

«NOMINATIVI FRITTI
E MAPPAMONDI»

IL NONSENSE NELLA LETTERATURA ITALIANA

Atti del Convegno di Cassino

9-10 ottobre 2007

A CURA DI

GIUSEPPE ANTONELLI E CARLA CHIUMMO



SALERNA EDITTRICE
ROMA

ANDREA CEDOLA

« IL MARE DELLA NONSENTERIA »,
HORCYNUS ORCA DI STEFANO D'ARRIGO

La lingua del romanzo *Horcygnus Orca*, lingua di straordinaria densità semantico-lessicale, è il prodotto del «genio insistentemente deformante», come notava I. Baldelli, e del «gusto derivativo ed etimologico»¹ di uno scrittore, Stefano D'Arrigo, il quale s'è consumato in un lavoro eroico e quasi ossessivo di elaborazione e rifacimenti durato almeno vent'anni: dal '56 al '75, e oltre.²

È una lingua iperletteraria (pur su base in gran parte dialettale),³ e fitta di formazioni analoghe al neologismo *nonsenseria* che ho riportato nel titolo del mio intervento. *Nonsenseria*: da *nonsense* ed *-eria*; il suffisso, molto frequente in *Horcygnus Orca*, qui non si limita, come in altri casi,⁴ ad

1. I. BALDELLI, *Dalla fera all'orca*, in «Critica letteraria», III 1975, num. 7 pp. 287-310 (ora in *Id.*, *Conti, glosse e risortire, dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano, 1988, pp. 267-95, a p. 269).

2. S. D'ARRIGO, *Horcygnus Orca*, Milano, Mondadori, 1975 (da cui cito, di qui in avanti). Già per la ristampa del 1982 l'autore aveva preparato nuovi interventi sul testo, che non vennero accolti dall'editore. Le varianti sono state inserite nella riedizione del libro curata da W. PEDULLA, per Rizzoli, nel 2003. Per la gestazione e per le vicende redazionali del romanzo, fino al '75, cfr. gli appunti di S. D'ARRIGO, *I fatti della fera*, intr. di W. PEDULLA, a cura di A. CEDOLA e S. SGAVICCINA, Milano, Rizzoli, 2000, e il notevole studio di SGAVICCINA, *Il folle volo*, Roma, Ponte Sisto, 2005. Per le ristampe e le riedizioni, oltre al capitolo ad esse dedicato da SGAVICCINA, cfr. i *Riferimenti bibliografici*, in fondo a queste pagine.

3. Dichiarata D'Arrigo, in un'intervista pubblicata su «Il Giorno», 12 gennaio 1966: «Il mio linguaggio non è né dialetto né italiano letterario, lingua per me daccato. È come se io avessi inventato una mia lingua, diversa sia dal dialetto sia dall'italiano. Certo, se facesse leggere il mio libro ai pescatori siciliani dello Stretto, questi riconoscerebbero la lingua come propria, ma nello stesso tempo penserebbero che non è proprio quella loro. Si tratta di una lingua fortemente intrisa di termini dialettali, in grado di rappresentare situazioni ed emozioni: un italiano rinvigorito dal dialetto, pur senza essere una fusione fra i due linguaggi». Sulla componente dialettale e sulla «raffinata [...] estrema letterarietà» della lingua darrighiana, si veda, tra gli altri, BALDELLI, *Dalla fera all'orca*, cfr., pp. 285 sgg.

4. Qualche esempio: *sgarberia*, *prepotentaria*, *teatrantaria*, *salheria*, *hongjaria*, *sprezzantaria*, *loquentaria*, ecc.

aggiungere al vocabolo un connotato spreghiativo,⁵ ma addirittura gli conferisce una più ampia e *vibratile*⁶ indeterminatezza: vibratilità che – attraverso un processo di rimotivazione che percorre tutto il libro – rende infine la parola disponibile al rovesciamento ironico-tragico, in «*mare della Nonsenseria*»⁷ del celebre verso dantesco.

Baldelli aveva da subito riconosciuto e mirabilmente illustrato i meccanismi «necoformativi», e perfino «neoplasticità»⁸ della lingua horcyniana, osservando «lungo tutta l'opera, una festa sfrenata di denominali, di deverbali, di parasinteti verbali, di parole composte e ripetute».⁹ È una esuberanza lessicale, metamorfica, che lo scrittore in parte «grammaticalizza» (uso il termine continiano)¹⁰ attraverso l'iterazione, l'associazione etimologica o paratimologica, le combinazioni, le riprese, le «metaglosse»,¹¹ e soprattutto attraverso una perfetta adesione, o reciproco rispecchiamento, tra le dinamiche dell'elaborazione linguistica e le linee di sviluppo dell'azione narrata; e il più delle volte sono in effetti i contesti, di cui i termini conservano memoria nelle successive occorrenze,¹² a ridefinire, di sequenza in sequenza, i significati, in particolare dei neologismi.

Si tratta di procedimenti d'invenzione lessicale e di organizzazione sintattico-semanticamente ampiamente studiati in D'Arrigo, anche di recen-

5. Si veda il glossario horcyniano pubblicato da G. ALVINO, *Onomatopgia darrighiana*, in «Studi linguistici italiani», xxii 1996, pp. 74-88 e 235-69, poi in Id., *Tra linguistica e letteratura. Scritti su Stefano D'Arrigo*, *Consolo, Bufalino*, in «Quaderni pizzutiati», 4-5 1999, pp. 1-59, a p. 34 il termine è tradotto da Alvino, genericamente, 'astruseria'.

6. Uso il termine nel senso evocato da S. AGOSTI in «Je dis: une fleur», *L'idea della natura e dell'arte in Mallarmé* (1982), in Id., *Critica della resuscita*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 167-78.

7. L'espressione compare per la prima volta, nel romanzo, a p. 1125.

8. BALDELLI, *Dalla fera all'orca*, cit., p. 295.

9. Ivi, p. 269.

10. G. CONTINI, *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Firenze, Sansoni, 1978, p. 61.

11. S. LANUZZA, *Salle Cariddi. Luoghi di Horcynus Orca*, Acireale, L'asino nuovo, 1985, p. 55.

12. Cfr. F. GATTA, *La rigenerazione del lessico: lingua comune e neologia in Horcynus Orca*, in *Il mare di sangue pestato*, a cura di F. GATTA, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, in partic. p. 150.

te,¹³ sui quali in generale non vorrei qui soffermarmi. Vorrei piuttosto evidenziare come la tensione tra caos e forma, a livello sia linguistico sia diegetico, o per dirla in altro modo, tra forze centrifughe e centripete, nel testo, si risolveva a vantaggio delle prime, col prevalere dell'escrescenza sul sistema, della «nonsenseria» sulla grammatica.

Intendo dire che la lingua di *Horcynus Orca* è, sì, un organismo unitario,¹⁴ autonomo e coerente;¹⁵ la realizzazione – secondo le intenzioni dichiarate dello stesso D'Arrigo – di una «totalità lessicale, sintattica e semantica», di un sistema espressivo «completo e assoluto».¹⁶ Ma nel suo funzionamento, come lingua oggettivata (nelle voci dei *pellsgahtre*)¹⁷ e messa in scena nel romanzo, rivela in sé proprio quella matrice neoplasticità individuata da Baldelli, cui prima accennavo. Non solo: ne trasmette il codice alterato all'intera compagine testuale. *Horcynus Orca* è insomma un'opera che concentra e mostra le tensioni di un doppio processo di generazione e di autodistruzione, attraverso il quale restituisce un'immagine potente – realistica e simbolico-visionaria – del disastro bellico e delle sue immensi conseguenze – lo sconvolgimento di qualsiasi ordine, delle vite degli uomini e degli equilibri della natura –, allo stesso tempo trasfigurandola in una dimensione metastorica, esistenziale. È il metodo di D'Arrigo: al rigoroso calcolo sintattico-structurale, egli contrappone grado a grado, nelle voci narrate, il gene del disordine; alla costruzione del discorso, la distruzione e lo scompaginarsi di ogni norma comunicativa. La lingua e le cose (i luoghi, le azioni, i personaggi) appaiono generati e prendono forma, nella sua scrittura – come per osmosi, o per me-

13. Vd. i lavori di Gatta, Alano, Sgavichia, e di Baldelli, Contini, Lanuzza, Pedulla, Alvino, prima di loro, citati nei *Riferimenti bibliografici*. Cfr., su questo e su altre questioni "horcyniane", anche il num. monografico, dedicato a D'Arrigo, de «L'illuminista», ix 2009, num. 25-26.

