

GIORNALE DI STORIA DELLA LINGUA ITALIANA



anno II, fascicolo 2
dicembre 2023

Federico II University Press



fedOA Press

Una lingua per la meraviglia. Aspetti testuali e retorici di *Horcynus Orca*

Andrea Piasentini

E mi è sembrato di capire bene
come la scena si capiva in me,
come splendeva dentro, lontano,
nella parte di me
che io non so, che io
non sono.

(Umberto Fiori, *La bella vista*)

1. Introduzione

Nel 1975 esce per Mondadori *Horcynus Orca*,¹ il primo romanzo dell'allora sessantaseienne Stefano D'Arrigo. Il libro è intenzionalmente eccentrico rispetto al campo letterario coevo:² la mole smisurata (oltre mille pagine, suddivise in sole tre sezioni)³ e l'invenzione di una lingua saldata al mondo narrato (un plurilinguismo omogeneo dalla prima all'ultima pagina, composto da un italiano screziato di dialetto, di registri molteplici, e di neologismi) ne hanno determinato la singolarità non solo nella ricezione del romanzo, ma già nel progetto stilistico del testo.

Quando ci si trova davanti a un'opera narrativa che, come *HO*, eccede sia in estensione sia in marcatezza linguistica, l'analisi dello stile pone un problema operativo: ogni fenomeno ricorrente, potenzialmente, può trasformarsi in tic (e sintomo) stilistico. L'analisi si è concentrata dunque su alcune scelte formali che, oltre a essere vere e proprie costanti, agiscono a stretto contatto con uno specifico *Leitmotiv*: quello della meraviglia.⁴ Non si tratta ovviamente del solo tema saliente del roman-

1. Da qui in poi abbreviato come *HO*. L'edizione di riferimento per le citazioni riportate in questo articolo è l'Oscar Mondadori del 1982.

2. Per un approfondimento sulla ricezione del romanzo nel periodo successivo alla sua pubblicazione cfr. Giordano 2008: 21-69; sulla posizione di *HO* rispetto al dibattito linguistico degli anni Sessanta (in particolare intorno al problema dell'uso letterario del dialetto) si veda Biagi 2017: 100-101.

3. A proposito della gestione temporale del racconto sia permesso osservare che è in via di pubblicazione un mio contributo intitolato *Imperfetto e narrazione in Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, negli atti del Seminario Permanente di Narratologia tenutosi alla IULM di Milano dal 20 al 22 ottobre 2021.

4. Il termine è adottato in senso ampio, prestando attenzione alle caratteristiche specifiche di *HO*. 'Meraviglia' indica qui quella sensazione di disorientamento provata dal personaggio di fronte a qualcosa di insolito, il cui esito può essere euforico o disforico, spesso con una certa ambiguità fra i



zo, e sarebbe interessante approfondire anche in che modo lo straordinario sia in collegamento stretto con spinte di segno opposto dettate dalla coazione a ripetere, dall'identico, e così via. Sembra però che la meraviglia, reazione che dà forma all'universo dei personaggi,⁵ sia un tratto tematico particolarmente legato agli aspetti testuali più decisivi di *HO*. Ma prima di cominciare l'analisi, una breve sintesi del romanzo.

La storia si svolge in cinque giorni, fra il 4 e l'8 ottobre 1943. Il protagonista è 'Ndrja Cambria, un giovane reduce della Marina italiana che, approfittando del tracollo dell'esercito in seguito all'armistizio, fugge verso il suo villaggio marinaro d'origine: Cariddi, toponimo mitico per l'odierno Capo Peloro. La prima parte del libro (*HO*: 15-411) è di ambientazione calabrese ed è attraversata dalla tensione che orienta il protagonista verso la sua meta: infatti è solo alla fine della prima sezione che 'Ndrja sbarca a Cariddi, attraversando lo Stretto guidato da Ciccina Circé, un personaggio che affascina insieme protagonista e lettore – ma si tornerà a più riprese sulla donna metà maga metà contrabbandiera, metà donna metà sirena. La seconda e la terza sezione del libro (*HO*: 412-727, 728-1265) sono dedicate all'incontro di 'Ndrja con il padre, Caitanello, e allo scontro con due forze nemiche del microcosmo cariddota, che occupano il braccio di mare come incarnazioni del conflitto bellico: gli angloamericani e un'orca gigantesca, «la Morte marina, sarebbe a dire la Morte, in una parola» (*HO*: 729).

La meraviglia di 'Ndrja e dei cariddoti è generata da fatti sorprendenti, avvolti da un'aura di incanto: l'identità tra l'umano e lo stregonesco delle «femminote», abitanti del «Paese delle Femmine», luogo imprecisato in Calabria; i poteri sovranaturali di Ciccina Circé, incantatrice di delfini e navigante notturna; i delfini stessi, irriverenti e giocosi come bambini, crudeli come orche; e l'orca e gli alleati, che minacciano e corrompono i costumi dei cariddoti, il loro mondo chiamato dalle circostanze a mutare. L'architettura del romanzo, accogliendo molteplici episodi di questo tipo, segue un criterio digressivo: la vicenda principale sopra sbazzata è cioè arricchita da una congerie di sequenze secondarie. Un tratto comune fra di esse è l'effetto di meraviglia suscitato nei personaggi che riflettono la voce del narratore, uno stato emotivo da cui spesso scaturisce una costante ricerca di senso. In questa dinamica tra lo straordinario (ora piacevole, ora traumatico) e il percorso conoscitivo da esso richiesto, acquistano particolare importanza alcune figure sintattiche, testuali, e retoriche analizzate nei prossimi paragrafi.

2. Addizione sintattica e dilatazione semantica

Nelle pagine di poco successive all'*incipit* viene narrato, in un'analessi, il primo incontro fra 'Ndrja e le «femminote». L'ex marinaio procede nel suo ritorno,

due stati d'animo. Inteso in questo senso, si tratta di un allargamento del tema illustrato in DTL, vol. II: 1470.

5. Con *narrative universe* la narratologia recente si riferisce al vasto spazio finzionale composto dallo *storyworld* in cui si svolge l'azione e da tutto il resto di mondi possibili controfattuali costruiti dai pensieri dei personaggi (vagheggiamenti, ipotesi, eccetera). Cfr. Ryan 2012.

quando è attratto da «un'isola di fronde e di frescura», un boschetto «tenebroso come notte», di «alberelli nani, aranci e bergamotti». In questo *locus amoenus* è fermato da un gruppo di «femminote», fra le quali una in particolare spicca per la sua bellezza ipnotica. È Cata, «una sorpresa tale a vedersi in quella compagnia, che levava il fiato» (HO: 27). 'Ndrja ne resta ammaliato:

5 Era una impressione immediata, netta e insieme oscura che si riceveva al primo sguardo: nell'ombra molle, sottomarina del giardino, sembrava di vederla come specchiata in un'acqua, sembrava non di vedere lei, col suo sguardo sano, reale, ma la sua immagine riflessa fuori di sé, svagatamente, nei suoi stessi occhi, come un pensiero caduto di mente (*ibidem*).

