ritengono un loro sodale, mentre in realtà Cirillo è del tutto all'oscuro dell'imminente sbarco («Filomé, ma te sai niente di questo Garibaldi?», domanda al cocchiere). Tra i nobili palermitani, allo stesso modo, nessuno ha sentore di ciò che va preparandosi, al punto che, quando il Viceré viene urgentemente richiamato a Napoli, si teme che la causa di ciò sia il pretestuoso incarceramento di Cirillo. Quando finalmente i garibaldini giungono in Sicilia, dunque, trovano ad attenderli oppositori del tutto impreparati e un cospicuo manipolo di sostenitori, tra i quali il perspicace Cirillo che, prontamente convertitosi alla causa, dalle barricate del carcere della Vicaria combatte al fianco di Rosalia con indosso una camicia rossa.

Delocalizzando la vicenda narrata da Gogol' nella Sicilia preunitaria, D'Arrigo sembra volersi riconnettere alla linea del romanzo storico di ambientazione risorgimentale, un filone che aveva in opere come *Libertà* di Verga, *I vecchi e i giovani* di Pirandello o *I Viceré* di De Roberto i propri capisaldi²⁷. Proprio *I Viceré*, del resto, veniva esaltato da D'Arrigo come «un grande romanzo letto da quattro o cinque in Italia» in un articolo del

27 Spinazzola, riferendosi a questi stessi autori, parla però di «romanzo antistorico», sottolineando l'assenza di una prospettiva teleologica positiva nelle opere in questione (cfr. Spinazzola 1990).

1948²⁸, e non è improbabile che la lettura dell'opera abbia avuto una funzione in qualche modo preparatoria per la stesura del *Compratore*. Il ripensamento critico dell'Unità d'Italia passa inoltre, per lo scrittore, attraverso la conoscenza di testi saggistici come *Una protesta del popolo delle Due Sicilie* di Luigi Settembrini, un lungo stralcio del quale viene citato nelle prime pagine del romanzo per descrivere la condizione dell'Italia meridionale ridotta allo stremo dal malgoverno borbonico (CAM, 14). È inevitabile rilevare, tuttavia, che almeno a quest'altezza temporale l'operazione “storica” di D'Arrigo ha ben poco della complessità di un De Roberto, limitandosi a narrare dalla prospettiva ristretta di un personaggio sostanzialmente estraneo alle dinamiche sociali le miserie di una classe dirigente incapace e profittatrice. Può darsi che questo aspetto abbia influito sulla mancata pubblicazione dell'opera di D'Arrigo: non si può dimenticare, del resto, che ancora nel 1957 Elio Vittorini sconsigliava l'editore Einaudi di pubblicare *Il Gattopardo*, romanzo che di lì a un anno avrebbe invece raccolto un incredibile successo di pubblico²⁹.

Dal punto di vista narrativo e formale, nondimeno, *Il compratore di anime morte* mostra già una sua completezza e maturità espressiva: da qui converrà dunque partire per ricollocare il romanzo all'interno del percorso letterario di D'Arrigo. Il nucleo centrale della narrazione, costituito dalle peregrinazioni di Cirillo in Sicilia, si regge sulla tradizionale struttura a schidionata tipica della letteratura picaresca: il personaggio avanza nello spazio e nel tempo, e lungo il suo andare si

28 D'Arrigo 1948d.

29 Nonostante la pubblicazione del *Gattopardo* e l'imminente ricorrenza dell'Unità spingano a pensare che la riscrittura darrighiana possa situarsi a sua volta sul finire degli anni Cinquanta, diversi elementi mi sembrano confermare le informazioni che ho ricevuto da Walter Pedullà, e cioè che il romanzo sia stato composto tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta. Oltre al fatto che *Le anime morte* erano tornate disponibili con la ristampa einaudiana (1947), all'articolo su De Roberto sopra ricordato (1948), e alla collaborazione di D'Arrigo a «Cinema-Stampa» proprio nel ruolo di “scopritore” di libri adatti al grande schermo (1949), occorre infatti tenere presente che, dal 1956 in avanti, lo scrittore sarebbe stato interamente assorbito dal lavoro su *I fatti della fera*: questo, almeno, è quanto si deduce dalle lettere scritte a Zipelli durante tale periodo, nelle quali, per di più, non compare alcun riferimento al *Compratore*.

dispongono i personaggi e gli episodi che animano la vicenda. In questa parte D'Arrigo si mantiene decisamente vicino al testo gogoliano, modulando molte delle situazioni e dei caratteri sulla base di quelli delle *Anime morte*³⁰, opera che a sua volta costituisce, come già ricordato, una riedizione del percorso di Dante nell'inferno.

È interessante inoltre notare come la dimensione spaziale, al di là dell'ironia che vede nel piccolo regno borbonico un potenziale di caos amministrativo equiparabile a quello della Russia zarista, risulti singolarmente affine al progetto iniziale di *Horynnus*. Quest'ultimo era aperto, come è stato recentemente reso noto³¹, da una sezione

30 Per una prima ricognizione delle corrispondenze, senza pretese di esaustività: il personaggio del Duca Lisitano, che con la moglie e i figli pensa solo ad accattivarsi la simpatia del Viceré, è modulato su quello del vanesio possidente Manilov con la sua famiglia (Gogol' 1842, pp. 21-36); così come donna Lissandra, la vecchia che per la sua avidità manderà in fumo i piani di Čičikov/Cirillo, su quello della vedova Nataša Petrovna (*ibid.*, pp. 40-56). Il terzo incontro del protagonista con il barone Mazzù ricalca quello con il possidente Nozdrëv, fanfarone e amante del gioco (*ibid.*, pp. 61-84), mentre il personaggio di Papandrea, che ostentando un vacuo rispetto della legalità ottiene da Čičikov/Cirillo più soldi di quanti costui vorrebbe dargliene, riprende quello con Sobakevič (*ibid.*, pp. 90-103). La scena dell'incontro con Turi Borruso, vestito miseramente al punto di essere scambiato per un servo, compare quasi identica in Gogol' (l'incontro con Pljuškin, *ibid.*, pp. 112-125), e lo stesso vale per la storia del Principe Enzuccio Brancatello, che vede andare a morte il desiderato matrimonio con la figlia di un ex-generale a causa delle proprie fissazioni nobiliari (analoga alla vicenda del trentenne Tentetnikov che vuole sposare la figlia del generale Betriščev, *ibid.*, pp. 245-2817). Il governatore e la governatoressa di Gogol', e la loro figlia dal viso perfettamente "ovale" (*ibid.*, pp. 161 e 163), ispirano infine le figure del Viceré, della Vice-regina e della loro figlia (che in D'Arrigo è caratterizzata «dal viso di ovetto fresco»). Riprese fedelmente dal romanzo sono poi alcune scene, ad esempio quella del ballo che occupa l'VIII capitolo delle *Anime Morte*; e digressioni come quella sul diverso carattere dei grassi e dei magri. Sono invenzioni di D'Arrigo, al contrario, la famiglia Traina e in particolare il personaggio di Rosalia.

31 Sulla "parte napoletana" di HO, espunta dalla redazione finale, cfr. Sgavicchia 2005, pp. 64-68, e Ead. 2012. Secondo la studiosa questa parte sarebbe stata composta tra l'ottobre del 1957 e l'agosto del 1959: le date potrebbero dunque seguire di poco quelle della stesura del *Compratore*. Sgavicchia richiama inoltre l'attenzione sul modo in cui gli elementi della tradizione comica e popolare (soprattutto l'Opera dei Pupi) vengono da D'Arrigo progressivamente occultati col procedere delle stesure (significativa, in questa chiave, mi sembra soprattutto la

introduttiva ambientata a Napoli, e solo in un secondo momento la vicenda del protagonista si spostava verso sud. Naturalmente “siciliane” dovevano apparire poi a D'Arrigo scene gogoliane come quella in cui Čičikov, attraversando le campagne ucraine, si chiedeva, come il viandante che passa per le proprietà di Mazzarò, «di chi è» tutta quella terra, ottenendo da una voce non identificata sempre la stessa risposta: «di Tentètnikov»³².

Per il lettore che abbia familiarità con le lambiccate soluzioni stilistiche di *Horcynus Orca*, tuttavia, nel *Compratore di anime morte* è soprattutto il linguaggio a stupire: mentre vi si riconoscono certi stilemi caratteristici di D'Arrigo³³, certi modi già peculiari di armeggiare con le parole e con le frasi³⁴, si osserva altresì una netta predilezione per uno stile colloquiale e rapido, brillante, che rifugge dal gusto della ripetizione e della precisazione – così tipico di *Horcynus* – per tratteggiare con tocchi fugaci (bozzettistici, talvolta) caratteri e ambienti³⁵. Una linea di continuità con la voce narrante di *Horcynus* potrebbe essere identificata piuttosto nel tono da cantastorie, un tono da narrazione teatrale e popolare, che emerge soprattutto dalle prime pagine del *Compratore*:

-
- 32 presenza dei Giganti, ispirati alla tradizione folklorica messinese).
cfr. Gogol' 1842, pp. 254-255 («– Di chi è questo bosco? – gli risposero: – di Tentètnikov; [...] – Di chi sono questi pascoli e questi prati irrigati? – gli risposero: – Di Tentètnikov»...).
- 33 Espressioni come «cioè a dire» (CAM, 46), «a sfottò» (CAM, 170), «più dentro» (CAM, 168-169), «percosidire» (CAM, 139); o termini come «trovatura» (CAM, 39, 139) che indica qui la truffa di vendere anime morte per vive.
- 34 Il prefisso negativo s- («conclusero, sconclusero», CAM, 200; «in un vedere e svedere», CAM, 209), i giochi di parole (don Mazzù è «un grande baro, doppiamente barone quale lui era», CAM, 169), i composti (don Blasi Schiavone spregiativamente definito «un carnedipecora», CAM, 160). Per quanto riguarda la sintassi, si veda la nota che segue.
- 35 Ne è un esempio la scena in cui si introduce, grazie anche all'interposta presenza della moglie, il personaggio del Viceré: Cirillo «disse che era orgoglioso e felice di trovarsi in presenza dell'uomo che dirigeva quel paradiso che era Palermo, con le sue strade tenute come un velluto, l'amministrazione perfetta, eccetera, eccetera, tutte cose che non rispondevano minimamente alla verità ma che mandarono in visibilio Sua Eccellenza il Viceré che finì col portare Cirillo nei suoi appartamenti privati dove la Viceregina gli offrì un rosolio e di confidenza in confidenza arrivò a dirgli che suo marito qualche volta ricamava sul tulle» (CAM, 48).

Cirillo è un ospite alquanto eccezionale nell'Ospizio ed intanto che si prepara per uscire, *facciamone la conoscenza* (CAM, 1, mio corsivo)

Le condizioni dell'agricoltura e dei proprietari terrieri, (*bisognerà tenerlo presente per la nostra storia*) erano pessime sotto Fernando II (CAM, 14, mio corsivo)

Risuona in frasi di questo tipo, in cui il narratore si rivolge anche direttamente agli interlocutori, quel «tono di una chiacchierata spiccatamente familiare con i lettori»³⁶ che siamo abituati a trovare nelle opere di Gogol', e che pure nella costruzione di *Horcynus* gioca un ruolo determinante – se è vero che, come aveva intuito Nemi D'Agostino, mentre la vicenda procede tragicamente verso la morte, il «discorso» che la sostiene è un «cantare comico» all'antica³⁷. D'Arrigo conosceva per esperienza diretta il mondo del teatro popolare in cui gli imbonitori erano soliti dialogare con il pubblico³⁸, e Gogol' gli offre una possibile declinazione letteraria di tale tradizione, una delle molteplici vie stilistiche che il romanzo ha di fronte nel rielaborare il mondo della cultura popolare. D'Arrigo e Gogol' sembrano insomma condividere l'idea che nel parlare basso, nei gerghi e nella musica, risuoni «la canzone malinconica» che guida ogni narrazione.

IV.3.3 Una *brička* col sonaglio

A questo proposito merita qui riprendere l'interessante studio di Gian

36 Bachtin [1940, 1970], p. 484. Nel passo citato, per l'esattezza, Bachtin si riferisce a un'altra opera gogoliana, le *Prefazioni a Le veglie alle fattorie di Dikan'ka*, ma si tratta di un aspetto comune anche alle *Anime morte*, dove troviamo infatti frasi come: «...ma anche il nostro Čičikov provava in questi momenti impressioni non del tutto prosaiche. *Vediamo un po' cosa provava.*» (AM, 222, mio corsivo); o «Ma chi era, e com'era: che tipo, che natura d'uomo? Dai vicini, o lettrici, dai vicini sarà bene che *andiamo a informarci*» (AM, 253, mio corsivo).

37 D'Agostino 1977, p. 279.

38 Per questa via, come si sa, entra in *Horcynus Orca* tutto l'immaginario dell'epopea carolingia.

Piero Piretto dedicato alle *Anime Morte*³⁹, nel quale, mentre si riconosce la discendenza del romanzo in questione dalla tradizione dell'epopea (quella che, nelle intenzioni di Gogol', avrebbe dovuto essere evocata dal “poema” in copertina: Puškin, Omero «e soprattutto Dante»⁴⁰), si dedica ampio spazio all'importanza che riveste nella costruzione del romanzo il canto popolare russo:

La lingua russa popolare è l'unico elemento di autenticità che Gogol' riconosce al mondo di cui tratta, la definisce rousseauianamente *čudnoe vyraženie* (meravigliosa espressione) e la combina, nella costruzione del progetto come nell'intreccio, al paesaggio russo, inscindibile a sua volta dalla canzone popolare [...] Come in un tradizionale canto popolare, il protagonista del poema giunge non si sa da dove e si dirige in un luogo altrettanto ignoto. La storia lo coglie già in viaggio⁴¹

Il ritmo di questo viaggio è scandito dai sussulti, dalle accelerazioni e dai “tintinnii” della *brička* su cui viaggiano Čičikov e Selifan, rivisitazione umoristica (la *brička* è un calessino da scapolo) della *trojka* delle canzoni folkloriche, che incarna col suo procedere turbinoso e sconnesso il destino del popolo russo. Alla *brička* di Čičikov è appeso un sonaglio che sbatte e tintinna quando questa viaggia («Il sonaglio tintinna con note meravigliose; l'aria lacerata ulula e diviene vento»), rievocando i versi delle canzoni popolari da cui trae origine:

Monotono tintinna il sonaglio,
la strada si copre di polvere leggera.
Mesto per l'estesa e piatta pianura
si diffonde il canto del postiglione.

O ancora:

La *trojka* si lancia, la *trojka* galoppa,
vortica la polvere sotto gli zoccoli.

39 Piretto 2003.

40 *ibid.*, p. 192.

41 *ibid.*, p. 193.

Il sonaglio piange sonoro,
ora ride, ora tintinna⁴².

Nel sonaglio che piange e tintinna si racchiude il senso della «canzone malinconica» destinata a risuonare per sempre, senza tregua, «da mare a mare». L'origine folklorica di questa immagine mostra, secondo gli studiosi di Gogol', l'importanza che la lingua e il canto popolare rivestono nella scrittura delle *Anime morte*, collegandosi alla peculiare forma di comicità – una comicità, appunto, mai distinta dalla malinconia – che anima l'opera gogoliana. Il tono della chiacchierata familiare cui si faceva cenno poco fa, in altre parole, nasce letteralmente dallo spirito di questa musica che risuona all'orecchio, come una voce seconda che non abbandona mai il protagonista.

Che la *bricka* col sonaglio possa rievocare, nei lettori di *Horcynus Orca*, la barca pizzuta di Ciccina a cui la femminota ha appeso la campanella che sussulta a ogni cambio di corrente, diventa a questo punto un parallelismo prevedibile. Ma il punto non è stabilire una qualche forma di derivazione tra queste due immagini: quello che conta è la possibilità di identificare nella narrazione di D'Arrigo le implicazioni di quel tono colloquiale, il tono del «cantare comico» all'antica, che lega così strettamente musica popolare e polifonia romanzesca. Proprio nei discorsi di Ciccina, lo si è visto, D'Arrigo sceglie ad esempio di intessere riferimenti alle canzoni siciliane (cfr. *infra*, par. III.3); e altrettanto significativo è ricordare che la voce che 'Ndrja continua a sentire, la voce buffonesca capace di far emergere il lato più basso e umano di ogni cosa, risuona al suo orecchio nella forma di un tintinnio, un «dindin di campanella» (HO, 1211). Canzone popolare e demistificazione romanzesca sono in qualche modo due facce della stessa medaglia, unificate

42 Strofe di due canzoni popolari russe (*Odnouzručno gremit kolokol'čik e Trojka mčitsja, trika skačel*) che la critica considera fonti ispiratrici delle *Anime morte* (citate in Piretto 2003, rispettivamente alle pp. 196 e 197). Gogol' conosceva il topos della trojka col sonaglio anche da una poesia di P.A. Viazemskij (*Esšč trojka*), scrittore con il quale condivideva l'amore per l'Italia e la curiosità nei confronti delle tradizioni popolari (si tratta dello stesso «zor Viaseschi» ritratto da Giuseppe Giachino Belli in un celebre sonetto che fu recitato di fronte alla principessa russa Zenaide Wolkonsky, nel cui salotto i tre scrittori si erano conosciuti).

nell'immagine della campanella che pende dalla *brička* di Cicikov come dalla barca di Ciccina.

