



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI  
CASSINO E DEL LAZIO MERIDIONALE

Corso di Dottorato in  
Literary and Historical Sciences in the Digital Age  
Ciclo XXXV

**Il rovesciamento post-bellico del potere femminile in  
*Horcynus Orca***

SSD: Studi Storico-letterari, filologici e linguistici italiani ed europei (L-FIL-LET/11)

Coordinatore del Corso  
Gianluca Lauta

Dottoranda  
Roberta Cipolletta

Supervisore  
Toni Iermano

*Al Prof. Andrea Cedola*

*[...] non è giusto, non è giusto, come se della morte non restasse  
altro ai vivi che questo, il senso come d'un atto d'ingiustizia  
smisurato, inappellabile, senza riparo.*

*Horcynus Orca*

# INDICE

INTRODUZIONE .....	p.1
1. STORIA E GENESI DEL ROMANZO.....	p.3
2. IL GENERE FEMMINILE IN <i>HORCYNUS ORCA</i> .....	p.8
2.1. <i>Le femminote</i> .....	p.9
2.2. La specie animale.....	p.32
2.3. L'Orca.....	p.44
3. IL TEMA DEL NOSTOS .....	p.55
3.1. Il viaggio di 'Ndrja .....	p.55
3.2. Il viaggio come rinascita.....	p.66
3.3. I ritorni impossibili .....	p.69
3.4. Il viaggio di Silvestro: convergenze tra <i>Horcynus Orca</i> e <i>Conversazione in Sicilia</i> di Elio Vittorini.....	p.79
4. LE METAMORFOSI.....	p.84
4.1. I luoghi mutati.....	p.84
4.2. Compenetrazione e deformazione .....	p.86

4.3. La metamorfosi del genere umano.....	p.91
5. COME SI MUORE IN <i>HORCYNUS ORCA</i> .....	p.96
5.1. Cenni introduttivi.....	p.96
5.2. Tempo di morte.....	p.97
5.3. Morte reale, morte simbolica.....	p.100
5.4. La Morte, o il suo contrario.....	p.104
5.5. Amore e Morte.....	p.107
6. D'ARRIGO ED HEMINGWAY: PER UN CONFRONTO TRA UN EPISODIO DI <i>HORCYNUS ORCA</i> E <i>IL VECCHIO E IL MARE</i> .....	p.111
6.1. Introduzione.....	p.111
6.2. Caitanello e Santiago: due pescatori con due moventi opposti.....	p.113
6.3. Passato e presente.....	p.116
6.4. Uomo-pesce: il confronto-scontro.....	p.118
6.5. I sogni.....	p.129
7. IL BANDOLO DELLA VITA: <i>CIMA DELLE NOBILDONNE</i> .....	p.138
7.1. Cenni preliminari.....	p.138
7.2. Le figure femminili nel secondo romanzo darrighiano.....	p.141

7.3. Il Moderno Creatore.....	p.146
7.4. IL TEMA DELLA MORTE .....	p.152
7.4.1 I due aspetti della morte.....	p.152
7.4.2 Morte, pseudo-morte.....	p.154
7.4.3 Il vivo, il morto .....	p.157
7.4.4 Compresenza degli opposti e ricorrenze numeriche .....	p.159
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>p.162</b>

## INTRODUZIONE

L'obiettivo della ricerca presentata in questa sede è quello di intraprendere una riconsiderazione di quel vero e proprio 'caso' letterario ed editoriale, il caso di un autore e del suo più importante romanzo, Stefano D'Arrigo e il suo *Horcynus Orca* che, dopo quasi cinquant'anni, sconta ancora a tutt'oggi molte zone d'ombra.

La fortuna critica di Stefano D'Arrigo e della sua opera magna ha conosciuto alterne vicende, oltretutto per lo più di segno negativo. Annunciato come un capolavoro già da molto prima dell'uscita (avvenuta nel febbraio 1975) da parte dell'editore Mondadori; promosso da un'imponente campagna pubblicitaria; frutto di una gestazione più che ventennale; premiato senza essere stato ancora pubblicato nella sua versione completa e definitiva; anticipato quindici anni prima da un ampio stralcio sulle colonne di una rivista con un titolo diverso e provvisorio (*I giorni della fera*); molto atteso negli ambienti letterari italiani, l'*Horcynus Orca* fu poi al centro, al suo formale esordio, di forti polemiche, alimentate da molti denigratori e pochi fautori, una cerchia ristretta - quella dei fautori - di lettori acuti e rigorosi tra i quali vanno annoverati W. Pedullà, I. Baldelli, S. Lanuzza, M. Corti, E. Giordano, C. Marabini, G. Pampaloni, oltre a G. Pontiggia, P. Levi e P.P. Pasolini: pochi lavori, ma fondamentali per rintracciare nell'opera una straordinaria complessità e ricchezza, anche linguistica. Sul fronte opposto, una sonora bocciatura del pubblico, certamente favorita da tante censure indirizzate ad un linguaggio presentato come astruso, una struttura narrativa tanto atipica da scoraggiare la comprensione dei contenuti, una 'trama' appunto tanto più inafferrabile quanto più spalmata in un testo oggettivamente ponderoso. Solo a partire dalla fine degli anni Novanta, anche grazie a una nuova generazione di critici (G. Alfano, S. Sgavichia, A. Cedola e G. Alvino fra tutti), capaci di affiancare ed accogliere gli inviti di coloro che non avevano mai smesso di studiarla ed apprezzarla, l'opera di D'Arrigo è tornata a far parlare di sé con il segno più, fino all'inconfutabile elogio di questo "Melville italiano" tessuto nel 2003 da un lettore del calibro di G. Steiner.

Oltre il laboriosissimo intreccio di un linguaggio più che accurato nella sua originalità, oltre il difficile intreccio di storie nella storia - anzi, proprio incastonati in questi intrecci - quali sono i focus che hanno fatto connotare l'*Horcynus Orca* come un poema della metamorfosi, mitico ed epico? Partendo anche un'accurata ricognizione della bibliografia critica darrighiana, nelle pagine che seguono è stato attraversato, per esempio, il tema del viaggio come metafora, a tutt'oggi non ancora del tutto esplorata, di una rinascita alla quale ricondurre anche il *topos* dominante della Morte (da riconsiderare, dunque, ponderando le differenze tra il piano spirituale e quello materiale) ed i suoi indissolubili intrecci con l'Amore. Tutte le metamorfosi che hanno investito personaggi e animali del romanzo, pervenendo ad originali soluzioni di compenetrazione uomo-pesce, sono state analizzate

alla luce di una più generale riflessione sul rapporto che intercorre tra l'uomo e la Natura e sui diversi modi attraverso i quali l'uomo cerca, invano, di dominarla: riflessione arricchita anche dall'analisi comparata (a cui viene dedicata un intero capitolo) tra l'*Horcynus Orca* ed il romanzo breve di Hemingway, *Il vecchio e il mare*, confronto che ha generato inedite interpretazioni possibili, a nostro avviso di un qualche interesse. Partendo dal dato conclamato di una struttura fortemente simbolico-visionaria dell'opera, è stato riconsiderato da prospettive interpretative nuove anche il *nostos* del protagonista Ndrja Cambria.

Soprattutto ed in primo luogo - anche sulla base di una ricognizione quanto più possibile accurata delle caratteristiche fisiche, antropologiche e psicologiche delle donne di *Horcynus Orca* - un'attenzione speciale è stata riservata proprio alle figure femminili del romanzo. Si è trattato, a proposito, di ricerca estesa a tutte le figure di genere femminile dell'opera, di uno studio che ha interessato anche la vicenda dell'orca, che con la sua enorme mole invade le acque di Cariddi; ha interessato anche le *ferè*, animali molto simili all'uomo che arrivano a dominare i mari dello Stretto di Messina; ha interessato la Guerra, che decide le sorti degli uomini e la Morte, che regna sovrana. L'ultima sezione dell'elaborato prevede uno studio sulle donne condotto anche attraverso l'analisi comparata con altre figure femminili costruite dallo stesso autore, ovvero quelle che ritroviamo in *Cima delle nobildonne*, il suo ultimo romanzo. Si è trattato di un'attenzione il cui approdo, volendo anticiparne le conclusioni, è l'evidenza del fatto che - come qui proviamo a dimostrare - nel mondo evocato da Stefano D'Arrigo in *Horcynus Orca* siano proprio le figure femminili le vere protagoniste, le figure davvero dominanti. Incastonato nella complessità linguistica e di storie nella storia, emerge cioè un dato tanto forte quanto sommerso, che è quello del ruolo decisivo di un tipo di società, una 'rete', un 'sistema', costituiti per l'appunto da quelle *femminote* che tentano con ogni mezzo - sottotraccia ma con grande pervasività, dall'umiltà della propria condizione - di sovvertire il potere. È la stagione del regime e del fascismo, della guerra e del dopoguerra. Ma, tra le (tante) pagine dell'*Horcynus Orca*, affiora una dimensione che attraversa i decenni e non cessa di imporsi per la sua attualità: messaggio visionario di un autore che non ha atteso il favore della critica o del pubblico per penetrare la realtà. In sostanza, dunque, la tesi si configura come un'analisi sistematica dalla quale sono stati tratti i temi di indagine che il lettore troverà evidenziati nel testo.

## 1. STORIA E GENESI DEL ROMANZO

Prima di essere conosciuto nel 1975 in occasione dell'uscita di *Horcynus Orca*, Stefano D'Arrigo (Ali Marina, Messina, 1919- Roma, 1992)<sup>1</sup> si era mostrato all'attenzione di critici e lettori per la pubblicazione, nel 1957, di una raccolta di poesie intitolata *Codice siciliano*. L'anno successivo (1958) riceve il Premio Crotone con una giuria presieduta da Debenedetti e alcuni membri tra cui G. Ungaretti, U. Bosco, C.E. Gadda. Nel 1978 uscirà per Mondadori una seconda edizione, alla quale l'autore ha lavorato dopo l'uscita del grande romanzo (1975) e che vedrà l'aggiunta di nuove poesie, alcune delle quali dedicate alla moglie Jutta.<sup>2</sup> La grandezza di D'Arrigo poeta verrà messa in risalto da un altro grande poeta del Novecento, Giorgio Caproni, che definirà i suoi versi come «immagini dipinte, colorate, anzi pittate su quel buon legno d'antica scuola siciliana [...]»<sup>3</sup>; il poeta sottolineerà inoltre gli elementi innovativi della poesia darrighiana, tanto necessari in una nazione come l'Italia. Ma ciò che conferirà fama all'autore sarà, appunto, *Horcynus Orca*. L'idea di scrivere un'opera di ampio respiro risale al 1956: sono anni in cui in Italia è necessario stabilire quale sarà il ruolo della letteratura (e delle arti in genere) all'indomani della seconda guerra mondiale: l'intento di D'Arrigo è quello di narrare gli avvenimenti bellici da poco conclusi e di dare voce ai reduci allo sbando dopo l'armistizio firmato da Badoglio l'otto settembre 1943 e, allo stesso tempo, alla società siciliana formata da «pellisquadre» alle prese con la crisi che l'ha investita. Come sottolinea M. Trainito, è di fondamentale importanza conoscere la genesi e l'intricata vicenda editoriale di questo grande romanzo «perché esse, divenute ormai quasi leggendarie, non solo costituiscono un *unicum* nella storia della letteratura contemporanea, ma offrono anche una prima e insostituibile chiave di accesso a questo *monstrum* narrativo»<sup>4</sup>.

La prima stesura del romanzo risale al 1956-1957 («Era [...] l'agosto del 1956 quando Stefano D'Arrigo si chiuse in casa e per quindici mesi riempì dodici grandi quaderni quadrettati»<sup>5</sup>) ed è intitolata *La testa del delfino* (opera che risulta tutt'ora inedita). Due anni dopo (1958) due capitoli estrapolati da questo romanzo riceveranno il premio della Fondazione Cino del Duca, evento che cambierà la sua vita, poiché la giuria è formata, tra gli altri, da Carlo Bo, Vittorio Sereni, Cesare Zavattini, Eugenio Montale, Elio Vittorini (il quale era stato contattato pochi mesi prima dall'amico

---

<sup>1</sup> Laureatosi a Messina con una tesi su Holderlin, nel 1946 si stabilisce a Roma dove si dedica all'attività di giornalista e di critico d'arte.

<sup>2</sup> *Codice Siciliano* contiene al suo interno alcune tematiche che saranno riprese e sviluppate in *Horcynus Orca*.

<sup>3</sup> Giorgio Caproni, *L'esordio del poeta*, in «*L'Illuminista*», 25-26, 2009, pp. 449-450.

<sup>4</sup> M. Trainito, *Il mare immane del male. Saggio su Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, Cerro Edizioni, Gela, 2004, p.25.

<sup>5</sup> Pedullà Walter, *Introduzione*, in Stefano D'Arrigo, *I fatti della fera*, a cura di Andrea Cedola e Siriana Sgavichia, Rizzoli, Milano, 2000; pag. V.



comune Renato Guttuso ed aveva letto in maniera appassionata i racconti) e Luciano Anceschi. Le due parti di testo, che raccontano rispettivamente la caccia di un delfino da parte dei pescatori e l'attraversamento dello Stretto da parte di 'Ndrja a bordo dell'imbarcazione di Ciccina Circé, confluiranno in *Horcynus Orca*. I due capitoli del romanzo, circa cento pagine intitolate *I giorni della fera*, vennero pubblicati nel 1960 sul «Menabò», la rivista diretta da Vittorini e da Italo Calvino; contestualmente D'Arrigo riceve l'offerta da parte di Mondadori di una pubblicazione integrale del romanzo. In una lettera<sup>6</sup> del 20 febbraio 1961 al suo amico Cesare Zipelli<sup>7</sup>, D'Arrigo dichiara di aver terminato la stesura delle 1305 cartelle che costituiscono la terza versione del romanzo che porta il titolo *I fatti della fera*, battuta a macchina e inviata all'editore a settembre. A febbraio, dunque, l'autore inizia un lavoro di revisione delle bozze ma dice che «A parte qualche particolare, qualche "inserto" che avevo lasciato fuori [...], varianti non ho da farne, al massimo fare qualche taglio qui e là, ma non per ridurre il libro, solo perché io penso sia meglio così [...]»<sup>8</sup>: per lui il romanzo è concluso. Ancora non sa che la fase di revisione lo terrà occupato per altri quattordici anni, fino al 1975, data della pubblicazione definitiva di *Horcynus Orca*. Si tratta di una vera e propria «riscrittura», infatti il nuovo testo è considerato come «un nuovo organismo narrativo»<sup>9</sup>: l'autore

Esercitò per quindici anni tutta la sua tensione creativa, sia a livello narrativo, ché ogni episodio si estende e si dilata enormemente, sia a livello linguistico, per cui ogni espressione, tutte le parole vengono sottoposte a uno scavo inesauribile, a un approfondimento febbrile. Per anni lo scrittore, estraniato dal mondo, cerca una più audace via d'uscita verso la più ardita e tangibile novità [...] In casa si circonda ovunque di bozze, sparse per terra. Taglia, corregge riscrive, inserisce lunghi episodi nuovi. Aggiunge frasi, usando penne di diverso colore (rosso, blu, verde) lunghi paragrafi su strisce di carta incollate insieme anche per metri e metri.<sup>10</sup>

Se inizialmente si contavano circa 650 pagine, nella nuova versione sono diventate quasi 1400. L'ampliamento del romanzo è dovuto alla dilatazione dei singoli episodi e all'aggiunta di molte digressioni narrative. Il numero degli episodi in *Horcynus Orca* è ridotto rispetto a quello de *I fatti*

---

<sup>6</sup> Il carteggio tra Stefano D'Arrigo e Cesare Zipelli è conservato presso l'Archivio del Novecento all'Università di Roma «La Sapienza».

<sup>7</sup> Oltre che caro amico d'infanzia, Cesare Zipelli sarà per D'Arrigo un «referente costante in Sicilia, non solo come confidente e lettore affidabile (cui invierà brani o intere parti, anche in bozza, del romanzo), ma come esperto di cose marine e dello Stretto: a lui chiederà sempre più spesso (anche dopo il '75) consigli, notizie, documenti» (Cedola, p. XXXVIII).

<sup>8</sup> Lettera del 16 settembre 1961.

<sup>9</sup> Cedola Andrea, «*I fatti della fera*» nelle lettere di D'Arrigo a un amico, in Stefano D'Arrigo, *I fatti della fera*, Rizzoli, Milano, 2000; p. XXXVII.

<sup>10</sup> W. Pedullà, «*Horcynus Orca*», in *Storia generale della letteratura italiana*, pp. 119-120.

*della fera*, che ne contava due in più. Come fa notare Marco Trainito, gli episodi espunti sono due (e non uno come ritiene Siriana Sgavicchia<sup>11</sup>), quello in cui ‘Ndrja incontra «uno juvenello d’una quindicina d’anni» e quello in cui si crede di riconoscere in una fera morta la carogna di Manuncularias privata della pinna soprana.

È nota a tutti gli studiosi di D’Arrigo l’aspra diatriba instauratasi da un certo momento in poi con Elio Vittorini. La causa fu la pubblicazione sul «Menabò» di un glossario che aveva la funzione di spiegare i termini ritenuti maggiormente ostici. Così D’Arrigo mostra il suo disappunto in una lettera all’amico Zipelli:

Per completare ci mancava questa storia del Menabò a sconvolgermi: perché-ti dico in due parole- all’ultimo momento mi arriva-non di Vittorini, dalla redazione del “Menabò”- un elenco di vocaboli cui volevano mettersi accanto la traduzione. Una specie di Vocabolario, capisci? Insomma, una pazzia, una cretina pazzia. Torno, trovo un espresso dal Menabò, dentro l’elenco dei vocaboli tradotti non so da chi-stupefacente no? -inviatomi perché lo visiona siccome, capisci?, fossi la vedova di me stesso defunto. Com’è non importa [...] importa che io non volevo».

D’Arrigo difenderà strenuamente la sua posizione, che non prevede la presenza del vocabolario a fine testo: la sua, spiega, è una lingua che viene spiegata all’interno del romanzo stesso. L’autore chiarirà la causa della sua scelta in un’intervista concessa a Stefano Lanuzza:

[...]ogni volta che ho adoperato neologismi o semantiche inedite mi sono preoccupato di fornire immediatamente il corrispettivo metaforico, di scrivere, riscrivere, rifondare il periodo e ‘mirare’ il vocabolo finché non giudicavo ad avere raggiunto l’espressione completa: fino al momento in cui guadagnavo la certezza che il risultato ottenuto fosse quello giusto e definitivo, che la totalità lessicale, sintattica e semantica fosse realizzata, che, sulla pagina finita, la scrittura ‘parlasse’.<sup>12</sup>

D’Arrigo rifiuterà sempre la compilazione del glossario.

La fama dell’autore aveva iniziato già da tempo a circolare tra i critici, soprattutto dopo le offerte ricevute dai maggiori editori italiani (Einaudi, Garzanti, Feltrinelli, Mondadori, con la quale concluderà il contratto con la promessa di una prossima consegna delle bozze). Ma, come accennato, D’Arrigo dedicherà ancora tanti anni della sua vita al *labor limae*, nonostante i numerosi solleciti di

---

<sup>11</sup> Nel saggio introduttivo a *I fatti della fera*, Siriana Sgavicchia afferma erroneamente che «nel passaggio da FF a HO viene eliminato un solo episodio» (p. XLVII nota 3).

<sup>12</sup> S. Lanuzza, *Scill’ e Cariddi. Luoghi di Horcynus Orca*, Lunarionuovo, Acireale, 1985; p. 135.

molti cari amici, tra cui Walter Pedullà, che dedicherà molti pomeriggi, insieme da altri colleghi, alla lettura collettiva dei brani che man mano D'Arrigo scriveva e di cui non sembrava mai pienamente soddisfatto. Le bozze iniziano freneticamente a viaggiare tra casa D'Arrigo e la redazione della Mondadori. La consegna del dattiloscritto che risale al settembre 1961 è solo una delle prime bozze del romanzo: l'autore nel correggere questo «primo» testo, in realtà lo riscriverà totalmente, apportandovi delle trasformazioni radicali; continuerà a richiedere e a ricevere nuovi documenti che riguardano la vita del mare e le tradizioni dei pescatori dello Stretto dal suo amico Zipelli. Sono anni intensi per l'autore, che lavora strenuamente, anche a costo della salute. Nella primavera del 1975 viene pubblicato *Horcynus Orca*, che differisce dalla prima stesura anche per l'inserimento del nuovo episodio del «discorso sullo sperone», che occupa circa duecento pagine. Nonostante la lunga attesa, il romanzo trovò una critica piuttosto discorda: sebbene infatti, critici dello spessore di Walter Pedullà, Claudio Marabini, Emilio Giordano definiscono all'unanimità *Horcynus Orca* come un capolavoro assoluto, è pur vero che il testo ha presentato non poche difficoltà di lettura e analisi per molti altri, non trovando piena approvazione. Sarà proprio Pedullà (uno dei primi lettori e, come abbiamo ricordato, grande amico dell'autore) a prendere le difese del romanzo, sostenendo che, in fondo, «i più acerrimi nemici [...] sono quelli che non l'hanno sfogliato e che vorrebbero sentirsi dire che non vale la pena perdersi tempo sopra»<sup>13</sup> e aggiunge che «sarebbe bello o onesto che tutti lo leggessero»<sup>14</sup>.

Le cause del rifiuto del romanzo sono diverse, dalla lunga attesa del romanzo che, come abbiamo visto, D'Arrigo aveva promesso di pubblicare intorno agli inizi degli anni '60 per poi modificare il testo fino al 1975, alla lingua che spesso risulta ostica e poco decifrabile per i non siciliani o per tutti quelli che non sono specialisti di linguistica, fino alla lunghezza del testo. Tuttavia, si ritiene opportuno sottolineare che la «difficoltà» del romanzo si inserisce nel filone contemporaneo del *nouveau roman* di cui Alain Robbe-Grillet è il teorizzatore. Il romanzo contemporaneo non risponde alle aspettative «classiche» del lettore, ma «si ripete, si biforca, si modifica, si contraddice, non accumula mai abbastanza materiale da costituire un passato: e così una “storia” nel senso tradizionale della parola»<sup>15</sup>; allo stesso modo risulta difficoltoso racchiudere *Horcynus Orca* in schemi e trame ben delineate, per cui risulta valida l'affermazione di Kermode quando sostiene che «al lettore non sono offerte facili soddisfazioni, gli sono offerti stimoli a una cooperazione creativa»: è questo impegno che richiede la lettura del romanzo darrighiano.

---

<sup>13</sup> W. Pedullà, *Il caso è chiuso*, «L'Illuminista», 25-26, 2009, pp. 11-27.

<sup>14</sup> *Ibidem*

<sup>15</sup> Kermode Frank, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Il Saggiatore, Milano, 2020; p.24.

Per una interpretazione completa ed analitica di *Horcynus Orca* è necessario non limitarsi ad una sola lettura del testo, sia perché la trama che lega il romanzo dall'inizio alla fine si intreccia con tanti altri episodi (quarantanove) che non sempre sono facilmente distinguibili poiché il testo non presenta alcuna divisione in capitoli, sia perché il linguaggio (soprattutto le neoformazioni) richiede un'attenzione particolare e costante da parte del lettore.

## 2. IL GENERE FEMMINILE IN *HORCYNUS ORCA*

«*Horcynus Orca* è un romanzo femminile che chiacchiera molto come la notte e forse in esso non farà mai giorno, anche se è pieno di fatto<sup>16</sup>». *Horcynus Orca* è un romanzo femminile: Walter Pedullà, strenuo difensore della grandezza del romanzo orcinuso fa notare che

D'arrigo non ha certo pensato al femminismo, ma intanto nel suo romanzo si vede una donna che sa costruire una barca meglio del supremo mastro d'ascia che era stato suo marito. Spicca poi come vera protagonista una femminotta, di nome Ciccina Circé, che si esprime in una lingua piccante e stregonesca senza la quale *Horcynus Orca* non sarebbe il grande romanzo che è<sup>17</sup>.

L'ipotesi che si intende sostenere in questa sede è che lo schema del romanzo sia costruito su un'impalcatura tutta "al femminile". La ricerca si propone di osservare e analizzare gli aspetti fisici, psicologici e introspettivi delle diverse figure femminili presenti nell'opera. In primis, colei che dà il titolo al romanzo, l'orca orcinusa, che, lecitamente identificata con la morte, decide le sorti del mondo; la fera, anch'essa di genere femminile, furba e astuta, combatte con i pescatori per il dominio dello stretto di Messina; le donne, in grado di occuparsi di ogni aspetto della vita, soprattutto in assenza dei mariti, sorprendono per le loro doti necessarie alla sopravvivenza. Sono loro le uniche che trasbordano, che fanno profezie sul futuro, che si occupano della prole, che gestiscono i traffici di sale e che sono in grado di rovesciare un potere grande come quello di Mussolini. Oggetto di particolare attenzione, dunque, è il ruolo assegnato alle donne nel mondo durante la guerra, quando gli uomini sono impegnati al fronte o sono morti e non faranno mai più ritorno. L'importanza e la grandezza della forza femminile è stata sottolineata da Palma Incarnato, la quale afferma che «le donne-femmine di *Horcynus Orca*, [...] emergono dallo scenario devastato della seconda guerra mondiale, esibendo una forza vitale, espressa attraverso una spiccata carica erotica, che le pone in contrasto con l'ambiente necrotico nel quale si muovono».<sup>18</sup>

Accanto alle figure femminili, nel romanzo sono presenti numerosi uomini che rivestono ruoli decisivi, primo fra tutti il protagonista 'Ndrja Cambria, marinaio reduce dopo l'otto settembre 1943 che, dopo essere approdato finalmente sull'isola siciliana riabbraccia il padre, ex-«pellesquadra» Caitanello Cambria. In pochi giorni ha la possibilità di constatare che la guerra è passata anche per Cariddi e ha lasciato segni indelebili. Altre figure di sesso maschile rivestono ruoli determinanti per

---

<sup>16</sup> W. Pedullà, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, in *Miti, finzioni e buone maniere di fine millennio*, p.104.

<sup>17</sup> Id., *Congetture per un'interpretazione di Horcynus Orca*, in Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Rizzoli, Milano 2003 p. XIII.

<sup>18</sup>P.Incarnato, *Donne e pseudo-donne nella prosa di Stefano D'Arrigo*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*.

l'economia del romanzo come Luigi Orioles, saggio pescatore a cui sono delegate le scelte più importanti per la comunità, Caitanello Cambria, che, come vedremo, sfida la una delle fere più pericolose dello Stretto di Messina, Crocitto, giovane implicato nella diatriba linguistica lingua-dialetto, don Ferdinando Currò, un tempo forte e coraggioso che a causa del suo decadimento fisico decide di prendere il largo e di non tornare più. Si tratta di personaggi che intrecciano le loro storie con il mare, con Cariddi e con le donne dello Stretto.

Si potrebbe ipotizzare che il romanzo sia costruito attorno a due tipi di società: la prima è una società al maschile, dove il potere è detenuto dai pescatori di Cariddi; la seconda è quella costituita dalle donne, il cui potere è meno visibile (ma, come vedremo, maggiormente vigoroso e incisivo per le sorti dell'umanità rispetto a quello maschile) ma che si rivelerà l'asse portante su cui poggia l'intero mondo orcinuso. L'essenza del potere femminile in *Horcynus Orca* è paragonabile all'immagine della fera che è immersa nell'acqua: si può vedere a vedere soltanto la pinna soprana, mentre tutta la massa del corpo, compresa la testa, sede dell'intelligenza, è nascosta sott'acqua. È necessario dunque andare oltre, o meglio, più in profondità, «dentro, più dentro<sup>19</sup>» per poter osservare il nucleo centrale attorno al quale ruota il mondo cariddoto, ovvero il comando detenuto dalle figure femminili, siano esse marine, acquatiche, terrestri, o simboliche.

## 2.1 Le *femminote*

La prima sezione del romanzo è caratterizzata dalla presenza di un gruppo di *femminote*, di cui fa parte la giovane Cata, fanciulla «strambata<sup>20</sup>» di mente, che 'Ndrja incontra all'ombra di un aranceto nel Paese delle Femmine. Appare al lettore in un'aria quasi fatata: è l'effetto della guerra, o meglio, è la conseguenza di un abbandono: il marito, strappato dal letto durante la prima notte di nozze, non ha potuto concludere l'amplesso appena iniziato. I carabinieri hanno fatto irruzione nel cuore della notte per spedire Damiano a morire in guerra. Jacoma- soprannominata «Facciatagliata» a causa delle profonde ferite che le segnano il volto-è la suocera, nonché la sua protettrice: dopo la partenza forzata del figlio ha deciso di assistere la nuora e di difendere la sua follia accompagnata e sostenuta dalla «microsocietà» di *femminote*.

Come verrà raccontato con dovizia di particolari al protagonista, sarà una donna a comprendere le cause del disagio di Cata e a fornire una soluzione: si tratta della sanatrice di Santa Cristina d'Aspromonte, una delle prime figure determinanti del romanzo che appartiene alla categoria di donne che si occupa della guarigione attraverso arti magiche e paramediche. L'abile donna viene presentata come

---

<sup>19</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1975, p. 1265.

<sup>20</sup> Ivi, p. 30

una specie di iattamammona ‘sperta e lùngimira, che alla prima occhiata si svelò l’arcano di Cata: non solo si svelò gli spiriti e i sentimenti che s’era persi, ma anche l’aria di femmina màrtira, che non era più né pesce né carne, né signora né signorina. Sapete che fece? La volle accanto e quando l’ebbe accanto: bella, le disse, fàtti vedere se hai l’ovicello. E le mise una mano sotto e la sprovò col medio come una gallinella se ha l’ovo. Il medio mi dice, disse poi la iattamammona, che questo gingillino non ebbe fracasso benigno.<sup>21</sup>

Dopo aver ricevuto delucidazioni riguardo la storia del marito, la guaritrice propone la sua cura:

[...] papale papale disse: per sanarsi, sta storticella, c’è un solo rimedio e questo rimedio glielo potete procurare facillimo, dato il portento di beltà che è. Insomma, dove marinaro la lasciò, marinaro la deve ripigliare: quello che marinaro principiò, marinaro finirà. La storticella abbisogna di gettarsi a gridare, abbisogna di lamentarsi, di fare ahi, ahi, come fa ogni umana cristiana quando l’uomo la sperona e lei si sente al suo completo naturale. E chi le dà la speronata, dev’essere fatalmente marinaro, torno e ripeto: lei deve vedere cogli occhi suoi che lo speronatore porta pantaloni scampanati. E questo marinaro, capitemi bene, si deve vedere e sentire che torna di mare e di guerra, che patì lontananza di casa e di femmina: e che torna tutto fervente, però non focoso, assetato, però non arrabbiato di sete. Non sia mai che pure questo fa una affacciatella e si ritira, o che s’addobba lui e a lei le strappa il boccone di bocca, perché sennò, dopo, la camicia di forza le dovete mettere, tenerla dietro le sbarre, nuda e cogli occhi spiritati<sup>22</sup>...

La figura della sanatrice di Santa Cristina d’Aspromonte è decisiva per far guarire Cata, poiché individua prontamente causa e cura per la «’ncantesimata<sup>23</sup>». In *Horcynus Orca* sono le donne a detenere i segreti della guarigione, della magia, a prevedere il futuro, a scrutare negli anfratti del passato per fornire soluzioni nel presente.

La complessità della figura di Cata non si risolve in un atteggiamento di fissità cronica, in un’ostinazione al silenzio, in una condotta che non prevede alcuna reazione ai fatti accaduti, ma nasconde dentro di sé il nucleo della vera rivoluzione. Infatti, nonostante ciò che la caratterizzi sia una «fissità ebete<sup>24</sup>» che non le permette di prendere coscienza di quanto le è accaduto, si rivelerà l’unica in grado di compiere un gesto tanto sconvolgente e sovversivo verso una delle massime autorità del tempo: davanti agli occhi sconcertati di ‘Ndrja, priva di indumenti, orina all’interno di un mascherone di gesso che ritrae il volto di Mussolini. Lo avevano preso a Reggio Calabria, approfittando della confusione che c’era stata alla caduta del Fascio, precisa una delle femminote. Da

---

<sup>21</sup> Ivi, p. 35.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Ivi, p.33.

<sup>24</sup> D. Biagi, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D’Arrigo*, Quodlibet Studio, Macerata, 2017, p.143.

allora Cata, l'«innocente, vedendo la forma di cãntaro che pigliava il mascherone capovolto, se n'ispirò: s'alzò le gonne, s'abbassò e ci pipiò dentro ridendo<sup>25</sup>». Atto a metà tra il comico e il grottesco che si ricollega alla sottile ironia generata dal basso corporeo di cui ci parla Bachtin<sup>26</sup> facendo riferimento all'opera di Rabelais. Cata è l'unica che nella sua follia, quasi passivamente, riesce a compiere un gesto tanto sensato e, nel farlo, «sembrava [...] come ispirata da un volere divino<sup>27</sup>».

La piccola comunità di femminote è nota a tutti per condurre una «vita mascola»: a partire da questo dato ci si aspetterebbe un gesto di tale bassezza da una delle femminote, non certo dalla giovane imbambolata; tuttavia, è proprio il suo stato di «ebetudine» che rende possibile l'azione ribelle: l'autore precisa che «la mente pazza, è cosa notoria, è l'unica fra tutte le menti, che a decifrarla manda un suono di verità<sup>28</sup>». Scaturisce dal profondo del suo inconscio la spinta a orinare nella maschera di colui che è considerato la causa di tutti i mali. Cata è uscita di senno proprio a causa della «Grantesta<sup>29</sup>» (il nome di Mussolini viene esplicitato solo in un secondo momento) e ora si vendica attraverso un comportamento in apparenza ridicolo ma che nasconde una grande potenza interiore. L'episodio, per quanto possa apparire comico, contiene in sé il germe della tragicità: la vista del mascherone raffigurante il volto di quell' «infamone micidiatore [...] quel ladro delle nostre carni, causa di tutto<sup>30</sup>» dà il voltastomaco alle femminote, gruppo che può essere considerato portavoce dell'intero genere umano. È profondo il loro odio e il loro disprezzo per colui che ha causato una guerra dai danni irreparabili; tutta la penisola, da nord a sud, ne subisce le conseguenze. Cata è una delle vedove, ma nel suo grido silenzioso confluisce il dolore di tutte le donne che non vedranno più i loro mariti: la tragicità dell'evento di Cata rappresenta il dramma che ha investito un'intera società. Attraverso il basso corporeo che suscita il riso, D'Arrigo costruisce un episodio dietro al quale si cela la catastrofe di un evento di portata mondiale.

Il procedimento narrativo per cui l'autore cela il tragico dietro un velo di comicità è un espediente che si ritrova spesso nel testo, infatti, poco dopo il lettore si imbatte in un dialogo intrattenuto tra le femminote e quattro reduci (Boccadopa, Portempedocle, Petraliasottana, Montalbanodelicona) che, insieme al protagonista, sono in cerca di una soluzione per tornare in

---

<sup>25</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p.40.

<sup>26</sup> L'opera è intitolata *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (Bachtin Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979). In questo testo Bachtin tende a mettere in evidenza il rapporto che intercorre tra il basso corporeo e il comico, facendo notare come spesso, nei secoli, l'arte della parodia e del comico coinvolgono «tutte le forme che riguardano un atteggiamento serio verso il mondo» (p.96). L'ironia e la parodia vengono fatte su elementi considerati seri, o, come in *Horcynus Orca*, su eventi drammatici.

<sup>27</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 41.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Ivi, p.40.

<sup>30</sup> Ivi, p.39.



Sicilia. In questa occasione le femminote, attraverso un linguaggio scurrile, ironizzano sulla tragicità della guerra: ogni arto donato alla Patria (che qui viene personalizzata, come se fosse una femmina a cui regalare braccia e gambe) è un arto perso da un soldato. «"La gamba, dice questo, la detti alla Patria. Il braccio, quello dice, lo detti alla Patria. Gamba, braccio...E che è per loro? Un fiore"[...] "Ma quante miria e miria di braccia e gambe avrà sta tale Patria?"<sup>31</sup>». In questa sezione del romanzo, attraverso la personificazione della Patria si concretizza l'intenzione di «far leggere» al lettore un evento drammatico attraverso la lente dell'ironia. La stessa apostrofe alla patria in chiave tragicomica, messa in risalto da un gioco linguistico (l'aferesi della vocale «i»), tornerà nel passaggio in cui Ciccina Circé, durante il famoso episodio del traghettamento, chiederà:

'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?<sup>32</sup>

Come si è visto, già dai primi brani del romanzo si evince che l'impalcatura di *Horcynus Orca* è retta dalle figure femminili (sebbene il protagonista attorno al quale ruotano gli eventi, 'Ndrja Cambria, sia di sesso maschile). Cata è colei che è in grado di sovvertire il potere detenuto dalla «Grantesta»; le femminote, «mascoline e capotiche<sup>33</sup>», sono coloro che detengono il potere dello Stretto di Messina: prima della guerra si occupavano dei traffici illegali di sale, gestiti attraverso i «ferribò», imbarcazioni sulle quali passavano l'intera vita: lavoravano, si accoppiavano e partorivano sulla nave; dopo la disperazione esternata attraverso un lungo lamento per l'affondamento dei loro ferry-boat a causa dei bombardamenti, le femminote nascondono di notte le ultime barche rimaste, ottenendo così il monopolio per poter trasbordare ancora tra Calabria e Sicilia. E ancora, la sanatrice di Santa Cristina d'Aspromonte, in grado di accertare le cause della pazzia di Cata e di fornire infallibili soluzioni.

In *Horcynus Orca* tutti i tentativi di rovesciare il potere vengono messi a punto da figure femminili: il primo, come abbiamo visto, viene messo in atto con successo da Cata nella sezione iniziale del romanzo; il secondo, nella parte centrale, verrà compiuto dalla femminota per eccellenza, colei che è considerata la protagonista femminile del romanzo orcinuso: Ciccina Circé, maga e traghettatrice notturna che permetterà al reduce di approdare sulle coste dell'isola natia. In preda al dolore e alla rabbia tenta un gesto simile a quello di Cata, con la sola differenza che lei è pienamente

---

<sup>31</sup> Ivi, p.45.

<sup>32</sup> Ivi, p.373.

<sup>33</sup> D. Biagi, *Orche e altri relitti*, op. cit. p. 142.

consapevole di ciò che sta per fare: «tentò cioè di fare fattura a quell'infame dichiaratore di guerre, a quel ruinafamiglie che tenevano sempre sciolto, a piede libero, quel micidioso, reo di tutto<sup>34</sup>». Un gesto da fattucchiera, come vedremo, quello compiuto dalla maga-sirena che porta con sé il dolore per la morte del suo compagno Baffettuzzi e, ancora una volta a nome di tutte le donne, getta un grido di dolore e attua una vendetta contro colui che ha voluto questa guerra, considerato, ancora una volta, reo di tutto. La maga Ciccina Circé

Si procurò un ritratto, di quelli che si vedevano a bizzeffe sui giornali, e lo trafisse di spilli. Glieli ficcò fra le labbra, per ammutolirgli la lingua e in mezzo alle pupille, per offuscargli la vista; e poi, su due file in croce sulla fronte, e alla tempia, sulla vena del sonno. Ma senza un capello, un fazzoletto, uno scritto di quello scellerato, che speranza poteva avere di trafiggerlo mortalmente? Poteva mai partirsi e andare nella grande Roma, per procurarsi qualcosa di personale suo? Eppoi, poteva mai fidarsi di Roma, che gli dava nascondiglio e rifugio a un tale brigante di pazzo che gli levava la vita ai maschi e alle femmine, gli levava tutto il loro avere sfilandogli la vera dal dito? Poteva mai fidarsi di Roma, che lo teneva in trono e gli faceva tutti quei battimani trionfali che insordivano persino per radio, invece di scippargli la testa con un'ascia? <sup>35</sup>

Come abbiamo visto, i ricorsi alle arti magiche, ai rituali stregoneschi e alle preparazioni di intrugli e pozioni miracolose sono frequenti nel romanzo (si pensi allo stomatico di fera preparato da donna Cristina Schirò per guarire Caitanello), e quello compiuto dalla maga Ciccina Circé è strettamente collegato con i riti vudù tipici delle popolazioni africane e si configura come un goffo tentativo di ribellione al potere, il quale, tra l'altro, è impossibile da realizzare, vista la mancanza di un oggetto personale che appartenga al generale. L'autentica potenza della femminota, dunque, non risiede in questo particolare rito, il quale rimane ad ogni modo di fondamentale importanza e che, come abbiamo visto, per certi versi potrebbe essere paragonato a quello di Cata; il vero potere risiede nel fatto che la maga non si sia arresa alla guerra, come invece ha fatto il suo Baffettuzzi. È lei, infatti, una delle poche ad essere in possesso di una barca che consente il passaggio tra le acque dello Stretto in un momento dove tutte le imbarcazioni sono state affondate: questo particolare è fondamentale poiché sono le donne, ora, ad avere pieno dominio sul mare, prerogativa che nel periodo antecedente la guerra era riservata esclusivamente ai «pellisquadre». Di contro, il suo amante Baffettuzzi decide di partire per la guerra e di gettarsi volontariamente nelle braccia di Morte, restando in balia di un destino atroce, dopo aver ignorato la soluzione proposta dalla maga (la quale prevedeva un travestimento per rendersi irriconoscibile agli occhi delle guardie: «Travèstiti da femmina, ti dissi.

---

<sup>34</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 383.

<sup>35</sup> *Ibidem*

Basta che ti radi quei quattro peli sul labbro e ti pettini alla garzonne. Poi ti metti un costume mio, con un corpetto allacciatissimo, e sinché c'è la guerra, ti mischi con noi femmine, avanti, indietro sui ferribò. Io stessa ti confonderei, sinuoso come sei...<sup>36</sup>»). Mentre gli uomini sono inclini alla guerra e pronti a sacrificare la loro vita per la Patria, le donne credono fermamente all'inutilità della guerra, alla vanità degli ideali che si celano dietro a battaglie da loro considerate inutili; la guerra causa loro dolore per la perdita di figli e mariti. Non resta altro che prendere le redini del potere e governare una nuova società, caratterizzata dall'assenza pressoché totale di figure maschili.

La superiorità e il potere detenuto da Ciccina Circé si manifestano anche attraverso il controllo che riesce ad avere sull'animale marino considerato irriducibile da tutti i marinai: la fera. Per sua natura, la fera è un essere dallo spirito barbaro e sciampagnino, che ride come si volesse prendere beffe dei pescatori e dell'intero genere umano; diversamente, nell'episodio di Ciccina Circé si osserva una metamorfosi radicale della fera, dove si osserva il cambiamento dell'animale che da selvaggio diventa insolitamente mansueto e obbediente al suono di una campanella. Il potere della femminota raggiunge la sua massima espressione: attraverso il «dindin» prodotto dalle campanelle che porta appese alle lunghe trecce nere corvino intrise di olio, Ciccina Circé riesce ad ammansire le fere, mostrando di avere un potere magico, sovranaturale. Se 'Ndrja, in veste di marinaio, ricorda la fera come un essere malvagio (seppur intelligente), ora, a bordo della barca di Ciccina Circé

un poco sforzandosi cogli occhi stretti a fessura, un poco stando a sentire e immaginando, andava viavia scandaliandosi che le fere, l'una dietro l'altra, abbandonavano salti, ngangà e risa e se ne venivano come incantesimate ad attorniare la barca, porgendo orecchio al dindin che le adescava e ammutoliva<sup>37</sup>.

Attraverso questo «suono fesso di campanella<sup>38</sup>», «il loro selvaggiume impallidisce, ogni malarte, capriccio e puttanaggine, le abbandona: al dunque, tutto il sale che erano, si tramutò in zucchero e hanno l'aria persino che cambiarono stato, vita e abitudini<sup>39</sup>». Ciò che sconvolge il protagonista è dunque l'atteggiamento insolito dell'animale, che, conosciuto da secoli per le sue caratteristiche malvagie, muta improvvisamente.

L'aria di mistero che avvolge Ciccina Circé contribuisce a rendere la sua figura ancora più enigmatica ed imperscrutabile: fin dalla sua prima apparizione nel testo, la femminota appare «fasciata strettamente dalle tenebre<sup>40</sup>», come se provenisse da un luogo cupo e tenebroso quasi fosse

---

<sup>36</sup> Ivi, p.383

<sup>37</sup> Ivi, p. 341.

<sup>38</sup> Ivi, p. 348.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Ivi, p.331.

una gola infernale («era uno scuro fitto, profondo alle sue spalle, come se per quella porta nera si scendesse sottoterra<sup>41</sup>») immagine che avvolge la sua figura in un alone di mistero e magia. Allo stesso modo, la traghettatrice, nel momento del congedo, verrà inglobata con la sua barca in una ignota oscurità: «A quel punto, però, la barca pigliò forse il verso della rema calante, e andò pigliando contempo velocità: in un attimo allora, gli sparì dagli occhi, confusa nell'immenso nerame<sup>42</sup>».

Il mistero che circonda la figura della femminota ammalia il reduce che si ritrova a bordo della sua barca ammansito come una fera. Il protagonista desidera ardentemente tornare a casa almeno per poter raccontare ciò che ha visto agli ex-pescatori, per poter riferire il comportamento delle fere alloppiate dal suono della campanella. Tuttavia, i pellisquadre, dal canto loro, non potrebbero credere al suo «vistocogliocchi», riguardo, cioè, il cambio inaspettato della fera: è curioso lo sguardo di 'Ndrja che cerca di immaginare la loro reazione:

Sì, li avrebbe spiati in faccia, i pellisquadre: non c'era niente, più niente, della fera che li potesse sbalordire? Questo credevano? E c'era dell'altro, invece, e c'era persino da restarne ammirati, persino per dei pellisquadre: anche se per quelli, figurarsi, una fera così, una fera che un dindin bastava a levarle il selvaggio, facendola tutta latte e miele, era già mezza delfino. Né erano tipi che, oggi o domani, si potevano persuadere a provare se la cosa aveva un fondo di verità, e cioè, a farne 'sperienza, pigliando qualche campanella per spopolarle a musica, invece che con spubblico di sangue, non c'era nemmeno da pensarci. Quelli, oltretutto, riterrebbero d'abbassarsi, ne parlerebbero con smacco: sì, gli portiamo pure la musica, quella gli manca. Ballerine sono già, di mestiere, gli manca, ora, che gli suoniamo il dindin e dindon e così lei ci fa la polca: come se non la facesse già la porca. La faremmo ballare, ma come diciamo noi, senza suono. Va', va', scagnozzo, concluderebbero con lui, va', fatti pure tu due passi di mazurca e non ci stonare con questo tintinnio di campanella... E magari, ci aggiungerebbero lo sfottò: il fatto fu di notte e non di giorno. Ma, con tutto questo, li voleva spiare lo stesso in faccia, voleva vedere se di fronte a quel nuovo strabilio di fera, restavano smagati, come dicevano a parole, oppure restavano ammirati<sup>43</sup>.

'Ndrja non sa che «per un pellesquadra non poteva esserci niente di gradibile in una cosa che [...] non aveva niente di credibile<sup>44</sup>», ma lo sanno le donne, in particolare Cristina Schirò, la quale acutamente osserva che per andare a genio ai pellesquadre, una cosa andrebbe detta «a gusto loro, come cosa di tutti i giorni, cosa che i loro occhi vedevano e le loro mani toccavano<sup>45</sup>». Risulterà

---

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ivi*, p.409.

<sup>43</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., pp. 342-343.

<sup>44</sup> *Ivi*, p.424.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

abbastanza improbabile, dunque, che il racconto del reduce risulti veritiero agli occhi dei pescatori, che hanno contatti con la fera fin da quando sono bambini (si ricordi l'episodio della Mezzagiornara):

Le fere [...] erano roba loro e ci leggevano come in un libro aperto, un libro che era poi il libro nero della loro vita: perché, verso la fine del secolo, quando loro erano ancora mucchiosi e le fere ancora feruzze, si bazzicavano d'abitudine, spesso e volentieri. E di conseguenza, intendevano dire, dovevano giostrarsele da soli in certi momenti, gli scagnozzi non dovevano intrigarsi, non dovevano metterci bocca quando parlavano loro, le bocche d'oracolo, che parlavano per scienza propria, scienza diretta<sup>46</sup>.

Nessuno meglio dei marinai conosce la fera «per scienza diretta», hanno piena consapevolezza della sua natura «sciampagnina», per questo il racconto di 'Ndrja potrebbe apparire fittizio.

Come i pellisquadre, anche il protagonista è incredulo per il mutato atteggiamento delle fere, quindi, dopo una breve presentazione con la femminota, chiede spiegazioni riguardo l'insolita condotta dell'animale. Ciccina Circé ammette che si tratta di

uno strattagemma, è sotterfugio insomma, come vi devo dire? un trucc'astuto per insignorirmi di ste diavole d'inferno per tutto il tempo che mi necessita maremare. Io gli dò il dindin, suono babbigno, sì, quanto si vuole, però quello solo gli fa potentissimo effetto mammalucchino, e difatti, a forza di dindin, esse mi vengono a stare qua, sotto le gonne, manse, alliffanti. Sapete che è quel dindin per quelle sdiregnatrici? Oppio. Le investe in testa, arrovesciano le pupille e s'alloppiano: dimenticano il mondo che è e il finimondo che ne fanno, l'unica cosa che per esse esiste, è quel dindin all'orecchio. Sì, s'incantesimano al primo sentirlo. Corrono qua, specie di mucchiosi, come sapessero che gli getto i confetti. Ci fate caso come mi stanno dinnanzi con la coda bassata, in mezzo all'anche? Come m'attorniano strette e mi corteggiano tutt'in tondo? E come mi fanno da ancelle e guardiane, le troie? Le sentite? Andiamo con la scorta... Mi leccherebbero la mano, se gliela porgessi. E me ne andassi anche in capo al mondo, su questa barca con la prua che dindindeggia, questi fenomeni di intelligenze astute, sti pescibestini che si pretendono a cristiani, non ve lo dico per vantarmi, mi verrebbero dietro come tanti cagnolini con la lingua di fuori<sup>47</sup>

In quest'aria funerea che si respira di notte sullo Stretto di Messina, durante un singolare viaggio-trasbordo, le fere sembrano unirsi agli uomini, alle loro disgrazie e ai loro dolori causati dal senso di

---

<sup>46</sup> Ivi, p.273.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 346-347.

morte che li accompagna: «non davano più il minimo segno d'allegria, erano cadute anch'esse nella funebre catalessi in cui giaceva il mare<sup>48</sup>». Ma perché alloppiare le fere con il suono della campanella? A cosa serve davvero lo stratagemma messo in atto dalla femminota? Questo passaggio è di fondamentale importanza per la comprensione del senso di tutto il romanzo, che è, appunto, «orcinusus», mortifero. Ciccina Circé ha escogitato questo espediente perché, rivelerà a 'Ndrja come fosse un ospite d'onore, che lei, a differenza dei marinai inglesi che sparano alle fere per passatempo, ha uno scopo, il quale verrà confidato al protagonista come fosse un arcano: le fere assistono Ciccina Circé durante la traghettata e hanno la funzione di allontanare il gran numero di corpi dei soldati che si affollano nelle acque dello Stretto e che impediscono una navigazione serena, dato che, conferma la femminota, quando sbattono contro il legno della barca, sembrano voler richiamare la sua attenzione per invocare sepoltura. Si riporta, di seguito, il passo estremamente significativo in cui Ciccina Circé spiega al marinaio reduce che il mare

è così pieno di morti che non ve lo potete immaginare nemmeno, è tutto un grande viavai di nudità mascholine sfigurate. Ci furono miserande roncisvalli di marinai italiani come voi, nei mari qui dintorno e sti nomi di strage, certo v'arrivarono pure a voi all'orecchio: a noi, fatevi un conto, ci arrivava persino l'eco del cannoneggiare e lo sconquasso dei siluramenti che ci mandava il cielo e il mare di vampa, di qua dietro alla Calabria, di qua in basso di Canale e in specie, di Malta. Si partirono allora e ancora navigano, sti meschinelli che vi dico, sti naviganti in cerca di 'maro approdo. Chi l'ammazzò, forse non se ne ricorda più, ma essi ancora navigano, girano, esposti a sole e luna, si rivoltano nelle onde, si risentono nelle ossa di tutti i venti che si levano e cadono sopra di loro. Prima o poi, fatalmente, da quelle roncisvalli viciniori, solitari o in compagnia, arrivano, stracqui stracqui, in questo riconco di mare e qui la rema morta, se non è Jonio, è Tirreno, si presta a mettergli un fermo temporaneo, dato che i loro caratteri, medesimamente morti, ben s'incontrano: per quattr'ore, insomma, la morta se li incamera, non li fa andare né avanti né indietro. Voi allora varate, perché infallibilmente vi dovete guadagnare la vita, buscandovi, notte per notte, mare e Sicilia, varate e come stanotte, vi capita di varare a rema morta: allora, che succede? Succede che varate a morto, succede che c'impuntigliate in mezzo, a sti meschini alla deriva, e li sentite, là di prora, che v'imbrogliano la navigazione, li sentite sotto, li sentite contro le sponde, che vi battono sul legno implorandovi sepoltura, sepoltura.

Per evitare impedimenti durante la navigazione notturna, Ciccina Circé viene aiutata dalle fere a non far arrivare i corpi dei soldati alla barca, perché l'acqua salata ha iniziato un processo di decomposizione che rende i corpi «intartarati» al punto che, anche le loro madri, nel vederli, volgerebbero lo sguardo altrove. Questo evento crea turbamento nella maga che teme, in fondo, di

---

<sup>48</sup> Ivi, p. 347.

ritrovare il corpo di qualche suo conoscente ormai sfigurato dalla guerra e dall'azione del mare. In particolare, Ciccina Circé teme di ritrovare tra quei «sventurati marinai roncisvallati» il suo amante Baffettuzzi, partito per la guerra e non più ritornato. L'interrogativo della femminota, infatti, ruota costantemente attorno allo stesso punto: il suo «donninniri» (altro appellativo con cui viene nominato Baffettuzzi) è stato seppellito? O si trova nella stessa condizione dei soldati dispersi in mare che sbattono contro il legno delle barche per invocare sepoltura? Lei, in cuor suo, sa che è morto, ma vorrebbe avere la certezza che abbia ricevuto una degna sepoltura. Si riporta il breve monologo (uno dei tanti) che Ciccina Circé fa durante il viaggio in mare, attraverso il quale si comprendono i suoi interrogativi:

[...] l'ideale tuo sarebbe quello di sapere che Baffettuzzi è morto e seppellito. Ma perché? Forse perché non ti basta di saperlo morto? O forse perché ti basta, ti basta, eccome ti basta di saperlo morto, tu ormai ti desideri solo di saperlo seppellito, quel bazzarioto, sapere che trovarono pace e ricetto l'ossa sua, eh eh? Dillo, dillo, boccazzara, che con tutto questo seppellire di morti che si fa in giro, tu smanii per seppellirne uno in particolare e non lo vuoi confessare, eh, fessa?<sup>49</sup> .

Il suo timore più grande sarebbe vedere il suo corpo sfigurato e deformato dall'azione dell'acqua salata: lui è un fantasma e deve rimanere tale, per questo si augura che sia stato seppellito, o magari spera che il suo corpo sia stato chiuso come quello del marinaio Pirri, conoscente di 'Ndrja. Il soldato, infatti, dopo essersi tolto la vita sulla nave militare diretta inizialmente a Malta (ma che poi decide di cambiare rotta e dirigersi verso Napoli per riunirsi alle truppe tedesche, motivo per cui Pirri si sarebbe sparato, ovvero per il «senso di tristezza e di morte<sup>50</sup>») che provava al pensiero di proseguire la guerra al fianco dei nazifascisti), viene «infagottato» dal protagonista stesso aiutato da un altro marinaio, Crocitto. Insieme, i due amici preparano, con molta cura e dedizione, quasi fosse un loro congiunto, il corpo di Pirri per calarlo in mare: il loro superiore, Capo Tarantino, si era preventivamente raccomandato di fare compiere l'operazione «alla svelta e alla ladricella<sup>51</sup>», tuttavia, racconta il reduce

ce ne volle per infagottarlo e noi, per giunta, perdemmo più tempo ancora, perché a un certo punto ci scordammo di tutto, noi due soli lì, fra le pertiche delle brande, col meschino Pirri ridotto a uno sfacelo di sangue: e stando noi tre soli soli là, lassotto, come vi posso dire? ce ne appassionammo, se intendete quello che dico. Insomma, avemmo tempo di cogitarci sopra, e pensavamo: questo biondo, all'idea di Napoli o La Spezia, all'idea di resa ai tedeschi, s'ebbe a dire: io là, vivo, non ci

---

<sup>49</sup> Ivi, p. 366.

<sup>50</sup> Ivi, p. 368.

<sup>51</sup> Ivi, p.376.

arrivo, e dopo che disse, fece, si comportò fedele. Pensavamo questo con Crocitto e ci credete? ci sentivamo in colpa e ci sentivamo al contempo riconoscenti con lui che si era comportato fedele al sentimento suo e noi no. A senso nostro, ci sdebitammo, perdendoci tempo a infagottarlo come fosse una mummia parente nostra: e difatti, lo imbastimmo dentro certi sacchi di Caffè Harar che ci dette il cambusiere, con l'ago grosso per i materassi, e con doppie agugliate di spago, e questo, lo facemmo, se non altro, per farglielo quanto più possibile difficoltoso a sarde e consimili fetenti soggetti, alliccosi di carne umana...<sup>52</sup>»

Come racconta il protagonista in questa breve analessi che sospende momentaneamente l'episodio del trasbordo del reduce, ma che è estremamente funzionale a comprendere l'importanza della sepoltura per il genere umano, la sua attenzione e cura nell'infagottare il cadavere è volta a evitare possibili (o meglio, sicuri) scempi da parte di sarde ghiotte di carne umana. Come fa notare Giancarlo Alfano, «il seppellimento sta per una forma di riconciliazione col morto, di conservazione della sua memoria come atto assunto consapevolmente da chi è rimasto in vita<sup>53</sup>». Tutti, a bordo della nave militare, erano in preda allo stesso sentimento di tristezza, ma solo Pirri ha avuto il coraggio di suicidarsi: per questo motivo 'Ndrja e Crocitto si dedicano al suo corpo, sopraffatti dal senso di colpa. Ma non solo: la pratica di inumazione impedisce al morto di tornare (per approfondimento circa il tema del ritorno del morto si vedano i capitoli successivi).

Diverso è l'atteggiamento mostrato da Ciccina Circé verso il corpo di Baffettuzzi: la femminota, come ultimo gesto estremo, affida alle fere il corpo del «donninniri» affinché ne facciano scempio. Si apre, dunque, una questione che riguarda il rapporto con il morto e con la persistenza del cadavere, strettamente connessi con un eventuale ritorno di chi non c'è più. Ciccina Circé rifiuta ogni tipo di contatto o di legame con i morti, evita ogni tipo di contaminazione con loro e, in particolare, con Baffettuzzi rifiuta ora ogni tipo di relazione. In realtà, come fa notare Daria Biagi, l'atteggiamento di Ciccina Circé verso il suo amante perso in guerra è altalenante e mutevole, «costantemente in bilico tra rimpianto e sberleffo, nostalgia e derisione<sup>54</sup>». Allo stesso modo, anche la relazione tra la maga e le fere si rivela ambivalente: se da un lato, infatti, Ciccina Circé afferma a più riprese che il merito di una navigazione libera da «ingombri» sia opera di fera, dall'altro non tarda ad apostrofarle come vigliacche, facendo notare come sia anche -e soprattutto- nel loro interesse avere il mare libero dai corpi dei soldati, quindi le invita con toni scurrili a «buscarsi il dindin»:

Avanti, troie, travagliate, pirdeu, buscatevelo il dindin. Pigliatevi mano con mano, stringetevi a questa barca nera. Sbarazzatemi il mare di chi vaga zitto zitto, sgombratemi questi contorni, di

---

<sup>52</sup> Ivi, p. 377.

<sup>53</sup> G. Alfano, *Ulisse al sepolcro. Per un'analisi comparativa di due Odissee del Novecento*, in *L'Illuminista*, p. 93.

<sup>54</sup> D. Biagi, *Orche e altri relitti*, op.cit., p. 152.



pallori e nudità di carne. Sbarazzate, sgombrate, fate quello che fate sempre, vigliacche: perché, pirdeu, ve lo potete negare forse che vi scapriccia per natura, per prime a voi, di tenervelo sempre sgombro il maricello vostro, sgombro di questi pallori e nudità di cristiani? Non è vero, no, che per voi, i cristiani morti, vederli e palleggiarveli verso terra, con pistolette di coda e manate di manuncule, è tuttuno, non è vero, no? E' menzogna, per caso? Pace o guerra, non è questo, no, il trattamento che gli riserbate al cristiano che annegò? Non vi vedette mai Ciccina Circé, eh, non vi vedette mai cogli occhi suoi, certe notti di luna? Negatevelo, troie, negatevelo, pirdeu, che siccome la loro vista vi guasta l'appetito e l'appetito, subito li sbattete alla terra di cui vanno in cerca..<sup>55</sup>

L'atteggiamento ambivalente che mostra di avere la femminota sia nei confronti del suo ex amante, sia nei confronti delle fere, potrebbe essere strettamente collegato al tema del doppio che si manifesta vigorosamente in tutto il romanzo e in particolar modo in questo episodio di *Horcynus Orca*. Infatti, sia nella fase che precede la navigazione, sia durante il trasbordo, la protagonista ha continui dialoghi con sé stessa, con «l'altra lei», quasi a voler «sdoppiare» la sua identità. In fondo, tutto è duplice in *Hocynus Orca*. In diversi momenti della navigazione 'Ndrja sorprende la femminota a costruire lunghi monologhi destinati ad un ignoto ascoltatore, tanto da chiederle «Con chi ce l'avete?[...] Con chi andate sproloquiando?<sup>56</sup>». Si palesa poi, attraverso le parole del narratore, «l'altralei»:

Andava avanti, così bell'accordata, a ciuciuliare con quell'altralei invisibile, che non c'era nemmeno da pensarlo di poterle minimamente separare l'una dall'altra. Dal gusto che ci metteva, era chiaro che si sarebbe sentita sconzaticissima, se un terzo si fosse intromesso fra lei e quella. Eppure, avrebbe potuto benissimo farselo un'altra volta il suo solitario, lasciare, insomma, il suo soliloquio per quando era sola [...]<sup>57</sup>

'Ndrja assiste alla scena in cui la traghettatrice parla con sé stessa e ad un iniziale stupore si sostituisce un sentimento di pietà:

Se doveva dire, in certi momenti come quello, gli faceva pena. Era un ingombro nero a prua, ed era come fossero veramente due le femminote: una che la pettinava e spiccicandola, la intratteneva a conversario, e un'altra che stava sotto il manto aperto e tenebroso dei suoi capelli, invisibile e come imbavagliata, perché doveva stringere i denti al dolore che le procurava farsi spicciare a quel modo, quel nodo<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit, pp. 357-358.