La stranezza della scena deriva per 'Ndrja dal vedere davanti a sé non una persona ma un'«immagine riflessa fuori di sé» (r. 4), una proiezione della bellissima Cata. Lo stimolo dell'attività percettiva è contraddittorio, è un'impressione «netta e insieme oscura» (r. 1): da questa costitutiva ambiguità della sensazione nascono le varie espansioni sintagmatiche, con la funzione di spiegare l'evento attraverso l'aggiunta di dettagli, in serie spesso binarie.⁶ L'ombra del giardino è «molle, sottomarina» (r. 2), lo sguardo è «sano, reale» (r. 3), l'immagine di Cata è riflessa (con una coda di complementi stavolta tetrastica) «fuori di sé, svagatamente, nei suoi stessi occhi, come un pensiero caduto di mente» (rr. 4-5): sull'onda della sintassi avanza il passaggio analogico a un altro piano di realtà, non più del corpo ma della mente, rafforzato dalla similitudine che predica la somiglianza dell'immagine di Cata con un pensiero distratto (la similitudine corrisponde, nel testo originale, alla fine di un capoverso).⁷ Il differimento della chiusura discorsiva si piega bene a imitare sintatticamente la forma del mondo per come si presenta agli occhi di 'Ndrja: un conglomerato di fenomeni decifrabili dettaglio dopo dettaglio.⁸

Il procedimento espansivo rallenta e precisa lo sguardo narrante, che riflette quello attivo del personaggio, e potenzia lo scopo di questa specifica sequenza descrittiva – definire, cioè, lo stupore provato dal protagonista alla vista di Cata. Ma in HO la somma di elementi produce molto spesso più una dilatazione indeterminata del senso dell'oggetto percepito che un suo illimpidirsi. Come la figura di Cata perde concretezza diventando una copia smaterializzata di sé stessa, così i fatti raccontati si spostano di frequente fra diversi campi semantici: un singolo referente, dunque, può essere definito attraverso una stratificazione di immagini, come, nel passo citato

6. Cfr. Gatta 1991: 487: «L'accumulazione degli aggettivi tende ad organizzarsi in *coppie di aggettivi* coordinati dalla congiunzione 'e'. Anche Gatta mette in luce il particolare legame tra sintassi (specificatamente dell'attribuzione) e semantica: «L'aggettivo, [...] assieme al sostantivo, è una molecola di senso che [ripetendosi a contatto e a distanza] concorre a nuovi conglomerati narrativi» (ivi: 488). Ancora qualche altro esempio, pescando dalla scena dell'attraversamento notturno dello Stretto e includendo anche le terne: «Di cose segrete, sue, di famiglia» (ivi: 295); «con tutto il suo lungo, largo petto mammelluto» (ivi: 346); «la faccia bella rossa e lattosa, sgargiante di vita» (ivi: 365); «un vento fino, bianco e nero» (ivi: 427).

7. Le forme analogiche verranno esaminate nell'ultimo paragrafo.

8. «Il lungo articolarsi di ripetizioni e richiami appare infine non più frutto di preziosismo barocco o edonismo plurilinguistico, ma *ricerca del senso*» (Alfano 2000: 38, corsivo mio).

l'ombra del giardino, che ha una strana solidità (*molle*, r. 2) e un aspetto equoreo (*sottomarina*, *ibidem*; ma anche dopo, a proposito di Cata: «Come specchiata in un'acqua»).

Si è appena tracciata una connessione tra l'andamento additivo della sintassi e il suo effetto semantico di dilatazione. L'interazione fra queste due dimensioni emerge bene, come si è visto, nella descrizione delle percezioni del personaggio. Per chiarire meglio le conseguenze di questa tecnica si analizzi la rappresentazione di una risata di Ciccina Circé:

5 Scoppiò a ridere, bell'e spontanea, traboccante, proprio come si ride quando il ridere piglia alla sprovvista: nel buio gli pareva, anche se non era sicuro, che si vezzeggiasse sul busto, beandosi tutta in sussulti di riso che la campanella, sobbalzando sul suo culo, trasmetteva fuori di lei, intorno, per aria, in mare. Il dindin sembrava venire da lei stessa, tintinnito dalle sue campanelle di gola, di petto, di cuore, con un timbro tenero, umano, fra ebbro e melanconico, ed era come se col dindin, col complimento del giovanotto, le risorgesse dentro un'emozione, una lusinga, una qualche eco, forse, del primo improvviso dindin amoroso (*HO*: 403).

Il flusso di parole viene tutto dal margine di possibilità aperto dalla concessiva («nel buio gli pareva, anche se non era sicuro», r. 2): proprio perché è al buio e non è sicuro di ciò che vede, in una condizione, dunque, di difficoltà e incertezza percettiva, 'Ndrja avvia una serie di messe a fuoco sulla qualità dell'impulso sonoro esterno; di fatto, però, non riesce a precisare lo sguardo, semmai ne moltiplica i fuochi. La mente del personaggio divaga su diversi livelli, seguendo la direzione, centrifuga e dispersiva, delle onde sonore: la risata è trasmessa «fuori di lei, intorno, per aria, in mare» (r. 4) attraverso una serie additiva, che rappresenta il moto del suono predicandone l'orientamento verso l'esterno («fuori di lei, intorno, per aria») e il contatto con l'onnipresente piano marino («in mare»); il dindin della campanella (che la donna porta alle trecce per sfruttarne il suono, che incanta i delfini) sembra provenire dalla gola, dal petto, dal cuore (r. 5), con un movimento prima dall'alto al basso (gola, petto) e poi come di specificazione, «di petto, di cuore». La risata e il suono della campanella sono per l'appunto «traboccanti» (r. 1), si muovono, e il protagonista ne osserva stupito la mobilità. Lo stato di moto delle cose è già in un fattore costruttivo della lingua del racconto, e cioè nell'inanellamento di sintagmi e frasi, a strutturare per accumulo il periodo, dove l'azione additiva della virgola ricopre un ruolo compositivo essenziale. La forma delle frasi sfrutta la linearità della sintassi, che non è complessa, ma lunga: al nucleo centrale si aggrappa un *tot* di sintagmi che a loro volta possono replicarsi; i periodi perciò si articolano in una gerarchia logico-sintattica tutta orizzontale. Ad esempio il secondo periodo, dal punto fermo in poi (rr. 4-8), è composto da un legame coordinativo, evidenziato in corsivo: «Il dindin sembrava venire da lei stessa [...] fra ebbro e melanconico [rr. 4-6] ed era come se col dindin [...] primo improvviso dindin amoroso [rr. 6-8]» (corsivo mio).⁹ E, scendendo di livello, si osservino i due enunciati al loro interno. In ciascu-