IV.3.4 Nomi parlanti (II)

Le suggestioni musicali come base di partenza per sviluppi narrativi hanno in Gogol' un campo di applicazione enorme, che non è possibile né necessario esaurire qui: per averne un'idea basta pensare al concetto di «generazione spontanea» con cui Nabokov indica il singolare procedimento che permette a Gogol', partendo da espressioni topiche del linguaggio, da giochi di parole o da metafore, di far letteralmente saltar fuori dal nulla personaggi che agiscono poi attivamente nella storia⁴³.

È come se tutte le parole, per Gogol', fossero alla stregua dei nomi delle “anime morte”: queste, in ultima analisi, non sono infatti nient'altro che nomi privi del loro contenuto (le persone dei contadini morti), gusci vuoti, relitti di una realtà passata. Staccate dal referente che designano, sono però ancora presenti (nei registri catastali, nei ricordi, nei dizionari⁴⁴), e pronte per essere riconvocate ogni qualvolta sia necessario mettere in piedi una finzione, si tratti di una truffa redditizia o di una narrazione romanzesca. La «trovatura» di Čičikov/Cirillo consiste, in fondo, semplicemente in questo: rimettere in circolazione parole svuotate e trarre da loro un vantaggio, un senso (nella fattispecie: denaro).

All'interno di questo sistema di pensiero è allora una logica conseguenza che i nomi propri si trasformino in spontanei generatori di caratteri, di personaggi. I “nomi parlanti” che designano molte delle figure incontrate da Čičikov vanno facilmente persi nelle traduzioni del poema, ma vengono in genere puntualmente restituiti e spiegati dai commentatori: Poplëvin e la signorina Zjablova, due attorcicoli di provincia che incontriamo all'inizio del romanzo, vengono battezzati dall'autore a partire dal verbo *plevat'* (“sputare”) e dall'aggettivo *zjablyj*

43 cfr. Nabokov 1981, pp. 39-88 (in particolare p. 47).

44 Bachtin (1940/1970, p. 490) ricorda che Gogol' progettava di scrivere un *Dizionario della lingua russa* dedicato in particolare alle parole dimenticate o a cui veniva attribuito un falso significato.

(“intirizzito”)⁴⁵; due servi fuggiaschi rispondono al cognome di *Volokita* (alla lettera “errante”, “giramondo”); il contadino Probka Stepàn, di due metri e un palmo di altezza, è scherzosamente chiamato “tappo” (*probka*); un altro personaggio la cui esistenza viene messa in dubbio risponde all'inverosimile nome di Macdonald Karlovič – e così molte altre figure⁴⁶. Lo stesso protagonista, Čičikov, richiama nel cognome la radice *čič-*, “starnutire”: e non è un caso, allora, che il suo primo gesto all'entrare in scena sia proprio quello di «soffiarsi il naso con eccezionale sonorità»⁴⁷.

Senza insistere nuovamente sulla presenza di questo espediente negli autori comici, da Rabelais in avanti (cfr. *infra*, par. II.2 e II.3.2), è utile per il nostro discorso vedere come tale procedimento riaffiori nella riscrittura di D'Arrigo, sia nel *Compratore* che in *Horcynus Orca*. Oltre al nome del protagonista, Cirillo – chiaramente modulato “a orecchio” su quello di Čičikov, è un nome parlante quello di don Gennarino Succillo, che richiama il popolare *succhiare* (prevalentemente toscano, ma usato anche da Verga) a cui viene aggiunto un maccheronico complemento oggetto in napoletano (*illo*): il personaggio compare infatti per la prima volta dopo una digressione del narratore sull'Istituto della Real Beneficenza, per la quale don Gennarino lavora, e che “succhia” sangue ai poveri del regno («una turba di scriventi, che come mosche canine *succhiavano* il nutrimento dei poveri orfanelli», CAM, 14; e poi «Cirillo non è una mosca canina e non *succhia* il nutrimento dei poveri orfanelli» CAM, 15). Il vizio del gioco viene utilizzato invece per caratterizzare altri due personaggi: il Principe Dallotto, sedicente padre naturale di Cirillo, e Terno Secco, sfortunato padre di famiglia che spera di risolvere i guai finanziari che lo assillano vincendo la lotteria. In *Horcynus Orca* troviamo spesso impiegato un procedimento analogo, del quale si è già fornita una

45 «Signor Sputacchini» e «Signora Rigidi», propone di tradurre Villa in una nota a piè di pagina (cfr. Gogol' 1842, p. 10).

46 cfr. Nabokov 1981, Piretto 2003 e ancora le note al testo apposte da Agostino Villa alla sua traduzione. Il proliferare di espressioni e giochi di questo tipo è evidentemente alla base della presunta intraducibilità di Gogol', spesso asserita dai commentatori russi (come Belinskij), che in ragione di ciò negavano al romanzo qualsiasi speranza di raggiungere il successo al di fuori della Russia (cfr. Strada 1977, p. xiii).

47 cfr. Gogol' 1842, p. 8.

campionatura nel secondo capitolo: nonostante non tutti i nomi dei personaggi possano essere ricondotti, com'è ovvio, a una radice “motivata”, è chiaro l'intento dell'autore nello smascherare il vuoto dei nomi, che possono essere di volta in volta piegati a illustrare, a posteriori, comportamenti e situazioni, rimotivati e rimessi in circolo.

Le linee che è possibile tracciare partendo dalla riscrittura darrighiana delle *Anime morte* ci portano insomma ancora una volta a connettere le scelte stilistiche di D'Arrigo a quelle di autori vicini alla tradizione del serio-comico. Se torniamo a pensare alle pagine che scrive Primo Levi su *Horcynus Orca*, l'aver fatto i nomi di autori come Rabelais, Belli o Porta (e Mann: se consideriamo parodia seria, come propone Genette, il suo *Doktor Faustus*) appare adesso molto meno arbitrario. A dispetto delle aspirazioni epiche che D'Arrigo certamente aveva (almeno nella fase di progettazione del romanzo), in *Horcynus Orca* risuonano infatti più spesso le voci di Rabelais e Gogol' che non quelle di Omero e Dante.

IV.4. Čičikov, Cirillo, 'Ndrja

Sia *Il compratore di anime morte* che *Horcynus Orca* sono costruiti inoltre intorno ad un unico personaggio-perno, picaro o ulisside dal quale l'occhio del narratore non si allontana mai. Stringendo adesso il fuoco dell'analisi sulle figure dei due protagonisti, che nella loro funzione di catalizzatori dell'azione appaiono decisamente sovrapponibili, si proverà a far emergere ulteriori dettagli sulla relazione che lega i due romanzi⁴⁸. Si dovrà peraltro tenere conto del fatto che, per quanto numerose siano le analogie tra Cirillo e 'Ndrja, i due personaggi vanno incontro a destini profondamente diversi, determinate dalle diverse logiche interne delle due opere darrighiane.

Torniamo dunque all'incipit del Compratore, dove il narratore ci

48 Mi sembra significativo che, proponendo *Horcynus Orca* alla casa editrice inglese Weidenfeld e Nicholson, il traduttore Stephen Sartarelli (presumibilmente all'oscuro dei lavori di D'Arrigo su Gogol') definisse il romanzo «a picaresque tale of epic bradth» (cfr. il dattiloscritto conservato nella cartella “Sartarelli Stephen” presso l'ACGV, Fondo D'Arrigo).

guida a «fare la conoscenza» del protagonista. All'ospizio dei Figli della Madonna Cirillo Docore è un trovatello, ci viene detto, «alquanto eccezionale»: la sua età, trent'anni, dovrebbe di regola averlo ormai emancipato dalla tutela altrui (tanto più che ha già un lavoro come copista), ma a lui l'ospizio riserva un trattamento particolare, permettendogli ancora di “esporsi” con gli altri bambini quando gli aspiranti genitori vengono in visita per scegliere un orfano da adottare. «Quante volte è andato di corsa, trafelato, a mettersi in fila cogli altri trovatelli» (CAM, 2): se il destino del personaggio romanzesco è per definizione sempre o troppo grande o troppo piccolo per lui, nel caso di Cirillo, affetto da uno strano complesso di infantilismo, questo tratto viene rivelato fin dall'inizio. Va da sé poi che nessuno dei potenziali genitori adottivi propende per il trentenne Cirillo, per il quale resta solo un sogno il fatto di poter una volta «aprire gli occhi e accorgersi che hanno l'indice puntato su di lui» (CAM, 3).

Già questi pochi elementi bastano a rievocare alcune liriche di *Codice Siciliano* («col tuo lungo indice puntato/contro il mio petto mi intimi un viaggio», CS, 22), e quella figura a metà tra il mediatore e il semidio che abbiamo visto affiorare tra i diversi componimenti – ne è spia soprattutto l'aggettivo «trafelato», che come si ricorderà compare sia in *Tu che nel mondo hai parola ancora* che in una stesura intermedia di *Per un fanciullo ingaggiato come angelo*. Il procedere della narrazione dissemina man mano altri dettagli propri del personaggio cavallerescamente ingenuo e puro che ben conosciamo: innanzitutto il frequente riferimento alla castità (il «monacellu», più vicino, questa volta, al carattere di 'Ndrja), la bellezza fisica (spesso raffigurata a partire dalle descrizioni del petto), la familiarità con la pratica della scrittura (accanto al copista Cirillo si può ripensare al «poeta» biondino degli articoli del giovane D'Arrigo e al «brogliaccista» Pirri). È insomma come se un unico personaggio, indossando panni di volta in volta diversi, si aggirasse con la sua domanda interiore per tutte le opere di D'Arrigo: dal biondino che si vuole suicidare, giustamente identificato da Marro già come «un personaggio letterario», al santo folle di *Codice*, di stampo vagamente hölderliniano, passando per il Cirillo del *Compratore di anime morte* e arrivando infine a *Horcyunus Orca*⁴⁹, dove questo “spirito vagante” subisce

49 O proseguendo, eventualmente, fino a Mattia Meli, il «dottorino» di *Cima delle Nobildonne*.

una sorta di sdoppiamento nei due personaggi di 'Ndrja e Pirri, il cui destino sappiamo essere inestricabilmente legato.

Si tratta, come si vedrà tra poco, di una figura naturalmente estranea ai ritmi della circolarità, che interrompe con la sua esistenza il tempo dei valori condivisi e la continuità delle generazioni. Questo tratto è esplicito nel personaggio di Cirillo, che non soltanto è un trovatello (privo, dunque, di una linea degli antenati), ma che finisce anche per creare intorno a sé, alla fine del romanzo, una famiglia fatta di figli non suoi. L'ipotizzabile lieto fine della sua storia lo lascia infatti immaginare accanto a Rosalia e al resto della famiglia Traina, il nonno (di lei) e i quattro fratellini (sempre solo di lei). Il quadretto familiare che Cirillo riesce finalmente a costruire intorno a sé, dopo averlo a lungo vagheggiato⁵⁰, sta in piedi soltanto grazie al fatto di essere falso: il personaggio è letteralmente – come D'Arrigo diceva avrebbe dovuto essere *Horcynus Orca* – senza predecessori né continuatori, e in ciò si realizza la sua unica possibile felicità. Una dinamica analoga si avrà, in *Horcynus Orca*, nel “passaggio di testimone” da 'Ndrja a Masino, effettivo continuatore della sua missione. Masino è «fratello di latte» di 'Ndrja (non fratello di sangue, dunque), e a sua volta è padre adottivo del bambino che porta sempre con sé, figlio in realtà della sorella⁵¹. Portare avanti le generazioni, in qualche modo, è ancora possibile, ma solo per la via straviata. Valgono per gli uomini le stesse regole che valgono per la lingua – almeno per la lingua in cui è stato scritto *Horcynus*: non si evolve secondo il senso originario ma seguendo quello che di volta in volta risulta più adatto, non insomma per la via diritta ma per quella “eccentrica”.

Ciò che decreta il successo del destino di Cirillo e il fallimento di quello di 'Ndrja è la diversa scelta dei protagonisti rispetto alla possibilità di riadattarsi, di rientrare nel circolo della continuità. Mentre Cirillo è

50 «“Filomè, che ne dici?” domandò a Filomeno che assisteva tutto compiaciuto. “Non sembriamo una famiglia?”» (CAM, 177).

51 Qui sarebbe in effetti pertinente estendere il discorso fino a *Cima*, in cui quasi non è contemplata l'esistenza di legami di sangue – a cominciare da quello che fa da sfondo all'intera vicenda, ovvero la discendenza tra la donna faraone Hatshepsut e il figliastro Thutmosi III.

abile a reinventarsi rivoluzionario e garibaldino, a 'Ndrja la ferita della guerra nega ogni diritto di continuare legittimamente a vivere. Ma ciò riguarda lui soltanto, non il mondo che lo circonda. Quando al termine del romanzo, stremato dall'allucinazione verbale dell'arca-bara-barca, 'Ndrja accetta di far arenare l'orcaferone, ciò di cui si fa mediatore appare infatti non tanto la distruzione finale della comunità cariddota, quanto piuttosto la sua rinascita. Su basi nuove, certo – non più come comunità di pescatori, ma come comunità di sfruttatori delle risorse del mare – e, quel che più conta, senza di lui. Se si ripercorrono i momenti conclusivi della permanenza di 'Ndrja a Cariddi, un attimo primo che il protagonista si allontani a bordo dello zatterone del maltese con lo sguardo rivolto ai cariddoti che smembrano il corpo dell'orca, si vede chiaramente che nell'atteggiamento di 'Ndrja non c'è ombra di risentimento né alcuna forma di giudizio morale nei confronti della direzione che la comunità, col suo beneplacito, ha scelto di prendere.

Sicché, ora, veniva a transigere, transigeva con se stesso, con gli altri, transigeva con la vita e la morte, transigeva, perché per lui si rivelava impresa impossibile, tormento e pena, fare il padrefamiglia, decidere cosa è bene e cosa è male per gli altri, decidere ed agire in conseguenza, decidere che il male, alla finfine, è scegliere la morte contro la vita, che è così corta e passeggera, e non così triste, così miseranda, la vita che si passa sopra una barca, un'arca, dentro una bara, varo su varo. (HO, 1145)

Mentre Cirillo sceglie la vita, adattandosi rapidamente alle nuove condizioni storiche e accettando la responsabilità di una nuova famiglia, seppure non sua, 'Ndrja resta indisponibile al cambiamento. Quello che 'Ndrja è incapace di fare è proprio, lo si dice esplicitamente, «il padrefamiglia», cioè colui che a dispetto di ogni convinzione propria e di ogni petizione di principio sa che «il male [...] è scegliere la morte contro la vita», e che dunque antepone la vita, «così corta e passeggera», a ogni ideale. È su questo che 'Ndrja finisce per «transigere», e lasciare che la vita riprenda il suo corso, escludendosi però dal suo corso. Accanto a Masino sullo zatterone del maltese, un attimo dopo, 'Ndrja guarda i pellesquadra che iniziano a spolpare la carcassa dell'orca e pensa che in fondo «li capiva», e Masino «anche lui credeva di capirli, e con loro capire

anche 'Ndrja che li capiva e sorrideva: e sorrideva anche lui.» (HO, 1192)

A conferma del ristabilito ordine, nel finale di *Horcynus Orca* accade ciò che per tutti gli anni della guerra non si era mai verificato: tornano nello Stretto i pescispada, fonte di sostentamento principale della comunità e simbolo della natura rifiorita. A quella vista i pellesquadra hanno una reazione a metà fra il pianto e il riso, «perché quelli per loro erano segno che non era successo niente, che tutto era come prima, nella fatalità della natura» (HO, p. 1180) L'attraversamento dell'inferno bellico compiuto da 'Ndrja è così definitivamente dichiarato inutile: non è «successo niente», la natura riprende ottusamente il suo corso schierandosi contro il protagonista. Nel tempo ciclico della natura l'io individuale non trova posto, e il suo dramma, per quanto atroce, viene sempre riassorbito dal suo moto indistinto. Il fatto che 'Ndrja abbia reciso il suo legame con la comunità d'origine impedisce che anch'essa venga trascinata nel tracollo del singolo, che passa, a ben guardare, piuttosto inosservato. Nel romanzo, certamente, *c'è speranza*, ma non per lui.

IV.5. Nomi e cognomi

Che cos'è però che impedisce a 'Ndrja, a differenza di Cirillo, di riadattarsi alle nuove condizioni di vita?