<sup>56</sup> Ivi, p. 345.

<sup>57</sup> Ivi, p. 364.

<sup>58</sup> Ivi, p. 367.

In questo passo si palesano apertamente le «due» Ciccina Circé, come fossero amiche inseparabili; la costruzione di un alter ego da parte della femminota potrebbe essere funzionale a giustificare un'ipotetica assenza del reduce (vedi approfondimento nel capitolo “Il *nostos* di ‘Ndrja”). Il monologo-dialogo che la maga intrattiene con sé stessa è alimentato dalla distanza che lei sa di avere con le altre femminote: non avendo alcun interlocutore a cui rivolgersi, Ciccina parla esclusivamente con l'«altralei», sua unica e fedele compagna, con la quale si sente libera di conversare o di restare in silenzio.

Ma torniamo al tema della sepoltura. La scaltra «maga e adescatrice» mette a punto il suo piano in ogni dettaglio, proprio per scongiurare qualsiasi ritorno del morto. Che sia il suo Baffettuzzi o qualsiasi altro soldato-marinaio, i defunti devono restare lontani dallo sguardo dei vivi. Si deve evitare ogni contatto, per questo ‘Ndrja e Crocitto «insacchettano» a regola d'arte il corpo di Pirri, per far sì che non riaffiori nelle acque dove sta per essere seppellito per sempre. I vivi non devono essere perseguitati dai morti, da qui la necessità di Ciccina Circé, ma anche quella del protagonista, come abbiamo visto, di placare lo spirito irrequieto di chi ancora vaga nei mari in cerca di una sepoltura. Interessante, a tal proposito, è la riflessione messa a punto da Giancarlo Alfano riguardo l'importanza della sepoltura del corpo nel romanzo: dopo aver fatto un breve riferimento agli annegati ricordati in uno studio di Jean Delumeau<sup>59</sup>, in cui sottolinea che

gl'instabili annegati collocati a mezzo l'appartenenza all'altro mondo della stasi e la persistenza in questo nostro mondo del movimento, impediscono l'assorbimento della morte, lasciando in una condizione di mancata conciliazione quelli che restano “al di qua”, i parenti, vicini, i compagni, coloro che insomma avvertono ancora vicina la presenza del defunto<sup>60</sup>,

analizza come in *Horcynus Orca* «la mancata sepoltura [...] ha un ruolo non solo simbolico ma addirittura strutturale<sup>61</sup>». È necessario, dunque, dare sepoltura ai corpi, affinché possano essere considerati morti a tutti gli effetti: infatti, ciò che si evince è che qualora non venga data sepoltura, i morti non possono essere davvero considerati tali, ma saranno sempre considerati in un limbo. In *Horcynus Orca* un ruolo fondamentale per evitare che ciò accada è svolto dalle fere, le quali hanno una doppia funzione: salvaguardare la navigazione allontanando dalla barca i soldati morti, permettendo un viaggio libero da «ingombri», e, in secondo luogo, fare in modo che i corpi approdino sulle rive così che possa essere concessa loro una sepoltura. Infatti, sottolinea Ciccina Circé in uno

---

<sup>59</sup> J. Delumeau, *Le peur en Occident, 14.-18 siècles. Une cité assiégée*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1978; *La paura in Occidente: secoli 14.-18. La città assediata*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1983.

<sup>60</sup> G. Alfano, *Ulisse al sepolcro. Per un'analisi comparativa di due Odissee del Novecento*, op.cit.,p. 98.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

dei suoi lunghi monologhi, la cooperazione delle fere è decisiva: loro, «nolenti, nolentissime<sup>62</sup>» spingono i corpi verso la riva e «all'alba, poi, i finanziari li trovano, ne pigliano atto [...] e gli fanno la guardia, sinché non arriva il carromatto, con quelli che gli danno sepoltura. [...] E' in grazia vostra che si mettono terra sotto e terra sopra<sup>63</sup>». I morti, dunque, non ottengono sepoltura grazie agli uomini ma dalle fere, definite nello stesso passo come «anime pie porcariose», sottolineando attraverso i due aggettivi la doppia natura della fera, che è allo stesso tempo «pia» per la pietà che prova verso i morti e «porcariosa» per la sua natura perversa e crudele.

A differenza di tutte le altre femminote, Ciccina Circé, come abbiamo visto, ammansisce le fere con il suono della campanella perché possano rendere più fluida e libera la navigazione; al contrario, le altre femminote (in questo punto Ciccina Circé farà esplicitamente riferimento al gruppo di femminote in cui si è imbattuto 'Ndrja nell'incipit) allontanano i corpi galleggianti con l'aiuto dei remi- azione che appare agli occhi di Ciccina Circé come barbara e meschina-, tipica di chi ha un cuore di roccia:

Quelle sbordellate, si capisce, li scansano in là col remo, con lo stesso remo che bastonò la fera, niente più, niente meno, scansano e sconzano il cristiano. Focu meu, a me, se m'azzardassi, mi mancherebbe il cuore. Ma quelle non si risentono in cuore. Ve lo dissi, ce l'hanno di roccia, il cuore. Di roccia, di roccia...<sup>64</sup>».

L'escamotage della campanella messo in atto dalla traghettatrice notturna la rende diversa dalle altre femminote e contribuisce a rendere la sua figura enigmatica. È una femminota ma non ha nessuna caratteristica in comune con il gruppo di donne di Bagnara Calabria. A differenza di queste, infatti, le quali adescano il marinaio reduce all'ombra di un aranceto nei pressi di Praja a Mare e tentano, invano, di convincerlo ad avere un rapporto con la «sfantasiata» Cata, Ciccina Circé conduce magistralmente 'Ndrja sotto le palme e riesce ad avere un rapporto sessuale con lui. La questione sessuale in *Horcynus Orca*, come sottolinea Palma Incarnato, emerge con le figure femminili delle femminote: «attraverso la loro dirompente sessualità, queste donne mezzo sirene intendono riscattare con la soddisfazione della carne la devastazione causata dalla guerra»<sup>65</sup>. La donna intende avere un rapporto con il reduce perché solo attraverso di esso potrà sentirsi ancora viva in questo mondo devastato dalla guerra e, una volta approdati presso le rive di Cariddi (approdo che, come vedremo,

---

<sup>62</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 358.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Ivi, p. 356

<sup>65</sup> P. Incarnato, *Donne e pseudo-donne nella prosa di Stefano D'Arrigo*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, op.cit.,p. 1.

è confuso nella mente del reduce) esclama: «fatemi sentire ancora viva, in mezzo a questo mare di morti»<sup>66</sup>.

Complice dell'oscurità della notte, la femminota decide di fare l'amore con lui e sarà lei a condurre il rapporto: «il disobbligo, lui, se lo levò di lì a poco sotto le palme: dove, come e quando volle lei<sup>67</sup>». È lei a condurre il «gioco», è lei che domina nell'amplesso: «fece tutto lei, ed egli si trovò a volere e a fare, tutto quello che lei voleva e faceva<sup>68</sup>». Tuttavia, la grandezza del personaggio di Ciccina Circé non risiede esclusivamente nel riuscire a possedere un uomo quando e come vuole. La sua immagine è resa grandiosa anche da un altro elemento: è l'unica donna, in tutto il romanzo, che riesce a far parlare 'Ndrja, solitamente restio a qualsiasi dialogo, confronto o relazione (come vedremo, anche il suo rapporto con la fidanzata Marosa non sarà mai così profondo e intenso come quello con Ciccina Circé). Il loro rapporto è così potente ed intimo che anche nel momento in cui 'Ndrja non risponde apertamente alle domande incalzanti della femminota, lei lo anticipa poiché conosce già la sua volontà: nella prima parte dell'episodio Ciccina Circé invita il protagonista a guadagnarsi la traversata mentre gli domanda ad alta voce «Perciò, mirate a un passaggio in barca? Mirate all'oltremare?<sup>69</sup>»; 'Ndrja si rifiuta di rispondere, ma «intanto pensava: non aspetta di sentirmi dire sì, ma sa che è sì<sup>70</sup>»: tale elemento anticipa, nella mente del protagonista, l'aria di familiarità che ritroverà nel personaggio di Ciccina Circé, a partire dall'odore delle sue trecce oliate a cui sono appese le campanelle. (Questa intesa che intercorre tra i due protagonisti potrebbe nascondere un legame affettivo diverso da quello che normalmente intercorre tra due persone che si sono conosciute da pochi minuti).

All'iniziale mutismo del reduce, si oppone un fervente dibattito, al quale 'Ndrja «è costretto a reagire, opponendo al punto di vista della femminota una propria storia e una propria opinione, una propria visione del mondo<sup>71</sup>». Incalzato dalla parlantina baldanzosa di Ciccina Circé, 'Ndrja inizia energicamente a dialogare con lei, raccontandogli *in primis* la storia del suo amico Pirri. Come è stato accennato, si tratta di «un caso unico nel romanzo, poiché 'Ndrja si mantiene in genere indifferente e muto<sup>72</sup>». Il reduce ritrova nella figura di Ciccina Circé elemento di familiarità, un calore domestico, il profumo di una madre che non c'è più: è l'ultimo tentativo di “ritorno” di 'Ndrja a casa prima di andare incontro ad una fine che è già scritta e già anticipata dalle parole della maga, capace di leggere il suo futuro. Una delle prerogative delle donne presenti in *Horcynus Orca* è, infatti, quella di sapere

---

<sup>66</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 332.

<sup>67</sup> Ivi, p. 394.

<sup>68</sup> Ivi, p. 396.

<sup>69</sup> Ivi, p. 332.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> D. Biagi, *Orche e altri relitti*, op.cit., p. 161.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

anticipatamente gli eventi che accadranno: anche l'adescatrice legge nelle tracce del passato gli avvenimenti del futuro, e come aveva previsto per Baffettuzzi la morte in guerra («Tu non lo sapevi che eri destinato a morire ammazzato, lo sapeva la sottoscritta [...] focu meu, mi dissi, questa è la Dama di Spade che gli fa l'occhiolino. Perché, come ti potevi salvare tu, tu che eri già stabilito di morire ammazzato?<sup>73</sup>»), preannuncerà la morte del reduce.

Come già accennato, il rapporto tra i due personaggi è ambiguo: inizialmente, infatti, il protagonista è un semplice «viaggiatore» che non chiede altro di essere trasportato da una costa all'altra. Tuttavia, nel corso della traghettata e durante le prime fasi dell'approdo la sua figura si confonde tra l'immagine di un focoso amante e quella di un bambino appena nato. Attraverso un linguaggio osceno e gremito di doppi sensi, Ciccina Circé mostra la sua disponibilità al rapporto sessuale per poi smentirsi subito dopo, confermando anche in questo caso un atteggiamento ambivalente. A 'Ndrja «piaceva quella vicinanza col corpo di lei, caldo e ammammellato<sup>74</sup>», mentre lei, dal canto suo, prova una specie di gratitudine per avere di nuovo un corpo da abbracciare «lei gli si schiacciava sopra e intorno, e pareva riceverselo in seno, come in una grande cavità, calda, morbida, rassicurante: in altre parole, era come ammettere quel certo soggiogamento che sentiva e il flanellare che ci faceva<sup>75</sup>». Si potrebbe ipotizzare che attraverso il corpo della maga, 'Ndrja stia cercando di avere il suo ultimo contatto con la madre, dal momento che Ciccina Circé viene presentata al lettore «con una certa aria di familiarità, come avvolta dall'odore del passato<sup>76</sup>»; lei ritrova nel corpo del reduce (specialmente nel momento dell'amplesso) il suo Baffettuzzi morto in guerra, oppure il figlio mai nato da quella relazione. In entrambi i casi si può constatare la necessità e la volontà di riappropriarsi di una relazione fisica, di cui sono stati privati a causa della guerra; entrambi sono desiderosi di un caldo contatto umano che potrebbe essere l'ultimo. L'esigenza è quella di legarsi a chi è rimasto in vita e recidere, invece, ogni collegamento con i morti. Sia la maga, sia il protagonista sono reduci da esperienze traumatiche di perdita, di lutto, di estrema solitudine. Speculare al rifiuto di qualsiasi contaminazione con il morto, quindi, vi sono la necessità, l'esigenza, quasi un'urgenza di rapporto col vivo. La morte costituisce una salvezza per D'Arrigo, una via d'uscita dalle fatiche e dagli orrori della vita; la prerogativa della femminota, invece, è quella di restare in vita, e 'Ndrja costituisce uno degli anelli della catena che le consente di non affondare, sia perché entra nella sua vita in funzione di amante, sia perché potrebbe rappresentare suo figlio. Nonostante questo, il suo amplesso con il protagonista è stato letto anche come il punto più alto di un legame che unisce

---

<sup>73</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit, p.382.

<sup>74</sup> Ivi, p. 347.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> D. Biagi, *Orche e altri relitti*, op.cit., p.151.

indissolubilmente amore e morte: «Eros e Thanatos, convergenza fra piacere e morte: cos'altro nell'amplesso con Ciccina Circé, carico di dolore, invidia, vedovanza e rabbia?<sup>77</sup>».

Non solo la «millunanotte» è l'unica in grado di dialogare con 'Ndrja e di riuscire ad avere un amplesso con lui, ma rappresenterà d'ora in poi il pensiero fisso del protagonista, lo sfondo sul quale 'Ndrja costruirà i suoi ricordi, anche nel momento in cui ritroverà la sua Marosa, fidanzata che a lungo ha atteso il suo ritorno dalla guerra. Che la versiera sia preferita rispetto a Marosa è cosa piuttosto nota: il protagonista manifesta la sua insofferenza già nei primi momenti dell'approdo a Cariddi, quando, dopo aver fatto l'amore con Ciccina Circé ha paura di essere visto da «quel maroso di muccusa<sup>78</sup>»: 'Ndrja immagina, infatti, che seccatura possa essere il fatto di farsi sorprendere dalla madre di Marosa (Donna Rosalia Orioles) e dalla figlia, sua fidanzata, in compagnia della femminota nell'intento di consumare un rapporto. Inoltre, il reduce si mostrerà addolorato per la partenza di Ciccina Circé e tenterà di dissuaderla ad abbandonare nuovamente l'isola: «lui allora provò come l'impulso di afferrarla per le trecce e fermarla, ma in quello stesso, stessissimo attimo scopriva che non era per domandarle ragione di quello che aveva fatto, che voleva afferrarla per le trecce, ma per trattenerla dal varare», quindi la implora: ««Aspettate» le gridò senza potersi trattenere. «Aspettate, Ciccina Circé. Non ve ne andate così, non ve n'andate a gettasangue<sup>79</sup>».

Si potrebbe affermare, dunque, che l'incontro con la maga costituisca l'episodio centrale di *Horcynus Orca*, e che avrebbe proprio la funzione di bipartire il romanzo: la prima parte caratterizzata dall'incontro con il gruppo di femminote e il rifiuto, da parte del protagonista, di appartarsi con la giovane Cata; la seconda parte, iniziata con l'episodio del trasbordo e vissuta dal protagonista alla luce del ricordo di Ciccina Circé che lo accompagna fino alla morte. Il reduce, infatti, continuerà a sentire il suono della campanella per il resto dei suoi giorni

Poi, sopra il silenzio, senti solo il dindin della campanella, quel tintinnio d'unghia sull'orlo di un bicchiere; e lo senti ancora, anche quando quel bicchiere sembrò riempirsi d'acqua come dovesse contenere tutta l'acqua del mare. E poi lo senti ancora, anche quando intorno a lui, per aria, sul mare, nella notte, gli diventò inafferrabile ai sensi: lo senti ancora e continuò a sentirlo, o a immaginare di sentirlo, nel suo orecchio, dentro, acconchiato, senza suono, come dovesse sentirlo ormai per tutta la sua vita.<sup>80</sup>

Cosa rappresenta e quali sono i tratti del personaggio di Ciccina Circé in *Horcynus Orca*? Attraverso un'analisi approfondita del testo possiamo rintracciare le numerose fonti da cui D'Arrigo avrebbe

---

<sup>77</sup> S. Lanuzza, *Scilli' e Cariddi. Luoghi di Horcynus Orca*, op.cit.,p. 39.

<sup>78</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit, pag. 407.

<sup>79</sup> Ivi, p. 409.

<sup>80</sup> Ivi, p. 411.

ipoteticamente attinto per la costruzione di questa «figura di cerniera<sup>81</sup>» che lega le due grandi parti del romanzo (gli episodi che precedono l'approdo di 'Ndrja e il ritorno in patria del reduce): da Omero a Dante, fino ad arrivare ad Ariosto. È interessante riportare in questa sede un breve frammento dello studio condotto da Daria Biagi riguardo le fonti a cui avrebbe attinto D'Arrigo per la costruzione del personaggio:

Ciccina Circé riassume in sé i tratti del demone infernale, della guida salvifica e della donna amata. Guardiana 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 [...]. Nella sua figura si riconoscono i tratti di Proserpina e della Circe omerica, mentre la sua capacità di attrarre i pesci e la finale metamorfosi- forse solo immaginata- in vecchia decrepita evocano la maga Alcina descritta da Ariosto nel VI canto del *Furioso*.<sup>82</sup>

Si potrebbe aggiungere che, proprio come il Caronte dantesco, Ciccina Circé porta a bordo con sé l'anima di un defunto, o meglio, del reduce destinato a morte certa una volta approdato.

«Unica espressione di vera, attivissima vita nell'universo di morte definito dal romanzo, le *femminote*- siano esse rappresentate dalla bella Cata, vergine folle e non contaminata perché "babba", o da Ciccina Circé, versiera indomita, o dall'intera comunità di donne straviate nei tenebrosi bergamotteti e aranceti del litorale calabro- sono in fondo il vero *hyphos*, la tessitura o tela forte sostenente il grande edonismo darrighiano, dove le donne sono "deisse", "maghe", "misdee", "femminote". Allo stesso modo delle fere<sup>83</sup>». Ciccina Circé rappresenta dunque il personaggio-perno attorno al quale ruotano i temi del viaggio, della morte, della sepoltura, del potere e dal quale dipende la vita di 'Ndrja Cambria. È la donna a decidere quando e se trasportarlo da una riva all'altra, è lei che gestisce il viaggio in barca e l'amplesso sulle spiagge di Cariddi, è lei che dominerà i suoi pensieri per il resto dei suoi giorni, anche quando lui la sorprenderà in compagnia di alcuni marinai inglesi e scoprirà che il suo vero mestiere è un altro.

Personaggio che ricorda per alcuni aspetti la sanatrice di Santa Caterina d'Aspromonte (colei che aveva guarito la giovane Cata) ma che nel romanzo riveste un ruolo di maggior spessore, è Cristina Schirò, donna cariddota in grado di preparare intrugli (pseudo)farmaceutici miracolosi. A lei si affida donna Marchiona, madre di Caitanello Cambria, quando cerca disperatamente un rimedio

---

<sup>81</sup> D. Biagi, *Orche e altri relitti*, op.cit., pag. 151.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> S. Lanuzza, *Scill'e Cariddi. Luoghi di Horcynus Orca*, op.cit., p. 45.

per il figlio dopo che è rimasto «a bocca aperta e come insalanito<sup>84</sup>» per aver assistito all'agonia della feruzza Mezzagiornara dopo essere stata colpita da vari colpi di fucile. L'evento traumatico, che ha sconvolto il ragazzo e che lo ha reso del tutto inerme, può essere paragonato all'episodio di apertura del romanzo, la cui protagonista Cata è «imbambolata» a seguito di uno shock. In entrambi i casi solo l'intervento provvidenziale di una donna può sanarli: se infatti la sanatrice d'Aspromonte intuisce il rimedio per la guarigione della «sfantasiata» («dove marinaro la lasciò, marinaro la deve ripigliare: quello che marinaro principiò, marinaro finirà<sup>85</sup>»), per Caitanello occorre invece un rimedio farmaceutico che «solo donna Cristina Schirò, la mamma, glielo poteva dare, e non poteva che darle quello che le dette: stomatico d'ossa di fera incenerite con miele<sup>86</sup>». Cristina Schirò, infatti, convince donna Marchiona a somministrare suo malgrado la preparazione al piccolo Caitanello perché solo attraverso l'assunzione di questa pozione a base di fera il piccolo può «sfatarsi». Cristina Schirò è colei che si occupa della preparazione degli unguenti e filtri miracolosi, e lo fa perché è l'unica in paese ad intendersi di rimedi farmaceutici a base di delfino:

Lei, donna Cristina, se la intese sempre con questi unguenti e medicamenti di fera: se la intese sempre e senza che nessuno mai la istruisse, ma solo perché c'era portata di natura, così come era portata di natura di fare la mamma, sarebbe a dire la levatrice, o a fare la preparatrice dei morti<sup>87</sup>.

Prima di lei, a Cariddi, nessuno aveva compreso il valore medicamentoso della fera e i suoi diversi usi farmaceutici: secondo l'usanza, il corpo della fera veniva utilizzato nella sua interezza, nessuna parte, dal becco alla coda, veniva eliminata. L'intuizione della donna risulterà geniale e risolutiva per placare la tristezza di Caitanello, rimasto paralizzato dalla visione scabrosa. La preparazione di pozioni miracolose è l'attività principale della donna, che, però si occupa anche di far nascere i bambini e di preparare e seppellire i morti.

Protagonista insieme a Caitanello nell'episodio dell'Acitana, donna Cristina Schirò si impegna a consolare il marito della defunta, raccontando di come e quando sua moglie è venuta a mancare. A Cariddi «quelle faccende di nascere e di morire se le sbrigano meglio le femminelle<sup>88</sup>»: è prerogativa delle donne occuparsi della preparazione di Amalia, visto che Caitanello e 'Ndrja sono in mare da giorni e non fanno ritorno a causa di una tempesta. La donna muore di parto nella sua casa e le donne si occupano dei rituali da compiere in questi casi; racconta donna Cristina Schirò che

---

<sup>84</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit, pag. 280.

<sup>85</sup> Ivi, p. 35.

<sup>86</sup> Ivi, p. 283.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Ivi, p. 428.



[...] Quando fu il momento, io, Rosalia Orioles e Stena Palamara, non perdemmo tempo: io velai lo specchio dell'armuario perché non si stampasse là, e Rosalia aprì la finestrella di dietro e Stena spalancò la porta. E tutte e tre, contempo, con le sole labbra, le dicemmo dietro: va', anima di Amalia, volatene liberamente...<sup>89</sup>

Basandosi su una credenza popolare, le donne, per lasciare che l'anima della defunta si librasse liberamente nell'aria dopo aver lasciato il corpo, si preoccupano di spalmare sulle labbra di Amalia alcune uova di «pescirondine». La descrizione della morte di Amalia, la preparazione del suo corpo e la sua sepoltura sotto le palme- in compagnia delle sue compagne morte prima di lei, Lucia Pantò e Savina Licandro- fanno parte del racconto a posteriori che donna Cristina Schirò fa a Caitanello. Molteplici, dunque, sono i ruoli e le mansioni svolte dalla donna: in primis, come si è detto, è l'unica esperta a Cariddi di unguenti a base di fera; è levatrice; si occupa dei morti e della loro sepoltura e infine è guaritrice di anime. La funzione di sanatrice svolta dalla donna è determinante per tutte le fasi della vita di Caitanello, infatti, si occupa di lui fin da quando era «muccuso». Dopo i maggiori eventi traumatici che hanno segnato la vita di Caitanello, l'intervento salvifico della donna è stato determinante. Il rapporto che intercorre tra Caitanello e donna Cristina può essere considerato un esempio del rapporto uomo-donna in *Horcynus Orca*: mette infatti in evidenza come siano proprio le donne ad occuparsi degli uomini, a partire da quando sono bambini fino all'età adulta, comprendendo le loro necessità, i bisogni e porvi rimedio.

Il potere della donna nel romanzo (in realtà della femmina in generale, dal momento che si includono anche le specie animali, fera e orca) è centrale ma spesso è celato da un atteggiamento dicotomico: se da un lato, infatti, la donna tende a mostrarsi al lettore estremamente debole e fragile, dall'altro troveremo gli stessi personaggi femminili consapevolmente padroni di sé stessi e delle situazioni, in grado di risolvere qualsiasi situazione si ponga loro di fronte, colmi di energie e forze vitali. Numerosi sono i casi in questione: a partire dalle *femminote*, che mostrano di sentirsi perse come vedove per l'affondamento dei ferribò, ma sono le uniche a possedere illegalmente imbarcazioni (custodite segretamente all'interno delle loro abitazioni); la maga Ciccina Circé che dichiara di avere un cuore debole e poi mostra una forza colossale. Anche 'Ndrja se ne accorge:

prima, il cuore vi manca, morite, al solo pensiero di sentirvi battere contro la barca da quella gente pallida che vaga maremare, mentre poi vi gettate a remare che mi sembrate un pellesquadra con un paio di polsi grossi così e un cuore altro che di roccia, d'acciaio; e poi, come non so, scarrozzate da sola la barca all'asciutto, e poi vi fate la lotta con me sotto la palma, un tale squasso di lotta, che mi veniva di pensare: all'anima dell'ammalata di cuore... Per questo vi dico che non so di voi,

---

<sup>89</sup> Ivi, p. 424.

vi dico che dopo quanto vi vedetti fare coi remi, non ce la metterei la mano sul fuoco che il cuore, voi, l'avete tanto delicato come dite.<sup>90</sup>

E come precedentemente viene descritto dall'autore, l'energia che impiega la femminota nella vogata supera ogni immaginario, dal momento che «remava come un potente vogatore<sup>91</sup>» e di lei si può pensare tutto tranne che sia debole di cuore. Padrona della notte e consapevole sempre della strada da prendere, Ciccina Circé si mostra regina del mare:

Remando per cento: uncinando l'acqua morta a fasci, schiacciandola e macinandola per scavarsi laddentro la sua fuga, fece di volata un pezzo di mare lungo forse un duecento metri, e sul finire andò virando con una larga svolta per cambiare direzione: in tale rischiosa manovra, s'orientò con una sicurezza sbalorditiva, come se un'invisibile luna piena splendesse in cielo solo per lei.<sup>92</sup>

E ancora, nel momento in cui spiega al reduce il motivo per cui evita in tutti i modi di vedere i cadaveri che le si affollano attorno alla barca, si giustificherà dicendo che lei è una col cuore debole: «"Una col mio cuore si deve difendere [...] una deboledicuore si deve cautelare..." mormorava. "Una col cuore come un filo di capello [...]»<sup>93</sup>».

In maniera affine, Rosalia Orioles, timorosa della notte e sospettosa dei rumori provenienti dalla spiaggia delle palme, quando si aggira in cerca di un'anima familiare appare fragile di cuore, come se l'organo potesse cedere da un momento all'altro («"Ma', ma', fermatevi"... implorava Marosa, contrariata e come sul punto di piangere dalla rabbia. "Dove vi ficcate in questo scuro? Vi schiatta, il cuore, vi schiatta..."<sup>94</sup>»), si mostra spaventata, esitante, e chiede se c'è qualche anima nei dintorni, ma decide comunque di procedere («però, si dava coraggio, s'ardiva, invece di filarsela, veniva a farsi una chiacchierata coi fantasmi<sup>95</sup>») e di invocare gli spiriti. Il protagonista stesso è incredulo e non può fare a meno di notare quanto sia forte in realtà il cuore di Rosalia Orioles, accennando un breve paragone con quello di Ciccina Circé che rema energicamente: «E sentitela ora, invece, sentitela pure lei come rema, sentitela come viene ad apostrofare gli spiriti in questo scuroscuro, come s'avventura, da parere quasi che il cuore di passero le diventò d'aquila<sup>96</sup>».

Il duplice atteggiamento della donna, che talvolta mostra le sue debolezze e in altri momenti compie imprese straordinarie, raggiunge il punto più alto nel personaggio di donna Raciti, la moglie

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 404.

<sup>91</sup> Ivi, p. 386.

<sup>92</sup> Ivi, p. 387.

<sup>93</sup> Ivi, p. 355.

<sup>94</sup> Ivi, p. 404.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> Ivi, p. 405.

di Don Armando, il maestro d'ascia costruttore di barche. È importante sottolineare in prima battuta l'importanza che riveste l'ex-pellesquadra per comprendere a fondo la vera natura della donna. Don Armando Raciti di Galati Mamertino è il miglior artigiano siciliano, è il miglior costruttore di barche dell'isola e le sue palamitare sono le più resistenti rispetto a quelle costruite da altri mastri d'ascia, perché «lui ci mette tempo, passione, ci si dedica<sup>97</sup>». 'Ndrja lo conosce per fama, avendone sentito parlare da sempre da altri pescatori, che l'hanno sempre considerato «un dio dei mastri d'ascia<sup>98</sup>». Un personaggio di grande rilievo, dunque, che però, come si apprenderà più avanti nel testo, è rimasto, a soli trentasette anni, infermo mentalmente. O meglio, per metà la sua mente funziona regolarmente, l'altra metà è come se fosse morta, persa per sempre: («[don Armandino] doveva avere avuto un insulto, perché, da vicino si vedeva subito che era paralizzato a un fianco, aveva pure la bocca storta e forse aveva perso l'uso della parola<sup>99</sup>»). Per questo motivo, 'Ndrja e Masino, si trovano ad assistere ad una pantomima inscenata dalla giovane moglie di don Armandino che consiste nel far credere al marito che sia lui stesso a costruire ancora le palamitare, e che lei si limiti esclusivamente ad eseguire i suoi ordini. Ciò che appare alla vista dei due è «una donna mignuna, mignonne, secca secca, un'aliccia, il viso appuntito, un fazzoletto nero stretto sotto il mento<sup>100</sup>» che sta lavorando il legno e finge di chiedere consiglio al marito come costruire una barca, perché sa che questo è l'unico rimedio per tenerlo in vita. 'Ndrja e Masino notano subito quella scena evidentemente teatrale che la donna aveva messo in piedi:

Fecero caso, non subito però, che la donna, nel lavorare, s'interrompeva a ogni poco e andava dal marito, gli parlava all'orecchio, e lui allora sembrava sentire che diceva, ma poi lei gli poggiava l'orecchio alla bocca e allora era chiaro che lui non le diceva parola perché dalla bocca gli usciva a stento il fiato. Dopo, lei se ne tornava al suo lavoro, precisa e sicura, sembrava, insomma, a vedere lei, come se a ogni poco avesse bisogno di chiarirsi le idee, non sapendo come andare avanti, e il marito era lui, muto muto, che la indettava e orientava.<sup>101</sup>

La donna ha il compito di far credere al marito che sia lui a progettare e a costruire palamitare, «anche se non ci mette mano<sup>102</sup>», illudendolo che senza il suo consiglio la sua mano non saprebbe dove posarsi e come andare avanti: «per questo, come vedeste, ogni colpo che dò, mi fermo come una baccalara e resto con la mano a mezz'aria, e poi vado da lui e gli domando: che faccio ora, Armandino?

---

<sup>97</sup> Ivi, p.1070.

<sup>98</sup> Ivi, p. 1167.

<sup>99</sup> Ivi, p. 1237.

<sup>100</sup> Ivi, p. 1236.

<sup>101</sup> Ivi, p. 1238.

<sup>102</sup> Ivi, p. 1240.

faccio così? faccio cosa? <sup>103</sup>». In realtà la moglie del mastro d'ascia è già in grado da sola di costruire delle robuste palamitare, nonostante lo scetticismo del protagonista e del suo compagno di viaggio, dei quali D'Arrigo ci mostra i pensieri alla vista della palamitara:

Dall'armatura che vedevano, là sugli appoggi, veniva senz'altro da figurarsi una palamitara degna di ogni stima. Però, chi l'aveva impostata, lei, la femminella? Ed erano sicuri che in quella, di quella palamitara, la palamitara messa in opera da quell'aliccia, la palamitara uscita dalle manette di quella mastra d'ascia, al varo, al dunque, alla prova dei fatti, una volta calata a mare, al galleggio, si dimostrava tutto inappuntabile, bello e perfetto? Insomma, si guardavano, 'Ndrja con Masino, ognuno per vedere se l'altro si fidava di quello scardellino di femminella che intanto seguiva a travagliare della meglio, e nel travagliare, arroventando e ribattendo chiodi, andava e veniva dal marito allo scafo, e don Armandino continuava a guardare dalla sua parte, fisso e smemorato, come già la guardasse dal suo ritratto di morto. <sup>104</sup>

Al pari di Rosalia Orioles e di Ciccina Circé, anche donna Raciti ci appare inizialmente debole, magra, e soprattutto sembrerebbe non avere le qualità per lavorare. Sono questi i tratti principali con cui viene presentata una donna in *Horcynus Orca*- dall'infermità mentale di Cata, alla debolezza di cuore di Ciccina Circé-, per poi scoprire personalità uniche e qualità eccezionali. È il caso emblematico della figura femminile analizzata in questa sede- che si rivelerà una «potente femminella<sup>105</sup>», la quale inizialmente dà un'immagine estremamente fragile di sé, ma alla prima occasione non tarda a mostrare la sua forza al protagonista. Si sente minacciata dal reduce e si appresta a fargli conoscere la sua vera natura, che nulla a che vedere con la persona mansueta e docile di poco prima: «Non appena si trovarono lassopra, fuori del fossato, quell'aliccia sembrò farsi murena avventandosi contro 'Ndrja<sup>106</sup>».

Non è un caso che nel mare di *Horcynus Orca*, Stefano D'Arrigo faccia uso di animali marini per creare similitudini con il genere umano; la moglie di don Armandino Raciti da una semplice alice si fa murena. 'Ndrja si domanda come sia possibile che senza il supporto di don Armandino la donna possa costruire barche, arrivando a chiederle infatti se qualche altro artigiano le desse supporto: «"Scusate, ma se vostro marito non vi può dare aiuto, non parla e non vi dice niente, la barca, voi, però, la fate lo stesso, e com'è possibile questo? Forse viene qualcuno, qualche altro mastro d'ascia, e la lavora di notte lui, o la fate veramente voi?"<sup>107</sup>». Il protagonista è scettico circa l'attitudine della

---

<sup>103</sup> *Ibidem*.

<sup>104</sup> Ivi, p. 1238.

<sup>105</sup> Ivi, p. 1242.

<sup>106</sup> Ivi, p. 1239.

<sup>107</sup> Ivi, p. 1240.

donna a costruire imbarcazioni, elemento che viene prontamente smentito dalla donna stessa la quale prontamente dimostra di essere in grado di riprodurre esattamente le palamitare di don Armando, sottolineando di aver appreso quest'arte da prima che il marito restasse infermo mentalmente. La donna ha probabilmente appreso quest'arte durante la giovinezza semplicemente osservando i gesti compiuti da don Armando, tuttavia, ora non solo è in grado di fabbricare da zero un'imbarcazione, ma lo fa anche con maggior successo, tanto da dichiarare che nemmeno suo marito sarebbe in grado oggi di produrre barche di tale spessore:

io mi ricordo, me lo ricordo bene quando lo vedevo, tengo a mente sino all'ultimo chiodo, e il modo come li ribatteva e le barche che faccio io ora, forse non le saprebbe fare nemmeno lui, oggi come oggi, e questo per la ragione semplicissima che queste che faccio io, sono le barche che lui faceva con le sue capacità di giovane, dato che quelle me le ricordo meglio delle altre, perché io allora lo vedevo all'opera e me lo mangiavo con gli occhi. Allora, all'epoca, se vi devo dire, era come se ogni gesto che Armandino faceva, ogni guardata di profilo alla barca, ogni alliffata di polpastrello, a me mi calava nella mente come una forma di ceravergine e poi, quando io ci ripensavo la notte, quando lui mi dormiva accanto, che vi devo dire? mi pareva che quella tale cosa che gli vedetti fare, in mente mia era come se mi diventava tutta d'oro, d'oro così luccicante, che avevo l'impressione come se dovevo vederla per sempre, tale e quale la vedevo, come se non doveva uscirmi mai più dagli occhi<sup>108</sup> [...]

Nell'episodio appena descritto, si può rintracciare in maniera chiara la dimostrazione del rovesciamento del potere femminile in *Horcynus Orca*: in apparenza è don armando Raciti il costruttore di barche, mentre la moglie, la «potente femminella», nell'ombra, fingendo di non saper fare, è il vero artigiano. Obiettivo della tesi è dimostrare che D'Arrigo abbia avuto in mente uno schema che ha applicato in maniera ripetitiva a tutte le figure femminili del romanzo. Si vuole altresì sostenere che l'autore non abbia voluto assumere posizioni femministe, tuttavia sarebbe errato non riconoscere che abbia sempre pensato alla donna quando scriveva (tale elemento si manifesterà ancora più incisivamente nel suo secondo romanzo, *Cima delle nobildonne*), dotandola di eccezionali qualità.

## 2.2 La specie animale

Così come le qualità migliori della donna sono tenute nascoste al mondo, e solo dopo un'attenta osservazione si possono scorgere e apprezzare, anche i due animali femmina che dominano la scena del mare orcinuso sono perlopiù sommersi nelle acque dello Stretto: di loro il lettore può scorgere, a prima vista, solo la pinna soprana, elemento che accomuna l'orca e la fera, mentre il resto

---

<sup>108</sup> Ivi, pp. 1240-1241.

del corpo «è nascosto» sotto le onde. Il dominio assoluto del mare (e del romanzo, dal momento che il lettore ha la possibilità di familiarizzare fin da subito con questo animale) è quello detenuto dalla fera, tanto temuta dai pellisquadre che la considerano loro acerrima nemica. Sorprendente è l'apparizione dell'orca, che, a romanzo inoltrato (si potrebbe infatti collocare la presenza dell'orca solo nella terza sezione dell'opera<sup>109</sup>) segna la sua presenza nelle acque dello Stretto, luogo della sua morte, dopo una lunga agonia segnata dalla grossa ferita cancrenosa che porta sul fianco.

La fera, «vera padrona dello Stretto e della vita dei pescatori»,<sup>110</sup> è colei che detiene il potere assoluto dei mari, con il suo carattere «sciampagnino» stringe amicizia con i muccuselli della 'Ricchia ed è in lotta continua con i pescatori che devono fare i conti con le stragi di reti e pesci compiuti dall'animale selvaggio. I mari dello Stretto sono abitati da tantissime specie di fere diverse tra loro, accomunate però dallo stesso carattere e dagli stessi atteggiamenti. Per la fera, dilaniare le reti dei pescatori significa non solo potersi cibare di grandi quantità di pesci, ma anche dilettersi, perché per lei è fondamentale unire costantemente l'utile al dilettevole. Omen nomen, la fera viene chiamata così, come spiegherà un pescatore all'Eccellenza, capo delle Camicie Nere (che aveva scambiato la fera per delfino) perché: «fera vuole dire pescebestino, tutto una fetenzia d'animale che in quanto carne, non vale un soldo, ma quanto al cervello ce l'ha fino, genialone, non c'è che dire. Fera, basti dire, fera: scellerata e sterminatrice, campa fra ladroneggi e assassinaggi. [...]»<sup>111</sup>.

Per il pescatore, la presenza di numerose fere nei tratti di mare dove è solito pescare, significa «sentire allora il sapore di quei bocconi amari di bile<sup>112</sup>», vedere che, una volta issate le reti, era «un massacro di spada, palamiti, alalonghe e tonni, sbranati pezzo a pezzo e decapitati<sup>113</sup>». Con astuzia e con malvagità, le fere hanno l'obiettivo di «fargli sfregio ai cristiani<sup>114</sup>», avendo cura, per dispetto, di lasciare solo le teste, private dei corpi, impigliate nelle reti, come se fossero trofei da mostrare ai pellisquadre. Dopo aver mozzato la testa, la fera, pensando come se avesse la stessa malvagità dell'uomo, si impadronisce del corpo del pesce e lo trascina via frettolosamente, lasciando solo la testa: usanza tipica delle cosche malavitose. Nell'atteggiamento della fera si può dunque scorgere un'azione mafiosa messa in atto nei confronti dell'uomo, in particolar modo, sottolinea D'Arrigo, contro i cariddoti. Sì, perché mentre tutti i pescatori dei paesi intorno Cariddi, «faroti e scilloti, quelli del Ringo e quelli del paese delle Femmine, quelli di Principe e quelli di Gállico<sup>115</sup>» tranquillamente

---

<sup>109</sup> Il romanzo non presenta divisioni interne, né capitoli. In questa sede mi riferisco alla sezione terza indicata da Lanuzza in *Scill'e Cariddi. Luoghi di Horcynus Orca*, op.cit. p. 17.

<sup>110</sup> Marabini Claudio, *Lettura di D'Arrigo*, Mondadori, Milano, 1978, p. 37.

<sup>111</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit. pp. 221-222.

<sup>112</sup> Ivi, p. 190.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> Ivi, p. 192.

pescano nei mari dello Stretto senza alcun' interferenza, la fera distrugge solo le reti degli abitanti di Cariddi: «il suo gusto, in quel momento, era di perseguitare i cariddoti, perché è fatta così lei, che se pigli di mira qualcuno, insiste, insiste con quello, sinché non gli arriva al cuore<sup>116</sup>».

In un episodio di *Horcynus Orca*, infatti, vediamo una palamitara completamente dilaniata a causa di un ostinato gruppo di fere che ha deciso di non dare nemmeno un giorno di tregua ai pescatori, i quali sono costretti a ritirarsi a casa sconfitti, riconoscendo la superiorità dell'animale dopo aver

raccolto in barca la palamitara, sciacquandola mentre veniva fuori, sbranata e sanguinolenta di pesce, come le parti irriconoscibili di uno stesso corpo squartato e lacerato. A riva, tirata la barca in secco, la palamitara la lasciarono dove stava, accatastata a poppa, e senza più guardarla, i pellisquadre andarono a seppellirsi in casa<sup>117</sup>.

Tuttavia, l'atteggiamento della fera non è sempre costante, ma, proprio come quello della donna, è mutevole e ambivalente; infatti, la sua natura cambia radicalmente quando si trova a contatto con i bambini, momento in cui mostra di essere amichevole e confortante. Il caso emblematico è quello di Caitanello bambino che, insieme ad altri mucCUSelli, si recano giornalmente sulle coste per giocare con le feruzze. Infatti, mentre i bambini piccoli stanno in compagnia delle fere come se fossero loro coetanee e compagne, una volta cresciuti e diventati pescatori, diventano «pellisquadre» e, dunque, accaniti avversari delle fere. Potremmo ipotizzare dunque che la fera si adatti al contesto in cui si trova, o meglio, agisca in un modo piuttosto che in un altro a seconda del luogo e, soprattutto, delle persone che gli sono intorno. La poliedricità della fera viene messa in evidenza nei vari passaggi del romanzo: l'eroina multiforme risulta essere crudele e malvagia con gli uomini (in particolare, come abbiamo visto, con i pescatori), probabilmente perché cerca in tutti i modi di ostacolare la pratica della pesca (in fondo i pescatori invadono il loro habitat naturale, il mare); docile e mansueta a contatto con i ragazzini; allopiata e remissiva quando di notte viaggia con Ciccina Circé. Per la sua mutevolezza (e non solo, come vedremo) la fera è stata spesso paragonata alla donna. Un'osservazione da fare preliminarmente consiste nel fatto che la fera, che non è altro che un delfino, viene chiamata nel romanzo sempre col nome al femminile. Una questione meramente linguistica? Di questo «casobello» se sono occupati nel romanzo il signor Monanin, 'Ndrja e Crocitto. Il Guardiamarina, eccelso italofono, insiste nel chiamare la fera col nome *delfino*, creando stupore alle orecchie dei pescatori siciliani: per loro, infatti, esiste solo la fera, e non hanno mai sentito parlare del

---

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

delfino. Crocitto, ironizzando sulla questione con ‘Ndrja vuole porre in evidenza come nemmeno il nome, il significante “delfino” sia adatto a chiamare un animale tanto feroce e spietato:

« Cambria, li senti? » gli aveva detto a un certo punto Crocitto. «Delfino la chiamano, quella gran tappinara malazionaria. Ma da dove gli venne di metterle questo nome di delfino? Del... fino, del... fino... » ripeté sillabandolo, prima in italiano e poi in siciliano: « Du ... fino, du... fino... » . Si capiva subito che Crocitto non lo aveva mai sentito: cosa possibilissima, quel secondo o primo nome della fera, non doveva essergli mai arrivato all'orecchio, là, a Spadafora. Lo pronunciava e rideva, sia che lo pronunciava in italiano e sia che lo pronunciava in siciliano: in siciliano però, pareva che gli facesse un effetto assai più ridicolo che in italiano, e per questo, bastava che s'immaginasse di stare sullo scill'e cariddi e di chiamare dufino la fera, spiando in faccia ai pellisquadre di Spadafora l'effetto da strabilio che gli faceva a loro. <sup>118</sup>

Mentre il signor Monanin insiste sulla dolcezza e sull'orecchiabilità del nome delfino, i pescatori siciliani notano da un lato come sia del tutto fuori luogo assegnare un significante che sia poco consona al significato, dall'altro realizzano che la traduzione nel loro dialetto di “delfino” risulterebbe alquanto ridicola e lontana dal parlato. Crocitto, con tono ironico e sottilmente provocatorio, muoverà indirettamente una vigorosa critica al signor Monanin. Si rivolge al protagonista in questo modo:

« Du... fino, du... fino... » faceva Crocitto. « Ah, sì, animale bello fino è: di fino carattere, fino sentire... Ah, me lo voglio appuntare questo nome delfino, anche se mi fece impressione troppo grande per farmelo uscire di mente. E pensare, pensare che arrivai a st'età senza mai scandalarmi di questo delfino, senza mai fare caso a 'n animale tanto gentilino. E graziaddio che ci fu sta guerra e mi trovai qua, in questo momento, sennò restavo sempre fermo a fera. E tu, tu, Cambria? A te per caso, prima d'ora, t'arrivò all'orecchio questo delfino, oppure campavi pure tu con quella falsa credenza di fera, ignaro del fino e credulo invece del grosso, eh? » <sup>119</sup>

Una questione di linguaggio, dunque. Una disputa tra l'italiano «delfino» e il dialetto «fera», per indicare lo stesso animale. Crocitto, giovane pescatore dialettologo, non si rassegna e risponde per le rime al signor Monanin, affermando che se si indicasse la fera col nome di delfino, si tenderebbe a nascondere la vera natura della fera, che il ragazzo descrive come «doppia puttana, ladra, traditora, disonorata<sup>120</sup>», usando le prime parole che gli vengono in mente pensando all'animale. Il signor Monanin, dopo aver finito gli argomenti a suo favore, pensa bene di rivestirsi d'autorità («autorità di

---

<sup>118</sup> Ivi, p. 235.

<sup>119</sup> *Ibidem*.

<sup>120</sup> Ivi, p. 239.



Guardiamarina e d'uomo istruito<sup>121</sup>) e non gli resta altro da fare che sottolineare la differenza di suono dei due termini (appellandosi, ora, a puri elementi estetici della lingua) e ordinare a Crocitto e 'Ndrja di ripetere dietro di lui la parola delfino, sillaba per sillaba:

« Ma questa non è una parola, benedeto. Questo è il nome del delfino, è del... fi ... no, del... fi. .. no... Un soffio, meno anzi di un soffio, un sospiro ... Ma prova, provate almeno, benedeti, provate per amor mio a dirlo, dite, ditelo del... fi... no, e sentirete come suona, come vi suona carezzoso all'orecchio... »

[...]

Il signor Monanin, con la sua faccetta affilatissima, aveva cominciato a sospirare:

«Che peccato, che peccato... » mormorava dispiaciuto, dispiacente. « Che peccato, che peccato che non potete sentire col mio orecchio come suona bello, gentile, delfino, e come suona brutta, selvaggia, fera. Oh, non vi so proprio dire come mi suona male, barbara, questa vostra parola...»<sup>122</sup>.

Il Guardiamarina insiste nella sua posizione sostenendo che il dialetto è una lingua che solo pochi intendono, un sistema linguistico chiuso, e quindi molto meno efficace della lingua italiana «ufficiale»:

«Nella vostra lingua?» esclamò stralunandosi e riprendendo quel suo sorriso appuntato cogli spilli. «Maria Vergine, ora pure la lingua mi tirate fuori? Ma cosa è sta lingua che dici, cosa è sta lingua che parli, la lingua forse che ha in bocca quella vostra fera là? Quella, se è quella, è vostra, hai ragione, quella solo, voi la parlate la lingua di quella là, e voi soli la parlate e voi soli la intendete... »<sup>123</sup>.

A corto di argomenti, il signor Monanin, evidentemente incapace di proseguire, chiude la discussione negando al dialetto la possibilità di esistere:

E stando così, facendo sentire che là fra loro tre, la persona istruita era lui e facendo sentire contempo che peso aveva una tale persona, ripigliò e concluse: « 'scolta, caro. Noi tre qui che facciamo? Parliamo, no? Parlo io, parli tu, parla Cambria. Tu e Cambria parlate parlando contro

---

<sup>121</sup> Ivi, p. 247.

<sup>122</sup> Ivi, p. 240.

<sup>123</sup> Ivi, p.247.

quella vostra cosiddetta fera, mentre io parlo parlando del delfino che non è solo mio come è vostra la fera. Voi non avete una lingua, non avete nessuna lingua, voi, hai capito? »<sup>124</sup>

I due gruppi di personaggi, il primo costituito dai dialettografi 'Ndrja Cambria e Crocitto, mentre il secondo è rappresentato da colui che sostiene la lingua ufficiale, il signor Monanin, costituiscono, come ha sintetizzato Daria Biagi

due distinte e riconoscibili visioni del mondo della lingua: se Monanin incarna in pieno le posizioni antidialettali sostenute dal fascismo, Crocitto, novello Cratilo, pretende che la parola coincida con la cosa, e diffida di ogni astrazione che non sia supportata dalla (sua) esperienza. L'adesione al sistema verbale con cui si esprime è totale, segno inequivocabile della sua sintonia con il mondo premoderno da cui proviene.<sup>125</sup>

Non c'è compromesso, non si trova un punto d'incontro nemmeno attraverso il neologismo darrighiano che unisce delfino e fera, ovvero «delfifera», che suona artificioso, poco naturale:

in «delfi-fera» è il delfino a perderci qualcosa, sia pure una sola sillaba; mentre la fera le sue due le ha conservate intatte. Segno che, oltre a restare in gola la dura verità della fera, questa si come voltata ad azzannare il nemico e genitore; anche se lo risparmia, magari per rispetto alle sue leggendarie origini e perché la fera non uccide ma danneggia, irride, mutila. Il delfino è mutilato in «delfi- fera»<sup>126</sup>

'Ndrja, nonostante abbia fatto di tutto per togliersi di torno Crocitto, ormai convinto dell'esistenza dei delfini, non riesce a smettere di pensare a quella «nonsenseria». Non suscita meraviglia il fatto che il protagonista è l'unico a non farsi influenzare dal pensiero dominante, poiché il reduce sembra essere l'unico uomo del romanzo a non essere stato «straviato» dalla guerra.

Dopo aver presentato il «casobello feradelfino»<sup>127</sup>, una delle discussioni linguistiche più suggestive del romanzo, D'Arrigo continuerà a chiamare la fera con il suo nome: fera appunto, escludendo del tutto l'ipotesi proposta dal signor Monanin di attenersi all'italiano «delfino». In questa sezione del romanzo si trova un "silenzioso" rovesciamento di potere: se, infatti, in apparenza potrebbe sembrare che l'autore preferisca delfino a fera, conferendo in tal modo potere ai fascisti, ai puristi della lingua italiana, (e lasciando solo 'Ndrja con l'amaro in bocca per questa nonsenseria), l'uso effettivo di fera

---

<sup>124</sup> *Ibidem.*

<sup>125</sup> D. Biagi, *Orche e altri relitti*, op.cit., p. 103.

<sup>126</sup> W. Pedullà, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, op.cit., p. 100.

<sup>127</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit, p. 234.

è esteso a tutta l'opera. Si potrebbe dunque dedurre che il messaggio nascosto di D'Arrigo sia proprio quello di conferire potere e dignità al dialetto. Fera, nome di genere femminile, in dialetto siciliano.

C'è tra i critici chi ha identificato le fere con l'intero genere umano, o meglio, con l'uomo moderno, scorgendo nella malvagità di quelle la crudeltà di questi. Così Walter Pedullà sentenzia «le fere siamo noi o stiamo tornando a esserlo<sup>128</sup>». La fera ha molto dell'uomo e dell'umano, ma anche della donna. Sintetizza Lanuzza «la fera è animale feroce per la sua perfidia, è sirena per l'arcano che l'accompagna, è donna per il suo modo di sgravare, ed è tutta umana per il suo modo di ridere, per il suo piangere, per la sua capacità di fingere...<sup>129</sup>». La fera è l'animale più vicino all'uomo. Così E. Giordano: «la fera-delfino, nella sua privata e interminabile guerra al pescatore e alle sue reti, è l'animale che più appare vicino al mondo degli uomini: ai suoi lamenti di bestia ferita o di amante deluso, manca solo la parola per farne un vero essere umano<sup>130</sup>». I delfini

in sostanza sono come gli uomini, buoni o cattivi secondo le circostanze, e intelligenti quando lo sono e inclini a ogni sentimento o azione: amano e odiano, nutrono rancori, architettano vendette, sanno piangere e ridere, fanno nga nga e scoregge, fornicano e fanno voli per aria: ammirati dagli uomini che navigano per mare ma che nel mare non ci nuotano faticano.<sup>131</sup>

In realtà vengono messe in evidenza due peculiarità dell'animale: da un lato è bene sottolineare come la fera sia fortemente umanizzata nel romanzo, assumendo caratteristiche proprie del genere umano; dall'altro si noti come sia stretto il rapporto uomo-fera (come abbiamo accennato in precedenza, risulta estremamente mutevole): emblematico è il caso della feruzza Mezzagiornara, che, come accennato in precedenza, è amica di Caitanello al tempo dell'infanzia, legata a lui e alla sua famiglia da un sentimento amichevole, tanto che «era come una di famiglia per i Cambria<sup>132</sup>». Gli atteggiamenti di Mezzagiornara (come quelli delle altre feruzze amiche degli altri muccuselli della 'Ricchia: la Dranghita, la Mortadifame, la Palermitana, la Scassata). L'umanizzazione della fera si spinge, in *Horcynus Orca*, fino al battesimo dell'animale. I comportamenti sono identici a quelli di una ragazzina che gioca allegramente con i suoi coetanei:

Caitanello, seduto in pizzo a una lingua di rena, a quella più lunga, che s'appruava più dentro il mare sopra all'altissimo fondale, l'aspettava giocando a fare schiuma coi piedi nell'acqua. Quando la feruzza entrava fra gli scogli, la chiamava, richiamava la sua attenzione, facendole segnali con

---

<sup>128</sup> W. Pedullà, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, op.cit.,p. 80.

<sup>129</sup> S. Lanuzza, *Scill e Cariddi. Luoghi di Horcynus Orca*,op.cit. p. 47.

<sup>130</sup> E. Giordano, *Femmine folli e malinconici viaggiatori: personaggi di Horcynus Orca e altri sentieri*, Edisud, Salerno, 2008; p. 187.

<sup>131</sup> W. Pedullà, *Storia generale della letteratura italiana*, op.cit. pag. 126.

<sup>132</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit, pag. 273.

le braccia e gridando: Mezzogiornara, oh Mezzogiornara, nemmeno se quella si trovasse sui mari d'altura: quella che, per quanto muccusa, si sentiva già genio di cocottiare, non appena il compagnello la chiamava, sfarfaliava con le ciglia come per spolverarsi d'un residuo di sonno,occhiava intorno e fingendo di vederlo allora allora, faceva la scena dell'esultanza: caprioleggiava, saltando altissima, sopra, sotto, battendosi sui pettorali con le manuncule e gettando iiih a non finire, ma pure qualche scorreggetta, che per una fera, sia feruzza sia ferazza, suona sempre a musica, dando così a intendere che la sola vista di lui le faceva perdere la testa, scoppiare il cuore di tantam del sangue in subbuglio, la faceva insomma risonare tutta dentro di felicità.<sup>133</sup>

In tutti i suoi movimenti si può scorgere qualcosa che appartiene al genere umano. La fera ridacchia, fa le smorfie, si diverte come fosse un piccolo uomo, o una piccola donna:

Lei si riparava con le manuncule davanti agli occhi. Rideva in principio, come lo pigliasse a scherzo: iiih... iiih... faceva, vezzeggiandosi, scoprendosi e nascondendosi gli occhi, saltando sulla coda e rovesciandosi all'indietro. Poi però, come si rendesse conto che il compagnello ce l'aveva veramente con lei, si contriva tutta, annicchiandosi quasi interamente nell'acqua, col beccuccio di fuori però, perché lui la sentisse come gli pietiva: ngangà... ngangà... Perdonami, perdonami, si vaviava, in altre parole.<sup>134</sup>

Le fere sono le protagoniste assolute di un teatro di cui loro stesse sono artefici. Spesso, tutte insieme si dilettono in spettacoli da offrire ai loro mucuselli;

Subito, per divertirlo, gli faceva una specie di doppio saltomortale che non finiva mai perché, arcuata, entrava e usciva dall'acqua senza ripigliare fiato, tutto un dentrofuori girare a rotazione continua, e rotazione a una velocità tale, che non pareva più una feruzza sola quella che saltomortalava sempre entro il medesimo cerchio di mare, ma parecchie insieme, tutte a una, attaccate a rotella, beccocoda.<sup>135</sup>

Mezzagiornara appare più delle altre dotata di «genio di mente cristiana più che di fera<sup>136</sup>» e la sua morte, come è stato visto, costituirà per il piccolo Caitanello un trauma irreversibile. L'atteggiamento umano delle fere ricorre in tanti episodi di *Horcynus Orca*, tra cui quello in cui Caitanello ormai vecchio, provato dalla guerra, si trova a combattere contro un branco di fere (per approfondimento si veda il capitolo "D'Arrigo ed Hemingway: per un confronto tra un episodio di *Horcynus Orca* e *Il vecchio e il mare*"), in cui compare una Grampo Grigio che, assumendo dei comportamenti da vera

---

<sup>133</sup> Ivi, pag. 274.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> Ivi, pag. 275.

<sup>136</sup> Ivi, pag. 278.

mafiosa, “chiede” spiegazioni per la morte di una fera. Un vero e proprio regolamento di conti è quello che si svolgerà nelle acque dello Scill’è Cariddi. Mostra invece atteggiamenti infantili la fera maschio che viene catturata da Don Luigi Orioles e da altri pescatori nel mare dello Stretto: i pellisquadre decidono di attaccare l’animale nel momento dell’accoppiamento, con la speranza di trafiggere tutte e due le fere durante l’amplesso. Sotto gli occhi stupiti dei pescatori, che evidentemente non si aspettavano una tale reazione, o meglio, una non reazione, la fera maschio non emette un solo lamento. I cariddoti speravano in un gemito disperato dell’animale per mettere in fuga le altre fere; tuttavia, ricevuto il colpo, la fera, con grande astuzia, resta in silenzio e, issata sull’imbarcazione, inizia il suo teatro di smorfie per muovere pietà ai suoi carnefici. Usa gli stessi espedienti psicologici che metterebbe in atto un bambino a cui sia stato fatto un torto (o che abbia compiuto un misfatto, senza alcuna intenzione di confessare):

Li spiava, girando la pupilletta lentamente in tondo, come dal fondo stesso di una bottiglia. Potenti signori, sembrava dire, non vi conosco, ma innocente di tutto sono. Si lasciò incroccare, imbragare e sollevare in barca, sempre con quell'aria loquente e muta. Quando si vide sull'ontro, cominciò ad arruffianarsi cogli occhi, girando intorno lo sguardo del cane bastonato, in cerca di generosità. Potenti signori, sembrava dire lo sguardo parlante. Fate, fate. Ma fate quanto volete, non quanto potete.<sup>137</sup>

La fera si identifica dunque non solo con gli uomini e le donne adulte, ma spesso assume i connotati tipici dei bambini, al punto che colui che è stato estratto a sorte per conferirle il colpo fatale, riconosce nel suo volto lo sguardo del figlioletto, impedendogli di inferire ulteriormente sull’animale. Jano Scarfì, armato di scannatore e pronto a ferire mortalmente l’animale, ad un tratto

lo sguardo dovette andargli alla pupilla della fera alzata al cielo come quella d'una Vergine e Martire, e difatti, come in conseguenza, Jano Scarfì bestemmiò e senza ragionarci, certo per l'affinità, bestemmiò le quattro Pupille Consacrate di Santa Lucia, le due del martirio terreno che mostra nella bianca tazza, e le due, di vista celeste, con cui vede sempre. Allontanò lo sguardo e rabbioso, con l'emozione dei sentimenti, disse:

«Guardate dove m'andarono gli occhi. Che posso farci? Mi pare tutto mio figlio Ninai»<sup>138</sup>.

Appurata la somiglianza con il genere umano, sia perché animale estremamente intelligente quanto malvagio, sia perché capace di emettere dei suoni simili a dei lamenti sofferti pur di muovere pietà, in questa sede si intende sottolineare la somiglianza, che appare ancora più stretta, con la donna.

---

<sup>137</sup> Ivi, p. 206-207.

<sup>138</sup> Ivi, p. 212.