9. Si tratta, sul piano semantico, di due mosse analogiche, ravvisabili nel significato del verbo *sembrare* e in quello della frase introdotta da *come se*.

no di essi è possibile rintracciare la logica dell'addizione di elementi sintatticamente identici: la triade già vista di complementi per la collocazione delle campanelle,¹⁰ la terna di attributi per il timbro vocale («tenero, umano, fra ebbro e melanconico», r. 6), la coppia «col dindin, col complimento del giovanotto» (rr. 6-7) e infine, alle rr. 7-8, un'altra triade, quella dei sintagmi «un'emozione, una lusinga, una qualche eco [...] del primo improvviso dindin amoroso», con specificazione del senso del soggetto di *risorgesse* e, insieme, con un mutamento semantico di *dindin*, usato in senso figurato per l'innamoramento. Due annotazioni in coda all'analisi di questo passo, rilevanti ai fini di un apprezzamento dello stile darrighiano. Sia nella terna alla r. 6 che in quella alle rr. 7-8, l'ultimo elemento (rispettivamente, «fra ebbro e melanconico» e «una qualche eco [...] del primo improvviso dindin amoroso») ha due caratteristiche. La prima è sul piano semantico e consiste in un avvicinamento per difetto al significato: in un caso si tratta di un accostamento fra due attributi, 'fra X e Y', escludendo l'eshaustività di entrambi, e nell'altro di una formulazione approssimativa, «una *qualche* eco» (corsivo mio). La seconda caratteristica in comune, meno marcata, consiste nell'asimmetria formale tra gli elementi della sequenza: «tenero, umano, fra ebbro e melanconico», si compone infatti di aggettivo + aggettivo + sintagma approssimativo; «un'emozione, una lusinga, una qualche eco, forse, del primo improvviso dindin amoroso» è analogamente composto da tre segmenti nominali di diversa lunghezza.

Si legga infine un ultimo esempio, come ricapitolazione delle caratteristiche formali del periodo di *HO*, ondoso e paratattico. Si tratta dell'*explicit* della prima sezione, in particolare del penultimo capoverso e della seconda frase complessa. Ciccina Circé si è appena congedata da 'Ndrja dopo averlo lasciato sulla sponda messinese, e il protagonista rimane inerte sulla spiaggia, in ascolto dei rumori provenienti dal mare. Sente innanzitutto i tintinnii (cui si riferisce *quelli*, r. 1) della campanella di Ciccina (che, come si è detto, ipnotizza i delfini):

5 Sotto quelli poi, come risucchiato in una conchiglia e messo a musica tenebrosa all'orecchio, sentì nuovamente il fruscio rigonfio delle fere che s'inarcavano e si affusolavano, s'infilavano e si sfilavano d'onda in onda col loro nuotare di seta, il loro mareggiare di sonnambule, in crociera con la barca nera e pizzuta, con la campanella attaccata a prora, o alle trecce di Ciccina Circé, che se le portava dietro per lo scill'e cariddi, e se le portava a piacere o meglio, a capriccio suo, se le portava a modo o smodo suo, se le portava là, da sponda a sponda, perché là, da là a qua, le faceva comodo portarsele, ma avrebbe potuto portarsele sino in capo al mondo, legate per la vita e per la morte, come a un filo di capello, a un dindin da niente (*HO*: 410).

Il secondo suono che percepisce è il fruscio provocato dal nuoto («di seta», r. 3) delle «fere», a cui torna a sovrapporsi nello stesso enunciato quasi in dissolvenza incrociata «la campanella attaccata a prora» (rr. 4-5) della barca della «femminota». La mescolanza dei due impulsi sonori, il nuoto e la campanella, illumina anche sul

10. A loro volta, queste campanelle sono solo metaforiche: il narratore instaura così un'analogia fra il suono della risata e quello delle campanelle legate alle trecce della donna, rappresentando delle immaginarie campanelle nel corpo di Ciccina.

piano tematico la strategia stilistica di D'Arrigo basata sulla fusione di dettagli accumulati. La sintassi reca qualche traccia di questo espediente formale: il complemento della prima reggente («sentì nuovamente [...] *delle fere*», corsivo mio) si espande in una relativa appositiva («che s'inarcavano [...]», r. 2), costruita retoricamente per due coppie semanticamente binarie (rr. 2-3: *inarcarsi-affusolarsi + infilarsi-sfilarsi*) e allargata poi da tre aggiunte sulla straordinaria scorrevolezza del loro nuoto: «Col loro nuotare di seta, il loro mareggiare di sonnambule, in crociera con la barca» (rr. 3-4). A quest'ultimo elemento si attacca poi un altro addendo, «con la campanella» (r. 4), il quale, a sua volta, determina un'altra espansione, «attaccata a prora, o alle trecce di Ciccina Circé»; il movimento non si arresta: giunge una terna di relative appositive, che ribattono sullo stesso predicato («che se le portava [...] e se le portava [...] se le portava», rr. 5-7) e che contengono a loro volta ulteriori espansioni dovute a due *correctiones* per miglioramento («a piacere o meglio, a capriccio suo», r. 6; «a modo o smodo suo», rr. 6-7); infine, l'ultima frase coordinata, che contiene una precisazione deittica («là, da sponda a sponda», r. 7), regge prima una subordinata causale («perché», r. 7) e poi, a conclusione dell'intero periodo, un'altra coordinata («ma avrebbe potuto portarsele sino in capo al mondo», r. 8), aggiunta di rinforzo¹¹ che assolutizza il potere di Ciccina. La lunghezza dell'arcata dipende insomma dallo sfruttamento pertinace della proprietà amplificativa della sintassi, di frequente a carattere nominale. In questo senso, le relative appositive sembrano giocare un ruolo importante nel sistema sintattico, per il loro contributo nella trasmissione testuale delle informazioni come appendici funzionali alla costruzione del significato.¹²

3. Progressione tematica bloccata

La stessa logica iterativa rilevata finora a livello micro- e macrosintattico si riscontra nelle modalità con cui il discorso collega i suoi oggetti concettuali, i referenti testuali.¹³ In alcuni passi di *HO* la narrazione indugia a lungo su un singolo particolare, come la risata di Ciccina nell'esempio citato al §2 (*HO*: 403), dove un intero capoverso di dieci righe (prendendo a riferimento il testo edito) si sofferma per cinque righe sullo scoppio di risa e per altre cinque su un suo effetto, il sobbalzare della campanella – effetto a sua volta dilatato semanticamente dalla consueta spinta immaginifica («ed era come se col dindin [...] le risorgesse dentro [...] una qualche eco, forse, del primo improvviso dindin amoroso»). In altri passi ancora la voce narrante si concentra sulla coscienza dei personaggi, sul loro mondo interiore spesso sclerotizzato. In entrambi i casi, e cioè tanto nell'insistenza sul dettaglio quanto nelle sequenze di narrazione delle menti dei personaggi,¹⁴ l'asse formale

11. Non si tratta infatti di un'avversativa. L'articolazione logica introdotta da questa congiunzione è semmai di aggiunta o rinforzo. Per uno studio del *ma* nella prospettiva semantico-testuale cfr. Ducrot *et al.* 1980 [1976].