'Ndrja se lo chiede per tutto il romanzo. «Qual era la motivazione?» Né si darà una vera e propria risposta. Ma al momento della sua partenza da Cariddi, sempre nella scena chiave descritta poco sopra, avviene ancora qualcosa che suggerisce un modo per andare «più dentro» al problema.

Tra i cariddoti affacciati intorno al corpo dell'orca nessuno, neanche Caitanello, si reca a salutare 'Ndrja che parte alla volta di Messina, come se tutti lo avessero già dimenticato. Neanche Marosa, che poco prima ha pianto disperata abbracciandogli il petto, si presenta alla spiaggia. Solo quando lo zatterone si stacca dalla terra 'Ndrja sente giungere un suono:

Dalla riva allora, dalla riva, dalla riva che ancora di così vicino,
non si distingueva più dallo zatterone, come scancellata, sparita,

subissata, con mare e marina, in un unico, impenetrabile, nuvoloso nero miscuglio annottante, venne, chiara, squillante, la voce di Marosa:

«'Ndrja!» chiamò la prima volta, ma poi, come per farlo certo, certissimo, 'Ndrja, che era precisamente lui, lui in persona, la persona che chiamava, a quel modo e in quel momento eccentrico, chiamò, l'appellò per nome e cognome: «'Ndrja Cambria! 'Ndrja Cambria!»

Gridata, gridata in quell'eccentrico, con quell'eccentrico modo e momento, luogo e accento, gridata e così aspettata, inaspettata, all'orecchio di 'Ndrja, la voce di quella muccusa gli risonò con quel timbro squillante e tono secco, sferzante come di padronanza, timbro e tono di voce, in altre parole, d'una Marosa che non si lagrimava né si vaviava più con ago tela e telaino di ricamo.

[...]

«'Ndrja Cambria? 'Ndrja Cambria?» la senti gridare ancora.

Eppoi, quella novità di chiamarlo per nome e cognome: voleva significargli forse che era incagnata con lui? o intendeva forse stabilire una certa distanza fra loro due?

[...]

«'Ndrja Cambria! 'Ndrja Cambria!» chiamava Marosa, ma senza più speranza, sembrava, di fargli arrivare la sua voce (HO, 1200-1201)

Al nome che Marosa getta nel buio non risponde nessuno: 'Ndrja è già lontano, diretto verso il destino che si è preparato. Lo colpisce però quell'«eccentrico modo» di chiamarlo per nome e cognome, particolare che fatalmente richiama alla sua mente un episodio precedentemente avvenuto:

Era come la ripetizione di qualcosa che già successe, con le parti, fra maschio e femmina, scambiate, ma per il resto, la cosa era tale e quale. Là, sulla riva, prima ci fu lui a chiamare e ora c'era Marosa: qua, sulla barca che s'allontanava sopra il mare annottante, prima ci fu Ciccina Circé e ora c'era lui. (HO, 1201)

La scena che potremmo chiamare del *Nachruf*⁵², dell'invocazione

52 *Nachruf* sta in tedesco per “necrologio”, ma descrive anche l'azione di “gridare qualcosa dietro a qualcuno” (*nach-rufen*), e in questo senso

“lanciata” dietro qualcuno che se ne va, si è infatti già svolta nello stesso modo tra 'Ndrja e Ciccina, a parti invertite. Dopo l'amplesso che i due hanno consumato sotto le Tre Palme, la femminota ha ripreso la sua barca e si è allontanata nella notte, inseguita dalla voce di 'Ndrja:

«Ciccina Circé. Oh Ciccina Circé» la chiamò ancora e se ne sorprese, come se la voce gli fosse sfuggita dal petto, e non la riconoscesse nemmeno, con tutto quell'accoramento che c'era dentro.

E lei gli rispose, e anche di questo si sorprese; e si sorprese di come gli rispose e di quello che gli rispose. Gli rispose come un'ombra, un'ombra invocata, col solito smacco ma in più, con neghittosità, con noia, gli rispose una stranezza di parola indecifrabile, oscura:

«Kalimera, kalimera...» (HO, 401)

Di nuovo l'invocazione avviene col nome e il cognome, e di nuovo resta senza risposta, se non quella di una «parola indecifrabile, oscura».

Non finisce qui. Il complicato sistema di rimandi che guida l'alternarsi delle scene in *Horcynus Orca* porta l'episodio a ripetersi ancora una terza volta. I personaggi sono di nuovo Ciccina e 'Ndrja, ma la scena si svolge dopo quella tra 'Ndrja e Marosa, insinuando nel lettore il sospetto che la percezione temporale del protagonista sia in qualche modo alterata e che la scena che gli sembra “già accaduta” debba in realtà ancora accadere – oppure, secondo una sorta di logica figurale, che le due scene siano di fatto la stessa scena.

Siamo adesso nel porto di Messina, e 'Ndrja attende, nel cassone di un camion, di essere trasferito sul luogo della regata insieme a Masino e agli altri “sbarbatelli” che il Maltese è riuscito faticosamente a reclutare. È notte, e nell'oscurità risuonano gli schiamazzi di un bordello in cui il Maltese e il suo scagnozzo trascorrono qualche ora in compagnia dei

viene talvolta utilizzato per indicare scene letterarie in cui i personaggi si congedano invocando per l'ultima volta il nome altrui. Ce ne offre un esempio ancora *Iperione* di Hölderlin, con la scena dell'addio tra Alabanda e il protagonista, che grida il nome dell'amico mentre questi si allontana per sempre su una nave (cfr. Hölderlin 1797, p. 162).

soldati inglesi e di alcune prostitute. In mezzo ai rumori 'Ndrja si convince di sentire il suono della campanella di Ciccina Circé, immaginandola mentre chiama a sé uno dietro l'altro i «porcelloni» (HO, 1217) inglesi e comprendendo così che il vero scopo del suo trasbordo da Calabria a Sicilia non era altro che quello di guadagnarsi da vivere prostituendosi per i soldati di occupazione. Con rabbia 'Ndrja chiede allora a Masino, non appena il camion partirà, di alzarsi in piedi e gridare il nome di Ciccina Circé, offendendola con tutte le ingiurie che gli passano per la mente. Finalmente gli occupanti del bordello escono in strada, il Maltese e lo scagnozzo salgono sul camion e mettono in moto. 'Ndrja spinge Masino perché faccia quello che gli ha chiesto, ma

siccome Masino checchiava come avesse la lingua legata, s'alzò e gridò lui:

«Ciccina Circé! Ciccina Circé!»

Ma di quelle ingiurie: puttana, puttana, lorda, sbordellata, non gliene venne nemmeno una alla bocca. Gli venne invece di apostrofarla ancora, col nome e cognome, nudo e crudo, senza ingiuriarla: perché, se si sentiva chiamata, doveva per forza capacitarsi che qualcuno che la conosceva, la vedette da dove usciva, e questo era lo stesso, se non peggio, che ingiuriarla. La chiamò ancora perciò, e stavolta con un tono di sottinteso smaccato, ingiurioso:

«Ciccina Circé! Ciccina Circé!»

La vedette correre in mezzo alla strada, bianca sotto il chiarore di luna, poco più avanti del monumento ai soldati della Grande Guerra: dall'alto, la donna con le ali ai piedi sembrava precipitarsi incontro alla femminota e immischiarsi in quello che succedeva. (HO, 1219-1220)

L'ultimo incontro tra i due personaggi replica dunque i due precedentemente descritti, introducendovi un'ulteriore variazione: a gridare il nome è adesso colui che si allontana, 'Ndrja, il quale, scoprendosi di colpo incapace di gettare ingiurie all'indirizzo di Ciccina, si trova a gridare semplicemente il suo nome nel buio. 'Ndrja la chiama «col nome e cognome, nudo e crudo», come per farla certa che a gridare era qualcuno che la conosceva bene. Il *Leitmotiv* delle tre scene risulta così costituito non soltanto dal replicarsi dell'azione in sé, ma soprattutto dal

modo «eccentrico» in cui avviene l'invocazione del nome.

Sul senso di questo “chiamare con nome e cognome”, che l'autore fa insistentemente risaltare come del tutto fuoriluogo nelle tre scene presentate, 'Ndrja si è trovato a riflettere molte pagine prima, nel momento in cui ha avuto la sensazione, osservando il cadavere sfigurato dal mare, di trovarsi di fronte al corpo di Pirri:

Qual era la motivazione? Forse perché era tornato qua, ora, sullo scill'e cariddi, e qua, ora, ogni fatto, ogni persona, ogni cosa, ogni vista e ogni pensiero per ogni vista, era come se lo riguardasse di persona, come se lo chiamasse col suo nome e cognome, lo chiamasse responsabile, corresponsabile, a tutto quello che succedeva? Era questa la motivazione? Era che lui si trovava qua, ora, e Pirri si trovava ancora là, si sarebbe trovato sempre là? Qual era la motivazione, qual era? (HO, 402-403)

Il logico legame che il riferimento al cognome intrattiene con l'idea della discendenza, del perpetuarsi della linea paterna, viene altrettanto logicamente messo in relazione con il luogo di provenienza: è «qua, ora», in prossimità di Cariddi, che il cognome ha un significato, perché solo «qua, ora» è presente il padre di 'Ndrja, colui che dà un senso a questo cognome. Nel luogo in cui si è nati essere chiamati con il nome e il cognome equivale più che altrove a essere riconosciuti, identificati; implica la necessità di rispondere, e dunque di essere responsabili. Il gesto di non rispondere, o di non poter rispondere, nasconde allora il desiderio di sottrarsi una volta per tutte alla responsabilità e alla continuità.

D'Arrigo sembra costruire questa scena a partire dal significato letterale dell'espressione “chiamare con nome e cognome”, che in senso traslato indica piuttosto il “dire le cose come stanno”⁵³. L'eccentricità del

53 Questo procedimento di letteralizzazione risulta spesso usato in HO, ed è certamente da collegare alla tecnica dei nomi parlanti. Per esempio: l'immagine del sogno in cui a Ciccina-sirena brucia la coda di palma (HO, 651) deriva chiaramente dall'espressione “bruciare il paglione” usata poco prima dalla femminota («Chi non facevi mai capace, *ti bruciò*

gesto nasce proprio dall'impressione straniante data dal fatto che, nel momento estremo, Marosa, 'Ndrja e Ciccina si chiamino l'un l'altro realmente col nome e cognome. Se la dinamica appena descritta è giusta, però, ciò va a rivestire un valore ben preciso, e cioè l'atto attraverso cui i personaggi si identificano, si riconoscono, si obbligano vicendevolmente alle proprie responsabilità – il che nel caso di 'Ndrja significa, lo conferma l'ultimo passaggio citato, giustificare di fronte a se stesso il fatto di essere tornato sano e salvo dalla guerra mentre Pirri, fedele al proprio ideale, ha preferito morire. Se nel movimento delle cose tutte le parole possono svuotarsi e trasformarsi, lasciandosi liberamente reinterpretare e riutilizzare, il “nome e cognome” cercano di opporre una fragile diga a questo movimento. Il nome di 'Ndrja Cambria non è quello di un'anima morta, ma quello di un'anima viva, individuata, responsabile. L'allentamento della catena del sangue comincia solo dopo di lui, con Masino: 'Ndrja ne rappresenta ancora l'ultimo anello e per questo è destinato a scomparire.

IV.6. Avvicinamenti

L' “irresponsabilità” di 'Ndrja, nelle ultime pagine del romanzo, emerge infatti soprattutto nel confronto con la figura di Masino, continuatore della sua missione eppure non compromesso con i residui della generazione precedente. Masino, che aveva avuto il coraggio di uccidere a colpi di baionetta tre soldati tedeschi dall'aspetto «non di carne e ossa, ma di ferro e fuoco», appartiene alla genia di coloro che si fanno il

il paglione: non solo parti, ma per giunta, nemmeno tornò», HO, 352, mio corsivo); così come la ferita sul fianco dell'orca sembra avere qualche relazione con l'espressione, usata dal narratore, “scoprire un fianco all'enigma”, nel senso di contribuire a svelare una verità («Non era cosa che lui potesse decifrare coi suoi soli mezzi, era cosa troppo intima, segreta fra lui e lei. *La morte di sua madre scoprì un fianco a quell'enigma*», HO, 455); o ancora l'espressione “pigliato dai turchi”, presente nel romanzo sia in senso traslato (che sta per “confuso, smarrito”, HO, 72 *et passim*) sia in senso proprio (nella storia della trapanese effettivamente pigliata – cioè rapita – dai turchi, HO, 687-794).

miracolo con le proprie mani⁵⁴; ma l'efferato episodio di cui si rende protagonista appare stemperato dalla sua dolcezza di padre adottivo, sempre solerte nell'accudire il nipotino Totò come se si trattasse di un figlio suo. Ciò non basta tuttavia a nascondere il fatto che anche la sua vita è stata intaccata dall'esperienza della guerra, esperienza che lo fa apparire a sedici anni come un uomo già vecchio⁵⁵. Masino non è passato da innocente attraverso il conflitto: ha ucciso, ed è dunque contagiato dalla mostruosità della guerra e delle sue conseguenze.

Eppure a lui non è riservato il destino di 'Ndrja. Masino è un profanatore, una figura che osa entrare in contatto con l'altro, anche quando questo contatto si presenta nella forma dello sfregio o dell'oltraggio, e non del dialogo. Masino, nonostante le analogie con 'Ndrja, non è dunque un eroe dell'anti-vita come quelli descritti all'inizio di questo capitolo, non cerca lo spazio separato dell'intangibilità. E non a caso è riservato a lui, nel romanzo, il compito di salire sul corpo enorme dell'orca e metterla “al guinzaglio”, con un cappio che viene poi ancorato allo zatterone degli inglesi:

Si calò di nuovo in acqua, si portò davanti all'animalone, gli infilò la cima fra le fauci, facendogliela passare fra quei cunei che aveva per denti, come in una morsa, poi l'incordonò e rifece un altro giro fra i cunei: a questo punto, gli fece segno che tirassero la cima per rinsaldare il nodo e sprovare se la presa resisteva. (HO, 1179)

54 «si poteva veramente dire che se mai ci fu miracolo fatto con le mani, certo fu quello suo», (HO, 833). L'espressione richiama un articolo giovanile di D'Arrigo, già più volte menzionato nel corso di questo lavoro (cfr. D'Arrigo 1948i e *infra*, par. I.5 e par. III.6.3), in cui gli uomini che abitano il mondo ormai disertato della divinità vengono descritti come coloro cui non resta che «farsi il miracolo con le proprie mani».

55 Secondo il sistema di corrispondenze descritto nel paragrafo precedente, la figura di Masino assume attraverso questo dettaglio anche la funzione di richiamare quella dello scugnizzo napoletano che uccide il tedesco con un colpo di baionetta (cfr. HO, 626-640). Come Masino, anche questo secondo personaggio, presumibilmente coetaneo o di poco più giovane di lui, viene rappresentato con il viso solcato di rughe «come lo assalisse una grande e precipitosa vecchiaia, perché forse era quello il prezzo che la Morte gli faceva pagare per averlo scelto a farle da braccio» (HO, 640).

Mentre 'Ndrja resta all'asciutto sulla barca, Masino tocca con le proprie mani il mostruoso animale, e addirittura ha il coraggio di passare con il proprio corpo attraverso le sue fauci aperte. A venire analogamente in contatto diretto con l'orca sono stati, nel corso della storia, solo altri due gruppi di personaggi: nel primo caso – l'arpionamento del ferone da parte di Ferdinando Currò e della sua ciurma –, l'episodio veniva elevato dal racconto nella sfera del mito; nel secondo caso – la vicenda del padre e del figlio di Nicotera – la morte provocata dal contatto fra «l'animalone» e i due pescatori ribadiva l'impossibilità di varcare i limiti che separano il mondo del soprannaturale dalla sfera degli uomini. Fino all'imbrigliamento dell'orca da parte di Masino, in altre parole, la sagoma luttuosa del mostro marino rimane in un territorio separato, barricata dietro il proprio mito e di conseguenza sottratta all'esperienza e alla conoscenza umana.

Lo stesso accade a 'Ndrja che – salvo il caso dell'incontro con Ciccina Circé – evita ogni forma di contatto né giunge mai a toccare la carcassa dell'orca, a differenza di quanto faranno di lì a poco tutti i pellisquadre di Cariddi. Lo *sparagmos* conclusivo, lo smembramento del corpo del mostro, sancisce la definitiva inclusione del mostruoso assoluto nel territorio del tangibile quotidiano, ponendo fine a ogni forma di terrore e dando inizio alla vera e propria elaborazione del lutto, cui 'Ndrja, come sappiamo, si sottrae. Per quanto ciò possa essere impraticabile, la figura di 'Ndrja Cambria difende infatti ostinatamente il proprio diritto a non vivere, considerando impossibile qualsiasi forma di risarcimento – incluso il racconto – del proprio lutto.