Come fa notare attraverso le parole del vecchio spiaggiatore, D'Arrigo in primo luogo mette in evidenza non solo la somiglianza, ma anche la familiarità da cui sono legate fere e femminota, affermando che discendono entrambe dalle sirene e, dunque, nelle loro vene scorre lo stesso sangue. Così il vecchio spiaggiatore dona al lettore un primo assaggio della stretta parentela che lega la donna e l'animale marino, protagonista del romanzo: «Femminote e fere [...] erano intrinseche e avevano lo stesso sangue, perché discendevano tutte e due, per gradi, dalle sirene<sup>139</sup>». Anche il momento dell'accoppiamento viene paragonato dall'autore all'amplesso umano: i pellisquadre intenti a cacciare pescispada e fere, si imbattono in due esemplari che ricordano due giovani fidanzati in amore:

Laddietro, al riparo delle correnti, una coppia di fere amoreggiavano fittofitto, tranquille e solinghe come fossero in acqua di paradiso. Lei stava immobile come fra azzurri guanciali, con mezza di quella sua panzitta, d'un biancore come di latte, rovesciata all'aria, a pinne aperte e manuncule strette a pugnetti, torcendosi lievelieve di piacere la coda. Lui le stava sopra di tre quarti, col suo groppone teso, arcuato in sotto con la coda, e abbrancandola stretta alla vita sottile, tutto ispirato, s'incapollava dentro a lei, sussultando in fretta ma leggero, leggero che nemmeno pareva, intanto che con una manuncula l'annaspava, le cercava dietro il collo, come per pigliarle il tuppò di capelli. Parola mia, gli aveva detto poi suo padre: uomo e donna quando sono nel meglio e filano, filano, scavandosi la tana in mezzo al letto.<sup>140</sup>

Tuttavia, l'elemento più evidente che accomuna donna e fera è il momento del parto: la fera ha un tempo di gestazione identico a quello della donna e, dopo nove mesi, partorisce in maniera molto simile alla donna. I cariddoti hanno la fortuna di poter assistere al parto della fera, poiché spesso per sgravarsi si rifugiavano presso le grotte della 'Ricchia; momento, tra l'altro, molto particolare per l'animale, perché ancora una volta muta totalmente il suo atteggiamento rispetto al suo «fare sciampagnino» e sembrerebbe che

quella era l'unica occasione in cui la fera faceva sul serio: persino quella impressione di riso perenne, di smorfia e di sfottò, sembrava sparita dalle labbra beccute, e l'occhio mezzo chiuso, tra gli assalti dei marosi e i sussultí della feruzza nascita, aveva sprazzi di dolore vero e terribile, appannamenti e sfavillii nelle fitte di quel gran male di cristiana.<sup>141</sup>

Le fere attraverso il loro spacco sottopancia partoriscono i loro piccoli come le femmine umane, dalle quali si differenziano solo per un aspetto, ovvero il numero di creature partorite nell'arco di un'intera

---

<sup>139</sup> Ivi, p. 153.

<sup>140</sup> Ivi, p. 205.

<sup>141</sup> Ivi, p. 161.

vita: «qualche volta capitava di vederle letteralmente nascere: una sola o al massimo una coppia, precise anche in questo alle cristiane, con la differenza che loro, a tre, quattro o più, non arrivano mai, forse per non guastarsi la linea<sup>142</sup>». Il momento del parto, le sofferenze, i gemiti, sono identici a quelli di una donna, tanto da sembrare di stare «dietro la porta di una stanza dove si partoriva una cristiana, invece che sulle rocce della 'Ricchia a vedere figliarsi una fera<sup>143</sup>». Spesso succede che le donne e le fere partoriscono nel medesimo istante, così da far nascere contemporaneamente bambini e feruzze, con la conseguenza che i figli di entrambe le specie possano crescere insieme ed avere la stessa età. L'evento straordinario spiegherebbe l'affetto iniziale che corre tra mucusello e feruzza, ma anche, e soprattutto, il profondo legame che unisce donna e fera, terra e mare.

La vittoria della fera e il suo dominio assoluto del mare è segnato dall'episodio principe di tutta l'opera: lo «scodamento» dell'orca. L'orca, animale immortale e incarnazione della Morte stessa, muore dopo che un branco di fere è riuscito a privarla della sua parte vitale, la coda. Paradossalmente, anche quando gli uomini uccidono le fere (succede in numerosi episodi, come vedremo), le fere risulteranno comunque vincitrici sul genere umano. L'uomo, il pescatore in particolare ma non solo, cerca in tutti i modi di prevalere sull'animale, a partire dai pellisquadre che trafiggono la fera maschio durante l'accoppiamento, a sua Eccellenza fascista che dopo aver fatto liberare una fera agonizzante imbraccia il moschetto per scaricarle il caricatore in testa, a don Saverio Gulli, esperto cacciatore in grado di far centro, sei volte su sei, sul cranio della fera, «dentro il rotolo di cervello della fronte bozzuta<sup>144</sup>», fino ad arrivare alla malvagità dei cacciatori che ignorano l'amicizia di Caitanello con la feruzza Mezzagiornara e non ci pensano due volte ad ucciderla barbaramente sotto gli occhi impressionati del bambino. La crudeltà e l'efferatezza degli uomini non garantisce loro alcuna vittoria, anzi, il genere umano che cerca di uccidere animali non fa altro che cercare di imporre il suo potere sulla Natura, ma così facendo lotta e uccide solamente sé stesso. Non è la morte delle fere, ma la morte dell'uomo stesso, la vittoria dell'antiumano: è l'uomo che, attraverso il tentativo di distruggere la Natura, uccide sé stesso. È tempo di guerra e *Horcynus Orca* è lo specchio del suo tempo, dove a vincere sono sempre la Morte, la distruzione, l'annientamento.

La fera, padrona assoluta del mare, vince anche nel momento in cui viene mortalmente ferita, poiché non muore mai davanti al suo carnefice. In tutti gli episodi sopramenzionati, infatti, l'animale ferito non è mai visto nel momento della morte, ma dopo aver raccolto le ultime forze, prende il largo e si sottrae all'occhio umano, lasciando dietro di sé la fama di animale «quasi immortale». Walter

---

<sup>142</sup> Ivi, p. 162.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> Ivi, p. 225.

Pedullà sottolinea come la vittoria delle fere sull'uomo non sia altro che presagio di morte e fine del mondo,

la quale viene preannunciata poco prima che si concluda il romanzo attraverso la vittoria delle «fere» [...] sull'umanità, del mare sulla terra: lo Stretto è invaso da migliaia di delfini che si erano dati appuntamento lì come per strappare il dominio all'usurpatore, cioè all'uomo. L'aumento eccezionale del loro numero è profezia di disgrazia, carestia, dissoluzione. I pescatori riguardano i delfini invasori come i troiani assediati guardano i greci.<sup>145</sup>

Un episodio di *Horcynus Orca* funge da presagio di morte per l'orca: lo «scodamento» del verdone, il pescespada, per opera di fera. Alcuni pescatori si accorgono che un gruppo di fere sta giocando a palla con qualcosa di cui a prima vista non riescono a scorgere l'immagine. Avvicinandosi, le fere si spostano per non farsi vedere. A quel punto i pescatori scorgono il pescecane e intuiscono che l'oggetto che le fere si contendono è proprio la sua coda. La malvagità della fera si mostra in tutta la sua grandezza: dopo aver mozzato la coda a uno dei più grandi e pericolosi predatori marini, il pescecane ha perso tutto il suo vigore e resta inerme di fronte alla sciagura, impossibilitato a qualsiasi movimento o reazione: è la resa del verdone. Essere privato della coda significa perdere ogni possibilità di movimento: l'assenza di questa parte del corpo significa perdita di vitalità (ma non di vita, purtroppo per il pescecane che starebbe meglio da morto: «Si pensava, guardandolo, che ci fosse qualcosa di terribilmente ingiusto e sbagliato nel fatto che ancora visse: perché il troncamento di coda non era contempo troncamento di vita per lui?<sup>146</sup>»). La coda rappresenta la parte più importante del corpo, senza la quale il pescecane non è più «l'inaccostabile, terrorizzante verdone<sup>147</sup>»

Aveva ancora denti e ferocia, astuzia e forza, ma non aveva più la coda, ed era come dire che non aveva più niente. Scodato, era nessuno mischiato con niente: la sua fortuna, la sua scabrosa imperiosità, dipendevano dalla coda, principio del suo vivere, anche se non della sua vita, e principio del suo morire, anche se non della sua morte.<sup>148</sup>

Mentre le fere giocano a carambola con la sua coda, il pescecane agonizza nelle acque dello Stretto, restando in balia delle onde; dopo la mutilazione

stava con la testa un poco sollevata dall'acqua, a bocca aperta, il terribilissimo, solitario micidiatore, coi denti a sega sotto bava e schiuma: tutto sminchiato e come pigliato dai turchi,

---

<sup>145</sup> W. Pedullà, *Storia generale della letteratura italiana*, op.cit., p. 121.

<sup>146</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit, p. 442

<sup>147</sup> Ivi, p. 441.

<sup>148</sup> *Ibidem*.



girava intorno i tremendi occhi, persi, smarriti, derelitti. Galleggiava pesantemente, affondato a metà, come un natante che imbarca acqua, un natante a cui una tempesta strappò il timone, e non navigherà mai più e andrà come un relitto alla deriva. Quel verdone scodato non lascerà mai più la superficie, mai più si sommergerà, sarà schiavo del sole e della mutevolezza del mare, ora lo squasseranno le burrasche, sbattuto e rovesciato dai cavalloni, ora resterà come inchiodato sulle onde in bonaccia; arriveranno, attirate dal suo fetore, le mosche cavalline e non se ne allontaneranno più, levandosi e posandosi dalla piaga del suo moncone: puzzerà tanto, da appestare il mare per miglia intorno [...] <sup>149</sup>

Il dominio delle fere in mare è quasi assoluto: dopo la vittoria sui pescatori, che ormai inermi, non possono far altro che prendere coscienza della loro debolezza e dopo lo scodamento del pescecane, resta solo l'affronto al gigantesco mostro marino, l'orca.

### 2.3 L'Orca

L'arcano celato dietro la figura del gigantesco animale che occupa prepotentemente la seconda parte del romanzo (pag. 728- 1265) deve essere analizzato a partire proprio dal titolo dell'opera: *Horcynus Orca*. In primo luogo, occorre notare che i due termini che costituiscono il titolo non hanno nessuna ricorrenza nel romanzo: viene nominata l'orca con il suo aggettivo che l'accompagna, *orcynusa*, ma non compare mai per intero la formula «*Horcynus Orca*». Ipotizza Walter Pedullà che l'aggiunta dell'H davanti all'aggettivo mostri la volontà, da parte dell'autore, di avvicinarsi il più possibile alla formula chimica dell'acqua (HO), privata, appunto, dell'indicazione delle due molecole di idrogeno. La seconda questione da affrontare è il linguaggio. Il termine orca viene usato, in percentuale, molto meno di altri termini che indicano lo stesso animale: come osserva Daria Biagi, si sarebbe trovato un giusto compromesso tra italiano e dialetto in un neologismo («*orcaferone*») che scavalcherebbe l'italiano «*orca*» e il dialetto «*ferone*»<sup>150</sup>. Al termine italiano «*orca*» viene quindi affiancato il dialetto «*ferone*», poiché il gigantesco animale non sarebbe altro, per i cariddoti, che una versione ingrandita della fera. In effetti, i due animali hanno molti aspetti in comune, sia fisici che comportamentali. La pinna soprana è il primo elemento che accomuna i due animali marini, tuttavia il tratto fisico che le distingue da tutti gli altri pesci è la coda piatta.

---

<sup>149</sup> Ivi, p. 440.

<sup>150</sup> D. Biagi, *Orche e altri relitti*, op.cit., p. 179. «Altrettanto significativo è il nome più spesso usato nel romanzo per indicare l'animale: non *orca*, come prescritto dall'italiano e come compare nel libro del signor Cama (circa 280 occorrenze), né *ferone*, come sono soliti dire i cariddoti (circa 130), bensì *orcaferone*, crasi finalmente riuscita di lingua e dialetto, di letterario e di popolare, di maschile e di femminile (il termine compare circa 390 volte). Solo l'*orcaferone* ammette che si sospenda il principio di non- contraddizione, permettendo che il neologismo raggiunga un'autonomia espressiva all'interno dell'opera».

Il «ferone» ha molto della fera: per entrambi la pinna soprana, fondamentale per segnalare la loro presenza nei mari, è motivo di vanto, e la portano come trofeo: per le fere, come si vedrà nell'episodio di Caitanello e Manuncularais, non vi è cosa più terrificante della perdita della pinna soprana. Lo sfregio inferto dal padre di 'Ndrja consiste proprio nell'avergli mozzato con un «nettaunghie» lo stendardo. Occasione per Caitanello di compiacersi di fronte al figlio: «"Guarda, guarda..."» diceva ridacchiando, tutto vantoso. "Guarda, guarda e se vedi una pinna soprana mozzata, quello è lui, non puoi sbagliare: Manuncularais [...]"<sup>151</sup>». Bandiera per le fere, trofeo per i pescatori che riescono ad amputargliela. L'utopica possibilità di poter vedere la Grampo Grigio con la pinna mozzata, ogni qualvolta ne avesse sentito il bisogno, per Caitanello significherebbe riuscire a sopportare meglio la vecchiaia; si augura dunque che Manuncularais resti per sempre nei paraggi dello Stretto, affinché lui possa godere della metamorfosi della fera di cui è stato l'artefice.

L'aspirazione dell'uomo del Novecento è quella di vedere durante l'età avanzata i trofei di sfregio e di morte conseguiti da giovane. Stesso discorso per l'orca, che possiede, come la fera, la pinna dorsale «affiorante di alcuni metri come una funerea insegna di pirateria, col taglio terrificante di un'ascia, segno delle sue prerogative, qualcosa come la falce della sua collega di terra, montata sullo scheletrico cavallo»<sup>152</sup>. E ancora, dopo poche righe, l'autore ritorna a descrivere quell'unica parte di corpo che sporge quando l'orca nuota a pelo d'acqua: «da dentro quel fetido letto galleggiante s'alzava, inalberandosi per alcuni metri quasi fosse la bandiera di funeraglia che batteva quell'essere ancora misterioso, il suo rabbrividente marchio di fabbrica, una pinna dorsale in forma d'ascia»<sup>153</sup>.

La coda è l'altro elemento-il più importante- in comune tra orca e fera, parte vitale che le distingue da tutti gli altri animali marini, poiché è posta "in orizzontale". Il signor Cama descrive scientificamente i vantaggi e le peculiarità della coda piatta: fera e orca

la coda, l'hanno stupefacentemente uguale. Una coda fenomenale, non come ce l'hanno tutti, di taglio, ma di piatto, a palma di piede e palmo di mano che va soprasotto e piglia acqua, ne piglia spaventevolmente tanta, che a fera e ferone gli sviluppa una velocità vertiginosa, anche se quella del ferone è sempre più vertiginosa di quella della fera che sarà pure lei più veloce del sole, ma dev'essere fatalmente meno veloce dell'orcaferone. <sup>154</sup>

La coda piatta conferisce maggiore vigore all'animale, e gli permette di essere più veloce rispetto ai suoi predatori; in questo passo D'Arrigo tende a sottolineare la grandezza dell'orca rispetto a quella della fera, che, sebbene sia un animale forte, non raggiungerà mai i livelli del ferone.

---

<sup>151</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit, p. 723.

<sup>152</sup> Ivi, p. 732.

<sup>153</sup> Ivi, p. 733.

<sup>154</sup> Ivi; p. 758.

Per quanto concerne il linguaggio, come si accennava in precedenza, orca è il nome italiano che compare nel libro del Delegato di Spiaggia, mentre nei mari intorno alla Sicilia, usando un'espressione dialettale, l'animale viene chiamato «ferone», ma per un motivo ben preciso, ovvero

per il fatto curioso, misteriosissimo, di avere in comune con la fera la coda, la coda piatta invece che di taglio, la coda e se si eccettua la dannosità diversamente calibrata, nient'altro. Ma la coda piatta, che gli fa il nuotare quasi cristiano, alla Bacigalupo, con quello strabilio di velocità che sviluppa, oceano o mare, l'hanno solo fera e ferone: ed è sotto l'impressione di quest'arcano che l'Orca viene chiamata ferone dalla famigerata fera nei mari di Sicilia che toccano Africa, Gibilterra, Spagna.<sup>155</sup>

La somiglianza con la fera non si esaurisce nei tratti puramente fisici, ma si estende anche al comportamento spietato e feroce: entrambe seminano terrore nei mari dove nuotano e costituiscono un pericolo reale sia per le altre specie marine che per gli uomini e le barche che vi si avvicinano. Un assaggio della pericolosità dell'orca ci viene fornito dal racconto in analesi di Don Giulio Vilardo, il quale riferisce ai presenti una vecchia apparizione dell'orca nello Stretto di Messina (di cui si parlerà in seguito). Tuttavia, come nota l'autore, se i due animali sono accomunati dagli stessi tratti fisici, la coda e la pinna soprana, vi è tra loro una differenza enorme, più profonda, che rende le due specie completamente diverse nella sostanza. Se l'orca, infatti, viene identificata con la Morte, nei mari non vi è animale più vivo della fera. Abbiamo in precedenza evidenziato i tratti comportamentali peculiari di questo animale, evidenziando come l'essere «vitale e sciampagnino» (come già accennato in precedenza) sia una delle caratteristiche che risaltano immediatamente agli occhi del lettore, in netta contrapposizione con l'orca, che appare come un essere funereo, venuto al mondo solo per inferire colpi mortali. Nel dialogo tra Luigi Orioles e il signor Cama viene notato come fera e orca siano così diverse nel profondo:

E poi, a completamento di tutto, come se ora meritasse di tornarci sopra, mentre prima era parso che se non gliene parlavano loro, lui, quello lo calcolava meno d'un particolare trascurabilissimo, gl'illustrò quella particolarità della coda, una specialità che solo la fera ha in comune con l'orcaferone, chissà per quale mistero, se poi non hanno nient'altro, nemmeno un pelo in comune, anzi è chiarissimo che più diversi di come sono, non si potrebbero immaginare: per non dire altro, basterebbe dire che quella è la Morte e questa, gran campionessa vitaiola, il suo contrario<sup>156</sup>.

---

<sup>155</sup> Ivi, p. 730.

<sup>156</sup> Ivi, p. 758

Inoltre, mentre l'orcaferone è più volte dichiarato immortale, la fera, è «quasi immortale<sup>157</sup>». L'orca fa la sua apparizione nelle acque siciliane, di fronte al paese di Cariddi, pochi giorni dopo il ritorno del protagonista nel suo paese natale. L'animale appare inizialmente «sommerso nella lava fredda e nera del suo sonno<sup>158</sup>» pronto a risvegliarsi dopo ore, o forse giorni, dal suo arrivo nelle acque dello Stretto. La sua presenza nei mari siciliani è presagio di morte, distruzione, di una carestia imminente: l'orca è uno spaventoso fenomeno di natura, è colei che porta morte, è la Morte stessa. La comparsa del gigantesco animale contiene in sé il germe della distruzione e della catastrofe, tanto che lo stesso D'Arrigo la definisce con il nome di «Morte marina<sup>159</sup>». Durante tutta la sua vita, il pescatore è destinato a vedere una volta sola l'orca nel mare, proprio per la grandissima rarità del fenomeno, ma, sottolinea l'autore, le conseguenze di quell'unica apparizione sono catastrofiche e durano per tantissimo tempo. Compie innumerevoli stragi, travolgendo reti, pescatori e pesci e lascia un «immenso cordone di acque ribollenti di sangue, ribellate e appestate di fetori di carogne martoriate<sup>160</sup>». È significativo il passo in cui viene sottolineato che il tonno preferisce morire asfissiato sulle spiagge lungo le coste piuttosto che essere barbaramente dilaniato dalla fauci dell'orca («e se si tratta di tonni, il terrore che gli mette in corpo l'Orca, cento volte più grande di quello che gli ispira la fera, li fa sbattere verso terra dove saltano a branchi sulle rive, finendo asfissiatii<sup>161</sup>).

L'orca è stata creata per dare morte, per lasciare cadaveri e distruzione dopo il suo passaggio; in una parola è la Morte stessa, con una sola differenza, e cioè che mentre la Morte non è un essere in carne ed ossa «l'Orca invece, per tutto il suo sconfinato regno e sdiregno marino, è la Morte viva, al vivo, essere vivente di cui non si ha altra scienza se non quella, che è essere, l'essere che ammazza, sterminia, se non che quello è l'essere che dà morte, è ovverossia l'essere che passa per la Morte<sup>162</sup>».

Come accennato in precedenza, attraverso il racconto contenuto nel flashback di don Giulio Vilardo, i cariddoti possono finalmente venire a conoscenza della storia dell'orca e dei suoi movimenti nei mari: viaggia con una piaga voraginoso sul lato sinistro da tempo immemore ed ora ha fatto ritorno nelle acque dello scill'e cariddi. I pescatori si avvicinano alla riva dopo aver sentito

---

<sup>157</sup> Sembra che solo alcune fere muoiano in *Horcynus Orca*. Il primo arcano consiste nel fatto che nel loro caso vita e morte non coincidono mai, sembra che nascano ma che molte di esse non muoiano «Quelle rare che muoiono, perciò, muoiono, non è sbagliato dire, di troppo vivere, di scialibi, sono l'eccezione che conferma la regola, perché una volta morte, questo è un fatto talmente fuori dell'ordinario, che la loro morte non scala mai la loro vita, ma anzi, al confronto, la proclama impotentita; e quasi verrebbe da dire che anche quel poco morire che fanno vedere in giro, anche quello dev'essere un loro calcolo e gli serve a uno scopo, e lo scopo è di ingigantire la loro nomea di quasi immortali.» (D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit, p. 161)

<sup>158</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit, p. 728

<sup>159</sup> Ivi, p.729.

<sup>160</sup> Ivi, p. 730.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

un forte odore sgradevole che appesta l'aria: si tratta di un olezzo pestilenziale che si espande nell'aria nel momento in cui l'orca risale a galla, emanato da quella grossa e profonda piaga, infatti

mentre sparendo sotto, si portava dietro, incorporate, le sue notorie, rancidose puzze corporali, per aria, però, lasciava quell'ammorbante fetore di animale morto, e di quello onestamente non avevano mai sentito dire riguardo al ferone e di conseguenza quello, un fetore come quello che non era solo fetore di animale morto, fetore cioè di puro e semplice animale morto, ma fetore di animale morto vecchio, e oramai incarognito <sup>163</sup>.

Il vecchio pellesquadra, don Giulio Vilardo appunto, un uomo di poche parole, toglie ogni dubbio ai pescatori (i quali non se la sono sentita più di attribuire la sgradevole puzza al ferone), confermando che si tratta della stessa orca che qualche anno prima (1918 o 1919) aveva ucciso padre e figlio a bordo della loro barchetta, scaraventandoli sulla spiaggia nei pressi di Nicotera. La vecchia piaga è andata in cancrena e la dimostrazione è proprio «quel diocenescampi di fetore, unico al mondo<sup>164</sup>». L'orca che dà morte, dunque, ma anche sepoltura. Quell' «antica intartarata piaga, quella cavernosità senza fondo di carne inondata di pus e di fetori, quella voragine schiumante di mare e di cancrena»<sup>165</sup>, per le sue dimensioni, potrebbe fungere da bara per un uomo, per un pescatore, come conferma in punto di morte il padre morto a Nicotera, il quale, raccolte le ultime forze prima di spirare racconta la sua disavventura e quella del figlio ai pellesquadre accorsi sulla spiaggia:

« Gliela faceste voi, la piaga? Lo piagaste voi? » gli domandò qualcuno, ingenuissimo.

« Io? » fece ancora cogli occhi e si capì che se fosse stato sano, avrebbe sorriso di compatimento. Io, piagarlo? Sembrava dire. Come si vede che non sapete di chi parlate.

« Ma sta piaga, sta piaga era grande? »

« Eh, la piaga d'un ferone... »

« Ma per farci un'idea, quant'era grande secondo voi? »

Si toccò come per dire: io. E poi, con la mano a punta, fece segno in avanti

come per dire: ci potevo entrare io. E con la mano fece ancora un segno in orizzontale come per dire: ci potevo entrare io, tutto quant'ero lungo... «Come nella bara» aggiunse a voce, ed era giusto, quello effettivamente era stato per lui, la bara. <sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> Ivi, p. 735.

<sup>164</sup> Ivi, p. 743.

<sup>165</sup> Ivi, p. 752

<sup>166</sup> Ivi; p. 740

L'orca immortale uccide e preferisce lasciare i corpi in balia delle onde, proprio come i cadaveri dei soldati che nella notte si avvicinano alla barca di Ciccina Circé invocando sepoltura, oppure li scaraventa sulla spiaggia e lascia che il loro odore si diffonda nei paesi circostanti. In entrambi i casi l'unica sepoltura che potrebbe concedere loro è quella di «ospitarli» nella sua grossa piaga cancrenosa, che, appunto, funge da bara.

Riguardo l'intera vicenda dell'orca, a partire dalla sua prima (ri)apparizione nello Stretto fino alla sua morte, si può fornire un'interpretazione ambivalente: in linea con il carattere dicotomico del romanzo, ai fenomeni che riguardano il gigantesco animale marino si possono attribuire diversi significati, anche in contrasto tra loro. Come specifica D. Biagi, fin dall'inizio della sua apparizione, il lettore si trova di fronte ad alcuni elementi che contraddicono tutto ciò che è stato detto "teoricamente" sull'orca: «Questo singolare "personaggio" si presenta [...] attraverso un crescendo di situazioni che, come si vedrà, contraddicono dall'inizio alla fine il discorso precedentemente costruito su di lui<sup>167</sup>». Sono due, principalmente, i rovesciamenti che si possono evidenziare nel romanzo a proposito dell'orca: colei che è nata per dare morte, sarà motivo di (momentanea) salvezza per gli uomini attraverso la cicirella; colei che è per definizione immortale, morirà dopo una lunga agonia a causa dello scodamento subito da parte delle fere. Pochi giorni dopo il primo avvistamento, l'orca, attraverso il suo movimento nell'acqua, porta a galla numerosi pesciolini, la cicirella appunto, che permettono alle madri di sfamare i propri figli dopo mesi di carestia. Lì dove i cariddoti si aspettavano catastrofe e distruzione imminente, trovano salvezza:

La cicirella galleggiava rivariva e femminelle e muccusi, sui calcagni o all'impiedi dentro l'acqua, l'andavano raccogliendo con la mano a coppo come scremassero il mare del suo quaglio. Le madri avevano già acceso i focarellí fra i mattoni, e quando muccusi e muccuselli portarono tutti quei piatti di pescicelli argentati, teneri e come di panna, l'infilarono filo a filo nelle stecche di canna tagliate sottili e si misero poi a bruscarli, passandoli velovelo alla fiamma della brace: subito, col fumo, si sparse nell'aria un profumo che avrebbe risuscitato i morti e le donne, girando le stecche alla fiamma, ogni tanto si voltavano a occhiare alla marina, sospirando alla vista della cicirella che continuava ad agglare, a pullulare alla superficie col suo bianco argentato.<sup>168</sup>

I pescatori, inizialmente scettici sulla provenienza di quella «manna» (la comparsa della «cicirella», era solita presagire un imminente terremoto o maremoto, come sanno bene i pescatori), aspettano prima di avvicinarsi all'acqua, mentre per le donne è urgente sfamarsi e sfamare la prole («quella volta, fra l'altro, la questione [...] era di addobbarsene all'istante la pancia<sup>169</sup>»). Poi, mentre l'attesa

---

<sup>167</sup> D. Biagi, *Orche e altri relitti*, op.cit., p. 174.

<sup>168</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 779.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

della catastrofe aveva paralizzato i vecchi pellisquadre, fa la sua comparsa l'orca, mostrando agli occhi stupiti dei pescatori chi sia il vero artefice di quella benedizione. Un rovesciamento di prospettiva, dunque, per gli abitanti del paese, che aspettandosi tempesta, ricevono grazia:

“Pare manna che ci scese dal cielo e invece ne dobbiamo ringraziare quell'animalone“

“Eh, sì, manna, manna... “ fece lui. “ Ben detto, ben detto, cara donna Guglielmina, manna, manna marina, e di sta manna, volenti o nolenti, dobbiamo ringraziare quel diocenescampi. E chi se lo sarebbe aspettato qua. Qua si pensava a chissà quale terribile male ci poteva fare e lui intanto pensava al nostro bene [...]”<sup>170</sup>

Il movimento dell'orca nell'acqua suggerisce una nuova interpretazione di questo fenomeno, che apparentemente, come abbiamo accennato, potrebbe essere in contraddizione con la natura stessa dell'orca. L'animale, in realtà, portando morte e distruzione potrebbe essere identificata con la Guerra. Nel momento in cui l'orca si inabissa nei mari, non è visibile all'occhio dell'uomo (metaforicamente significa che la Guerra non è tra gli uomini, si è «inabissata» e non si manifesta) e vi è benessere e cicirella: per gli uomini l'assenza di guerra è vita; al contrario, quando l'orca riaffiora (presenza di Guerra) per l'uomo non c'è altro che sconvolgimento, distruzione e morte. Inoltre, come già accennato in precedenza, nel momento in cui l'enorme animale uccide gli uomini che sono in mare e senza pietà lascia i loro corpi imputridire nell'acqua salata, si comporta esattamente come la Guerra, che non dona degna sepoltura ai cadaveri.

In D'Arrigo, d'altronde, è frequente il procedimento per cui vengono accostati due elementi contrastanti tra loro, si assiste alla creazione di situazioni ossimoriche, come il contatto ravvicinato tra l'orca orcinusa e i piccoli pesciolini appena nati che formano la «cicirella». Elementi ossimorici si incontrano in *Horcynus Orca*, convivono, coesistono (si ricordi che lo stesso accade nel linguaggio, dove l'orca-femmina- s'incontra con il ferone-maschio- nel neologismo *orcaferone*). L'incontro di due elementi opposti crea un sentimento di stupore nei pescatori che osservano il fenomeno: ciò che li attira e li fa restare a bocca aperta:

non era la cicirella che aggallava, quello cioè che vedevano e si spiegavano, era invece l'incontro o scontro fra quei due arcani marini i più contrari e opposti che si potessero immaginare, l'incontro o scontro fra l'immensa, nera, solagna, mortifera orca, e quei nonnulla di pesci, minutaglia bianca ancora con gli occhi chiusi, miria e miria di pescicelli corazzati dall'enimma della loro nascita. Quello, arcano di morte, questo, arcano di vita: erano come il principio e la fine del mare, e si

---

<sup>170</sup> Ivi, p. 782.

erano toccati lì, sotto i loro occhi, e ora erano lì frammischiati, cicirella ed orca, i pescicelli della vita pullulanti nella piaga incarognita, dentro il fianco cavernoso della Morte.<sup>171</sup>

L'orca che porta cibo e nutrimento, invece che morte e distruzione, potrebbe essere anche il segno di uno «straviamento» totale, assoluto, che ha investito anche la natura (in questo caso l'orca) oltre che gli uomini. Alcuni episodi indicano chiaramente i comportamenti anomali che assume l'orca, in particolar modo il fatto di essersi stabilita nelle acque dello Stretto pur essendo un animale che per natura viaggia continuamente. Don Luigi Orioles, dialogando con il signor Cama, nota l'atteggiamento fuori natura dell'orca, sottolineando che la caratteristica principale dell'animale è quella di non avere regole durante il viaggio, di nuotare velocemente senza meta, con l'unico obiettivo di sterminare quanti più esseri le sia possibile, senza trovare dimora e riposo. Ora invece sono di fronte ad una situazione completamente rovesciata, che vede il gigantesco orcaferone «flacomodo col gran culo sopra questo sofà di mare<sup>172</sup>». Ogni elemento, in *Horcynus Orca*, sembra confluire nel suo contrario, in un gioco di fusione e annullamento reciproco; così anche la piaga «sdillabbrata», che porterebbe morte a qualsiasi essere vivente, per l'orca diventa la parte che la rende invulnerabile: «La piaga, e si tornava sempre alla piaga, la piaga che alla vista sembrava menomarlo, doveva essere proprio quella invece che lo rendeva ormai, per la vita e per la morte, invulnerabile: come un essere dell'altromondo, per il quale vita e morte facevano una cosa sola, e lui aveva, contempo, tutte e due le cose insieme e nessuna delle due»<sup>173</sup>.

Il secondo rovesciamento consiste nell'assistere alla morte dell'orca dopo essere stata ripetutamente dichiarata immortale («Era l'Orca, quella che dà morte, mentre lei passa per immortale<sup>174</sup>»; «quanto al morire, non ci fate assegnamento, d'immortale si tratta...<sup>175</sup>»; «nero, gigantesco, solitario, immortale orcaferone<sup>176</sup>»). La certezza dell'immortalità dell'orca è dimostrata dal fatto che il grosso animale non si accoppia, dal momento che, trattandosi di esseri immortali, non nascono né muoiono, non c'è principio e non c'è fine:

un immortale come lui, in altre parole, forse non lo concepisce nemmeno l'accoppiamento a maschio e femmina, né per piacere né per dovere, e difatti un orcaferone non deve avere nemmeno bisogno, il maschio d'ingravidare la femmina e la femmina di figliarsi, dato che st'animaloni sono immortali, e se non muoiono, nemmeno nascono, perché dove non c'è fine, non ci può essere

---

<sup>171</sup> Ivi, pp. 780-781.

<sup>172</sup> Ivi, p. 783.

<sup>173</sup> Ivi, p. 786.

<sup>174</sup> Ivi, p. 729.

<sup>175</sup> Ivi, p. 736.

<sup>176</sup> Ivi, p. 776.



principio, sicché quelli che Dio creò in origine, sono gli stessi che circolano oggi e circoleranno domani.<sup>177</sup>

Le fere uccidono l'orca con le stesse modalità con cui hanno ucciso il pescecane, ovvero privandola dell'unica parte vitale, la coda. L'atteggiamento delle fere, come abbiamo detto in precedenza, e come viene confermato anche in questo episodio, è teatrale: l'apparente ambiguità del loro comportamento che sfocia in un'aperta falsità è la loro caratteristica peculiare. Durante tutta la permanenza dell'«orcaferone» nelle acque dello scill'e cariddi, le fere, in alcuni momenti si avvicinano all'enorme animale e fingono di avere compassione per la grande piaga cancrenosa che porta sul fianco: «Le fere s'era fatto giorno e non si erano allontanate: continuavano a fare la scena di piangerlo, andando e venendo li intorno: e parevano sincere, quello era lo strano a vederle, anche se lo sapevano che con le fere succede sempre così, che alla fine convincono»<sup>178</sup>. E, ancora, il giorno successivo:

le fere stavano cogli orecchi aperti e si fecero trovare alla dovuta distanza dal punto di mare fracassato dall'animalone che riaggallava: ma anche se alla larga, gli stavano intorno, formando tutte insieme, di tutte le razze e colori, un grande cerchio variopinto, un grande e variopinto circolo, da dove ogni tanto si partiva qualche iiii, qualche risatella, da parte forse di qualche nicchiarella di primo pelo. Perlopiù però, stavano a rimirarselo silenziosamente, con l'aria di correre là da un momento all'altro e frascheggiargli intorno, se non fosse stato forse che ancora non lo capivano, proprio non lo capivano: non solo le abitué, ma anche le oceaniche, alle quali l'orca non doveva riuscire certo nuova, si vedeva da come ne seguivano le mosse, che ancora non capivano che gli succedeva allo spaventevole animalone, non capivano forse se quello che vedevano era tutto quello che c'era da capire oppure no.<sup>179</sup>

Le fere architettano la fine dell'orca, la fine della Morte, ma in anticipo e con grande lucidità mentale, progettando nei minimi dettagli il piano per far fuori il loro più temibile nemico. Ne studiano le mosse, gli girano intorno e, fingendosi compassionevoli «lo corteggiavano da li vicino, civettandogli e facendogli le buffone come per rabbonirlo e tenergli a freno la collera, o forse per qualche altro loro recondito scopo: come si faceva a dirlo con quelle millunanotte?»<sup>180</sup>. Fingono di essere interessate a lui sessualmente (l'«orcaferone» è anche maschio), girano intorno solo per studiarne i movimenti, in realtà segretamente escogitano il piano per scodarlo: «si vide poi che la loro mira più immediata era di entrargli in confidenza, e la mira finale quella di levargli la riverenza<sup>181</sup>». L'inganno sta nel far

---

<sup>177</sup> Ivi, p. 791.

<sup>178</sup> Ivi, p. 751.

<sup>179</sup> Ivi, p. 777.

<sup>180</sup> Ivi, p. 786.

<sup>181</sup> Ivi, p. 787.

credere all'orcaferone che loro sono lì per aiutare ad alleviare i tormenti causati dall'enorme piaga voraginoso che ha sul fianco, mentre pianificano l'attacco che si rivelerà fatale per il mostro marino. Le fere approfittano della grande ulcera dell'orca, della sua agonia dovuta alle lacerazioni provocate dai «riattieri» armati di «bomboatte» per cambiare di colpo atteggiamento nei suoi confronti e iniziare l'azione mortale. In realtà, vi era ancora una questione irrisolta, un quesito riguardo lo «scodamento» dell'orca e la sua presunta immortalità, ovvero:

ma se la scodavano, le valeva ancora l'immortalità? Se la scodavano, non moriva, proprio non moriva? Non c'era, a scienza loro, chi non moriva, una volta scodato: morte immortale per quanto fosse, tempo passava, ma moriva, eccome moriva. L'orca, fra l'altro, l'orca era quella che dava morte, e quella la sapevano bene, ma che ne sapevano se era pure quella che non la riceveva, la morte? Quella era un vistocogliocchi, mentre questa era, sino a prova contraria, solo un sentitodire [...]<sup>182</sup>

non si sa, dunque, se ritenere veritiera la connessione tra privazione della coda e la sua presunta immortalità: per eliminare ogni dubbio, passano all'azione, cosicché il «sentitodire» possa effettivamente diventare un «vistocogliocchi». Riservano all'orcaferone lo stesso trattamento che poco prima avevano avuto con il verdone, il pescespada, con una sola eccezione e cioè che mentre il pescespada scodato dalle fere era una scena vista da tutti, nessuno si sarebbe mai sognato di vedere un'orca scodata dai delfini, per di più scodata in un solo giorno. Avvenne dunque quella che i pellisquadre definiscono come una delle «scene marine di più grande infamia e terribilità<sup>183</sup>»: l'assalto delle fere all'orca:

Il branco davanti cominciò a fare schiuma con le manuncule, forse per confondergli le idee e farlo concentrare sul falso scopo: quelle appostate dietro, non appena videro che le compagne andavano frastornandolo, gli saltarono in coda e incafolandosi nel punto da segare, quasi alla terminazione, l'attaccarono col seghetto dentuto come vi si appendessero con le molle del becco, due alla volta, una di qua, una di là, venendosi incontro, una via l'altra, con tale rapidità, che dallo sperone vedevano le loro sagome confuse e tremolanti, come se investite da scariche elettriche, vibrassero dalla punta del becco sino alla mezza luna della coda. [...]

Per un pezzo, i becchi a sega lavoravano freneticamente, fittofitto, là in fondo al quartodidietro, dove il colosso si sfilava, addentando e stritolando, come se la coda non facesse parte del

---

<sup>182</sup> Ivi, p. 883.

<sup>183</sup> Ivi, p. 895.

gigantone, ed era, quasi quasi, come se le fere sgretolassero fra i denti la punta di un isolotto vulcanico [...]<sup>184</sup>

Non resta ai pellsquadre e a tutti coloro che hanno assistito a questo fenomeno surreale che augurare una rapida morte all'orca: «[...]»non gli giovò essere immortale, all'animalone»<sup>185</sup>». La morte, dunque, percepita come unica salvezza dalla vita, una vita di agonia come quella a cui sarebbe destinato l'«orcaferone» privato della sua coda. L'azione delle fere non era tra le possibilità degli eventi che possono accadere in mare; lo sanno bene i pescatori che restano attoniti di fronte alla rarissima scena che gli si è presentata. La vittoria delle fere sull'orca è sinonimo di un mondo completamente stravolto; sono deviati oramai anche i pellsquadre stessi che hanno d'ora in poi il solo desiderio di farsi arenare la carcassa dell'orca, convinti che quello sia l'unico mezzo per la loro sopravvivenza. Le uniche a dominare nel mare sarebbero «[...]»dunque le fere, delfini che sono diventati femmine per castrare il gigantesco nemico di cui avevano avvertito la prepotente suggestione sessuale. Le fere castrano il maschio e conquistano il diritto di comandare anche sugli uomini, avversari troppo deboli in un'epoca in cui il Leviatano è incarognito»<sup>186</sup>.

---

<sup>184</sup> Ivi, p. 896.

<sup>185</sup> Ivi, p. 889.

<sup>186</sup> W. Pedullà, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, op.cit., p. 87.

### 3. IL TEMA DEL *NOSTOS* IN *HORCYNUS ORCA*

#### 3.1 Il viaggio di ‘Ndrja

Il *nostos* costituisce il nucleo narrativo centrale di *Horcynus Orca*. I quarantanove episodi che compongono il romanzo ruotano attorno ad un macro-evento: il ritorno del reduce ‘Ndrja Cambria nel suo paese natale, viaggio iniziato a seguito dell’armistizio firmato l’8 settembre e terminato con la morte del protagonista, descritta nelle ultime pagine del romanzo. Il testo prende avvio il 4 ottobre 1943, momento in cui ‘Ndrja si è spostato da Napoli e si trova presso «il Paese delle Femmine», nella parte superiore della Calabria. La fine del viaggio termina con la morte del reduce avvenuta in mare durante le prove per una vogata. Tuttavia, all’interno di questo *nostos* che abbraccia le 1265 pagine del romanzo, è raccontato un altro viaggio, che si configura come un vero e proprio viaggio nel viaggio. Si tratta della traversata che il protagonista compie a bordo dell’imbarcazione della *femminota* Ciccina Circé per passare dalle coste calabre a quelle sicule.

Il *nostos* di ‘Ndrja si configura come un classico ritorno post-bellico, di cui il modello principale è l’opera omerica che narra il ritorno di Ulisse. Tuttavia, D’Arrigo, sebbene, come vedremo, abbia preso numerosi spunti dall’Odissea, ne ha modificato i tratti, adattando l’opera al contesto novecentesco. A differenza del viaggio di Ulisse, il *nostos* di ‘Ndrja non si configura come un ritorno reale, ma si inserisce nel filone onirico-visionario che costituisce la matrice distintiva dalla quale ha origine *Horcynus Orca*. I sogni, le visioni fantastiche e immaginative costituiscono, infatti, la chiave di lettura del romanzo darrighiano, che lo rendono facilmente accostabile al flusso di coscienza dell’*Ulysse* di Joyce. A partire da questo dato, si potrebbe ipotizzare che anche il macro-viaggio di ‘Ndrja possa essere nient’altro che un sogno, una visione onirica compiuta dal protagonista stesso che racconta, *post-mortem*, il suo viaggio di ritorno a casa: «il reduce, nel filo del racconto, è un’ombra che s’aggira desolata tra i vivi e le rovine del suo mondo»<sup>187</sup>.

Lo stretto legame che unisce il tema del ritorno con quello della morte è espresso lucidamente da P. Frare che pone il viaggio di ‘Ndrja sotto una nuova prospettiva: «Il collegamento così istituito tra morte e ritorno, consente di precisare che il *nostos* di ‘Ndrja troverà compimento solo *post-mortem*, non esaurendosi, quindi, nell’arrivo del marinaio a Cariddi<sup>188</sup>».

Affinché si possa ritenere che il *nostos* sia puramente metafisico, in grado di abbattere i confini della materialità, è necessario supporre che il protagonista sia morto almeno due volte: la prima necessariamente posta in un punto temporale al di fuori del romanzo, collocata in un ipotetico “prima”

---

<sup>187</sup> A. Cedola, *La parola sdillabbrata. Modulazioni su “Horcynus Orca”*, Pozzi, Ravenna, 2012, p. 16.

<sup>188</sup> P. Frare, «*Horcynus Orca*» di Stefano D’Arrigo in «Testo» n. 6-7 (1984), pp. 92-102.

(si potrebbe, per esempio, supporre che 'Ndrja sia uno dei tanti soldati caduti in battaglia); la seconda morte, quella che si potrebbe considerare "definitiva", è quella descritta ampiamente nella parte finale del testo, dove, dopo aver constatato il decesso avvenuto in mare, i compagni, tra i singhiozzi, hanno come unico obiettivo quello di riportare il corpo esanime di 'Ndrja sulla terraferma:

'Ndrja fece per alzare gli occhi alla immensa, allarmante fiancata della portaerei, e fu come se porgesse volontariamente la fronte alla pallottola, che gli scoppiò in mezzo agli occhi con una vampata che lo gettò per sempre nelle tenebre.

La lancia ebbe come un contraccolpo, quando 'Ndrja cadde in avanti, quasi addosso a Masino, e poi, di seguito, sembrò sfuggire via dal mare che faceva scintillio e smorzarsi in un subbuglio di remi, allo scuro.

Per un momento, fu un gran silenzio, come se fossero morti tutti con 'Ndrja. Poi Masino piegato all'indietro, cercò 'Ndrja con la mano, sentì il sangue in mezzo agli occhi, gli tastò gli occhi con le dita insanguinate e allora scoppiò a piangere:

«'Ndrja... 'Ndrja...» chiamò.

« Mori? Mori 'Ndrja? » singultarono gli sbarbatelli. « 'Ndrja, 'Ndrja, 'Ndrja... » lo chiamavano e singhiozzavano. Ma quanto a Masino, fu un momento e poi fu tutto un pensiero, quello di allontanarsi di là, sulla stessa lancia dove si trovava, riportare 'Ndrja a casa, vogare, vogare, fare quella vogata di una diecina di miglia, riportare 'Ndrja a casa, sullo scill'e cariddi. Si rigirò agli sbarbatelli:

« Oooh ... oh... Oooh ... oh... » e la lancia, pesante prima e poi sempre più leggera, ripigliò la corsa in avanti.

Masino pensò, pensava solo a portare 'Ndrja al duemari: solo quel pensiero sentiva, pungente, doloroso, dominante e commosso, nella sua mente. E con quel pensiero, gli pareva di speronare e scavare il mare davanti alla lancia, con quel pensiero barbaro, pietoso, lo riportava al loro mare.

« Oooh ... oh... » gridava: e gridava al mare medesimo, lui in persona spronava, spronava.

Allo scuro si sentiva lo scivolio rabbioso della barca e il singultare degli sbarbatelli come l'eco di un rimbombo tenero e profondo, caldo e spezzato, dentro i petti. La lancia saliva verso lo scill'e cariddi, fra i sospiri rotti e il dolidoli degli sbarbatelli, come in un mare di lagrime fatto e disfatto a ogni colpo di remo, dentro, più dentro dove il mare è mare.<sup>189</sup>

Se, come accennato, si ponesse la prima morte di 'Ndrja prima del 4 ottobre 1943, potremmo supporre che, trattandosi di un viaggio dopo la morte, il corpo di 'Ndrja abbia perso la sua consistenza materiale, e che si tratti di un viaggio puramente spirituale. Il primo elemento a sostegno di questa tesi ci è fornito dal fatto che Mosé (con questo appellativo viene chiamato il protagonista all'inizio

---

<sup>189</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., pp. 1264-1265.

del romanzo) sia l'unico ad essere tornato sano e salvo dalla guerra, mentre tutti gli altri reduci portano i segni di una sanguinosa battaglia: Boccadopa riesce a camminare esclusivamente attraverso il supporto dalle stampelle, affiancato dal suo collega Portempedocle al quale «il male gli era venuto in una tale quantità, che anche il bene [...] gli era venuto col male: non era uno scheletro ambulante?<sup>190</sup>», accompagnati entrambi da altri ex soldati che portano «le pezze in cui tenevano fasciati i loro piedi<sup>191</sup>», segno di una sofferenza dovuta ai traumi della guerra. Il protagonista, invece, esce indenne dalla guerra, è l'unico sano, come nota poi la femminota che lo invoglia a gettarsi tra i boschi con la bella Cata, e come noterà, poco più avanti, la maga Ciccina Circé:

«Ma ditemi ora: come fu che restaste salvo, salvo e sano [...]?<sup>192</sup>»[...]

« A voglia, a peli e barba, voi »diceva. « Barba sopra, barba sotto... Vi salvaste sano sano, voi, eh, nulla parte v'offesero? Fronte, faccia, pupille, dentatura, orecchi, collo, braccia e mani, fianchi e petto, gambe e piedi: sano sano... » e in così dire, gli batté come per caso, sulla sola parte che non aveva nominato e ripeté, come a conclusione di tutto: « Sano, eh, sì » [...]

« Eh, sì, pirdeu, questo è merito, questa è valentia: restarsene vivo, salvo e sano »<sup>193</sup>

Tali elementi potrebbero far nascere il primo dubbio circa l'integrità del corpo del protagonista, visto che tutti i reduci orcinusi sono segnati più o meno profondamente da ferite di guerra. Il fatto stesso che 'Ndrja sia tornato senza alcuna ferita potrebbe far nascere il sospetto che la realtà coincida perfettamente nel suo contrario, secondo il procedimento solito messo in atto dall'autore: il rovesciamento in questo caso sarebbe totale, poiché la vita verrebbe a coincidere con la morte. In tutti i personaggi di sesso maschile di *Horcynus Orca* sono evidenti i postumi del conflitto; le ferite di guerra testimoniano che gli uomini sono andati in guerra ma soprattutto che hanno fatto ritorno.

I segni della battaglia sono evidenti in Federico Scoma, coetaneo di 'Ndrja che, durante il viaggio di trasferimento dall'ospedale di Taranto a quello di Messina, si ferma a casa di Caitanello per un saluto. Appare così agli occhi del vecchio pescatore: «un gigantello pallido pallido, con le occhiaie scavate, i lineamenti patiti, la pelle stirata sopra l'ossa, ridotto tale dagli stenti, che pareva il suo fantasma»<sup>194</sup>; la sua mano è dilaniata dalle schegge di una bomba e ora si mostra come un'escrescenza bruna («era un rotolo di carne martoriata come fosse stata in bocca ai cani, un muscolo sformato e sfilacciato, con nervetti e protuberanze schifose, cresciutegli sopra come gigliature di

---

<sup>190</sup> Ivi, p. 18.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> Ivi, p. 370.

<sup>193</sup> Ivi, pp. 370-371.

<sup>194</sup> Ivi, p. 616.

patate<sup>195</sup>»). Le ferite di guerra rendono in un certo senso più realistico il ritorno di Federico, più aderente alla realtà di quanto non fosse il *nostos* di ‘Ndrja che torna a casa illeso. E ancora, a differenza del protagonista, il suo amico racconta i suoi trascorsi bellici, descrive a Caitanello con dovizia di particolari il modo in cui si è provocato le lesioni sulla mano. Tutti elementi che contribuiscono a rendere «reale» il suo ritorno e la sua presenza a Cariddi. Contrariamente non sono presenti nel testo parti in cui ‘Ndrja ricorda o racconta i giorni che ha trascorso in battaglia. Non ha memoria e non ne fa parola con alcuno.

Nel corso del romanzo, e in particolar modo nel momento successivo all’approdo sull’isola, la figura di ‘Ndrja assume tratti via via più incorporei fino ad arrivare ad una completa smaterializzazione. A tal proposito si può osservare ‘Ndrja che, dopo essersi recato presso la casa paterna, «andava all’orbisca nell’oscurità, i piedi lo portavano da soli, veramente come un’anima che torna sui luoghi dove fu il suo corpo<sup>196</sup>». È lecito, dunque, supporre che sia un’anima a tornare nel luogo natio e non un essere in carne ed ossa. Il viaggio del protagonista, dunque, si configura a tutti gli effetti come un ritorno *post mortem* sui luoghi che un tempo gli erano familiari, infatti nel momento immediatamente successivo allo sbarco del protagonista, sua suocera donna Rosalia Orioles, insospettita da strani rumori, andrà in cerca di un fantasma<sup>197</sup>.

Se il protagonista è morto in un punto posto al di fuori del romanzo, è chiaro che sia il suo ritorno, sia i rapporti che via via intrattiene con gli altri personaggi, siano collocati a metà tra il sogno e la realtà, tra il reale e il fantastico, in un luogo temporale che oscilla tra passato e presente. Tutti elementi che ben si inseriscono all’interno della cornice del secondo Novecento: basti ricordare i nascenti studi di psicologia proposti da Freud (concretizzati nella sua opera intitolata *L’interpretazione dei sogni*) che danno inizio ad una serie di studi e di approfondimenti riguardo la dimensione onirica e l’inconscio. Di rilevante importanza, in questo contesto è la *Traumnovelle* di Arthur Schnitzler<sup>198</sup>, episodio costruito interamente sull’oscillazione tra sogno e realtà.

---

<sup>195</sup> Ivi, p. 617.

<sup>196</sup> Ivi, p. 420.

<sup>197</sup> «Chi c’è là? Spirito o cristiano in carne e ossa?»[...]«veniva a farsi una chiacchierata coi fantasmi»[...]« Spirito, sconti forse qualche condanna nel tuo nuovo regno? Sei anima di purgatorio, eh? Vaghi, forse, in cerca di preghiere per abbreviarti la pena? Per questo t’aggiri qua, dove forse visse il tuo corpo: per domandare preghiere a ristoro della tua anima affannata? Parla, spirito, parla. Sei per caso lo spirito di qualcuno dei nostri giovanotti spersi in guerra? Dillo, manifesta il tuo essere.». Le domande incalzanti di Rosalia Orioles sono costruite secondo una struttura che potrebbe definirsi a “imbuto”, o meglio, secondo la visione dantesca dell’inferno, con l’apice del cono rovesciato: si parte da domande molto generiche, in cui la donna identifica il reduce con un generico fantasma, per arrivare poi a chiedere se si tratti proprio del marinaio ‘Ndrja Cambria: «Sei ‘Ndrja Cambria, per caso?» (p. 405).

<sup>198</sup> Nella novella intitolata in italiano *Doppio sogno*, la dicotomia onirico-reale si risolve in un’affermazione significativa del protagonista, pronunciata a fine romanzo: «E nessun sogno è interamente sogno». Allo stesso modo potremmo affermare per il romanzo darrighiano che nessuna realtà è interamente realtà.

Anche in *Horcynus Orca* la dimensione onirica si fonde e si confonde con quella reale: progressivamente si eliminano i netti confini che separano le due categorie, creando un testo in cui realtà e dimensione onirica costituiscono un unico flusso.

[...] ‘Ndrja non sapeva più quando vegliava e quando dormiva; era forse perché stava perlopiù in dormiveglia e certe volte le scene che suo padre gli andava esponendo, gli passavano davanti agli occhi come sogni: però, nel momento in cui era certo di sognarsele, quelle scene gli pareva di vederle e di sentirle da sveglio. Anche suo padre era come gli venisse in sogno da cantastorie, eppure aveva l’impressione di poterlo toccare con la mano. Doveva essere, perché la capacità della sua mente, intartarata di sonno, era ancora quella di cui aveva avuto prova sulla marina femminota, quello di chi ha il delirio lucido e dorme e veglia, sogna e vive, ricorda e vede, ha il presente passato e futuro, vita e morte, tutt’insieme.<sup>199</sup>

Il punto d’incontro sta, in *Horcynus Orca*, nella coincidenza di vita e morte, passato e futuro, dimensione reale e onirica. La vita non è altro che una corsa verso la morte, e la morte, per D’Arrigo, si configura come un viaggio tra i luoghi d’origine in cerca delle proprie radici. Tuttavia, come vedremo, si tratta sempre di un ritorno impossibile.

Il viaggio di ‘Ndrja e la sua permanenza nel luogo natale non sono altro che fantasie di un «sonno intartarato<sup>200</sup>» intervallato da brevi momenti di veglia. E come Virgilio assiste Dante che perde i sensi nei passaggi da un girone all’altro della Divina Commedia, così Caitanello si accorge «di questo svenire e rinvenire che faceva tra dormi e veglia<sup>201</sup>» ‘Ndrja, e sente la necessità di avere accanto a sé la sua presenza, sebbene si tratti di una presenza incorporea, spirituale. Caitanello lotta contro il sonno del figlio, metaforicamente contro la sua assenza, contro la sua morte e cerca con tutte le sue forze di farlo «rinascere»:

Senti sulla testa la mano di suo padre che lo scampaniava e cerneva come un crivo per fargli uscire le parti insonnolite e lasciargli solo le parti veglianti. Gli pareva che il sonno lo tirasse sotto per i piedi come pesomorto e suo padre lo afferrasse per i capelli in punto estremo, legandolo e puntellandolo all’impiedi con parole, parole, parole: lui stava nel mezzo senza volontà, ma se doveva dirlo, si sentiva felice soltanto quando credeva che fra quei due che se lo disputavano, questo che lo voleva cotto, quello che lo voleva crudo, era il signor don Sonno che stava per spuntarla.<sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> D’Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 565.

<sup>200</sup> Ivi, p. 567

<sup>201</sup> *Ibidem*

<sup>202</sup> Ivi, p. 568



‘Ndrja si trova in uno stadio intermedio tra la vita e la morte, «una specie di morte a occhi aperti<sup>203</sup>» che gli consente di vivere ancora per poco tra i suoi affetti. Si potrebbe ipotizzare che il fine ultimo dell’opera è quello di concedere al fantasma del marinaio morto in guerra di far ritorno presso i suoi cari per un breve periodo di tempo, prima di «partire» definitivamente verso un mondo sconosciuto, l’oltretomba. A compiere il *nostos*, dunque, sarebbe un fantasma. Rosalia Orioles, infatti, considera ‘Ndrja uno «spirito di un disperso, apparizione ectoplastica di chi non ha collocazione certa tra il dominio della guerra e il dominio della pace, ossia tra il mondo dei morti e quello dei sopravvissuti<sup>204</sup>».

Se però è vero che il viaggio del protagonista coincide con un sogno a occhi aperti, è necessario considerare tutte le visioni oniriche contenute nel romanzo come «sogni nel sogno», eventi in cui la coscienza del sognatore è più fiavole ed è dunque possibile far coincidere presente, passato e futuro. È ciò che effettivamente accade in uno dei tanti momenti di sonno del reduce, fatto nei pressi della ‘Ricchia, la spiaggia dove era solito recarsi da bambino; in quel luogo familiare, dopo essersi spogliato, sente il desiderio di fare un bagno, ma anche questo avviene sotto forma di visione onirica:

Anche ora, anche questo, era come lo facesse in forza di sogno, perlappunto come per un’ispirazione, e pensava che l’aria mezza da sonnambulo doveva proprio averla, l’aria di chi ripete di notte, a occhi chiusi, senza volontà né spirito, qualcosa che fece di giorno, un giorno, e un lontano giorno. Insomma, si muoveva come per un istinto, e si muoveva, faceva, come tentasse di combaciare, dopo tanti anni, col muccuso che lì, forse sulla stessa impronta di piede insabbiata, si metteva nudo e si gettava in acqua [...]<sup>205</sup>

risulta evidente, in questo punto, la volontà dell’autore di far convergere vita passata e presente, ‘Ndrja bambino e ‘Ndrja adulto: tuttavia ciò è impossibile e l’unica cosa che resta al protagonista è rivivere in sogno una realtà che non è più possibile recuperare. Ciò accade non solo perché l’infanzia è una realtà che appartiene alla sfera del passato e alla quale gli adulti non possono più accedere, ma anche perché ‘Ndrja è morto e nemmeno attraverso il sogno può diventare di nuovo bambino: ciò che gli è concesso è quello di rivivere brevi momenti della sua infanzia, senza arrivare mai davvero a «possederli» interamente.

La coincidenza tra passato, presente e futuro che si realizza soltanto con la morte, comprende non solo le esperienze vissute, ma anche il campo della conoscenza. Infatti, tutte le notizie riferite da Caitanello al figlio durante la notte, per ‘Ndrja, che per tutto il tempo è stato in dormiveglia, in bilico tra realtà e sogno, costituiscono un insieme di parole già sentite, come se quei fatti accaduti al padre

---

<sup>203</sup> Ivi, p.570

<sup>204</sup> G. Alfano, *Ulisse al sepolcro*, op.cit., p. 99.

<sup>205</sup> Vittorini Elio, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, Milano, 2021.pp. 649-650.

lui li conoscesse da tempo perché era presente. In questo caso le possibili interpretazioni sono due: da un lato, 'Ndrja non è mai partito, dunque ha avuto la possibilità di partecipare agli eventi; in secondo luogo, se si considera la partenza del protagonista e la sua morte in guerra, è possibile che il suo nuovo stato gli abbia consentito di essere in tutti i luoghi e in ogni tempo contemporaneamente. In pratica si potrebbe supporre che dopo il decesso, per il reduce le nozioni di spazio e tempo siano coincisi e si siano annullati reciprocamente, consentendogli di vivere o «rivivere» ogni attimo dell'eternità, in ogni luogo. Ciò che è accaduto, o che sta per accadere nel mondo, per 'Ndrja è già successo, appartiene al vissuto, al passato: questo elemento fa sì che il protagonista assuma spesso posizioni fataliste. È il caso dell'episodio in cui il reduce incontra il Maltese, il quale propone a 'Ndrja di vogare in cambio di mille lire. È significativo al tal proposito ciò che si evince dai pensieri del reduce, che, mentre vede il Maltese sbarcare, ha un presagio di morte. Tuttavia, resta impassibile a tale visione poiché per lui, ciò che avverrà in futuro, è già accaduto:

E da questo, con questo, seppe pure che non poteva farci niente se il Maltese sbarcava, farci niente che succedesse quello che succedeva, o che cominciava a succedere, a Maltese sbarcato, perché si sentiva l'animo senza dolore né conforto, come se questo che succedeva, fosse già successo per lui, per lui, ma non per gli altri: per questo sapeva di non poterci fare niente, perché non poteva cambiare quello che per lui era come fosse già successo, perché non poteva farlo succedere diversamente da come sentiva che era successo.<sup>206</sup>

Il passo appena letto rafforza la tesi secondo cui per il protagonista non è più possibile pensare in termini temporali di presente, passato o futuro, come se 'Ndrja visse tutti e tre allo stesso tempo, come se fosse immerso in un unico flusso temporale. Ciò gli consente anche di fare previsioni circa ciò che sta per accadere, infatti l'immagine che anticipa la morte di 'Ndrja sta per avverarsi: il reduce terminerà il suo viaggio durante la vogata proposta dal Maltese.