12. Cfr. Ferrari 2005.

13. La terminologia e il quadro teorico si basano su Ferrari, Zampese 2016 (si veda la definizione dei concetti di 'anafora' e 'catafora', *ivi*: 379).

14. 'Narrazione della mente' è la traduzione che ha proposto Praloran (2002) per il concetto di 'psycho-narration' introdotto da Cohn (1978). Quest'ultimo sarebbe uno dei modi in cui un rac-

principale su cui s'incardinano le progressioni tematiche è, ancora una volta, di tipo iterativo, la progressione del topic è bloccata: il discorso intorno a un oggetto o a un concetto non avanza, non ne implica un'evoluzione di senso, ripetendo il già detto. Per approfondire questo fenomeno si analizzerà dapprima un episodio che esula dalla restrizione tematica sul meraviglioso, per apprezzare meglio la convergenza tra diverse soluzioni di *inventio* e il medesimo fatto linguistico-stilistico.

Dal punto di vista dell'impianto tematico del romanzo, è interessante notare che D'Arrigo ha organizzato il reticolo dei suoi personaggi dotando ciascuno di una propria ossessione.¹⁵ Si riprenda l'episodio della traversata del «duemari»,¹⁶ alla fine della prima sezione. Oltre a essere uno snodo decisivo nello sviluppo della storia, coincidendo con il ritorno del reduce nella propria casa, è il momento narrativo dove si trova il dialogo più intenso e più esteso fra due personaggi. Durante la traversata il lettore si confronta con due diversi gradi di personalizzazione della voce narrante, interdipendenti fra loro: 1) la delega della diegesi a una voce interna alla storia, cioè a Ciccina Circé, che nel suo monologo a più riprese intreccia la sua storia personale con la tragedia collettiva della guerra; e 2) il filtro di questa narrazione intradiegetica per mezzo della prospettiva di un'altra voce interna, ossia 'Ndrja, che nonostante prenda la parola molto raramente restituisce al discorso del narratore le proprie reazioni interiori alle parole e ai gesti di Ciccina. Fra i due personaggi s'instaura un rapporto di reciproca e ambivalente attrazione: da un lato infatti sono spinti dal desiderio sessuale,¹⁷ che infine verrà soddisfatto con un rapporto consumato sulla sponda messinese, mentre dall'altro lato ciascuno risveglia nell'altro il pensiero della morte (ora più manifesto ora più latente). In questo senso, nessuno dei due riesce a superare il proprio lutto, rischiando «di passare con ciò che passa, senza margine di autonomia»:¹⁸ per Ciccina si tratta della morte di Baffettuzzi, il suo amante morto in guerra; per 'Ndrja, della scomparsa prematura della madre – ferita che durante la narrazione si riapre a tratti – e del trauma post-bellico che lo assilla su più fronti, dal mancato passaggio dalla giovinezza alla maturità, all'incapacità di orientarsi nel cambiamento storico che investe il suo mondo.

Nel corso del viaggio notturno in barca, 'Ndrja è meravigliato dal potere ipnotizzante di Ciccina nei confronti delle «fere», incantate dal suono della campa-

conto in terza persona si riferisce ai pensieri del personaggio. Con le parole della Cohn, tradotte all'impronta, si tratta del «discorso del narratore riguardo la coscienza di un personaggio» (ivi: 14, traduzione mia).

15. Cfr. Biagi 2017: 140-181.

16. Il termine è uno dei neologismi per composizione che si riferisce allo spazio dello Stretto, come «scill'e cariddi» (senza grafia sintetica, ma comunque utilizzato come sostantivo singolare), *acqua-sale* per 'mare', *oltremare* per indicare la sponda calabrese, tutti riconducibili a una sfera semantica binaria. La doppiezza dello Stretto di Messina entra, pertanto, nelle strutture delle parole create per nominarlo.

17. La pulsione erotica è esplicita in vari punti dell'episodio. Si legga il seguente passaggio, in cui i due soggetti sottintesi sono rispettivamente Ciccina e 'Ndrja: «Gli mise una mano sulla spalla, vi s'appoggiò leggera, col mento sulla mano come una giovanottella con lo zito. Fu come un baleno e con quella, come con la zita, gli sembrò davvero di stare seduto rivariva a vedere tramontare il sole» (HO: 371).

18. De Martino 2021 [1958]: 18.

nella che la «femminota» porta attaccata alle trecce. La timoniera decide a un certo punto di fornire al protagonista una spiegazione del suo incantesimo, e si abbandona a una cascata di parole:

Qua è così pieno di morti che non ve lo potete immaginare nemmeno, è tutto un grande viavai di nudità mascoline 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 [...]. Si partirono allora e ancora navigano, sti meschinelli che
 5 vi dico, sti naviganti in cerca di 'maro approdo. [...] 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 [...] si presta a mettergli un fermo temporaneo, dato che i loro caratteri, medesimamente morti, ben s'incontrano: per quattr'ore, insomma, la morte se li incamera, non li fa andare né avanti né indietro. [...] Succede
 10 che varate a morto, succede che c'impuntigliate in mezzo, a sti meschini alla deriva, e li sentite là di prora, [...] li sentite sotto, li sentite contro le sponde, che vi battono sul legno implorandovi sepoltura, sepoltura (HO: 354).