La potenza in fondo liberatoria di un romanzo come *Horcynus Orca* risiede in gran parte in questo non voler ricondurre ogni trauma a una forzata risoluzione, nel lasciare che i detriti, gli scarti della realtà che si rigenera restino raffigurati in tutta la loro inspiegabilità o in tutto il loro essere fuori luogo. Non stupisce che il romanzo, a sua volta così rimosso e così continuamente “riaffiorante”, sia stato spesso identificato con la stessa orca di cui parla: è questo corpo materiale del mostro, in effetti, l'ultima cosa che resta. I pellisquadre iniziano a smantellarlo, ma la scena si chiude quando questo è ancora fra di loro, enorme, ingestibile, arenato sotto la casa del signor Cama al quale basterebbe sporgere una mano dalla finestra per poterlo toccare. Il narratore ci assicura che l'enorme

massa dell'orcaferone, col suo «spaventoso, gigantesco profilo temporalesco» sarà smantellata, riciclata, digerita, ma per il momento la lascia dov'è, circondata dai pellisquadre indaffarati, tra i quali c'è ancora chi continua a dire «Teniamoci larghi larghi. Non veniamogli a tiro, non l'accostiamo» (HO, 1183). Non si dà, insomma, alcuna possibilità di ricomposizione tra le due linee di forza fondamentali lungo cui si sviluppa il romanzo: da un lato quella del mutismo di 'Ndrja, di Cata, di Sasà Liconti, portatori di un lutto che non vuole esporsi alla prova del racconto e che vorrebbe, come l'orca, rimanere in un territorio assoluto e separato; dall'altro quella di Ciccina Circé e delle femminote, delle fere, dei “bazzarioti” e di tutti coloro che cercano di farsi il miracolo con le proprie mani. Persino la lingua «pertinacemente vitale»⁵⁶ del romanzo non è neutrale in questo conflitto: trasformandosi e adattandosi alle necessità della narrazione, incurante dei propri valori originari e arcaici, finisce per avere qualcosa della vitalità ottusa che caratterizza tutta la genia degli “intrallazzisti” che, nonostante la guerra, riarrangiano i fondamenti della propria esistenza e continuano ostinatamente a vivere .

Il mondo descritto in *Horcynus Orca* è un mondo orrendamente ferito e sfigurato dalla seconda guerra mondiale, ma per quanto stupore desti lo spettacolo della devastazione postbellica, con ancora maggiore stupore è osservato e rappresentato il processo che porta quella stessa realtà a riprendersi, a rialzarsi, a ricostruirsi su basi nuove anche negando e tradendo, se necessario, i tabù della comunità. La figura solitaria di 'Ndrja recalcitra inutilmente di fronte a una rinascita che viene in fondo considerata ineluttabile. Il trauma bellico, che non ha possibilità di superamento nella storia individuale del protagonista (e che *non deve* averlo: questo è il rispetto che il reduce deve ai morti, non vivere più), viene lasciato così in aperto conflitto con il *discorso* che lo racconta. In esso, infatti, la vita si rigenera, cambia, si dimentica e si reinventa, esercitando su ogni lutto individuale la massima crudeltà possibile, ovvero superandolo.

56 cfr. Alvino 1996, p. 166.

Conclusioni

L'introduzione di questo lavoro prendeva le mosse da due originali letture di *Horymus Orca* date a poca distanza dalla pubblicazione del romanzo, quelle proposte cioè da Nemi D'Agostino e, qualche anno più tardi, da Primo Levi. Da esse emergeva, per vie diverse e indipendenti, il suggerimento di guardare all'opera di D'Arrigo come alla versione contemporanea di un antico «cantare comico» (D'Agostino), la cui «lingua inventata» (Levi) richiamava le creazioni di Rabelais, di Porta o di Belli. Una domanda, tuttavia, rimaneva sullo sfondo: cosa avrebbe spinto uno scrittore come D'Arrigo, cresciuto nell'eredità dell'Ermetismo e poi nell'ammirazione per la moderna epica di importazione americana, a orientarsi verso una soluzione formale di questo genere?

È forse proprio dallo Hölderlin ermetico degli anni Trenta e Quaranta, a cui si è scelto di dedicare il primo capitolo, che conviene ripartire. La centralità della ricerca formale di D'Arrigo sembra infatti tenersi

ancorata, nel corso di tutto il suo sviluppo, alla domanda fondamentale che nel Novecento viene simbolizzata nella figura del poeta tedesco: Hölderlin rappresenta, come si è visto, una sorta di punto di non ritorno per la lingua letteraria, su cui pesa la continua possibilità di un'interdizione alla parola. Il poeta che balbetta, come il suicida darrighiano che brucia le proprie poesie, si spinge «nelle regioni che nessuno esplora» costretto a lasciare che le porte del silenzio si richiudano alle sue spalle. Negli stessi anni in cui D'Arrigo portava a termine il suo romanzo, Foucault si chiedeva: «Quale società, in apparenza, ha avuto, più della nostra, rispetto per il discorso? Dove lo si è meglio e più onorato? Dove lo si è, pare, più radicalmente liberato dalle sue costrizioni e più universalizzato? Ora mi sembra che dietro questa apparente venerazione del discorso, dietro questa apparente logofilia, si celi una sorta di timore»¹. Il Novecento sembra avvertire per la prima volta la minaccia concreta rappresentata dalla lingua degli uomini, e pone dunque agli scrittori, a prescindere dai generi e dagli argomenti delle loro opere, la necessità di confrontarsi prima di tutto con lo strumento fondamentale del loro lavoro: la parola, il discorso.

Negli anni centrali del secolo, dopo che la guerra mondiale ha fatto assumere al problema della non-dicibilità contorni ben più tragici e definiti, D'Arrigo si trova dunque di fronte, come molti altri autori della sua generazione, una serie di possibilità praticabili per avere *ancora parola* su un mondo che sembra voler sfuggire a ogni rappresentazione letteraria. La via della lirica, di ascendenza ermetica, rappresenta però già, a quest'altezza temporale, più un problema che una soluzione: come ha scritto Mengaldo a proposito di Pavese, la necessità è ora piuttosto quella di «superare-inverare il frammentismo lirico cui si trovarono di fronte un po' tutti i narratori [...] usciti dal clima culturale degli anni Trenta»². D'Arrigo rientra a pieno titolo nel novero degli autori che, anche per l'influenza dei prosatori americani, decidono in questa fase di abbandonare la poesia per passare al romanzo, garanzia di una rappresentazione dotata di «più punti di vista, più modi di parlare».

Altrettanto impraticabile, tuttavia, si rivela ben presto agli occhi di D'Arrigo la soluzione stilistica rappresentata dal romanzo «sperimentale»: il

1 Foucault 1971, pp. 38-39.

2 Mengaldo 1996, p. 68.

timore di essere assimilato alla linea degli autori sperimentali, lo si è visto nel secondo capitolo di questo lavoro, lo spinge a sottrarsi sia al dibattito in corso tra lingua e dialetto, sia a prendere le distanze dalla poetica avanguardistica, che cerca nella rottura provocatoria con le forme linguistiche consuete e nel distacco dalla tradizione la risposta alla crisi della lingua letteraria.

Una terza soluzione allo stesso problema è allora quella che potremmo forse definire “la tentazione dell'epica”: è qui che entrano in campo gli autori stranieri, americani in primo luogo, e la loro «epica moderna»³. È uno scritto di Italo Calvino a chiarire il nesso, ammettendo senza mezzi termini che per gli scrittori della sua generazione (cui anche D'Arrigo apparteneva) esisteva un «dramma nascosto, di cui era proibito parlare»⁴. Non si trattava, è evidente, di una proibizione materiale: Calvino alludeva piuttosto alla mancanza di forme letterarie adeguate a descrivere ciò che sembrava destinato a rimanere fuori dal territorio del racconto, e per cui i narratori del dopoguerra cercavano con insistenza modelli di riferimento al di fuori dell'Italia. La letteratura americana, tradotta da Pavese e Vittorini, sembrava infatti momentaneamente fornire la più efficace risposta al problema, spingendo gli autori italiani anche a tornare ai propri classici («con occhi diversi rileggevano Giovanni Verga»⁵) con rinnovato interesse. Vittorini, gli americani, Verga: dentro questo stesso triangolo di riferimenti prendono forma anche le prime prove romanzesche realizzate da D'Arrigo, che dunque, ancora fino agli anni Cinquanta, può essere considerato in linea con le tendenze letterarie dell'Italia postbellica. È certamente nella direzione di un'epica moderna che si dirigono i progetti iniziali del romanziere, come lasciano intuire il suo richiamarsi a Faulkner e l'articolo sulla Balena Bianca.

Tuttavia, nel corso del lungo lavoro sul romanzo, le cose cambiano. «Guardarsi da Verga», «Guardarsi da Melville»: i pochi frequentatori di casa D'Arrigo ricordano queste frasi, appese come promemoria o come moniti nello studio dello scrittore⁶. In esse non si racchiude soltanto l'idea, comprensibile per ogni scrittore ambizioso, di non farsi fagocitare dai grandi

3 Calvino 1958, p. 30.

4 Calvino 1959, p. 64.

5 *Ibid.*, p. 63.

6 cfr. Mondadori 1985, p. 199.

modelli letterari: vi è anche, chiaramente, l'idea di *guardarsi dall'epica*, alta o bassa che sia, idea che D'Arrigo tiene fissa di fronte a sé. Lungi dall'essere distrutte dall'orrore dell'esperienza bellica, le strutture dell'epica appaiono, in questo giro di anni – ma forse si potrebbe dire lo stesso per tutte le epoche che seguono i momenti di conflitto –, più adatte che mai a raccontare una storia collettiva che vuole in ogni modo essere narrata, e possibilmente semplificata. Scrivendo *Hercynus Orca*, D'Arrigo è consapevole di riconvocare alla pagina scritta una materia narrativa dal forte potenziale nostalgico e regressivo: interrogarsi sul senso dell'origine, del legame con la propria terra natale, scavare negli strati più arcaici della lingua e per di più affidarsi alle strutture narrative del mito sono elementi che, agli scrittori svezzati dalla retorica fascista, non possono apparire del tutto innocui. I «Miti grossi e truculenti dell'Irrazionale», che pure appaiono in questo romanzo, vengono allora distanziati attraverso un lento e disciplinato dispiegarsi di strategie narrative. D'Arrigo intuisce che per ripensare il passato è necessario attraversare le forme e le narrazioni che ne facevano parte, apertamente confrontandosi anche con ciò in cui si è un tempo creduto. Con Calvino, Levi, Pavese, Fenoglio e molti altri scrittori formati negli stessi anni, D'Arrigo condivide infatti non soltanto l'orizzonte generazionale, ma anche l'urgenza di rappresentare nella sua drammaticità l'esperienza della seconda guerra mondiale sfuggendo sia alla retorica dell'eroismo, sia al rischio di una trasfigurazione mitica del conflitto – sfuggendo, in altre parole, al rischio di pensare la guerra secondo gli stessi schemi interpretativi del mondo che l'aveva provocata. Se è vero, come stato osservato, che nelle opere di questi autori risuona «il passo dell'anti-retorica»⁷ quasi come una reazione spontanea alla propaganda a lungo subita nella dittatura, è allora fondamentale chiedersi *come*, attraverso quali mezzi stilistici, questi scrittori siano riusciti a maneggiare la materia ancora incandescente che hanno posto al centro del proprio lavoro.

Nell'intervista a Lanuzza del 1985, D'Arrigo manifestava una certa insofferenza per l'attenzione che aveva destato, nei lettori come nei critici, il legame tra l'*Odisea* e *Hercynus Orca*, un aspetto che portava in

7 Alfano 2012a, p. 99.

primo piano l'elemento del mito a tutto svantaggio dell'elemento a suo parere «più importante, e cioè la nascita di una lingua»⁸. Il giudizio di D'Arrigo è forse in parte ingiusto, se si pensa quanta attenzione era stata dedicata al romanzo dagli studiosi di linguistica e stilistica fin dagli anni Settanta: la contrapposizione che instaura tra questi due piani, tuttavia, merita attenzione. Il discorso della lingua horcynusa è infatti qualcosa che, lungi dall'accompagnare o dall'illustrare semplicemente la vicenda raccontata, *parla accanto*, e spesso anzi parla *contro*, il discorso narrativo principale. Mentre sotto gli occhi del lettore si dispiegano gli scenari mitici e arcaici del *nostos* di 'Ndrja, il discorso che li racconta – col suo falso etimologizzare, con la relativizzazione dei punti di vista, con la parodizzazione degli attributi mitologici dei personaggi, con la sua inesausta, metamorfica vitalità – guida il lettore, quasi in maniera subliminale, nella direzione opposta, straviando un discorso che solo in apparenza risponde alle regole dell'epica. D'Arrigo non è un creatore di miti, ma un distruttore: come tutti i romanzieri che si sono trovati a maneggiare la forma romanzo in una fase di sclerotizzazione delle sue strutture, ha risposto indirizzando il genere verso una direzione imprevista – e che resta, naturalmente, solo una di quelle possibili.

Se è vero che in *Horcynus Orca* coesistono elementi propri dell'epica e elementi propri del romanzo, ciò non significa infatti che questi si trovino sullo stesso piano. La lezione di Gogol', umorista suo malgrado, mostra qui i suoi effetti: ciò che pertiene al territorio del “poema”, per riprendere l'espressione gogoliana, è sì rappresentato in *Horcynus Orca*, ma nella forma di un residuo, di un relitto. È un relitto della Storia il reduce 'Ndrja Cambria, lo è la carcassa dell'orca, lo sono i corpi insepolti che riaffiorano dalle acque dello Stretto e i rifiuti bellici che emergono dalla terra quando gli uomini vi camminano sopra, «come se, invece di andare seppellendosi, elmetti cartucchiere giberne bandoliere baionette calci di moschetti gavette e treppiedi di mitragliatrici, tanto per dire del più, andassero al contrario disseppellendosi sempre più». Tutti questi elementi non possono essere semplicemente accantonati e rimossi, né, d'altra parte, possono essere facilmente reinseriti in uno scenario di

8 Lanuzza 1985, p. 136.

pacifica e inevitabile normalizzazione, dal momento che si presentano nella forma del non assimilabile, del separato. Per lo scrittore, però, i relitti sono anche e soprattutto quelli lasciati dalle precedenti forme letterarie e visioni del mondo, considerate ormai inadeguate a narrare il tempo presente: lo sono le parole arcaiche in cui col tempo è andato sbiadendosi «il significato che in origine le pittava», così come le forme espressive che caratterizzavano figure ormai scomparse (il «mio gentilissimo sposo» in bocca a Ciccina Circè). Di questi rimasugli e residui, allora, il romanziere può servirsi, rielaborandoli artisticamente per dare forma alla propria opera. Riconvocando queste forme come forme morte, lo scrittore può da un lato verificarne il potenziale terrificante – quello che esercitavano in passato – e dall'altro mostrarne l'obsolescenza, distanziarsi da esse. Distanziarsi, tuttavia, senza sminuirle: è questo il senso profondo, se vogliamo quasi arcaico, della parodia darrighiana. I «Miti grossi e truculenti dell'irrazionale» hanno diritto di accedere alla rappresentazione come qualcosa di superato, di finito, qualcosa verso cui ci si può talvolta persino permettere di provare qualche nostalgia, ma anche come qualcosa da cui, come suggeriscono i prudenti pescatori di Cariddi, conviene in fondo sempre “guardarsi”, passare alla larga.

Appendice

Horcynus Orca e i suoi traduttori

In uno dei racconti di *Morte per acqua*, intitolato *Altri equipaggi*, Raffaello Brignetti narra di una complicata operazione chirurgica che ha luogo a bordo di un piroscavo¹. Un marinaio dell'equipaggio viene improvvisamente colto da una crisi respiratoria, l'unico modo di scongiurarne la morte per soffocamento consiste nel praticargli un'incisione nella trachea: ma a bordo non c'è un medico per farlo e la delicata operazione viene affidata al capitano della nave. A guidare la mano del capitano nelle difficili fasi dell'intervento – a cominciare dalla sterilizzazione degli strumenti, tutti oggetti di fortuna riadattati allo scopo – è la voce di un medico che naviga su un transatlantico a svariate miglia di distanza, e comunica via radio con il piroscavo. La vicenda, che peraltro costituisce solo una delle tre linee narrative da cui è formato il racconto, è costruita da Brignetti con un sapiente crescendo di tensione,

1 Brignetti 1952. Il racconto si trova alle pagine 39-148.

fino al momento culminante in cui l'improvvisato chirurgo avvicina la lama dell'altrettanto improvvisato bisturi alla gola del paziente: solo a questo punto il narratore porta in primo piano una figura rimasta fino a quel momento nell'ombra, e cioè l'addetto alle comunicazioni radio che, decrittando una successione di linee e di punti, trasmette al capitano le indicazioni fornite a distanza del medico.