14. E nella disputa tra plurilinguisti e monolinguaisti darrighiani, io mi schiererei con quest'ultimo partito, che è per es. quello di G. ALVANO, *Gli effetti della guerra. Su Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, Roma, Sossella, 2000.

15. Una «poderosa macchina di significazione», come scrive Gatta, il cui «sistema di riferimento» è tutto interno e «coincide con quello della comunità» di *Cariddi* (F. GATTA, *Horcynus Orca: un romanzo e la sua lingua*, in «Atelier», num. 43 2006, pp. 37-39, a p. 38).

16. Dall'intervista a D'Arrigo, pubblicata in LANUZZA, *Salle Cariddi*, cit., pp. 13-35.

17. Sono i pescatori di *Cariddi*.

tastasi – da un medesimo impulso di morte. Cosicché, la polisemia plastica della parola *horymyusa* si converte, per tutto il romanzo, in ambiguità ed *enigma*, nell'emergere della sostanziale inconoscibilità del reale.

Metamorfosi, corrosione, neoplasia. *Horymyus Orca* rovescia, sul piano del linguaggio, il paradisiaco, tomistico «gran mar dell'essere» nell'infemale, nembrottano e babelico «Mare della nonsenseria». Ne è emblema la *piuga*, la contagiosa infezione o cancrena dell'*orca* eponima: *orca, oragna, oraragna, carrassorca*,¹⁸ che occupa e svuota le acque strette e oceaniche dello *scille cariddi*. E allora, cominciamo con l'osservare che la lingua di Cariddi, nel romanzo, è una lingua "demente": lo è rispetto all'italiano, alla lingua per esempio del guardiamarina Monanni,¹⁹ che solo d'autorità riesce a imporre ai pellisquadre la parola *delfino* al posto della *fera* che loro hanno sempre conosciuto (come parola e come creatura «*bestina*»):²⁰

«Lei non se la deve pigliare per offesa, ma a noi delfino non ci dice niente di niente, nella nostra lingua...».

«Nella vostra lingua? [...] Ma cosa è sta lingua che dici, cosa è sta lingua che parli, la lingua forse che ha in bocca quella vostra fera la? Quella, se è quella, è vostra, hai ragione, quella solo, voi la parlare la lingua di quella là, e voi soli la parlare e voi soli la intendere... [...] Voi non avete una lingua, non avete nessuna lingua, voi, hai capito?»²¹

18. Questa modalità neofornativa (agglutinazioni, "parole valigia") è ampiamente presente nel testo darrighiano.

19. E prima di lui, dell'«*Excellenza fascista*» che in mare, nel 1935, minacciandoli col moschetto impone ai *pellisquadre* di liberare la fera cui loro stanno imponendo una lunga agonia allo scopo di terrorizzare le altre (che hanno fatto strage di reti e di pesc spada nello stretto): li chiama «*massacratori di delfini innocenti*», e alle loro rimostranze risponde, sempre mano al moschetto, elencando e facendogli ripetere – e compitare, oltre al nome "corretto" – le «belle qualità» del *delfino*: «*famulo... divertente... degante... bello... vergine... maritica*» (per poi prenderlo di mira e ucciderlo lui stesso). Il «*casobello feradelfino*» (pp. 181-218) richiama quindi quest'altro, più recente, alla memoria di 'Ndrja: a bordo della corvetta su cui il protagonista è imbarcato, il guardiamarina ha imposto a lui e a un suo commilitone siciliano di chiamare col "vero nome" una giovane fera che s'è messa sulla scia della nave: perché fera significa bestia feroce, mentre quello Monanni, è un animale gentile, innocente e amico degli uomini (pp. 219-62).

20. E la parola *fera* suscita in Monanni «*sollanto a ripeterla, l'effetto di una nonsenseria stralianta*» (p. 230).

21. D'ARRIGO, *Horymyus Orca*, cit., p. 239.

Ma, oltre che demente, quella *horymyusa* (la lingua del romanzo) è molto spesso una lingua poeticamente, metodicamente folle e "insensata", allo stesso modo di certi giochi linguistici – anche letterari (tipici, ad es. del filone *nonsensical*) – che attaccano e rovesciano nel disordine dell'analogia fonico-rimica la logica e l'ordine formale, la razionalità e l'efficienza discorsiva della lingua (e con essa, delle modellizzazioni epistemiche dominanti). Giochi del tipo di quelli che G. Dossena ha descritto e catalogato, per es., in Lewis Carroll,²² alcuni dei quali potremmo ritrovare nei procedimenti linguistici di *Horymyus Orca*: le "parole-valigia" (con la *fera* e con l'*orca*, oltre che con la *barra*, un es.: *nuovoliando*);²³ i giochi di "scarto/aggiunta" (come con *barra-bara-arca*) e le serie palindrome (le cui modulazioni si direbbero sistemiche ben più che lessicali): le "false etimologie". Altra patologia, o demenza, del linguaggio horymyuso è l'ecolalia: più avanti ne esaminerò un caso, dalle pagine di *barra-bara-arca*, che configura una sorta di ipnotica e funerea afasia. Ma qui, subito, una precisazione (che svilupperò col procedere del mio intervento): mentre il puro *nonsense* sconvolge allegramente le forme della logica, della lingua e della letteratura, la *nonsenseria* – con le sue permutazioni e vibratilità semantiche – è utilizzata in D'Arrigo, lo vedremo, come forma della negatività assoluta; come nonsense solo apparente, eppure ben più radicale, poiché attinge al livello più profondo di un guasto immenso, indicibile, del più irreparabile sconvolgimento dell'essere. Le modalità del gioco distruttivo, nel *nonsense* e nella *nonsenseria*, possono dunque sembrare simili; ma sono del tutto diversi il tono, la prospettiva, gli esiti.

Giochi linguistici, dicevo, come i giochi «*bambineschi*» (o pseudoinfantili) della letteratura *nonsensical*. Ci sono bambini, «*micasis*» che giocano in *Horymyus Orca*. Ma i loro giochi sono spesso dichiarati, negativamente, *nonsenserie*. Forse perché non sono mai giochi innocenti; né del tutto allegri: fanno, sì, «venire le vertigini»; sono cioè giochi dell'*ilinx* (così li classificherebbe Callois),²⁴ per questo aspetto analoghi a quelli dei *non-*

22. Cf. G. DOSSENA, *Il sorriso del gatto*, Grosseto, Biblioteca Comunale Chelliana, 2001.

23. Su «*nuovoliando*» cf. le parole di D'Arrigo riportate in C. MARAVINI, *Lettera di D'Arrigo*, Milano, Mondadori, 1978, p. 22.

24. R. CALLOIS, *I giochi e gli uomini*, trad. it. Milano, Bompiani, 2004 (ed. or. 1958).

sense (che disorientano coi capogiri della logica):²⁵ provocano, sí, in chi li pratica, un senso di ebbrezza e di spossamento; ma si tratta di «perturbazioni» che infine evocano – o fanno affiorare – l'angoscia di una perdita di sé, come una demartiniana «crisi della presenza». Alcuni esempi, qui di seguito.

Il gioco che nella cuccetta della nave da guerra, dopo la discussione con Monamin, torna alla mente di 'Ndjja, mentre pensa al *deflino* come «fera ingentilita»:

Quel pensiero andava e veniva dalla sua mente, così, senza senso e senza scopo, come una pietrabambina gettata a mare: si sentiva stanco, col corpo travagliato che si riposava nella branda e la mente che si sborriava in quel pensiero bambinesco, non diverso in niente dal gesto di pigliare e tirare pietrebambine. Se aveva un senso, quel pensiero curioso, era proprio questo: un senso bambinesco e sfantasiato, il senso che ha gettare a mare delle pietrebambine e vedere i cerchi d'acqua che s'ingrandiscono, s'ingrandiscono e intanto che s'ingrandiscono, svaniscono; il senso poi, che nel nome stesso, nella natura stessa e nella stessa vista di confetto, suscita alla mente la pietrabambina, per cui anche un uomo fatto, anche un pellesquadra, se isintivamente la piglia e la getta a mare, fa una figura bambinesca; e per cui anche il mare dove si getta, anche se è un mare scabroso e vecchio col pelo bianco, come il mare dello scille e cariddi, fa una figura bambinesca. [...] Era come stare sulla spiaggia della Ricchia, con la mente imbandolata e la mano, quasi da sola, che cerca, riconosce, piglia e getta pietrebambine in quello specchio d'acqua, riparate e nascoste, fra gli scogli renosi e la grotta.