Le «fere» ammansite, si legge poco dopo, servono allora come «remo, paravento, salvaguardia» (*ibidem*) contro i cadaveri dei soldati morti. Il discorso della «femminota» ribatte costantemente sullo stesso topic per una porzione testuale di notevole grandezza – per ragioni di spazio e di leggibilità non si è riportata integralmente la battuta in questione di Ciccina, che copre in pratica un'intera pagina senza alcuna suddivisione grafica. Ma si veda concretamente in quale modo questa stasi del discorso si riflette nella lingua, partendo dal piano referenziale. Sintagmi nominali connotati empaticamente («*sti meschinelli* che vi dico, *sti naviganti*», rr. 4-5, «*sti meschini* alla deriva», r. 10),¹⁹ aggettivi possessivi («*i loro caratteri*», r. 8), pronomi (frequenti, e disposti anche in una delle consuete terne: «*Li* sentite là di prora [...] *li* sentite sotto, *li* sentite contro le sponde», r. 11): tutto ciò si riferisce ai «morti» introdotti a inizio discorso, che si ripresentano come topic del discorso anche pagine dopo, talvolta con qualche ripetizione lessicale. È il caso di *nudità*, qui alla r. 2 (equivalente per 'corpi nudi', uno dei consueti traslati), che ritorna anche a p. 357,²⁰ e di *naviganti* (r. 5) e l'attributo *stracqui*²¹ (r. 6) che si presentano uniti in un solo sintagma a p. 362.²² Oltre alla catena anaforica tutta incentrata sullo stesso oggetto del

19. Il corsivo è mio, come nelle citazioni subito successive.

20. Parla ancora Ciccina, rivolta ai delfini: «Sbarazzatemi il mare di chi vaga zitto zitto», sgombra-temi questi contorni, di 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?*».

21. Per il significato cfr. GDLI, vol. xx: 256: «Molto stanchi, affaticati, provati fisicamente per sforzi estenuanti e prolungati, situazioni difficili, condizioni avverse, ecc.». Si tratta di una variante morfologica arcaica di *stracco*. In generale, è possibile che D'Arrigo abbia preferito al termine più comune questo arcaismo per il legame fonico inclusivo con *acqua*, una delle parole simboliche del romanzo. Si veda per esempio l'uso di un neologismo derivato da questa base, *stracquarsi*: «Ma a tanti [caridoti] gli si dovettero forse confondere le idee, vedendo il mare come si rigonfiava e *stracquava*» (HO: 744, corsivo mio), dove il predicato si riferisce non a caso al mare, animando il suo elemento.

22. «E quella era tutta opera dei finaziericchi che gli avevano messo un fermo a quei naviganti stracqui, coprendoli con un velo di rena a velario».

discorso e alle ripetizioni a distanza di alcuni sintagmi adottati per indicarlo, questo passo permette di individuare altri due fenomeni che enfatizzano le ricadute stilistiche della fissità tematica. Uno, sul piano argomentativo, consiste nell'accostamento di enunciati pressoché equivalenti nel loro significato assunto nel contesto specifico, distinguibili semmai solo in quanto variazioni figurate dello stesso evento o stato di cose. Dal brano citato sopra: «Qui la rema morta [...] si presta a mettergli un fermo temporaneo» (r. 7), «la morte se li incamera, non li fa andare né avanti né indietro» (r. 9); poi, come effetto di questo «fermo temporaneo», «succede che varate a morto, succede che c'impuntigliate in mezzo» (rr. 9-10), con l'anafora del verbo *succede*. Quest'ultima figura retorico-sintattica è onnipresente nei discorsi diretti di *HO*, caricandoli di enfasi patetica. Basti un solo esempio tratto dalla stessa sequenza narrativa, quella della traversata: «E dillo, dillo, Ciccina Circé, dillo spartana, senza tanti giri di frase: l'ideale tuo sarebbe quello di sapere che Baffettuzzi è morto e seppellito. [...] Dillo, dillo alle fere» (*HO*: 366-367, dove l'imperativo fatico *dillo* è moltiplicato dall'epanalessi).²³ Tornando al brano citato sopra, si passi a considerare un secondo fattore formale in relazione stretta con il blocco della progressione tematica, questa volta sul piano di lessico e semantica. Il passo, è piuttosto evidente, è saturo di riferimenti alla sfera della morte. A partire infatti dal sostantivo *morti* (r. 1) ha origine una serie di ripetizioni, concentrate nella seconda parte del discorso di Ciccina: *morta* (r. 7), aggettivo della corrente, in senso figurato; *morti* (r. 8), detto dei connotati dei soldati, con insistenza su un tratto già espresso e che logicamente riguarda ogni parte del loro corpo; «la morte» (r. 9); «a morto» (r. 10, complemento del sintagma «varate a morto»), espressione che da un lato potrebbe sembrare un'invenzione idiomatica per «a vuoto» (dunque ancora in senso figurato), ma che, dall'altro, è da intendersi alla lettera, come vera e propria concretizzazione della scena di cui parla Ciccina, dell'ostacolo alla navigazione provocato dai corpi dei soldati in mare. A questo riproporsi compulsivo della parola *morte* vanno aggiunti, in più, alcuni vocaboli collegati a essa, come *roncivalli* (r. 2 e r. 6), *strage* (r. 3), *sepoltura*, (r. 12). Ricapitolando, dalla risonanza di un'unica idea prende forma uno stile di difficile leggibilità, che dilatando il tempo del racconto e insistendo sullo stesso referente funge da correlativo formale della fissazione nevrotica.

Si consideri ora la dimensione del meraviglioso. C'è un tratto nella psicologia del personaggio creato da D'Arrigo che contribuisce a bloccare la progressione tematica: lo scacco conoscitivo. Molto spesso, cioè, 'Ndrja non riesce ad attribuire un senso all'evento fuori dall'ordinario a cui assiste, e abbiamo già visto come in alcuni passaggi questa opacità del mondo si traduca in forme di dilatazione semantica; in altri momenti, invece, un fatto della realtà rimane a lungo nel discorso di

23. È opportuno ricordare, qui a margine, che questa intonazione percussiva si diffonde capillarmente nella sintassi della frase stessa, costruita frequentemente per un montaggio di ripetizioni. «Questo è tutto uno strattagemma, è sotterfugio insomma, come vi devo dire? un trucc'astuto per insignorirmi di ste diavole d'inferno» (ivi: 346); «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» (ivi: 364); «liscia di pelle, marmorina addirittura, statue in carne e ossa» (ivi: 384); «ah, io per te la vita, la vita dovrei dare? Ah, la morte mia esigi?» (ivi: 373).