Tutti i viaggi del romanzo sono spostamenti che vanno dall'amore alla morte, dalla vita alla distruzione, compreso quello di 'Ndrja che muore *davvero* qualche giorno dopo aver fatto l'amore con Ciccina Circé. Come ricorda Emilio Giordano, il nome stesso della meta finale dell'eroe (o meglio, l'antieroe) darrighiano, ovvero Cariddi, andrebbe letto «proprio nella sua pregnante etimologia classica di “colei che risucchia”[...] e infatti, la patria agisce sul personaggio quasi con un movimento di risucchio, lo attrae sul fondo, nell'abisso dei ricordi<sup>207</sup>». Il *topos* della catabasi caratterizza l'intero romanzo, sia perché è facile leggere metaforicamente il *nostos* di 'Ndrja come una discesa agli inferi, sia perché il mare, primo grande protagonista dell'opera, come Cariddi, tende

---

<sup>206</sup> Ivi, p. 1083.

<sup>207</sup> E. Giordano, *Il viaggio*, «L'Illuminista», 25-26, 2009, p. 349.

a risucchiare, ad attrarre a sé e a far inabissare persone, barche, talvolta interi villaggi. La discesa verso l'Inferno presuppone la morte del reduce (e ciò contribuirebbe a rafforzare la tesi che si tratta un viaggio *post mortem*) e poiché 'Ndrja è morto, la sua meta non può essere altro che un paese in cui vivono e si incontrano morti. Anche la prima parte del viaggio che compie Dante è uno spostamento verso un mondo inferiore, e sia lui che 'Ndrja incontreranno necessariamente lungo il loro cammino anime e fantasmi. Anche il luogo è trasfigurato: ciò che si aspetta 'Ndrja è la Cariddi "di prima", ma scopre presto che le sue aspettative non sono altro che illusioni: il suo paese natale non è più abitato da persone, ma da ombre le cui voci sono solo flebili suoni destinati a non essere ascoltati, come le anime in pena di Dante. Anche Caitanello è solo un'anima che si aggira a Cariddi in cerca della sua amata Acitana e del figlio disperso in guerra. Così Emilio Giordano descrive gli Inferi di D'Arrigo:

Buio, tenebre, morti, fantasmi, ombre, mummie, tombe, per non parlare poi della Morte in carne ed ossa, l'Orca. È questo il mondo sotterraneo dell'*Horcynus*, un mondo che pullula di grotte misteriose, di labirinti, di celle, dove l'eroe si aggira alla ricerca di qualcosa: i propri morti, la Madre, il ventre materno, il Padre, il senso della vita e della morte, di ogni vita e di ogni morte, le proprie radici spezzate dall'evento bellico.<sup>208</sup>

E come non esistono più le persone che abitavano Cariddi, anche il luogo stesso non esiste più, la patria ha cambiato i suoi connotati, rendendosi irriconoscibile al reduce: la devastazione di Cariddi ha raggiunto l'apice durante la guerra; per questo motivo, il suo viene definito un «ritorno impossibile perché è lo stesso villaggio a essere scomparso»<sup>209</sup>. D'Arrigo ha fissato, per il viaggio del suo personaggio, una meta che non esiste: «in *Horcynus Orca* è la destinazione finale che manca: manca la casa»<sup>210</sup>. Il paese è al tal punto «straviato», trasfigurato, che è impossibile farci ritorno.

Il ritorno di 'Ndrja si configura come un ritorno impossibile perché ciò che manca è la Cariddi di prima, con le sue tradizioni e i suoi abitanti, ormai sostituita da un mondo nuovo in cui lui non si identifica né riconosce regole e valori. Persino in tempo di pace risulterebbe difficile tornare sui luoghi in cui si è vissuti senza percepirne i cambiamenti, difficoltà resa più acuta dopo una catastrofe bellica, quando i luoghi sono stati teatro di bombardamenti e distruzione. Nell'introduzione a *Conversazione in Sicilia* Nadia Terranova afferma che è quasi sempre impossibile tornare su un luogo

---

<sup>208</sup> E. Giordano, *Il viaggio*, op.cit., p. 356.

<sup>209</sup> G. Alfano, *Gli effetti della guerra. Su "Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo*, Sossella, Roma, 2000; pp. 219-220.

<sup>210</sup> Id. *Nel gorgo del duemari. Personaggio e destino in Horcynus Orca*, in Andrea Cedola (a cura di), *"Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo*, ETS, Pisa, 2012; p. 84.

a noi familiare e riconoscerlo esattamente per come era, perché qualcosa è sempre cambiato, anche solo un piccolo dettaglio:

[...] il ricongiungimento esisterà solo a prezzo di rinunciare all'integrità come valore, non saremo mai più una cosa sola con il mondo dietro di noi, il quale resterà visibile soltanto come sogno o allucinazione. Quel mondo, per noi, potrà acquistare una consistenza credibile solo nella fatica della ricomposizione artistica, mentre ci smentirà ogni volta che decideremo di raggiungerlo con un viaggio vero.<sup>211</sup>

In *Horcynus Orca* è impossibile ricostruire il mondo antecedente la guerra poiché l'evento bellico ha lasciato tracce indelebili dietro di sé ed è difficile riconoscere i luoghi. Il disfacimento causato dalla guerra è totale e il protagonista ha perso per sempre la possibilità di rivivere nel «mondo di prima».

La morte di 'Ndrja, che coincide necessariamente con la fine del suo viaggio, segna la conclusione del romanzo, momento in cui il protagonista può «ricongiungersi al destino di guerra che lo voleva morto e così dismettere le ricche e strane vestigia di reduce, quelle di chi è ritornato vivo attraverso un mare di morti in un paese di morti<sup>212</sup>». Un aspetto determinante per osservare da un'altra prospettiva il *nostos* di 'Ndrja è la considerazione che Stefano D'Arrigo ha della morte e che lascia trasparire tra le righe del testo: in *Horcynus Orca* la morte è vista come salvezza. Ciò viene ampiamente descritto attraverso il gioco metamorfico del linguaggio, dove «è la morte stessa a manifestarsi, aggredendo materialmente la lingua; trasformando, *sdillabbrando*, con la parola, la barca immaginata [...] in *bara*; e poi *arca* di salvezza [...]: salvezza dalla vita [...]»<sup>213</sup>. Per cui, il nucleo centrale dell'impianto *orcynuso* è costruito sulla metamorfosi linguistica per cui barca diventa bara e bara si trasforma in arca. Il significato che emerge da tale gioco linguistico è che la barca, strumento vitale per la sopravvivenza dei cariddoti, diventa bara, ovvero motivo di morte (si veda il caso, già citato in precedenza, del padre e figlio che a bordo della loro «lancetta» trovano la morte dopo aver tentato di arpionare l'orca; il caso di Don Ferdinando Currò, che abbandona la sua terra prendendo il largo con la sua imbarcazione insieme agli altri «nonnavi»; e ancora 'Ndrja che muore sulla barca mentre fa le prove per la vogata), la barca diventa bara anche nel senso «materiale», cioè il legno delle vecchie barche viene utilizzato per creare bare. Lo sanno bene i pescatori dello Stretto, che nascono, crescono e muoiono sulla barca: per loro, dunque è sia barca, dove lavorano tutta una vita, sia bara:

---

<sup>211</sup> E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, Milano, 2021, p. 7.

<sup>212</sup> G. Alfano, *Gli effetti della guerra*, op.cit., p. 226.

<sup>213</sup> A. Cedola, *La parola sdillabbrata. Modulazioni su Horcynus Orca*, op.cit., p. 22-23.

Oh, la barca, che si può dire che gli fa da culla e bara al pellesquadra, e non solo metaforicamente parlando, e non solo per il fatto che lassòpra, laddèntro si comincia, e lassòpra, laddèntro si finisce, ma anche letteralmente, parlando era culla ed era bara: ed era perché, tante volte, pellesquadra e barca crescono insieme, e tante volte la barca nuova, bella pittata odorosa, gli fa da culla al mucusello le prime volte che esce a chiumma, perché all'apparire del sole, mentre i pellesquadre, i remi in barca, tirano il conzo, lo vince fatalmente il sonno e la barca che fa dondolio sull'onda, lo convince a chiudere gli occhi, lo culla; e tante volte crescono pure insieme e vanno insieme a disarmo e insieme sottoterra pure, i pellesquadre, e quella diventa la loro bara, una bara intartarata di sale, scafata fra le ordinate di pino silano o di pino di Slovenia. Oh, non la pensavano più la barca, non pensavano più, in altre parole, che era come se il loro passaggio sulla terra si svolgesse per mare, in barca, né che era come se il vaeviene di barche fra mare e terra era lo stesso vaeviene fra la vita e la morte.<sup>214</sup>

Oltre a quello dei pescatori, il caso più emblematico è la bara dell'Acitana, la moglie di Caitanello morta di parto, che viene costruita con il legno di una barca dismessa. Donna Cristina Schirò si è occupata della sepoltura della donna e racconta i dettagli al vedovo affranto, facendo emergere dal racconto quale tipo di legno fosse stato usato per la bara di sua moglie:

Gli disse che si erano serviti anche per l'Acitana del legno della Polare che avevano messo in disarmo l'ultima estate, tirandola vicino alla Lanterna Vecchia all'inizio della plaia: però non era destinata a incarcassarsi nella sabbia perché, ancora sgocciolava e subito cominciarono a smantellarla per fare la cassa alla vecchia Tana Chillemi. «Era legno buono, gelso bello » gli aggiunse per rifinirgli la cosa. « La cassa della vostra Amalia venne proprio pulitella ». Come d'istinto, Caitanello aveva allora riaperto gli occhi e aveva dato un'occhiata accigliatissima, lì a destra della casa di donna Cristina, nell'erbapulici sotto la Lanterna, dove s'intravedeva quello che restava della carcassa della Polare, il timone, la spina della carena e qualche traversina del fasciame. Donna Cristina aveva immaginato che cogitasse sulla barca che si spogliava della sua armatura di gelso e la dava ai morti, che secondo lei era un vero peccato che non si facesse sempre, perché sarebbe cosa giusta e naturale se è vero che i morti devono navigare per andare dove vanno.

« Eh, don Caitanello? » gli aveva detto, nel mentre lui guardava fisso da quella parte. «Chi se lo sarebbe immaginato che quello sfasciame di barca era capace di imbarcare una vecchia, una maritata e una giovanottella che poi sarebbero Tana Chillemi, Melina Currò e la vostra Amalia... Pare quasi che le imbarcò per campioni di tutte le età che abbiamo noi femmine, eh? »<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 1061.

<sup>215</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 423-424.

Secondo donna Cristina Schirò, dovrebbe essere usanza comune l'utilizzo del legno di vecchie barche per la costruzione di bare, perché il significato metaforico della morte sarebbe proprio il viaggio verso un altro luogo, dunque la barca sarebbe un mezzo necessario per il defunto per raggiungere la destinazione. Si ricorda, inoltre, che tutti i viaggi di ritorno di *Horcynus Orca* avvengono via mare (si veda il ritorno dei soldati morti che vengono tenuti lontani dalle fere, il ritorno dell'orca, il ritorno dei reduci a Cariddi), quindi la barca è un vero e proprio oggetto di cui il mondo *orcynuso* non può fare a meno, dal momento che «nel romanzo di D'Arrigo il mare circonda tutto il resto, ma è il vero centro del mondo<sup>216</sup>». All'inizio del suo viaggio di ritorno, 'Ndrja incontra un uomo la cui barca farà da «culla» per i corpi dei soldati italiani deceduti: l'ex pescatore racconta che «in tempo di pace, campavo sulla barca, campai sinché vollero sti signori della guerra, poi loro questo non lo vollero più<sup>217</sup>», mentre ora, dopo uno scontro fra le truppe tedesche e quelle italiane, vede la sua palamitara *Beatrice I* fungere da bara per i soldati italiani bruciati dai tedeschi, che «pigliarono quei valenti corpi attizzoniti e li incaffollarono sopra una barca, e la barca, scialandosi a nuotarci incontro e a ronzarla, la sviarono al largo e non se ne seppe più nulla, né della barca né degl'imbarcati<sup>218</sup>». Il pescatore è onorato che proprio la sua barca sia stata usata per accompagnare i valentissimi soldati, ma è altresì afflitto perché ancora doveva finire di pagarla: al pensiero della palamitara persa per sempre, l'uomo desidera essere tra i soldati morti a bordo della sua barca («Mi trovassi a navigare per morte pure io, mi trovassi con quei meschini valorosi a fargli indegnamente da timoniere. Ma no, niente, pure il passaggio per là perdetti<sup>219</sup>). Nei suoi pensieri traspare ancora una volta l'idea secondo cui morte significa salvezza dalla vita: per il pescatore la vita è diventata tanto ingiusta da desiderare che la sua stessa barca (prima fonte di vita) ora gli funga da bara, e pensare che la soluzione migliore sia quella di prendere il largo con lei e partire per un viaggio senza ritorno.

Come accennato, barca, diventa bara, morte, ma anche «arca» di salvezza: Stefano D'Arrigo intende la morte come unica forma di salvezza dalla vita. Andrea Cedola, uno degli studiosi dell'autore, ha considerato la sezione di testo che contiene questa triade (barca bara arca) come un «vertice darrighiano» e intende «la reversibilità, o meglio la palindromia (a scarti alterni) [...] un carattere essenziale dell'andamento linguistico e narrativo horcyniano<sup>220</sup>» ed esplica così la sua interpretazione dei termini che subiscono metamorfosi: «In *barca bara arca* troviamo una *serie palindroma* “a scarto”: è la spia dei tentativi di 'Ndrja di ritrovare la *propria* condizione di uscita; e

---

<sup>216</sup> W. Pedullà, *Storia generale della letteratura italiana*, op.cit., p. 125.

<sup>217</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 99.

<sup>218</sup> Ivi, p.101.

<sup>219</sup> Ivi, p. 102.

<sup>220</sup> A. Cedola (a cura di) “*Horcynus Orca*” di Stefano D'Arrigo, ETS, Pisa, 2012, p. 28.

del fallimento di questi tentativi<sup>221</sup>». Se da molti critici le pagine (circa duecento) su cui l'autore si dilunga circa lo «sdillabramento» *barca bara arca* sono state considerate «il prodotto di un'ossessione persino autodistruttiva di D'Arrigo<sup>222</sup>», è pur vero che è proprio in questa parte di testo che risiede il senso ultimo di *Horcynus Orca*.

### 3.2 Il viaggio come rinascita

«La novità del dopoguerra è che il viaggio è meglio dell'approdo<sup>223</sup>», soprattutto se, come è stato visto, la meta non esiste più, o comunque ha mutato radicalmente i suoi connotati.

Il micro-viaggio compiuto all'interno del macro-viaggio (quello che, come accennato, inizia il 4 ottobre 1943, data in cui il protagonista raggiunge il «paese delle Femmine» nell'estrema punta della Calabria, all'8 ottobre dello stesso anno, giorno della sua morte) è quello compiuto da 'Ndrja Cambria in una notte a bordo della barca di Ciccina Circé. La *femminota* si materializza dal nulla ed offre spontaneamente un passaggio al viandante che è in cerca di trasbordo per poter attraversare lo Stretto e raggiungere le coste della Sicilia. Il trasferimento dalla guerra ai luoghi d'origine, da una costa all'altra e, simbolicamente, da un mondo ad un altro può essere letto come una rinascita del protagonista, che, morto in un momento antecedente il 4 ottobre, ha la possibilità di rivivere brevemente nei luoghi a lui familiari prima di trovare la morte «definitiva». Infatti, ipotizzando la morte del protagonista durante la guerra, si potrebbe sostenere che il viaggio compiuto con Ciccina Circé rappresenti simbolicamente il momento della nascita (o meglio, della rinascita) del protagonista. Il viaggio che dura un'intera notte a bordo della piccola barca della *femminota* potrebbe essere dunque letto come il momento del parto della donna.

Si ricordi che analogamente alla nascita, anche il viaggio del protagonista si configura come un passaggio è dal buio alla luce: nel momento in cui 'Ndrja si imbarca è notte fonda e approda sulle coste siciliane alle prime luci dell'alba: la *femminota* è colei che «dà alla luce» il reduce (la figura poliedrica della donna consente di assegnarle, in questo caso, il ruolo di «madre»). Tale evento nasconde un significato recondito: può indicare che la rinascita concessa a 'Ndrja sia un modo per permettergli di passare dalle tenebre alla luce (luce intesa leopardianamente come “conoscenza”); in questo caso finché il reduce non torna a casa non può conoscere il futuro degli abitanti di Cariddi, di suo padre, della sua terra d'origine. Ciccina Circé vuole dunque permettere al protagonista di prendere coscienza del destino che l'attende, concedendogli pochi giorni per sapere che Cariddi, in realtà, non

---

<sup>221</sup> *Ibidem*.

<sup>222</sup> A. Cedola, *La parola sdillabbrata. Modulazioni su Horcynus Orca*, op.cit., p. 23.

<sup>223</sup> W. Pedullà, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, op.cit. p. 102.

c'è più. D'Arrigo ha voluto dar voce, attraverso il marinaio, a tutti quei soldati deceduti in guerra, il cui ritorno a casa è stato davvero impossibile, immaginando per 'Ndrja e per gli altri un *nostos* presso i luoghi d'origine, offrendo loro la possibilità di ricongiungersi alla propria terra, alla Madre, al Padre, agli affetti, prima di cadere per sempre nel buio dell'eternità.

Il «viaggio nel viaggio» coinciderebbe dunque con il momento esatto della (ri)nascita. A sostegno di questa tesi troviamo numerosi indizi sparsi nel testo, in primis il fatto che la femminota offre spontaneamente trasbordo al reduce, indovinando, senza che lui proferisse parola, la sua necessità di passare «oltre». Nessun dialogo precede il quesito posto improvvisamente nella notte tenebrosa da Ciccina Circé a 'Ndrja: «Volete trasbordo, no?»<sup>224</sup>, domanda alla quale il protagonista non risponde, come se fosse incapace di proferire parola<sup>225</sup>. Quasi fosse guidata da un sesto senso (proprio come una madre con il figlio) Ciccina Circé sente che quello è il momento giusto per offrirgli un passaggio dall'altro lato della costa, metaforicamente dunque, percepisce che è arrivato il momento di concedere al protagonista di passare da un mondo (quello dell'utero) ad un altro (il mondo esterno, il mondo della vita). Solo il lettore può leggere nei pensieri di 'Ndrja («non aspetta di sentirmi dire sì, ma sa che è sì<sup>226</sup>»): la sua è l'intuizione di un neonato che ancora non si può esprimere perché si trova ancora nel grembo materno, ma che possiede già una mente in grado di strutturare pensieri.

Numerosi d'ora in poi i riferimenti testuali che alludono al parto: «Di lassotto, sinché non si trovarono sullo stesso piede, da prora e da poppa si spinsero e controspinsero silenziosamente, poi s'avviarono all'unisono, come se quello che facevano insieme, lo avessero già fatto: e fatto, travagliando di muscoli, lei la femmina, da paro a paro con lui maschio<sup>227</sup>»; e ancora, nel momento in cui 'Ndrja abbraccia la *femminota* «se la sentiva spandere ed espandere intorno alla spalla, lungo il fianco e sotto il gomito: molle, spaziosa e fluttuante, che sciacquava sotto il corpetto allacciato alla vita, come si fosse partorita quello stesso giorno e fosse ancora gonfia e traboccante di latte»<sup>228</sup>. Poco più avanti troviamo 'Ndrja accoccolato tra le braccia di Ciccina, che lo stringe con affetto materno:

---

<sup>224</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p.331.

<sup>225</sup> In realtà, uno studio sul comportamento dei reduci di guerra a cura di A. Bistarelli (*La storia del ritorno. I reduci italiani del secondo dopoguerra*, Bollati Boringhieri, Torino 2007) mette in evidenza le cause e le condizioni del «silenzio» degli ex combattenti. Ciò rafforza la posizione di 'Ndrja, che, come la maggior parte degli ex combattenti, riduce all'essenziale i dialoghi con le persone: in particolare il reduce non è mai sopraffatto dal ricordo della guerra, non racconta mai i suoi trascorsi bellici. Afferma Bistarelli: «il silenzio e la rimozione sono le due facce del problema reduci» (p.13). La frustrazione è maggiore nei reduci della Seconda guerra mondiale rispetto ai protagonisti della Grande Guerra, a causa degli avvenimenti drammatici dell'8 settembre, responsabili «della rottura del patto che c'è fra la società interna e chi sta al fronte e fa la guerra: [...] con l'armistizio non finisce la guerra, non inizia la pace»(p.15).

<sup>226</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit.,p. 331.

<sup>227</sup> Ivi ,p. 332.

<sup>228</sup> Ivi, p. 346.



Ma gli piaceva quella vicinanza col corpo di lei, caldo e ammammellato, a scatafascio sul suo fianco. Intanto pensava: non si vanta, quello che dice, non lo dice per vantarsi, e capiva che farle quel riconoscimento, non gli costava nulla, però era come un effetto d'una specie di gratitudine che provava per lui da quando sedeva là e lei gli si schiacciava sopra e intorno, e pareva riceverselo in seno, come in una grande cavità, calda, morbida, rassicurante: in altre parole, era come ammettere quel certo soggiogamento che sentiva e il flanellare che ci faceva.<sup>229</sup>

Questo passo conferma ulteriormente l'ipotesi secondo il personaggio di Ciccina Circé racchiude in sé numerose figure: femminota, maga, sovvertitrice del potere, traghettatrice notturna, Carontessa, madre, amante e prostituta.

Un elemento peculiare che caratterizza il viaggio notturno è il procedimento narrativo messo in atto da D'Arrigo per descrivere il passaggio del protagonista dalla costa calabra a quella sicula. Infatti, lo scrittore siciliano prende in prestito un'immagine usata in molte occasioni da Dante nella *Commedia*: come il sommo poeta, 'Ndrja cade in un sonno profondo e non ha modo di accorgersi dell'avvenuto trapasso: «Non si trattò che di una semplice chiusura d'occhi: perché, addormentatosi a mare all'altezza delle palme, si ritrovò sveglio a terra davanti alle palme. Un sonno attaccato con la saliva, potente però per il modo in cui gli ottenebrò la mente»<sup>230</sup>. Dante viaggiatore non è mai vigile nei passaggi da un girone all'altro poiché la sua mente è annebbiata. Anche il suo è un viaggio-rinascita e dunque non gli è consentito assistere ad alcuni passaggi che lo conducono alla luce. Similmente al protagonista di *Horcynus Orca* non è concesso vedere il procedimento che lo conduce dal ventre materno al mondo di Cariddi. 'Ndrja «Scrutò intorno, in quel buio fitto, sforzandosi poi di riconoscere il posto»: immagine che rimanda ad un bambino appena nato, che, scaraventato improvvisamente nel mondo, cerca di guardarsi intorno e capire dove si trova<sup>231</sup>. In natura il miracolo della nascita è ritenuto il più potente in assoluto. Per il protagonista si tratta di un vero e proprio prodigio. Tuttavia, come già accennato, la rinascita di 'Ndrja è solo momentanea: il protagonista morirà pochi giorni dopo il suo arrivo a Cariddi. Si tratterebbe, dunque di una nascita che contiene in

---

<sup>229</sup> Ivi, p. 347.

<sup>230</sup> Ivi, pag. 390

<sup>231</sup> L'immagine richiama l'incipit della novella pirandelliana *Una giornata*, che descrive l'intera esistenza di un uomo in poche pagine che coprono l'arco di un giorno. Significativo il confronto tra il passo iniziale della novella e l'arrivo notturno di 'Ndrja (nascita) sulle spiagge sicule: «strappato dal sonno, forse per sbaglio, e buttato fuori dal treno in una stazione di passaggio. Di notte; senza nulla con me. Non riesco a riavermi dallo sbalordimento. Ma ciò che più mi impressiona è che non mi trovo addosso alcun segno della violenza patita; non solo, ma che non ne ho neppure una immagine, neppur l'ombra confusa d'un ricordo. Mi trovo a terra, solo, nella tenebra d'una stazione deserta; e non so a chi rivolgermi per sapere che m'è accaduto, dove sono».

sé il seme della distruzione, della fine, della morte; a conferma che in *Horcynus Orca* il viaggio è sempre dalla vita alla rovina, dall'amore alla morte.

Il tema del germe della morte innestato nella vita tornerà con maggiore vigore ed evidenza nel secondo romanzo di Stefano D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*, dove tre scienziati scopriranno che nella placenta umana (organo che permette alla vita di svilupparsi all'interno dell'utero materno) vi sono, fin dalla nascita, cellule killer che attaccheranno l'individuo dall'interno una volta diventato adulto. Sia nel primo romanzo che nel secondo ritornano delle costanti del pensiero darrighiano, una tra tutte è l'innesto della morte nel germe della vita.

### 3.3 I ritorni impossibili

Sebbene Walter Pedullà affermi che «'Ndrja è un individuo privilegiato, solo a lui è stato possibile "varare" in Sicilia, attraversare il confine del giorno e della notte, del sonno e della veglia, del reale e dell'immaginario; del tempo, passato, presente e futuro<sup>232</sup>», in realtà, in *Horcynus Orca*, i viaggi sono molteplici e coinvolgono, come vedremo, numerosi personaggi del romanzo.

Il viaggio racchiude in sé numerosi significati: infatti, non si intende esclusivamente uno spostamento da un luogo all'altro, ma anche viaggi metaforici, come può essere quello verso la morte (a partire dal titolo si comprende che il viaggio compiuto maggiormente in *Horcynus Orca* è proprio quello verso la morte): la scrittura darrighiana converge in un unico punto: decadenza, distruzione, fine, morte.

Nell'opera tutti i viaggi verso la morte avvengono «via mare»: si pensi allo stesso protagonista, che, come ricordato in precedenza, si fa traghettare nelle acque dello Stretto da Ciccina Circé; ma anche i già citati soldati morti in guerra che viaggiano via mare in cerca di sepoltura; e ancora, l'orca, che con il suo enorme fianco piagato vaga qualche giorno nelle acque circostanti la Sicilia per poi stabilirsi e morire di fronte Cariddi. Ma si tratta, in ogni caso, di un viaggio verso la morte, o, di morti che compiono un *nostos* in cerca delle proprie origini o in cerca di sepoltura.

Il ritorno del morto è in alcuni casi scongiurato grazie a numerosi escamotage messi in atto per favorirne l'allontanamento (si veda il caso di Ciccina Circé), in altri casi è, invece, ardentemente desiderato, come nel caso delle madri siciliane che sperano nel ritorno dei figli, o anche solo delle loro anime.<sup>233</sup> Emblematico è il caso di Rosalia Orioles che ogni sera accende i lumi sulle finestre della sua abitazione, affinché le anime dei ragazzi cariddoti partiti per la guerra e mai più ritornati

---

<sup>232</sup> W. Pedullà, *Storia generale della letteratura italiana*, op.cit. p. 136.

<sup>233</sup> In realtà i due casi sono nettamente distinti: se da un lato si auspica il ritorno dell'*anima* del morto, quindi si desidera che lo spirito di chi non c'è più torni nei luoghi familiari, tra l'affetto dei suoi cari, dall'altro è scongiurato il ritorno del *corpo* del morto ed è altresì evitato ogni tipo di contatto e di commistione con il cadavere. Si tratta dunque di due «ritorni» completamente diversi: il primo desiderato, il secondo evitato con ogni mezzo.

possano facilmente trovare la strada e fare ritorno alla propria casa. Dopo aver constatato che il paese è abitato maggiormente da «anime» che da «gente viva», Rosalia Orioles si preoccupa che i fantasmi nell'oscurità possano non riconoscere i luoghi a loro familiari, quindi propone una soluzione:

Però, dicevo, che male c'è se per uno scrupolo gli accendono il lume e lo tengono bassobasso nella casa di ognuno dei giovanotti? Una meschina madre che pensa? Pensa: e se fosse vero che c'è un'anima in pena che vagola qui dintorno? e non sia mai, fosse lo spirito di mio figlio che venne in cerca di pace e rifugio e non trova la casa di sua madre in questo scuroscuro, non s'orienta e gira, gira e i tormenti suoi non hanno mai fine? Pensa questo una madre e allora gli accende il lume, regola la fiamma tenuissima e poi l'avvicina alla finestrella, per farle all'anima da segnale: perché, vogliono dire, che la fiamma del lume l'attira, e l'anima si mette a svolazzare attorno al lume come fosse farfalla o moschitta di scirocco... »<sup>234</sup>

Per le due donne, madre e figlia, l'unico ritorno possibile è quello delle anime dei soldati morti. È del tutto esclusa, nei loro dialoghi, la possibilità che il vivo riappaia nella loro terra. Probabilmente le due donne, a differenza del protagonista, hanno già preso coscienza del presente e del futuro.

Il ritorno impossibile, ma lungamente auspicato, è quello dell'Acitana, moglie di Caitanello e madre naturale di 'Ndrja, morta di parto mentre padre e figlio, in barca con gli altri pescatori, avevano tardato a tornare perché sorpresi da una burrasca («Padre e figlio, saliti coi pellisquadre al Golfo dell'Aria, erano stati pigliati da una burrasca e sbattuti alle Isole. Da Panarea erano stati portati a Milazzo, da qui a Messina e poi, da qui erano tornati alle case»<sup>235</sup>). Il viaggio di ritorno dei due pescatori è ricco di ostacoli e impedimenti, i quali non gli consentiranno di tornare in tempo per assistere agli ultimi istanti di vita di Amalia (motivo di afflizione per Caitanello fino alla vecchiaia). Non avendo avuto la possibilità di assistere alla sua morte né di vedere il corpo privo di vita di sua moglie, «per lui l'Acitana morì e non morì<sup>236</sup>»; ciò scatena un forte disagio psicologico che si traduce in una pratica ossessiva verso i vestiti della defunta, infatti cura i suoi abiti con la naftalina così che l'odore possa fare da richiamo per la donna che, vincendo «Nasodicanemangiato», la Morte, possa far ritorno a casa:

Quando lei era morta, quelle vesti restarono dove e come si trovavano quando lei era in vita: inforcate alle stampelle, con le piccole tasche piene di scaglie di naftalina. In seguito aveva scoperto che suo padre provvedeva lui a rifare la scorta di naftalina, e di solito era Rosalia Orioles che gliela comprava al Faro. Era come se lui fosse convinto che la sua Acitana, questione di tempo

---

<sup>234</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 406.

<sup>235</sup> Ivi, p. 421.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

era, ma sarebbe tornata: sennò, perché si sarebbe preoccupato tanto di tenere nella naftalina le vesti di lei? Durante gli anni, nemmeno una volta aveva lasciato che, consumandosi le scaglie, le vesti rimanessero senza naftalina: finché si ricordava di mettere la naftalina nelle tasche delle sue vesti, per fargliele ritrovare intatte, bell'e pronte perché le indossasse, le speranze di vederla tornare non erano tutte perse. In mente sua, le vesti le dovevano fare da richiamo, all'Acitana, così come, a detta di Rosalia Orioles, il lume alla finestra attirava le anime in pena che s'aggiravano nella notte intorno alle case, nei luoghi dove visse il corpo.<sup>237</sup>

Attraverso il rapporto che instaura con i vestiti di Amalia, Caitanello richiama l'anima della sua defunta moglie (per approfondimento si veda il capitolo "Come si muore in *Horcynus Orca*").

Il desiderio di far tornare lo spirito di coloro che non sono più vivi è forte in *Horcynus Orca*, (come abbiamo visto anche per Rosalia Orioles che accende i lumi per far luce alle anime dei defunti) e non riguarda unicamente il rapporto tra gli uomini, ma investe anche la sfera uomo-animale. Il primo ritorno mancato per Caitanello (di molto antecedente alla morte di sua moglie) è quello della feruzza Mezzagiornara, morta davanti ai suoi occhi dopo aver ricevuto una serie di colpi di fucile da parte dei cacciatori. In questo passo si intrecciano due tipi di viaggio: il primo è quello compiuto dalla fera che, allontanatasi per qualche istante 'Ricchia, vi farà ritorno successivamente per morire; il secondo è il viaggio compiuto da Mezzagiornara verso la morte. Significativo è il passo che descrive l'agonia della fera: in un primo momento la fera si allontana, apparentemente per non fare più ritorno:

La Mezzogiornara saettò via, zigzagando nel suo sangue come tentasse di sfuggire alla presa della morte che l'afferrava per la coda, ma più lei scappava, più quella la raggiungeva. Si lamentava, sbattendo da una parte e dall'altra il becco arrossato del sangue che le zampillava dalla fronte e gettando maremare i suoi ngangà, ngangà tormentosi, prima, lunghi, lancinanti e poi deboli, rotti, spersi, sempre più, sempre più spersi, manmano che il sangue la faceva rossa di fuori e pallida di dentro. Nel suo pazzo zigzag, come del fulmine che corre a scaricarsi, era strambata alla fine in Jonio, filando in direzione di Cannitello e lì, quando non era ancora uscita dalle acque bluastre della mezzeria, era sparita alla vista tra gli scogli e per un lungo momento credettero che fosse sparita per sempre.<sup>238</sup>

Si tratta però di una partenza momentanea, infatti farà ritorno poco dopo nei pressi della spiaggia dove si trovano i «muccuselli» per agonizzare sotto i loro occhi. Dolorante per le ferite, la fera, in un momento di vitalità che precede la morte (avvenuta da lì a poco), compie il suo ultimo viaggio nello

---

<sup>237</sup> Ivi, pp.415-416.

<sup>238</sup> Ivi, pag. 279.

Stretto, per rivedere e «rivivere» quei luoghi a lei familiari (evento che si ripete anche nella vita del protagonista, a cui viene data la possibilità di ricongiungersi ai suoi affetti prima di morire). La fera

Mezzogiornara, d'altra parte, non s'era ancora fermata. Aveva fatto, zigzagando, un mezzo arco di sangue, superando e risuperando la linea spumeggiante del duemari, per dare forse un'ultima occhiata ai mari della sua vita, e sembrava quasi che col suo sangue, la meschina, commisurasse quelle distanze alla brevità del suo vivere: e poi, nel suo zigzag impressionante, era sbattuta ancora verso la 'Ricchia come per morire sotto gli occhi del suo compagnello.<sup>239</sup>

Lo spostamento compiuto dalla fera è dall'amore (amore fraterno di Caitanello) alla fine: il suo breve viaggio tra le acque dello Stretto aveva come meta la Morte. L'ultimo viaggio di Mezzagiornara non prevede, ovviamente, ritorno, elemento che causerà un deficit mentale in Caitanello ancora bambino, curabile solo con lo stomatico di fera preparato da Cristina Schirò.

Stesso viaggio, ma con direzione opposta a quella della fera, è quello compiuto da un grande personaggio del romanzo appartenente a due generazioni precedenti rispetto a quella del protagonista. Caitanello, di poco più giovane, afferma riferendosi all'impresa di Don Ferdinando Currò: «Era varato non da terra a mare, ma da vita a morte<sup>240</sup>»: il pescatore, ormai vecchio, decide di imbarcarsi per mare e non fare più ritorno. In *Horcynus Orca* si possono individuare per questo personaggio due tipi di viaggio: il primo è il viaggio della sua vita, quello che dalla gioventù lo accompagna sino all'età matura, il secondo è il viaggio che egli compie dalla vita alla morte. Il primo fa di lui un personaggio-eroe di *Horcynus Orca*: il suo viaggio-vita è ricco di imprese gloriose, la più importante delle quali è il salvataggio dell'intera generazione di cariddoti dal terribile maremoto del 28 dicembre (ricorda Caitanello: «Qua, ogni pellesquadra dell'età mia gli deve la vita a vossia, perché se oggi lo portammo noi a vossia all'Antinnammare, il Ventottodiciembre ci portò vossia verso monte, tutti quanti eravamo, muccusi e muccuselli, mettendoci in salvo sopra gli alberi come tanti passerelli stracquati: e sennò, se stava ai nostri padri, chi, chi se la scapolava dal grande, terribile maremoto del Ventottodiciembre? <sup>241</sup>») e per questo soprannominato Noè; il secondo viaggio, quello dalla terra al mare, dalla vita alla morte, è quello che distingue don Ferdinando da tutti gli altri personaggi del racconto. Una volta sopraggiunta l'età matura, il vecchio pellesquadra si sente di non poter più offrire niente alla sua gente, si sente solo un peso, una bocca da sfamare sotto la cura dei nipoti, quindi, decide di intraprendere il suo ultimo viaggio con alcuni compagni e a bordo di una Borietta, prendono il largo.

---

<sup>239</sup> *Ibidem*.

<sup>240</sup> *Ivi*, p. 538.

<sup>241</sup> *Ibidem*.

La morte di don Ferdinando Currò in mare aperto, lontana dagli occhi di tutti, ricorda il sogno di 'Ndrja dove le fere, arrivate ad un certo punto della loro vita, decidono di darsi la morte gettandosi tra la lava del vulcano per far sì che di loro non resti nulla. Allo stesso modo, don Ferdinando e gli altri ex pescatori prendono il largo e dei loro corpi non vi è più traccia: l'intenzione è quella di cancellare ogni traccia di sé ed evitare che le persone debbano prendersi cura dei loro corpi esanimi. Viene escluso anche in questo caso ogni contatto con il morto e ne viene scongiurato il suo ritorno, infatti a tornare sarà solamente la Borietta. Il ritorno della barca a bordo della quale si erano imbarcati i «nonnavi» sarà l'unica prova della loro morte («L'indomani all'alba trovarono la Borietta rovesciata e mezza arenata fra gli scogli renosi davanti alla 'Ricchia'<sup>242</sup>»), o meglio, della loro salvezza: come si legge tra i pensieri di 'Ndrja, infatti, la barca per loro ha avuto la funzione di bara (poiché attraverso la Borietta hanno trovato la morte), poi si è rivelata un'arca, perché li ha salvati da quella che non poteva più essere considerata una vita degna:

Come feci a non pensarci? si diceva. Quella bar'arca, [...] specificatamente ispirata cioè da Ferdinando Currò e dalla sua comarca di mummioni, doveva venirgli ispirata dall'uso e abuso, dall'usabuso, che avevano fatto di quella lancitta, della Borietta, doveva venirgli di là l'arca incorporata alla bara, l'arca col suo significato rovesciato: arca cioè, non perché gli salvava la vita, ma proprio per il contrario, perché li salvava dalla vita, da quel miserabile residuo di vita, e di quale specie di vita, che poteva restargli da vivere a quei mummioni oramai a culinterra, chi per vecchiaia intartarata, chi per soprassalto di guerra che aveva fatto vecchia, se era ancora giovane, la loro vecchiaia, col privarli di barca e di varo, e chi contempo per assalto di vecchiaia e soprassalto di guerra con conseguente privazione di mare: barca od arca, perché li salvava dal restante malo campare a cui erano oramai destinati, li salvava dal vedersi, come paralitici sopra la sedia, portati e levati, mattina e sera, dalla marina. Li salvava con la fame che si pativa, dal pensarsi di continuo come bocche inutili, mangiapane a tradimento, li salvava insomma, da una vita di vermi di terra, che chi lo sapeva quanto durava ancora, per una morte da pellisquadre, svelta svelta.<sup>243</sup>

L'unico ritorno possibile per don Ferdinando avverrà nella mente di 'Ndrja, il quale immagina che lo spirito dell'ex pescatore sia tornato:

quel pensiero nuovo nuovissimo, diverso diversissimo, quello perlappunto per cui ripetendo: Ferdinando Currò, Ferdinando Currò, contempo che gli teneva gli occhi sopra, gli faceva l'effetto, né più né meno, come se lo chiamasse per nome, chiamasse lui, il cannadastendere, lo chiamasse

---

<sup>242</sup> Ivi, p. 546.

<sup>243</sup> Ivi p. 1146-1147.

cioè con quel nome non suo, Ferdinando Currò, Ferdinando Currò, questo, questo pensiero, gli passava per mente e gli pareva che era pensiero che poteva pure meravigliare: perché uno poteva senz'altro meravigliarsi se lo guardava pensando che era lo spirito di Ferdinando Currò che si calò dal cielo, giusto, giustappunto là, ora e là, ammettendo che riassommò sino a lassòpra, perché in primis c'era pure questo da pensare, che riassommò sino a lassòpra dallo sprofondo di mare dove si sommozzò a perdimento da quella lancetta con la sua comarchetta di mummioni.<sup>244</sup>

Le riapparizioni dei morti in *Horcynus Orca* avvengono solo nell'immaginazione. Nel passo appena riportato, il protagonista si sorprende a pensare al vecchio pellesquadra che ha deciso di imbarcarsi e non tornare più. Allo stesso modo, Cristina Schirò è convinta che l'anima di don Ferdinando si sia reincarnata attraverso metempsicosi nella grande orca allogata nelle acque dello Stretto. Siccome per lei «era cosa notoria, questi traccheggi di anime, fuori e dentro il corpo, erano sempre all'ordine del giorno. Lei ne era persuasa, su questo non c'era dubbio: per lei erano le cose più naturali di questo mondo, quelle dell'altromondo, e ci metteva non solo passione, ma doverosità pure, come a dire che spettava a lei incoffarsi con gli spiriti, perché lei era la sola, là, che se ne intendeva [...]»<sup>245</sup>, è la prima a pensare che l'orca non sia altro che Ferdinando Currò che si è ripresentato ai cariddoti per portare a galla la «cicirella» dopo mesi di carestia. Non può essere nessun altro che quell' «anima bontatosa» di don Ferdinando, scorgendovi persino delle somiglianze fisiche:

« Proprio non mi capacito, non mi capacito... » faceva sinceramente scandalizzata di se stessa. «Non mi capacito come fu che non lo sventai subito: un Ferdinando Currò, un Noè, un gigantomio così notorio... Ma come? Ma se gli rassomiglia persino, gli rassomiglia anche all'esteriore? Confrontatelo con l'animalone: con quelle labbruzze arricciate, quella guardata di ominone bonazzo bonazzo, quei caratteri magni, magnanimità dell'essere che mai pensa a sé, ma sempre e solo agli altri, confrontatelo, confrontatelo e ditemi se quello non è don Ferdinando Currò, sputato lui? »<sup>246</sup>.

Le donne circostanti, felici per la «manna» ricevuta, confermano che l'orca non può che essere l'anima di Don Ferdinando: le prove per supportare tale tesi vengono ricercate nella fisionomia, infatti, l'orca avrebbe assunto gli stessi tratti del volto dell'ex pescatore: il ritorno dell'orca coincide dunque con il ritorno di don Ferdinando, che si reincarna per mandare cibo ai suoi concittadini. Ritorno che però, come accennato, risulta possibile solo attraverso i pensieri delle persone, grazie alla grande potenza della mente e della fantasia (che Stefano D'Arrigo chiama «vistocogliocchidellamente»)

---

<sup>244</sup> Ivi, p. 1145.

<sup>245</sup> Ivi, p. 801.

<sup>246</sup> Ivi, pp. 802-803.

unico luogo in cui, prima o poi, tutto ritorna. Così riflette di 'Ndrja: «Mi posso meravigliare invece, e mi meraviglio, di quello spirito grande, splendido, splendidissimo, eppure così terribile, terribilissimo, che è la nostra mente dove tutto torna, prima o poi, tutto torna e fa un vaeviene senza fine da quando uno nasce a quando uno muore [...]»<sup>247</sup>. Il ritorno del morto, così come quello di 'Ndrja, si configura in *Horcynus Orca* come un elemento evanescente, metafisico, che resta confinato entro i limiti dell'immaginazione, o al massimo come semplice invocazione, come quella proferita da don Giulio Vilardo che chiama l'anima di don Ferdinando e la invita a tornare tra i vivi, affinché possa godere della vista dell'orcaferone e diventare immortale:

Torna, Ferdinando, senti a me, ripiglia terra, qua è il ferone, qua che t'aspetta a te. Lo scappellamento e i complimenti che gli facesti, lo toccarono forse, e forse non si scordò mai di quel mortale che si comportò con lui con cavalleria, e siccome era passato già tanto tempo e quel mortale, se non lo era già, ci mancava poco, poco per diventare da mortale vivo, mortale morto, forse per questo, forse per disobbligarsi, venne qua, venne, venne forse per darti a te un poco di tutta l'immortalità che ha lui. Ferdinando, oh Ferdinando, che è, non mi credi? Ma possibile, possibile mai che non ti scandalisti che Morte o non Morte, con tutta quella sua piaga cancrenosa, e quel suo potente fetore di carogna, si trattava d'un essere che passasse un secolo non si scorda? Domandaglielo, domandaglielo a sti belli pellisquadre, e senti, senti, se non lo fanno capace, sto ferone, d'immortalarti pure a te, bontatoso com'è. Torna, Ferdinando, torna e vedi se non te la spalma in palma di mano, l'immortalità sua »<sup>248</sup>

Sebbene siano invocati, i morti non faranno ritorno in *Horcynus Orca*, perché ciò che manca è il luogo, la casa, Cariddi.

Anche Marosa invoca e spera nel ritorno del suo amante, e come Penelope nell'attesa tesse («non si era mai stancata di dare agugliate su agugliate di desio sul suo telaino, ricamando centrini su centrini di pesci e pescibestini d'ogni specie, d'ogni grandezza e sapore, facendo persino un patto col Signore, perché non le finissero mai i pesci che conosceva e che era in grado di ricamare»<sup>249</sup>) e chiede grazia al Signore pur di poter rivedere 'Ndrja. Del suo ritorno incorporeo si è parlato a lungo, tuttavia la speranza di Marosa resta una vana illusione non solo perché il protagonista è morto in guerra, ma, anche perché se mai 'Ndrja riuscisse a tornare, la donna che desidera avere tra le sue braccia è Ciccina Circé. La figura di Marosa può essere accostata a quella di Penelope per l'attività svolta durante l'assenza dei mariti, tuttavia, come sottolinea Marco Trainito, le due figure femminili sono molto diverse: se da un lato abbiamo una donna matura che aspetta pazientemente il ritorno del suo amato,

---

<sup>247</sup> Ivi, p. 1146.

<sup>248</sup> Ivi, p. 800.

<sup>249</sup> Ivi, p. 1173.



dall'altro c'è una «muccusa» appena sbocciata. Allo stesso modo, il *nostos* del protagonista di *Horcynus Orca* diverge per diversi aspetti da quello di Ulisse:

Mentre infatti l'eroe omerico, dopo un'assenza di 20 anni, torna dalla guerra da vincitore persino da maggiore artefice della vittoria (si pensi al cavallo di Troia), trova la moglie che stata ad aspettar lo pazientemente riporta l'ordine nella suo piccolo regno facendo strage delle "fere" che infestano la sua casa, il povero "nocchiero" della Marina Italiana torna dopo soli due anni da una guerra persa dopo essere stato mandato allo sbando dal suo comandante che autoaffonda la nave, trova la sua promessa "zita" Marosa astiosa e sessualmente affamata [...] <sup>250</sup>.

I due *nostoi* sono diametralmente opposti anche riguardo i protagonisti: infatti mentre quello di Ulisse è un viaggio che va dalla guerra alla pace, quello di 'Ndrja si configura come un passaggio che va dalla sconfitta alla morte. lo stesso destino sarà condiviso da Simone Gaspiroso che, partito da Cariddi all'età di quattordici anni, torna a casa in età matura. Il suo viaggio di ritorno, come quello di 'Ndrja, porta con sé il germe della rovina: anche lui è tornato a casa per morire subito dopo il suo arrivo, come se il suo viaggio fosse indirizzato verso l'annientamento. La meta finale del ritorno, per Simone Gaspiroso, è la morte:

Simone Gaspiroso, comunque, tornava con la sua morte già preparata e pronta, a portata di mano, come l'avesse nella sacca che teneva girata dietro la spalla, e che era tutto il suo bagaglio. Dentro quella sacca portava uno splendido vestito blu, una camicia bianca, una cravatta a farfalla dello stesso colore del vestito, e un paio di scarpine di coppale come nessuno ne aveva mai viste: quello era il suo armamentario da morto, tutta roba che aveva comperato a San Francisco prima di partire. Disse alla nipote che era inutile che lo conservasse, era meglio lasciarlo sopra una sedia accanto al suo letto, dato che a momenti, così disse, ne avrebbe avuto bisogno.

Pareva che avesse tenuto la sua morte in sospeso, per i mesi che era durato il viaggio, sinché non arrivava a destinazione [...] <sup>251</sup>.

Anche per lui, come per il protagonista, è indispensabile far ritorno nel luogo natale e ricongiungersi con i propri affetti prima della dipartita. È interessante notare che i reduci di *Horcynus Orca* aspettano di ritornare presso luoghi familiari per morire, come se avessero coscienza della fine imminente e desiderassero vedere per l'ultima volta volti e luoghi familiari. È lo stesso iter seguito dalla fera

---

<sup>250</sup> M. Trainito, *Il mare immane del male*, op.cit., p. 79.

<sup>251</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 426.

Mezzagiornara che, come abbiamo visto, assume gli stessi atteggiamenti dell'uomo nel momento in cui aspetta di tornare davanti agli occhi dei suoi amici alla 'Ricchia per morire.

Stesso itinerario percorre l'orca, che, come accennato in precedenza, non sarebbe altro che «una mostruosa e infernale esaltazione della “fera”, una sorta di sua dilatazione verso proporzioni disumane<sup>252</sup>»: dopo aver girovagato per i mari, fa ritorno nelle acque dello Stretto per morire davanti agli sguardi incuriositi e increduli della comunità cariddota. L'arrivo dell'orca nel «duemari» avviene qualche giorno prima dell'arrivo di 'Ndrja nel suo luogo natale e viene raccontato in analessi: la sua comparsa è, per tradizione, considerata presagio di morte e distruzione non solo per lei, ma anche il protagonista e per Cariddi. Attraverso la narrazione di Giulio Vilardo, si ricostruisce il viaggio percorso dall'orca, iniziato molti anni prima: il vecchio pescatore ricorda la presenza dell'orca nelle acque dello Stretto ed è sicuro che si tratti dello stesso animale poiché già allora mostrava una piaga sul fianco sinistro. Nel momento della sua nuova (e ultima) apparizione a Cariddi, Giulio Vilardo ha la certezza che si tratti dello stesso animale poiché la piaga presente emana un sentore fetido, segno della putrefazione avvenuta negli anni. Con il passare del tempo e con l'azione dell'acqua salata, la piaga si è incancrenita fino a diventare una vera e propria voragine. Attraverso questo particolare si deduce che la stessa orca che ha ucciso padre e figlio a bordo di una piccola «lancetta» è tornata nel medesimo luogo per trascorrere gli ultimi giorni della sua esistenza: lei conosce già il suo destino e sa di dover morire a seguito di una congiura ardita dalle fere, le quali, architettano e attuano il suo «scodamento». Privare l'orca della sua parte vitale significa non solo provocare la sua morte (morte di un essere immortale), ma conduce le fere alla consapevolezza di avere, d'ora in poi, il pieno dominio sui mari.

Sono numerosi i punti in comune tra la vicenda dell'orca e il *nostos* di 'Ndrja: entrambi muoiono in mare pochi giorni dopo il loro ritorno sui luoghi familiari, per tutti e due si è trattato di un viaggio dalla sconfitta alla morte, infatti mentre il reduce torna sconfitto da una guerra ancora in atto, l'orca muore dopo l'amputazione della sua parte vitale, la coda, da parte delle fere. L'elemento che accomuna maggiormente i due personaggi è la fase che precede la morte, infatti, in entrambi è presente una forte volontà di ristabilire l'ordine del mondo, obiettivo che si rivela fallimentare. 'Ndrja desidera tornare a Cariddi dopo la confusione seguita all'8 settembre perché è sua intenzione riportare l'ordine dopo che questo è stato sconvolto dagli avvenimenti bellici, infatti il protagonista «scopre che la guerra è passata anche per casa sua, sicché il suo movimento è *dalla guerra alla guerra*<sup>253</sup>». La meta del *nostos* del reduce è il ritorno ad una «quiete prima della tempesta»: le persone sono sconvolte, «straviate», Cariddi stessa è distrutta., ma lui «che è fortemente attaccato al passato, [...]

---

<sup>252</sup> C. Marabini, *Lettura di D'Arrigo*, op.cit., p. 33.

<sup>253</sup> G. Alfano, *Ulisse al sepolcro*, op.cit., p. 87

è decisissimo a “tenere il punto” e a impedire che la degradazione avvenga, e giuoca l’unica carta in suo possesso, una carta che tocca i pellisquadre nella sostanza del loro «mestieruzzo», vale a dire la barca<sup>254</sup>». Infatti, a questo caos che ha sconvolto la sua gente, ‘Ndrja tenta di opporsi attraverso l’acquisto di una barca che può dare nuova dignità ai pescatori, poiché è l’unico mezzo che avrebbe consentito loro di tornare al lavoro, alla normalità, alla loro natura, alla vita di sempre, povera ma onesta. Per questo decide di accettare le mille lire che gli dà il Maltese in cambio di una vogata a Messina e chiede al più saggio tra i pescatori se i soldi possano bastare per la costruzione della barca («Don Luigi, » gli fece perciò « vossia che dice, con mille lire come caparra, un mastro d'ascia se lo piglia l'impegno per una palamitara? Perché, l'intenzione mia, vossia forse già lo capì, è che queste mille lire che mi busco nella regata, gliele vado a mettere issofatto in mano a un mastro d'ascia. La prima palamitara che si vara in questi paraggi di mare, dev'essere la nostra»<sup>255</sup>); ma il tentativo del reduce viene stroncato dalla sua morte improvvisa e trascina inesorabilmente tutti i cariddoti verso la fine.

Anche l’orca fa ritorno nello Stretto per ripristinare l’ordine sconvolto dalle fere che ora dominano il «duemari»: in principio l’orca *orcynusa* era colei che regnava, colei che dava morte a tutte le altre specie marine. La guerra combattuta sulla terraferma si è estesa anche nel mare, per cui il caos e lo stravolgimento presenti tra gli uomini hanno contagiato anche il mondo marino, stravolgendone equilibri secolari. Lo «scodamento» architettato dalle fere sconvolge ogni ordine naturale, per questo, in uno slancio vitale premorte, il gigantesco animale tenta di fare carneficina delle sue nemiche e poi muore. L’orcaferone si illude di poter infliggere l’ultima vendetta alle fere per poi morire. I pescatori che stanno per trascinarlo a riva, si rendono conto che in realtà è in fin di vita,

perché il gigantone, se ne persuadevano sempre più, doveva essere morto proprio allora, proprio dopo l'ultimo insanguinamento di fere che aveva fatto, dopo il suo ultimo ammazzamazza d'orcynusa, o più precisamente, il suo momento fatale doveva essere stato quello in cui, col quartodavanti attuffato sotto, sconquassava ancora una di quelle fere spezzate in due, e quel macinamacina affogato di sangue, quello sconocchiamento di ossa fra i cunei, in quell'istante doveva avergli riportato davanti agli occhi e in bocca la visione e il sapore della sua vita di Morte. Là, allora, doveva essere morto, in quella grande fossa di sangue scavata come per riceverlo, in quel mare sbranato e agonizzante di fere, in un mare di mano sua, il suo ultimo mare, tale e quale ai mari e agli oceani che stilava lasciarsi dietro per dove passava.

---

<sup>254</sup> C. Marabini, *Lettura di D'Arrigo*, op.cit., p. 43

<sup>255</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p.1057.

Era morto senza dubbio così, conseguentemente: dando morte alla Morte.<sup>256</sup>

Tuttavia, in *Horcynus Orca* ogni tentativo di riportare l'ordine fallisce; le regole del passato non sono più valide, i valori si sono contaminati e confusi, ed è inevitabile andare verso un futuro che riserva solo morte e distruzione: ogni viaggio compiuto con lo scopo di ristabilire l'armonia naturale degli eventi è un viaggio verso l'insuccesso.

L'ultimo spostamento dell'orca è quello verso la riva dopo che il suo corpo, ormai privo di vita, viene imbragato e trascinato in spiaggia, ma si tratta di un ulteriore viaggio verso il disfacimento, dal momento che la carcassa viene smembrata e usata per creare oggetti. Sintetizza così Pedullà: «il viaggio si conclude con la vittoria del caos, del mare come massa magmatica, liquido primordiale nel quale tutto si fa e si disfa, nel quale non si conquista l'armonia, ma la dissonanza»<sup>257</sup>.

### 3.4 Il viaggio di Silvestro: convergenze tra *Horcynus orca* e *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini

Tra le tante fonti a cui ha attinto D'Arrigo per la stesura di *Horcynus Orca* vi è probabilmente un classico della letteratura italiana del Novecento, *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini. Il *nostos* di Silvestro, il protagonista che torna in Sicilia dopo quindici anni, richiama per alcuni aspetti quello dell'antieroe darrighiano 'Ndrja Cambria. A livello macroscopico si nota un forte parallelismo nella struttura delle due opere: i 49 episodi in cui è suddiviso *Horcynus Orca* richiamano i 49 capitoli di *Conversazione*; inoltre, le due opere possono essere idealmente suddivise in un «prima», che comprende gli eventi antecedenti all'arrivo dei protagonisti in Sicilia, e un «dopo», caratterizzato, in entrambi i casi, da un intenso dialogo con il genitore ancora in vita (per Silvestro è la madre Concezione Ferrauto, nel caso di 'Ndrja è il padre Caitanello Cambria); e ancora: entrambi fanno rientro in Sicilia dopo un lungo viaggio notturno.

*Conversazione in Sicilia* si apre con una rivelazione shock: il narratore protagonista è in «preda ad astratti furori per il genere umano perduto»: la catastrofe è avvenuta e Silvestro ne ha già preso coscienza. Alla stessa conclusione arriverà 'Ndrja Cambria nel momento in cui torna al suo paese e assiste allo sgretolamento di norme e valori che avevano regolato da sempre la vita dei cariddoti; tocca con mano lo «straviamento» dei pescatori, che, in assenza di barche, sono ridotti a farsi arenare l'orca pur di mangiare e sfamare il loro popolo. Il genere umano è perduto in *Horcynus Orca* e il protagonista, a differenza di Silvestro, se ne renderà conto una volta approdato sull'isola, poco prima di morire. Il silenzio iniziale di Silvestro («vedevo amici, per un'ora, due ore, e stavo con

---

<sup>256</sup> Ivi, pp. 1177-1178.

<sup>257</sup> W. Pedullà, *Horcynus Orca*, in *Storia generale della letteratura italiana*, pag. 145

loro senza dire una parola, chinavo il capo<sup>258</sup>») è il silenzio del reduce che viene interrotto saltuariamente e solo grazie alla maga Ciccina Circé. Ma il tratto che accomuna maggiormente i due personaggi è il modo di concepire la vita: per Silvestro l'esistenza è «come un sordo sogno<sup>259</sup>» e la sua condizione è quella di una persona che vive tra sogno e realtà, tra vita e morte:

Ero quieto; ero come se non avessi mai avuto un giorno di vita, né mai saputo che cosa significasse esser felici, come se non avessi nulla da dire, da affermare, negare, nulla di mio da mettere in gioco, e nulla da ascoltare, da dare e nessuna disposizione a ricevere, e come se mai in tutti i miei anni di esistenza avessi mangiato pane, bevuto vino, o bevuto caffè, mai stato a letto con una ragazza, mai avuto dei figli, mai preso a pugni qualcuno, o non credessi tutto questo possibile, come se mai avessi avuto un'infanzia in Sicilia tra i fichidindia e lo zolfo, nelle montagne [...]<sup>260</sup>.

È la condizione di chi è già morto, o meglio, di chi non ha mai vissuto: è come se non fosse mai nato. La vita del protagonista di *Conversazione* è sospesa in un vuoto assoluto, e, come 'Ndrja, anche lui è morto in guerra e quando torna in Sicilia, la sua esistenza fluttua tra il fantastico e il reale, tra il sogno e la realtà; si trovano entrambi in una situazione di non- vita. Lo stato di perenne sonno in cui versa il protagonista darrighiano ricorda la condizione di «sogno sordo» di Silvestro, il quale appena arriva in Sicilia, prende coscienza del fatto che il suo ritorno non sia del tutto reale, si accorge che «l'essere là fosse effetto della mia decisione, d'un movimento della mia memoria, non del mio corpo<sup>261</sup>». Anche il viaggio di 'Ndrja, come abbiamo visto, oscilla tra il sogno e la realtà. E ancora Silvestro, appena raggiunge la casa materna, si sorprende a pensare:

Ma guarda, sono da mia madre, pensai di nuovo, e lo trovavo improvviso esserci come improvviso ci si ritrova in un punto della memoria, e altrettanto favoloso, e credevo di essere entrato a viaggiare in una quarta dimensione. Pareva che non ci fosse stato nulla, o solo un sogno, un intermezzo d'animo, tra l'essere a Siracusa e l'essere là [...]<sup>262</sup>

Entrambi fanno ritorno dopo un periodo di assenza, in Sicilia, dove hanno una ragazza che li aspetta: questo elemento per loro non costituisce un'attrazione, un motivo in più per tornare a casa (come invece era per Ulisse, tanto smanioso di tornare da Penelope) anzi, sia Silvestro che 'Ndrja risultano essere totalmente indifferenti all'affetto mostrato dalle loro fidanzate. Così dichiara Silvestro: «Non

---

<sup>258</sup> E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, op.cit. pag. 13

<sup>259</sup> *Ibidem*

<sup>260</sup> Ivi, pp. 13-14.

<sup>261</sup> Ivi p. 50.