Là e allora: alla Ricchia, e in un tempo lontano lontano, il tempo bambinesco dei giochi che di padre in figlio, mucusi e mucuselli, passavano in quel luogo [...] ²⁶

Ma i giochi di allora, del padre *mucaso* Catanello e dei suoi compagni, s'erano interrotti con l'uccisione della *feruzza* addomesticata, la «Mezzo-giornara» (pp. 265-95), colpita a fucilate e ridotta a

25. Cfr. P. ALBANI, *La stupidità in azione, ovvero il "comico demenziale" performativo*, intervento al dibattito su *Demenziale-concettuale nell'attività performativa*, svoltosi al Caffè Giubbe Rosse nell'ambito dell'VIII «Festival internazionale di poesia in azione 4+1+0+0», Firenze, 11 marzo 2006.

26. D'ARRIGO, *Horcyms Orca*, cit., pp. 263-64 (le indicazioni subito successive e avanti, ove possibile, dir. a testo).

un orrendo essere informe, avvolto nel suo sangue, qualcosa che allora e per lungo tempo ancora non seppero mai definirsi e che poi, avanti negli anni, andarono definendosi, per via di paragone, come un grosso, spaventevole feto, uno sbozzo di grumi sanguosi, che scaricava il suo cieco istinto di vita (p. 266).

E ancora, sempre lì alla spiaggia, i giochi d'iniziazione sessuale – i giochi e i camuffamenti delle *sirene* e dei *naviganti* naufraghi:

Ognuna allora s'impadroniva del suo pesce con la barba, afferrando il navigante per la caviglia e trainandolo dietro: in uno strano silenzio, che era venuto improvviso col naufrago, il corteo scompariva allora nell'apertura nera della Ricchia. Di laddentro, veniva poi uno sciacquo come di corpi che si arruffavano facendo la lotta, e poi un rfiatere basso, affannoso, un vento occuposo di sospiri, e poi più nulla. La Ricchia allora tornava di colpo, dentro e fuori, silenziosa e deserta, e quella apparente solitudine spandeva subito intorno come una oscura paura, un misterioso senso di allarme e di sterminata, accorrente malinconia. Se qualcuno di loro era rimasto fuori, perché essendo disperso, non era potuto entrare nel gioco, al vedersi solo veniva pigliato innamabilmente da una specie di sgomento: era come se il gioco fosse diventato tutto vero, la farsa finita a tragedia, come se i suoi amici non sarebbero mai più ricomparsi fuori dalla grotta. E lo assaliva l'impulso di gridare, e qualcuno a volte gridava veramente, chiamando i suoi compagni uno per uno per nome, e a furia di chiamare e non avere risposta, c'era chi scoppiava in lagrime e questo succedeva infallibilmente quando fuori restava qualcuno dei più mucusi, Enzo o Salvatore, ad esempio. Pareva allora che quel mucusello piangesse per la triste sorte di quei naviganti forestieri e questo, a ripensarci, rendeva tutto straordinariamente veritiero nella loro immaginazione (p. 667).

Ed è un'anticipazione del destino del reduce 'Ndjja Cambria.

Il *nonsense*, in *Horcyms Orca*, è insomma convertito in *nonsense*; e nel gioco senza senso del *mucaso* sembra già inscitta la demenza all'ultimo grado del *nomavv*, del *pellesquadra* ormai troppo vecchio, ormai ridotto a *minimione* di sale:²⁷ come ad esempio quei compagni di barca, o *chiunna*, dell'antico patriarca di Cariddi, don Ferdinando Curro,²⁸ i quali adesso – in tempo di caresta di mare e di guerra – decidono di togliersi di mez-

27. Come quei «vecchi pellesquadre, messi alla scia davanti alla porta la mattina e ritirati la sera» (*Horcyms Orca*, p. 162).

28. Il quale, durante il terribile «*terremarenoto*» del 28 dicembre 1908, s'era prodigato per la salvezza dalle onde di «*mucasi e mucuselli*», appendendoli ai rami degli alberi «come

zo rigiocando al vecchio gioco della caccia all'orca, e vanno a perdersi con lui in mare a bordo della «*bortetta*», l'ultima barca rimasta a Cariddi.²⁹ Allora era stata la *nonsense* di voler arpiionare e dare la morte all'orca, o *ferone*, che è la morte stessa fatta animale, colei che dà la morte essendo, lei invece, immortale.³⁰

L'animazione arrancava, ma arrancava come poteva arrancare lui, potentissimamente: arrancava, si vedeva, con la potenza del suo fatale destino, in una agghiacciante, sconfinata solitudine. [...] poi Ferdinando Currò aveva detto che gli dispiaceva di averli messi in quel mare di guai, ma qualcuno della chiurma gli rispose che non si doveva dispiacere per loro perché a loro, al contrario, piacere gli aveva fatto, lo stesso piacere che gli aveva fatto a lui. Ci pigliammo una libertà, gli fecero. Eh, don Ferdinando? per una volta nella vita ci pigliammo una libertà, vagabondammo maremare, per nostro capriccio, per soddisfare una nostra curiosità. Per una volta nella nostra vita ci pigliammo un lusso. Però, ne valse la pena, dato che si trattò del ferone. Chiunque lo sente: faceste bene, ci dice (pp. 743, 745).

E Ora, appunto, fatti *munizioni* per guerra e per vecchiaia, rigiocano quell'antica *nonsense* (non per l'orca, stavolta, ma per non togliere più il pane di bocca ai *muicisti*):

Con la loro, s'appurava contempo la scomparsa della Bortetta, una lancetta d'antica data, che serviva più ai muicisti per spassarsi a lanczare aguglie, che per altro, e che era l'ultimo avanzo della stirpe infelice delle loro barche [...]. Dei parenti dei quattro nomavi, nessuno si gettava alle grida, nemmeno Catina e Anselmo per don Ferdinando, perché più grande del dolore che provavano, era lo sbalordimento che gli dava quella pensata dell'altromondo, che avevano messo in atto quei quattro vecchiomi (p. 537).

Varare per morte: è un motivo ricorrente lungo la dorsale simbolica del testo («*quagliata*» nell'immagine della *barrabara*).³¹

tanti passerelli straquati (ivi, p. 539). Per questo era amato e rispettato come un padre, come un *apostipite*.

29. Essendo state distrutte o requisite, per guerra, tutte le barche dello stretto.

30. «Era l'Orca, quella che dà morte, mentre lei passa come immortale: lei, la Morte marina, sarebbe a dire la Morte, in una parola» (ivi, p. 721).

31. Al centro della quale considererei il famoso «tragehettamento» notturno di 'Ndrja sulla barca nera di Ciccina Circe, nella parte finale della prima sezione.

Nonsense, dicevo, non vale semplicemente 'nonsenso'. La parola ricorre 22 volte. Vediamone, nel più breve spazio possibile, qualche campione. Il termine compare per la prima volta già all'inizio del romanzo, quando 'Ndrja viene apostrofato da uno *spiaggiatore* che «bazzica ormai più per morte che per vita»: ³²

«Ehi, a voi, sentite... A voi... A voi...» l'apostrofo, prima così, diretto, al personale, e poi gli aggiunse però come se parlasse d'un altro: «Eh, ma che ci fa un marinaio per questi piedpicidi, eh? Che ci fa un marinaio per queste bande deserte e solinghe? Ma come? Bianchi e neri fanno la guerra lassopra e voi quassotto non la fate né coi bianchi né coi neri? Eh, com'è?». E *questa nonsense* era stata il preambolo del vecchio occhuito e linguuto.³³

Nella sua prima occorrenza, la *nonsense* ha un valore ambiguo: l'inderminatezza del dettico (*questa*) fa sì che il termine sia ugualmente riferibile alle parole del vecchio (secondo la prospettiva del protagonista) e alla situazione di 'Ndrja (secondo la prospettiva ironico-autoriale).³⁴ Questi sembra infatti stupito dello stupore del vecchio: non pare accorgersi, cioè, che è una *nonsense* la sua stessa presenza, lì, di mattina via dalla guerra, fuori posto; il suo essere «*straiato*»,³⁵ come un morto tra i vivi.³⁶ Ma prima ancora, *nonsense* è il suo essersi fatto, da *pellesquada*, marinaio; da cacciatore di fere, *delfinano*, come vedremo. Sono gli effetti della guerra;³⁷ ma

32. Gli *spiaggiatori* sono la «razza misteriosa di quelli che si vedevano passare per la marina di Cariddi, mattina o serotino, cercando con un ramo fra rigetti, lordure e corpi estranei del mare» (*Horcyvus Orca*, p. 101).

33. *Ibid.* Il corsivo è mio, come tutti gli altri nelle citazioni dal testo darrighiano.