'Ndrja come tema principale che esige una spiegazione. Il testo è fitto di lunghe meditazioni senza risoluzione, come le pp. 900-908 centrate in pratica solo su quello «strabilio di cosa» che è la vista dell'orca scodata. La fissità della progressione tematica rintracciabile in numerosi capoversi della sequenza del monologo sullo sperone (*HO*: 976-1163) è ancora più significativa poiché diventa un fattore strutturale della narrazione. È giusto un fatto minimo, l'occhiolino di don Luigi Orioles a 'Ndrja, ad avviare la concatenazione di pensieri che si estende, con qualche interruzione diegetica, per circa duecento pagine, occupando una posizione rilevante nella terza sezione. Il giovane reduce non riconosce più in quel gesto, un semplice occhiolino, il portamento laconico e compassato di Orioles, patriarca dei cariddoti, e il testo raccoglie così ogni riproposizione del dato nella mente di 'Ndrja:

Perché, si domandava e diceva, era mai concepibile un Luigi Orioles che faceva l'*occhiolino*? *L'occhiolino* che nessuno gli vedette mai fare in tempo di pace, si poteva immaginare mai di vederglielo fare in tempo di guerra? [...] Lui, [...] uscirsene con l'*occhiolino*, con quel segno muto d'armimbrogli, segno trucchigno [...]? Una specie
5 di *occhiolino* come quello, con l'occhio che si chiudeva e si apriva come per un tic [...]: una specie di *occhiolino* così, gli fece un'impressione vergognosa, [...] e contempo un'impressione disorientante [...].

Un *occhiolino* che non pesava più del suono che potevano fare, toccandosi, una metà palpebra contro l'altra [...]: sapeva che l'*occhiolino* non se la poteva mai
10 intendere con lo stile della persona, stile netto [...]. 'Ndrja sapeva questo e sapeva che era per questo che gli aveva dato tanto all'occhio l'*occhiolino* di don Luigi: ma, tornava ancora e ancora a domandarsi, a dirsi, che senso aveva, quale baccaglio parlava questo nuovo don Luigi con l'*occhiolino*? [...].

[...] Oh 'Ndrja, 'Ndrja, si disse: ma che vai sfantasiando sopra a quell'*occhiolino*? (*HO*: 976-978).

Anche qui la stasi del discorso, che insegue il rovello di 'Ndrja, è accompagnata da un insieme di figure della ripetizione lessicale, nel regno dell'«ancora e ancora» (r. 12). Si vedano quelle più evidenti: la coppia *domandarsi* e *dirsi* alla r. 1 (coordinazione) torna alla r. 12 (precisazione o aggiunta per asindeto), con una distanza che in realtà corrisponde a un'intera pagina (*HO*: rispettivamente p. 976 e p. 977); forme di ripresa, in un certo senso ridondanti, come «una specie di occhiolino» alle rr. 4-5, «stile» alla r. 10 («con lo stile della persona, stile netto»), «sapeva questo e sapeva che era per questo» (rr. 10-11, ma anche il pronome *questo* è ripetuto, variato in funzione logica diversa, da oggetto a causa); e infine l'equivoco etimologico a contatto «gli aveva dato tanto all'occhio l'occhiolino», r. 11, dove dell'espressione idiomatica è sfruttata la possibilità di creare l'ennesimo ritorno fonico, «all'occhio l'occhiolino». Va notata anche l'iterazione della stessa curvatura interrogativa, sul piano dell'intonazione: si contano ben cinque frasi interrogative in appena dieci righe, e altre ancora si trovano nel frammento integrale.²⁴

24. *HO*: 976: «Ma allora, veramente si era rivoltato il mondo?»; *ivi*: 977: «Che ne sapeva, che poteva dire, dirne lui?»; *ivi*: 978: «Ora, sentito questo, poteva ancora pensare a quell'occhiolino come a un'arcalamecca d'astuzia?»; *ibidem*: «Che sproloqui di segno trucchigno, di cennare d'armimbroglio e cose del genere?».

Nell'esempio appena analizzato il protagonista riesce a cogliere un significato dietro al fenomeno: l'occholino di Orioles è l'occholino del «nuovo don Luigi» (r. 13, corsivo mio), è cioè il sintomo di un cambiamento antropologico della guida della comunità. In altri casi, però, 'Ndrja non riesce nemmeno a trarre un senso dalla meditazione su un dettaglio insolito, e la narrazione perciò si limita a soffermarsi sull'oggetto senza liberarne una qualche verità, lasciandolo allo stato di allegoria vuota. Quando per esempio, all'interno del lungo racconto di Caitanello al figlio su alcuni fatti strabilianti avvenuti nell'agosto del 1943 (HO: 503-632), il padre gli riporta la storia di una famiglia ammazzata dallo scoppio di una bomba lanciata proprio sopra la casa (HO: 534-537), 'Ndrja ne trattiene un solo dettaglio, che tra l'altro non è nemmeno stato esposto dal padre: ossia l'occhio finto del padre di famiglia, Paolo Castorina:

Quando suo padre gli aveva mostrato gli sterminati Castorina [...], tutto quello che era riuscito a mettere a fuoco o a vedere, o meglio, rivedere di quei disgraziati, [...] era stato [...] solo il ben noto occhio morto di don Paolo Castorina, che notte o giorno, non si chiudeva mai e aveva la pupilla rotta, velata di bianco lattoso.

5 Dei dieci occhi dei Castorina [sono cinque i componenti della famiglia], il
sonno gli faceva tenere fisso lo sguardo proprio sopra quello della famiglia che era
stato solo per figura un occhio vivo. L'occhio morto di don Paolo Castorina si slab-
brava talmente attorno al suo bianco slavato, nelle palpebre raggrinzite e ritirate orlo
orlo, che l'altro dal confronto appariva come rimpicciolito e nel suo apparente rimp-
picciolimento veniva da pensare persino che si trattasse d'un occhio senza sviluppo:
10 succedeva cioè di scambiare il sano per il difettoso.

15 Quando si discuteva con don Paolo, mentre l'occhio vivo faceva l'occhio vivo
[...] l'occhio morto aveva invece una perenne fissità vigilante. Pareva che si guardasse
intorno serissimo, senza mai battere ciglio, ed era come spiasse in faccia a quelli che
parlavano con don Paolo, come gli spiasse negli occhi, sulle labbra, in mente, ogni
mossa, parola o pensiero [...]: pareva insomma un occhio a feritoia, un occhio che
sentinella sempre all'erta stava, un occhio con l'aria di dire che a lui era difficilissimo
fargliela sotto gli occhi come al suo gemello lì di fianco, che aveva troppo il vizio di
sfarfalleggiare qua e là, perché potesse fare buona sorveglianza (ivi: 566).

Il narratore si sofferma così per ben sette capoversi²⁵ sullo stesso topic, l'occhio, che diventa oggetto di iterazioni insistite, o in forma di anafore lessicali, come quelle del secondo²⁶ e soprattutto del terzo capoverso²⁷ del brano citato qui sopra, o di indugi su un singolo attributo, come, nello stesso capoverso, le varie ripetizio-

25. HO: 565-567. Si sono riportati solo tre capoversi. Notevole la distanza di una trentina di pagine che intercorre fra il racconto di Caitanello e l'emersione del dettaglio nella coscienza di 'Ndrja.