<sup>262</sup> Ivi, pp.49-50.

mi importava che la mia ragazza mi aspettasse; raggiungerla o no, o sfogliare un dizionario era per me lo stesso<sup>263</sup>», e prosegue: «Non avevo più voglia di guardare la mia ragazza in faccia<sup>264</sup>»; parallelamente «'Ndrja andò poi a sbrigare la parte più scabrosa di saluti, scabrosa perché scabrosa era la personella che doveva salutare. Marosa era comparsa sulla porta col viso già rigato di lagrime [...]»<sup>265</sup>. Il loro viaggio di ritorno non ha come obiettivo il raggiungimento della donna, non è mosso dal desiderio di riabbracciare quegli affetti da cui sono stati lontani per anni. I valori che un tempo erano solidi e costituivano il perno di una società sana ora sono confusi deviati: anche il sentimento amoroso ha subito delle deformazioni.

Per entrambi sarà invece determinante il rapporto con i genitori: come già accennato, per Silvestro «il colloquio iniziatico con la madre diventa fondamentale per conoscere e definire la propria condizione esistenziale<sup>266</sup>». Una volta arrivati in Sicilia, il primo posto dove si recano è la casa paterna, luogo familiare in cui incontrano per la prima volta dopo anni il parente rimasto. Le due situazioni che si presentano davanti agli occhi dei due ragazzi sono apparentemente simili, ma celano condizioni opposte: mentre la signora Concezione Ferrauto è intenta ad arrostitire l'aringa, Caitanello è alle prese con la carne di fera; tuttavia, mentre Silvestro sente l'odore dell'aringa che sta ad arrostitire («[...] respiravo l'odore dell'aringa, e non mi era indifferente, mi piaceva, lo riconoscevo odore dei pasti della mia infanzia<sup>267</sup>»), 'Ndrja

si sentì pizzicare il naso da un sentore sanguoso, acre e dolciastro, della stessa specie di quello che svaporava da porte e finestre nel paese femminoto, con la sola differenza che qui era freddo sentore di fera cruda e là era sentore caldo, ribollente di fera cotta. Non si sarebbe saputo che scegliere fra quello e questo. Qui, al sentore schiumoso del sangue, si mischiava quello dell'acetoforte, profuso a piene mani, e l'acetoforte ribellava il tanfo di carne cruda che andava macerando, inselvaggendolo ancora di più.<sup>268</sup>

La differenza sostanziale tra le due esperienze olfattive è che mentre Silvestro riconosce in quei profumi la sua infanzia e attraverso di essi si ricongiunge con un mondo familiare, 'Ndrja ne è al contempo sorpreso e disgustato: i pescatori non si erano mai cibati di carne di fera prima della guerra, mentre ora «era da non credere: Caitanello Cambria che ammosciava pure lui la sua parte di fera<sup>269</sup>». L'odore di aceto con cui Caitanello sta preparando la carne è molto forte tanto che 'Ndrja riesce a

---

<sup>263</sup> Ivi, p. 13.

<sup>264</sup> Ivi, p. 17.

<sup>265</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 1193.

<sup>266</sup> T. Iermano, *Geografie e storie del Novecento letterario. Schede di narratori e prosatori*, Mephite, 2009 p. 37.

<sup>267</sup> E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, op.cit. p. 52.

<sup>268</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 412.

<sup>269</sup> Ivi., p. 413.

percepirlo già prima di entrare in casa. attraverso questa esperienza ‘Ndrja prende coscienza che il mondo «di prima» è stato completamente stravolto.

Inoltre, sia Silvestro che ‘Ndrja, appena si addentrano nel luogo domestico, chiamano i genitori per nome e non semplicemente «mamma» o «papà», ma «Signora Concezione<sup>270</sup>» e «Don Caitanello? Don Caitanello Cambria?<sup>271</sup>»; tuttavia la grande divergenza sta nelle reazioni opposte dei due anziani: se la madre di Silvestro dopo quindici anni riconosce il figlio dalla voce prima che possa vedere il suo volto e inizia con lui un dialogo che ha come oggetto l’infanzia del ragazzo, Caitanello, visto ‘Ndrja «se ne uscì che non riconosceva in quello sconosciuto suo figlio: si calò la visiera sugli occhi e invece di gettargli le braccia al collo, lo costrinse a battergli sulla corazza del cuore, gli pretese, insomma, prove della sua identità di figlio, se quello, come asseriva, era il suo vero essere»<sup>272</sup>, segno evidente del mondo «straviato» in cui si ritrova il reduce, dove il padre fatica a riconoscere il figlio dopo soli due anni di assenza. Contrariamente a *Conversazione in Sicilia*, dove il dialogo tra madre e figlio è costituito da una serie di vivaci battute, il primo «dialogo» tra padre e figlio in *Horcynus Orca* assume la forma di monologo in cui Caitanello racconta gli eventi accaduti a Cariddi durante l’assenza di ‘Ndrja (questo elemento contribuisce a rafforzare la tesi secondo cui il ritorno del protagonista sarebbe puramente spirituale).

La differenza sostanziale tra i due *nostoi* è che mentre per Silvestro, una volta approdato sull’isola, il viaggio è appena iniziato, cioè il suo viaggio non termina con l’arrivo in Sicilia ma sente che «Questo era il più importante nell’essere là: non aver finito il mio viaggio; anzi, forse, averlo appena cominciato; perché così, almeno, io sentivo [...]»<sup>273</sup>, ‘Ndrja «vedeva così la notte, una notte doppiamente tenebrosa, per oscuramento di guerra e difetto di luna, rovesciarsi fra lui e quell’ultimo passo di poche miglia marine che gli restava da fare, per giungere al termine del suo viaggio: che era Cariddi [...]»<sup>274</sup>. Appena arriva sull’isola, il protagonista di *Horcynus Orca* ha terminato il suo viaggio, in primis perché la sua permanenza in Sicilia sarà brevissima a causa della morte che sopraggiunge improvvisa e poi perché, come specificato in precedenza, Cariddi «non c’è più», dunque, necessariamente il viaggio di ‘Ndrja si conclude con il suo approdo.

Dal punto di vista lessicale, i due romanzi sono accomunato dall’uso di nomi emblematici per indicare i passeggeri che insieme ai due personaggi principali viaggiano per tornare nel loro luogo d’origine: così «Coi Baffi» «Senza Baffi» «il Gran Lombardo» ricordano la *femminota*

---

<sup>270</sup> E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, op.cit., p. 51.

<sup>271</sup> D’Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit.,p. 479.

<sup>272</sup> *Ibidem*.

<sup>273</sup> E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, op.cit.,p. 49.

<sup>274</sup> D’Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 16.

«Facciatagliata», la «Grantesta» per indicare Mussolini, i reduci «Boccadopa» e «Portempedocle», e lo stesso 'Ndrja che da loro viene chiamato «Mosè».



## 4. LE METAMORFOSI

### 4.1 I luoghi mutati

«*Horcynus Orca* è un mitico ed epico poema della metamorfosi<sup>275</sup>». In tutto il romanzo si assiste ad una perdita progressiva dei valori causata principalmente dalla guerra e, come sottolinea G. Alfano «dalla commistione del morto col vivente<sup>276</sup>». I cambiamenti traumatici causati dal conflitto investono luoghi, persone, animali. Il viaggio del reduce ha come unico obiettivo la presa di coscienza del degrado che ha investito Cariddi e i cariddoti, e che la guerra in pochi attimi ha cancellato interi villaggi e famiglie, apportando sconvolgenti mutamenti al paesaggio e alle persone. Anche il mare e gli animali che vi abitano subiscono sostanziali mutamenti: galleggiano cadaveri in cerca di sepoltura, i quali verranno sfigurati dall'azione dell'acqua salata per poi essere preda delle sarde, innescando un sistema per cui l'uomo mangia un altro uomo; la fera attacca il grande pescespada e scoda l'orca «immortale», sconvolgendo così ogni ordine creato dalla natura. È tangibile la metamorfosi subita da Cata, che porta chiari segni di un trauma che ha per sempre cambiato la sua vita e che non è in grado di superare; la madre e la sorella di Sasà Liconti non accetteranno mai il cambiamento del figlio-fratello che, immobile su uno scoglio, guarda la Sicilia con lo stesso sguardo vuoto della ragazza «imbambolata»; non segue più nessuna regola tradizionale il pescatore che, alle prese con la carne di fera, rifiuta ogni possibilità di avere una nuova barca e vede il suo futuro solo attraverso il «riciclo» della carcassa dell'orca. Il potere della guerra risiede nel cambiare le situazioni in pochi attimi e nel lasciare segni indelebili attraverso ripetuti eventi traumatici. Anche il grande mare orcynuso non resta immune dalla mutazione, per cui si vede l'orca immortale che, privata della sua coda, si trasforma in un essere «scodato» che riesce appena a stare a galla, o la fera Manuncularais che nuota per i mari senza la pinna soprana, e ancora, sono «straviate» le fere, sorprese dai «pellisquadra» in atteggiamenti assolutamente anomali rispetto al passato. La corruzione causata dal conflitto ha invaso mare e terra e *Horcynus Orca* si configura come un grido di protesta contro la degenerazione e la perversione del mondo.

Come accennato in precedenza, anche gli scenari paesaggistici mutano radicalmente: esemplare è il caso della famiglia Castorina, la cui abitazione è stata abbattuta in pochi attimi da una bomba, lasciando dietro di sé uno scenario di morte e distruzione. In una tranquilla e serena notte di

---

<sup>275</sup> G. Pontiggia Giuseppe, *Introduzione*, in Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Mondadori, Milano, 1975; p. 6.

<sup>276</sup> G. Alfano, *Gli effetti della guerra*, op. cit., p. 220. In questa sede il critico sottolinea che la causa del degrado che ha investito Cariddi e tutti i paesi limitrofi risiede nel «contagio pestilenziale che ormai si è diffuso anche nel paese dei pescatori. Un contagio [...] dovuto al ritorno del cadavere, alla commistione del morto col vivente».

agosto, cade improvvisamente una bomba, «senza la minima avvisaglia di aereoplani<sup>277</sup>» e in un attimo cambia il paesaggio: lì dove fino a pochi attimi prima sorgeva la casa dei Castorina, ora Caitanello egli altri pescatori,

Affacciandosi sulla marina scoprivano il cratere pullulante d'acqua e scoprivano che della casa dei Castorina erano rimasti solo dei mozziconi di muro. In basso al muro, dal lato delle palme, dove i Castorina accendevano il focolare, c'era ancora qualche traccia di nerofumo e quel nerofumo che pareva ancora caldo sotto le dita, gli faceva l'effetto come d'un segno di vita bruciata in un lampo e contempo, un segnale di lutto, un avviso di morte [...] <sup>278</sup>

Nel caso preso in esame, cambia improvvisamente un luogo che a tutti era familiare: tutti i cariddoti conoscevano perfettamente la casa dei Castorina e ogni suo membro che ora giace riverso sulla riva sconquassato dalle bombe. Il dolore dei compaesani non servirà a riportare indietro una situazione cancellata *per sempre*, infatti, si ha l'impressione di aver perso irrimediabilmente un luogo e delle persone care. La distruzione di casa Castorina è solo il primo di una serie di eventi drammatici che dominano la scena di Cariddi, infatti, in *Horcynus Orca* il male attrae altro male e la distruzione non si configura mai come avvenimento ultimo, ma funge da richiamo per altri avvenimenti tragici.

Una delle tappe del viaggio di 'Ndrja è la città di Messina, paese che ha risentito fortemente del passaggio della guerra: il protagonista non può far altro che limitarsi a registrare il cambiamento dell'aspetto della città, completamente mutato a causa dei bombardamenti subiti tanto da poter essere chiamata da 'Ndrja «Ventottodiciembre di Messina<sup>279</sup>» con chiaro riferimento al maremoto che era seguito al terremoto che ha investito la città il ventotto dicembre 1908. Lo scenario si presenta in netto contrasto con il ricordo del reduce; ora Messina si presenta come

[...] un grande cimitero sotto la luna. Il viale principale, che si chiamava viale Garibaldi e una volta era grande e spazioso, ora, ai due lati, era tutto ingombro di mucchi di macerie e nel mezzo aveva un passaggio che pareva il letto secco di un fiume: lo scirocco, da sotto le rovine, faceva sprigionare zaffate di fetori mischiati insieme in un miscuglio vomitevole: fetori come di cose fermentate e di corpi, umani o d'animali, in putrefazione. Passarono il resto della notte alla Casa Littoria, che anche se si chiamava Casa, non era casa dove abitavano cristiani, cristiani vivi: era di forma rettangolare, tutta squadrata, anche le colonne, ed era bianca, bianca d'un bianco gessoso finto marmorino, come una cappella funeraria. Era, per lungo e per largo, sventrata dalle bombe:

---

<sup>277</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 535.

<sup>278</sup> Ivi, p. 536.

<sup>279</sup> Ivi, p. 1233.

scura, fredda, puzzava, come tutta la città, di scorze d'arance fermentate, di merda e piscio di uomini e d'animali.<sup>280</sup>

I luoghi conosciuti dal protagonista cambiano aspetto e portano con sé la trasformazione di un mondo che si sta progressivamente sgretolando.

Lo stesso cambio improvviso di scenario si ha in un altro episodio del romanzo, dove Caitanello, allontanatosi a piedi dal paese, scopre sei militi della Dicat in un canneto. La morte è sopraggiunta improvvisa e ha sorpreso i commilitoni durante il pasto, lasciando i corpi per giorni e giorni riversi sulla tavola. Uno scenario mutato in pochi attimi (come quello di casa Castorina) dove non resta altro che constatare l'immobilità che ora regna tra le canne in aperta campagna e la metamorfosi subita dai soldati, che prendono sempre più le sembianze della morte, da D'Arrigo chiamata «Nasomangiato»:

la morte li fulminò in quello che facevano, li lasciò come statue banchettanti: quello che spezzava il pane, l'altro accanto a lui, con la mano che stava per pigliare il bicchiere di vino, il terzo seduto coi primi due sullo stesso bancone, col boccone in punta alla forchetta, e quello, dall'altro lato della tavolata, col coltello impugnato, e l'altro vicino, che sta col capo rovesciato all'indietro, e l'ultimo infine, come caduto in sonno e mezzo insabbiato... Se differivano l'uno dall'altro, era ormai solo per quello, per il gesto della mano, la mossa, la positura, perché, per il resto erano ormai tutti e sei figli d'una stessa madre coi connotati di faccia che andavano somigliandosi sempre più con quelli di lei da Nasomangiato.<sup>281</sup>

In pochi giorni i corpi dei militi, che evidentemente non hanno trovato sepoltura, hanno cambiato aspetto, avvicinandosi sempre più alla stessa forma di «Nasodicane».

#### 4.2 Compenetrazione e deformazione

Anche i «finanzericchi» che si occupano della sepoltura dei corpi che il mare rigetta sulle rive dell'isola subiscono una metamorfosi: in uno dei suoi sproloqui Ciccina Circé afferma che i finanzieri assumono la stessa faccia dei morti che seppelliscono, e i connotati che prendono li accompagnano per tutta la vita, ritrovandosi da vivi con la faccia della Morte:

Tu li guardi in faccia, li guardi e che ti pare di vedere sulla loro faccia? Il morto, quello che insabbiarono prima, ma già scheletrito, con la testa che gli diventò teschio: insomma, pare che gli

---

<sup>280</sup> Ivi, p. 1230.

<sup>281</sup> Ivi, p. 562.

costò un secolo di vita o un secolo di morte, ai financericchi, gettargli un pugno di rena e un'occhiata al morto marino. Sopra quel loro incarnato di giovinoni, che pare che li allattò l'asina, sopra quella faccia rossa importogallata, come fu, tu ti domandi, come successe che la faccia del morto ci restò stampata, guancia scavata e occhiaia, pallore, pallore e nemmeno più una goccia di sangue? Guardateli, tu dici, guardateli, questi figli di madre: s'impressionarono tanto, che la faccia bella rossa e lattosa, sgargiante di vita, che avevano, pare che gli cadde, mentre stavano a testa sotto, e pare che per sbaglio l'insabbiarono in luogo di quella del morto e pare che questa gli andò in faccia a loro.<sup>282</sup>

Allo stesso modo, quando le donne incinte si impressionano di qualche evento particolare, partoriscono bambini con sembianze di pesce:

a certe incinte, deboli di costituzione, che, si sente dire, s'impressionarono per qualcosa che vedettero o sentirono e l'impressione gli s'andò a imprimere sopra il figlio dentro la pancia, come un marchio a fuoco sulla cera; e queste femmine vengono poi a sgravarsi di mali mostri, spaventevoli fenomeni di natura, esseri orrendissimi, con la testa o con la coda di pesce, oppure con questo o quello di sconosciuti, impressionanti animali. Tu li guardi, Ciccinella mia, e dentro di te dici: e questo scempio mostruoso le uscì di ventre a femmina umana? Ma allora, che specie di specie è sta specie nostra umana? »<sup>283</sup>

Queste metamorfosi e compenetrazioni tra l'uomo e il pesce sanciscono il profondo legame tra terra e mare, l'ancestrale unione tra esseri terreni e marini.

I cambiamenti di forma nel romanzo avvengono anche solo «per immaginazione»: è il caso di Jano Scarfi che, in procinto di sgozzare una fera, riconosce sul suo volto i tratti del figlio disperso in guerra e alla fine rinuncia. Lo sguardo del pescatore

dovette andargli alla pupilla della fera alzata al cielo come quella d'una Vergine e Martire, e difatti, come in conseguenza, Jano Scarfi bestemmiò e senza ragionarci, certo per l'affinità, bestemmiò le quattro Pupille Consacrate di Santa Lucia, le due del martirio terreno che mostra nella bianca tazza, e le due, di vista celeste, con cui vede sempre. Allontanò lo sguardo e rabbioso, con l'emozione dei sentimenti, disse:

« Guardate dove m'andarono gli occhi. Che posso farci? Mi pare tutto mio figlio Ninai »<sup>284</sup>.

---

<sup>282</sup> Ivi, p. 365.

<sup>283</sup> Ivi, p. 364.

<sup>284</sup> Ivi, p. 212.

E se si può scorgere un ragazzo negli occhi della fera, è vero anche che la fera stessa assume atteggiamenti e sembianze tipiche del genere umano. Per quanto i «pellisquadre» siano accaniti nell'uccidere gli animali, la fera «che è la fera, quando davanti allo scannatore, si fa uscire il bambinello dalla gola, come se mai glielo sentirono uscire e fa ngangà, ngangà, vava di latte, bebè senza peccato né colpa, che ti guarda con l'occhietto a piantolino e piatisce, allora, per la madò, su qualche corda di pietà, non possono negarlo, gli risuona sempre dentro»<sup>285</sup>. La commistione uomo-fera è totale.

Le metamorfosi in *Horcynus Orca* avvengono in due direzioni: se da un lato, come abbiamo visto, i soldati nel canneto vengono rinvenuti con le sembianze di Morte e i finanzieri assumono i connotati della Morte quando sono ancora in vita, il cadavere di Pirri avvistato dai pescatori dal promontorio ha preso la forma di un pesce. La deformazione, dunque, avviene in più direzioni: sia dal vivo al morto, sia dal morto al pesce, sia dal vivo al pesce. Nonostante il suo corpo sia stato chiuso alla perfezione da 'Ndrja e da Crocitto nei sacchi da caffè, il giovane suicida riappare sotto gli occhi dei vivi, che in un primo momento non sanno a chi appartiene e vedono «quello che restava di uno sventurato cristiano, forse tedesco, forse italiano, forse inglese, forse americano»<sup>286</sup>: la metamorfosi subita dal corpo di Pirri è un «travaglietto» opera di sarde, sardelle, sardine che

gli avevano accorciato e affilato le braccia, spuntandogliele come pinne; delle gambe, se non era stata qualche cannonata o qualche bomba a portargliela via di netto a netto, gliene avevano lasciato una sola, e a quella, avevano sfrangiato le dita del piede, in modo tale che oscillavano a pelo d'acqua come la frangia di una coda; e poi, gli avevano smangiato il cranio, squadrandoglielo e appiattendoglielo, e fatto scomparire naso e orecchie, e là, ai due lati, ora, i buchi degli orecchi avevano qualcosa di somigliante agli occhi da cieco d'un pesce degli abissi: e poi, per finire, gli avevano slargato la bocca, ammascellandogliela in dentro, come gliela modellassero su quella, a becco, della fera. Forse, lo avevano fatto da sole le sarde, quel travaglietto, sarde, sardelle, sardine, tutta la gran famiglia vomitosa, o forse la guerra aveva fatto il grosso ed esse lo avevano rifinito, ricamando quello sventurato coi loro dentuzzi a punta d'ago.<sup>287</sup>

Il cadavere ritorna mutato nella forma (è ora una «figura sfigurata a testa e coda di pesce»<sup>288</sup>) e i pescatori che lo osservano non possono far altro che pensare ai loro figli lontani «per mare e per mari di guerra»<sup>289</sup>; 'Ndrja, che sente un legame particolare con quel cadavere, sarà l'unico che continuerà

---

<sup>285</sup> *Ibidem*.

<sup>286</sup> Ivi, p. 909.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> Ivi, p. 911.

<sup>289</sup> Ivi, p. 910.

a seguire con lo sguardo quel corpo metamorfizzato di cui «ora si vedeva solo un piede venire fuori dall'acqua sfrangiato in punta, come la coda d'un pesce che si sommozzava<sup>290</sup>».

La metamorfosi per eccellenza è quella di don Ferdinando Currò, che si è reincarnato nell'orca, la quale ora assume i connotati del vecchio pescatore che volontariamente si è allontanato a bordo di una «lancetta» per trovare morte in mare aperto. In questo caso si ha una perfetta compenetrazione uomo-pesce avvenuta attraverso metempsicosi: la guerra ha permesso il contagio tra uomo e animale, per cui si è avviato un processo di reciproca integrazione, dove gli uomini prendono sembianze di pesci e dove gli animali marini assumono atteggiamenti simili a quelli degli uomini.

La metamorfosi non avviene solamente ai corpi morti, ma riguarda anche chi è tornato vivo dalla guerra, come Federico Scoma che, ferito dalle schegge, presenta la mano destra completamente dilaniata. Caitanello vedrà in quel «rotolo di carne martoriata<sup>291</sup>» una pinna di fera. Sospeso tra realtà e fantasia, immagina un breve dialogo con il reduce:

Don Caitanello, vi è noto per caso st'animale schifevole e strano? pareva domandargli Federico e lui pareva rispondergli: ma quale animale, Federicuzzo? non lo vedi che è una manuncula di fera? pinna pettorale, non ci può essere dubbio, e si direbbe che un animale più grosso gliela strappò a qualcuna di quelle scialacquone, la masticò e poi sputò, ma per quanto aggrovigliata, a malapena sgrossata, quella è comunque manuncula di fera. Non li vedeva, quel bonfigliolo, i legamenti fra dito e dito, con la pelle più tenera e brunastra, che quasi traspariva alla luce, la membrana grisposa, abbranchiante e sditata delle manuncule? Non li vedeva? Non vedeva? O per meglio dire, non immaginava di vedere? <sup>292</sup>

L'idea di una compenetrazione tra l'uomo e il pesce indispetta Caitanello il quale non accetta la «confusione di razze tra cristiani e fere<sup>293</sup>», quest'ultime considerate acerrime nemiche dell'uomo che ora, a detta sua, vorrebbero impadronirsi delle sembianze umane. Per Caitanello è inaccettabile la commistione uomo -pesce/uomo-fera e anche nel pensiero viene rifiutata energicamente, tanto da chiedere a Federico (si rivolge a lui, ma solo nel delirio della sua mente): «Ti schifò dunque tanto il cristiano, che simpatizzi con la fera, tanto che gli ridài la figura che prima, si dice, gli levasti?<sup>294</sup>»; si ricordi che l'intolleranza mostrata verso la compenetrazione uomo-fera, per Caitanello, risale probabilmente all'età dell'infanzia, quando a sua insaputa, ha assunto lo stomaco di fera preparato dalla guaritrice del paese dopo la morte di Mezzagiornara. Tuttavia, questa insofferenza entra in

---

<sup>290</sup> Ivi, p. 911.

<sup>291</sup> Ivi, p. 617.

<sup>292</sup> Ivi, p. 618.

<sup>293</sup> *Ibidem*.

<sup>294</sup> *Ibidem*.

contraddizione con l'atteggiamento che Caitanello assume da adulto, poiché anche lui, come gli altri cariddoti, è vittima di un cambiamento dovuto alle drammatiche vicende belliche. Il risultato della metamorfosi di Caitanello viene osservata dal figlio 'Ndrja che, reduce dalla guerra, torna a casa e viene sopraffatto dall'olezzo di carne di fera imputridita che il padre sta mettendo sotto aceto per potersene cibare. L'usanza di mangiare carne «bestina» è arrivata a Cariddi a causa della carestia causata dalla guerra e ha investito tutti, dallo «scardellino» che commercia carne di fera spacciandola per tonno e vendendo acqua di mare come acqua purgativa, ai soldati che «erano pronti, seduti a tavola, con la fera trinciata nel piatto [...]»<sup>295</sup>, fino ai pescatori, costretti ad arenare l'orca imputridita pur di mangiare.

Ciò di cui non sono al corrente è che cibarsi di carcasse, in particolare di fera, significa morire insieme all'animale morto, assumerne la forma, i connotati, l'essenza di morte; ma non solo: significa anche cibarsi di uomini morti. Infatti, in *Horcynus Orca* è presente anche un'altra forma di compenetrazione tra corpi, che, con tutta probabilità, risulta essere l'evento che indica con maggior efficacia la deviazione degli uomini: il cannibalismo. L'uomo «straviato» (estraneo, cioè, alle sue abitudini) ha

cominciato a cibarsi della carne proibita. La gravità di una tale azione è chiarita dal fatto che il tabù della fera copre il più profondo tabù del cannibalismo. A più riprese, infatti, viene spiegato che, al modo che le sarde si nutrono, tra l'altro, dei cadaveri vaganti nello Stretto, così esse sono poi preda preferita delle fere, che ne sono «alliccosissime»: mangiare carne di fera significa dunque mangiare-per trasmissione- carne umana [...]»<sup>296</sup>

La catena alimentare per cui attraverso la fera viene mangiato anche il soldato che vaga nel mare costituisce l'apice della deviazione umana, perché mangiare fera significa cibarsi dei propri figli morti. Luigi Orioles si rivolge a Caitanello ed esprime la sua serenità riguardo al mangiare carne di fera, poiché lui non ha figli: «Vedete, io non ho figli per mare e non ho da spagnarmi che mangio un poco di quella fetenziella di fera e mi succede di sentirmi qualche lisca o sfilaccio di mio figlio fra i denti»<sup>297</sup>. Il ribaltamento di valori che si concretizza nella pratica del cannibalismo costituisce il simbolo di un mondo finito, in particolare quello dei «pellisquadre», o meglio, ex «pellisquadre» ora piegati a raccattare per le spiagge rifiuti e carni putrefatte e rifiutando l'unica ancora di salvezza, la barca. Come accennato, l'intera struttura linguistica di *Horcynus Orca* è retta dai tre termini *barca*, *bara*, *arca*: in questo caso la barca (che metaforicamente indica il ritorno al lavoro come pescatori)

---

<sup>295</sup> Ivi, p. 560.

<sup>296</sup> G. Alfano, *Gli effetti della guerra*, op.cit., pp. 220-221.

<sup>297</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 551.

sarebbe l'unico modo per sfuggire al disfacimento totale e l'unica possibilità per la comunità cariddota di ricostruire la loro identità. Tuttavia, essi rifiutano, o meglio, restano indifferenti a questa occasione che gli viene offerta:

A quelli, la barca, da un orecchio gli entrava e dall'altro gli usciva. Gli bastò darsi un'occhiata alle spalle per rendersi conto che alla parola palamitara non davano il minimo segno d'intesa, né di sentimento per la cosa né di risentimento per la parola: non poteva dire, nemmeno per illudersi, che non era che non intendevano più la cosa, cioè la barca, l'unica e sola cosa che avevano sempre inteso nella loro vita, ma che non intendevano lui, la sua voce, per il fatto di essere tutti, tutti e in tutto, mammalucchiti a guardare verso il mare dell'orcagna, perché l'intendevano, l'intendevano, poteva giurarci che già da un pezzo l'avevano inteso, s'era girato persino all'indietro di bocca e aveva parlato forte, marcando le parole, e per come stavano stretti lassòpra, era come avergli parlato, anzi gridato, a ognuno con la bocca contro l'orecchio, l'avevano inteso, l'avevano inteso bene, bene inteso, non frainteso, solo che, perlappunto, la palamitara da un orecchio gli entrava e dall'altro gli usciva.<sup>298</sup>

I pescatori, dunque si oppongono a qualsiasi soluzione di riscatto: si cibano di fera (e, quindi, di carne umana), pensano solo a quale sia il modo migliore per arenare l'orca per cibarsene e rifiutano di tornare al loro mestiere. Questi elementi concorrono a determinare la fine della loro comunità e del loro mondo.

#### 4.3 La metamorfosi nel genere umano

In *Horcynus Orca*, quando la metamorfosi non si attua nei corpi, si manifesta negli atteggiamenti, nei comportamenti e nei modi di stare al mondo. La prima metamorfosi del romanzo è quella che subisce la giovane Cata che, a detta delle femminote, è rimasta imbambolata a seguito della partenza improvvisa del marito. A partire da quella notte, la ragazza è incapace di rispondere agli stimoli esterni, («pareva che né sguardi né pensieri di alcuno la potessero raggiungere e farle compagnia. Come già prima, andava scomparendo sotto il giardino, simile a una figura d'aria, una silhouette senza esistenza, infantasimata<sup>299</sup>»). Cata è rimasta «sfantasiata» (aggettivo largamente usato dall'autore per definire l'atteggiamento della *femminota*) perché suo marito Damiano è partito improvvisamente per la guerra lasciando l'atto amoroso incompiuto. E' stato letteralmente strappato dal letto dai carabinieri che lo hanno costretto a partire immediatamente per la guerra: è andato via, in sostanza, senza aver «gettato semenza». Per questo la fanciulla sarebbe rimasta «fra l'imbambolata

---

<sup>298</sup> Ivi, pp. 1057-1058.

<sup>299</sup> Ivi, p. 65.



e la sfantasiata [...] sola con quel suo sorriso strano, terribile, beato: in un'aria delicata, in vetrina, come qualcosa di intoccabile dietro un vetro, in un'aria tutta tangelosa<sup>300</sup> » e, come è stato predetto da una sanatrice di Santa Caterina d'Aspromonte, solo l'uomo che porterà a compimento l'opera del marito lasciata in sospeso, potrà salvare Cata dalla follia. L'atteggiamento della giovane moglie è cambiato repentinamente dopo il trauma subito: un evento rovinoso si è insinuato nella vita di Cata (come in quella di tante altre persone) e le ha sconvolto la quotidianità, la vita serena e rassicurante che conduceva prima della guerra. Il nucleo del problema consiste nel fatto che la mutazione di Cata è irreversibile: l'atteggiamento da lei assunto segna il passaggio da un «prima» a un «dopo», dove la normalità è stata sconvolta e non è più recuperabile.

Sono cadute anche le consuetudini che regolavano la vita di Sasà Liconti, che il lettore conosce solo attraverso il racconto della madre e della sorella. Le due donne facevano rientro presso la loro abitazione ad Amantea, quando incontrano 'Ndrja nei pressi del Golfo di Sant'Eufemia e narrano il motivo del loro viaggio. Il loro figlio-fratello Sasà che si trova a Cannitello, una frazione di Villa San Giovanni nella città di Reggio Calabria e che si affaccia sullo Stretto di Messina, guarda fisso la Sicilia e non si muove. La sua fissità ci ricorda lo sguardo inerte e vuoto della giovane Cata. Lo sconvolgimento è tale che non riesce più a muovere un passo dalle rocce dove si trova, nemmeno per andare incontro alle due donne che si sono recate sul posto per portargli un cambio di biancheria. Il ragazzo non è più lo stesso di prima, anche lui è vittima delle conseguenze drammatiche della guerra: stava per diventare prete in seminario e si nutriva di ostie benedette, mentre ora è costretto a mangiare ghiande; si è abbassato a fare lavori di caserma e «bassoporto» proprio lui che «oltre che forchetta e coltello, libro o penna, che sforzi fece mai, che ebbe a pigliare in mano?<sup>301</sup>». Lo sconvolgimento di Sasà è anche linguistico: prima della guerra aveva abbandonato del tutto l'italiano a favore della lingua latina, mentre ora si ritrova tra persone che parlano esclusivamente dialetto.

Le donne del romanzo (a parte Cata) sembrano non aver subito alcun mutamento nell'atteggiamento e nelle consuetudini, nonostante la guerra abbia colpito indirettamente anche loro: possono solo constatare la stranezza che ha colpito il loro familiare, come succede per la madre e la sorella di Sasà Liconti che confessano a 'Ndrja:

Un Sasà Liconti che parla ed è parlato sboccato, uno come lui che studiava per seminarista nel Seminario di Paola e dopo qualche anno non parlava più proprio per niente l'italiano, e con la bocca ancora di latte parlava sempre sempre in latino, quasi ci faceva impressione a sentirlo, dato che pareva preciso un angelo. Un Sasà Liconti che si fece la faccia di suola, lui che in Seminario la parte dell'Arcangelo Gabriele che scendeva dal cielo per dire a Giuseppe: piglia madre e

---

<sup>300</sup> Ivi, p.27.

<sup>301</sup> Ivi, p.76.

bambino e vattene in Egitto, la faceva che pareva proprio l'Arcangelo Gabriele in carne e ossa e in rossore di faccia. Un Sasà Liconti che ora non si scandalizza più di niente, lui che sino ai diciottanni, e a st'età, a voglia da quanto tempo era uscito di Seminario, arrossiva che nemmeno io, una signorina, se sentiva parlare qualche giovanotto pocopoco sconvenientemente. Un Sasà Liconti, per farla breve, che dalle stelle se ne scese alle stalle, lui che per un capello non pigliò la carriera di vescovo per quella gamba che gli zoppiò, che non gli faceva niente se studiava per prete, perché un prete può zoppiare e la gente non se n'accorge nemmeno, ma gli fece, gli fece quello che gli fece, dato che studiava per vescovo, perché il vescovo sfigura se non è fatto bell'e perfetto...»

«Ma è inutile parlarvi, a Cannitello lo vedete cogli occhi vostri come si diventò un santolazzaro e un debosciato. E se non lo vedete, guardando fra quelli che stanno all'imbarcarizzo, spiate e chiunque ve lo sa indicare, dato che è conosciuto come il pezzo da due soldi e per tutto un insieme di cose, diventò la favola d'inglesi, siciliani e calabresi...<sup>302</sup>»

Il «debosciato» guarda attonito il mare dalla punta di un promontorio: la sua metamorfosi si è attuata. Da ragazzo attivo e pieno di valori si è trasformato in un inetto inebetito. Anche per lui, come per la giovane Cata, è impossibile tornare ad essere come prima, anche il processo che si è innescato in lui è irreversibile.

La maggior parte delle figure maschili di *Horcynus Orca* (a parte 'Ndrja che costituisce un caso a sé stante) ha risentito degli effetti della guerra, infatti, ad apertura del romanzo osserviamo che anche gli atteggiamenti assunti dai quattro reduci che seguono il protagonista possono essere considerati fuori da ogni buona usanza sociale. Essi hanno subito una metamorfosi sia nel corpo che nel comportamento, segno che la guerra li ha segnati profondamente. 'Ndrja (che loro chiameranno con il nome di Mosè) intuisce subito che Portempedocle torna dalla guerra «un poco strambato di mente<sup>303</sup>». Il reduce, che avvicina il protagonista in cerca di qualche consiglio per trasbordare, sembra talmente confuso da rivolgersi a 'Ndrja con il saluto fascista: l'unico che sembra non evidenziare nessun segno di sconvolgimento sembra essere proprio il protagonista che prima lo mette in guardia ricordandogli: «se vi vedono gli americani che alzate quella mano, ve la legano con quell'altra...<sup>304</sup>» e poi gli ricorda le buone abitudini di un tempo: «Non vi ricordate del bongiorno? Bongiorno, bonasera: tornarono di moda, quelli...<sup>305</sup>». La guerra è penetrata a tal punto negli uomini che questi risultano completamente assorbiti dai suoi modi, facendo tabula rasa di tutte le norme e consuetudini tradizionali. L'unico saluto che ricordano i quattro uomini è quello fascista. 'Ndrja è l'unico reduce

---

<sup>302</sup> Ivi. p.78

<sup>303</sup> Ivi, p.66.

<sup>304</sup> *Ibidem.*

<sup>305</sup> *Ibidem.*

che ricorda le «buone maniere di un tempo» e per questo si potrebbe ipotizzare che sia il solo, tra i personaggi di sesso maschile, a non essere stato alterato, l'unico ulisside a fare ritorno sano in tutti i suoi aspetti, esteriori e interiori. I suoi valori, i suoi pensieri sono gli stessi di quando è partito: la guerra non ha cambiato niente in lui, ma è lui invece a constatare gli effetti che la guerra ha lasciato nei luoghi (non ci sono barche per il traghettamento, in giro ci sono solo scenari di morte e distruzione, la carestia è dilagata in tutta la regione) e nelle persone. Si trova a dover toccare con mano, da vicino, gli squilibri causati dalla violenza della guerra: costretto, come abbiamo visto, a vedere suo padre Caitanello alle prese con la carne di fera, non può che constatare il disfacimento irreparabile. Il mondo postbellico si presenta dunque come un rovesciamento di abitudini, di valori, di linguaggio, di tradizioni.

Tutti i mutamenti che avvengono nel romanzo sono, nel linguaggio darrighiano, «straviamenti»; il termine, trasformazione di «trasviare», come si evince dal glossario messo a punto da Stefano Lanuzza, significa «distrarre, allontanare, cacciare, disperdere», pertanto può essere inteso in due modi, in primo luogo «straviate» dal luogo d'origine (il caso delle femminote ne è un esempio), ma può essere inteso anche metaforicamente come qualcuno o qualcosa che si è «allontanato» da sé, e non sia più la stessa persona di prima (Cata, i quattro reduci, Caitanello, i pescatori). È interessante notare lo studio del termine compiuto da Fabrizio Frasnè. Il primo gruppo sociale del romanzo, come si è visto, è quello costituito dalle «femminote», donne «straviate» rispetto al loro luogo d'origine, la bassa Calabria. Attualmente, a causa della guerra e della mancanza dei «ferribò», si sono spostate verso nord, nella zona di Praia a Mare.

È interessante notare la trasposizione in poesia di una sezione di testo in cui viene descritta la situazione delle donne «straviate»:

una piccola comarca di femminote, straviate lassòpra, che sarebbe come dire il Polo Nord per esse

[...]

Straviate

come gabbiani dirottati sullo scill'e cariddi da qualche tempesta oceanica,

che da Gibilterra rintrona nel Canale

e fa venire il pellizzone,

i brividi di pelle;

o come rondini marine,

che trasvolano atterrite verso terra,

svolante nuvola nera davanti alla burrascata,  
che viene ribellando di lontano i cavalloni,  
rigonfi e tenebrosi,  
delle furie;  
o come le quaglie anticipate dal maggio all'aprile,  
che sbattono sulle dune di Casablanca  
o alle prime alture di Sparta,  
[...]  
Straviate così:  
come gabbiani, rondini marine e quaglie,  
quando sono fuori tempo e fuori luogo,  
e allora sono sempre avvisaglia  
di qualche novità,  
e novità sempre dispiacente,  
se si sa smorfiarla.<sup>306</sup>

Il nuovo assetto fornito al testo ha l'obiettivo di mettere in risalto proprio il termine «straviate»: «Occorreva citare il brano [...] e disporlo evidenziando i cola sintattici, come se fosse in poesia, per coglierne la struttura musicale, visualizzando l'alternanza dei movimenti, cadenzati dalla triplice ripresa di quello *Straviate*, e sentire il cambio di qualità del ritmo nella voce, e, con esso, il precipitare del senso»<sup>307</sup>. In sostanza, l'aggettivo si potrebbe espandere a tutti i personaggi del romanzo che hanno subito una metamorfosi.

Sono altresì numerose le metamorfosi che investono il mondo marino: la più significativa è quella subita dall'orca, che si ritrova senza la parte vitale del suo corpo, la coda. Privata dell'organo che svolgeva la funzione di maggior rilevanza e che le permetteva lo spostamento, l'orca vaga «galleggiando» per il mare dello Stretto come una massa informe. Il destino atroce dell'orca è stato anticipato dalla mutilazione del pescespada che, scodato anche lui per opera di fera, è reso impotente.

---

<sup>306</sup> F. Frasnedi, *La soglia*, in *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, (a cura di) Francesca Gatta, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2002; pp. 46-47.

<sup>307</sup> *Ibidem*.

## 5. COME SI MUORE IN *HORCYNUS ORCA*

### 5.1 Cenni introduttivi

«Dominato dalla presenza assidua della morte, *Horcynus Orca* offre uno spettacolo da Apocalisse»<sup>308</sup>: il filo rosso che lega i quarantanove capitoli dell'«opera mostro» è la Morte che arriva improvvisa e sconvolge personaggi e situazioni. La presenza di Morte è costante in tutto il romanzo, dall'inizio in cui il lettore si imbatte nella fine miserabile di un pescespada, fino alla fine, quando il protagonista muore in mezzo al mare. Si muore all'improvviso, per caso, come succede, appunto, per 'Ndrja Cambria; si muore nell'arco di molti anni per una piaga che incancrenisce il corpo dell'Orca; si muore per mano dei fascisti e si muore perché si viene scoperti a rubare; si muore a causa della guerra e a causa della guerra muoiono solidi valori che hanno supportato intere generazioni; muore la brillante mente di Luigi Orioles e muore l'intera civiltà di pescatori con le loro tradizioni; muore la mente di Cata e in parte, quella di Don Armando Raciti; muore il mondo che 'Ndrja aveva lasciato e per cui era tornato. Muoiono le città, che fanno da bara ai cadaveri che non troveranno sepoltura; muoiono gli esseri marini, le fere che giocano con i bambini; muore il verdone scodato; muore il linguaggio di *Horcynus Orca*.

Come sottolinea Frank Kermode, «nel nostro secolo gran parte del pensiero sull'arte è di tenore apocalittico»<sup>309</sup>: in questa definizione rientra, evidentemente, anche il primo romanzo di D'Arrigo (lo stesso tema della Morte, sebbene in forma diversa, dominerà anche il secondo e ultimo romanzo, *Cima delle nobildonne*, scritto da D'Arrigo a dieci anni di distanza dall'uscita di *Horcynus Orca*). Nel momento in cui l'autore scrive *Horcynus Orca* probabilmente ha intenzione di descrivere un'epoca in cui domina la Fine, infatti il romanzo contiene già nell'esordio il germe dell'Apocalisse che è imminente. La crisi vissuta dai cariddoti non è una semplice epoca di transizione che porterà ad un rinnovamento (come veniva utopicamente desiderato da Yeats<sup>310</sup>) ma una vera e propria catastrofe che porterà solo morte e distruzione dei solidi valori sui quali era basata la loro onesta civiltà. Dunque, l'Apocalisse descritta in *Horcynus Orca* non può essere considerata come un evento drammatico al quale seguirà un'ipotetica «età dell'oro», ma una Fine, per così dire, *definitiva*, oltre la quale vi è soltanto il Nulla.

---

<sup>308</sup> W. Pedullà, *Horcynus Orca*, in *Storia generale della letteratura italiana*, op.cit.,p. 121.

<sup>309</sup> Kermode Frank, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, op.cit., p. 95.

<sup>310</sup> «Mandaci la guerra, o Signore». L'espressione è riportata da Kermode in *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, op.cit.,p.108. Yeats è convinto che la distruzione causata dalla guerra sia un'occasione per un profondo rinnovamento della società.

## 5.2 Tempo di Morte

Il viaggio di 'Ndrja è stato definito un «sogno apocalittico<sup>311</sup>»: la morte è una presenza costante nel romanzo e investe, senza un apparente disegno, molti esseri viventi, terrestri e marini. *Horcynus Orca* non è altro che un infernale trionfo della Morte che si nutre di sventure umane, come quella del soldato tedesco che viene accerchiato e ucciso da un gruppo di «scugnizzi» armati.

In questo episodio vengono narrati gli ultimi istanti di vita del soldato che, rimasto solo, viene circondato da alcuni ragazzini napoletani, evidentemente molto abili nel manovrare bombe a mano, con le quali riescono a mettere fuori uso il carrarmato con a bordo l'uomo; consapevoli della loro superiorità (sia numerica quanto organizzativa), i ragazzi considerano già morto il tedesco («Lo seguivano come fosse già morto, con la sola curiosità di vedere come moriva, vedere come moriva uno che aveva come per vizio l'abitudine di vedere morire sempre gli altri; vederlo tra qui e un minuto, tra qui e quando moriva, solo questo, perché, quanto a vederlo morto, per gli scugnizzi era come fosse già morto, come gli avessero già dato la morte che stavano per dargli<sup>312</sup>»), tuttavia, ciò che interessa loro non è tanto vedere un uomo morto, ma *come* moriva il soldato tedesco: il loro desiderio è di vedere il momento esatto del trapasso. La componente temporale svolge, in questo episodio, un ruolo di fondamentale importanza, infatti, gli «scugnizzi» non hanno fretta, si muovono molto lentamente assaporando ogni istante di quella vendetta. Ogni momento, ogni secondo dell'evento viene dilatato al massimo, posto sotto la lente d'ingrandimento affinché il lettore possa coglierne tutti i particolari. I ragazzi vogliono osservare l'uomo mentre è ancora in vita ma sa che sta per morire: ogni secondo risulterà quindi decisivo nell'economia del racconto perché divide la vita dall'oblio perenne. Il cerchio della morte nel quale si trova il tedesco è «furentemente, disastrosamente silenzioso<sup>313</sup>»: i ragazzi stanno in silenzio e con lentezza si muovono attorno a lui, lo osservano perché vogliono cogliere il momento che precede di qualche secondo la morte:

[...]ma da morto persino un tedesco è solo un morto, e da morto, già morto non gli serviva per ricordarselo, ricordarselo tedesco, tedesco e morto. Gli serviva così, un poco prima che fosse morto, ancora vivo, vivo da divorarselo con gli occhi, mentre da potente diventava niente, un vile miserabile niente, divorato dagli occhi con lentezza, con rabbiosa malinconica lentezza, inghiottito e mandato a mente, stampato a eterno ricordo: perché poi a ricordarlo così, vile e

---

<sup>311</sup> Guglielmi Angelo, (a cura di) *Il piacere della letteratura. Prosa dagli anni '70 ad oggi*, Milano, Feltrinelli, 1981. p.163.

<sup>312</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit, p. 635-636.

<sup>313</sup> Ivi, p. 637.

miserabile, sarebbe stato ogni volta come risentire il calore delle armi arroventate che s'andavano raffreddando nelle loro mani.<sup>314</sup>

Il soldato tedesco compie solo due gesti prima di morire: sorride e tende la mano ai ragazzi. quello della «barbara pantomima della stretta di mano<sup>315</sup>» è un tema che ricorre in molti episodi di *Horcynus Orca*, primo fra tutti quello in cui Caitanello, tornato sulle spiagge di Cariddi dopo aver lottato a nome del genere umano con una delle fere più pericolose dello Stretto, Manuncularais, si mostrerà per giorni deluso dai suoi compaesani che si sono rifiutati di stringergli la mano.

Anche nell'episodio del soldato la mano assume un ruolo fondamentale: il militare tedesco allunga il braccio verso i ragazzi così da poter creare una scissione all'interno del gruppo e approfittare della lite che ne sarebbe seguita per scappare. L'apparente gesto amichevole costituisce in realtà un ulteriore segno di sfida, infatti, ai ragazzi, la mano tesa del tedesco appare come una pistola puntata:

invece di alzare le braccia, tirò fuori dalla manica quella carta strabiliante, svergognata della stretta di mano, allungando la destra in avanti. Ma la stessa mano lo tradiva: perché, come se nervi e ossa avessero pigliato la forma della cosa che la mano stringeva d'abitudine, la destra che offriva, non la teneva bella rovesciata a palma aperta, ma senza minimamente scandaliarsene, la teneva di taglio come una pistola puntata in avanti, col mignolo anulare medio e indice stretti insieme per lungo, che facevano la canna, e il pollice per alto, a grilletto, in posizione di sparo.<sup>316</sup>

Tuttavia, il gesto del soldato non turba minimamente i ragazzi, che, anzi, continuano a fissarlo come se fosse già morto. Il «campare abusivo» del soldato tedesco verrà interrotto improvvisamente dalla Morte, che finora era stata in disparte e che ora, attraverso la personificazione, è pronta a porre fine alla vita dell'uomo:

la Morte che sino a quel momento aveva fatto acqua, acqua col tedesco, gli fece fuoco, fuoco, fuocone. Gliela stava dando lei la stretta di mano per la quale smaniava, ormai non c'era che lei, quella vecchia commare tedesca, che gli potesse dare una stretta di mano, a questo e all'altro mondo non c'era più che lei, la sua principala, la principalona del grande macello tedesco. Lei sola poteva e lei difatti gliela strinse, gliela artigliò, per meglio dire: perché quella, è notorio, fa di tuttata l'erba un fascio [...]<sup>317</sup>

---

<sup>314</sup> Ivi, pp. 641-642.

<sup>315</sup> Ivi, p. 646.

<sup>316</sup> Ivi, p. 641.

<sup>317</sup> Ivi, p. 647.

L'uccisione del soldato non avviene dunque per mano del ragazzo, ma per mano diretta di Morte; o meglio, sui volti dei ragazzi è stampata la faccia della Morte, anche loro hanno già assunto le sue sembianze, dunque i ragazzi che agiscono impersonano la Morte stessa, sono la Morte. Anche il soldato assume le sembianze della Morte ancora prima di morire («e le sorrideva, alla Morte scugnizza, le sorrideva coi denti tigrati che non avevano più brillio, il loro biancore si era fatto cupo e facevano pensare ai denti d'un animale imbalsamato: sorrideva ed era come avesse cominciato dal sorriso a morire e incarognirsi»<sup>318</sup>) ed è lui stesso a porgergli la mano, similmente a come farà 'Ndrja, che porgerà la fronte alla pallottola vagante. È il contatto quotidiano con la morte che lascia i segni sui volti delle persone, attraverso lo stesso procedimento per cui si imprime la morte sulle facce dei finanzieri che si muovono per le spiagge in cerca di cadaveri da seppellire: il loro lavoro fa sì che le sembianze della Morte impresse sui volti dei cadaveri si imprimano anche sulle loro persone.

La metamorfosi che subisce il soldato avviene dunque prima che la Morte possa colpirlo, stampando i suoi segni sul volto dell'uomo qualche attimo prima che muoia. Improvvisamente lo «scugnizzo» assesta il suo colpo mortale al tedesco e osserva il suo morire lento, ma inevitabile. Si riporta di seguito l'ultimo passo dell'episodio che narra la morte del soldato per mano del ragazzo, braccio destro della Morte:

E lo fissava ancora così, intento, corrugato, cogitoso, quando, da dietro il fianco gli compariva fulminea la mano sinistra con una di quelle baionette tedesche, strette e affilate come pugnali, impugnata così fitta, da sembrare che il pugno, come ai paladini dell'Opera, gli facesse da impugnatura, e quasi senza muoversi, un lampo: comparire e colpire, gliela ficcava tutta nella pancia.

Per un momento sembrò che lo tenesse lui all'impiedi, il tedesco, facendo forza all'impugnatura della baionetta, poi a poco a poco cominciò a mollarlo seguendo bramosamente il suo morire[...]<sup>319</sup>.

La morte del tedesco ha due risvolti, che a prima vista potrebbero considerarsi contrastanti: se da un lato, infatti, il corpo del soldato subisce una metamorfosi nel momento in cui Morte si imprime su di lui, e, come abbiamo visto, anche nel momento subito precedente, dall'altro l'azione della Morte fissa per sempre la sua mano tesa e il suo sorriso («il tedesco se ne calava ai suoi piedi, con quella pazza scellerata mano sempre tesa, quel pazzo scellerato sorriso sempre sulle labbra»), come se il tedesco dovesse accedere all'altro mondo con la stessa posizione e la stessa smorfia fatta nel momento del trapasso. L'immobilità del soldato tedesco ricorda lo scenario che si propone agli occhi di Caitanello

---

<sup>318</sup> *Ibidem.*

<sup>319</sup> Ivi, p. 648.



quando si allontana dal paese e trova, in aperta campagna, i soldati della Dicat riversi sulla tavola dove stavano mangiando poco prima di essere sorpresi da una serie di colpi di arma da fuoco. La tavola è ancora apparecchiata e vi si trovano delle pietanze che stavano per essere consumate dai soldati: la Morte li sorprende e fissa per sempre le loro azioni, lasciandoli «come statue banchettanti: quello che spezzava il pane, l'altro accanto a lui, con la mano che stava per pigliare il bicchiere di vino [...]»<sup>320</sup>. Attraverso queste immagini è chiaro che ogni attimo della vita potrebbe essere l'ultimo e che potrebbe potenzialmente precedere il momento che separa la vita dalla morte; tale concetto è racchiuso in una delle poesie più suggestive del Novecento<sup>321</sup>.

È tempo di morte anche per i delfini che fanno l'amore, trafitti improvvisamente da una mano nemica che non consentirà la prosecuzione dell'amplesso: la Morte separa per sempre ciò che la Natura ha unito. Allo stesso modo muore il marito di Cata lasciando la donna «senza aver gettato semenza»; la sua morte è la morte della giovane che rimane «imbambolata», fissa, ferma, come i soldati della Dicat. La mano della Morte ha colpito in parte anche lei, lasciandola inebetita e inerme di fronte alla vita.

Similmente è morta una parte della mente di Don Armando Raciti, che non è più in grado di pensare, di reagire: è stretto il connubio tra vita e morte che, come ricorda Anna Infanti, «sono due momenti all'interno di un'unità, il *sams\_ra*: “le parole vita e morte non costituiscono i due poli irriducibili di una dualità, ma piuttosto i termini intermedi di un processo continuativo [...]»<sup>322</sup>. Il suo sguardo fisso, inebetito, è lo stesso di Cata: la Morte ha agito parzialmente su di loro, innestandosi, morta, su corpi vivi: i due personaggi sono «una incarnazione della morte in anticipo su sé stessa, la vita resa muta continuità biologica, silenzio, assenza [...]»<sup>323</sup>. La Morte li ha feriti di sfuggita, lasciando su di loro i suoi segni indelebili ma senza portarli con sé, come invece farà con la madre di 'Ndrja, lasciando un vuoto incolmabile in Caitanello che passerà il resto della sua vita a distrarre il suo Amore in una danza macabra con la Morte.

### 5.3 Morte reale, morte simbolica

«*Horcynus Orca* è un romanzo in cui si narra in quanti modi reali e simbolici si muore»<sup>324</sup>: la morte fisica dell'Orca seguita da quella di 'Ndrja portano con sé numerosi risvolti simbolici e di

---

<sup>320</sup> Ivi, p. 562.

<sup>321</sup> Il testo poetico in questione è *Soldati*, di Giuseppe Ungaretti: «Si sta come/ d'autunno/ sugli alberi/ le foglie», dove viene espresso con chiarezza il valore relativo della vicenda esistenziale, continuamente sospesa tra la vita e la morte.

<sup>322</sup> Infanti A., *Tracce e simboli del discorso alchemico in «Horcynus Orca»*, in Gatta Francesca, *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2002; pp.191-192.

<sup>323</sup> C. Marabini, *Lettura di D'Arrigo*, op.cit.; p. 48

<sup>324</sup> W. Pedullà, *Come si ama e come si muore in Horcynus Orca*, in «L'Illuminista», 25-26, 2009, pp.199-213.

significati allegorici. La morte fisica dell'Orca occupa tutta la seconda metà del romanzo (pp. 720-1265): si tratta di una morte lenta, causata dalla putrefazione progressiva dell'enorme piaga che porta sul fianco da tempo immemore.

La «favola antica dell'orca», narrata in analessi da Don Giulio Vilardo, risale a molti anni prima, quando l'enorme animale vagava per lo Stretto con la ferita sul fianco, simbolo del germe della decadenza di una civiltà che sarebbe esploso in un tempo successivo. Sebbene la presenza dell'Orca nelle acque dello scill'e cariddi presagisca la fine del protagonista e, anzi, ne anticipi la morte, risultano completamente diversi i *modi* in cui i due grandi personaggi muoiono: 'Ndrja muore velocemente a causa di una pallottola vagante durante le prove per una vogata, mentre la morte dell'Orca è frutto di un lungo percorso di sofferenza che culminerà con la fine stessa dell'animale. A differenza dell'Orca, la morte di 'Ndrja non è scontata, né in alcun modo prevedibile: il reduce non ha nessuna piaga mortale. Anzi, il suo viaggio procede libero da pericoli e da ostacoli che ne pregiudicherebbero la vita e per questo il lettore non è pronto per la sua morte: «è una morte improvvisa, nessuna preparazione interiore e psicologica la precede<sup>325</sup>». Si tratta di una casualità, di una pura fatalità: «Non esiste convergenza di circostanze nella sua morte. Essa si realizza nella casualità assoluta, attraverso un accidente banale e fatale come il bacio di un dio apparso all'improvviso dalle nubi o come il richiamo divino della notte»<sup>326</sup>. E mentre l'Orca muore lentamente sotto gli occhi increduli dei vecchi «pellisquadre», segno inconfutabile della fine e della decadenza di un mondo «vecchio», arcaico; il protagonista, invece, riceve la pallottola quando si trova in compagnia degli «sbarbatelli»: la sua morte, dunque, annulla ogni possibilità di riscatto per la nuova generazione, destinata a subire le conseguenze di una corruzione che ha attaccato il mondo. La scomparsa di 'Ndrja coincide con la fine di un sogno che prevedeva il ripristino dei valori della società, obiettivo non perseguibile dal protagonista, che desidera, dunque, la morte. Frank Kermode fa notare che «la Fine che [gli uomini] immaginano rifletterà le loro insopprimibili preoccupazioni intermedie. Essi la temono; l'hanno sempre temuta: la Fine è l'immagine della loro Morte»<sup>327</sup>: la preoccupazione inconscia di 'Ndrja è, come vedremo, il ritrovamento di un mondo cambiato, ed è a causa di questa immagine che il protagonista desidera e progetta la propria Fine.

Si può dunque affermare che 'Ndrja muore fisicamente dopo aver visto morire il suo mondo, il mondo che aveva lasciato prima di partire per la guerra: la consapevolezza di non poter mai più riacquistare i vecchi valori, nemmeno con le mille lire promessegli per la vogata, lo conduce a porgere la testa al colpo che lo ferirà mortalmente. La sua morte, come appena accennato, riflette il suo timore

---

<sup>325</sup> A. Romanò, *Note di lettura per "Horcynus Orca"*, in «L'Illuminista», 25-26, 2009, p. 267

<sup>326</sup> C. Marabini, *Lettura di D'Arrigo*, op.cit.; p. 51.

<sup>327</sup> Kermode Frank, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, op.cit., p. 13.

più grande, ovvero quello di tornare dopo molti anni di assenza e trovare un mondo diverso in cui il padre non lo riconosce perché troppo impegnato ad arrostitire «carne bestina», dove i «pellisquadre» hanno perso l'orientamento, così come lo hanno perso tutti i reduci che non sono più in grado di ritrovare le loro case natali e dove l'unica fonte di sostentamento è costituita dalla fera, da sempre nemica dei cariddoti. Per cui la fine di 'Ndrja potrebbe essere interpretata come una vera e propria liberazione catartica e che aiuta a prevenire la deviazione del reduce, destinato anche lui (se non fosse morto) al declino: muore, affinché possa salvarsi dalla vita che lo aspetta, ovvero dalla degradazione. Per 'Ndrja, non vale più la pena vivere in un «mondo sottosopra<sup>328</sup>» in cui non si riconosce più.

Sia la morte del mostro marino che quella di 'Ndrja simboleggiano, dunque, il crollo e la rovina di un mondo antico, il «finimondo», la perdita inesorabile del bagaglio dei valori etici e socio-economici appartenenti alla società prebellica. La distruzione dei principi che avevano regolato la vita della comunità si concretizza nella nuova idea che hanno i pescatori riguardo l'Orca, o meglio, l'«orcarogna»: il grande mostro marino che portava morte, colui che era temuto da tutti e da tutti considerato immortale, ora non è altro che merce da sfruttare economicamente. Se prima era «sacralmente ammantato di un'aura divina<sup>329</sup>», ora è solo un potenziale oggetto di scambio («l'orca doveva apparirgli come una miniera di pelle e pellame, carne e ossa, olio e grasso, come una fabbrica di cucchiari e forchette e coltelli, di pettini e di zoccoli [...]»<sup>330</sup>). L'arenamento dell'«orcaferone» coincide con la metamorfosi dei pescatori che ora non sono più «nel vero, giusto, naturale, spartano verso della loro vita e del loro mestieruzzo<sup>331</sup>»: hanno abbandonato la pesca, lavoro onesto, per spacciare l'incommestibile carne di orca e per vendere l'acqua di mare come acqua purgativa. I «pellisquadre» hanno perso la loro identità ed ora sono

controverso, controverso in ogni senso rispetto al verso della loro vita e del loro mestieruzzo, rispetto al verso del mare, cioè a dire: oramai non erano né pesce né carne, gente che non si poteva dire più pellisquadre e ancora non si poteva dire riatteri, gente cioè che non faceva più il loro mestieruzzo e non faceva ancora quel mestieruzzo, gente che mentemente usciva già e s'allontanava di mare, ma di fatto era sempre lì rivariva, con le gambe a mollo, sulla linea nerastra dei rituffi di mare, né veramente a mare né veramente a terra, stracquate, fuori dal loro verso.<sup>332</sup>

La possibilità di un facile arricchimento («mestieruzzo») per la società dei pescatori determina la fine di una civiltà dedita al bello e onesto «mestieruzzo».

---

<sup>328</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 921.

<sup>329</sup> C. Splia, *Orca, parodia e ossimoro*, in «L'Illuminista», 25-26, 2009, p. 232.

<sup>330</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., pp. 1157-1158.