34. Con ciò evidenziando uno sdoppiamento di voce e di prospettiva tra narratore e protagonista che la scrittura horciniana tende invece per norma a coprire.

35. *Straiate* come lo sono, per prime, le «*janninate*» che egli incontra all'inizio del romanzo: «straviate dal loro verso e senso abituali [...] come gabbiani, rondini marine e quaglie, quando sono fuori tempo e fuori luogo, e allora sono sempre avvasaglia di qualche novità, e novità sempre dispiacente, se si sa smorfiarla» (ivi, p. 13).

36. Per tutte le prime due parti del romanzo, i personaggi si rivolgono al protagonista quasi come a un *reventant*: dalle «femminote straviate», che lo apostrofano «marinaio intartrato», agli *spiaggiatori*, via via fino al padre Calzanello, col suo prolungato rito di riconoscimento.

37. Rimando ovviamente al titolo del volume, sopra citato, di Alfano (tra i più acuti e

anche di un trauma più remoto, subito rimosso.³⁸ E il narratore, proprio attraverso l'ambivalenza grammaticale, libera ora, nelle parole dello *spaggiatore*,³⁹ il senso ulteriore – che è quello sostanziale – dell'apostrofe. La sorpresa del vecchio al cospetto del *marinaro* fa dunque intravedere il significato, qui, di *nonsenseria*: quel significato, o contenuto rimosso, che le autocensure e gli occultamenti difensivi messi in atto dal personaggio lasciano affiorare soltanto nei sogni, o per segni e indizi che, disseminati nel racconto, sin quasi alla fine (con l'epifania *barra-bara-arcà*) restano per lui indecifrabili.

Affioramenti, nello spazio della *réverie*, come quello in cui 'Ndrja, a distanza di molte pagine da quest'episodio, nella sequenza notturna che sopra citavo, si mette a ripensare – «nella sua branda, mentre cercava di pigliare sonno» (p. 263) – alla «fera ingentilita» in delfino, e ha così la prima percezione – seppure attenuata, o meglio, eufemizzata – del proprio «straviamento»:

Non era una stranezza di mente? Non era anche questa una *nonsenseria*? Perché [...] a rifletterci, poteva pure essere un primo segno di risentimento di delfino dentro di lui: perché [...] non era come farli un poco reali, i delfini, come ammettere che esistevano, non solo di nome, ma anche di fatto, di fatto ovverossia da soli, indipendentemente dal fatto, dall'unico e vero fatto che erano fere camuffate, camuffate per avere maggiore agio? Sì, poteva essere, ma [...] che c'era di strano se gli faceva piacere pensare a questo? Forse non doveva fargli piacere perché si trattava di un delfino? Ma nemmeno ci badava che era un delfino, anche se con questo non voleva dire che si rimangiava la fera. [...] (ibid.).

Ed ecco l'ibrido, effetto della neoplasia *horcynusa*:

In quel momento, per lui, non era né delfino né fera, o era delfino ed era fera, come fosse un nuovo animale chiamato *delfifera*: e questo animale, come doveva dire? Lo riposava, lo attirava lontano dal luogo e dal tempo in cui si trovava (ibid.).

assidui lettori darrighiani di questi ultimi anni), dove tali effetti sono analizzati nel loro proiettarsi entro la coscienza e la lingua (e la struttura testuale) *horcynusa*.

38. La morte dell'Actiana e le sue conseguenze, come vedremo.

39. Che pare, con i suoi discorsi, con la sua strana carnevalesca divisa, l'emblema stesso della *nonsenseria* (cf. *Horcynus Orca*, pp. 101-4).

40. Come quello del cimitero delle fere-delfino, e di lui «*delfinaro*» (ivi, pp. 164-84).

Il *nonsense* della parola composta si materializza nella *nonsenseria* del mostro *delfifera*.⁴¹ Questi addensamenti di materiale onirico-linguistico sono un fenomeno ricorrente in *Horcynus Orca*.⁴²

La *nonsenseria*, dicevo – come indecifrabilità degli eventi –, è già nella situazione che ha prodotto il trauma infantile, origine della perdita di presenza. 'Ndrja mucchuso ascoltava l'amoroso «*ciucchio di nomi*» tra i genitori, Catianello e l'Actiana, invocanti l'un l'altra con nomi esotici e segreti:

Solo questo, sempre questo: Aci mio... Aci reale mio... lei, e: Galatea... Gala a te... lui, ed era come si passassero e ripassassero, sempre uno stesso garofano lei a lui, sempre una stessa rosa lui a lei [...]. Allora, a senso suo, al senso di quel mucchusello, quella gli pareva una *nonsenseria*. La prima volta l'aveva pigliata addirittura per opera di pazzia: che s'intendono di essere, ora? si era domandato. Si rimbambirono? Uscirono di senno? Gli erano parsi anche un poco ridicoli e vergognosi come tornassero a fare zito con zita, come se parlassero con la lingua fra i denti e senza sapere perché [...] (pp. 453-54).

Quasi un altro gioco dell'*illux*, bambinesco e *perturbante*:

Una *nonsenseria*, questo gli pareva allora, ma contempo, allora, era come lo capisse che se gli pareva una *nonsenseria* era perché non se ne capacitava.

Non era cosa che lui potesse decifrare coi suoi soli mezzi, era cosa troppo intima, segreta fra lui e lei (p. 455).

E poi, l'evento traumatico, che sembra svelare ma invece rende ancora più angoscioso l'*enimma*:

La morte di sua madre scoprì un franco a quell'enimma, proprio come lasciò un posto vuoto a letto: e una notte, per un caso, fu quasi sul punto, per quel varco, di trovarsi dentro all'enimma, nel mezzo, fra Galatea e Aci. Per un caso, diceva:

41. Si potrebbe immaginare una suddivisione della teratologia fantastica *horcynusa* in «mostri-chimera», come questo, e in «mostri-feto», come la *Mezzogiornata* (e come, a un certo punto, l'*orca*). I primi, e specie la *delfifera*, rimandano allusivamente (come nel sogno «delfinaro») anche a un'incertezza di identità sessuale. È un'ipotesi di lavoro; intanto, si veda C. SPILA, *Il mostro barocca*, Pescara, Tracce, 1997.

42. Si veda per es. la sequenza onirica in cui la parola *delfino*, che il protagonista vede tracciata sulla sabbia, si trasforma in figura e poi in corpo vivo (*Horcynus Orca*, pp. 475-78).

per un azzardo, doveva dire, per un vero azzardo, un azzardo di quelli che inco-scientemente può fare solo un mucusco.

Era successo una notte che sua madre era morta da alcuni mesi e da pochi giorni suo padre gli aveva detto di venirsene a dormire al posto di lei (pp. 455-56).

Nel sonno Caitanello aveva continuato a invocare Galatea; finché 'Ndija s'era azzardato a rispondere – «Aci» – al posto dell'assente. Ne era seguita una «mottata d'arruffamento fra padre e figlio», che forse avrebbe potuto aiutare il mucusco a chiarire e a farsi adulto; a diventare pellesquadrà. Invece, era subentrato il silenzio; l'eminna non s'è sciolto, e adesso, passato per guerra, e tornato, egli ritrova il padre ancora preso nella *nonsenseria* di Aci e Galatea; e si rivede, ancora, «*perenne mucusco*».

Nella terza parte del romanzo l'orca affiora e occupa le acque dello stretto, deserte di barche.⁴³ I pellicquadre, già stremati dagli orrori della guerra, dall'invasione delle fere,⁴⁴ dall'impossibilità di uscire a pesca, ne sono come stregati, e amnichiliti; come impestati dalla sua piaga in cancrena. Per qualche ora, poi, l'animalone sembra aver preso il largo, e i cariddoti se ne sentono rinfanciati. Ecco allora la *nonsenseria* del loro rianimarsi: la ripetizione meticolosa, ma "in folle", dei gesti (e delle parole esatte) del «mestieruzzo», quasi come sonnambuli:

I pellicquadre, come se fosse stata solo la presenza dell'orcaferone a impedirgli di varare sino allora, dopo mesi tornarono a trafficare, come per simbolo di buon augurio, con il loro mestieruzzo. Per prima cosa, avevano tirato fuori e sbrigliato la palamitara, la mutulara, l'acciara e la sciabica; Luigi Orioles aveva sfo-derato il ferro della traffinera e don Mimí le reste di ami sui sugheri delle lenze del conzo. Quelli si erano allungati in fila nel mezzo delle case, stirando le reti

43. Cfr. sopra, n. 29.

44. «Mai forse si era visto prima un così impressionante spostamento di quei geni e genie di pescibestini, né forse si sarebbe mai più visto dopo. Era un apparizione che metteva ansia e disorientamento, e faceva paurosamente nascere in testa il pensiero di qualche oscuro e minaccioso che veniva con quel mare di fere [...] "E questa è la fine del mondo, la fine nostra..." 'Ndija lo sapeva, come lo sapevano tutti [...] e la loro fine, la fine del loro mondo, se doveva venire, era dal mare che sarebbe venuta, e la loro fine, la fine del mondo di terraferma, sarebbe stata il principio del mondo dell'acqua salata, il principio del mondo della fera» (*Horymus Orca*, pp. 503-4).

seche seche e controllandole ognuna, maglia a maglia, quasi fossero fresche di mare e ci sgocciolasse acqua; Luigi Orioles, con le bocchette della vasellina, le boate di grasso e le pezze di lana, disposte sulla sedia davanti, oleava, lustrava e provava il delicato congegno del ferro; don Mimí, da parte sua, tornò a ramun-chiarsi nella sua gistra, con le labbra zepppe di ami, e quella sua vista dette ancora, a vederlo, quella stessa strana impressione di sempre, di essere contempo pesce ed esca.