L'episodio rivela rapidamente un carattere di meta-narrazione, finalizzata a riflettere sull'importanza e sulla precarietà della comunicazione verbale, che di passaggio in passaggio rischia di smarrire il proprio significato. Nel racconto di Brignetti la vita del marinaio è completamente appesa all'abilità del capitano-chirurgo, ma questa dipende a sua volta dalla capacità del radiotelegrafista di decifrare con esattezza millimetrica le indicazioni del medico (« “_ . . / _ _ _ / . . . _ / . / _ // . _ _ . / . _ . / _ _ _ / . . . / . / _ _ . / . . _ / . . . / . . . / ”», comunica il transatlantico. E dalla cabina radio: “Dovete proseguire, signore”»). E neanche questo è sufficiente: se pure l'opera del telegrafista fosse impeccabile, le due navi non potrebbero comunque comunicare alla perfezione, poiché il medico non riesce a farsi un'idea esatta delle condizioni del paziente attraverso una semplice descrizione, e la sua diagnosi non può che restare approssimativa: «Non si possono trasmettere i colpi di tosse, il piroscavo non può farlo, ecco tutto; il dialogo fra le due navi è incompleto»², chiosa il narratore.

Il racconto di Brignetti consegna così a uno statuto ambiguo la figura del traduttore, allusivamente chiamata in causa da quella del telegrafista: mentre da un lato ne riconosce l'importanza (nel racconto letteralmente *vitale*), dall'altra nega che sia possibile trasmettere esaurientemente una realtà fatta non soltanto di aspetti concreti e rappresi in parole, ma anche di elementi inafferrabili e vaghi, irregolari come i «colpi di tosse». Nel racconto è adombrata una visione della traduzione prossima a quel filone che Steiner ha definito “pessimista” o “riduttivista”, secondo il quale non esiste possibilità di riprodurre in maniera completa l'atto espressivo, e che nel corso del Novecento ha avuto in Italia, soprattutto tra intellettuali più legati all'eredità crociana,

2 *Ibid*, p. 100.

una lunga tradizione.

D'Arrigo, che per età e inclinazioni si avvicina all'attività letteraria in un contesto prossimo a quello di Brignetti, era come già ricordato un ammiratore di questo “scrittore di mare”, dai cui racconti trae numerosi spunti linguistici e narrativi³. L'attenzione di D'Arrigo nel cercare di cogliere con la propria scrittura gli aspetti più sfuggenti e metamorfici della realtà, nonché la sua caratteristica maniacalità nel riscrivere, limare, precisare, portano i segni di una convinzione altrettanto radicata circa le possibilità “uniche” della parola letteraria. In rapporto all'idea di traduzione, tuttavia, D'Arrigo non sembra lasciarsi attrarre dalla visione pessimista che, almeno nel racconto di Brignetti, ne consegue: è quanto si intuisce dall'atteggiamento che terrà nei confronti dei suoi traduttori, non soltanto accordando loro una totale fiducia, ma anche convenendo sulla possibilità teorica di rendere in un'altra lingua un'opera apparentemente intraducibile come *Horynnus Orva*. Più che un paradosso, del resto, si può forse leggere in questo atteggiamento di D'Arrigo un ulteriore retaggio del “bifronte” lasciato dell'Ermetismo, che, mentre da un lato sosteneva una concezione della parola pura prossima all'ineffabilità, nel concreto è stata tra le correnti di pensiero che più hanno favorito il diffondersi delle traduzioni. Come ha ricordato di recente anche Emanuele Zinato, «il meglio di questa cultura si esprime probabilmente nell'attività traduttoria»⁴, che fu capace di presentare come non-contraddittorie l'idea della parola pura, assoluta, e insieme quella della parola mediata, tradotta, “di seconda mano”.

Il caso di *Horynnus Orva* è paradigmatico di come opere caratterizzate da un'esplicita complessità linguistica cozzino però più facilmente delle altre contro gli ostacoli imposti dall'industria culturale. Nonostante il progetto di una traduzione immediata nelle maggiori lingue europee facesse parte fin dall'inizio della campagna pubblicitaria costruita intorno a D'Arrigo – i diritti editoriali del romanzo erano stati venduti alla Fiera di Francoforte

3 cfr. *infra*, Introduzione e par. III.4, n. 26.

4 Zinato 2010, p. 63.

già nel 1960⁵ – di fatto i progetti di traduzione del romanzo restano a lungo allo stadio di tentativi. A dispetto dell'ampiezza di orizzonti da cui nascono e della loro stessa vocazione “sovrannazionale”, opere come *Horcynus Orca* comportano infatti difficoltà di traduzione oggettive che non di rado ne pregiudicano la diffusione. «Due to the curse of Babel, poetry is the most provincial of the arts», avvertiva Auden⁶: se questo è vero, le opere letterarie che mostrano una vocazione al «multilinguismo» sembrano allora destinate a diventare la provincia della provincia.

Che il romanzo di D'Arrigo vada incluso o meno nel filone del «multilinguismo» (o plurilinguismo) rappresenta poi, lo si è visto, un altro aspetto tutt'altro che ovvio per i suoi interpreti, nonostante il termine venga utilizzato dall'autore stesso a proposito della sua opera⁷. Per i traduttori, in ogni caso, la coesistenza di lingue diverse all'interno di un'opera si presenta come un problema ben chiaro: in che modo infatti è possibile porsi di fronte a una lingua che è già intenzionalmente composta, “abitata” da due o più lingue? È una domanda che non si formula qui per la prima volta, e che anzi è particolarmente familiare

5 cfr. Pereyson 1985, p. 109. Ad acquistare i diritti di pubblicazione erano state le case editrici Piper Verlag per la Germania, Edition du Seuil per la Francia, Harcourt Brace Jovanovich per i paesi di lingua inglese e Ediciones Grijalbo per quelli di lingua spagnola.

6 cfr. Kellman 2000, p. 5.

7 cfr. D'Arrigo 1991. Per impedire che il dibattito terminologico ci ostacoli oltre, scelgo di attenermi qui alla definizione “operativa” di plurilinguismo proposta da Gianluigi Beccaria nel suo *Dizionario di Linguistica* (Beccaria 1994, p. 489) nella quale, sulla scia di Contini, si pone l'accento sul momento della selezione dei materiali da parte dello scrittore. Plurilinguista viene definito dunque ogni testo che non operi una restrizione preliminare dei materiali disponibili, permettendo la coesistenza di elementi che provengono da campi diversi dell'esperienza (lingue e dialetti, termini stranieri, termini tecnici...), a prescindere da un eventuale trattamento uniformante che la lingua può poi ricevere in fase di elaborazione. Plurilinguisti saranno dunque gli autori che, programmaticamente scettici verso la possibilità di esprimere “il tanto col poco”, optano piuttosto per esprimere “il tanto col tanto”: e D'Arrigo, nell'intervista a Lanuzza (1985, p. 135), sottolineava in effetti di non aver «rinunciato a nessun materiale linguistico disponibile». Non è detto, vale la pena ricordarlo, che queste due soluzioni formalmente diverse non possano nascere da una stessa aspirazione all'esattezza: l'intento di “centrare” la cosa può essere comune al primo come al secondo atteggiamento, laddove in un caso si sceglie di ottenerla per sottrazione, in un altro per aggiunta.

proprio ai traduttori della letteratura italiana, da Dante in avanti. Più che da una lingua all'altra, in molti casi il traduttore si trova a dover passare da un *gruppo di lingue* a un altro: in questa chiave, il fatto che un linguaggio eterogeneo di partenza venga poi uniformato dallo scrittore (oscillando così verso il polo del *monolinguisimo*) o al contrario lasciato intenzionalmente stridente (avvicinandosi piuttosto al modello *espressionista*), comporta per il traduttore una differenza secondaria.

È a partire da considerazioni di questo tipo che in anni recenti si è sviluppato un filone di riflessione nel quale si tende a porre tale problema di traduzione in termini di *textual interplay*, focalizzando l'attenzione non tanto sulle caratteristiche individuali delle lingue di partenza quanto sui tipi di relazione che queste intrattengono⁸. Sparisce dunque dal centro dell'indagine l'idea di una “rottura” rispetto a una presunta lingua standard o del cosiddetto “scarto” che la lingua letteraria dovrebbe produrre, idea in cui il concetto di deviazione dalla norma viene spesso assunto come «un'implicita premessa»⁹. Il plurilinguismo potrebbe essere considerato in questa chiave anche un aspetto costitutivo della lingua o almeno della lingua romanzesca, lasciando aperta la possibilità che autori diversi se ne servano anche a fini diametralmente opposti.

Come è facile immaginare, del resto, anche nel caso della traduzione premesse analoghe possono condurre a soluzioni formali molto lontane, e viceversa. Per i traduttori dall'italiano un banco di prova classico è costituito dal problema del dialetto: a seconda di come questo viene interpretato dal traduttore (in chiave espressionista o in chiave realistica, come rimando a uno specifico contesto geografico o soltanto come espressione di un livello sociale basso) si va da soluzioni che

8 cfr. in particolare Kellman 2000 (la cui riflessione muove da un testo recentemente riscoperto ma scritto alla fine degli anni '60, cfr. Forster 1970), Delabastita-Grutman 2005 (« [...] to the literary critic chiefly concerned with text interpretation, it matters relatively little in itself whether it is 'national', 'dead' or 'artificial' languages, slang, dialects, sociolects, or idiolects, that make up the multilingual sequences. What matters more is their textual interplay», p. 16), e Berger-Capra-Nimis 2007 («Tradurre un testo plurilingue significa tradurre la relazione intorno alla lingua che si instaura tra autore e destinatario, e non soltanto la lingua stessa», p. xi).

9 Sulis 2007, in Berger-Capra-Nimis 2007, p. 213.

optano per la “riambientazione” della lingua di partenza con gli strumenti di un diverso dialetto locale fino a ipotesi di totale “reinvenzione”¹⁰.

Per quanto riguarda il caso D'Arrigo, due degli esperimenti di traduzione più interessanti, seppure ancora in fase di elaborazione, sono quelli realizzati a partire dalla metà degli anni Ottanta dall'italo-americano Stephen Sartarelli e dal tedesco Moshe Kahn¹¹. I loro progetti di traduzione, sviluppatasi anche grazie alla possibilità di un confronto diretto con l'autore – e grazie, nondimeno, al confronto reciproco fra i due traduttori – interessano in modo particolare per la riflessione che ad essi è stata accompagnata, anche con il supporto dello stesso D'Arrigo. La traduzione di *Horcynus Orca* ha imposto a Sartarelli come a Kahn un lavoro più che decennale di analisi e di ricerca: le conclusioni cui questo ha condotto meritano dunque un'attenzione non minore rispetto a quella riservata agli studi storici e critici sul romanzo.

La corrispondenza tra D'Arrigo e Stephen Sartarelli¹² ha inizio nel

10 Un caso paradigmatico è quello creatosi in Francia con le traduzioni dei libri di Camilleri, su cui diversi traduttori hanno sperimentato soluzioni estremamente diversificate che hanno portato a un acceso dibattito.

11 Do di seguito una panoramica delle traduzioni darrighiane attualmente accessibili: in inglese è possibile leggere due liriche di *Codice Siciliano* (*Tu che nel mondo hai parola ancora/You who still possess speech* e *Avevi un alito, un corpo/You had Breath, a Body*) tradotte da Stephen Sartarelli e pubblicate sul numero di ottobre 1989 della rivista americana «Poetry». Lo stesso Sartarelli ha poi intrapreso la traduzione di *Horcynus Orca*, un estratto della quale (corrispondente alle pp. 146-152 dell'edizione 1975) è conservato presso il Fondo D'Arrigo dell'ACGV. In francese, un episodio del romanzo (l'incontro tra 'Ndrja e Caitanello) è stato tradotto da J.-N. Schifano e pubblicato sulla rivista «Lettres Nouvelles» nel numero di dicembre 1976, dedicato agli scrittori italiani contemporanei; mentre nel 1986 le Editions Denoël hanno pubblicato *Cima delle Nobildonne* (*Femme per magie*) nella traduzione di R. de Ceccarty. Presso l'ACGV è conservata inoltre una traduzione francese anonima delle prime trenta pagine di *Horcynus*. Attualmente l'unica traduzione completa di *Horcynus Orca*, che uscirà nel corso del 2014 per la S. Fischer Verlag di Francoforte, è quella realizzata dal traduttore tedesco Moshe Kahn.

12 Tutte le informazioni relative al carteggio tra Sartarelli e D'Arrigo provengono dal Fondo D'Arrigo dell'ACGV. In attesa della catalogazione completa, i testi in questione sono provvisoriamente

novembre del 1986, con una lettera in cui quest'ultimo informa D'Arrigo di aver intrapreso una traduzione del romanzo per la casa editrice inglese Weidenfeld e Nicholson¹³. Fin da questo iniziale contatto con D'Arrigo, primo passo di un intenso confronto intellettuale che proseguirà fino alla morte dello scrittore, Sartarelli affronta apertamente il problema dell'intraducibilità di *Horcynus*: la lettera informa infatti D'Arrigo anche del fatto che è intenzione dell'editore abbreviare il romanzo di circa 200-300 pagine e che, dal momento che la decisione sui tagli da apportare spetterebbe al traduttore, potrebbero pensare, di comune accordo, di sopprimere le parti «apparentemente “intraducibili”» :

Del resto vi sono alcuni passi che appaiono intraducibili, almeno a prima vista (quelli, ad esempio, basati sui jeux de mots, “Aci reale mio”, ecc.), ma questo non vuol dire che lo siano di fatto (pensi ad interi libri apparentemente “intraducibili” come quelli di Joyce, Céline, Gadda, di cui hanno fatto delle traduzioni più che accettabili). Perciò le Sue opinioni su tali questioni mi sarebbero d'un grande aiuto¹⁴.

La prudenza di Sartarelli nel presentare a D'Arrigo il problema dei tagli è ben comprensibile se si pensa all'ostilità con cui lo scrittore aveva sempre accolto le proposte di pubblicare *Horcynus* in forme che gli apparivano “mutilate”, fossero estratti destinati alle riviste o fosse anche la semplice suddivisione dell'opera in due volumi. Inaspettatamente, invece, pur esortando il traduttore a fare pressioni sulla casa editrice per ottenere una pubblicazione integrale, D'Arrigo si mostra aperto a una soluzione di compromesso, accordando fin dall'inizio piena fiducia a Sartarelli.

Pochi mesi più tardi Sartarelli invia a D'Arrigo due traduzioni

raccolti in una cartellina che riporta il n.2 e la dicitura “Sartarelli Stephen”.

13 Già nel 1982, infatti, Leonardo Mondadori aveva dato l'annuncio di voler finanziare la traduzione in lingua inglese del romanzo (cfr. Pereisson 1985, p. 107).

14 Sartarelli a D'Arrigo, lettera del 15 novembre 1986. Fondo D'Arrigo, ACGV.

poetiche da lui realizzate, e una lista di questioni relative ai termini e ai passi più problematici di *Horynnus*: le risposte che D'Arrigo formula in questa occasione rappresentano senza dubbio uno degli aspetti più interessanti del carteggio. Le spiegazioni riguardano neologismi o termini di origine dialettale come «soldatarà»¹⁵, «arcalamecca»¹⁶ o «pene del lino»¹⁷, nonché espressioni caratteristiche della scrittura darrighiana come «l'organo e l'argano», su cui ci si è peraltro già soffermati (cfr. *infra*, par. II.2).

Già dalla traduzione delle poesie, di cui D'Arrigo, pur senza un'adeguata conoscenza dell'inglese, dà un giudizio molto positivo¹⁸, si intuisce come i valori fonici e musicali della scrittura darrighiana stiano molto a cuore al traduttore, peraltro poeta a sua volta. Proprio a partire dalle spiegazioni che D'Arrigo dà di espressioni come «l'organo e l'argano», allo stesso tempo, si capisce però come questi aspetti vengano dall'autore posti sempre in secondo piano rispetto al significato. Parole, espressioni e frasi sono state scelte, insiste D'Arrigo, «non solo per il suono in senso stretto»¹⁹: nelle sue neoformazioni, si tratti di effettivi neologismi o di particolari coloriture dialettali, l'occhio dello scrittore è attento a vigilare che il senso non scivoli lungo le chine di quella che D'Arrigo definiva polemicamente «scrittura automatica».

Contro questo sfondo si collocano le successive puntualizzazioni di D'Arrigo, minuziose nello stabilire differenze di significato tra termini apparentemente intercambiabili. Di fronte alla proposta avanzata da Sartarelli di sostituire, in alcuni passi del testo, «rema» con «corrente»,

15 «La soldatarà era una volta la prostituta che andava coi soldati, che sapevano di poterla trovare lungo le mura di cinta della città, luoghi appartati, in vicinanza dei quali stavano di solito, in passato, le caserme. Neologismo», D'Arrigo a Sartarelli, lettera del 21 aprile 1987, Fondo D'Arrigo, ACGV.