<sup>331</sup> Ivi, p. 1158.

<sup>332</sup> Ivi, pp. 1158-1159.

La morte del «mestieruzzo» è favorita e sostenuta dalla morte della mente di Luigi Orioles, il «pellesquadra» più saggio di Cariddi, che pensa, prima degli altri, cosa poter ricavare dall'immenso cadavere dell'orca una volta arenato sulla costa: la guerra ha lasciato segni anche sulla sua persona, che prima di allora non si sarebbe mai abbassata a guadagnare sulle carcasse putrefatte. Tale situazione viene sintetizzata da D'Arrigo con il termine «finimondorioles», che mette in luce il crollo di ogni regola e di ogni principio che regolava la vita di Cariddi. Muore la mente di Luigi Orioles e muore contemporaneamente il mare. Come già accennato, il meccanismo di *Horcynus Orca* è basato sul processo per cui il male richiama altro male: tutti gli eventi si inseriscono in un vortice negativo e distruttivo che risucchia ogni possibilità di risalita. Infatti, la perdita della mente più brillante (quella, appunto, di Luigi Orioles) significa la fine di un mare rigoglioso, per cui ora i pescatori di Cariddi devono fare i conti con la «carestia di mare» che li ha colpiti: per giorni perlustrano invano le acque in cerca di pesci:

Per giorni e giorni, i pellesquadre sprovavano il mare in lungo e largo, in sopra e in sotto, pescando sempre peggio, sempre meno. Scompariva il pesce di valore: ricciola, dentice o cernia; scompariva il pesce di sostanza: palamiti, alalonghe, tonni, arunghi; scompariva il pesce medio: tonnacchiolo, murena; scompariva il quattro un soldo: cefalo, sauro, o sgombro; scompariva alla fine la spatola, e quello era il segno più brutto. Argentata, larga le dita di una mano, lunga da mezzo metro a più d'un metro, di sapore appetente anche se saziante, la spatola è la fortunella dello scill'e cariddi, il folletto per casa, il boccone indispensabile che non si fa desiderare mai e per quanto deprezzata dai riatteri per il fatto, appunto, che si mangia sempre e la gente si stufa, anche a pescarne una, quella sola basta, arrotolata, a riempire occhi e gistra. Quando la spatola manca, allora il pellesquadra si speranza, quello è segno che la carestia sdiregnò ogni pesce cristiano.<sup>333</sup>

Lo «sdiregnamento» dei pesci coincide con la morte della vita marina, e può essere considerato una concausa della morte dell'orca. Infatti, oltre alla grande piaga cancrenosa, concorre alla sua fine la moria di pesci grossi con cui cibarsi, prima fra tutte la balena. Il Delegato di Spiaggia, il Signor Cama, dopo aver assistito all'allogamento dell'orca nelle acque dello Stretto ipotizza che sia proprio la mancanza

di tutti gli animaloni similissimi alla balena come, per dirvi, capodogli, elefanti marini, o anche foche, anche se queste non meno di una dozzina alla volta come ostriche, che nel vero senso della parola, si potevano dire il suo pane quotidiano. Quello era il mangiare che richiedeva il suo incantesimo, mangiare grosso, gigantesco, e qua un mangiare come quello, mangiare di lingua di balena, dove lo trovava? dove la trovava, tanto per parlare chiaro, una balena per continuare a

---

<sup>333</sup> Ivi, p. 447.

vivere lei e per lei continuare a morire gli altri? Poteva mai continuare a fare l'orca se non poteva esercitare la funzione orcinusa e il tartaro le attaccava i dentoni a cuneo? Per concludere, si ruppe l'incantesimo e issolato l'orca si degradò, ancora viva, a carogna, si degradò sino al più infimo grado, sino a doversi subire la mortificazione di essere scodata dalla fera, ridotta a zimbello di quella feccia del mare.<sup>334</sup>

Manca, soprattutto, la lingua di balena, di cui l'orca ne è «alliccosissima»: sarebbe proprio questa a tenere sempre accesa in lei l'immortalità. La privazione della lingua di balena coincide con la privazione dell'immortalità, che conduce l'animale alla morte. Anche l'Orca, come 'Ndrja, si rifiuta di vivere in un mondo che non le appartiene più: muore la vita nel mare orcynuso, muore l'Orca.

La convergenza di tutti gli elementi luttuosi del romanzo trova il suo culmine nella morte di 'Ndrja e in quella dell'Orca che devono necessariamente essere espulsi da un mondo carico di rovina: per questo il reduce porge spontaneamente la fronte all'arma che lo ferirà mortalmente e l'Orca desidererà una morte imminente. Muore il mare, dunque, e muoiono anche le città; sono morte le speranze di tutte quelle madri che mostrano le foto dei figli dispersi in guerra. Muoiono la civiltà dei pescatori, e la loro cultura «in grande equilibrio<sup>335</sup>», con i valori e le tradizioni del popolo di Cariddi, muore il mare e muore il linguaggio.

#### 5.4 La Morte, o il suo contrario

«[...] una carogna, per prova, non s'era mai trovata per quelle marine. Eppoi, se morivano in rema morta, chi le spostava di là? Dio? Insomma: morivano? Non morivano? I pellisquadre, potendo, l'avrebbero pagata a peso d'oro una carogna di quelle, anche solo per campione, perché gli facesse da prova: sì o no<sup>336</sup>». In queste poche righe D'Arrigo pone il problema della fera e del suo rapporto con la Morte, spesso non interpretabile in maniera univoca. La questione viene sollevata dai «pellisquadre» che non avendo mai visto una carogna dell'animale, si chiedono se si tratti di un essere mortale o immortale. In realtà, uccidere una fera, è estremamente difficoltoso come dimostra l'esperimento di Don Saverio Gullì, che ormai anziano, non riesce a colpire mortalmente la fera. A differenza della morte del soldato tedesco, dove i ragazzini hanno la possibilità di osservare il momento del «trapasso», ovvero l'attimo esatto in cui dalla vita si passa alla morte, nessuno ha mai avuto la possibilità di vedere la fera nell'istante in cui passa a miglior vita. In tema di morte, la fera sembrerebbe seguire delle regole che appartengono esclusivamente alla sua specie e che non sono

---

<sup>334</sup> Ivi, pp. 929-930.

<sup>335</sup> W. Pedullà, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, op.cit.,p. 73

<sup>336</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit.,, p. 171.

simili a nessun altro animale marino: infatti, per esempio, la morte dell'orca è sotto gli occhi di tutti, la sua carcassa invade mare e terra con la sua enorme mole e con i suoi olezzi pestilenziali. Inoltre, il «ferone» viene osservato dai «pellisquadre» anche nel momento dell'agonia che precede la morte: subito dopo lo «scodamento» subito dalle fere, l'orca galleggia inerme sotto gli occhi increduli dei cariddoti. Stesso destino per il «verdone», il pescespada privato della coda che vaga a fatica nelle acque dello Stretto, ormai prossimo alla fine. Contrariamente la fera non offre mai all'uomo lo spettacolo di sé stessa nel momento del trapasso e, soprattutto, nessuno ha mai visto la sua carcassa nei mari dello scill'e cariddi, anzi, si tratta di un pesce estremamente vitale e gioioso: la sua forte energia sembra voler contrastare la potenza assoluta di Morte. Infatti, mentre la morte di altri personaggi (si veda il caso dell'Acitana, di 'Ndrja, di Baffettuzzi, dei soldati) sono morti «vere», accertate e, per così dire, «dimostrabili» attraverso la presenza del corpo inerme, la morte della fera è sempre presunta. Si potrebbe dunque ipotizzare che la fine della fera è visibile solo attraverso «gli occhi della mente» del protagonista, che, essendo un individuo a metà tra la vita e la morte, il sogno e la realtà, ha la possibilità di visualizzare le carcasse esclusivamente nella fase onirica.

*Horcynus Orca* è ossessionato dalla Morte, o meglio, è il romanzo della Morte, tuttavia l'elemento vitale della fera costituirebbe un fattore in controtendenza con il fulcro centrale del testo. La fera, infatti, con la sua carica gioiosa e con il suo essere eternamente giovane, è l'unico animale che tende all'immortalità. Viene dunque da chiedersi chi sia il vero Immortale in *Horcynus Orca*, se l'Orca, la quale muore drammaticamente scodata da un branco di giovani fere dopo anni di dolorosa agonia, o le fere stesse, di cui nessuno ha mai visto una carcassa in mare. Sembrerebbe dunque che «dopo essere state tanto vive, vive a tal punto, la morte non sia una fine possibile o l'unica morte concessa sia comunque parziale<sup>337</sup>»; per questo, se la morte della fera è sempre presunta o parziale, si potrebbe ipotizzare che Stefano D'Arrigo abbia pensato alla fera come essere che tende all'immortalità, e non all'orca, come suggerisce il titolo del romanzo. Ciò, tuttavia, non implica la reale immortalità del pesce, il quale potrebbe anche morire, ricordando sempre che anche nel momento della fine conserva in ogni caso il suo essere «sciampagnino» («moriva, percosidire di morte di vitaiola<sup>338</sup>», «se moriva, moriva di troppo vivere»). La morte delle fere può essere dunque interpretata alla luce di una visione onirco-visionaria, infatti, in un passo significativo del romanzo, 'Ndrja sogna il cimitero delle fere, luogo infernale dove le fere «trentenarie» si gettano volontariamente per darsi la morte. È lecito quindi dedurre che l'unica morte per le fere sia possibile esclusivamente in una dimensione onirica: la loro fine può essere solo immaginata. Sebbene questa

---

<sup>337</sup> A. Infanti, *Tracce e simboli del discorso alchemico in «Horcynus Orca»*, in Gatta Francesca, *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, op.cit.,; p.190.

<sup>338</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., pag. 107.

prerogativa spetti esclusivamente al reduce, anche in questa sua visione la fera non viene vista morire, non viene posto sotto la lente d'ingrandimento il momento che separa vita e morte (come invece era stato fatto per il giovane soldato tedesco), ma avviene tutto molto rapidamente: le fere erano «un attimo prima belle in carne, e un attimo dopo ridotte all'osso»<sup>339</sup>. Il passaggio è talmente rapido da sembrare inesistente, la morte per fuoco «le passava d'un colpo allo stato di carcassa dove nulla resta più della sua vita»<sup>340</sup>.

In realtà si potrebbe ipotizzare che le fere siano un connubio di vita e morte insieme: sono vitali ed energiche quando giocano con i «muccuselli» sulle spiagge della 'Ricchia e quando fanno l'amore abbracciate nel mare; sono Morte quando causano disgrazie e quando fanno «desiderare di non essere mai nati»<sup>341</sup> ai «pellisquadre»; quando dilanano le reti dei pescatori e massacrano «spada, palamiti, alalonghe e tonni, sbranati pezzo a pezzo e decapitati»<sup>342</sup>. La malvagità insita nella loro natura è l'elemento che gli consente di non morire sotto i colpi del pugnale marocchino di Caitanello, ed è la stessa che gli permette di escogitare lo «scodamento» del pescespada e dell'orca. Alla luce di questi eventi è necessario rivalutare chi sia il vero Essere in *Horcynus Orca* che sparge Morte e che può essere a tutti gli effetti considerato Immortale.

La fera esiste dunque in questa confusione di vita e morte, elementi che si fondono in un unico Essere; è solo in questo stato ibrido (che non è né vita né morte, ma entrambe) che riesce a dare il meglio di sé. Così Anna Infanti: «Le fere, beffarde divinità insieme tutelari e persecutrici, hanno in mano le chiavi del passaggio all'*altromondo*, conoscono il segreto primo, il punto di incontro tra la vita e la morte, il confine»<sup>343</sup>.

Tuttavia, anche per loro il tempo della guerra ha causato una metamorfosi: se prima del conflitto a Cariddi si erano viste solamente fere vive («prima, per questi paraggi, non l'ebbimo mai il bene di vederla morta, la fera, ma sempre e solo viva, e viva, poi, che non si contentava di essere solo viva ma viva vitaiola»<sup>344</sup>), dopo si trova solo carogna di fera. Durante il suo viaggio di ritorno 'Ndrja, percorrendo le spiagge deserte, si stupirà di vedere un numero così cospicuo di carcasse di fere che giacciono in riva al mare: «di fere, cioè di carogne e carcasse, ne contò perlomeno una diecina: una cosa, che se la raccontava a suo padre e agli altri pellisquadre, capacissimi che s'offendevano, pensando che li voleva infasciare»<sup>345</sup>). I pescatori, vedendo sempre e solo la fera in vita, farebbero

---

<sup>339</sup> Ivi, pag. 177.

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> Ivi, pag. 189.

<sup>342</sup> Ivi, pag. 190.

<sup>343</sup> A. Infanti, *Tracce e simboli del discorso alchemico in «Horcynuso Orca»*, in Gatta Francesca, *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, op.cit.; p.189.

<sup>344</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 104.

<sup>345</sup> Ivi, p. 106.

difficoltà ad immaginarsela morta. Attraverso la fera, D'Arrigo intende sottolineare la metamorfosi che tutto il mondo orcynuso ha subito: non solo le persone e i loro valori sono stati stravolti dalla guerra, ma anche il mondo marino: la fera, come accennato, era stata vista da sempre viva e vitale, dopo il passaggio della guerra a Cariddi vi sono solo carcasse.

Tuttavia, constatato che la prerogativa del reduce è quella di osservare con il «vistocogliocchidellamente» il salto che l'animale fa nel vulcano per andare ad incenerire il proprio corpo, la morte delle fere potrebbe essere interpretata come una finzione, come uno stratagemma messo in atto da quelle «vitaiole» per gettare fumo negli occhi a 'Ndrja, costringendolo così a non vedere il vero scempio che stanno compiendo in mare, dove il loro potere sembra essere assoluto:

Forse era questo il messaggio che credeva di ricevere da carogne e carcasse, una specie d'avvertimento. E considerato che si trovava ormai al Golfo dell'Aria e che quello era ormai mare suo, ma lo era assai, assai di più e di fatto, delle fere, quasi quasi andava pensando che quelle fere incarcassate fossero messe lì, in giro al golfo taureano, a tranello, come se quelle, da mare, dicessero: tu scialati a guardare le nostre carcassogne e non guardarci a noi qui a mare.<sup>346</sup>

A conferma di questa tesi si ricordi che esclusivamente il reduce vede le fere morire o ciò che ne resta dopo la morte: da questo evento sono infatti esclusi tutti i pescatori.

## 5.5 Amore e Morte

Eros e Thanatos si uniscono in un connubio perfetto in uno degli episodi più affascinanti di *Horcynus Orca*, quello in cui Caitanello dialoga con la Morte, affinché possa restituirgli, anche solo per pochi momenti, sua moglie morta di parto. L'amore che il padre di 'Ndrja prova per Amalia (chiamata nell'episodio con l'appellativo di «Acitana» perché originaria di Acireale) è ancora molto forte e Caitanello è pronto a sfidare la Morte pur di riabbracciare la donna.

La narrazione ha inizio nel momento in cui 'Ndrja è approdato sull'isola ed è riuscito a raggiungere la casa paterna e da una fessura scorge suo padre alle prese con le vesti di sua madre. All'interno dell'episodio (che copre complessivamente le pagine 412-479) è contenuta la vicenda di Caitanello e l'Acitana che risale a molti anni prima, quando 'Ndrja era ancora un «muccusello» di dieci anni. Viene narrata in analessi attraverso il ricordo che il protagonista ha del periodo in cui sua madre era in vita. Ma chi rappresenta ora Amalia? Come appare agli occhi di suo marito, che, inconsolabile, cerca tracce di lei in tutti gli oggetti che le appartenevano? L'Acitana si presenta nell'immaginazione di Caitanello (si tenga presente che tutta la narrazione è basata ancora una volta

---

<sup>346</sup> Ivi, p. 107.



su un impianto onirico-visionario) come una prigioniera: la Morte, che in tutto l'episodio viene personificata e chiamata con i nomi «Nasodicane», «Nasomangiato» o, più brutalmente, «Nasodicane mangiato», approfittando dell'assenza momentanea di Caitanello (si ricordi che Caitanello e 'Ndrja erano in mare lontani da casa), si è portata via sua moglie e l'ha fatta prigioniera nell'oltretomba. Affinché Amalia ora possa passare dallo stato di prigioniera a quello di fuggitiva, Caitanello sa che deve affrontare Morte, elemento eterno che si è frapposto tra i due amanti: «ma perché l'Acitana gli arrivasse là, pareva che Caitanello dovesse prima forzatamente figurarsi di apparolarsi con Nasodicane: doveva passare per lei, perciò, se non veniva lei, la provocava lui a venire<sup>347</sup>».

Diversi sono gli espedienti usati dal pescatore per contrastare l'azione di Morte, che anche lui, in fondo, sa essere, irreversibile: in primis, si prende cura diligentemente dei vestiti della defunta, rifornendoli costantemente di naftalina perché non subiscano l'azione del tempo, poi ne prende delicatamente uno, l'abito viola, e lo stringe a sé, come se Amalia lo stesse indossando in quel momento. Contrastando il decadimento delle vesti, Caitanello intende preservare l'integrità di sua moglie. Probabilmente per andare oltre la morte, in un primo momento l'uomo ritiene necessario fingere che la morte della donna non sia mai avvenuta. Così,

tenendo il lume con la mano sinistra, stringeva nella destra il bastone della stampella sotto la veste, come stringesse per la vita sottilissima sua moglie; e sollevava il braccio come per innalzarla sopra di sé di tutta una testa, all'altezza di personale che effettivamente lei aveva e così impediva, contempo, che la veste strusciasse per terra; aguzzando la vista come guardasse lontano, si rimirava la silhouette di stoffa viola, e il personalino dell'Acitana, alto, flessuoso come una cannadindia, che quella forse gli ricordava, pareva ancora inorgogliro.<sup>348</sup>

Si noti come per Caitanello la morte di sua moglie costituisca «un impazzimento senza rimedio, la fine del mondo, la morte di tutti e di tutto<sup>349</sup>».

Simbolicamente le vesti dell'Acitana corrispondono all'amore che Caitanello prova ancora per lei: i vestiti sono ancora intatti nonostante la guerra («ecco, pareva anche dire, a quella e alle altre due vesti, con l'aria di rimarcare un miracolo, il miracolo della loro conservazione, la guerra non vi potette. Crollarono le grandi città, pietra su pietra, si distrusse ogni cosa anche d'acciaio, cemento e roccia, niente resistette alle bombe, questa stessa casa rimase scardinata, e voi invece, pezze di stoffa, tangelosissime, non si crederebbe, voi non soffriste alcunissimo sfregio, la minima macula... »<sup>350</sup>)

---

<sup>347</sup> Ivi, p. 420.

<sup>348</sup> Ivi, p. 416.

<sup>349</sup> Ivi, p. 422.

<sup>350</sup> Ivi, p. 416.

così come è immutato il sentimento per lei nonostante il passare degli anni e il suo «straviamento» mentale. La costanza e nella cura e nell'attenzione che ripone nella custodia delle sue vesti coincide con la solidità del suo amore verso la donna defunta; e così come sono immutati i suoi sentimenti, anche la donna sembra non aver subito il minimo mutamento per lui, nonostante la morte: Caitanello parla con lei come se fosse ancora «intatta dopo tanto sconquasso<sup>351</sup>».

In secondo luogo, attraverso il gioco di luce e ombra creato dal suo piccolo lume, riesce a ricreare nella sua visione i respiri della donna, che, stesa sul letto, sembra aver ripreso vita: «Sotto il lume, fra luce e penombra, la veste mandava dei brillii come ci respirasse dentro la persona viva: Caitanello, piegato di sopra, doveva vederci la sua Acitana, quasi si fosse stesa un momento sul letto, così come si trovava, vestita e senza nemmeno fare la fossa sul materasso, tanto poco o niente pesava.<sup>352</sup>». L'immaginazione dei respiri di Amalia crea in Caitanello l'illusione che un giorno la donna torni a respirare davvero e che finalmente lei, la Morte, non sia più la sua padrona. Aiutato dalla penombra e da un'atmosfera mistica creata con l'alternanza di ombre e luci soffuse, Caitanello per pochi attimi riesce a mantenere un religioso silenzio mentre svolge la sua funzione rituale che consiste, appunto, nell'adorazione della veste viola. Pochi attimi dopo, infatti, interroga a più riprese Morte che, silenziosa, non fornisce risposte, lasciando che l'uomo cada nella disperazione totale. Il suo monologo inizia con alcuni quesiti rivolti alla Morte, in particolare Caitanello vuol sapere che interesse ha Lei a tenersi l'Acitana con tutti i soldati che muoiono in guerra in quel periodo:

[...]dimmi, illustrissima, levami questa curiosità, se puoi: perché t'accanisci con lei, una nessuna, una quilibet qualsiasi, una mischiata con niente? Una femminella, che gusto può darti? È forse principessa, duchessa che ti dedichi tanto e da tanto a lei? Com'è che non te la scordi nemmeno di questi tempi che cadesti nell'oro con questa grande trovatura di guerra? Possibile che ti premii di una femminella di pace, più di tanti ominoni di guerra?<sup>353</sup>

Al silenzio sordo della Morte corrisponde un accanimento di Caitanello che, convinto ora che l'Acitana si trovi nella stessa stanza, invita bruscamente la Morte a non ostacolare il loro incontro amoroso:

La strambottò, l'ingiuriò, le sputò sui piedi, la provocò in ogni modo e maniera, di puttana la pigliò e di puttana la lasciò. E infine, quando l'ebbe ridotta come una pellepisciata, passò a dettarle le sue condizioni con tono che non ammetteva replica:

---

<sup>351</sup> *Ibidem.*

<sup>352</sup> *Ivi*, p. 417.

<sup>353</sup> *Ivi*, p. 419.

« Levati di là. Spostati » le ordinò. « Lascia il passo a mia moglie. E mentre è qua, scòdatela. Non ti azzardare a dire o fare nulla, non t'intrigare, non pipiare... » .A sentirlo, era come se fosse lì, presente e viva sotto i suoi occhi, alle spalle di Nasodicane, l'Acitana.<sup>354</sup>

Inveire contro «Nasodicanemangiato» per Caitanello significa riuscire a trovare un punto di contatto tra lui e la moglie defunta, superando «il punto morto» che si era frapposto ai due amanti: per andare oltre la morte, l'uomo doveva prima ingiuriare e sfidare Morte. L'espedito messo in atto dall'autore, quello cioè di personificare la Morte, darle un volto descrivendone i connotati, potrebbe rientrare in quella necessità (insita da sempre nell'uomo) di affrontare il problema della fine individuale e di tentare di dare una spiegazione all'azione incontrollabile di «Nasodicanemangiato».

Da sempre il genere umano si è posto il problema della sua Fine, sia da un punto di vista individuale che collettivo, per cui, si potrebbe ipotizzare che *Horcynus Orca* proponga una soluzione: per poter scrutare i misteri della morte è necessario delinearne i suoi tratti per poterla vedere e di conseguenza affrontare. È ciò che farà Caitanello per cercare di trovare un punto di contatto tra la vita e la morte, tra Amore e Morte. Per abbattere definitivamente le barriere che lo dividono dall'amore, infatti, Caitanello usa un metodo molto efficace: al culmine del delirio, per rispondere alle proprie domande, si finge sua moglie e imita la sua vocina (passaggio che può considerarsi a metà tra il comico e il tragico); dall'esterno dell'abitazione, 'Ndrja assiste alla scena e riconosce nel nuovo timbro del padre la voce di una fera. L'incontro tra Caitanello e l'Acitana si concretizza proprio grazie alla fera, l'unico essere che, come è stato visto, conosce il punto d'incontro tra la vita e la morte e che consente di riunire «due anime in un corpo<sup>355</sup>». Tutti gli espedienti usati finora dall'uomo si sono rivelati utili, ma solo uno è stato decisivo: l'intervento di un essere marino capace di annientare le barriere che separano il tutto dal niente, la memoria dall'oblio, la vita dalla morte.

La morte di Amalia ha provocato una grossa ferita di Caitanello, che ricorda la ferita «mortale e immortale<sup>356</sup>» nel fianco dell'Orca, simbolo di un mondo finito (quello dell'«abboccamento» tra Galatea e Acireale) che l'uomo può rivivere solo parzialmente attraverso l'immaginazione. Il pescatore è nelle stesse condizioni dell'Orca morente: entrambi hanno un'enorme piaga su un fianco che gli provoca dolore, ma «galleggiano» inermi nel mare immenso della vita. Tuttavia, sanno bene che non sono più immortali come credevano in precedenza, poiché hanno perso la loro parte vitale; come il verdone è stato scodato dalle fere, così Caitanello è stato «scodato» dalla Morte, che si è presa gioco di lui, come le fere del pescespada. La somiglianza tra Caitanello e il verdone scodato è ben visibile in un pensiero di 'Ndrja, dove le due figure si sovrappongono fino a coincidere del tutto:

---

<sup>354</sup> Ivi, p. 430.

<sup>355</sup> Ivi, p. 447.

<sup>356</sup> Ivi, p. 418.

Davanti agli occhi, come un simbolo, gli venne un verdone scodato, un verdone che alcune fere avevano pigliato a tradimento e gli avevano strappato la coda, facendolo poi galleggiare come un rottame, giocandoci e facendosene miserabile zimbello, spettacolo tra i più terribili e pietosi che lui avesse mai visto. Un pesceccane scodato: qualcosa di grosso con dentro qualcosa di fino, qualcosa di potente con dentro qualcosa di debole, qualcosa di vivo con dentro qualcosa di morto.<sup>357</sup>

Caitanello spero che prima o poi gli rispunti la «moglicoda»<sup>358</sup>, come il verdone è in attesa di poter tornare a nuotare come un tempo, ignaro che ciò non potrà mai accadere. Ma, se per il verdone è impossibile continuare a vivere privato della coda, all'uomo è stato fornito dalla Natura un elemento per sopravvivere alle sventure, l'immaginazione. Infatti, attraverso le visioni oniriche, Caitanello riesce nell'impresa di «abboccarsi» con l'Acitana e di superare la Morte, o quantomeno di fingere che non ci sia, anche solo per pochi istanti:

Ecco qui infatti: mentre il verdone, perduta la coda, perdeva issosfatto anche la vita, perché il suo dio si scapricciò a farlo senza pinne di galleggiamento, dimodoché lo sventurato micidiatore solo a quel prezzo, col muoversi continuamente, tenendosi a summo col tictac della coda, che si muove come da sola anche di notte quando dorme, si tiene a galla; a suo padre, invece, a prestargli orecchio, là, nella cameraperdormire, sembrava che la coda gli fosse rispuntata, o per meglio dire, a furia di spremersi sopra quella veste viola e farsi sudare sangue nel palmo delle mani, a furia di scavare come un cane dentro le ossa insabbiate di quella silhouette, a furia e a furia di bramarla e sfantasiarla, da tutto questo impasto di sabbia e di polvere, di respiri e sudori, di desideri e di sangue, da questo impasto fangoso di gelo e di calore, di morte e di vita, gli era rispuntata dal fianco la moglie.<sup>359</sup>

L'Acitana, grazie all'immaginazione di Caitanello, riesce a fuggire dal mondo lontano in cui si trova costretta dalla Morte, procedimento che, seppur illusorio, porta giovamento al vecchio pescatore rimasto solo; al verdone ciò non è concesso, in primis perché, non avendo facoltà di parola, non potrebbe chiedere indietro la sua coda alle fere; in secondo luogo, perché non può «galleggiare» attraverso l'immaginazione, ancora di salvezza per il genere umano.

---

<sup>357</sup> Ivi, p. 438.

<sup>358</sup> *Ibidem*.

<sup>359</sup> Ivi, p. 443.

## 6. D'ARRIGO ED HEMINGWAY: PER UN CONFRONTO TRA UN EPISODIO DI *HORCYNUS ORCA* E *IL VECCHIO E IL MARE*

### 6.1 Introduzione

Nell'immenso mare di *Horcynus Orca* sono presenti numerosi richiami ad opere del passato: dalla Bibbia a Omero, da Ariosto a Verga, fino ad arrivare a Melville e Joyce. D'Arrigo è stato un appassionato lettore di Ernest Hemingway, ed è proprio da uno dei suoi romanzi brevi che lo scrittore siciliano trae spunto e sviluppa un episodio tra i più suggestivi di *Horcynus Orca*: la vicenda in questione occupa le pagine 571-605 dell'edizione Mondadori<sup>360</sup> (è necessario ricordare che il testo darrighiano non presenta alcuna divisione in capitoli, dunque si può far riferimento agli eventi limitandosi a circoscrivere le pagine in cui è presente l'episodio) e «ricalca» a livello tematico e testuale *Il vecchio e il mare*. Le situazioni e i personaggi mostrano numerosi punti di contatto: si tratta di due vecchi pescatori, entrambi vedovi, che sentono fortemente la mancanza della moglie<sup>361</sup>, entrambi lasciati soli dall'unico giovane che gli teneva compagnia ('Ndrja è partito per la guerra, Manolin è costretto dal padre ad abbandonare Santiago per andare su una barca più fortunata), entrambi che rimpiangono un passato mitico in cui non c'era la guerra e la pesca era il mestiere che forniva cibo e dignità.

Anche la vicenda stessa risulta molto simile: in *Horcynus Orca* il vecchio «pellesquadra» Caitanello prende il largo a bordo di una «lancetta» per combattere con un delfino-fera soprannominato Manuncularais; allo stesso modo, Santiago, il pescatore anziano di Hemingway va per mare e si ritrova a combattere con un pesce di grosse dimensioni. Estenuati dopo la faticosa lotta con gli animali, entrambi tornano a riva sconfitti. Il seguente capitolo si propone di porre l'attenzione sui numerosi punti di contatto e di divergenza dei due testi, dopo aver eseguito un accurato confronto.

L'accento verrà dunque posto su diverse tematiche affrontate da entrambi gli autori, come la concezione del tempo, il rapporto che lega l'uomo alla natura e le visioni oniriche dei due protagonisti. Particolare riferimento verrà fatto, nella parte iniziale del capitolo, sulle cause che muovono le due vicende, che, come vedremo, sono nettamente opposte. Come vedremo, infatti, i due pescatori prenderanno il largo per motivi opposti, e, se in Hemingway prevale il senso della Vita e del rispetto verso la Natura, in *Horcynus Orca*, a dominare ancora una volta, sarà la potenza distruttiva di Morte.

---

<sup>360</sup>D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit.

<sup>361</sup> Per *Horcynus Orca* si veda l'episodio di Caitanello e l'Acitana; Hemingway in poche righe descrive il dolore di Santiago: «Una volta sulla parete c'era la fotografia sbiadita della moglie, ma il vecchio l'aveva tolta perché si sentiva troppo solo a vederla, l'aveva messa su un angolo della mensola sotto la camicia pulita» (p. 13).

## 6.2 Caitanello e Santiago: due pescatori con due moventi opposti

L'insonnia di Caitanello è sintomo dell'ansia che precede una vendetta che si vuole consumare al più presto: è ancora notte quando l'ex «pellesquadra» osserva tutti gli strumenti che saranno utili alla sua operazione, le lenze, gli ami e le esche. Per l'occasione ha deciso di usare «un'esca di lusso<sup>362</sup>», la lana di Mongolia che sua moglie aveva portato da Acireale quando era ancora in vita, ed è lei stessa che gli suggerisce di tentare quello che finora non era mai stato tentato, ovvero catturare un delfino con un amo da pesca e le «nuvolette spumose di Mongolia». L'episodio viene narrato in analessi da Caitanello, che desidera raccontare al figlio 'Ndrja appena approdato gli eventi accaduti durante la sua assenza.

I veri motivi per cui l'ex pescatore cariddoto si imbarca a notte fonda, sono dichiarati prima della narrazione dei fatti: in primo luogo, vuole dimostrare alla fera che, sebbene sia un animale estremamente gioioso e vitale, si tratta comunque di un essere mortale e vulnerabile. Caitanello

Cominciò allora a fare così: parlava e punzecchiava e tagliuzzava la fera come se volesse incidere a sangue sulla stessa pelle e con lo stesso inchiostro di lei, il cantare che andava facendo delle sue belle gesta: lo vedi? sembrava dirle. Può succedere pure a te di ridurti così. E che gusto ti danno, ora, le tue imprese se qualcuno te le perpetua, te le scrive con la punta di uno scorciatore e la tua stessa pelle ti fa da marmo e lapide, eh? <sup>363</sup>

La lezione che intende impartire alla fera è mascherata da una ragione «di facciata» dietro la quale si cela il vero movente; infatti, all'ipotetica domanda di qualcuno che, incuriosito, avrebbe chiesto a Caitanello come mai si imbarcava di notte («non usciste per vero bisogno? Non fu la Ferame o Famera che vi cacciò a mare? usciste solo per un puntiglio, per passarvi un capriccio, pigliarvi una soddisfazione?»<sup>364</sup>), il pescatore prontamente avrebbe risposto:

per dimostrargli ai pellesquadre che il rossore alla faccia non lo dava l'addobbarsi di fera, quella non era la prima e non sarebbe stata l'ultima volta che si ritrovavano culo a culo con quella scellerata, ma lo dava l'addobbarsi di carogna, l'incarognirsi con la spazzatura di fera che si vedevano ai piedi la mattina e tutto lo sforzo che facevano era di piegarsi a raccoglierla [...] <sup>365</sup>

---

<sup>362</sup> D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 542.

<sup>363</sup> Ivi, p. 540.

<sup>364</sup> Ivi, p. 541.

<sup>365</sup> Ivi, p. 542.

ma subito dopo continua con quella che si ritiene essere la ragione più profonda che spinge l'uomo in mare: «[...] e per dimostrargli alle fere che c'era ancora qualcuno fra i cristiani col quale acqua non potevano pigliarne, se si eccettuava quella degli sputi che questo qualcuno si sentiva di sputargli in un occhio. Sì, precisamente per questo uscii: si vive forse di solo pane?»<sup>366</sup>. Caitanello si imbarca precisamente per questo, ovvero per dare una lezione all'animale marino che crede di poter dominare il mare, la terra e gli uomini stessi: non è per solo pane che vive l'ex «pellesquadra», a differenza di Santiago.

Il pescatore cubano è molto povero e da tempo, con grande spirito di stoica sopportazione, continua a prendere il largo senza riuscire a pescare niente. Nell'incipit il narratore afferma che il pescatore è *salao*, cioè sfortunato: per ottantaquattro giorni non è riuscito a pescare nulla («Soltanto non ho più fortuna<sup>367</sup>» ripete Santiago tra sé e sé); il romanzo ha inizio all'alba dell'ottantacinquesimo giorno, quando il pescatore tenace ritenta la pesca e prende nuovamente il largo. A spingere il protagonista a salire sulla barca (nonostante l'età) quando ancora è alta la luna non è la fame («Non ho molta fame<sup>368</sup>», dichiara al ragazzo, unico suo amico e confidente, prima di partire; e ancora «da molto tempo non gli andava di mangiare e non portava mai la colazione con sé. Aveva una bottiglia d'acqua a prua della barca e non aveva bisogno di altro per tutto il giorno<sup>369</sup>»), quanto il fatto che lui è un pescatore e il suo mestiere consiste nell'andare a pescare, con tutte le conseguenze che questa pratica può portare. Uccidere i pesci è il suo mestiere e si mostra sempre molto addolorato nel farlo, ma esprime a più riprese la necessità di quell'azione: «Anche il pesce è mio amico [...] Ma devo ucciderlo<sup>370</sup>». Il dispiacere per la morte di un essere vivente non dissuade Santiago dall'uccidere pesci («'Pesce' disse 'ti voglio bene e ti rispetto molto. Ma ti avrò ammazzato prima che finisca questa giornata'<sup>371</sup>») poiché è questo che prevede il suo mestiere, attività che lo rende onesto e che gli conferisce dignità. Mentre l'ex «pellesquadra» uccide per uccidere, stravolto da una guerra che ha contribuito ad esasperare situazioni traumatiche, Santiago uccide perché per lui è una legge di natura che prevede di uccidere per mangiare (non è un uccidere finalizzato ad un piacere personale); l'ipotesi peggiore per lui non è quella di ammazzare i suoi "amici" pesci, quanto, per esempio, uccidere la luna, o le stelle o il sole. Questa prospettiva non è allettante per il vecchio pescatore, che è «contento che non dobbiamo cercar di uccidere le stelle<sup>372</sup>», prosegue poi in discorso indiretto «pensa se ogni giorno un uomo dovesse cercar di uccidere la luna [...] La luna scappa. Ma pensa se ogni giorno uno

---

<sup>366</sup> Ivi, p. 542.

<sup>367</sup> E. Hemingway, *Il vecchio e il mare*, Oscar Mondadori, Verona, 1976; p. 34.

<sup>368</sup> Ivi, p. 17.

<sup>369</sup> Ivi, p.26.

<sup>370</sup> Ivi, p. 95.

<sup>371</sup> Ivi, p. 64.

<sup>372</sup> Ivi, p.95.

dovesse cercar di uccidere il sole. Siamo nati fortunati, pensò. [...] E' una fortuna che non dobbiamo cercar di uccidere il sole o la luna o le stelle. Basta già vivere sul mare e uccidere i nostri veri fratelli<sup>373</sup>». La questione, per Santiago, è un'altra: ciò che turba il vecchio pescatore non è dunque continuare a fare il suo mestiere, quanto capire se le persone che andranno a cibarsi dei pesci siano degne di poterlo fare. Il protagonista riflette sul fatto che il pesce farà da cibo a molta gente «ma sono degni di mangiarlo? No, no di certo. Non c'è nessuno degno di mangiarlo, con questo suo nobile contegno e questa sua grande dignità<sup>374</sup>». Sebbene le persone non siano all'altezza per nutrirsi di questa carne, mangiare il delfino ne *Il vecchio e il mare* non assume il significato fortemente negativo che invece avrà in *Horcynus Orca*: Santiago si ciberà del pesce volante per mantenersi in forze, è una questione di pura sopravvivenza («Qualunque cosa succeda devo sventrare il delfino perché non vada a male e devo mangiarne un po' per restare forte<sup>375</sup>»), inoltre il pesce volante «è buonissimo da mangiar crudo<sup>376</sup>»; nel romanzo darrighiano, invece, la carne di delfino viene chiamata «carnebestina», «mosciamme», termini che indicano cibo ripugnante e non commestibile.

Mangiare carne di fera è segno del degrado seguito alla catastrofe bellica e colui che si nutre di fera potrebbe essere definito un cannibale: infatti, a causa della guerra, molti soldati hanno trovato la morte in mare (o, alcuni di loro, come il soldato appartenente allo stesso reggimento di 'Ndrja Cambria, sono stati seppelliti dai loro compagni nelle acque dello Stretto) e i cadaveri sono mangiati dalle sarde, che a loro volta sono il cibo preferito delle fere. Per la proprietà transitiva, dunque, se un uomo mangia carne di fera, si sta nutrendo di un essere umano, che potrebbe essere anche suo fratello, o suo figlio. Come ricorda Caitanello in un passo decisivo dell'opera, l'uomo è a tal punto «straviato» da non avere il minimo imbarazzo a mangiare carne umana: «masticando, non gli veniva il dubbio di avere sotto i denti la carne della loro carne. Macché, quelli vedevano l'immediato, non il mediato<sup>377</sup>», dove l'immediato è la carne di fera e il mediato è la sarda che si nutre di carne umana. Una vera e propria forma di cannibalismo (come è stato accennato nei capitoli precedenti), condannata duramente da Caitanello che «pensava a suo figlio: gli altri, invece, si poteva dire che pensavano ai loro?<sup>378</sup>». Tuttavia, la carestia causata dalla guerra è talmente rovinosa da consentire al popolo di cibarsi di carne bestina, sebbene venga pescata. Ciò che infastidisce maggiormente Caitanello, infatti, è il fatto che i «pellisquadre» si limitino a raccogliere le carcasse delle fere portate sulle rive dalla

---

<sup>373</sup> Ivi, p. 95-96.

<sup>374</sup> Ivi, p.96.

<sup>375</sup> Ivi, p.96-97.

<sup>376</sup> Ivi, p.82.

<sup>377</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op.cit., p. 572.

<sup>378</sup> Ivi, p.571-572.



corrente («tutto lo sforzo che facevano era di piegarsi a raccogliarla»<sup>379</sup>), segno della perdita inesorabile della dignità.

In un mondo deviato dalla guerra, dove «non si salva più nessuno»<sup>380</sup>, dove i valori quotidiani sono stati stravolti, Caitanello crede fermamente che «se doveva abbassarsi pure lui alla fera, se era destinato che si degradasse a tanto, non intendeva però degradarsi sino alla carogna, incarognirsi al punto di non sentirsi più nemmeno l'algo di uscire e fra tutte quelle caterve, tentare di pigliarne una viva, una viva da ammazzare»<sup>381</sup>. Agli occhi della fera, che figura facevano i pescatori? La loro vita passata, basata sulla pesca, ha subito una forte metamorfosi, per cui, l'onestà dei pescatori non si basa più sul loro «mestieruzzo» ma si limitano ad andare in cerca di carcasse di fera per sfamarsi. Caitanello si rifiuta di prendere parte a quella che «era diventata ormai infame moda galoppante»<sup>382</sup> e ha intenzione di portare alla luce il decadimento dei «pellisquadra», un tempo dediti alla pesca, e ora ridotti a raccogliere carogne di fera portate sulle rive dalle correnti marine. Saranno poi le fere stesse a chiedersi se dunque «c'era ancora un tale uomo di polso fra la gente che non osa più pigliare mare e si nutre delle nostre carogne?»<sup>383</sup>. In quest'ultima domanda posta dalle fere risiede il vero motivo che spinge il vecchio «pellesquadra» a prendere il largo.

### 6.3 Passato e presente

Uno tra gli elementi che legano i due romanzi è la percezione del tempo che hanno i protagonisti: sia Caitanello che Santiago vedono nel passato un'epoca d'oro ormai conclusa, mentre il presente viene percepito avvolto sempre da un alone di negatività, di distruzione, di morte imminente. In *Horcynus Orca* la frattura storica che ha diviso il glorioso passato dal presente è la guerra, infatti, nel romanzo, si possono rintracciare distintamente due «tempi»: uno *pre-bellico*, in cui il mondo, la natura e le persone seguivano i propri ritmi secondo un equilibrio perfetto; un tempo *bellico e post-bellico*, dove i valori e le tradizioni sono stati sconvolti irrimediabilmente.

Mentre D'Arrigo descrive una condizione «collettiva», Hemingway si concentra su una dimensione «individuale», ma anche qui si possono rintracciare un «prima» e un «dopo», che coincidono rispettivamente con la giovinezza e l'età matura del pescatore. In entrambi i testi si distingue un tempo antico, caratterizzato da una pesca ricca e soddisfacente, e un tempo attuale in cui la catastrofe ha investito il mondo intero.

---

<sup>379</sup> Ivi, p. 542.

<sup>380</sup> Ivi, p. 571.

<sup>381</sup> *Ibidem*.

<sup>382</sup> *Ibidem*.

<sup>383</sup> Ivi, p.580.

Santiago, durante la giovinezza, è stato uno dei pescatori più esperti e stimati, i suoi giorni felici in mare sono stati estremamente produttivi e caratterizzati da una pesca ricca e abbondante, mentre ora non gli resta che ricordare, con l'unico ragazzo che gli è rimasto fedele, Manolin, l'immagine del primo pesce che ha abboccato e che insieme avevano issato sull'imbarcazione:

ricordo la coda che sbatteva e rintonava e il banco che si è spaccato e il frastuono delle mazzate. Ricordo che mi hai gettato a prua tra le lenze addugliate fradicie e ho sentito tutta la barca rabbrivire e il frastuono che facevi mentre lo prendevi a mazzate come quando si abbatte un albero, e l'odore dolce del sangue che avevo addosso<sup>384</sup>.

Le emozioni provate in passato sono ancora molto vivide nel ricordo dei due uomini, ma entrambi sanno che appartengono a un tempo che è destinato a non tornare più. Ciò che fa la differenza rispetto al passato non è esclusivamente una pesca soddisfacente, ma anche, e soprattutto, la compagnia del ragazzo, che ora è costretto dal padre ad abbandonarlo e ad andare in un'altra barca più fortunata. Nel presente sia Santiago che Manolin rimpiangono la reciproca compagnia: ora è «triste per il ragazzo veder arrivare ogni giorno il vecchio con la barca vuota<sup>385</sup>», e il vecchio pescatore finge di accettare una solitudine che non vorrebbe.

Anche l'aspetto fisico ha subito un mutamento sostanziale: i segni del tempo hanno lasciato una traccia ben visibile sul volto di Santiago, che, rispetto al passato, è costretto ad accettare stoicamente la decadenza del corpo. Ora «il vecchio era magro e scarno e aveva rughe profonde alla nuca. Sulle guance aveva le chiazze del cancro della pelle, provocato dai riflessi del sole sul mare tropicale. Le chiazze scendevano lungo i due lati del viso e le mani avevano cicatrici profonde che gli erano venute trattenendo con le lenze i pesci pesanti<sup>386</sup>. L'unico elemento che non ha subito i segni del tempo è lo sguardo del pescatore, che lascia trasparire la sua serenità («Tutto in lui era vecchio tranne gli occhi che avevano lo stesso colore del mare ed erano allegri e indomiti<sup>387</sup>).

In *Horcynus Orca*, i pescatori, quando uscivano in mare, non si cibavano di carne di fera: qui la differenza l'ha fatta la guerra, che ha portato fame, carestia, mancanza di cibo e di conseguenza uno stravolgimento generale delle abitudini e delle tradizioni appartenenti da generazioni alla comunità marina dello Stretto. Si avverte distintamente il passaggio dal "mondo di prima" e il "mondo contemporaneo", tra una realtà che non c'è più e quello che viene definito non-mondo<sup>388</sup>: volendo intendere, con questa espressione, la degenerazione che ha subito l'umanità e, volendo sottintendere

---

<sup>384</sup> E. Hemingway, *Il vecchio e il mare*, op.cit. p. 9.

<sup>385</sup> Ivi, p. 3-4.

<sup>386</sup> Ivi, p.4.

<sup>387</sup> *Ibidem*.

<sup>388</sup> *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano d'Arrigo*, a (cura di) F. Gatta, op.cit. p.46.

un genere umano “di prima”, in cui la natura seguiva il suo corso naturale, dove gli eventi si svolgevano secondo canoni e tradizioni consolidati; e una società “di ora”, costretta a nutrirsi di carne putrida e mortifera, una società in cui i valori sono stati completamente rovesciati, una società in cui il pescatore non esercita più il suo mestiere e per sfamarsi si limita a raccogliere cadaveri di pesci trascinati sulla spiaggia dalla corrente.

In entrambi i testi si nota un forte iato tra un passato che non c'è più, percepito migliore del presente e un qui e ora, in cui l'unica azione da poter fare è prendere atto del degrado a cui si è arrivati e rassegnarsi.

#### 6.4 Uomo-pesce: il confronto-scontro

Il tema principale degli episodi analizzati in questa sede è la lotta che i due vecchi pescatori conducono contro la fauna marina. Le azioni compiute sono spesso sovrapponibili nei due testi presi in esame (per esempio, i colpi inferti sui pesci); ad essere divergenti sono gli intenti: mentre in *Horcynus Orca* lo scopo è quello di «uccidere per uccidere», ne *Il vecchio e il mare* la morte del pesce è necessaria per la sopravvivenza degli uomini. Inoltre, come vedremo, Santiago si mostrerà profondamente addolorato per la morte di un “suo simile”, mentre Caitanello è esaltato dallo sfregio che ha procurato al delfino, simbolo della vittoria dell'uomo sulla natura. Intenti diversi, dunque, ma esiti analoghi: in entrambi i protagonisti a prevalere sarà il senso di sconfitta.

In *Horcynus Orca*,

[Caitanello] impugnava la palella come una mazza e avendola bene a tiro, quella bavosa navescuola dell'oceano, si gettava a darle una gran flaccata di legnate in testa. Era tale la sua repentinità, che la porca non aveva tempo né spirito di levarglisi di sotto, seguendolo, mentre le buscava, con occhio più di sorpresa che di dolore. E lui: avanti, guardami, guardami bene, la incitava. Tienitelo a mente questo cristianello rimbambito, e intanto le fracassava il cranio<sup>389</sup>.

L'aggressività del pescatore cariddoto è evidente fin dall'esordio dell'episodio preso in esame. A livello macroscopico, gli eventi si susseguono nel seguente ordine: Caitanello è uscito in barca da solo e ha preso il largo, colpisce una prima fera ma questa non reagisce alle sue percosse, contrariamente a quanto ci si aspetta da un delfino, solito, per natura, a far sentire in modo teatrale la propria voce e il proprio lamento

---

<sup>389</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op.cit. p. 581.

La porposa però, affondava lenta lenta, coma avesse piombo in pancia e cosa strana per una fera, s'era completamente zittita, come se cosa più strana ancora per una fera, anche se bastarda come quella, fosse già tutta morta, così, in un vedere e svèdere senza mettere in opera i suoi settespirti<sup>390</sup>.

L'obiettivo del pescatore è colpire la fera per far sì che i suoi compaesani, attratti dai lamenti dell'animale, volgano lo sguardo in mare e concentrino la loro attenzione su Caitanello e sulla sua impresa «bellica». Ciò che vorrebbe (e che poi gli sarà negato) è un riconoscimento pubblico del suo coraggio, anche perché è convinto di essere lì «lui solo a nome di tutti<sup>391</sup>». Il suo intento è quello di dimostrare che l'uomo può sempre prevalere sulla Natura, in questo caso sugli animali. Non un animale qualsiasi però, ma la fera: Caitanello si augura che i lamenti dell'animale possano arrivare all'orecchio dei cariddoti, «perché a quel punto gli avrebbe fatto proprio piacere che lo vedessero, i pellisquadre, mentre spubblicava da solo, male imbarcato e peggio armato, quella porca forestiera», anche se «quasi se lo sentiva che non gli avrebbero creduto: la testa doveva portargli, la testa, la sua parola non bastava, per credergli volevano vedere la testa<sup>392</sup>». Apparentemente l'aggressività di Caitanello potrebbe essere ricondotta a un tentativo di ottenere glorificazione da parte degli altri pescatori dello Stretto; in realtà, si può ipotizzare che la sofferenza procurata agli animali sia fine a sé stessa: il male per il male. D'altronde i personaggi del romanzo (in questo caso particolare il padre di 'Ndrja) tendono ad assumere atteggiamenti tipici di chi sta combattendo al fronte, dove la legge è uccidere senza pietà l'altro. La guerra è penetrata con le sue leggi e le sue abitudini nell'animo delle persone, che, un tempo felici, hanno assunto progressivamente le sembianze del conflitto e della morte. A confermare questa tesi concorre il secondo scontro con la fera, che si consuma qualche riga dopo: l'animale verrà ferocemente colpito per la seconda volta, con la speranza che questa volta la fera si possa lamentare e far sentire a tutti il suo grido di dolore. La lezione deve essere impartita alle altre fere, ma più in generale, a tutto il mondo animale. Una lotta contro la Natura, perché, con la guerra, il male ha vinto. Come accennato nel capitolo precedente, ciò che prevale nel romanzo (e, aggiungerei, in generale in tutto il secolo XX) è l'Antiumano.

Il vecchio pescatore di *Horcynus Orca*, «straviato» dalla guerra, colpisce per la seconda volta la fera: si riporta di seguito il passo contenente il piccolo episodio e le motivazioni che muovono Caitanello.

---

<sup>390</sup> Ivi, p. 582.

<sup>391</sup> *Ibidem*.

<sup>392</sup> *Ibidem*.

Il fatto che ancora si muovesse e che se ne andasse morendo in vista a tutti, poteva fargli comodo a lui perché così si lasciava vedere in giro come l'aveva ridotta il cristiano, si spubblicava da sola, sinché aveva sangue da gettarsi. Però, che spubblico era se col sangue non si gettava pure il tribolo, ahi, ahi, ngangà, ngangà, e non si spremeva la lagrimella? Ingazzosato com'era presume di nuovo si smuovergliela lui la voce [...]. In così dire, sbatté la paella sul profilo di quella navescuola che stava ammainando le sue vele, sperando di agitarle la voce e strapparle almeno un lamento per campione e per dimostrazione: ma quella carogna, o era ormai più per là che per qua, e non aveva più niente da soffrire, oppure, quanto a lagrimare e piatire doveva essere stata sempre in vita sua una di quelle carnazze di pecora che piangere non sanno nemmeno che significa e sono come l'uovo al fuoco che più cuoce più duro si fa.<sup>393</sup>

Prima dell'arrivo della fera Grampo Grigio, le fere si ribellano in massa alla cattiveria del pescatore, a dimostrazione del fatto che sono loro a dominare nel mare sull'uomo, e non viceversa. L'essere umano, infatti, ha solo l'illusione di poter prevalere sulla Natura. Da tutte le parti le fere iniziano a schiaffeggiarlo con le pinne pettorali tanto che Caitanello

faceva appena in tempo a vedere una fera, di quale colore non sapeva dire, che s'infilava in mare a est, che una seconda scoppola gli arrivava da ovest; si rigirava a ovest, e una terza scoppola gli arrivava da sud, e nel rigiro, immediatissima, se ne sentiva mollare una quarta da nord<sup>394</sup>,

tanto da perdere il conto delle «scoppole» che gli arrivano da ogni parte; e sono così frequenti che non ha nemmeno la possibilità di girarsi per vedere le fere che lo colpiscono: è la Natura che non attende a presentare il conto ad una crudeltà immotivata. Tutto ciò avviene prima del vero e proprio scontro che il pescatore avrà con Manuncularais: l'episodio narrato costituisce l'antefatto al nucleo centrale della vicenda, che ha inizio con l'arrivo della fera appartenente alla categoria "Grampo Grigio", soprannominata dal pescatore con il nome di Manuncularais, chiamata così «per come sciabolava con la manuncula destra davanti al petto, e per come si portava loquentermente da caporais: senza smorfie, fra il noiato e il sopraccigliato, il caporais che si mosse per sistemare di persona una certa questione, fu per questo che gli fece venire sulle labbra quell'appellativo di Manuncularais<sup>395</sup>». La vera battaglia, quella decisiva, che getterà il pescatore nella disperazione e nella consapevolezza di essere stato sconfitto irreparabilmente, è quella che vede come protagonista la Grampo Grigio che per vendetta si avvicina all'imbarcazione e provoca Caitanello, invitandolo a battersi con lei. Si ha in questo punto un rovesciamento di ruoli, una reazione alle azioni di ostilità perpetrate da Caitanello

---

<sup>393</sup>Ivi, p.587.

<sup>394</sup> Ivi, p. 590.

<sup>395</sup> Ivi, p. 594.

nei confronti delle fere: è la fera che attacca l'uomo per difendere la sua specie. Una Natura che si ribella ancora una volta in *Horcynus Orca*, dove prevale l'antivita. È emblematico il fatto che Manuncularais, come tutte le fere in *Horcynus Orca*, venga presentato con abitudini e atteggiamenti tipicamente umani. Una piccola riflessione a tal proposito può essere formulata in questo modo: se la fauna marina (in particolare, appunto, le fere) viene equiparata agli uomini, descritti così simili a loro al punto che si potrebbe ipotizzare una perfetta sovrapposizione sia nell'aspetto fisico quanto in quello comportamentale; e se l'uomo mostra un'ostilità verso i pesci, allora si potrebbe affermare che l'uomo dopo aver ucciso l'altro uomo in guerra, «straviato» da questa, si rivolge alle specie naturali che più gli somigliano per continuare ad annientare, in fondo, nient'altro che sé stesso. Si potrebbe confermare che l'uomo uccide il suo simile perché ha prevalso l'antiumano. Anche attraverso la morte degli animali, dei pesci, l'uomo annienta sé stesso.

La Grampo Grigio decide di vendicare la fera colpita precedentemente da Caitanello e la scena viene presentata come se si stesse svolgendo un regolamento di conti tra persone di malaffare:

Voleva conto, domandava soddisfazione perché aveva fatto la festa a quella trentenaria porcariosa, a quel relitto di navescuola che per affondare, pareva solo andare in cerca di qualcuno che le facesse il favore di darle una spinta. Lui, Caitanello, le aveva fatto quel favore, ora però veniva quel Grampone e ne voleva conto come d'una scellerataggine, ne voleva conto come se quella porca bavosa fosse ancora una innocentella col ditino in bocca e l'avesse lui sotto la sua protezione, come se gli appartenesse a lui quella porposa, fosse una delle sue Grampo Grigio, una del suo harem, e quella invece, quasi quasi, non si poteva dire nemmeno fera. Essi, gliel'aveva gettata ai piedi col gesto del vecchio camorrista che pretende soddisfazione<sup>396</sup>.

In questo passo si nota con chiara evidenza il processo di umanizzazione della fera da parte dell'autore, che la descrive come un mafioso che chiede conto per uno sgarro subito. Attraverso la descrizione, si intende immediatamente che la Grampo Grigio -che sta per duellare con il pescatore- non è una fera comune, ma una fera con doti particolarmente eccezionali: per lei infatti «l'aria era sua come l'acqua, tutto quello che faceva per aria aveva sempre l'aria semplice e naturale, pareva che la solfeggiasse l'aria, che le facesse doremifasolasi salendo e scendendo<sup>397</sup>». La sua naturalezza nel nuotare è sorprendente, è padrona dell'acqua e del mare intero, si esibisce in doppi salti mortali eseguiti con una tale maestria da sembrare un angelo. Per alcuni istanti sembra essere padrona del mare e della terra, di Caitanello, dei pescatori e di tutto il genere umano. Si esibisce in doppi salti mortali mentre il vecchio pescatore se ne sta seduto sulla sua barca, apparentemente indifferente ai

---

<sup>396</sup> Ivi, pp.596-597.

<sup>397</sup> Ivi, p. 597.

movimenti dell'animale. In realtà sta calcolando minuziosamente le azioni da compiere, per non restare vittima della fera, dal momento che non è armato né di fiocina né di «traffinera», ma porta con sé solamente un pugnale marocchino<sup>398</sup>.

Il momento culminante del confronto tra Manuncularais e Caitanello viene descritto da D'Arrigo a rallentatore: la fera salta, arriva con volto all'altezza del viso del pescatore, si guardano intensamente negli occhi, poi, appena Caitanello afferra il pugnale marocchino, pronto a sferzare il colpo proprio sulla fronte della Grampo Grigio, in mezzo alla fronte, sede del cervello, la situazione subisce di colpo un'accelerazione: la fera improvvisamente si gira, e nel voltarsi, urta violentemente con la coda Caitanello, il quale, senza fiato, lascia andare il «nettaunghie» marocchino che stringeva tra le mani. Il pugnale, da solo, compirà il gesto che tutti i «pellisquadre» avrebbero voluto fare: taglia parte della pinna soprana della fera, lasciandola sfregiata e sanguinante. Per una fera del suo calibro, immagina Caitanello, sarebbe stato di gran lunga più dignitoso morire che restare mutilato:

Un caporais, un capocapo capotico e capacitoso come doveva essere lui, un gran pezzodanovanta, uno che essendo la testa dell'acqua stava in alto in alto dove tutti lo potevano vedere e onorare, uno insomma nella sua notoria posizione di Grampo Grigio, come poteva comparire più in società e sfigurato figurare degnamente, ora che un miserabile cristiano, con un più miserabile nettaunghie, gli aveva sbassato il pennacchio, e questo a mare pieno, dove chi non l'aveva voluto vedere, non l'aveva visto? Si capiva, come no? lo capiva: quello che gli aveva fatto il pugnale marocchino era il massimo dello sfregio permanente, una ferita sprezzante come una rasoiata in faccia: quella cicatrice, al dranghitoso Grampo Grigio, gli avrebbe bruciato per tutta la vita<sup>399</sup>.

Si potrebbe ipotizzare che questo scontro uomo-animale sia in realtà una lotta tra pari, tra uomini. La guerra in corso ha insegnato la violenza, la crudeltà e il fatto che Caitanello si accanisca contro un pesce è la dimostrazione che l'uomo è al tal punto fuori di sé da traslare l'odio per il suo simile alla natura. Ma, come detto in precedenza, l'odio per la natura equivale all'odio per sé stessi, per il genere umano.

Centrando nuovamente l'attenzione sul testo, Caitanello ha raggiunto, almeno in parte, il suo scopo: come rappresentante dei pescatori dello Stretto e con il desiderio di ottenere riconoscimento da questi, ha mozzato a nome di tutti la «cresta mafiosa» della Grampo Grigio. Il suo desiderio ora è quello che Manuncularais continui a vivere, affinché possa mostrare ai suoi simili la vittoria degli uomini sulle fere:

---

<sup>398</sup> Il pugnale è una «bella cosa inutile, tenuta per solo piacere degli occhi» che Caitanello teneva conservato come una reliquia perché era un ricordo di famiglia. Per le origini del pugnale marocchino si rimanda alla lettura del passo di *Horcynus Orca* (pp. 545-546).

<sup>399</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op.cit. p. 601.

Per questo doveva vivere, quel gladiatorazzo, vivere come Sansone con la testa tondata, perso dell'incantesimo della gran forza, e vivere quanto più a lungo possibile, questo si augurava, perché si pubblicasse quanto più a lungo possibile agli occhi della sua razza, e gli dispiaceva solo che non restasse in quei paraggi a farsi vedere da lui di tanto in tanto con la sua cresta ammozzata bella in vista: perché avrebbe voluto risentirla quella punta d'orgoglio calda calda, quella vampata di sentimento tenero, grato, esaltante, che gli aveva procurato il nettaunghie marocchino<sup>400</sup>.