Ed era don Mimí, perl'appunto, a personificare meglio la *nonsenseria* di quello che facevano: e facevano come sonnambuli, che dormendo a occhi aperti, si alzano la notte a fare quello che fecero al giorno, un giorno, e un lontano giorno. [...] (p. 815).

La realtà del lavoro è convertita in simulazione (così anticipando la messinscena della parola *barca*, fatta da 'Ndija – anche lui come sonnambulo – sullo *sperone*):

si fingevano rientrati dalla prima uscita, e ora andavano rimediando smagliature e strappi, riguardando galleggianti, piombi, romanello e ami, ed esche di pesci e di lana, e ferri e aste di traffinere, come dovessero varare ancora, appena calato il sole, e varare armando con ogni tipo d'armamento, con ontro, feluca e traffinera, con palamitara e con mutulara, con acciara e con sciabica, con rete insomma a maglia larga e a maglia stretta, rete per pesce grosso e pesce fino, per pesce di passa e pesce allogato, per pesce di fondo e pesce di scoglio (*ibid.*).

Il *mestieruzzo*, senza la barca, è allucinazione, teatro, *nonsenseria*.

E veniamo, dunque, alla *barca*. Le pagine del "discorso sullo sperone" (che formano l'inserito aggiunto da D'Arrigo in bozze solo dopo il '72),⁴⁵ e specie quelle di *barra-bara-atta*, costituiscono l'acme, e forse – come a posteriori, a spiegare i lunghi ripensamenti di D'Arrigo sul romanzo in forma di «enigma»⁴⁶ (nodi che proprio nel '72 si vanno sciogliendo) –

45. Cfr. SGAVICCHIA, *Il folle volo*, cit.

46. Cfr. la lettera di D'Arrigo all'amico C. Zappelli (da me riportata, insieme ad altre, in *I fatti della fera nelle lettere di D'Arrigo a un amico*, in D'ARRIGO, *I fatti della fera*, cit., pp. xxxviii-xiv, da cui cito di qui in avanti): «Tutti i giorni spero di trovare la chiave, la soluzione dell'enigma (perché tale per me è, un questo della Sfinge [...]). Tutti i giorni spero di trovare il filo della matassa in cui mi pare d'essermi legato colle mie stesse mani. Mi dispero sino alle lagrime ma mi pare miracoloso che ritenti, mi pare il solo buon segno che forse ci riuscì» (8 novembre 1958).

possono considerarsi il nucleo generatore del sistema linguistico-narrativo horcyniano. Vi troviamo molti dei fenomeni descritti da Baldelli: procedimenti già attivi nelle altre parti del romanzo, ma qui protratti sino alla «folla analogica»⁴⁷ e al «gioco a sé», che produce svuotamento di senso. L'iterazione isola e corrode la parola, fino a ridurla a «puro fantasma sonoro» (rimando alla pagina commentata da Alvino, con l'«iterazione» della parola *daffare*).⁴⁸ Cosicché la grammatica degrada in sillabazione:

«Si... sife... sife... sife... feceło... celon... lon... lonta... naana...» come se lo stesso sforzo che gli era costato alzare la testa mezza in luce, lo dovesse fare ora per spingere fuori alla luce, sillaba a sillaba, le parole (p. 1114).

Davvero si fece lontana la barca. «*Sillaba a sillaba*»: *sillabare* è un termine fondamentale delle metamorfosi horcynuse; le sue funzioni significanti si prolungano, si trasmettono e si complicano negli intrecci e nelle interfezienze con altre formazioni: *sillabare*, *slabbrare*, *sillabbrare*, *sillabbrare*,⁴⁹ *shabbari*, *sillabbari*, *sillabbari*.⁵⁰

La parola è *sillabbrata*, come la piaga dell'orca,⁵¹ è *sillabbrata* in grumi sonori, scomposta e ricombinata secondo linee di massima suggestione fonico-analogica: echi, allitterazioni e paronomasie; associazioni, dissoziamenti, rigeminazioni neoplasastiche. Un pullulare che dalla piaga mostruosa dell'orca, o dal fondo dell'*ilinx* e della memoria, si estende, dicevo, al mare stesso, allo *scillacridi*, che diviene *mare della nonsenseria*, azzerramento della mera possibilità di riconoscere un senso, o l'essere, nelle parole e nelle cose.

Per inventare la scrittura del romanzo, D'Arrigo si è orientato sull'osservazione filologica – e ci tiene a rimarcarlo:

Io vi ho lavorato basandomi su precisi dati filologici. Nel libro ci sono tutte le

47. СГАВІСОНІА, *Il folle volo*, cit., p. 69.

48. АЛВІНО, *Омонимія*, cit., pp. 5-7.

49. Labbra e slabbrare, con eco-allusione ai denti della fera.

50. Labbra e bava, rinvianti a una sorta di regressione infantile-ipnotica.

51. «Il sole, facendo svaporare il sale, gli aveva asciugato quel massacro di piagone *sillabbrata* e conseguentemente, fatto inscavare il fetore» (*Horcynus Orca*, p. 785).

isolette linguistiche che prese insieme formano l'isola Sicilia [...] tendevo a ricostruire, strato dopo strato, la lingua di Scilla e Cariddi.⁵²

Opera come un filologo,⁵³ ma perviene a un esito in ogni caso antinimetrico,⁵⁴ e a un flusso monologico in cui la ipervalorizzazione dell'elemento significante culmina, a tratti, con lo svuotamento di senso dell'eccezione.

L'insero dello sperone è di circa 200 pagine. I Cariddi, dall'alto della roccia protesa sullo stretto, osservano incantati e inquieti l'agonia dell'orca, in un mare di sangue, orrendamente piagata nel fianco, poi colpita dalle *bombatte*⁵⁵ dei pescatori di frodo, e infine scodata a morsi dalle *ferie*. Lo *scodamento* è un altro gioco molto in voga nello scille cariddi: è il divertimento più crudele e gratuito delle *ferie*. Di solito c'incappa il pescatore; stavolta è toccato al *ferone*. Il mostro è infine ridotto a un'«*orcarogna*», e i pellisquadre cominciano a «*cogiarci*» sopra. Una tale massa di carne, se s'arenasse, li salverebbe dalla fame, per molto tempo. Ma le correnti potrebbero tenerla lontana, o ferma lì a impestare il mare. 'Ndija allora interviene: un maltese, *mister Maniàci*, «*factotum*» del comandante militare di Messina, gli aveva offerto «*mille lire*» per partecipare a una regata fra equipaggi inglesi e italiani. Lui dapprima aveva rifiutato, ma ora – essendo giunto mister Maniàci, con un «*barcone*» da guerra britannico, a rinovargli la proposta – finirà per accettare: in cambio della «*vogata*», si farà tirare a riva l'orca (ormai morta).

Lo «*sagnozzo*» del maltese è sbarcato a Cariddi con le *mille lire* in mano; ma proprio i suoi modi ambigui e volgari scatenano l'«*innazzatoria*» del protagonista: 'Ndija comprende che il recupero della carogna trascinerà i pellisquadre all'estremo degrado (cibarsi di carne *bestina*, carne

52. Le parole di D'Arrigo – riportate in СГАВІСОНІА, *Il folle volo*, cit., p. 58 (cui rimando per i riferimenti) – comparivano in un comunicato stampa del 1975.

53. Uno scrupolo documentale che lo scrittore usa in ogni momento della sua opera: ne testimoniano per es., oltre ai risultati, le pubblicazioni oceanografiche presenti nella sua biblioteca a Roma, e il carteggio con Zipelli (per cui rimando al mio studio cit. in n. 46).