16 «È voce dialettale. L'«arcalamecca» indica metaforicamente, per opposti simboli (l'Arca e La Mecca), il mondo cristiano e il mondo maomettano», *ibid.*

17 D'Arrigo spiega che l'espressione deriva dall'usanza popolare di curare gli accessi con cataplasmi di lino caldo, *ibid.*

18 «Per finire un accenno alle due mie poesie che Lei ha tradotto ci sembra a me e a mia moglie che l'inglese un po' lo mastica mentre io niente del tutto, in modo splendido», *ibid.*

19 *Ibid.*

D'Arrigo si mostra decisamente perplesso:

No, la rema ha il suo verso, montante o calante, e i suoi tempi di scorrimento (quattro ore e quattro ore). La corrente invece c'è e non c'è e se c'è, c'è in maniera per così dire del tutto estemporanea, di verso e di tempi. (Caro Sartarelli io però non capisco perché Lei non vuole dire “rema” ogni volta che “rema” appare nel testo: non occorre dirle che io ho detto “rema” ogni volta che dovevo dire “rema”, tenendo presente che la rema, nella fatalità del suo verso alterno (montante-calante-montante-calante) è segno incessante dell'inquieta anima dello scill'e cariddi)²⁰.

La stessa millimetrica precisione nel distinguere la «spiaggia» dalla «plaja»:

C'è sabbia dalla riva a tutta la spiaggia, e c'è sabbia nel campo delle melonare: fra la spiaggia e le melonare c'è la cosiddetta plaja, un camminamento di terra, non più sabbia, dove il piede non affonda²¹.

Le soluzioni più interessanti sono in ogni caso quelle che nascono dal ripetuto confronto tra autore e traduttore, e dal tentativo di “mirare” progressivamente il vocabolo, meccanismo che ripercorre quello compiuto da D'Arrigo nel mettere a punto la lingua del romanzo:

Tradurre *vossignoria* o *vossia* con *milord*? Scartato dunque “you” e scartato anche “Sir”? Ma non è spropositato e decisamente spiazzante l'aristocraticissimo *milord*? In italiano due pescatori, due soldati, due così, di cui uno apostrofasse l'altro *milord*, avrebbero dell'assurdo e tuttuno del grottesco e del ridicolo (ammencché non facessero dell'ironia o dello sfottò). Ripeto, in italiano: e in inglese? Ecco, ora ha Lei la parola illuminante, caro Sartarelli²².

La questione del *vossignoria* verrà risolta di persona, “a quattro mani” – o

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

a più mani ancora, stando a quanto scrive Sartarelli a distanza di qualche mese, ringraziando D'Arrigo e Jutta per il tempo trascorso insieme a Roma:

Per tornare al nostro lavoro, penso che faremo benissimo da “comitato” noi quattro, te, Jutta, io e Sophie (che mi rivede sempre i manoscritti, traduzioni o poesia che sia). Già abbiamo risolto, a mio avviso, il problema del “vossia”; voi m'avete fatto capire meglio il senso, e Sophie ha suggerito il “sir”, che rimane d'uso comune nella lingua parlata, e ritiene anche un che di marineresco, almeno in questo contesto, essendo tutt'ora d'uso militare.²³

Da questo fitto scambio fra autore e traduttore, fatto inizialmente di lettere formali e poi via via di biglietti, cartoline, telefonate e incontri da cui nasce un'amicizia personale oltre che professionale, si sviluppa dunque un progetto articolato che, quando la traduzione viene interrotta per sopravvenute difficoltà economiche con la casa editrice, è giunto ormai oltre la metà del romanzo. D'Arrigo vi prende parte con un atteggiamento che in nulla ricorda la sua fama di scrittore scontroso e solitario: l'immagine proposta da Sartarelli di un «comitato» di traduttori, nel quale è incluso lo stesso autore, è quanto di più lontano si possa immaginare dal mito di uno scrittore che «si era talmente trasformato in letteratura che frequentava solo i suoi personaggi e non riconosceva più nemmeno la moglie»²⁴.

Su un diretto confronto con D'Arrigo ha potuto contare per anni anche Moshe Khan, il traduttore tedesco di *Horcynus*. Giunto a Roma negli anni Sessanta per lavorare nel mondo del cinema, Kahn era diventato un nome noto nel mondo culturale italiano soprattutto dopo aver realizzato,

23 Sartarelli a D'Arrigo, lettera dell'8 luglio (presumibilmente 1987), Fondo D'Arrigo, ACGV. La Sophie di cui si parla è Sophie Hawkes, moglie di Sartarelli, a sua volta traduttrice dall'italiano e dal francese.

24 Cases 1975.

insieme a Marcella Bagnasco, la prima traduzione italiana delle poesie di Paul Celan. La sua attività di traduttore verso il tedesco ha inizio intorno al 1987, quando, rientrato in Germania, comincia a dedicarsi con crescente successo alla narrativa italiana, privilegiando la linea sperimentale-dialettale e guadagnandosi ben presto, tra gli editori tedeschi, la fama di «traduttore degli intraducibili». Quando nel 2005 la casa editrice zurighese Ammann accoglie la sua proposta di realizzare una versione tedesca di *Horcynus Orca* – su cui un amico italiano, Donato Sanminiatielli, ha attratto sua attenzione fin dal 1975 –, Kahn ha alle spalle un'esperienza ventennale, costruita in gran parte sulle opere di autori come Pasolini, Malerba, Levi, Fenoglio, Camilleri.

Il suo lavoro di traduzione è stato spesso preso in esame dagli studiosi delle opere in questione soprattutto perché costantemente accompagnato da una riflessione teorico-letteraria, che si sofferma sui presupposti e sulle condizioni di possibilità del proprio agire. Nonostante la varietà degli esiti, Kahn ha sviluppato nel tempo alcune convinzioni che possono essere considerate come altrettanti fili conduttori della sua attività: incurante di dicotomie a suo parere inconsistenti, come quella tra fedeltà e bellezza della traduzione, Kahn porta in primo piano la centralità della scelta interpretativa che il traduttore è costretto a fare quando si trova di fronte a opere complesse soprattutto dal punto di vista linguistico. In casi del genere, infatti, un traduttore che aspiri concretamente a riprodurre nella propria lingua gli effetti del testo originale può trovarsi costretto a intraprendere un percorso creativo analogo a quello realizzato dagli autori.

Per quanto riguarda l'uso dei dialetti, in particolare, Kahn sostiene che l'approccio più efficace consiste nel pensare non tanto di «tradurli», quanto di «trattarli»²⁵. È una strategia che viene applicata anche al caso D'Arrigo, seppure con le dovute differenze rispetto ad altri autori che fanno uso del dialetto:

25 «Dialects should never be translated – dialects must be treated!», cfr. Kahn 2011, p. 104. Un esempio significativo di questo procedimento si riscontra nella traduzione di *Ragazzi di vita*, dove il traduttore ha scelto di rinunciare al dialetto e di optare per un «gergo» fatto di parole ed espressioni popolari ma non identificabili geograficamente. Su questo, oltre al saggio di Kahn citato sopra, cfr. Baumann 2009 e Biasolo 2011.

D'Arrigo treats his Italian-Sicilian language in a completely different way from Camilleri or any other writer of Sicilian background. He transforms Sicilian into Italian in a totally non-obvious way²⁶

Interrogato circa una definizione più precisa di questa «non-obvious way» tramite cui D'Arrigo trasformerebbe il siciliano, Kahn scrive:

Im *Horcynus* haben wir es mit einem komplizierten sprachlichen Gebilde zu tun: Die Sprache ist nicht dialektal, sondern nur dialektal gefärbt; dagegen ist die syntaktische Struktur ganz streng dialektal und verweist eindeutig auf altgriechische Sprachtraditionen, die sich im Verlauf der Jahrhunderte und Jahrtausende gewandelt haben. Auf diese Strukturen des Messinesischen biegt D'Arrigo nun die italienische Sprache, in einem Bild: er kleidet die dialektale Struktur mit italienischer Semantik an. Für die Übersetzung ins Deutsche bedeutete das für mich: ich behandle den Text des Romans so, als müsste ich syntaktische Strukturen für Pindar oder Sophokles im Deutschen finden²⁷.

Il “travestimento” operato da D'Arrigo nei confronti delle strutture linguistiche dialettali, confermato peraltro dalle ricerche filologiche che mostrano come l'elemento dialettale venga, col procedere delle revisioni, progressivamente occultato, spinge in questo caso il traduttore a

26 Kahn 2011, p. 112.

27 [«Nell'*Horcynus* abbiamo a che fare con una complicata costruzione linguistica: non si tratta di un dialetto, soltanto di una coloritura dialettale; la struttura sintattica al contrario è fortemente dialettale e rimanda chiaramente alle tradizioni linguistiche grecoantiche, che si sono trasformate nel corso dei secoli e dei millenni. D'Arrigo piega la lingua italiana a queste strutture del messinese, o per dirlo con un'immagine: traveste la struttura dialettale con gli abiti di una semantica italiana. Traducendo in tedesco, ciò per me significa: trattare il testo come se dovessi trovare in tedesco strutture sintattiche adatte a Pindaro o a Sofocle». Questa risposta, così come quelle riportate in seguito, sono tratte da alcune lettere che ho avuto modo di scambiare con Kahn nel corso della primavera 2012.

“trattare” (*behandeln*) la lingua d'arrivo secondo una modalità il più possibile analoga a quella praticata dallo scrittore. Le soluzioni che Kahn ha potuto sperimentare su altri dialettali italiani, incluso Camilleri, risultano a suo giudizio insoddisfacenti per *Horcynus Orca*, per il quale il traduttore spiega di aver messo a punto un procedimento apposito:

Over time, I have approached D'Arrigo's text in various ways, and in the end I have courageously decided to try to do the very same thing as D'Arrigo, which is that I go way back into the etymology of German words and then take the roots of the words and elaborate them into a modern German with a modern German meaning²⁸.

C'è evidentemente una lettura interpretativa dell'opera alla base della scelta che governa le soluzioni di Kahn: prefiggersi di tentare «the very same thing as D'Arrigo» presuppone che sia possibile sapere o almeno congetturare in che modo D'Arrigo abbia lavorato per creare la lingua del romanzo. È qui che il lavoro del traduttore diventa analogo a quello dello studioso, o quanto meno implica la necessità di confrontarsi con un'indagine teorica. L'interpretazione di Moshe Kahn – che non è ovviamente l'unica praticabile, ma che incuriosisce per le numerose affinità con quella proposta in questa tesi – fa perno sull'attitudine etimologica del romanzo, che peraltro, come si è visto, può essere detta etimologica solo fino a un certo punto: come Kahn puntualizza, infatti, anche per il traduttore il percorso “all'indietro” verso le radici delle parole tedesche ha poi una sua controparte nella rielaborazione delle stesse *in un tedesco moderno con un significato tedesco moderno*.

È principalmente questo, dunque, il procedimento tramite il quale il traduttore cerca di “rivestire” termini o espressioni arcaiche della propria lingua con una semantica attuale. Nel corso di questo processo l'attività del traduttore non si abbandona alla libera reinvenzione, ma può trovare nella propria tradizione nazionale esempi di autori che abbiano in qualche modo condotto un lavoro analogo sul linguaggio. Sono questi i

28 Kahn 2011, p.113.

Vorbilder, i «modelli», che Kahn riconvoca per il caso D'Arrigo:

Was die Satzstruktur im Deutschen angeht, greife ich natürlich auf Vorbilder zurück: Hölderlin, Kleist, Jean Paul, durch Hölderlin kommt zusätzlich noch die Musikalität ins Spiel. Die Semantik dagegen ist von allem geprägt, was die deutsche Sprache mir seit ihren frühesten Dokumenten liefert: also auch gotische und althochdeutsche Wurzeln, die aber, ähnlich wie bei D'Arrigo im Italienischen, verhochdeutsch werden. [...]»²⁹.

Oltre al tedesco utilizzato nei documenti del passato³⁰, è la lingua di Hölderlin, Kleist e Jean Paul a offrire al traduttore le strutture sintattiche più adeguate per tradurre *Horcynus Orca*. Attraverso il caso di Hölderlin, in particolare, si chiarisce anche il riferimento precedentemente fatto da Kahn a Pindaro e Sofocle: le strutture del greco antico, che il traduttore ritiene di identificare nella prosa di D'Arrigo, si offrono già in una loro versione tedesca nelle liriche e nelle prose di quegli autori che, tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, si prefiggono di rinnovare la propria lingua con l'apporto delle traduzioni dal greco. La sperimentazione metrica praticata da vari autori, in primis lo Hölderlin

29 [«Per quanto riguarda la struttura della frase, ci sono naturalmente modelli a cui posso rifarmi: Hölderlin, Kleist, Jean Paul, attraverso Hölderlin entra in gioco anche la musicalità. La semantica invece è influenzata soprattutto da quanto la lingua tedesca mi ha trasmesso fin dai suoi più antichi documenti: dunque anche radici provenienti dal gotico o dal tedesco antico, che però, analogamente a quanto fa D'Arrigo con l'italiano, vengono riportate al tedesco corrente»].

30 Credo che Kahn alluda qui a testi come le lettere del duca Albrecht von Wallenstein, che altrove (cfr. Kahn 2011, p. 110) racconta di aver utilizzato, accanto alle opere di Jean Paul, come fonti di ispirazione per rendere in tedesco frasi molto involute dal punto di vista lessicale e sintattico («From Jean Paul I learned how to twist syntactic periods in a way that it would not torture the reader, how to use or not to use the auxiliary verbs so typical for that period, how to construct long sentences without losing sight of the main sentence. At the same time [...] I happened to find a book containing letters of the duke Albrecht von Wallenstein [...]. With incredible ease he jumped from German to Italian, to French and English – at times, he inserted seven or even eight Italian and French words into a single sentence»). Nonostante sottolinei la distanza tra D'Arrigo e Camilleri, Kahn sembra infatti riprendere, almeno in fase di riflessione, alcune delle strategie precedentemente messe a punto su *Il re di Girgenti* [*König Zosimo*].

dell'ultimo periodo, viene così rivitalizzata a secoli di distanza, e per giunta per un autore come D'Arrigo che, come si sa, aveva avuto con Hölderlin un legame privilegiato.

Aspetti latenti o comunque profondamente nascosti di un testo possono dunque essere trasformati, dalla traduzione, in connessioni più visibili. Mentre i richiami a determinati autori della tradizione italiana vanno persi – come accade probabilmente nel caso dei rimandi alla *Commedia* che, per quanto tradotti in modo da evocare le versioni tedesche esistenti, difficilmente suoneranno familiari all'orecchio di un lettore straniero come lo sono per il lettore italiano medio – altre relazioni (è il caso appunto di Hölderlin) assumono nuova rilevanza, modificando il contesto di genere in cui il romanzo viene recepito. L'importanza della tradizione si rivela dunque cruciale per la traduzioni degli scrittori “multilingui”, anche quando questi sembrano voler creare una lingua del tutto nuova per le loro opere: più che inventare, si tratta insomma di reinventare, con il supporto costante della propria tradizione letteraria.

Sia Sartarelli che Kahn si preoccupano naturalmente di puntualizzare che traduzioni come queste dovrebbero essere considerate ed eventualmente analizzate nella loro interezza, poiché la principale sfida che un testo come *Horcynus Orca* pone ai traduttori consiste nel ricreare l'effetto graduale con cui il lettore «si abitua a parole inizialmente insolite e finisce per conoscerne il senso»³¹. La salvaguardia di questo scambio vivo e oscillante tra il testo e i suoi destinatari interessava infatti a D'Arrigo, anche in fase di traduzione, più del rischio di perdere particolari effetti sonori e persino di dover tagliare qualche pagina del romanzo: fedele all'idea che lo aveva spinto a suo tempo a rifiutare il *Glossario* di Vittorini, ancora alla metà degli anni Ottanta lo scrittore esortava i traduttori a considerare la lingua dell'opera viva e mobile e a non affidarsi con troppa fiducia alle voci codificate dei dizionari, nei quali entrano «perlopiù vocaboli che non stanno più sulla bocca dei parlanti, vocaboli bensì desueti, “storici” e come tali fossilizzati»³².

Kahn ricorda come un fatto particolare la libertà che lo scrittore,

31 Sartarelli a D'Arrigo, 24 marzo 1987, Fondo D'Arrigo, ACGV.

32 D'Arrigo a Sartarelli, 21 aprile 1987, Fondo D'Arrigo, ACGV.

ben consapevole della profonda diversità esistente tra il tedesco e l'italiano, gli aveva accordato in fase di traduzione. Una libertà che è anche una grande responsabilità, ammette oggi il traduttore riprendendo in mano la copia del romanzo che D'Arrigo, con queste parole, gli aveva inviato: «Moshe caro, di pagina in pagina diventeremo “grosse Freunde”, tu Jutta ed io, quando finirai di tradurre l'*Horcynus*. Il tuo Stefano. Roma, 2 marzo 1983».