Lo stesso procedimento narrativo era stato adottato da Hemingway: prima di sapere che un grosso *marlin* aveva abboccato al suo amo, Santiago pesca un piccolo *tuna* che facilmente riesce ad issare a bordo e che rimane «a poppa nel sole, compatto e a forma di palla con i grandi occhi privi di intelligenza sbarrati mentre riversava la vita pulsante contro il fasciame della barca coi rapidi colpi vibranti della coda veloce, dai contorni precisi<sup>401</sup>», per poi percuoterlo senza pietà: «Il vecchio per bontà lo colpì sulla testa e lo prese a calci, mentre il corpo ancora tremava all'ombra della poppa<sup>402</sup>». L'aggressività mostrata in questo passo può essere paragonata a quella di Caitanello quando impugna la palella per ferire la fera ma, come accennato all'inizio, gli intenti sono differenti. Santiago, mentre sferza gli ultimi colpi sul pesce morente, compie mentalmente una stima approssimativa del peso perché ha intenzione di usarlo come esca. Si mostrerà sempre afflitto per la morte delle sue prede, ma è altrettanto consapevole che si tratta di una morte necessaria, doverosa al bene dell'uomo. La narrazione procede quindi dall'antefatto (la pesca del piccolo *tuna*) all'evento principale: la cattura del grosso *marlin*, condotta magistralmente dal pescatore che valuta ogni gesto con accurata lucidità. Il senso della misura di cui è dotato il pescatore è una qualità che non è presente in Caitanello, il quale è in balia degli eventi e riesce a mutilare la pinna della fera per puro caso e non per un preciso calcolo.

La pesca di Santiago non è affidata al caso, ma è frutto di una precisa valutazione degli eventi, accompagnata da una grande esperienza professionale: «Il vecchio tenne la lenza con delicatezza, e teneramente, con la mano sinistra, la sciolse dal bastoncino. Ora poteva lasciarla scorrere tra le dita senza che il pesce sentisse alcuna pressione<sup>403</sup>», poi, con pazienza «aspettò con la lenza tra il pollice e l'indice, osservandola senza trascurare le altre perché il pesce avrebbe potuto nuotare più in alto o più in basso. Poi sentì lo stesso lieve strappo delicato<sup>404</sup>». Tutte le azioni che compirà il vecchio Santiago per cercare di non perdere il *tuna* che ha abboccato al suo amo saranno tutte ponderate («Poi il peso aumentò e il vecchio diede altra lenza. Aumentò per un attimo la pressione del pollice e

---

<sup>400</sup> Ivi, p. 602.

<sup>401</sup> E. Hemingway, *Il vecchio e il mare*, op.cit.,p. 44.

<sup>402</sup> *Ibidem*.

<sup>403</sup> Ivi Pag. 47.

<sup>404</sup> Ivi. Pag. 48.



dell'indice e il peso crebbe [...]»<sup>405</sup> «Si lasciò scivolare la lenza tra le dita e intanto allungò la mano sinistra e annodò l'estremità delle due duglie di riserva dell'altra lenza [...]»<sup>406</sup>).

Come si nota, nonostante il racconto di Hemingway si esaurisca in poco meno di cento pagine (a differenza della grande mole di cui è composto *Horcynus Orca*), le azioni si svolgono più lentamente. La cattura del *marlin* copre l'arco temporale di un'intera giornata: Santiago prende il largo quando è notte fonda, a mezzogiorno si accorge che il *tuna* ha abboccato e dopo quattro ore ancora non ha visto il pesce che nuota ancora con regolarità, rimorchiando la barca e obbligando Santiago a stare in equilibrio per non cadere. Come abbiamo notato in precedenza, gli eventi in *Horcynus Orca* subiscono una rapida accelerazione: la fera improvvisamente si alza in volo e altrettanto velocemente viene colpita dal pugnale marocchino. Santiago non ha fretta, calcola persino il tempo che potrebbe impiegare il pesce prima che possa stancarsi: «Ci sono ancora due ore prima che tramonti il sole e forse lui verrà fuori prima. Se no, forse verrà fuori con la luna. Se no, forse verrà fuori con l'alba»<sup>407</sup>. Caitanello sembra aver perso ogni valore etico della pesca e non aspetta altro che i lamenti della fera per dare una lezione agli altri pesci; Santiago, dopo ore che il *marlin* sta trascinando la sua barca, inizia ad avere pietà per lui («Poi comincio ad avere pena del grande pesce che aveva abboccato. È meraviglioso e strano e chissà quanti anni ha [...]»<sup>408</sup>); inoltre il vecchio pescatore, a differenza del «pellesquadra» siciliano è cosciente del fatto che potrebbe anche perdere la battaglia contro la Natura, ammette di essere disperato e di non avere nessun piano da seguire. La sua è una lotta alla pari, può vincere tanto lui quanto il pesce. Santiago mostra lealtà nel combattimento, dichiarando di essere pronto anche a subire una sconfitta: «Mi stai uccidendo, pesce, pensò il vecchio. Ma hai il diritto di farlo. Non ho mai visto nulla di grande e bello e calmo e nobile come te, fratello. Vieni a uccidermi. Non m'importa, chi sarà a uccidere l'altro»<sup>409</sup>. Caitanello prende il largo convinto che non potrà mai perdere contro la fera, anzi, è lì per dimostrare al mondo intero la superiorità del genere umano sull'animale e sulla Natura stessa. Santiago, in fondo sa che le probabilità di vincere sono le stesse che ha il *marlin*, infatti nel bel mezzo della lotta si chiede «Chissà se ha qualche piano o se è disperato come me?»<sup>410</sup>.

In un breve flashback che interrompe con poche righe la narrazione principale, Santiago ricorda la tristezza che sia lui che Monanin (il racconto risale a quando i due pescavano insieme) hanno provato nel momento in cui avevano pescato una femmina di *marlin* mentre era in compagnia

---

<sup>405</sup> Ivi. Pag. 50.

<sup>406</sup> *Ibidem*.

<sup>407</sup> Ivi, p. 55.

<sup>408</sup> Ivi, p. 57.

<sup>409</sup> Ivi, p. 118.

<sup>410</sup> Ivi. p. 58.

del maschio: «E' stata la cosa più triste che abbia mai visto, pensò il vecchio. Anche il ragazzo era triste abbiamo chiesto scusa e l'abbiamo squartata senza indugi»<sup>411</sup>. Come si evince da questa breve sentenza, i due uomini sono addolorati per l'operazione che hanno compiuto, ma era loro il loro mestiere che gli imponeva di ucciderla: non c'è traccia di malvagità nell'azione, come se tutto ciò che i due uomini stanno facendo fosse previsto dalla Natura. I sensi di colpa accompagneranno il pescatore fino alla fine del romanzo, quando cercherà in tutti i modi di giustificare le sue azioni malvage compiute contro i pesci. Santiago (come Caitanello) non ha la possibilità di dialogare con qualcuno, ma spesso parla ad alta voce e il lettore viene reso partecipe del suo pensiero riguardo i pesci che ha massacrato: «'L'ho ucciso per autodifesa' disse il vecchio ad alta voce. 'E l'ho ucciso bene.' E poi, pensò, tutti uccidono tutti gli altri in un modo o nell'altro»<sup>412</sup> e ancora «L'hai ucciso per orgoglio e perché sei un pescatore. Gli volevi bene quando era vivo gli hai voluto bene dopo. Se egli si vuole bene non è un peccato ucciderlo»<sup>413</sup>.

Diversamente da quanto accade nell'episodio «parallelo» di *Horcynus Orca*<sup>414</sup>, dove i pescatori capeggiati da Luigi Orioles avvistano due fere, un maschio e una femmina

(Laddietro, al riparo delle correnti, una coppia di fere amoreggiavano fittofitto, tranquille e solinghe come fossero in acqua di paradiso. Lei stava immobile come fra azzurri guanciali, con mezza di quella sua panzitta, d'un biancore come di latte, rovesciata all'aria, a pinne aperte e manuncule strette a pugnetti, torcendosi lievelieve di piacere la coda. Lui le stava sopra di tre quarti, col suo groppone teso, arcuato in sotto con la coda, e abbrancandola stretta alla vita sottile, tutto ispirato, s'incapollava dentro a lei, sussultando in fretta ma leggero, leggero che nemmeno pareva, intanto che con una manuncula l'annaspava, le cercava dietro il collo, come per pigliarle il tупpo di capelli.)<sup>415</sup>;

l'intenzione è quella di colpire i due animali trafiggendoli senza alcuna pietà nello stesso istante: nei loro pensieri traspare una malvagità di cui Santiago non sarebbe capace. La crudeltà dell'uomo «straviato» dalla guerra si legge nelle poche righe che seguono: «Godi, maschio, perché fra poco non godi più tu e godiamo noi. Lanziamolo sul godimento, si dissero con un'occhiata»<sup>416</sup>: la morte della «fera maschio» durante il piacere provocherebbe la soddisfazione dei «pellisquadre». L'uomo

---

<sup>411</sup> Ivi. p. 59.

<sup>412</sup> Ivi, p. 134

<sup>413</sup> *Ibidem*

<sup>414</sup> D'Arrigo prende spunto da questa vicenda de *Il vecchio e il mare* per costruire un intero episodio che copre le pagine 202-215 di *Horcynus Orca*.

<sup>415</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op.cit., p. 205

<sup>416</sup> *Ibidem*.

orcynuso sceglie di interrompere il corso degli eventi previsto dalla Natura e lo fa nel momento di massimo piacere, affinché il «passaggio» per i due amanti sia dall'amore alla morte.

Nel mondo di *Horcynus Orca*, il genere umano è completamente estraneo alla Natura, non si sente parte di un cosmo regolato da leggi naturali, diversamente da quanto accade ne *Il vecchio e il mare*, dove già dal titolo del romanzo breve si evince lo stretto legame tra l'uomo e Madre Natura. Santiago prova amore e compassione per i pesci che il suo mestiere gli obbliga ad uccidere; il massacro che è costretto a compiere non recide il legame profondo che lo unisce armonicamente alla Natura. La lenza alla quale il *marlin* ha abboccato da ore è metaforicamente il «filo rosso» che lega, per sempre, il pesce a Santiago («Ora siamo legati l'uno all'altro e lo siamo da mezzogiorno<sup>417</sup>»); «Pesce» disse con sommessa voce «resterò con te fino alla morte»<sup>418</sup>); la solitudine di Santiago (che, come abbiamo visto, è forte da quando il ragazzo non lo accompagna più nelle sue uscite in barca<sup>419</sup>) è riflessa in quella del *marlin* che, come il vecchio, non avrà più nessun contatto con quelli della sua specie. Come già accennato, la lotta tra Santiago e il grosso *marlin* avviene in un lungo lasso temporale: è ancora notte quando il pesce, instancabile, continua a trainare la barca con a bordo il pescatore. Ancora attaccato all'amo, il pesce continua il suo peregrinare per il mare e Santiago, paziente, continua a calibrare magistralmente la lenza per far sì che non si spezzi.

La costruzione narrativa del finale è molto simile nelle due opere, infatti, alla vittoria apparente di Santiago, che è riuscito a conficcare la fiocina nel fianco del pesce, uccidendolo, corrisponde il successo illusorio di Caitanello che taglia la pinna soprana di Manuncularais. Santiago è convinto che la lotta sia finalmente conclusa e ora non gli resta altro che tornare a riva vittorioso («Ho vinto io soltanto con l'inganno<sup>420</sup>» dichiara una volta assicurato il pesce alla barca). I protagonisti sono ignari del fatto che il loro trionfo è solamente momentaneo, e che la sconfitta finale è prossima. In primo luogo, Caitanello non aveva pensato alle conseguenze del suo gesto, infatti, appena il sangue di Manuncularais si sparge nel mare, «attorno alla lancetta avvenne il finimondo<sup>421</sup>»: le fere si affollano attorno all'imbarcazione e Caitanello sta per avere un mancamento. La fera colpita

non appena l'odore del suo sangue gli investì le narici, non si differenziò in niente dalle brune abitué di loro conoscenza, perché anche lui, a quel punto, si gettò a fare farsa e tragedia, correndo e sbattendosi come inselvaggito, gridandolo a tutto il popolo che l'avevano insanguinato, e per quanto a un manunculone arcinfanfano come lui potesse schifargli, dovette lasciarsi sfuggire pure

---

<sup>417</sup> Hemingway, *Il vecchio e il mare*, op.cit., p. 60

<sup>418</sup> Ivi, p. 63

<sup>419</sup> «Come vorrei che ci fosse il ragazzo» disse il vecchio ad alta voce (p. 51); «Come vorrei che ci fosse il ragazzo. Per potermi aiutare e per veder questa cosa» (p.57); «ma il ragazzo non c'è, penso. Ci sei solamente tu [...]»(p.62)

<sup>420</sup> Ivi, p. 126.

<sup>421</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op.cit., p. 604

qualche ahi, ahi, per il gran dolore in apparenza, ma sottosotto di rabbia e di bile per l'improsatura che s'era pigliata.<sup>422</sup>

Di conseguenza,

Le fere, al solo sentirlo gridare ahi, ahi, un raissone come lui, si erano risentite tutte nelle viscere, e allora dovette essere stato un assalto e soprassalto generale alla lancitta, e di ogni branco, scuola e colonia dovevano essersi riversate là, come si trascinassero dietro il mare. Intorno alla lancitta fu allora come si scatenasse in pieno sole una tempesta di mare e di cielo, un mulinello fischiante di nuvole di vento di pioggia; gli ombrarono la vista, lo insordirono, gli stroncarono i sensi. Si era sentito scendere, scendere sulle gambe sino al fondo della lancitta e da lì ancora, scendere, scendere come si appallottolasse tutto sui ginocchi, sui calcagni, ed era perché gli veniva mancando il cuore. L'ultimo suo pensiero era stato: per la prima volta in vita mia, sto per avere un mancamento.<sup>423</sup>

Tuttavia, il fallimento di Caitanello avverrà subito dopo, quando non riceve, da parte dei «pellisquadre», il dovuto riconoscimento per l'azione appena compiuta: «Non pretendeva certo complimenti e battimani, ma un semplice apprezzamento, questo sì, credeva di meritarselo, un'approvazione, un consenso d'occhi, un bravo: forse era chiedere troppo?»<sup>424</sup>. Le critiche proseguono e ciò che gli viene rimproverato è di aver provocato la fera; le voci che gli arrivano all'orecchio non sono solo quelle dei pescatori, ma anche delle donne:

«Lui solo? La fossa, ora, ce la possiamo scavare pure noi...»

« E profonda pure... »

« Per la fera non c'è fossa bastante, se decise di raggiungerti. Non ci fu mai e figurarsi ora che s'impotentì e foresteriò... »

«Figurarsi ora, dovete dire, che don Caitanello l'inselvaggi...»

« Ma perché? Forse ne ammazzò qualcuna, don Caitanello? »

« Ammazzare non sarebbe stato niente. Il peggio è che la lesionò. Meschino, poteva forse fare di più? Chi gliel'aveva date le forze per ammazzare una fera da solo a solo? »

«E quella ora, una grigia gigantona, sradica e sfascia ogni onda che tocca »

«Si vede bene, là, dritto a manca verso Casablanca, come fa il cavallone pazzo... »

«Se lo scelse bene il tipo, don Caitanello, se non mi ingannano gli occhi, più fetente di quello non poteva trovarlo... »

«Con quello ci creò di sicuro un casobello... »

---

<sup>422</sup> Ivi, p. 604-605.

<sup>423</sup> Ivi, p. 605.

<sup>424</sup> Ivi, p. 606.

«E tutto quel codazzo grigioferroso, non le vedete che più lui getta sgridi e s'infuria e più loro addentano l'aria e s'inselvaggiscono... »  
«Grigioferrose solo? Di qua pare che si ribellarono d'ogni colore... » « Ora, il mare ci diventerà un'ondata a riso e una a piantolino... »  
« Ora ci scoppoleranno tutte qua davanti... »  
« Ne vorranno la pelle e l'ossa ... »  
«Ci faranno della notte giorno ... »

Così, l'incolpavano di avere fatto tigrì le pecorelle. Stavano manse manse e lui le aveva innestate di selvaggio: gli aveva avvelenato il dente, morsicato l'orecchio. <sup>425</sup>

La vera sconfitta di Caitanello sta nel percepire il disapprovo nei suoi compaesani di fronte al tentativo dell'ex «pellesquadra» che cerca risollevarlo dal degrado il genere umano; lo sgarbo maggiore sarà quello di non ricevere nemmeno una stretta di mano per l'opera compiuta: «Uno, uno solo che gli avesse fatto l'onore di una stretta di mano, anche solo per faccia lavata [...]»<sup>426</sup>.

Alla sconfitta di Caitanello corrisponde quella di Santiago che, una volta ucciso il pesce, lo lega alla barca; tuttavia, il sangue del *marlin* arpionato attira dal fondo marino i pescicani che iniziano ad azzannargli la carne. La mente lucida gli permette di uccidere il pescecane, ma ormai il *marlin* è mutilato, in più, il sangue attirerà inevitabilmente altri pesci. La metamorfosi che subisce il pescespada ad opera del pescecane ricorda la mutilazione subita prima dal «verdone» e poi dall'orca ad opera delle fere. E, dato che l'uomo in Hemingway è in perfetta connessione con gli animali e con la natura, Santiago si rifiuta di guardare il pescespada mutilato perché «Quando il pesce era stato colpito fu come se fosse stato colpito lui stesso»<sup>427</sup>, a differenza dei pescatori dello Stretto che osservano incuriositi dallo sperone le ferite dell'orca scodata e immaginano cosa avrebbero potuto ricavare dal grosso animale una volta che questo fosse morto.

Inizia per il pescatore cubano una nuova lotta, quella contro i pesci che azzannano ferocemente l'animale da lui arpionato. Tuttavia, anche Santiago, come Caitanello, è disarmato: l'unico pugnale di cui è dotato si rompe dopo aver conficcato la lama nell'ennesimo squalo che si avvicina al *marlin*: tutto ciò che gli resta è «una fiocina perduta e un coltello rotto e due mani ferite»<sup>428</sup>. Come la piccola barca di Caitanello è circondata dalle fere, quella del vecchio pescatore cubano è accerchiata dai pescicani che desiderano mutilare ulteriormente il grosso pescespada e,

---

<sup>425</sup> Ivi, p. 607

<sup>426</sup> Ivi, p. 608

<sup>427</sup> E. Hemingway, *Il vecchio e il mare*, op.cit, p. 131.

<sup>428</sup> Ivi, p. 147.

nonostante la strenua lotta portata avanti da Santiago a colpi di remi, il protagonista decide di arrendersi nel momento in cui i pesci attaccano la testa del marlin:

Strappò dal timone la barra ricominciò a sferrare mazzate, stringendola con tutt'e due le mani e abbattendola più volte. Ormai erano già arrivati a prua e si ammassavano l'uno dopo l'altro e tutti insieme, mentre si voltavano per ritornare subito, i pezzi di carne strappati si vedevano luminosi sott'acqua. Alla fine, uno giunse alla testa il vecchio capì che era finita.<sup>429</sup>

Il vecchio è consapevole di essere stato sconfitto irrimediabilmente: i pescicani hanno divorato ferocemente la carne del *marlin*, lasciando solo la lisca. Nonostante la delusione per la perdita dell'unico pesce che aveva abboccato dopo molti mesi, la mente di Santiago è ancora lucida, e riesce a vedere anche in questa situazione, il lato positivo: la barca ora è molto più leggera senza il peso del grosso pesce.

## 6.5 I sogni

Un ulteriore punto di contatto tra il romanzo *Il vecchio e il mare* e *Horcynus Orca* è costituito dalle visioni oniriche. In questa sede verrà esaminato il sogno del vecchio pescatore cubano, considerato il punto di partenza per la riscrittura darrighiana del sogno di 'Ndrja Cambria, quindi si procederà nella valutazione dei numerosi punti di contatto e di divergenza tra i due testi.

Ne *Il vecchio e il mare* i sogni fatti dal vecchio Santiago a bordo della sua imbarcazione sono tre, ma solo uno costituirebbe la fonte dal quale D'Arrigo avrebbe attinto.

In particolare, se andiamo ad osservare attentamente i due testi risulta, più che un'operazione di sovrapposizione, un'operazione di dilatazione<sup>430</sup>: il testo costruito da D'Arrigo non sarebbe altro che l'espansione del sogno fatto da Santiago ne *Il vecchio e il mare*, il quale infatti occupa solo poche righe, mentre quello del testo *orcynuso* si estende per diverse pagine. Spesso però (ed è quanto accade nel caso preso in esame) nella ripresa del testo, l'autore di *Horcynus Orca* rovescia il significato delle visioni: le immagini vitali dei delfini di Hemingway vengono riprese da D'Arrigo e trasformate in visioni mortifere: 'Ndrja scopre che le fere ormai invecchiate si provocano volontariamente la morte saltando nel cono del vulcano con un «salto strabiliante», («lo stesso salto nella morte che 'Ndrja dovrà compiere attraversando lo Stretto<sup>431</sup>», precisa S. Sgavicchia),

---

<sup>429</sup> Ivi, p. 149.

<sup>430</sup> È un procedimento di scrittura adottato in larga misura da D'Arrigo; anche la revisione delle bozze stesse di *Horcynus Orca* (alla quale lavora per quindici anni) consiste nell'espansione dei singoli episodi. (si rimanda al capitolo "Genesi e costruzione del romanzo").

<sup>431</sup> S. Sgavicchia, *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca.*, p.35

per riemergere, dopo quel rito del sacrificio e della purificazione, ridotte allo scheletro, come carcasse spolpate della carne. Esse vanno, poi, a disporsi negli scranni del monte, che è tutt'intorno circondato da lussureggianti tralci di buganvillea, in maniera ordinata, testa-coda una dopo l'altra; tutte identiche, come ad occupare il posto loro assegnato in una sorta di inferno e paradiso della specie<sup>432</sup>.

Infatti, nel sogno di 'Ndrja, le fere, una volta invecchiate, decidono di allontanarsi dal gruppo per andare ad incenerirsi tra la lava del vulcano, così da evitare la fase della putrefazione: il loro scopo è diventare subito scheletro, per evitare di «dare spettacolo di sé» nella fase del disfacimento delle carni. La scena descritta nei due sogni ha la stessa matrice, ma assume segno opposto: in entrambi i casi, infatti, gli animali marini (si preferisce, in questo caso, chiamarli genericamente così, poiché le fere di D'Arrigo non coincidono perfettamente con le focene di Hemingway, sebbene appartengano alla stessa famiglia, come vedremo).

Per analizzare e confrontare capillarmente i due sogni in questa sede si ritiene opportuno citare *in primis* il breve sogno di Santiago (nella sua completezza) e poi procedere progressivamente con il confronto con parti del testo orcinuso. Nel romanzo breve di Hemingway, Santiago

non sognò i leoni ma una gran scuola di focene che si stendevano per otto o dieci miglia ed era il periodo del loro accoppiamento e balzavano alte nell'aria e si rituffavano in acqua prima che questa si fosse rinchiusa sul loro salto<sup>433</sup>.

In altri punti del romanzo le immagini oniriche di Santiago sono principalmente costituite da leoni, simbolo di coraggio e di forza, qualità che, insieme alla grande caparbità, sono le caratteristiche principali del protagonista de *Il vecchio e il mare*. Anche in questo caso cambia l'immagine ma il significato del sogno resta di segno positivo: le focene (animali marini che appartengono alla famiglia delle Focnidi, i quali presentano una testa tondeggiante e una pinna dorsale triangolare e sono per questo molto simili ai delfini) vengono sognate da Santiago nel momento di massimo splendore, l'accoppiamento; i loro salti sono vitali, contrariamente a quelli compiuti dalle fere di D'Arrigo, che piroettano per andarsi a gettare nel fuoco e scomparire.

Ma procediamo per gradi: la visione onirica di 'Ndrja (il quale, in realtà si configura come un'immagine onirica a metà tra il sonno e la veglia) è un sogno premonitore di morte, infatti il protagonista immagina il luogo e il modo in cui muoiono le fere (che, come abbiamo detto, sono animali simili alle focene di Hemingway). Il sogno viene fatto da Santiago mentre è a bordo della sua

---

<sup>432</sup> *Ibidem*.

<sup>433</sup> E. Hemingway, *Il vecchio e il mare*, op.cit, p. 105.

imbarcazione: si noti che la presenza di barche per i pescatori è di vitale importanza; al contrario, in *Horcynus Orca* è impossibile trovare una barca per passare da una sponda all'altra dello Stretto, ed è proprio questa assenza il simbolo della decadenza di un popolo. Il pescatore cubano avrà questa visione onirica poco prima di arpionare il più grosso *marlin* mai visto, dopo che per mesi non era riuscito a prendere nemmeno un pesce; situazione completamente opposta a quella in cui 'Ndrja ha questa immagine, poiché è appena tornato da una guerra ancora in corso e sta per toccare con mano la devastazione dei luoghi e delle persone: le sue raffigurazioni mentali non possono che prospettare scenari di morte.

Il paesaggio in cui è ambientato il sogno è luogo «segretissimo e infernale<sup>434</sup>», il protagonista di si trova a bordo della sua palamitara, vicino

allo Stromboli, perché gli arrivavano sulla faccia delle ventate d'aria di lava, eruttate dal fuoco vulcanico: sarebbe certamente scappato, se non gli fosse parso di sentire, frammista a quei vapori di fuoco vampeggiante, la presenza di qualcosa d'ignoto di cui sapeva di andare oscuramente alla ricerca e che avrebbe riconosciuto solo quando lo avesse trovato<sup>435</sup>.

La prima visione onirica di Santiago è ambientata in mare aperto. In realtà, l'immagine di 'Ndrja nasce dopo una riflessione: dove vanno a finire le fere quando muoiono?, si chiede il protagonista che cerca attraverso il sogno una risposta all'arcano. In quei mari non si era mai trovata una fera morta e i «pellisquadra» si interrogano del perché

non lasciavano traccia né sentore. Ma che specie di morte era quella, per cui sparivano tutt'intieramente, spirito e corpo, come traslocassero con armi e bagagli, quando poi si sa che pur essendo la sparizione delle sparizioni, la morte è quella che si lascia dietro la prova più grossa? Se le portava via la rema forse? Le imbarcava a funerale, verso il basso, un bastardello di rema? Ma a un certo punto, il bastardello doveva scarrozzarle, un bastardello non ha letto eterno, non s'affiumara, non se ne scende filatofilato sino a Malta, prima o poi quello si storce all'indietro e la carogna si dovrebbe trovare a sbattere col culo all'asciutto su qualcuna di quelle marine come Galati, Ali, Roccalumera, e invece una carogna, per prova, non sera mai trovata per quelle marine. Eppoi, se morivano in rema morta, chi le spostava di là? Dio? Insomma: morivano? non morivano?<sup>436</sup>

---

<sup>434</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p.172.

<sup>435</sup> Ivi, p. 172.

<sup>436</sup> Ivi, p. 171.



L'obiettivo di 'Ndrja consiste, appunto, nel cercare di immaginare attraverso «gli occhi della mente» il cimitero delle fere, di smascherare il segreto delle fere «nonnave trentenarie» che scompaiono senza lasciare dietro di sé nessuna traccia se non una carcassa di un bianco splendente.

Ma torniamo alla descrizione del paesaggio. Ad un'attenta lettura dei due testi messi a confronto, si può notare che in Hemingway lo sfondo sul quale si muovono le focene è un mare limpido e sereno, dove gli animali in questione si tuffano e sono in armonia con la natura. Contrariamente, lo scenario che si prospetta davanti agli occhi (nella mente, cioè) di 'Ndrja è infernale:

Davanti a lui, davanti alla fila di fere, compariva Vulcano: l'immensa e nera bocca del cratere spento, il cono pauroso che dominava il paesaggio apocalittico dell'isola, quello sconquasso di cataclismi, con fosse e ingobbimenti dalla forma di giganti marini come se grandi branchi di balene e capodogli fossero andati in secca nell'isola, pietrificandosi e pigliando col tempo quel colore di roccia bruna e violacca, patinata dal fuoco craterico, lento, violento.

Naturalmente andavano incontro a Vulcano dalla parte di ponente, quella parte che col resto dell'isola è come l'Inferno col Paradiso: col mare pullulante di soffioni bollenti; con rocce e scogliere, tutte pietre di zolfo, d'un giallore crudo, abbagliante, che dalle pareti rimanda, come da colossali specchi, il sole tutt'intorno, verso il mare e contro la nera montagna conica; e con la riva, infine, pericolosa e impraticabile non meno del mare, traforata di focolai sulfurei e fumigante di vapori irrespirabili<sup>437</sup>.

Si tratta di uno scenario apocalittico immaginato dal protagonista (è, di fatto, l'«aldilà» delle fere, un luogo che, a raccontarlo, «nessuno gli avrebbe mai creduto») che è del tutto assente ne *Il vecchio e il mare*: potremmo infatti supporre che tutto il sogno di 'Ndrja abbia la stessa matrice di quello fatto dal vecchio pescatore di Hemingway, ma convertito nel suo segno opposto. Se infatti le focene di Santiago si rituffano vitali in acqua, le fere di D'Arrigo, saltando nel cratere del vulcano, si procuravano la morte, si dirigono da sole presso il loro cimitero. In particolare, nella visione onirica di 'Ndrja, il protagonista stesso si tuffa e nuota anche lui per stare dietro alle fere e scoprire il loro segreto: esse si dirigono verso l'isola di Vulcano e, invece di girargli intorno, procedono verso i focolai creati dalla lava per poi gettarsi nelle bocche dei soffioni e sparire in una grotta circolare, saltando così nel cratere del vulcano. Si tratta di un salto che parte dalla vita e approda alla morte. Per questo, anche il percorso intrapreso dal protagonista può essere considerato un vero e proprio viaggio nell'oltretomba, al pari di quello dantesco: come precisa S. Sgavicchia

---

<sup>437</sup> Ivi, p. 175.

La straordinaria invenzione del cimitero delle fere «nonnave», e dunque anche l'intero progetto dell'opera, vengono, in questa occasione, ricondotti esplicitamente alla *mediazione* di un grande testo della tradizione come la *Commedia* dantesca; e a maggior ragione quando il narratore sottolinea che l'esperienza del sogno ad occhi aperti del marinaio somiglia ad un vero e proprio viaggio nell'oltretomba, tanto che questi insiste sulla preoccupazione di ridire ciò a cui ha assistito, di raccontarlo ed essere creduto dai pescatori di Cariddi, proprio come il viaggiatore dell'oltretomba dantesco<sup>438</sup>.

Il tema del viaggio è largamente presente in *Horcynus Orca* (per approfondimento si veda il capitolo 3, *Il tema del nostos*). La morte per fuoco potrebbe essere simbolo di una volontà (o di una necessità) da parte della fera, di purificazione: nella visione onirica del protagonista, infatti, viene eliminata completamente la fase intermedia della putrefazione. La fera non desidera essere carcassa, per questo preferisce che il suo corpo venga disintegrato all'istante: l'unica cosa temuta dall'animale non è la morte, ma il diventare carogna. Ciò che vuole evitare la fera è mettere in mostra il proprio corpo che lentamente si decompone: una caratteristica nettamente in contrapposizione con il carattere tipico della fera nel momento in cui è in vita, la quale, continuamente, vuole dare spettacolo di sé. La fera, «si era spogliata del suo stile di vita, d'ogni astuto ornamento di mente, del suo seducentissimo, truffaldino esteriore<sup>439</sup>» per mostrare la sua vera natura: 'Ndrja si domanda:

La fera ha l'intimo malvagio, pessimo, si era sempre sentito dire. Ma chi può conoscere l'intimo di una fera? Chi l'aveva mai conosciuta nell'intimo questa fera che si va a nascondere con la sua morte, quando giudica che la vita non le è più confacente, cosa che nemmeno i meglio cristiani? questa fera che, quando le pare tempo, arma, e non vista, senza piantolini né farse, parte e se ne va difilata al suo cimitero e lì si getta nel fuoco per farsi incenerire e così facendo, leva dalla circolazione quella carogna del suo corpo? [...] questa fera che fa tutto quello che nella vita ha schifato: fare l'eroica e fare la simbolica, questa fera che non sopporta l'idea dello spettacolo che potrebbe dare da morta, l'idea che il suo corpo andrebbe incarognendosi maremare? questa fera, una fera di così delicato sentire, che se la sbriga tutta da sé quella grossa faccenda strettamente personale, e se ne va al suo nascosto cimitero, a morire anticipata per un proforma di pudore e decenza, verso di sé e verso gli altri, una fera così si poteva dire onestamente che la conoscevano all'intimo?<sup>440</sup>

Un cambiamento netto e drastico è quello che investe l'animale in procinto di morire: lentamente, in silenzio, si allontana dal branco per andare a incenerire il suo corpo nella lava vulcanica, senza

---

<sup>438</sup> S. Sgavicchia, *Il folle volo*, op. cit. p.35.

<sup>439</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op.cit. p. 179.

<sup>440</sup> *Ibidem*.

lasciare tracce del suo passaggio nel mondo (oppure, come fa notare 'Ndrja, questa è la sua vera natura che tiene nascosta per tutta la vita per rivelarla solamente in punto di morte?). Una fera che, nel sogno-visione di 'Ndrja diventa estremamente delicata sensibile nell'animo, attenta, attraverso una forma di pudore e decenza, a non farsi vedere da morta, a darsi una morte anticipata. La fera provvede da sola a quella che è «una faccenda strettamente personale»; in particolare, sottolinea l'autore, nel gesto della fera, in quel suo morire volontario si può leggere qualcosa di umano e di disumano. Ma il punto è: i «pellisquadre» conoscevano davvero nell'intimo la fera?

'Ndrja sogna di poter rivelare l'arcano agli altri pescatori, poiché crede fermamente che nessuno di loro (compreso lui) abbia capito a fondo la vera natura della fera; ma il timore di 'Ndrja è che questi non gli avrebbero mai creduto: la fera la conoscevano bene e non sarebbe mai stata capace di andare a gettare il suo corpo nel vulcano pur non farsi vedere. Si potrebbe ipotizzare dunque che il protagonista sia l'unico a leggere la realtà per come è veramente e lo fa attraverso «gli occhi della mente»: in fondo i pescatori dello Stretto sono «straviati» dalla guerra e pertanto, incapaci di vedere e interpretare la realtà (e di conseguenza anche la natura e gli esseri viventi, come le fere) nel modo corretto. Anche il capo dei «pellisquadre», considerato il più saggio di tutti, Luigi Orioles, si è sottratto dalla decadenza portata dalla guerra: per Cariddi e per la sua gente è il «finimondorioles». Risultano altresì incapaci di credere alle parole del marinaio. D'altronde l'episodio esaminato -come già accennato in precedenza- non è altro che un'anticipazione della morte di 'Ndrja: la loro morte è la sua morte.

Il sogno termina con un'ulteriore visione del paesaggio, questa volta a seguito della morte delle fere:

Il panorama, dentro questa cornice, era a ordine stretto e per una grande altezza interamente incarcassato di fere. Il cimitero girava a spirale per i tornanti schiumosi di braccia della cavità conica, e le carcasse, tutte identiche per dimensioni e misura come se la morte le avesse livellate anche in questo oltre che all'età, erano disposte per lungo sopra la spirale, come aspirassero a girare e salire al cielo: testacoda l'una con l'altra, sistemate in modo che in quell'ordine e in quella cura pareva di sentire il calcolo di una mente, l'opera di una mano in quello sterminio di profili beccuti, orlati fitti di denti, e di siluette a S, come fossero, di tante, una sola carcassa che girava e rigirava per la concavità e di tante maiuscole, una sola S maiuscola, simile a una lunga, ossuta serpentina<sup>441</sup>.

Il gesto viene definito dallo stesso autore come «qualcosa di umano», riferendosi alla morte anticipata che le fere si procurano. La stessa immagine viene ripresa dall'autore per costruire un altro episodio

---

<sup>441</sup> Ivi, p. 178.

di *Horcynus Orca*, dove quattro ex-pescatori, anche loro definiti «*nonnavi*», -elemento che li avvicina alle fere prossime alla morte- capeggiati da Don Ferdinando Currò dalla sera alla mattina fanno perdere le loro tracce dopo essersi imbarcati a bordo di una lancetta.

Don Ferdinando Currò veniva ricordato per «aver salvato la razza cariddota<sup>442</sup>» poiché aveva tratto in salvo una quantità innumerevole di bambini durante il maremoto che scosse Messina il 28 dicembre 1908. Tutti lo ricordano mentre

lottava coi cavalloni alti come montagne, che fra rimbombi e boati gli rovinavano sopra, per strappargli i muccuselli che salvava a quattro a quattro, a intere bracciate, aggrappati al suo collo, alle braccia, alle gambe, tanti passerelli sdiluviati che posava sopra i rami delle limonare e delle olivare, per le rasole di Spartà dove si potevano dire al sicuro: tanti, che a contarli uno per uno e ritrovarli oggi pellisquadre e padri di famiglia, tutti i muccusi che salvò allora, si poteva dire veramente che don Ferdinando Currò aveva salvato la razza cariddota. Il maremoto si ruppe le corna con lui. Il mare si alzava impennandosi sino all'altezza della rocca di Scilla e delle volte, quel cavallone pazzo, schiumante, si ergeva sino all'Aspromonte [...]«Un uomo con quella rinomanza che lo sapevano tutti, cristiani e fere, in questi paraggi, un uomo che quando i nostri padri s'avvilivano sotto i cavalloni, tenendoci sollevati sulle mani fuori dell'acqua, era sempre lui che ci veniva a pigliare dalle mani pericolanti di nostro padre e ci portava in salvamento sopra le armacie pietrose di Spartà, mettendoci sopra gli alberi, abbracciati ai rami e dicendoci: tenetevi forte, ora torno. Per noi don Ferdinando fu vero miracolante d'acqua, ebbe coraggio fenomenale e fenomenale forza di polsi: e chi se lo può dimenticare mai un santo miracolante come don Ferdinando?»<sup>443</sup>

Dopo una giovinezza all'insegna del vigore e del coraggio, i quattro anziani vivono, (o meglio, sopravvivono) grazie alle cure dei nipoti, che ogni mattina hanno premura di metterli su una sedia fuori casa affinché possano almeno continuare a guardare il mare. Caitanello, padre di 'Ndrja, portavoce di tutti i pescatori cariddoti, si domanda come mai quel 17 agosto le sedie di Don Ferdinando Currò e degli altri tre pescatori anziani siano improvvisamente vuote. Don Ferdinando Currò si era allontanato verso quella parte di mare «dove non si pescano pesci» in compagnia di altri tre ex pescatori come lui: Sebastiano Schirò, Vito Imbesi e Cono Ritano. Come le fere, anche i quattro «*nonnavi*», ormai ridotti su una sedia a guardare il mare, prendono il largo a bordo della Borietta, facendo scomparire per sempre i loro corpi. Si sentono «mangiapane a tradimento», ovvero un peso

---

<sup>442</sup> Ivi, p.544.

<sup>443</sup> *Ibidem*.

per i loro nipoti e per la società, per cui decidono, in silenzio, di sparire nel mare. Non sopportano più di essere di peso

«Si vedevano vecchi, oramai, troppo vecchi» diceva Anselmo, il nipote di Ferdinando Currò. «Un pellesquadra come Ferdinando Currò, non si poteva più vedere ridotto in quello stato, che lo dovevano sbottonare come un muccusello sennò si pipiava nei pantaloni...» [...] Questo, per essere spartani, in altre parole, vuole dire che si vedettero mangiapane a tradimento, bocche inutili. Il ragionamento che dovette farsi un galantomone come don Ferdinando Currò, è semplice e lineare. C'è sta gran fame nera, si dovette dire. Se non ci fossi io, Nicolino, innocente muccusello, invece di mangiare quattro favette, ne mangerebbe otto, si mangerebbe anche la parte mia. Nicolino è lattume ancora, deve spigare ancora: io invece che mi nutro a fare? dove intendo arrivare? Questo ragionamento dovette farsi e il ragionamento filava, pure io avrei ragionato così...<sup>444</sup>»

così, non resta a tutti i «pellisquadre» che constatare che sia proprio andata così: Don Ferdinando Currò, non accettando il naturale decadimento fisico, si allontana dai suoi cari per andare ad annegarsi volontariamente nelle acque dello Stretto, al pari delle fere che, ormai «trentenarie», si gettano nel fuoco del vulcano lasciandosi incenerire. Il mare non restituirà né il corpo né gli abiti dei quattro dispersi: si può supporre che ci sia un disegno anche dietro questo evento. Il progetto dei vecchi pescatori prevede di allontanarsi così tanto dalla riva da non lasciare nessuna traccia dei loro corpi, così che i parenti non debbano occuparsi della sepoltura. Luigi Orioles, Caitanello Cambria ed altri pescatori ritroveranno l'indomani mattina la Boriotta sulla quale si sono allontanati i quattro pellesquadra, rovesciata e per metà arenata fra gli scogli davanti alla spiaggia della 'Ricchia. Si può dunque ritenere che tutti gli esseri viventi che non sono stati «straviati» dalla guerra e che vivono ancora secondo natura, si allontanino dal branco una volta completato il naturale ciclo vitale. È ciò che fanno i vecchi pescatori, è ciò che fanno le fere nel «vistocogliocchi della mente» di 'Ndrja. Tutti gli altri soldati, infatti, non troveranno degna sepoltura, ma finiranno per intralciare il cammino di barche, come quella di Ciccina Circé. Sia la morte volontaria delle fere che quella dei quattro pescatori «nonnavi» anticipano la fine del romanzo, quando il protagonista, durante la vogata, porge volontariamente la fronte alla pallottola vagante e trova la morte in mare. Conclude con queste parole uno dei suoi saggi Walter Pedullà: «Non solo per orgoglio sta alta la fronte di 'Ndrja alla fine di *Horcynus Orca*. La sua testa cerca la pallottola che lo ucciderà<sup>445</sup>».

---

<sup>444</sup> Ivi, p.547.

<sup>445</sup> W. Pedullà, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, op.cit. p. 109.

Nel romanzo di Hemingway sono presenti altri due sogni fatti da Santiago, che presagiscono la sconfitta finale del pescatore cubano: cambiano infatti lo scenario e i soggetti presenti all'interno della visione. nel secondo sogno è mutato il paesaggio, infatti, al mare aperto (paesaggio naturale) del primo sogno, si oppone il villaggio, simbolo di una costruzione «artificiale». Si riportano di seguito le poche righe in cui viene descritta la seconda visione onirica: «Poi sognò di essere al villaggio nel suo letto e c'era la tramontana e faceva molto freddo e gli si era addormentato il braccio destro perché la testa vi si era appoggiata usandolo da cuscino<sup>446</sup>». L'immobilità del braccio destro potrebbe essere interpretata come un primo segnale di debolezza del vecchio pescatore: ad un indebolimento del braccio destro, considerato generalmente l'arto che opera di più, potrebbe corrispondere una mancanza di vitalità di Santiago, che gli pregiudicherà la vittoria con i pescicani.

Il terzo sogno è quello che annuncerà la sconfitta di Santiago: come 'Ndrja sogna la morte delle fere, simbolo di morte imminente, il vecchio pescatore sogna alcuni leoni che si avvicinano alla sua barca: «Poi incominciò a sognare la lunga spiaggia gialla e vide il primo leone giungervi sulla fare del buio e poi giunsero agli altri leoni e lui stava col mento sul legno della prua dove la nave giaceva ancorata sotto il vento serale che veniva dal mare e aspettava di vedere se sarebbero venuti altri leoni ed era felice<sup>447</sup>». Lo scenario è completamente diverso dal primo sogno e ricorda fortemente la visione di *Horcynus Orca*, ambientata in uno scenario buio e tetto. Se è vero che il leone è simbolo di coraggio e forza, è anche vero che in questo contesto costituisce un simbolo evidente del pericolo imminente, ovvero i pesci che si avvicineranno al *marlin* per divorarlo.

---

<sup>446</sup> Hemingway, *Il vecchio e il mare*, op.cit .p. 105.

<sup>447</sup> *Ibidem*.

## 7. IL BANDOLO DELLA VITA: CIMA DELLE NOBILDONNE

### 7.1 Cenni preliminari

A dieci anni dalla pubblicazione dell'«opera mostro» *Horcynus Orca*, Stefano D'Arrigo stupisce i suoi lettori con un nuovo romanzo, che molti critici riconosceranno del tutto autonomo e indipendente dal primo sia nelle forme e nella scrittura che nel linguaggio e nei temi. Nel 1985 esce da Mondadori *Cima delle nobildonne*, secondo e ultimo romanzo (riedito poi nel marzo 2006 da Rizzoli) di D'Arrigo, che susciterà grande scalpore nella critica per la sua novità rispetto al testo orcynuso, o meglio, usando le parole di Marco Trainito si tratta di «un romanzo che si presenta, rispetto al primo, con tutti i 'valori' cambiati di segno<sup>448</sup>». I due lustri che separano il primo testo dal secondo sono stati anni decisivi per D'Arrigo, il quale si è interrogato a lungo sul rapporto tra uomo e scienza, e di cui *Cima delle nobildonne* può a ragione essere considerato il frutto di tale studio.

L'idea del romanzo ambientato in Svezia, nella Stoccolma contemporanea, non fu concepita, come invece si potrebbe pensare, durante un viaggio compiuto dallo scrittore in compagnia della moglie nel 1976. Ricorda Giorgio Zampa:

nonostante le apparenze, il motivo non fu trovato durante un viaggio in Svezia che i D'Arrigo compirono nel 1976: neppure un barlume, durante quel breve soggiorno, dell'idea generatrice del racconto. La spinta venne dopo, per un caso che lo toccò nel profondo e di cui non parla se non con allusioni indirette.<sup>449</sup>

Probabilmente, dunque, l'idea venne grazie alla lettura e allo studio dei vari testi di medicina con i quali era venuto in contatto negli anni che separano la stesura dei due romanzi. Sia D'Arrigo che sua moglie, racconta ancora Giorgio Zampa, erano affascinati dal linguaggio dei testi di medicina e dalle operazioni chirurgiche che vi erano illustrate.

Il titolo iniziale che D'Arrigo aveva assegnato al suo secondo libro era Hatshepsut, proposta che tuttavia venne rifiutata da Mondadori, che invece suggerì di intitolare il romanzo con la traduzione letterale del nome egiziano del faraone donna, ovvero *Cima delle nobildonne*. Il testo è diviso in tre episodi legati tra loro da un unico grande evento: la scoperta, da parte di tre scienziati, della presenza di cellule killer all'interno della placenta umana. L'organo femminile è strettamente collegato con Hatshepsut (in traduzione «la più nobile tra le donne», quindi «cima delle nobildonne»), l'unico faraone donna appartenente alla XVIII Dinastia della storia egizia. Le donne egiziane hanno potuto

---

<sup>448</sup> *Il Codice D'Arrigo. Dall'orca alla placenta Hatshepsut*, Edizioni Anordest, Villorba, 2010, p.111;

<sup>449</sup> G. Zampa, *Stefano D'arrigo chirurgo dell'anima*, «L'Illuminista», 25-26, 2009, pp. 463-466.

godere di diritti civili solo in questa breve parentesi del suo regno (per questo Hatshepsut viene considerata una grande riformatrice), diritti immediatamente revocati alla sua morte. A chiarire l'immagine della donna egizia interviene il Professor Planika che, durante una lezione ai suoi studenti, afferma:

Hatshepsut, Cima delle nobildonne perlappunto, fu dunque l'unica donna che regnò come Faraone dalle 1511 alla 1480 avanti Cristo sull'Alto e Basso Egitto. Hatshepsut, che solo una volta, in una stele arenaria, compare in costume regale maschile con il kheperesc sul capo, fu grande Faraone non meno dei grandi Faraoni maschi. Il suo fu il regno della pace trionfante, il regno della più meravigliosa fioritura delle arti, dalla pittura alla poesia, all'architettura<sup>450</sup>.

Un romanzo, dunque, dedicato alla scienza, ma in primis alle donne, dal momento che, come dichiara lo stesso autore, sono le uniche ad avere la placenta, anche se sembra che se ne siano dimenticate<sup>451</sup>.

Il nuovo scenario che si prospetta è molto diverso dalle immagini presentate in *Horcynus Orca*, a partire dall'ambientazione: si passa infatti dallo Stretto di Messina, con la descrizione della vita condotta dalla piccola comunità di pescatori in piena guerra mondiale al paesaggio nordico di Stoccolma. L'azione si svolge prevalentemente tra le sale operatorie del Karolinska, grande struttura ospedaliera dotata di strumenti scientifici all'avanguardia, dove si svolgono importanti operazioni chirurgiche. In questi corridoi asettici e sterili perennemente illuminati da lampade artificiali, si trova Mattia Meli, allievo del placentologo Amadeus Planika, il quale assiste all'operazione ginecologica per la costruzione di una vagina artificiale nel corpo dell'ermafrodita Amina, moglie Giovane dell'Emiro Saad Ibn as-Salah. Mattia soggiorna a Stoccolma perché è stato designato dall'Emiro come futuro direttore di una placentoteca ancora in costruzione. Durante la sua permanenza nella città svedese però, il Professor Planika muore improvvisamente, forse a causa della scioccante scoperta dei seminomi all'interno della placenta. Sarà lo stesso Mattia Meli a scoprire il cadavere del Professore e successivamente ad occuparsi di una sua paziente, Irina Simiodice, che sta per essere sottoposta ad un intervento chirurgico «radicale» che prevede l'asportazione totale dell'utero. Si prenderà cura anche della cagnolina Margot, fedele amica di Irina, che morirà sotto gli occhi del giovane medico.

---

<sup>450</sup> S. D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*, Mondadori, Milano, 1985, p. 39

<sup>451</sup> In una telefonata a Walter Pedullà che il critico stesso riporta nell'introduzione al testo (S. D'Arrigo, *Cima delle Nobildonne*, Mondadori, Milano, 1985), D'Arrigo, dopo qualche anno dall'uscita del romanzo riflette: «le donne, che oggi leggono tutto ciò che anche lontanamente sembra riguardarle, non si sono accorte di un romanzo che è molto femminile fin dal tema, visto che hanno solo loro la placenta. Ora la rinnegano persino le donne. È lo stesso destino di Hatshepsut, Regina vilipesa e dimenticata», p. 10.



Oltre all'ambientazione, sono svariati gli elementi di discontinuità tra *Cima delle nobildonne* e *Horcynus Orca*: in primis, come è stato visto l'ambiente nordico e la tematica scientifica che sono propri del secondo romanzo e si oppongono all'ambiente siciliano del periodo bellico che caratterizza *Horcynus Orca*. In secondo luogo, il tempo: mentre la struttura del primo romanzo è costruita su un mondo arcaico, dove il tempo della narrazione è il passato remoto («Il sole tramontò quattro volte[...]»<sup>452</sup>), *Cima delle nobildonne* esordisce con un'espressione al tempo presente «"In questo momento..."»<sup>453</sup> la quale ha la funzione di inserire da subito l'azione del racconto nel tempo attuale. E mentre in *Horcynus Orca* regnavano la componente visionaria, i riti tradizionali, l'onirico, ora tutto si è trasformato in un laboratorio scientifico asettico, dove non vi è più spazio per la magia e l'immaginazione, ma tutto si svolge all'interno di confini rigidamente legati al reale. In *Horcynus Orca* la realtà si fonde spesso con la dimensione onirica, col «vistocogliocchidellamente», per dirla con le parole del saggio spiaggiatore. I sogni di 'Ndrja ne sono un chiaro esempio. Inoltre, gli uomini e le donne si affidano sovente a rimedi naturali che potrebbero essere definiti «pseudofarmaceutici», preparati tra le mura domestiche seguendo antiche ricette tramandate dal passato. L'immaginazione è tale da far apparire queste pozioni come miracolose per la salute dell'uomo. Contrariamente, in *Cima delle nobildonne*, dove non vi è spazio per il «vistocogliocchidellamente», è tutto scientificamente calcolato e prevedibile; i rimedi sono studiati e realizzati in laboratori sterili e non vi è dubbio alcuno circa la loro efficacia. Con il secondo romanzo, Stefano D'Arrigo lascia andare per sempre quel passato mitico e arcaico che aveva tentato di recuperare (e di idealizzare) con *Horcynus Orca*.

Tuttavia, si ritiene opportuno sostenere in questa sede anche l'esistenza di correnti sotterranee che legano indissolubilmente i due romanzi, come il tema del viaggio (si ricordi che Mattia Meli è in viaggio a Stoccolma e la sua partenza è sempre rimandata per svariati motivi), i temi dominanti della Morte e della Fine (Fine che, nel secondo romanzo, è strettamente connessa all'Inizio) e linguisticamente, «qualche residuo che arrivava da *Horcynus Orca*»<sup>454</sup>. Sebbene infatti siano evidenti i cambiamenti a livello linguistico tra i due romanzi (il primo infarcito di forme dialettali e una prosa estremamente prolissa, il secondo costruito su termini scientifici e tecnici), è altrettanto vero che è possibile individuare una forma linguistica «sotterranea» tipica della scrittura darrighiana in entrambi i testi. Si potrebbe ipotizzare che eliminando una patina linguistica superficiale dai romanzi, resterebbe un comune denominatore che renda facilmente riconoscibile il linguaggio di Stefano D'Arrigo.

---

<sup>452</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 15. (Corsivo mio).

<sup>453</sup> S. D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*, op.cit., pag. 9.

<sup>454</sup> W. Pedullà, *Il giallo metafisico di Stefano D'Arrigo*, in Stefano D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*, Rizzoli, Milano 2006, p.XXI.

## 7.2 Le figure femminili nel secondo romanzo darrighiano

La presenza delle figure femminili è predominante in *Cima delle nobildonne*. Si intende in questa sede delineare il profilo delle donne protagoniste del secondo romanzo di Stefano D'Arrigo per poi procedere con il confronto tra queste e le figure femminili che affollano lo scenario di *Horcynus Orca*.

La figura-emblema che apre il romanzo è Amina, un individuo pseudo-ermafrodito «mancante di utero tube ovaie e vagina<sup>455</sup>» di cui è difficile stabilire se si tratti di «un soggetto-donna o un soggetto-uomo<sup>456</sup>», il quale si sta sottoponendo ad un delicato intervento volto alla costruzione di una «neovagina» artificiale che permetta all'Emiro Saad Ibn as-Salah, suo marito, di avere rapporti sessuali con la sua «platonica moglie». Tuttavia, anche dopo l'operazione Amina non potrà mai diventare madre per l'assenza degli organi predisposti al concepimento: l'impossibilità della maternità è l'elemento che accomuna tutte le donne di *Cima delle nobildonne*. Infatti, lo stesso destino è riservato all'altra figura cardine del romanzo, Irina Simiodice, la quale sta per essere sottoposta ad un intervento chirurgico «radicale» che prevede l'asportazione degli organi riproduttivi. Anche il primo tentativo di diventare madre per Irina è fallito: la donna, infatti, ha perso la creatura che portava in grembo. Dopo l'aborto, Irina decide di conservare sotto formalina la placenta che aveva nutrito suo figlio e di conservarla sul comodino della camera da letto.

Nessuna donna del romanzo ha avuto l'opportunità di diventare madre, nemmeno le tre mogli Anziane dell'Emiro. Si passa dunque da uno scenario- quello di *Horcynus Orca*- dominato da donne che hanno figli (si ricordi la madre di Sasà Liconti, Rosalia Orioles, madre di Marosa, l'Acitana, madre del protagonista e tutte le madri di Messina che hanno perso i loro figli e attendono sull'uscio di casa il loro ritorno) ad uno completamente diverso- quello di *Cima delle nobildonne*- in cui le figure femminili non dispongono di elementi fisici e biologici per il concepimento: come sottolinea Palma Incarnato «nel passaggio dal mito alla modernità, le donne darrighiane perdono la loro forte connotazione sensuale sessuale, per acquisire una femminilità biologica che “difetta”»<sup>457</sup>. Tuttavia, anche nelle 1265 pagine che compongono *Horcynus Orca* non si registra nessuna nascita: nessuna donna di Cariddi partorisce perché le condizioni contingenti non lo consentono. È tempo di guerra, il cibo scarseggia e c'è mancanza di uomini adulti necessari alla procreazione. L'unico uomo che troviamo in procinto di «gettare semenza» è il marito di Cata, il quale viene strappato dal letto per essere arruolato. Contrariamente, in *Cima delle nobildonne*, non si concepisce per la mancanza di condizioni biologiche.

---

<sup>455</sup> S. D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*, op.cit., p. 10

<sup>456</sup> Ivi, pp. 10-11.

<sup>457</sup> P. Incarnato, *Donne e pseudo-donne nella prosa di Stefano D'Arrigo*, op. cit. p. 3.

Oltre ai casi evidenti di Amina e Irina, costrette a vivere in un corpo da donna che non è adatto alla procreazione, si trovano nella medesima situazione tutte le donne del secondo romanzo: la maternità viene negata a tutte e, anche nel momento in cui una donna presenta gli organi riproduttivi, è destinata comunque ad abortire: D'Arrigo parla di

solitarie giovani donne che a passeggio in questo o in quel parco, atteggiata in viso a una struggente malinconia, spingevano ognuna una carrozzina per neonato senza neonato dentro: rare vittime di rari aborti, ragazze che da tutto l'insieme a prima vista partecipavano l'immediata, drammatica sensazione della loro mancata maternità, maternità nella quale continuavano a sperare, anche se potevano rimanere vittime, ancora e ancora, di altri aborti.<sup>458</sup>

La loro solitudine è evidenziata dall'immagine della carrozzina vuota che continuano a spingere, in un movimento freddo, malinconico e «automatico» di chi sa che sarà per sempre solo, o meglio, in compagnia di qualcuno che non ci potrà mai essere:

Ognuna, in vestaglia, muovendosi lenta, trasognata, spingeva la sua carrozzina pateticamente vuota, veniva da pensare che per esse, così intensamente in aria premaman, era come non fosse sopravvenuta nessuna interruzione della gravidanza, e questo anche se dalle aperture delle vestaglie si vedeva come avessero sotto l'ombellico delle borse da marsupio dalle quali sporgevano, simili a pupattoli di cera, i fetini, appena appena formati, dei loro aborti.<sup>459</sup>

Il gesto che le donne sono portate «pateticamente» a compiere (spingere le carrozzine vuote attaccandosi morbosamente al pensiero del feto abortito) è collegato all'idea di Irina Simiodice, che conserva la placenta del suo feto. A fare la macabra scoperta sarà proprio l'allievo Mattia Meli che recatosi a casa della donna per assistere la cagnolina Margot, vedrà quella che era «la sdilavata Faccia Fetale di una placenta. Quella specie di medusa accartocciata, con un che di vivo ancora e di selvaggio in quello spazio asfittico, era una placenta umana, col suo spezzone di cordone ombelicale penzolante di sotto, sciacquante orlo orlo in una soluzione di formalina<sup>460</sup>». La solitudine delle donne che spingono le carrozzine vuote coincide con il senso di vuoto di Irina, colmato invano attraverso la conservazione della placenta.

Perché non vi è la possibilità di una nuova vita in *Cima delle nobildonne* nonostante il romanzo del 1985 sia stato definito «il romanzo della placenta»? *Horcynus Orca* tende alla morte, alla Fine, e, sebbene questa caratteristica non possa essere traslata in toto al nuovo romanzo, è da

---

<sup>458</sup> S. D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*, op.cit., p. 123.

<sup>459</sup> *Ibidem*.

<sup>460</sup> *Ivi*, p. 184.

riconoscere che non può nemmeno essere del tutto esclusa: c'è vita in *Cima delle nobildonne* perché è il «romanzo della placenta», emblema dell'Inizio e della Vita, tuttavia si tenga presente che la maggiore scoperta fatta dagli scienziati è la presenza di cellule killer che minacciano l'individuo «dall'interno» una volta divenuto adulto. Dunque, se *Horcynus Orca* può a ragione essere considerato il romanzo della Morte, la stessa definizione può essere estesa, in forma parziale, anche al secondo romanzo di Stefano D'Arrigo.

Le donne di *Cima delle nobildonne* vengono descritte in una costante situazione di passività, sono inermi e incoscienti rispetto alla realtà che le circonda: Amina è totalmente anestetizzata mentre Irina sta per essere anche lei narcotizzata per affrontare l'intervento; entrambe giacciono su un freddo letto d'ospedale, in balia di uomini che intervengono sul loro corpo. L'estrema medicalizzazione a cui si assiste in *Cima delle nobildonne* è l'elemento che caratterizza il mondo moderno. La passività di Amina, in particolare, sorprende non solo perché è sotto effetto dell'anestesia, ma anche perché ha acconsentito alla delicata operazione per la costruzione, sul suo corpo, di una neovagina che servirà soltanto a soddisfare i piaceri fisici dell'Emiro. Come è stato detto, la creazione della neovagina non prevede l'installazione degli organi riproduttivi, dunque la donna sarà destinata a non diventare mai madre, inoltre, per lei, non è previsto alcun tipo di piacere da poter provare attraverso il nuovo assetto fisico. Amina accetta dunque che il piacere sia esclusivo dell'uomo, e, in un certo senso, può considerarsi complice della perversione dell'uomo.