54. Ancora D'Arrigo, nel comunicato del '75: «a me non interessano i differenti dialetti ma ricreare una lingua compiuta e globale».

55. Su questa formazione, cfr. Валдєлл, *Dalla fera all'orca*, cit., p. 276.

morta per di più), causando la fine del loro mondo. Tenta di arginare la crisi facendo balenare nelle menti ormai «straniati» dei compagni l'idea dell'antico «*mestieruzzo*»: le mille lire potrebbero bastare come anticipo per una barca nuova. Per ricominciare a pescare. Ma i cariddoti non pensano che all'ora. Anche il loro capo carismatico, Luigi Orioles (alter ego paterno-utopico di 'Ndrja),⁵⁶ sembra aver rinunciato a qualsiasi resistenza: «Si fece lontana la barca, 'Ndrja» (p. 1081). La frase è pronunciata da don Luigi ma «oreocchiata»⁵⁷ dal protagonista sulle labbra di un vecchio spaggiatore (il «*canmastender*»). La voce è alterata, irriconoschibile: le parole sono spezzate: «Si... sife... sife... sife... fecelo... celon... lon... lon... ta... naana...» (p. 1107).

Con l'inserito dello sperone, D'Arrigo fa passare la morte dell'ora per il mare stretto, per l'imbutto, o gorgo, della parola *sfilabbrata*. Nei *Fatti della fera* il compiersi dell'agonia giungeva pressoché inavvertito: il ferone pareva già morto quando era ancora vivo, e sembrava ancora vivo quando era ormai un'oragyna. Lo scrittore inserisce il nuovo blocco narrativo proprio in quel mezzo: 'Ndrja, fra i *cariddoti*, contempla la fine dell'animale marino, e allo stesso tempo, per così dire, la verbalizza nel monologo interiore, «oreocchiando» le parole di Luigi Orioles. E mentre nei *Fatti della fera* ad essere *sfilabbrata* era soltanto la piaga dell'orca, qui lo sarà la parola stessa: confusione, ibrido mostruoso tra corpo fisico e segno.⁵⁸ La «neoplasi», infatti, produce sull'articolazione del linguaggio, sulle parole *oreochiate* da 'Ndrja, come stiamo per vedere, la stessa azione dilaniante e trashfiguratrice cui è sottoposta la carne dell'orca. Allo stesso modo vi era stato sottoposto, alcune pagine prima, il corpo di quell'affogato – «*smangiato*» e scoriato in forma di pesce –⁵⁹ col quale

56. Un vero e proprio «*idolo*» per lui, col suo «stile netto, specchio, solare, [...] il comportamento dell'animo, statuario, statuario marmorino» (*Horcynus Orca*, p. 976).

57. A 'Ndrja pare cioè di leggerla e udirla sulle labbra dello «spaggiatore» (ivi, pp. 1080 segg.); così avverrà anche in seguito, durante l'epifania.

58. Così come avveniva nel sogno della parola del feno (cfr. sopra, n. 42).

59. «Io vedettero bene, sin troppo magari, come se lo erano lavorato sarde e compagna bella: [...] gli avevano accorcato e affilato le braccia, spuntandogliele come pime; delle gambe, se non era stata qualche cannonata o qualche bomba a portarghela via di netto a netto, gliene avevano lasciato una sola, e a quella, avevano sfangiato le dita del piede, in modo tale che oscillavano a pelo d'acqua come la frangia di una coda; e poi, gli

'Ndrja per un attimo, oscuramente, s'era identificato,⁶⁰ Adesso quel sovrapporsi d'identità e di sorte, come un dubbio irrisolto riaffiora, e s'alarga, dal corpo naufrago all'orca dilaniata, a 'Ndrja. Dunque, proprio con le pagine dell'inserito – in quella «*voce come affogato*», come il sospiro di chi muore per acqua – il destino del reduce protagonista si chiarifica identificandosi con quello dell'orca, e con quello dei tanti che non torneranno più a casa (e che, persi in mare, ormai fantasmi, «*invocano sepolture*»), in una medesima sconfitta e rovina.

La voce di Luigi Orioles, sillabando incide la frase («*Si fece lontana la barca, 'Ndrja*»), scheggiandola, cavandone la parola «Barca... Barca...» (p. 1112); che poi continua a ripetere, come un'ecolalia:⁶¹ un nonsenso che investe, minandola nel profondo, la coscienza di sé e del mondo del pellesquadra-marinaio 'Ndrja Cambria, che ascolta: «*Barca... Barca...*... come se non si dovesse fermare mai più» (pp. 1112-13). Ed ecco lo *sfilabbrare*:

A un certo punto, quella voce come di mare, come di schiuma d'alge e rena in bocca, quella voce, a flusso e riflusso, ebbe come un arresto, un sussulto, fece

avevano smangiato il cranio, squadrandogliele e appiattendogliele, e fatto scomparire naso e orecchie, e là, ai due lati, ora, i buchi degli orecchi avevano qualcosa di somigliante agli occhi da cicco d'un pesce degli abissi: e poi, per finire, gli avevano slargato la bocca, ammascellandogliele 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 col loro dentuzzi a punta d'ago» (*Horcynus Orca*, p. 901).

60. «Ti ricordò qualcuno, eh, 'Ndrja?». «Ma lo vedesti? gli fece lui. «E ti pare che può ricordare qualcuno quello là? Ma lo vedesti, lo vedesti bene?». Si sentiva dalla voce che gli era venuto un po' di nervino perché quella figura sfuggera a testa e coda di pesce, gli ricordava veramente qualcuno, uno che fu qualcuno per lui, e lui non capiva come glielo potesse ricordare...» (ivi, p. 903).

61. E. DE MARTINO, *Il mondo magico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973, parla dell'ecologia come una delle manifestazioni, da lui descritte, di quella «singolare condizione psichica...] chiamata *olon*» (p. 91): questa condizione è relativa a un «senso di perdita o di attenuazione della propria realtà personale» (p. 99). In tali fenomeni, come è noto, De Martino individua l'origine del «dramma storico del mondo magico» (pp. 93 segg.), ma riconosce che quella perdita della realtà è riscontrabile anche nell'uomo moderno, nell'angoscia esistenziale rispetto a gravi crisi come un profondo dolore, una malattia, una guerra. Ed è quanto sta avvenendo a Cariddi. L'arcenamento del *ferone* rappresenta infatti una minaccia grave all'identità cariddota (già indebolita dalla fame e dalla guerra).

risucchio, sfarò, ebbe come un risenimento umano, dette insomma segno di vita, anche se quello era segno di vita che se ne andava per sempre, e difatti pigliò a farsi faglio, sgarò, sdllabbrò: «Bar... cabar... abar... cabar... a...» [...] trattendo il fato e rifiutando in continuazione dentro quella parola, ... cominciò a perdere colpi, a defagiare, sdllabbrarsi, sdllabbrarsi... sdllabbrava, però sempre a un punto della barca, il punto dove smangiava e allascava, come fosse un'asca della stessa barca, sempre la stessa lettera, la c: «Bar... cabar... abar... a...» [...], dal fasciarne, sfasciarne di quella sbavatura di barca era venuta fuori la bara (pp. 113-14).

La parola *sdllabbrata*, insomma, rivela la *bara* nella *barra*. È un gioco di parole, il culmine dell'orrore horcyniano. 'Ndija osserva don Luigi, *occhiando* la sua voce, e ne è perturbato, come da un impronunciabile *enimma*:

«Bar... cabar... abar... cabar... abar... a...».

Faceva senso, faceva specie [...]: lui, uno come lui, per il quale non esistete mai mare d'là, ma solo mare di qua, e ora faceva, si poteva dire, faceva carre false, si sdllabbrava tutto, con quella voce affogata, quella bocca schiumeschinie, come avesse il duemari nella strozza, baviandosi con quella sua barabarca, per imbarcarsi, ancora a occhi aperti, verso quello che per lui fu sempre il *mare della Nonsenseria*.

«Bar... cabar... abar... cabar... a...» (p. 1125).

Il «*mare della Nonsenseria*». Nelle parole di Luigi Orioles, «sdegettato a quel grado di immalinconimento, a quella degradazione» di «scarfarsi» la bara nella barca; nello spettacolo impressionante di «quella ricchezza ridotta a questa miseria» (p. 1114),⁶² 'Ndija contempla infine il proprio naufragio⁶³ e la sparizione di Cariddi come approdo del *nostos*: «la guerra aveva lasciato le sue intacche [...]. E in conseguenza di queste intacche, 'Ndija trovava al suo ritorno il mondo sottosopra» (p. 913). È il «*finimondrotles*»: un «immalinconimento all'ultimo grado, l'immalinconimento che gli piglia all'uomo quando ormai lo bazzica la morte» (p. 1114). Non

62. In diverse occorrenze la *nonsenseria* è il contrario del ragionamento chiaro e morale, caratteristico di Luigi Orioles.