26. R. 8: «Solo per figura un occhio vivo. L'occhio morto», antitesi in anadiplosi, e poi anche *occhi* alla r. 6 e *occhio* alla r. 8. Intenso e degno di nota, poi, il doppio poliptoto a contatto «appariva come rimpicciolito» e «nel suo apparente rimpicciolimento» (rr. 10-11).

27. Si vedano la tautologia alle rr. 13-14, «mentre l'occhio vivo faceva l'occhio vivo», la triplicazione del sintagma «un occhio» alle rr. 17-18, e la frase idiomatica «farla sotto gli occhi» (r. 19) che, come «dare all'occhio» per l'occholino di Luigi Orioles nel brano analizzato precedentemente, serve a impiegare ancora, in senso figurato, la parola al centro del sistema di ripetizioni. Oltre a questa, comunque, sono oggetto di riprese anche i verbi *pareva* (rr. 14, 17) e *spiasse* (rr. 15, 16).

ni sulla «fissità vigilante» dell'occhio, caratteristica presente in ciascuna congettura delle proposizioni rette dai due *pareva* (rr. 13-14: «Pareva che si guardasse intorno serissimo, senza mai battere ciglio»; e rr. 16-17: «Pareva insomma [...] un occhio che sentinella sempre all'erta stava»), in ciascuna similitudine controfattuale (rr. 14-15: «Come spiasse in faccia... come gli spiasse negli occhi, sulle labbra, in mente», con una solita terna, a cui segue, ulteriore figura iterativa, il parallelismo «ogni mossa, parola o pensiero», rr. 15-16), in ciascuna aggiunta sintattica (rr. 16-18: «Che sentinella sempre all'erta stava, [...] che a lui era difficilissimo fargliela»), con un effetto complessivo di ripetizione senza avanzamento, senza vera e propria acquisizione cognitiva da parte del soggetto.

4. Retorica dell'esattezza e dell'opacità

Avvicinandosi alla conclusione, si riprenda il discorso con cui si è aperto l'articolo. Una delle parole chiave di *HO* è *meraviglia*, accompagnata da termini sinonimici o a essa associati: *strabilio*, *millunanotte*, *sbalordimento*, *straordinario*, *enigma*, *arcano*, *miracolo*, eccetera. La semantica dell'incredibile è dovuta evidentemente all'impianto tematico portante del romanzo, ossia, più in dettaglio, alle «femminote», metà donne metà maghe (e a Ciccina Circé, la più potente e ambivalente di tutte), e all'incombenza dell'Orca. In più, la struttura digressiva del romanzo, giocata spesso sull'inserzione o sull'accostamento di episodi secondari, facilita la moltiplicazione di occasioni in cui il protagonista ricorda o esperisce eventi incredibili. Da questa situazione tematica, attiva tanto nella linea principale della *fabula* quanto nei suoi fili secondari, si dispiega così una tensione alla precisazione delle parole rispetto alle cose da nominare che si ravvisa soprattutto a livello retorico. Tra le strategie retoriche di concettualizzazione si può tracciare un *continuum* che va dalle figure che restringono il senso dell'elemento nuovo per il soggetto (ed è il gruppo afferente a una retorica dell'esattezza) a quelle che, diversamente, giungono a una sua definizione estendendone il senso attraverso l'associazione analogica con uno o più elementi – in quest'ultimo caso, perciò, l'elaborazione del senso procede per proiezione.²⁸

4.1 *Correctio*

La correzione delle proprie parole o di quelle altrui è una tecnica emblematica di messa a fuoco di un concetto. Due proposizioni *x* e *y* possono essere contrapposte, per cui è vera *y* ma non *x*, oppure possono essere disposte come *y* migliore di *x*,²⁹ concedendo cioè una certa quota di verità alla proposizione riformulata. Il primo tipo attribuisce evidentemente un primato di verità a un solo elemento, come nei seguenti casi, tratti dall'episodio della traversata, che fungono da formule sceniche

28. Tale impostazione segue Prandi 2011. Si veda anche Perelman, Olbrechts-Tyteca 2013 [1958] per la definizione dell'analogia come schema argomentativo per associazione.

29. Cfr. Mortara Garavelli 2002: 240.

e precisano così la presentazione di Ciccina Circé (suoni, gesti, toni di voce della traghettatrice, oppure intenzioni e supposizioni di 'Ndrja):

«Ma non domandava, constatava» (HO: 341); «Non certo suono di chitarre e mandolini, ma suono fesso di campanella» (ivi: 342); «non velocissima, ma sostenuta» (ivi: 378); «non era per domandarle ragione di quello che aveva fatto, che voleva afferrarla per le trecce, ma per trattenerla dal varare» (ivi: 408); «questo voleva dire che non ripassava dall'altra banda, ma continuava a scendere» (ivi: 409).

Un ulteriore esempio. Nell'episodio in cui la temibile orca è assalita dai delfini e da loro scodata (HO: 900-908), i cariddoti assistono a uno spettacolo impensato. L'animale emana un odore pestilenziale dalla zona intorno alla coda, la sua carcassa vaga quasi immobile nello Stretto di Messina. Per rappresentare questi fatti, il narratore (che condivide il punto di vista della massa osservatrice) ricorre all'uso di formule correttorie dello stesso tipo di quelle appena viste:

«Fetere però, all'incontrario di tutti, non dalla testa, ma dalla coda» (ivi: 903, qui è esplicita la sovversione della logica comune: l'animale puzza «all'incontrario di tutti» dalla coda); «condannata a portare eternamente la sua terrificante parvenza d'orcinusa, e non da oceano a oceano, ma quasi nemmeno per mare, ma per linea di separazione fra due fiumare» (ivi: 908, qui invece la *correctio* serve a enfatizzare il contrasto fra la mole gigantesca dell'orca moribonda e la ristrettezza del passo marino).

Nei casi in cui il testo gioca a mimare il pensiero del personaggio in stile indiretto libero, la figura si può tradurre in una chiara forma di *dispositio* per paragrafi, ciascuno dedicato a un elemento contrapposto, come in un passo dove 'Ndrja compara fra sé e sé due gruppi di «femminote», incontrate in due diversi momenti della storia:

Non era come stare a sentire quelle altre, quella comarchetta stracqua dentro il giardino di aranci e limoncelli nei paraggi di Praja [...].

Queste, che di fronte a quelle avevano avuto la fortuna di arraffare quei battellini di salvataggio, e avevano perciò il raro privilegio di varare ancora per Sicilia, queste, a sentirle, si sarebbe detto che i ferribò erano ancora tutti a galla [...] (ivi: 327).