Diversamente accade in *Horcynus Orca* dove le donne hanno una spiccata propensione al sesso e al piacere fisico, evento che le aiuta a sentirsi «vive». È il caso della giovane Cata che, a modo suo, fa capire a 'Ndrja di volersi appartare con lui (come è stato visto nei capitoli precedenti il rapporto sessuale con un marinaio è l'unico rimedio per uscire dallo stato di shock che l'ha colpita), di Ciccina Circé, che supplicherà il protagonista di farla «sentire ancora viva in questo mare di morti<sup>461</sup>»; il caso «estremo» è rappresentato dal gruppo di *femminote* che rimpiangono i ferribò, con i quali facevano allegoricamente l'amore. Segue il racconto di una delle *femminote* che si lamenta piangendo per l'affondamento del suo ferribò-amante e si lascia andare ad un lontano ricordo, che bene dimostra la spiccata propensione delle donne al piacere sessuale:

Io sopra allo Scilla, una volta, mi appoggiai all'imbocco d'una scaletta della salamacchine. Stando là assorta nei pensieri miei, a un certo punto mi sentii maniere di dietro, con tanto garbo di mano, tatto e galanteria, che non mi faccio scrupolo a dirvi, issofatto benvolonté accondiscesi, muto lui e muta io. Il tempo poi di riassetarmi le penne, mi girai e sulla scaletta non vedetti nessuno: però stetti a sentire il rumore degli stantuffi, e strano a dirsi, ci posi mente come non l'avessi mai sentito prima, quello nfunfù nfunfù. Al nuovo trasbordo sopra lo Scilla, subito m'isolai e andai e mi rimisi a quell'angolino scognito, pelo pelo agli stantuffi

---

<sup>461</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op. cit., p. 332.

che soffiavano aria calda di sotto: cosa che mai, mi sentivo curiosità di vederlo in faccia, motorista o macchinista, chiunque era. Il fenomeno si ripeté tale e quale la prima volta. E poi continuò, perché la curiosità se n'era andata e m'attirava la stranezza del percosidire purparlé muto. Ma se badavo al rumore degli stantuffi nella salamacchine, il purparlé non era più muto: al punto che mi passò per la mente che a pigliarsi piacere con me non fosse un cristiano, ma fosse lo stesso Scilla. Pensate, mi passava per mente che quella speloncazza di salamacchine si trovava nel mezzo d'una boscaglia fatata, di ferra- glia e di legno, con alberi castelli ciminiere ponti; e nella speloncazza c'era l'incanto d'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. Nfunfù nfunfù, facevano pistonì e stantuffi come m'insordissero: e chi poteva esserci incantato se non un femminaro, uno 'spertissimo di nfunfù nfunfù? <sup>462</sup>

La spiccata propensione al piacere fisico delle donne nel primo romanzo viene del tutto azzerata nel secondo romanzo, dove il piacere sessuale è riservato esclusivamente alla sfera maschile: in *Cima delle nobildonne*, infatti, le donne acconsentono alle richieste dei maschi (si veda il caso di Amina) e modellano il loro corpo per mano di medici per compiacere e soddisfare gli uomini. Non a caso, durante l'operazione per la creazione della neovagina, il chirurgo «cruenta» la vagina e la modella in base alle misure dell'organo dell'Emiro e, mentre quest'ultimo ha la facoltà di intrattenersi con altre donne, comprese le sue tre Mogli Anziane, Amina potrà avere rapporti esclusivamente con lui, essendo stata creata la sua vagina «a misura» dell'uomo: «con la neovagina, perciò, si farà scavare dentro un alloggiamento per ricevervi il membro di lui<sup>463</sup>». Il chirurgo sta per impiantare un fallo di plastica («l'intruso») delle stesse dimensioni dell'organo dell'Emiro il quale verrà rimosso solo nel momento del rapporto sessuale. Sintetizza perfettamente Palma Incarnato: «Alla sessualità libera di *Horcynus Orca*, dove gli strati popolari risultavano estranei ad un certo tipo di “dispositivo di sessualità” -vòlti piuttosto alla valorizzazione della fecondità- si oppone la medicalizzazione controllata delle corpo femminile di *Cima delle nobildonne*<sup>464</sup>».

La centralità della figura dell'uomo in *Cima delle nobildonne* è tale da poterlo paragonare al Creatore: mentre la donna subisce passivamente, l'uomo pone mano al corpo «difettoso» della donna per renderlo perfetto: «sto per mettermi in competizione col Creatore, creando quello che lui dimenticò di creare<sup>465</sup>», afferma il chirurgo Belardo riferendosi all'operazione che prevede il passaggio di Amina da individuo ermafrodito, condizione ritenuta una «terribile macchia di natura<sup>466</sup>», a donna. Tuttavia, la passività della donna non è intesa esclusivamente riguardo alla sfera

---

<sup>462</sup> Ivi, pp. 57-58.

<sup>463</sup> S. D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*, op.cit., p. 19.

<sup>464</sup> P. Incarnato, *Donne e pseudo-donne nella prosa di Stefano D'Arrigo*, op.cit. p. 7.

<sup>465</sup> S. D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*, op.cit, p. 57.

<sup>466</sup> Ivi, p. 60.

sessuale, ma in tutti i campi della vita: a condurre la vita «sociale» sono soprattutto gli uomini (Mattia Meli è un allievo di medicina, futuro direttore della placentoteca, Belardo è un chirurgo, il Professor Planika è colui che ha dedicato la vita allo studio scientifico della placenta, l'Emiro ha avuto l'idea della costruzione della placentoteca e sarà colui che la finanzia. Infine, sono uomini i tre scienziati che scoprono le cellule killer all'interno dei tessuti della placenta).

La solitudine è la condizione in cui si trovano tutti i personaggi del secondo romanzo darrighiano: Amina è sola nella sala operatoria, se si eccettuano i freddi membri dell'equipe di medici che sta operando («La paziente Amina restava sola, sola ma avendo sempre alla sua testa l'anestesista che Bellocchio da un pezzo non distingueva più, così tanto ormai faceva parte della figura di lei, messa in quella sua posizione, all'apparenza di tutto riposo per lei ma che affaticava tremendamente chi la guardava<sup>467</sup>»), è sola anche Irina, costretta a dare le chiavi di casa a Mattia Meli (lo sconosciuto che lei si sorprende a guardare «dalla sua solitudine<sup>468</sup>», incontrato per caso in ascensore nel momento che precede la sua asportazione dell'utero) affinché si potesse occupare della sua cagnetta Margot, anche lei rimasta sola a casa. Tutti gli individui del secondo romanzo di Stefano D'Arrigo, in particolare le donne, ma non solo, come vedremo, vivono nella solitudine estrema, contrariamente alla comunità cariddota di *Horcynus Orca*, abituata per tradizione alla vita comunitaria e alla cooperazione. I pescatori siciliani erano soliti svolgere il loro mestiere in gruppo, che si mostrava all'esterno sempre forte e coeso, pronto a combattere con eventuali nemici esterni; discutono e si scambiano idee sul problema imminente dell'orca, valutando la soluzione migliore per loro per il loro popolo. Al gruppo compatto dei «pellisquadre» si contrappongono le figure dei tre scienziati di *Cima delle nobildonne*, denominati «i tre Cavalieri dell'Apocalisse annientatori di Hatshepsut Placenta<sup>469</sup>» i quali sono destinati a lavorare come ricercatori in solitudine: la «apocalittica scoperta» viene fatta da «scopritori, si dice, che non solo non costituivano un team ma vivevano in paesi diversi, non si conoscevano non comunicavano fra di loro, come fossero ognuno solitari ricercatori, soli al mondo<sup>470</sup>».

A fare da contrappeso alle figure solitarie di Amina e Irina di *Cima delle nobildonne*, intervengono le numerose figure femminili di *Horcynus Orca*, che per loro intrinseca natura vivono in gruppo: si pensi al caso delle *femminote*, ma anche alle donne di Cariddi che si aiutano e si sostengono nei momenti più difficili della vita, come accade al momento della morte della madre di 'Ndrja, quando ad occuparsi del corpo e della sepoltura intervengono tre donne, che l'avevano precedentemente assistita nel momento del parto; si pensi inoltre alla madre e alla sorella di Sasà

---

<sup>467</sup>Ivi, p. 82.

<sup>468</sup>Ivi, p. 158.

<sup>469</sup>Ivi, p. 120.

<sup>470</sup>Ivi, p. 90.

Liconti che viaggiano per raggiungere il figlio senza mai separarsi; a Rosalia Orioles che, in compagnia della figlia, perlustra le spiagge della ‘Ricchia in cerca di fantasmi; e ancora, vivono in gruppo e si mostrano alleate tutte le donne di Messina che aspettano di rivedere i loro figli partiti per la guerra e mai più tornati. Le donne in *Horcynus Orca* vivono nel dramma di una guerra mondiale, ma non sono sole. Anche le figure femminili della specie animale creano un divario tra le due opere: mentre le protagoniste delle acque orcynuse vagano in gruppo per i mari dello Stretto, architettano «scodamenti», fanno capriole e dispetti agli umani, la cagnetta Margot, protagonista dell’ultimo episodio di *Cima delle nobildonne* è rimasta sola perché la sua padrona è in ospedale, ed è destinata ad una morte assurda poche ore dopo aver trovato qualcuno che si potesse prendere cura di lei.

### 7.3 Il moderno Creatore

Il passaggio tra il primo e il secondo romanzo di Stefano D’Arrigo è caratterizzato da una diversa modalità di concepire l’uomo: se infatti in *Horcynus Orca* il genere umano tende a sottostare alle leggi della Natura e raramente tenta di cambiarne gli equilibri (si pensi all’episodio in cui Caitanello cerca di sfidare la fera Manuncularais e ne rimarrà tristemente sconfitto), in *Cima delle nobildonne* non solo l’uomo interviene sulla Natura, ma finisce per cambiarne radicalmente i connotati. L’illusoria vittoria dell’uomo moderno sulla Natura è consentita dalle nuove tecnologie che hanno segnato il progresso scientifico: nella moderna Stoccolma le strutture ospedaliere sono dotate di tutte le strumentazioni più all’avanguardia con le quali è possibile eseguire i più svariati interventi. Il medico chirurgo diventa così la nuova figura attorno alla quale ruota il secondo romanzo di D’Arrigo, che ha come prerogativa la facoltà di potersi sostituire a Dio (in particolare laddove questo abbia messo mano «anche se distrattamente<sup>471</sup>») assumendo la veste di moderno Creatore. L’incipit di *Cima delle nobildonne* presenta il chirurgo Belardo come un «operatore<sup>472</sup>»: si potrebbe supporre che l’intenzione sia quella di sottolineare che la nuova figura del mondo moderno sia costituita da un uomo che esegue «meccanicamente» una serie di operazioni che poi trasmette vocalmente (in maniera altrettanto fredda e automatica) alla platea che assiste all’intervento. Colui che cura i pazienti non è un uomo, dunque, ma un semplice operatore che esegue quanto gli è stato insegnato dalla scienza: non vi è nulla di «umano» nel chirurgo che compie il suo lavoro.

L’impronta scientifica e asettica riscontrabile nella storia viene amplificata dall’ambiente, il quale, come accennato nella parte introduttiva, si distanzia notevolmente dall’ambiente «caloroso» e familiare delle abitazioni siciliane. Infatti, le azioni compiute dal medico hanno come sfondo i

---

<sup>471</sup> Ivi, p. 11.

<sup>472</sup> Ivi, p. 9.

corridoi del grande ospedale di Stoccolma, dove i luoghi sono asettici e sterili, dotati di sale operatorie fornite di tutti gli strumenti scientifici, costantemente illuminati da lampade artificiali. È proprio a partire dall'ambientazione che D'Arrigo decide di prendere le distanze dal suo primo romanzo, in cui gli spazi aperti e naturali dominavano l'intera scena, contrariamente a quanto avviene in *Cima delle nobildonne* dove la maggior parte delle scene è ambientata nello spazio chiuso e moderno dell'ospedale.

Inoltre, mentre in *Horcynus Orca* sono perfettamente rispettati i tempi della natura, il ciclo delle stagioni, l'alternarsi del buio e della luce, nel secondo romanzo di D'Arrigo la lampada scialitica che sovrasta e illumina costantemente i tavoli delle sale operatorie altera, o meglio, annulla il tempo: all'uomo moderno non è concesso distinguere il giorno dalla notte. I luoghi sono dunque illuminati da una luce artificiale che ricorda la luce di un palcoscenico dove gli attori-«operatori» agiscono mettendo in scena i propri atti, proprio come se stessero recitando una pièce teatrale: «dall'anfiteatro sopra la sala operatoria[...]»<sup>473</sup> il chirurgo-attore mette in scena l'intervento ginecologico di Amina e una platea di spettatori ha la possibilità di assistere all'operazione, come in un vero e proprio teatro. Ciò che viene messo in scena è un dramma in tre atti, che corrispondono alle tre fasi dell'intervento, intervallate da una pausa di almeno quindici minuti necessaria ai medici per cambiare la posizione della paziente e per permettere all'équipe di sostituire camici e guanti. È il chirurgo a confermare che l'operazione che sta per compiere si configura come un dramma teatrale: «"Un dramma" aveva detto anche questo Belardo quella mattina presentandogli l'intervento "dove noi recitiamo la parte di pseudo creatori illusi di creare quello che il Creatore non creò [...]»<sup>474</sup>, mentre Mattia, l'allievo-spettatore ricorda che

questo dunque [...] sarebbe il lunghissimo intervallo fra il primo e secondo tempo o atto [...] dal curioso andamento teatrale di quest'intervento chi di teatrale aveva, perlappunto, anche il suo bell'intervallo durante il quale gli ("mi" aveva detto Belardo, con un vanaglorioso dativo di vantaggio, da primattore) cambiavano di posizione la scena unica che era per tutti e tre gli atti il corpo della piccola Amina stesa sul lettino operatorio. E tanto per intonarsi al teatrale che anche per gli spettatori c'era in quell'intervento, i pochi studenti e non, si erano già allontanati in fretta dall'anfiteatro, diretti al bar o al foyer, naturalmente<sup>475</sup>.

Si noti come il linguaggio di D'Arrigo sia fortemente connotato di elementi teatrali. L'intervallo previsto per far cambiare d'abito l'équipe di medici potrebbe essere paragonato agli intervalli che intercorrono tra un atto e un altro a teatro, per consentire agli attori di cambiare i vestiti di scena.

---

<sup>473</sup> Ivi, p.9.

<sup>474</sup> Ivi, p.46.

<sup>475</sup> Ivi, p.45.



Tuttavia, diversamente dal teatro classico in cui l'immedesimazione dello spettatore costituiva l'obiettivo di base per la realizzazione dello spettacolo, in *Cima delle nobildonne* gli spettatori restano «esterni» alla scena: essi si limitano ad osservare passivamente la scena attraverso una vetrata che funziona da filtro tra loro e le azioni svolte dal chirurgo. Non vi è un vero e proprio coinvolgimento della platea, infatti all'inizio lo «spettacolo» viene osservato attraverso una vetrata («Il Principe si era ritratto di qualche passo dalla vetrata [...]»<sup>476</sup>), in un momento successivo, che corrisponde al secondo atto del dramma, Mattia si accorge che l'Emiro osserva ciò che avviene nella sala operatoria attraverso un televisore,

Mattia si chiedeva se si poteva dire lo stesso per l'Emiro: anche lui seguiva le immagini sullo schermo come fossero quelle di un film? Certamente no, anche se appariva sorprendentemente trasformato da quando non guardava più in sala operatoria dalla vetrata ma dal televisore. Qualcosa, il televisore appunto, era venuto a frapporsi come un diaframma tra lui e ciò che avveniva attorno al lettino operatorio.<sup>477</sup>

Da quel momento in poi, l'Emiro può vedere «a pieno video» le nudità di sua moglie Amina: se in un primo momento, in particolare durante la fase preliminare dell'intervento, l'uomo era coinvolto emotivamente («[...] forse perché lui vi era coinvolto come ci fosse lui al posto della sua Amina [...]»<sup>478</sup>), nel secondo atto l'Emiro ha una percezione diversa delle immagini che vede, poiché gli vengono presentate attraverso il «diaframma<sup>479</sup>»: «[...] televisivamente, quelle immagini dovevano arrivarci alquanto sdrammatizzate, come se invece di avvenire sotto i suoi occhi, avvenissero, fossero anzi avvenute un poco prima, portandogli un dolore non più vivo, lancinante, ma come riflesso, mediato, medicato in parte». Il televisore, che ha la funzione di filtrare, fa sì che le immagini vengano percepite meno dolorosamente; attraverso tale filtro, inoltre, l'immedesimazione e il coinvolgimento dello spettatore è pressoché nullo. La metamorfosi del teatro non è ancora conclusa: il chirurgo desidera l'abolizione dell'anfiteatro dalle sale operatorie; parallelamente, l'attore stesso desidera eliminare il suo pubblico: «Mattia ne fu sbalordito. Un'idea come quella venuta a un operatore qual era Belardo, operatore-attore, operatore di razza non poteva non sbalordire: lui stesso, quel grande operatore, proponeva l'abolizione della sua platea, anche se l'anfiteatro era lo stesso destinato a scomparire con l'adozione dei circuiti chiusi<sup>480</sup>».

---

<sup>476</sup> Ivi p.12.

<sup>477</sup> Ivi, pp.54-55.

<sup>478</sup> Ivi, p.18.

<sup>479</sup> Ivi, p.54.

<sup>480</sup> Ivi, p.72.

Il «nuovo» teatro, dunque, è freddo, asettico e sterile come la sala operatoria, dove vi operano attori-chirurghi che compiono azioni meccaniche e automatiche e dove il pubblico è destinato a scomparire.

La freddezza necessaria al chirurgo che deve operare freddamente la paziente ricorda la «professionale impassibilità<sup>481</sup>» che apre il romanzo di Luigi Pirandello intitolato *I quaderni di Serafino Gubbio Operatore*. L'operatore Serafino Gubbio ha la stessa funzione dell'operatore Belardo: ad ognuno è infatti richiesto un certo distacco dal lavoro che compie, e con freddezza deve eseguire movimenti ripetitivi e tutti uguali tra loro. Entrambi fanno un lavoro dove l'anima non serve, serve solo la mano<sup>482</sup>. La mano che gira la manovella che consente di far muovere la macchina da ripresa nel romanzo pirandelliano è la stessa mano che permette a Belardo e alla sua équipe di compiere «all'unisono i [...] gesti, sempre uguali precisi puntuali<sup>483</sup>». Immagina D'Arrigo che la ripetitività di quei gesti sia destinata a perpetuarsi all'infinito e fa compiere in sala operatoria

un lavoro a sei mani, tutte assieme, sempre in movimento, che procedeva ripeténdosi e ripeténdosi, come se quei punti di sutura non dovessero mai finire non dovesse mai finire la lunghezza del taglio trasverso da suturare, per cui, dopo un po' che uno ci teneva gli occhi sopra, la scena attraverso il vetro prendeva un'apparenza come d'abbaglio, di cosa irrealé, che forse non era mai cominciata ma che sembrava ogni volta ricominciare, senza fine<sup>484</sup>.

In entrambi i romanzi, gli uomini sono ridotti ad automi destinati ad eseguire ciclicamente le stesse azioni: in Pirandello, l'operatore Serafino Gubbio si identifica esclusivamente in «una mano che gira la manovella<sup>485</sup>», mentre Belardo è chiuso in un circuito in cui è obbligato a ripetere all'infinito gli stessi gesti meccanici. Diversa invece è la concezione della «mano» che opera in *Horcynus Orca*. Se un debole parallelismo si può individuare tra la mano del chirurgo Belardo che cuce i lembi di pelle dopo aver estratto le gonadi dalla giovane Amina («Gli occhi di tutti [...] erano come calamitati da quell'inimmaginabile lavoro di rammendo di pelle [...]»<sup>486</sup>) e la mano operosa di 'Ndrja che allo stesso modo cuce i lembi del sacco che contiene il corpo esanime di Pirri (« [...] lo imbastimmo dentro certi sacchi di Caffè Harar che ci dette il cambusiere , con l'ago grosso per i materassi, e con doppie agugliate di spago [...]»<sup>487</sup>); sono altresì evidenti le differenze tra i due romanzi dello stesso autore. Infatti, alla mano «fredda» del chirurgo di *Cima delle nobildonne* si oppone la mano esperta

---

<sup>481</sup> L. Pirandello, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Mondadori, Milano, 1973; p. 522.

<sup>482</sup> «Ma l'anima, a me, non mi serve. Mi serve la mano», dichiara il protagonista in L. Pirandello, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, op. cit., p. 524.

<sup>483</sup> S. D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*, op.cit., p.17

<sup>484</sup> *Ibidem*.

<sup>485</sup> L. Pirandello, *I quaderni di Serafino Gubbio operatore*, op.cit., p. 522.

<sup>486</sup> S. D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*, op.cit., p.16.

<sup>487</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, op.cit., p. 377.

del pescatore, il quale, per tradizione, ha da sempre attribuito un forte valore simbolico alla mano, e soprattutto, alla stretta di mano. Si pensi alla «mano lazzariata<sup>488</sup>» del reduce Federico Scoma, che sarà costretto a salutare stringendo la sinistra, gesto del tutto inusuale nel mondo cariddoto, tanto da offendere Caitanello che «gli dà allora la mano destra e si vede rispondere con la sinistra. Lo guarda allora negli occhi come per dirgli: la sinistra mi dai? portasti forse una nuova moda? e della destra che te ne fai, per tenertela così fitta sotto la finestrella? la riservi forse a qualcuno più degno di me?<sup>489</sup>»; oppure alla stretta di mano per giorni rifiutata da Caitanello ai suoi compaesani solo perché questi avevano rifiutato di congratularsi con lui dopo lo scontro con la fera: durante il momento dello sbarco il padre di 'Ndrja immaginava già il conforto che avrebbe ricevuto attraverso le strette di mano (« [...] si sentiva già nella sua loro destre, la sola idea di quelle strette di mani lo consolava, lo ripagava, lo premiava.<sup>490</sup>»). Il grande valore attribuito alla stretta di mano, attraverso la quale i personaggi di Cariddi sembrano percepire e vivere il mondo, si ripercuote dunque sull'atteggiamento di Caitanello che, chiuso in casa, rifiuta la pace da parte dei «pellisquadra»: «Don Caitanello, la volete fare la pace? La volete la stretta di mano? [...] Ancora tutto l'indomani si misero a musica dietro la porta con la loro stretta di mano come un'offerta di grazia<sup>491</sup>».

La mano in *Cima delle nobildonne* è esclusivamente uno strumento utile a intervenire «meccanicamente» sul corpo umano, con l'obiettivo di cambiarne i connotati; la stretta di mano in *Horcynus Orca* sancisce e regola i rapporti tra gli uomini, che nel mondo moderno, come abbiamo visto, sono sempre filtrati da un «diaframma». Nel primo romanzo darrighiano attraverso la mano si cuciono o si distruggono legami tra le persone, in *Cima delle nobildonne* non vi sono strette di mano, tuttalpiù si trovano deboli contatti scambiati esclusivamente per consegnare oggetti, come nel caso di Mattia Meli e della signora Irina Simiodice che

Tirò fuori da sotto il lenzuolo la mano destra che stringeva qualcosa e Mattia, senza sapere perché, avvicinò a lei anche lui la sua mano destra la tenne alla sponda del lettino. Allungando di poco il braccio raggiunse la sua mano che egli fece sentire sulle dita un oggetto freddo, metallico, che Mattia riconobbe dalla forma per una chiave, una grossa chiave di modello antiquato. [...] Contempo rovesciò la mano presi la chiave che lei vi mise, sfiorando le sue dita.<sup>492</sup>

Da questo passo si evince l'importanza conferita a D'Arrigo alla mano destra, così come era stato fatto in *Horcynus Orca*; tuttavia, in questo caso manca la stretta di mano: si tratta infatti, di un tocco lieve, quasi impercettibile.

---

<sup>488</sup> Ivi, p. 615.

<sup>489</sup> Ivi, p. 616.

<sup>490</sup> Ivi, p. 612.

<sup>491</sup> Ivi, p. 614.

<sup>492</sup> S. D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*, p. 161-162.

Nel mondo moderno vengono dunque dimenticate le usanze che ormai appartengono ad un mondo antico, passato, di cui permane solamente una lieve traccia; mentre altre pratiche tipiche della tradizione siciliana vengono del tutto abbandonate nella moderna città di Stoccolma, come succede in campo medico. Mentre in *Horcynus Orca* si ricorreva, quando strettamente necessario, alla consultazione di una «guaritrice», la quale consigliava rimedi preparati seguendo antiche ricette tradizionali (le cui proprietà benefiche erano garantite solo dall'esperienza) appartenenti alla sola comunità cariddota (si veda il caso dello stomatico di fera preparato da Donna Cristina Schirò per sanare Caitanello dopo la morte di Mezzagiornara), in *Cima delle nobildonne* a dominare la scena in campo medico sono esclusivamente uomini (Mattia Meli, Belardo, il Professo Planika) che intervengono sulla natura del corpo umano con una strumentistica all'avanguardia.

Di conseguenza cambia, tra i due romanzi, il linguaggio: ad un uso del dialetto siciliano si oppone una serie di termini tecnici scientifici che descrivono gli strumenti a disposizione per operare i pazienti («pinza di Four»), le pratiche mediche che vengono svolte («esame istologico preliminare estemporaneo»), le fasi dell'intervento («tempi chirurgo-ginecologico e chirurgo-plastico») e, mentre tutto questo si svolge all'interno del modernissimo ospedale di Stoccolma, in *Horcynus Orca* tutte le preparazioni paramediche vengono preparate tra le mura domestiche. I termini scientifici, inoltre, sono condivisi dall'intera comunità medica: ciò consente a Belardo di poter comunicare attraverso l'interfono l'intervento che sta eseguendo sulla paziente, sicuro di essere compreso sia dalla sua équipe di medici sia dal pubblico di studenti che lo osservano dall'anfiteatro («Colle pinze di Pean che la mia strumentista mi ha levato prima dalle mani e ora mi ridà, afferro quindi e accosto i lembi della ferita[...]»<sup>493</sup>).

---

<sup>493</sup> Ivi, p. 17.

## 7.4 IL TEMA DELLA MORTE

### 7.4.1 I due aspetti della Morte

L'evento che sconvolge l'equilibrio degli episodi di *Cima delle nobildonne* è la morte del Professor Planika, placentologo di fama mondiale. La circostanza in cui avviene la sua morte è piuttosto singolare: lasciato la sera precedente dal suo collega mentre era intento a fissare «come un paralitico (un fenicottero paralitico) che guarda a bocca aperta alla parete dove sta quella gigantografia della paletta di Narmer<sup>494</sup>» il libro *Index Medicus* in cui tre ricercatori esperti di placenta rivelano nei loro studi che l'organo che consente la vita nel grembo materno contiene cellule killer al suo interno, viene ritrovato morto da Mattia Meli nel suo appartamento, stroncato da un infarto. La notizia nefasta della presenza di seminomi annidati all'interno della placenta (che al momento della nascita non vengono espulsi con l'organo e che minacciano l'esistenza dell'uomo) è la causa di morte del Professo Planika che sembra essersi suicidato, o meglio, che il suo corpo si sia suicidato dopo aver appreso la novità: «fu come lo suicidò quello che lesse su *Index* quel collega incosciente», pensa Mattia Meli alla vista del cadavere del Professore, «come se cioè lo suicidò Hatshepsut Placenta e cioè cioè la sua Cima delle nobildonne [...] questo sì, così forse, con suicidato invece che ucciso, sarebbe il suo atto di morte<sup>495</sup>». La novità scientifica che cambia per sempre la visione dell'uomo (da sempre solito a distinguere Vita e Morte) che prevede invece l'intreccio delle due fasi è sconcertante per l'uomo, che preferisce morire piuttosto che accettare la realtà.

In *Cima delle nobildonne*, dunque, si muore non meno che in *Horcynus Orca*, ma con una sostanziale differenza: mentre nel mondo di Cariddi la morte proviene sempre da fattori «esterni» all'uomo (si veda la pallottola che colpisce 'Ndrja, la morte di Baffettuzzi causata dalla guerra, la morte dei delfini per le raffiche di proiettili ricevute dai fascisti e la fine dell'Orca provocata dalle fere), nel romanzo del 1985 la morte si scopre come fattore «interno» all'uomo: la placenta contiene dei seminomi che attaccano l'uomo «da dentro». Questi due aspetti costituiscono le due facce della stessa medaglia: la Morte come presenza costante nella Vita. La scoperta delle cellule killer all'interno della placenta cambia radicalmente il modo di vedere il mondo e di concepire la vita: se infatti, fino a quel momento l'uomo aveva ritenuto che la Morte fosse un elemento esterno a sé stesso, che fosse provocata in ogni caso da fattori contingenti, ora è costretto ad accettare una nuova realtà che prevede la Morte inscritta nella Vita stessa, che si annida nell'uomo provocandone poi la Fine.

La morte nel secondo romanzo di Stefano D'Arrigo si manifesta non solo con la morte fisica del Professore e della cagnolina di Irina Simiodice (che, come vedremo, muore sotto gli occhi di

---

<sup>494</sup> Ivi, p. 143.

<sup>495</sup> Ivi, p. 145.

Mattia Meli), ma anche nell'impossibilità di creare la vita. Come visto nel precedente paragrafo, le donne di *Cima delle nobildonne* non sono nella condizione di poter generare figli: a partire dall'ermafrodito Amina, la cui creazione della neovagina è finalizzata al solo piacere dell'Emiro, fino al caso di Irina Simiodice in attesa di un intervento di asportazione totale degli organi riproduttivi. Ogni potenziale «nuova vita» è impedita già durante le prime fasi: si veda il caso del feto deceduto prima ancora di nascere la cui placenta è conservata a casa di Irina sotto formalina. Riguardo la tematica della Morte, dunque, *Cima delle nobildonne* non si distanzia eccessivamente da *Horcynus Orca*: ad un'attenta lettura si possono individuare diversi richiami che fungono da collante: in primo luogo torna, in *Cima delle nobildonne*, la scelta del legno per costruire le bare, tema pervasivo nel primo romanzo di Stefano D'Arrigo (si ricordino, a tal proposito, i tre termini *barca*, *bara*, *arca* su cui l'autore fonda il senso profondo del romanzo). Kenio osserva un'imbarcazione carica di bare destinate ai bambini:

La pesante invece un, che risaliva ancora lenta lenta dalle chiuse, sembrava portare un carico di legno, legno bianco che poteva essere acero, disposto a piramide, tagliato tutto uguale, come lavorato in falegnameria, in forme di cassetti di comò[...] la chiatta portava un carico di piccole bare, in tutto quel numero, come se dove li portavano ci fosse stata una moria di bambini<sup>496</sup>.

Questo passo risulta estremamente significativo perché anche nel romanzo del 1985 il legno per le bare proviene dal mare, così come in *Horcynus Orca* per la costruzione delle bare veniva usato il legno delle barche che erano servite alla comunità cariddota per solcare i mari in tempo di pace. La Morte lascia il suo segno indelebile in maniera molto simile nei due romanzi: è forte la somiglianza tra l'immobilità descritta nella scena dei corpi esanimi dei soldati della Dicat rinvenuti nel canneto da parte di Caitanello

La tavola, che era formata da alcune assi su cavalletti e sopra per tovaglia, aveva un cannizzo di stecche e foglie ormai essiccate, si trovava in uno spiazzo, stretto e chiuso fra le canne come una grotta; di lato era parata una tenda quasi dello stesso colore delle canne, e sopra, per ripararsi dal sole, i militi avevano fatto con le canne un altro di quei lavori da carcerati come la tovaglia di cannizzo: una specie di tettoia intrecciata fittafitta, l'incannucciata, però, appariva ora sfondata in molti punti, slabbrata e cascante, e quello sconquasso doveva essere certamente opera delle stesse sventagliate di mitraglia che avevano fracassato qua e là per la tavola piatti e bicchieri, lasciando come dei piccoli crateri nel cannizzo e sul legno, e avevano, tra l'altro, ammazzato i militi [...]

Sbafavano i framassoni: si erano venduta l'anima, ma la pancia se l'addobbavano, loro, se l'addobbavano anche per noi, alla faccia nostra. Però, eccoli qua, ora: mangiavano e ci restarono. I framassoni, si vede che

---

<sup>496</sup> Ivi, p. 152-153.

non lo sapevano che chi mangia parla con la morte. Figurarsi, quelli, con piatti e bicchieri, coltelli e forchette parlavano, alla morte fottevano e pensavano in quel momento. La morte però, più framassona di loro, non le parlavano? e ci pensò lei a farsi parlare, perché piatti e bicchieri e coltelli e forchette facevano scintillio coi raggi del sole fraschefrasche e lo scintillio a un certo punto dovette scandaliare qualche aereo di passaggio e st'aereo venne sotto e subissò di pallottole canne, tavola e tavolata. Ed ora, eccoli qua, la morte li fulminò in quello che facevano, li lasciò come statue banchettanti [...]<sup>497</sup>

e la situazione che si trova di fronte Mattia Meli una volta entrato a casa di Irina:

Il primo sbalordimento di quella tavola nasceva invece dal fatto, o meglio dalla constatazione di fatto, che essa sembrava apparecchiata non da qualche giorno e nemmeno da qualche settimana o mese, ma da molto più tempo prima, da tanto tempo prima che Irina Simiodice fosse ricoverata in ospedale, perché quello della bellissima tovaglia ricamata, con dei pompons agli angoli, E quello dei due tovaglioli, che dalla porta gli era parso biancore, guardato da vicino mostrava quel certo ingiallimento che il passare del tempo provoca sulle stoffe esposte alla luce<sup>498</sup>

In entrambi gli episodi al centro della scena vi è una tavola apparecchiata e in tutti e due i casi la morte è passata di lì, lasciando dietro di sé immobilità in una situazione che era vitale: infatti, mentre i soldati della Dicat sono stati sorpresi da Morte in un momento di convivialità, a casa di Irina la Morte è passata per prendersi suo figlio che stava per nascere e lasciare dietro di sé un vuoto incolmabile. In tutti e due gli episodi viene descritta una scena che resterà per sempre in sospeso: non vi è risoluzione né possibilità di cambiamento.

Allo stesso modo l'uomo non ha la capacità di intervenire nell'operato di Morte, come dimostra l'inefficienza di Mattia Meli di fronte allo sconvolgimento causato dalla morte del Professor Planika di fronte alla morte della piccola cagnolina di Irina che aveva preso per qualche giorno in affidamento. Mattia è lo spettatore chi assiste alla morte del Professore e, pur esercitando la professione di medico, resterà inerme di fronte al corpo esanime: colto da immobilità, Mattia non è in grado di constatare il decesso del suo collega: «Ma qui il medico c'è già sono io, si disse Mattia tornando alla fine in sé e al presente, ancora le mani alle tempie come non sapessi dove metterle e me ne sto qua occhi negli occhi col povero professore come un baccalà, senza abbassargli nemmeno le palpebre né appurarmi se è morto davvero come pare senza bisogno di auscultarlo<sup>499</sup>». Mattia infine arriverà ad invocare Dio poiché lui stesso si scoprirà inerme e inerte di fronte a ciò che morte gli

---

<sup>497</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca*, p. 561-562

<sup>498</sup> S. D'Arrigo, *Cima delle nobildonne*, op. cit. p. 180.

<sup>499</sup> Ivi, p. 145.

prospetta davanti agli occhi: allo stesso modo dopo la morte della cagnolina il medico resterà un «pedone spettatore<sup>500</sup>».

#### 7.4.2 Morte, pseudo-morte

Come si è visto nei precedenti capitoli, l'intreccio tra la Vita e la Morte in *Cima delle Nobildonne* può essere considerato il fil rouge che tiene uniti i tre episodi del secondo romanzo di Stefano D'Arrigo. Allo stesso modo, presente e passato si legano tra loro indissolubilmente: oltre alla visione della Paletta di Narmer (di cui ci occuperemo più avanti), il Professor Planika propone ai suoi studenti un'altra riproduzione di un reperto egizio, ovvero il Fregio del Dio Knum e del Dio Toth, risalente probabilmente a secoli, se non a millenni, prima della Paletta di Narmer. Il cosiddetto Fregio della Vita e della Morte rappresentava «due strani esseri in forme umane<sup>501</sup>»: di profilo vi erano raffigurati una testa di pecora (Knum, il Dio della Vita) e una testa di avvoltoio (Toth, Dio della Morte) intenti l'uno a creare, l'altro intento ad incidere la data di morte di quel bambino, decisa, appunto, nel giorno della sua nascita:

Testa-di-pecora, seduta davanti a un minuscolo tornio di vasaio, che aziona premendo sul pedale con la punta del piede destro, modella in creta e quello che modella, cioè che crea, che anzi procrea, a getto continuo, è sempre uno stesso vaso in forma di bambino, un bambino appena nato e già all'impiedi<sup>502</sup>.

Alla pecora creatrice di vita, si oppone la figura dell'avvoltoio, che sovrastandola,

con la mano sinistra regge un fustino di bambù, poggiato in alto addosso a Testa-di-pecora. Fra l'indice e il pollice della mano destra poi, come fosse uno stilo o un bulino, tiene una specie di piccola roncola, uno di quei coltelli dalla lama ricurva che servono per fare innesti o potature, e con quello, facendosi luce con una lumierina, fa per ogni bambino svasato dal tornio di Testa-di-pecora un'altra intacca sul fustino che ne è già pieno, la data di morte d'ogni individuo stabilita alla sua nascita<sup>503</sup>.

I due simboli sono raffigurati nella stessa immagine, quasi sovrapposti, ad indicare due facce di una stessa medaglia: la Vita e la Morte. Perché sono raffigurati proprio questi due animali? Come spiega

---

<sup>500</sup> Ivi, p. 188.

<sup>501</sup> Ivi, p. 104.

<sup>502</sup> Ivi, p. 105.

<sup>503</sup> Ibidem.



il Professore ai suoi studenti dopo aver letto la didascalia, Knum è il Dio del rinnovamento, e, ci tiene a sottolineare che il rinnovamento per eccellenza è proprio la procreazione, il parto: mentre Toth, dalla testa di avvoltoio, era il Dio della Morte.

All'interno dello stesso disordinato cassetto in cui il Professor Planika aveva ritrovato il poster con il Fregio della Vita e della Morte, poco dopo si imbatte, involontariamente, in un dépliant che riporta una veduta del vecchio cimitero ebraico di Praga. Tra le tante lastre di marmo stipate fitte fitte e oramai ricolme di muschio, in primo piano risalta una piccola tomba cerchiata a matita. A margine, sulla fotografia, un appunto a penna riporta la scritta «Wolfgang» e una sola data «15-10-1913<sup>504</sup>», data di nascita e insieme di morte del piccolo fratello gemello del Professo Planika. Vita e morte coincidono in una sola data e, in un gioco perverso, si richiamano a vicenda: il fratello sopravvissuto, logorato dal rimorso di essere l'unico in vita, si fa trascinare da Wolfgang nel suo Regno, ovvero nel Regno dei Morti; dal canto suo, il fratello morto attira a sé nel suo stesso stato. Da un lato, dunque, il Professo Planika si lascia attirare dalla Morte, dall'altro, è la Morte stessa che lo attira a sé, attraverso l'immagine del fratello gemello morto.

Perché, fra i due gemelli, l'uno, Wolfgang, primo nato, anche se nato morto, anzi proprio per questo forse, tirava a sé da tutti quegli anni l'altro, il nato vivo, Amadeus, e questo, col suo rimorso di sopravvissuto che mai gli dava tregua, si offriva docilmente, inertemente, come cosa sua, del fratellino, a farsi tirare verso il suo stato di morto, accanto a sé, in quella minuscola tomba del Cimitero ebraico di Praga<sup>505</sup>.

Una vita, dunque, quella del Professor Planika vissuta con il rimpianto di essere l'unico dei due fratelli ad essere nato vivo, tuttavia la morte non tarderà ad arrivare. Non è un caso, infatti, che il ritrovamento con la fotografia del cimitero ebraico avvenga a poca distanza temporale dalla scoperta che trascinerà il Professore verso la fine. Il suo corpo sarà ritrovato il giorno successivo da Mattia Meli, che esaminando il Professore può constatare che si è trattato di un infarto-suicidio. La scoperta della presenza di seminomi nella placenta e il richiamo del fratello gemello hanno condotto l'uomo al decesso.

Nel romanzo, accanto alle morti «definitive», cioè quelle in cui l'anima abbandona per sempre il corpo, sono presenti anche pseudo-morti. Come è stato visto in precedenza, *Cima delle nobildonne*, a detta dello stesso autore, non è altro che il trionfo dello Pseudo («[...] pseudo l'ermafroditismo della paziente, pseudoi noi, lo stesso dramma si risolve fatalmente in un trionfo dello Pseudo con la P

---

<sup>504</sup> Ivi, p. 112.

<sup>505</sup> Ibidem.

maiuscola<sup>506</sup>»). E così non poteva non essere anche per la morte. In particolare, i due interventi chirurgici a cui si assiste possono essere considerati entrambi come una finzione di morte. L'anestesia totale rende i corpi inermi, e, quindi, paragonabili in tutto a dei corpi esanimi. Tuttavia, però, sappiamo che non si tratta di una morte reale, ma solo di uno stato in cui la realtà, per il paziente, viene momentaneamente sospesa. La pseudo-morte, in entrambi i casi, è finalizzata ad una rinascita: nel primo caso, quello di Amina, la paziente viene addormentata artificialmente per poi ritrovarsi al risveglio cambiata totalmente nel suo aspetto fisico. O meglio, si potrebbe affermare che Amina si sia sottoposta ad un'operazione chirurgica per poter rinascere sotto un'altra forma, con un corpo diverso rispetto a quello con cui si era addormentata prima dell'anestesia. La morte, seppur fittizia e momentanea, provoca in questo caso una metamorfosi radicale. Allo stesso modo, anche la rinascita di Irina Simiodice dopo la pseudo-morte prevede un cambiamento radicale, infatti, la donna, dopo il risveglio dall'anestesia è una nuova persona, privata di apparato riproduttivo. Si può dunque affermare che la pseudo Morte in *Cima delle Nobildonne* costituisca il perno sul quale si fonda il presupposto per la metamorfosi dei personaggi.

#### 7.4.3 Il vivo, il morto

L'elemento che viene evidenziato fin dalle prime pagine e che, potremmo dire, costituisce la base sulla quale si sviluppa l'intero romanzo è la coesistenza di due elementi: la vita e la morte. Se in un primo momento la stretta correlazione tra vita e morte viene esplicitata attraverso la scoperta di cellule killer all'interno della placenta (organo vitale per eccellenza), nella parte finale del romanzo questa unione viene ulteriormente resa esplicita nell'episodio della morte del Professor Planika. Mattia Meli, prima di ripartire vuole sincerarsi che il Professore si sia ripreso dalle nefaste notizie apprese tramite la lettura dell'Index Medicus, così si reca presso la sua abitazione ma ciò che scopre è che Planika è morto. Da questo momento Mattia, per tutta una serie di circostanze, faticherà ad abbandonare il corpo esanime appena rinvenuto. Il vivo e il morto si ritrovano così per diverse ore nello stesso spazio senza avere la possibilità (o la volontà) di separarsi. Il primo legame che viene instaurato tra i due personaggi è un contatto di tipo visivo, infatti mentre il vivo Mattia guarda il cadavere, il morto ricambia il suo sguardo: «Seppe che non dormiva, che era invece morto prima d'andargli vicino, difatti non mosse nemmeno più le labbra per chiamare professore, professore. Lo guardava come fosse a sua volta guardato dal Professore attraverso le palpebre rovesciate<sup>507</sup>». In seguito, il contatto tra il vivo e il morto sarà anche fisico (Mattia «S'era seduto accanto a lui sul

---

<sup>506</sup> Ivi, p.46.

<sup>507</sup> Ivi, p. 144.

divano e tenendolo stretto fra braccio e petto e chinandogli col viso davanti al viso [...] <sup>508</sup>», «Sempre tenendolo mezz'abbracciato come un ragazzino che tentasse di scappargli [...] <sup>509</sup>», «Sempre in ginocchio se lo adagiò più comodamente in grembo e passandogli un braccio sotto i ginocchi gli sollevò le gambe <sup>510</sup>»).

Il legame che si è ormai instaurato tra il vivo e il morto (e come vedremo, anche tra l'assistente lappone Kenio e il cadavere del professor Planika) si prolunga per diversi giorni, anche grazie alla raccomandazione che gli viene fatta da sua nonna, l'Americana. Non vedendolo tornare, la nonna telefona da Palermo per avere sue notizie e Mattia, dopo aver riferito il motivo del suo ritardo (la morte del Professore, appunto) si sente rispondere così: «Resta allora [...] Resta sin tanto che lui ha bisogno di sentirti vicino <sup>511</sup>». La separazione del vivo dal morto e viceversa non è dunque così semplice: Mattia continua a stare accanto al cadavere per sbrigare tutte le incombenze che il caso richiede, ma è altrettanto vero che anche il morto stesso ha necessità di sentire la presenza del vivo accanto a sé. «Perché il morto ha sempre bisogno di sentirsi vicino il vivo <sup>512</sup>» risponderà l'Americana ad una domanda formulata implicitamente da suo nipote.

La difficoltà nel dividere ciò che è in vita da ciò che invece non lo è più si paleserà in maniera ancora più evidente agli occhi di Mattia nel momento in cui Kenio si precipita in lacrime sul corpo esanime del Professore: il protagonista dovrà ricorrere ad ogni mezzo per placare la furia con la quale il lappone sta scuotendo furiosamente il corpo del morto. Infatti, dopo un primo momento in cui Kenio fatica ad accogliere la morte del Professore, la reazione principale dell'assistente sarà quella di attaccarsi con tutte le sue forze al cadavere, che scuoterà ripetutamente. Mattia interviene per cercare di staccare fisicamente i due corpi, quello del vivo da quello del morto e viceversa: «Mattia corse allora nella stanza e abbracciandolo alle spalle, mezzo per tenergli le braccia, mezzo per stringerselo a sé, lo tirò dalla sponda del letto con ogni dolcezza, restando nel dubbio se separava lui dal corpo del Professore o il corpo del Professore da lui <sup>513</sup>». Solo allora Mattia si renderà conto di quanto sia complicato l'allontanamento della Vita dalla Morte e della Morte dalla Vita.

Come accennato in precedenza, la permanenza di Mattia e Kenio accanto alla salma si prolunga per alcuni minuti fino a che decidono di occuparsi della sepoltura. In questa parte di testo sono due gli elementi che si collegano direttamente a *Horcynus Orca*: in primo luogo i due uomini si ritrovano a discutere su quale sia il tipo di legno migliore da poter scegliere per la bara del Professor Planika («"Tu hai qualche idea?" Gli chiese Mattia. "Abete? Mogano? Acero? Tu certamente li

---

<sup>508</sup> Ivi, p. 146.

<sup>509</sup> Ibidem.

<sup>510</sup> Ivi, p. 148.

<sup>511</sup> Ivi, p. 191.

<sup>512</sup> Ivi, p. 192.

<sup>513</sup> Ivi, p. 151.

consoci meglio di me questi legni”<sup>514</sup>»), dialogo che richiama alla mente del lettore i vari tipi di legno usati per la costruzione di bare nel primo romanzo di D’Arrigo; in secondo luogo, la cura e l’attenzione che pongono Mattia e Kenio nei preparativi dell’ultimo saluto al Professore si potrebbero paragonare all’impegno e alla dedizione poste da ‘Ndrja e Crocitto nella preparazione del cadavere di Pirri, a dimostrazione del fatto che l’ultimo saluto al morto viene preparato con cura e rimandato il più possibile. I quattro personaggi menzionati, infatti, assistono il morto per varie ore, talvolta, come nel caso di *Cima delle nobildonne*, anche per giorni; si occupano dei preparativi e della sepoltura, sottolineando in questo modo l’importanza che il vivo attribuisce alla persona cara che non c’è più.

#### 7.4.4 Compresenza degli opposti e ricorrenze numeriche

Nel paragrafo precedente si è visto come in *Cima delle nobildonne* Stefano D’Arrigo abbia messo in evidenza quanto possa essere stretto il legame che intercorre tra due forme di realtà opposte, la vita e la morte. Tuttavia, la coesistenza di due sistemi differenti non si esaurisce nella compresenza del vivo con il morto.

In primo luogo, infatti, vi è una delle figure principali del romanzo, Amina, che presenta simultaneamente due nature sessuali opposte. L’ermafrodito è dotato allo stesso tempo di caratteri sessuali sia maschili che femminili: la futura moglie dell’Emiro si sottopone all’intervento proprio con lo scopo di separare definitivamente le due nature che hanno coabitato in lei fino a quel momento. In secondo luogo, la compresenza di due elementi opposti si ha anche nella placenta: come già accennato in precedenza, nella placenta vi è la presenza tanto di cellule vitali che aiutano la crescita del feto, tanto di seminomi, che distruggeranno la persona una volta divenuta adulta. Dunque, si può affermare che questo complesso organo umano sia in grado sia di dare la vita quanto di dare morte. Inoltre, è duplice anche il trattamento che viene riservato alla placenta una volta che ha esaurito la sua funzione: infatti, solitamente, una volta espulsa dal corpo umano, diventa materiale di scarto, mentre in due passi del romanzo la placenta viene conservata. In particolare, si fa riferimento al progetto di costruzione della placentoteca pensato dall’Emiro Saad Ibn as-Salah (il quale sancirà il legame tra la vita e la memoria, oltre a permettere la coesistenza nello stesso spazio di vita e morte) e alla conservazione della placenta sotto formalina attuata dalla signora Irina Simiodice. Anche alla placenta viene dunque riservato un duplice trattamento: o si conserva o viene gettata.

Si può dunque constatare che il secondo romanzo di D’Arrigo sia impiantato sulla coesistenza degli opposti. La duplicità degli eventi non può che richiamare costantemente il numero due, su cui

---

<sup>514</sup> Ivi, p. 151.

sembra essere impiantata l'intera struttura del romanzo. Infatti, il numero ricorrente attorno al quale ruotano gli episodi è il due: due sono le ore che tengono impegnato lo staff medico per l'intervento di Amina, due sono le volte in cui Belardo è andato in profondità nella vagina per estrarre i due testicoli («[...] Belardo per due volte era andato in profondità colle pinze di Four, sino ai due testicoletti<sup>515</sup>»); per portare a termine l'intervento chirurgico sono necessarie due strumentiste, due assistenti e due infermiere («La numerosa équipe di sala (i due assistenti, le due strumentiste, le due infermiere assistenti)<sup>516</sup>»); due sono le fasi in cui è suddiviso il lavoro del chirurgo, *pars destruens* e *pars construens*, due sono gli ambienti in cui si svolge la metamorfosi dell'ermafrodito: l'anfiteatro e la sala operatoria.

Come si evince dal romanzo, il viaggio dell'Emiro non è destinato solo a far impiantare una neovagina nel corpo della sua futura moglie (anzi, si potrebbe affermare che questo sia del tutto secondario) poiché i veri obiettivi del principe sono due: far progettare ed innalzare l'edificio che conterrà tutte le placenti e convincere Mattia Meli ad assumerne il ruolo di dirigente («Bisognava pensare allora che Belardo aveva proprio deciso di fare qualcosa per liberare l'Emiro di quella sua fissazione (doppia fissazione, una era la Placentateca, l'altra avere Mattia a dirigerla)<sup>517</sup>»).

E ancora, duplice e opposta è la direzione del pensiero di Mattia riguardo la questione dell'offerta ricevuta dall'Emiro:

A questo punto, in quel luogo, in quel momento, quell'idea della Placentateca [...] a Mattia appariva come se per un verso non avesse alcunissimo senso e per un altro invece ne avesse uno grande, smisurato addirittura. Perché quest'uomo, ragionava senza sapere bene in quale dei due sensi si muovesse il suo ragionamento [...]<sup>518</sup>.

Due sono gli autori del grande libro *The human placenta* (Boyd e Hamilton), due sono i sinonimi attribuiti alla placenta da parte di Frazer nel 1923: "Bundle of Life" e "External Soul" (che Mattia traduce rispettivamente con "Bandolo della Vita" e "Involucro dell'Anima"); e ancora, due sono gli egittologi tedeschi autori di un trattato di egittologia edito in Italia intitolato *L'Egitto* (di cui D'Arrigo non cita i nomi).

Tuttavia, l'emblema della duplicità è evidenziato nel romanzo nelle due facce della Paletta di Narmer. In *Cima delle nobildonne*, infatti, il nucleo ispiratore dell'intera vicenda è il verso della Tavola di vittoria del Faraone Narmer (meglio conosciuta come Tavoletta di Narmer, appunto),

---

<sup>515</sup> Ivi, p. 16.

<sup>516</sup> Ivi, p. 47.

<sup>517</sup> Ivi, p. 14.

<sup>518</sup> Ivi, p. 18.

descritto con dovizia di particolari dal medico Amadeus Planika alla platea gremita di studenti. L'intento dell'autore, in questo caso, è quello di unire due epoche opposte, completamente diverse tra loro, ovvero la modernità (o meglio, la contemporaneità) e il mondo antico. Antichità e modernità potrebbero essere dunque considerate come due facce della stessa medaglia. È ancora una volta il numero due a dominare l'episodio, infatti, il Professore si accinge a mostrare ai suoi studenti una diapositiva contenente due immagini, in cui vengono messe a confronto due Tavole di Cosmesi funeraria appartenenti, appunto, all'epoca dell'antico Egitto. Planika mostra queste Tavole perché è su di esse che si modellerà «quasi in tutto e per tutto» la Paletta di Narmer. Ma cosa raffigura la Paletta? Viene raccontato

per immagini il corteo trionfale che 3500 anni prima di Cristo si svolse nella città di Hierakonopolis nel Basso Egitto in onore del Faraone Narmer che tornava dalla memorabile vittoria ottenuta sul “popolo degli arpioni”, misterioso popolo marinaro, forse scandinavo, vichingo, scapolato forse nel Mediterraneo navigando lontano dalla patria non si sa di preciso perché<sup>519</sup>.

La ricorrenza del numero due in queste immagini è frequente, infatti, due sono gli animali raffigurati in un dettaglio di una delle tre strips della Paletta, due sono gli uomini in equilibrio sui due animali e due sono i colli attorcigliati che gli uomini stanno tentando di districare:

In un dettaglio si vedeva, come se ne potesse sentire il puzzo, la lotta di due animali, dalle caratteristiche di puma o pantere, se non fosse stato per il collo che avevano smisuratamente lungo e che nella lotta si attorcigliavano l'un l'altro in modo tale che alla fine del collo le teste si ritrovavano muso contro muso, bellicosamente. Due uomini col pizzetto, forse domatori, stavano come in equilibrio sulle code ricurve in dentro dei due animali e con delle pertiche si sforzavano di sgrovigliare i due colli<sup>520</sup>.

Due, inoltre, sono i dettagli del Faraone descritti nelle dispositive a lui dedicate, ovvero una corona del Basso Egitto «a mo' di fez o di berretta da notte<sup>521</sup>» e un copricapo dell'Alto Egitto; due sono gli uomini raffigurati insieme a lui, uno davanti e uno dietro.

Infine, due sono i placentologi che danno il nome alla Quarta Insegna raffigurata sulla Paletta, Seligman e Murray.

---

<sup>519</sup> Ivi, p. 27.

<sup>520</sup> Ivi, p. 28.

<sup>521</sup> Ivi, p. 29.

## BIBLIOGRAFIA

### Testi dell'autore

D'Arrigo Stefano, *Cima delle nobildonne*, Milano, Rizzoli, 1985;

-*Horcynus Orca*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1975;

-*I fatti della fera*, a cura di Andrea Cedola e Siriana Sgavicchia, con introduzione di Walter Pedullà, Milano, BUR, 2009;

-*Codice Siciliano*, Arnoldo Mondadori Editore, 1978;

### Testi critici

Alfano Giancarlo, *Gli effetti della guerra. Su "Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo*, Sossella, Roma, 2000;

-*Il tracciato dell'abisso: lo Stretto di Messina in Horcynus Orca di D'Arrigo*, in Alfano Giancarlo, *Paesaggi, mappe, tracciati: cinque studi su letteratura e geografia*, Liguori Editore, Napoli, 2010, p. 59-70;

-*Nel gorgo del duemari. Personaggio e destino in Horcynus Orca*, in Andrea Cedola (a cura di), *"Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo*, ETS, Pisa, 2012;

-*Ulisse al sepolcro*, «L'Illuminista», 25-26, 2009, pp. 81-102;

Biagi Daria, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, Quodlibet Studio, Macerata, 2017;

Carta Ambra, *Narrare il ritorno. Identità "straviamento" nel racconto horcynuso*, in Andrea Cedola, *"Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo*, ETS, Pisa 2012, pp.143-149;

Cedola Andrea, *"I fatti della fera" nelle lettere di D'Arrigo a un amico*, in Stefano D'Arrigo, *I fatti della fera*, Rizzoli, Milano, 2000;

-*La parola sdillabbrata. Modulazioni su "Horcynus Orca"*, Pozzi, Ravenna, 2012;

-(a cura di) *"Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo*, ETS, Pisa, 2012;

-*Il ventre e la bocca. Ricorsività orcinuse*, in Andrea Cedola, *"Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo*, ETS, Pisa 2012, pp.27-39;

D'Agostino Nemi, *Prime perlustrazioni di "Horcynus Orca"*, «L'Illuminista», 25-26, 2009, pp.275-296;

Frare Perantonio, «*Horcynus Orca*» di Stefano D'Arrigo in «Testo» n. 6-7 (1984), pp. 92-102;

Gatta Francesca, *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2002;

- Gioviale Fernando, *Homecoming. D'Arrigo, o i luoghi di un ritorno*, in Andrea Cedola, "Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo, ETS, Pisa 2012, pp.41-71;
- Giordano Emilio, *Femmine folli e malinconici viaggiatori: personaggi di Horcynus Orca e altri sentieri*, Edisud, Salerno, 2008;
- Horcynus Orca, il viaggio e la morte*, ESI, Salerno 1984;
- "Horcynus Orca": un mito dello Stretto, «L'Illuminista», 25-26, 2009, pp. 155-163;
- Il viaggio*, «L'Illuminista», 25-26, 2009, pp. 349-356;
- Hemingway Ernest, *Il vecchio e il mare*, Oscar Mondadori, Verona, 1976.
- Iemano Toni, *Geografie e storie del Novecento letterario. Schede di narratori e prosatori*, Mephite, 2009;
- Incarnato Palma, *Donne e pseudo-donne nella prosa di Stefano D'Arrigo*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*.
- Infanti Anna, *Tracce e simboli del discorso alchemico in «Horcynus Orca»*, in Gatta Francesca, *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2002; pp.175-194
- Lanzetta Stefano, *Scill' e Cariddi. Luoghi di Horcynus Orca*, Lunarionuovo, Acireale, 1985;
- Marabini Claudio, *Lettura di D'Arrigo*, Mondadori, Milano, 1978;
- Marro Daniela, *L'officina di D'Arrigo, Giornalismo e critica d'arte alle origini di un caso letterario*, Ciolfi, Cassino 2002.
- Pedullà Walter, *Come si ama e come si muore in Horcynus Orca*, «L'Illuminista», 25-26, 2009, pp. 199-213;
- *Congettura per un'interpretazione di Horcynus Orca*, in Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Rizzoli, Milano, 2003, pp. VII-XXXIV;
- Gnoseologia, amore e morte in un episodio di Horcynus Orca*, in Andrea Cedola, "Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo, ETS, Pisa 2012, pp.11-25;
- L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, in Walter Pedullà, *Miti, finzioni e buone maniere di fine millennio*, Rusconi, Milano, 1983 pp. 59-109;
- Walter Pedullà racconta il Novecento. Modelli e storie della narrativa italiana del XX secolo*, Bur Rizzoli, Milano 2013.
- Stefano D'Arrigo: nascita di una lingua*, in *Per esempio il Novecento. Dal futurismo ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano, 2008, pp.350-410.
- Introduzione*, in Stefano D'Arrigo, *I fatti della fera*, a cura di Andrea Cedola e Siriana Sgavichia, Rizzoli, Milano, 2000;
- Il giallo metafisico di Stefano D'Arrigo*, Bur contemporanea, Milano, 2018
- Pontiggia Giuseppe, *Introduzione*, in Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Mondadori, Milano, 1975;



Romanò Angelo, *Note di lettura per "Horcynus Orca"*, «L'Illuminista», 25-26, 2009, pp. 265-274;  
Sgavicchia Siriana, *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, Edizioni Ponte Sisto, Roma, 2005;  
-Da "I fatti della fera" a "Horcynus Orca", in Stefano D'Arrigo, *I fatti della fera*, Rizzoli, Milano 2000;  
-Note sul laboratorio del romanzo, in Andrea Cedola, "Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo, ETS, Pisa, 2012, pp.87-98;  
Steiner George, *Il mistero dell'orca*, «Corriere della Sera», 4 novembre 2003 (poi con il titolo *Il capolavoro di D'Arrigo*, L'«Illuminista», 25-26, 2009, pp. 476-478);  
Trainito Marco, *Il mare immane del male. Saggio su Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, Cerro Edizioni, Gela, 2004;  
-Il Codice D'Arrigo. Dall'orca alla placenta Hatshepsut, Edizioni Anordest, Villorba, 2010;  
Vittorini Elio, *Conversazione in Sicilia*, Bompiani, Milano, 2021;  
G. Zampa, *Stefano D'arrigo chirurgo dell'anima*, «L'Illuminista», 25-26, 2009, pp. 463-466.

#### Testi consultati

Alvino Gualberto, *Onomaturgia darrighiana*, «Studi linguistici italiani», XXII, 1996, pp. 74-88 e pp. 235-269;  
Bachtin Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino, 1979;  
Baldelli Ignazio, *Dalla "Fera" all' "Orca"*, «Critica letteraria», III, 1975, pp. 287-310;  
Bistarelli Agostino, *La storia del ritorno. I reduci italiani del secondo dopoguerra*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007;  
Camilleri Andrea, *Quel giorno rubò mia madre*, «L'Illuminista», 25-26, 2009, pp.474-476;  
Colavita Stefano, *Cenni preliminari al sottotesto darrighiano*, in Andrea Cedola, "Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo, ETS, Pisa 2012, pp.113-122;  
J. Delumeau, *Le peur en Occident, 14.-18 sieclés. Une cité assiégée*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1978; *La paura in Occidente: secoli 14.-18. La città assediata*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1983;  
Finzi Sergio, *Nevrosi di guerra in tempo di pace*, Dedalo, Bari, 1989;  
Frye Northrop, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Einaudi, Torino, 1969;  
Gramigna Giuliano, *Un lungo viaggio fra mito e romanzo*, in *Viaggio al termine del Novecento. Il romanzo italiano da Pasolini a Tabucchi*, Bruno Mondadori, Milano, 2013; pp. 129-131;

Guglielmi Angelo, (a cura di) *Il piacere della letteratura. Prosa dagli anni '70 ad oggi*, Milano, Feltrinelli, 1981.

Kermode Frank, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Il Saggiatore, Milano, 2020;

Kundera Milan, *L'arte del romanzo*, tr. it. Di E. Marchi, Adelphi, Milano, 1988;

Spila Cristiano, *Il romanzo barocco come enciclopedia: il bestiario marino e la similitudine marina*, «L'Illuminista», 25-26, 2009, pp. 377-384;

Spila Cristiano, *Il mostro barocco*, Tracce, Pescara, 1997;

Siti:

[www.italianisti.it](http://www.italianisti.it)