63. «era come se la sua vita si smagasse di tutto, tutta in una volta, e nell'attimo stesso, per il fatto stesso che si smagava, la perdeva» (*Horcynius Orca*, p. 1123).

c'è più Cariddi, non c'è via di salvezza, se non imbarcarsi per morte — come hanno fatto don Ferdinando Currò e la sua chiumma di mummioni —, «ancora a occhi aperti». Si va sciogliendo l'*enimma*: 'Ndija è come Luigi Orioles, come questo don Luigi immalinconito. Come don Ferdinando: un «pellesquadra fatto ormai mummione non più o non tanto per vecchiaia, ma come i più, presentemente, per guerra» (p. 1136).

Così, dalla *bara* la voce sdllabbra, ancora, l'*arca*:

[...] ripigliando la c che prima aveva allascato dalla barca per scarfarsi la bara, la barca ora la spruava, spuntandola di netto a netto della b, sicché dalla barca non si scafava più la bara, ma si scatasciava tutta, ordinate e traversine, murate e maseconi, operamorta fuori, a vista, a summo, come l'operaviva natante o meglio, galleggiante, si scatasciava la cosa che meno si sarebbe potuto immaginare, l'*arca* nientemeno:

«Barca. Barca» fece, e poi subito, subitissimo: «Barca, 'arca... 'arca... arca» (p. 1130).

Un nuovo gioco di parole: l'*arca* nella *barca*. Anch'esso effetto della guerra; dello straviamiento. La *nonsenseria* di trovare salvezza nella morte: «arca cioè, non perché gli salvava la vita, ma proprio per il contrario, perché li salvava dalla vita, da quel miserabile residuo di vita» (p. 1140).

'Ndija ha sperimentato in sé l'origine del cataclisma horcynuso, del *finimondrotles*; lo *straviamento* del mondo cui è tornato è il suo stesso straviamiento. L'ha capito, adesso: è lui il naufrago rimasto solo, senza compagni, sulla spiaggetta della 'Ricchia (e là, in quel «gran silenzio, ora, lassopra sullo sperone», p. 1143). Ecco perché «si sentiva l'animo senza dolore né conforto, come se questo che succedeva, fosse già successo per lui» (p. 1083). Era già tutto successo, ma 'Ndija aveva continuato ad annaspere, come l'*orca* scodata, come se fosse ancora vivo (mentre era già come morto, quando al termine del suo viaggio di ritorno s'affacciava alle acque dello «*scille cariddi*»);⁶⁴ Solo attraverso l'*epifania*, nelle tre «pa-rolette» oreocchiate sulle labbra del *cannadastendere* — *barra, bara, arca* —, egli può infine decifrare il senso dell'*enimma*: il marinaio, nocchiero semplice 'Ndija Cambija è un fantasma, un cervello scodato che continua a

64. Cfr. l'incipit del romanzo, p. 7.

vibrare, funereo ed insensato. La sua presenza nel mondo dei vivi è ormai fuori luogo (aveva visto giusto, il vecchio spiaggiatore); è una *nonsense*.

ʼNdija e l'orca: col loro arrivo al *duemari* si compie la distruzione del cosmo Cariddi. L'orca perde la proverbiale immortalità, e ʼNdija, facendosi arenare la carogna dagli inglesi (per cui davvero c'è confusione, ormai, tra corpi vivi e corpi morti, tra cibo «cristiano» e bestino), conduce il proprio villaggio-mondo alla rovina, rovinando lui stesso. La morte dell'orca – cui egli «si lega», come scrive Contini, «per necessità simbolica»⁶⁵ è la sua morte, già prima di morire davvero, ed è il disgregarsi della lingua che l'ha generato; il dissolversi di tutto nel *mare della nonsense*. La barca si fece lontana, quella che ʼNdija avrebbe voluto far costruire al maestro d'ascia don Armandino Raciti, troppo lontana per i *pellisquadre* decaduti a *minimioni*. Ora tocca a lui decidere. Separare il proprio destino da quello di Cariddi. E ha già deciso: «mi pare che mi fa come un gruppo in gola e mi soffoca se non la dico, se non la sputo, subito, subito, ecco: orca, orca, orca, orcarca» (p. 114A).

È lo scioglimento. Da qui l'azione volge rapidamente al termine: ʼNdija va incontro alla pallottola della sentinella inglese, che lo ripomberà nella notte, «dentro, più dentro, dove il mare è mare».⁶⁶

La *nonsense* è dunque un *nonsense* "funereo" (formulo questa proposta d'allargamento, giacché qui discutiamo anche di confini di genere); il segno di un negativo ontologico. Ed è un nonsenso che D'Arrigo mette in scena nello spazio del romanzo, fino a quell'ultima parola "impossibile", *orcarca*, pronunciata dal suo protagonista; vale a dire, non un *nonsense* "litrico", d'autore, ma la rappresentazione oggettiva (come quella dei giochi di *muacasi* e *nomnari*) della *nonsense* che ha invaso e intaccato la lingua – e l'identità, e l'esistenza – di Cariddi (quale luogo immaginario del racconto), dei suoi abitanti, dei loro discorsi, della coscienza e memoria del personaggio – ʼNdija – il cui sguardo fa da filtro alla narrazione.

È evidente – e non mi sogno di formulare ipotesi diverse – che D'Arrigo è il contrario esatto di uno scrittore "nonsensico" (e tanto più, di uno

scrittore giocoso o umorista). Non è un dadaista, né un surrealista; e nemmeno uno sperimentale⁶⁷ o avanguardista. Si considerava, anzi, un realista classico. Direi che è stato un visionario "scrittore di cose". Inventore di una lingua-mondo di sorprendente coesione e autonomia,⁶⁸ e allo stesso tempo di precisa evidenza realistica e congruenza storica. D'Arrigo ha fatto propri i materiali più diversi, alti e bassi, grezzi o formati; li ha ogni volta ripasmati, combinati e ricodificati secondo il principio interno, fortemente modellizzante (lingua-mondo), del suo interminabile *work in progress*; e tra questi, ha dato grande rilievo significante a certe "patologie del linguaggio" – cui mi riferivo all'inizio dell'intervento – che nella storia della letteratura, convertite in "giochi linguistici" (non solo come puro *nonsense*), sono state adottate in funzione trasgressiva, antitradizionale, carnevalesca, se non addirittura come elementi di «distruzione del linguaggio».⁶⁹ D'Arrigo ha insomma oggettivato quegli elementi distruttivi, ricodificandone la funzione a scopo narrativo.

E dunque: i giochi linguistici horcyniani – giochi di iterazione, metamorfosi, neoformazione – sembrano denotare la medesima incoerenza dei sogni; sennonché, il narratore e gli stessi personaggi protagonisti della vicenda tendono continuamente a interpretarli, a cercare in essi – nei giochi di parole come nei sogni e «*visionamenti*» – un significato utile, o almeno l'indizio, la traccia di un senso. Ogni produzione onirica, ogni escrescenza fonomorfologica è seguita e accerchiata dalla sua spiegazione, diretta, allegorica o simbolica. È una disposizione che accomuna, di-

67. Cfr. la lettera di D'Arrigo a Zipelli: «Insomma io ho detto sì a Mondadori perché il Menabò mi sembra abbia un carattere "sperimentalistico" [...] e tale carattere limiterebbe mi pare il mio libro» (24 giugno 1959).

68. D'Arrigo, come è noto, si è sempre mostrato contrario alle proposte di affiancare un glossario al romanzo (sono peraltro interessanti quelli approntati da Lanuzza e da Alvino, vd. *infra*, *Riferimenti bibliografici*), e così scriveva a Zipelli, mentre corregeva le bozze per il «Menabò»: «Torno, trovo un espresso del Menabò, dentro l'elenco dei vocaboli tradotti non so da chi – stupefacente no? – e inviatomi perché lo visionassi. Com'è non importa (il meglio possibile – ho pensato persino che l'abbia fatto Gutuso – ma non da me) importa che io non lo volevo» (20 luglio 1960).

69. Di «distruzione del linguaggio», a proposito del *nonsense*, parla ad es. DOSSENA, *Il sorriso del gatto*, cit., p. 9.