Elenco delle abbreviazioni

ACGV	Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux, Firenze
AN	Archivio Novecento dell'Università La Sapienza, Roma
CS	Stefano D'Arrigo, <i>Codice Siciliano</i> , 1978 [1957]
FF	Stefano D'Arrigo, <i>I fatti della fera</i> , 2000 [1960]
HO	Stefano D'Arrigo, <i>Horcynus Orca</i> , 1975
CD	Stefano D'Arrigo, <i>Cima delle Nobildonne</i> , 1985
CAM	Stefano D'Arrigo, <i>Il compratore di anime morte</i> (inedito)

Bibliografia

La data di riferimento per ciascuna opera è quella della prima edizione in lingua originale. Laddove sia stato possibile citare da edizioni più recenti o da traduzioni italiane, queste sono menzionate di seguito con la relativa data, e ad esse fanno riferimento i numeri di pagina riportati nel testo.

ADORNO, THEODOR WIESENGRUND

- 1963 *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins* in *Noten zur Literatur II*, Suhrkamp, Frankfurt 1965 (trad. it. *Paratassi. Sull'ultima lirica di Hölderlin*, in ID., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino 1979, pp. 127-169)

ALFANO, GIANCARLO

- 2000 *Gli effetti della guerra*, Sossella, Roma
2009 *Ulisse al sepolcro. Per un'analisi comparativa di due Odissee del Novecento*, in PEDULLÀ 2009, pp. 81-102
2010 *Il tracciato dell'abisso. Lo Stretto di Messina in Horcynus Orca di D'Arrigo* in ID. *Paesaggi, mappe, tracciati: cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori, Napoli, pp. 59-70
2012a *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Aragno, Torino
2012b *Nel gorgo del duemari. Personaggio e destino in Horcynus Orca*, in CEDOLA 2012b, pp. 73-85

ALVINO, GUALBERTO

- 1996 *Onomaturgia darrighiana*, in «Studi linguistici italiani», xxii, pp. 74-88 e pp. 235-269
2003 *Perché la letteratura sia spazzata via e resti solo la realtà. Spoglio di un epistolario*, in «Avanguardia», viii, 23, pp. 51-75
2012 *Onomaturgia darrighiana. Nuova edizione riveduta e corretta*, in «Letteratura e dialetti», 5, pp. 107-136

ALVINO, GUALBERTO – MASTROPASQUA, ALDO

- 2009 *Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo*, in Pedullà 2009, pp. 103-115

AMORETTI, GIUSEPPE VITTORIO

- 1926 *Hölderlin*, Flli Bocca, Torino
1936 *Storia della letteratura tedesca*, Principato, Messina

ANCESCHI, LUCIANO

- 1940 *Introduzione a S. QUASIMODO, Lirici greci*, Edizioni di Corrente, Firenze

ANSELMi, ROBERTO – SPINELLA, CRISTOFORO

- 2008 *Parla Andrea Camilleri* (intervista), in «Tempo presente», 325-330, pp. 18-39

- BACHTIN, MICHAÏL MICHAÏLOVIČ
 [1934-35] *Slovo v romane* (trad. it. *La parola nel romanzo*, in Id. 1975, pp. 67-230)
 [1938, 1941] *Epos i roman* (trad. it. *Epos e romanzo*, in Id. 1975, pp. 445-82)
 [1940] *Iz predistorii romannogo slova* (trad. it. *Dalla preistoria della parola romanzesca*, in Id. 1975, pp. 407-444)
 [1940,1970] *Rable i Gogol'. Isskusstvo slova i narodnaja smechovaja kul'tura* (trad. it. *Rabelais e Gogol'. Arte della parola e cultura comica popolare*, in Id. 1975, pp. 483-495)
 [1952-53] *Problema rečevych žanrov* (trad. it. *Il problema dei generi del discorso*, in Bachtin 1979, pp. 245-90).
 1963 *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Sovetskij Pisatel', Moskva (trad. it. di G. Garritano, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino, 1986)
 1975 *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo «Chudožestvennaja literatura», Moskva (trad. it. di C. Strada Janovic, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979)
 1979 *Estetika slovesnogo tvorčestva*, Izdatel'stvo «Iskusstvo», Moskva (trad. it. di C. Strada Janovic, *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino 1988)
- BALDELLI, IGNAZIO
 1975 *Dalla «Fera» all' «Orca»* in «Critica letteraria», III, 1975, p. 287-310 (poi in Id., *Conti, glosse e riscritture dal secolo XI al secolo XX*, Morano, Napoli 1988, pp. 267-295)
- BAUMANN, TANIA
 2009 *Moshe Kabin traduttore di "Ragazzini di vita" di Pier Paolo Pasolini: tra strategie traduttive e considerazioni metalinguistiche* in «AnnaliSS 6. Lost in Translation. Testi e culture allo specchio», pp. 63-76
- BAUSANI, ALESSANDRO
 1974 *Le lingue inventate*, Ubaldini, Roma
- BECCARIA, GIAN LUIGI
 1994 *Dizionario di linguistica*, Einaudi, Torino
 1999 *Sicut erat. Il latino di chi non lo sa*, Garzanti, Milano
- BELLI, GIUSEPPE GIOACHINO
 [1952] *Sonetti. Edizione integrale rifatta sugli autografi*, 3 voll., a cura di G. VIGOLO, Mondadori, Milano, 1978
- BENJAMIN, WALTER
 1923 *Die Aufgabe des Übersetzers*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Band IV.1, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972, pp. 9-21 (trad. it. di R. Solmi, *Il compito del traduttore*, in Id., *Angelus novus*, Torino, Einaudi 1995 [1962], pp. 39-52).
 1936 *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskovs* (trad. it. di R. Solmi, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus novus*, Einaudi, Torino 1995 [1962], pp. 247-274)
- BERGER, CÉCILE – CAPRA, ANTONELLA – NIMIS, JEAN (a cura di)
 2007 *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne: actes du colloque du 11 au 13 mai 2006*, Université de Toulouse-Le Mirail
- BERMAN, ANTOINE
 1984 *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Gallimard, Paris (trad. it. di G. Giometti, *La prova dell'estraneo: cultura e tradizione nella Germania romantica*, Quodlibet, Macerata 1997)
 1999 *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Seuil, Paris (trad. it. di G. Giometti, *La traduzione e la lettera, ovvero L'albergo nella lontananza*, Quodlibet, Macerata 2003)

- BERTOLOTTI, ROSALINDA
1958 *Saggio sulla etimologia popolare in latino e nelle lingue romanze*, Paideia, Brescia
- BIASOLO, MONICA
2011 *"In der Sprache des Anderen": a colloquio con Mosbe Kahn*, in «Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur», 1, pp. 2-18
- BIGONGIARI, PIETRO
1957 *Hölderlin e noi*, in Id., *La poesia italiana del Novecento*, vol. II, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 453-461
- BISTARELLI, AGOSTINO
2007 *La storia del ritorno. I reduci italiani del secondo dopoguerra*, Bollati Boringhieri, Torino
- BIUNDI, GIUSEPPE
1866 *Vocabolario manuale completo siciliano-italiano*, Palermo, Stamperia Carini
- BO, CARLO
1975 *Storia di un mostro letterario*, in «L'Europeo», 15, 10 aprile
1977 *Introduzione a Un poeta come De Libero: iconografia e bibliografia di Libero De Libero*, All'insegna del Pesce d'oro, Milano
- BOITANI, PIERO
1992 *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Il Mulino, Bologna
- BOITTIROLI, GIOVANNI
2006 *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino
- BOZZETTI, MAURO
2004 *Introduzione a Hölderlin*, Laterza, Bari
- BRIGNETTI, RAFFAELLO
1952 *Morte per acqua*, Firenze, Sansoni
- BRONCKART, JEAN-PAUL – BOTA, CRISTIAN
2011 *Bakhtine démasqué: Histoire d'un menteur, d'une escroquerie et d'un délire collectif*, Droz, Paris
- BRUGNOLO, FURIO - ORIOLES, VINCENZO
2002 (a cura di) *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, vol. II, *Plurilinguismo e letteratura*, Il Calamo, Roma
- CADIOLI, ALBERTO
1981 *L'industria del romanzo. L'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni ottanta*, Editori Riuniti, Roma
- CALVINO, ITALO
1958 *Natura e storia nel romanzo*, in Id. *Saggi 1945-1985*, I, a cura di M. BARENGHI, Mondadori, Milano 1995, pp. 29-51
1959 *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi*, in Id. *Saggi 1945-1985*, I, a cura di M. BARENGHI, Mondadori, Milano 1995, pp. 60-75
- CAMILLERI, ANDREA
2003 *Quel giorno rubò mia madre*, in «La Repubblica», 3 novembre
- CARTA, AMBRA
2006 *Variazioni sul tema del fantastico. "Hercynus Orca" di Stefano D'Arrigo*, Allora, Ravenna
- CASES, CESARE
1975 *Sotto tiro. L'intervista* in «L'Espresso», 16 marzo
- CASTELLARI, MARCO
2005 *Hölderlin in Italien. Übersetzer und Dichter zwischen Eifer und Wagnis*, in «Studia theodisca», II, pp. 147-171
- CECCHI, EMILIO
1942 *Introduzione a VITTORINI 1942*, pp. IX-XXIII

- CEDOLA, ANDREA
 2000 «*I fatti della fera*» nelle lettere di D'Arrigo a un amico, in D'ARRIGO [2000], pp. xxxvii-xlv
 2012a *La parola sdüllabbrata. Modulazioni su Horcynus Orca*, Pozzi, Ravenna
 2012b (a cura di) *Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, ETS, Pisa
- COLOMBO, ENZO
 1995 (a cura di) *Matrimonio in Brigata. Le opere e i giorni di Renata Viganò e Antonio Meluschi*, Grafis, Bologna
- CONSOLO, VINCENZO
 1989 *Catarsi in Bufalino, Consolo, Sciascia. Trittico*, a cura di A. DI GRADO e G. LAZZARO DANZUSO, Sanfilippo, Catania
- CONTINI, GIANFRANCO
 1951 *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in ID. *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, pp. 169-192
 1977 *Espressionismo letterario*, voce dell'*Enciclopedia del Novecento*, II, Roma, pp. 780-801 (poi in ID., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Einaudi, Torino 1990, pp. 41-105)
 1978 *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Sansoni, Firenze
 1987 *Alcune poesie di Hölderlin*, Einaudi, Torino
- CORDIBELLA, GIOVANNA
 2009 *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Il Mulino, Bologna
- CORTI, MARIA
 2001 *Nuovi metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano
- COSTA, SIMONA – VENTURINI, MONICA
 2010 (a cura di) *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, ETS, Pisa
- CROCE, BENEDETTO
 1942 *Lo Hölderlin e i suoi critici*, in ID., *Discorsi di varia filosofia*, vol. I, Laterza, Bari 1945, pp. 54-72
- D'ARRIGO, STEFANO (FORTUNATO*)
 1947 *Nato e poi morto*, in «L'Espresso», 27 gennaio, p. 1*
 1948a *Suicidio alla luce del sole*, in «Il Giornale di Sicilia», 27 maggio, p. 3*
 1948b *Il prediletto è Nietzsche*, in «Il Progresso d'Italia», 25 luglio, p. 3*
 1948c *A Taormina con la nonna*, in «Il Progresso d'Italia», 31 luglio, p. 3*
 1948d *Gusti poetici*, in «Il Progresso d'Italia», 14 agosto, p. 3*
 1948e *Itinerari a Taormina*, in «Il Progresso d'Italia», 22 agosto, p. 3*
 1948f *Le Sicilie di Taormina II*, in «Il Progresso d'Italia», 25 agosto, p. 3*
 1948g *Peter Pan è morto. La guerra ha menomato la fantasia dei bambini*, 6 ottobre, p. 3*
 1948h *Porta nel silenzio*, in «Il Giornale di Sicilia», 24 ottobre, p. 3*
 1948i *Fuoco vivo e fulmini sugli occhi del bambino*, in «Il Progresso d'Italia», 31 ottobre, p. 3*
 1949a *Angoscia sulla basilica*, in «Il Progresso d'Italia», 23 maggio, p. 3*
 1949b *Un treno sul mare*, in «Il Giornale di Sicilia», 17 agosto, p. 3*
 1949c *Delfini e Balena Bianca*, in «Il Giornale di Sicilia», 25 settembre, p. 3*
 1952 *Mirabella*, Il Pincio, Roma*
 1957 *Codice Siciliano*, Scheiwiller, Milano
 1960 *I giorni della fera*, in «Il Menabò», 3, pp. 39-110
 1975 *Horcynus Orca*, Mondadori, Milano
 1978 *Codice Siciliano*, Mondadori, Milano (seconda edizione ampliata)
 1985 *Cima delle Nobildonne*, Mondadori, Milano
 1991 «*Accarezzare il linguaggio come un bambino quando tocca l'erba*». S.

- D'Arrigo su J. Joyce*, in «Molloy», 12, luglio-settembre, p. 6
- [2000] *I fatti della fera*, a cura di A. CEDOLA e S. SGAVICCHIA, Rizzoli, Milano
- [2010] *Il licanthropo e altre prose inedite*, a cura di S. SGAVICCHIA, Edizioni Via del Vento, Pistoia
- D'AGOSTINO, NEMI
- 1977 *Prime perlustrazioni di "Hercynus Orca"*, in «Nuovi Argomenti», 56, pp. 27-52 (poi in PEDULLÀ 2009, pp. 275-296)
- DEBENEDETTI, GIACOMO
- [1971] *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano
- [1977] *Personaggi e destino. La metamorfosi nel romanzo contemporaneo*, Il Saggiatore, Milano
- DELABASTITA, DIRK – GRUTMAN, RAINIER
- 2005 *Fictional representations of multilingualism and translation*, introduzione a *Fictionalizing Translation and Multilingualism*, numero speciale di «Linguistica Antverpiensia», pp. 11-34
- DE GIOVANNI CENTELLES, GUGLIELMO
- 2004 (a cura di) *San Giorgio e il Mediterraneo*, in *Atti del II Colloquio internazionale per il XVII centenario*, Città del Vaticano
- DE SANTIS, CRISTIANA
- 2002 *Intervista a Giuseppe Pontiggia*, in GATTA 2002b, pp. 9-27
- DIMAURO, MARIA
- 2010 *Il cerchio e l'iperbole. Strategie "dell'allusione" in «Hercynus Orca»*, in COSTA-VENTURINI 2010, pp. 449-457
- DOLEŽEL, LUBOMÍR
- 1990 *Occidental poetics: tradition and progress*, Lincoln; London University of Nebraska Press (trad. it. di A. Conte, *Poetica occidentale: tradizione e progresso*, Einaudi, Torino 1990)
- 2003 *Un mito moderno*, in MORETTI 2003, vol. IV, pp. 471-476
- ERRANTE, VINCENZO
- 1939 *La lirica di Hölderlin. Riduzione in versi italiani. Saggio biografico e critico. Commento*, Principato, Milano–Messina (poi Sansoni 1943)
- FERRETTI, GIAN CARLO
- 2004 *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2004*, Einaudi, Torino
- FICARA, GIORGIO
- 2003 *Homo fictus*, in MORETTI 2003, vol. IV, pp. 641-658
- FONTANELLI, GIUSEPPE
- 1977 *D'Arrigo e il suo 'Codice'*, in «Quaderni di Filologia e Letteratura siciliana», 4, pp. 61-77
- FORSTER, LEONARD
- 1970 *The Poet's Tongue. Multilingualism in Literature*, Cambridge University Press, 2009
- FOUCAULT, MICHEL
- 1971 *L'ordre du discours, leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Gallimard, Paris (trad. it. di A. Fontana, *L'ordine del discorso*, Einaudi 1972)
- FRASCA, GABRIELE
- 1997 *La pietra da tagliare*, in «Il Cefalopodo», 3, 1997 (poi in «Atelier», 43, settembre 2006, pp. 47-71)
- FRYE, NORTHROP
- 1957 *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press (trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, *Anatomia della critica*, Einaudi, Torino 1969)
- GATTA, FRANCESCA
- 1991 *Semantica e sintassi dell'attribuzione in «Hercynus Orca» di Stefano D'Arrigo*, in «Lingua e Stile», a. XXVI, 3, pp. 483-495