65. CONTINI, *Schedario*, cit., p. 61.
66. Sono le ultime parole del romanzo (cfr. p. 1257).

cevo, personaggi e narratore,⁷⁰ per i quali i fatti si svolgono come una catena (o meglio, come una trama) d'enigmi, il cui scioglimento è sempre questione di vita o di morte.

Il procedimento è evidente, all'interno del romanzo, nella scena dello sperone: *orocchiando* – quasi in stato ipnotico – la metamorfosi della *barca nella bara* e nell'*orca*, fino alla *nonsenseria* dell'*orarca*, 'Ndrja allo stesso tempo (con un accanimento analitico ossessivo) s'interroga sul senso di ciò che gli accade, per darsene una spiegazione. Che alla fine trova, e sulla quale ordina le proprie scelte, facendo procedere l'azione: dall'arriamento dell'orca al viaggio a Messina, fino al proiettile cui sembra andare incontro. Allo stesso modo, in diverse parti del romanzo 'Ndrja ha sognato (anche a occhi aperti)⁷¹ e ha poi subito analizzato i propri sogni e visioni, piegandoli – ed essi si sono ben lasciati piegare – a un'interpretazione e a una funzione allegorico-simbolica che è risultata determinante per la struttura e per lo sviluppo della narrazione: si pensi al sogno della *fera-delfino*, nella prima parte del romanzo.

Il fatto è che le dinamiche metalinguistiche e metadiscorsive, in *Horcyvus Orca*, oltre a produrre, di volta in volta, un effetto derealizzante di *parallessi*, risultano sostanzialmente non esaurienti rispetto ai fenomeni che le innescano; girano in folle, causando un ulteriore svuotamento di significato. Ma è esattamente questa la funzione del nonsense in *Horcyvus Orca*: esso acquista, per corrosione o *sdlلابرامنتو* dei nessi e della materia linguistica, il ruolo estremo (postumo) di produrre sulla pagina la manifestazione epifanica della *nonsenseria* – la piaga e il disordine, la negatività essenziale dell'essere nello spazio dei personaggi.

70. Ma questa è anche l'intenzione espressivo-comunicativa su cui D'Arrigo dichiara di fondare la lingua di *Horcyvus Orca*: «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 d'avere raggiunto 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 *partasse*» (cfr. sopra, n. 16).

71. È il «*visionocigliochi della mente*», che ricorre spesso nel romanzo, in opposizione al «sentitodire» e al «*visio con gli occhi*».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV., *Stefano D'Arrigo*, num. monografico de «L'illuminista», IX 2009, num. 25-26.
- S. AGOSTI, «*Je dis: me fleur!*», *L'idea della natura e dell'arte in Mallarmé* (1982), in *Id., Critica della testualità*, Bologna, Il Mulino, 1994, pp. 167-78.
- P. ALBANI, *La stupidità in azione, ovvero il "comico demenziale" performativo*, intervento al dibattito su *Demenziale-concettuale nell'attività performativa* svoltesi al Caffè Giubbe Rosse nell'ambito dell'VIII «Festival internazionale di poesia in azione a+poet», Firenze, 11 marzo 2006.
- G. ALVANO, *Gli effetti della guerra. Su 'Horcyvus Orca' di Stefano D'Arrigo*, Roma, Sossella, 2000.
- G. ALVINO, *Onomaturgia darrigiana*, in «Studi linguistici italiani», XXII 1996, pp. 74-88 e 235-69 (ora in *Id., Tra linguistica e letteratura. Scritti su Stefano D'Arrigo, Conso, Bufalino*, in «Quaderni pizzutiati», 4-5 1999, pp. 1-59).
- I. BAUDELLI, *Dalla Fera all'Orca*, in «Critica letteraria», III 1975, num. 7 pp. 287-310 (ora in *Id., Conti, glosse e riscritture, dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano, 1988, pp. 267-95).
- R. CAULLOIS, *Les Jeux et les hommes: le masque et le vertige*, trad. it. *I giochi e gli uomini*, a cura di L. GUARINO, Milano, Bompiani, 2004 (ed. or. 1958).
- G. CONTINI, *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 60-62.
- S. D'ARRIGO, *I giorni della fera*, in «Il Menabò di Letteratura», num. 3 1960, pp. 1-109.
- Id.*, *Horcyvus Orca*, Milano, Mondadori, 1975; ristampa negli «Oscar», con Introduzione di G. PONTIGGIA, ivi, id., 1983; ultima ristampa, a cura e con Introduzione di W. PEDULLÀ, Milano, Rizzoli, 2003.
- Id.*, *I fatti della fera*, a cura di A. CEDOLA e S. SCAVICCHIA, con Introduzione di W. PEDULLÀ, Milano, Rizzoli, 2000.
- E. DE MARTINO, *Il mondo magico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973.
- G. DOSSENA, *Il sorriso del gatto*, Grosseto, Biblioteca Comunale Chelliana, 2001.
- F. GATTA, *Semantica e sinassi dell'attribuzione in 'Horcyvus Orca' di Stefano D'Arrigo*, in «Lingua e stile», XXVI 1991, pp. 483-95.
- Id.*, *La riorganizzazione del lessico: lingua comune e neologia in 'Horcyvus Orca'*, in *Il mare di sangue pestato*, a cura di F. GATTA, Soveria Mannelli, Rubbetino, 2002.
- Id.*, «*Horcyvus Orca'*: un romanzo e la sua lingua», in «Arellet», num. 43 2006, pp. 37-39.
- S. LANUZZA, *Scille Cariddi. Luoghi di 'Horcyvus Orca'*, Acireale, Lumarionuovo, 1985.

- C. MARABINI, *Letture di D'Arigo*, Milano, Mondadori, 1978.
 W. PEDULLA, *Congetture per un'interpretazione di 'Horynius Ora'*, in S. D'ARRIGO, *Horynius Ora*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. vii-xxxii.
 S. SGAVICCHIA, *Il folle volo*, Roma, Ponte Sisto, 2005.
 C. SPILA, *Il mostro barocca*, Pescara, Tracce, 1997.

DANIELE BAGLIONI

LINGUE INVENTATE E NONSENSE NELLA LETTERATURA ITALIANA DEL NOVECENTO*

1. LINGUE INVENTATE E NONSENSE

Generalmente, quando si parla di *nonsense* in letteratura ci si riferisce a testi in cui il senso d'incongruo e paradossale è dato da violazioni della relazione logica tra i significati delle parole: inseriti in lingue inventate parrebbero quindi inadatti a generare il necessario cortocircuito tra la semantica del testo e i processi cognitivi messi in atto dal lettore sulla base della logica, dell'enciclopedia e della presupposizione. C'è però un'accezione più ampia di *nonsense*, data dai semiologi Crivjan e Segal, che include nella categoria tutti i testi costruiti sulla «violazione delle correlazioni abituali tra il sistema del mondo e il sistema della lingua».¹ In questa prospettiva l'effetto di *nonsense* può essere creato non solo con una lesione della coerenza testuale, ma anche con l'inserimento nel testo di elementi linguistici d'invenzione che, se ben sfruttati, possono costituire essi stessi dei non-sensi, o meglio dei non-segni, trattandosi in ultima analisi di significanti sprovvisti di un significato.²

* Questo articolo si basa per la gran parte dei testi commentati sull'utilissimo repertorio di P. ALBANI e B. BUONARROTI (*Age Magèra Difina. Dizionario delle lingue immaginarie*, Bologna, Zanichelli, 1994). Preziosi suggerimenti e indicazioni mi sono stati forniti in sede di discussione dell'intervento orale da Barbara Anglani e Michele Napolitano, a cui va la mia gratitudine.

1. TV CRIVJAN-D.M. SEGAL, *Struttura della poesia inglese del nonsense (sulla base dei 'timetides' di E. Lear)*, in *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, a cura di R. FACCANI e U. Eco, Milano, Bompiani, 1969, pp. 134-61, a p. 155.

2. Occorre precisare fin d'ora che in questo articolo vengono considerati "inventati" soltanto quegli elementi (parole, frasi, inseriti di lingue immaginarie) in cui l'invenzione linguistica è immotivata e *a priori*, ovvero non si basa o si basa in minima parte su lingue naturali. Ciò comporta l'esclusione di due categorie, quella dei *codici*, ossia dei camuffamenti delle parole di una determinata lingua attraverso una o più regole di trasformazione (come ad esempio nei linguaggi infantili del *farfallino* o del *parlare all'incantato*), e quella dei *pastiches*, intendendo con questo termine non solo la semplice giustapposizione di parole di varietà linguistiche diverse, ma anche l'applicazione della morfologia e meno