- 2002a *La rigenerazione del lessico: lingua comune e neologia in «Hercynus Orca»*, in GATTA 2002b, pp. 143-158
- 2002b (a cura di) *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ)
- 2006 «Hercynus Orca»: un romanzo e la sua lingua, in «Atelier», 43, pp. 37-39
- GENETTE, GÉRARD
1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Édition du Seuil, Paris (trad. it. di R. Novità, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997)
- GIARDINAZZO, FRANCESCO
2002 “Sui prati, ora in cenere, di Omero”. Elementi per una genealogia poetica di «Hercynus Orca», in GATTA 2002b, pp. 115-142
- GIORDANO, EMILIO
1984 *Hercynus Orca, il viaggio e la morte*, ESI, Salerno
2008 *Femmine folli e malinconici viaggiatori. Personaggi di “Hercynus Orca” e altri sentieri*, EDISUD, Salerno
- GIOVIALE, FERNANDO
2009 *Crepuscolo degli uomini. Attraverso D'Arrigo in un prologo e tre giornate*, Bonanno, Acireale
- GIULIANI, ALFREDO
1975 *Un poema in prosa* in «Il Messaggero», 26 febbraio (poi in PEDULLA 2009, pp. 454-456)
- GIUNTA, CLAUDIO
2005 *Espressionismo medievale?*, in Id., *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Il Mulino, Bologna, pp. 281-297.
- GOGOL', NIKOLAJ VASILEVIČ
1842 *Mërtye dušī*, Moskva (trad. it. di A. Villa, *Le anime morte*, Einaudi, Torino 1947)
- GRUTMAN, RAINIER
2002 *Les motivations de l'hétérolinguisme*, in BRUGNOLO-ORIOLES, pp. 329-349
- GUGLIELMI, GUIDO
1986 *La prosa italiana del Novecento. Umorismo, metafisica, grottesco*, Einaudi, Torino
1998 *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino
- HEIDEGGER, MARTIN
1937 *Erläuterungen zur Hölderlins Dichtung* (trad. it. di L. Amoroso, *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano 2007)
- HERCZEG, GYULA
1961 *I cosiddetti «nomi parlanti» nel Decameron* in *Atti del VII congresso internazionale di scienze onomastiche*, vol. 3 *Antroponimia*, Istituto di Glottologia dell'Università degli Studi di Firenze, pp. 189-199
- HÖLDERLIN, FRIEDRICH
1797 *Hyperion, oder der Eremit in Griechenland*, in Id. [1923, 1943], Band II, pp. 83-291 (trad. it. di G. V. Amoretti, *Iperione*, Feltrinelli, Milano 2001 [1981])
1797-1800 *Empedokles*, in Id. [1923, 1943], Band III, pp. 63-227 (trad. it. di E. Pocar, *La morte di Empedocle*, Garzanti, Milano 1998)
[1923, 1943] *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, begonnen durch Norbert von Hellingrath, fortgeführt durch Friedrich Seebass und Ludwig von Pigenot, Berlin

- [1937] *Mnemosyne, Età della vita, Metà della vita, Frammento (...Scorre tremenda/sulla terra Diana)*, trad. it. di Leone Traverso, «Il Frontespizio», 5, xv, pp. 380-383
- [2001] *Tutte le liriche*, a cura di Luigi Reitani, Mondadori, Milano 2004
- ISELLA, DANTE
1992 *La lingua del "Partigiano Johnny"*, in B. FENOGLIO, *Il partigiano Johnny*, Einaudi, Torino 2005, pp. 481-513
- JAMESON, FREDRIC
1972 *The Prison-House of Language*, Princetown University Press, New York (trad. it. di G. Franci, *La prigione del linguaggio*, Cappelli, Bologna 1982)
- KAHN, MOSHE
2011 *How to deal with Dialects in Translation?*, in BUFFAGNI-GARZELLI-ZANOTTI (a cura di) *The Translator as Author: perspectives on literary Translation*, Lit, Berlin, pp. 103-116
- KELLMAN, STEVEN G.
2000 *The translingual imagination*, Lincoln, London; University of Nebraska Press
- KUNDERA, MILAN
1986 *L'art du roman. Essai*, Gallimard, Paris (trad. it. di E. Marchi e A. Ravano, *L'arte del romanzo*, Adelphi, Milano 1988)
- LANUZZA, STEFANO
1985 *Scill'e Cariddi. Luogghi di Horcynus Orca*, Lunarionuovo, Acireale
- LEVI, PRIMO
1981 *La ricerca delle radici. Antologia personale*, Einaudi, Torino
- LODGE, DAVID
1984 *The art of Fiction*, Secker & Warburg Ltd., London (trad. it. di M. Buckwell e R. Palazzi, *L'arte della narrativa*, Bompiani, Milano 2006)
- 1995 *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*, Routledge, London-New York
- LUKÁCS, GYÖRGY
1916 *Die Theorie des Romans*, Cassirer, Berlin (trad. it. di F. S. Sardi, *Teoria del romanzo*, Garzanti, Milano 1974)
- 1936 *Erzählen oder Beschreiben?* in ID. *Schicksalswende: Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie*, Aufbau-Verlag, Berlin 1948 (trad. it. di C. Cases, *Narrare o descrivere?*, in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1964, pp. 269-323)
- 1956 *Zur Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus* (trad. it. di R. Solmi, *Il significato attuale del realismo critico*, Einaudi, Torino 1959)
- MADRIGNANI, CARLO A.
2007 *Effetto Sicilia. Genesis del romanzo moderno*, Quodlibet, Macerata
- MAIONE, ITALO
1926 *Hölderlin. Con una scelta delle liriche tradotte*, Società Editrice Internazionale, Torino
- MANICA, RAFFAELE
1982 *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, in «Il Ponte», 11-12, pp. 1207- 1213 (poi in ID., *Discorsi interminabili*, suppl. di «Altri termini», 3-5, 1987, pp. 37-43)
- MARABINI, CLAUDIO
1978 *Lettura di D'Arrigo*, Mondadori, Milano.
- MARRO, DANIELA
1997 *D'Arrigo verso il romanzo: "Delfini e Balena bianca"*, in «Quaderni di Italianistica», 1, pp. 52-72

- 2002 *L'officina di D'Arrigo. Giornalismo e critica d'arte alle origini di un caso letterario*, Ciolfi, Cassino
- MAZZONI, GUIDO
2011 *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna
- MENGALDO, PIER VINCENZO
1996 *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Bollati Boringhieri, Torino
2007 *La vendetta è il racconto*, Bollati Boringhieri, Torino
- MIGLIORINI, BRUNO
1968 *Dal nome proprio al nome comune. Ristampa fotostatica dell'edizione del 1927 con un supplemento*, Olschki, Firenze
- MONDADORI, MIMMA
1985 *Una tipografia in paradiso*, Mondadori, Milano
- MORETTI, FRANCO
1994 *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino
2003 (a cura di) *Il romanzo*, 5 voll., Einaudi, Torino
- MORTILLARO, VINCENZO
1863 *Dizionario siciliano-italiano*, Tip. del Giornale letterario, Palermo
(*Nuovo dizionario siciliano-italiano, 3ª edizione corretta ed accresciuta*, Vittorietti, Palermo 1975)
- NABOKOV, VLADIMIR
1981 *Lectures on Russian Literature*, Harcourt Brace Jovanovich-Bruccoli Clark, New York-London (trad. it. di E. Capriolo, *Lezioni di letteratura russa*, Garzanti, Milano 1987)
- NICITA, FRANCESCO
1990 *I quotidiani a Bologna. Breve profilo della stampa d'informazione e rassegna cronologica dei quotidiani dal 1797 ai nostri giorni*, in «Archiginnasio», 85, pp. 413-431
- NICOTRA, VINCENZO
1883 *Dizionario siciliano-italiano*, Bellini, Catania (ristampa anastatica E.L.S., S. Cristina Gela, 1993)
- NIETZSCHE, FRIEDRICH
1873 *David Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller*, in Id., *Werke in drei Bänden*, München 1954, I, pp.137-209 (trad. it. di S. Giammetta, *David Strauss, l'uomo di fede e lo scrittore*, Adelphi, Milano, 1991²)
- OLIVIERI, ALESSANDRO
1921 *I frammenti della commedia dorica siciliana: testo e commento*, Cimmaruta, Napoli
- PAOLI, RODOLFO
1937 *Federico Hölderlin*, in Hölderlin [1937], p. 380
- PARLANGÈLI, ORONZO
1971 (a cura di) *La nuova questione della lingua*, Paidea, Brescia
- PASOLINI, PIER PAOLO
1975 *Chiediamo a Pasolini*, intervista a cura di C. MARABINI, in «Il Resto del Carlino», 22 aprile, p. 1 e p. 16
[1988] *Lettere 1955-1975*, vol.II, a cura di N. NALDINI, Einaudi, Torino
- PEDULLÀ, WALTER
2001 *Le armi del comico. Narratori italiani del Novecento*, Mondadori, Milano
2003 *Congetture per un'interpretazione di «Hercynus Orca»*, in S. D'ARRIGO, *Hercynus Orca*, Rizzoli, Milano, 2003, pp. VII-XXXI
2006 *Il giallo metafisico di Stefano D'Arrigo*, in S. D'ARRIGO, *Cima delle nobildonne*, Rizzoli, Milano 2006, pp. VII-LVII
2009 (a cura di) *Stefano D'Arrigo*, in «L'Illuminista», numero monografico, 25/26

- PELLEGRINI, ALESSANDRO
1962 *Hölderlin in Italia*, in «Il Veltro», vi, 2, pp. 203-212
- PEREISSON, GIOVANNI
1979 *Il caso editoriale di «Horcynus Orca»*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano
1985 *“Horcynus Orca”: un best-seller difficile*, in «Il cavallo di Troia», 4, pp. 107-117
- PETRI, ROMANA
1993 *Il mare non bagna Scilla*, in «Leggere», 47, pp. 14-19
- PFISTER, MAX
2009 *Il mestiere dell'etimologo*, EUT, Trieste
- PICCITTO, GIORGIO – TROPEA, GIOVANNI
1977-2002 *Vocabolario Siciliano-Italiano*, 5 voll., (vol. v diretto da S.Trovato), Centro di studi filologici e linguistici siciliani, Palermo
- PIRETTO, GIAN PIERO
2003 *Rus' dove vai? Nikolaj V. Gogol', Anime morte*, in MORETTI 2003, vol. iv, pp. 191-205
- PISANI, VITTORE
1947 *Etimologia. Storia – questioni – metodo*, Paideia, Brescia, 1967
- PITRÈ, GIUSEPPE
1881 *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Forni, Bologna 1980 (ristampa dell'edizione di Palermo, 1870-1913)
- PIVETTA, FABIO
2000 *Editoria e mecenatismo: il caso di Stefano D'Arrigo*, in «La fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», iv, 1, pp. 20-24
- PONTIGGIA, GIUSEPPE
1982 *Prefazione a Horcynus Orca* (poi ristampata con lievi modifiche e il titolo *Un eroe moderno* in ID. *Il giardino delle esperidi, Opere*, Mondadori, Milano 2005, pp. 697-707)
- QUASIMODO, SALVATORE
1958 *Poesia italiana del Dopoguerra*, Schwarz, Milano
- RABELAIS, FRANÇOIS
1532 *La vie de Gargantua et de Pantagruel* (trad. it. di A. Frassinetti, BUR, Milano 2004)
- REITANI, LUIGI
2002 *Da Hölderlin a Hölderlin. Le traduzioni di Hölderlin e la poesia italiana del Novecento*, in «Il Bianco e Nero», 5, pp. 95-104 (poi in «Il Veltro», 4-6, 2005, pp. 188-195)
- RIZZANTE, MASSIMO
2009 *Non siamo gli ultimi. La letteratura tra fine dell'opera e rigenerazione umana*, Effigie, Milano
2012 (a cura di) *Scuola del mondo. Nove saggi sul romanzo del xx secolo*, Quodlibet, Macerata
- RIZZANTE, MASSIMO – GUBERT, CARLA
2002 (a cura di) *Le riviste dell'Europa letteraria*, Università di Trento, Dip. Scienze Filologiche e Storiche
- ROMANÒ, ANGELO
1976 *Note di lettura per “Horcynus Orca”*, in «Paragone-Letteratura», 3, 16, giugno, pp. 94-104
- SCHMIDT, JOHANN OSWALD
1888 *Ulixes comicus*, in «Jahrbücher für klassische Philologie», 16 (Supplementband), pp. 374-403
- SEGRE, CESARE
1991 *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi,

- Torino
- SERRI, MIRELLA
1993 *D'Arrigo. Editori e amici ora lo dimenticano. La vedova ricorda e accusa* (intervista), in «Tuttolibri», 839, 30 gennaio
- SGAVICCHIA, SIRIANA
2000 *Da «I fatti della fera» a «Horcynus Orca»*, in S. D'ARRIGO [2000], pp. XLVII-LXII.
2005 *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, Roma, Ponte Sisto
2012 *Note sul laboratorio del romanzo*, in CEDOLA 2012b, pp. 87-98
- SINI, STEFANIA
2011 *Michail Bachtin: una critica del pensiero dialogico*, Carocci, Roma
- SOTIS, GRAZIA
1992 *'Horcynus Orca' e 'Moby Dick', ovvero la lotta con Proteo*, in «Campi immaginabili», 1, pp. 45-60
- SPILA, CRISTIANO
2000 *Il mostro barocco. Lettura di Horcynus Orca*, Tracce, Pescara
- SPINAZZOLA, VITTORIO
1990 *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma
- STARA, ARRIGO
2004 *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze
- STEINER, GEORGE
1975 *After Babel. Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, London [II ed. ampliata 1992], (trad. it. di R. Bianchi e C. Béguin, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 2004)
2003 *Il mistero dell'Orca*, in «Corriere della Sera», 4 novembre (ristampato con il titolo *Il capolavoro di D'Arrigo* in Pedullà 2009, pp. 476-478)
- STRADA, VITTORIO
1977 *Introduzione a N. GOGOL', Le anime morte*, Torino Einaudi 1977, pp. v-xxiii
- SULIS, GIGLIOLA
2007 *Un esempio controcorrente di plurilinguismo. Il caso Camilleri*, in CAPRA-NIMIS-BERGER 2007, pp. 213-30
- SZONDI, PETER
1967 *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis* in *Id. Schriften I*, Suhrkamp, Frankfurt 1978, pp. 261-412
- TESTA, ENRICO
1997 *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*. Einaudi, Torino
2009 *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino
- TERRACINI, BENVENUTO
1963 *Lingua libera e libertà linguistica*, Einaudi, Torino 1970
1966 *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano
- TOLSTOJ, LEV
1865 *Vojna i mir* (trad. it. di P. Zveteremich, *Guerra e pace*, Garzanti, Milano 2001 [1974])
- TOMASI DI LAMPEDUSA, GIUSEPPE
1961 *I racconti*, Feltrinelli, Milano 2005
- TROVATO, SALVATORE C.,
1996 *Tangeloso*, in «Lingua nostra», LVII, 1, pp. 11-13
2007 *La formazione delle parole in Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo. Tra regionalità e creatività*, in «Quaderni di semantica», 1, pp. 41-88
2008 *Sulla regionalità letteraria in Italia: Pirandello, D'Arrigo, Consolo* in «La linguistique. Revue internationale de linguistique générale», 44, 1, pp. 41-56

- VIGOLO, GIORGIO
1952 *Saggio sul Belli* in BELLÌ [1952], pp. IX-CLXI
- VITTORINI, ELIO
1939 *Introduzione a W. FAULKNER, Luce d'agosto*, Bompiani, Milano
1941 *Conversazione in Sicilia*, in ID., *Le opere narrative*, Mondadori, Milano 1996, pp. 569-710
1942 *Americana* (a cura di), Bompiani, Milano
1957 *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano
1960 *Notizia su Stefano D'Arrigo*, in «Il Menabò», 3, pp. 111-112
- WANDRUSZKA, MARIO
1979 *Die Mehrsprachigkeit des Menschen*, dtv, München 1981
- WOOD, JAMES
2008 *How Fiction Works*, J. Cape, London (trad. it. di M. Parizzi, *Come funzionano i romanzi*, Mondadori, Milano 2010)
- ZAGARI, LUCIANO
1999 *La città distrutta di Mnemosyne. Saggi sulla poesia di Friedrich Hölderlin*, ETS, Pisa
- ZAMBONI, ALBERTO
1976 *L'etimologia*, Zanichelli, Bologna
- ZANOTTI, PAOLO
1998 *Il modo romanzesco*, Laterza, Roma-Bari
- ZANZOTTO, ANDREA
2001 *Con Hölderlin, una leggenda*, in Hölderlin [2001], pp. XI-XXIV
2002 *Gespräch über Hölderlin, Interview mit Andrea Zanzotto von Giuseppe Bevilacqua*, in «Hölderlin-Jahrbuch», 32, Eggingen, pp. 198-222
- ZATTI, SERGIO
2000 *Il modo epico*, Laterza, Roma-Bari
- ZENO, ADE
2006 *Nota introduttiva alla cosmesi darrighiana (appunto su Jano Scarfi)* in «Atelier», 43, pp. 40-44.
- ZINATO, EMANUELE
2010 *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Carocci, Roma
- ZUBERBÜHLER, ROLF
1969 *Hölderlins Erneuerung der Sprache aus ihren etymologischen Ursprüngen*, Schmidt, Berlin