Tuttavia, il tipo di *correctio* più frequente è il secondo, quello migliorativo, che puntella pressoché ogni pagina del romanzo e consiste nell'immediato aggiustamento del discorso, aumentando così l'effetto di una narrazione che si dà tutta in atto. La capillarità del fenomeno è sorprendente. Gli scatti correttori sono indicati dalla ripetizione dell'elemento semanticamente migliorato (a esempio: «E c'era da pensare che si trattasse di un altro signor Cama, un altro, ma peggio», ivi: 719; «lui fu, non d'accordo, ma d'accordissimo»,³⁰ ivi: 552) o, molto più spesso, sono esplici-

30. Nonostante vi sia grammaticalmente la congiunzione *ma*, non sembra esserci una contrapposizione, una relazione semantica avversativa: il superlativo collegato per asindeto ritocca l'identico significato della base. Si tratta effettivamente di un'aggiunta di rinforzo.

tati da segnali discorsivi che mimano il parlato, evidenziati in corsivo nel seguente elenco:

«Tale padre, tale figlio: *sì, però, peggio*» (ivi: 296); «Non significava resa, *no, però* faceva bene sperare» (ivi: 749); «Se le portava a piacere *o meglio* a capriccio suo» (ivi: 410); «per interposta persona, però, *o per meglio dire*, per interposta sarda» (ivi: 550); «come fra sé e sé, *anzi* fra sé e lui» (ivi: 384); «[...] anche se quelle che non si dissero prima, se le dissero dopo e non poche e non poco belle, *anzi* troppo e troppo belle persino [...]» (ivi: 746); «come se quella parola, *anzi* quel suono di parola» (ivi: 1168); «sacco, *anzi*, culo di sacco» (ivi: 352); «Non vedeva? *O per meglio dire*, non immaginava di vedere?» (ivi: 618); «e lei difatti gliela strinse, gliela artigliò, *per meglio dire*» (ivi: 647); «quella, *anzi* questa Ciccina Circé» (ivi: 1222).

Spesso il movimento intonativo generato dalle autocorrezioni immediate colora la trama della voce narrante di svelti incisi e rimodulazioni tipiche anche della «pianificazione a breve raggio»³¹ del parlato. Va sottolineato, però, che l'apertura all'oralità è acclimatata nello scritto attraverso disposizioni sintattico-retoriche particolari: fra gli stralci riportati, per esempio, si vedano le forme iterative (con sostituzione lessicale, «per interposta persona» e «per interposta sarda», «fra sé e sé» e «fra sé e lui»; o con aggiunta: «Non vedeva» e «non immaginava di vedere», «quella parola» e «quel suono di parola», «sacco» e «culo di sacco») e quelle correlative («non poche e non poco belle» e poi «troppo e troppo belle», con il gioco di opposizione fra il significato quantitativo e poi qualitativo dei due avverbi *poco* e *troppo*). Il tentativo di miglioramento dell'oggetto del discorso, come si è già detto, si manifesta soprattutto negli episodi in cui agli occhi del personaggio la credibilità del reale sfuma. Si ripensi all'episodio dell'attraversamento dello Stretto con Ciccina Circé. Appena la donna entra in scena, fa portare a 'Ndrja la sua imbarcazione, lunga e solida, ma straordinariamente leggera, tanto che il marinaio riflette sul suo materiale e sulla sua versatilità attraverso la consueta focalizzazione progressiva: «Ne faceva il meglio, anzi il più connaturato uso» (HO: 333), «imbarcazione bella ricca, anzi, lussuosissima» (ivi: 345). A riprova della condivisione degli stilemi fra narratore e personaggi, il modulo ricorre altrettanto frequentemente nelle parole dirette di 'Ndrja («è cosa degna d'andare alle stampe quello che fate, anzi che dico? Degna di essere poesata», ivi: 365) e Ciccina («Signore, no. Signorino, per essere precisi», ivi: 369; «la corvé che queste ti fanno: ma che dico, corvé? Servizio a puntino, d'ancelle e guardiane», ivi: 366). Le *correctiones* per miglioramento ricoprono una funzione capitale nella strutturazione dell'universo narrativo dello «scill'e cariddi», illustrando spazi («un anfratto, ma meglio ancora, una grotta», ivi: 368), gesti («si dimenava contro il suo petto [...] come smaniasse, ma solo dal desiderio di graffiarlo», ivi: 350) o, con sensibile insistenza, le qualità concrete della parola pronunciata dai personaggi: «E contempo dicendogli, intimandogli, per meglio dire» (ivi: 338); «che disse, che cioè proclamò» (ivi:

31. Sornicola 1981: 50.

371); «stavolta ripeté quel verso da vera sirena, ma da sirena viva, di carne» (ivi: 388-389).

4.2 *Forme dell'analogia*

Ed è perciò l'ossatura che spiega il fenomeno del suo nuotare come voliare acquaria, del suo nuovoliare frangend'onde, fare la cavallina, restare come sospesa sulle punte cornute della coda, in verticale, sbattendo le due pinne pettorali come due manuncule (ivi: 157).

'Ndrja, camminando sulla spiaggia calabrese, incorre nel teschio di un delfino. Poco prima della porzione di testo citata si legge che il corpo della «fera» è «incantatore»: è infatti la forza ammaliante del suo movimento, sinuoso e rapido, ora in acqua ora in aria, che è racchiusa nella sua «ossatura». Nel brano, alcuni gesti del delfino sono dati dal narratore per via analogica: il suo nuotare è «come voliare acquaria», la «fera» resta «come sospesa», e le due pinne vengono sbattute «come manuncule». Lo sforzo cognitivo si risolve, cioè, nell'avvicinamento asintotico di un'immagine al concetto che si vuole esprimere, e ciò avviene in *HO* attraverso due modalità: la similitudine³² (pinne come manuncule) e l'*à-peu-près* (i primi due esempi sopra citati). La prima afferma esplicitamente la somiglianza fra due entità accostate in parallelo, mentre il secondo, il pressappoco, le avvicina asintoticamente – nell'*à-peu-près*, cioè, il rapporto non è di «equipollenza semantica»: l'analogia fra i due termini è più debole, l'enunciatore esplicita una certa imperfezione del processo associativo.³³ Entrambe le forme, comunque, sono strategie che «indeboliscono l'interazione stessa [fra concetti] che la metafora spinge al limite. [...] Il soggetto, nello stesso tempo in cui sfuma la responsabilità di un atto di categorizzazione, propone all'interlocutore una negoziazione»³⁴ tanto dei confini fra concetti quanto del proprio impegno nella predicazione in atto. È difficile insomma stabilire un netto

32. Si usa qui 'similitudine' come un sottotipo della figura retorica del paragone, seguendo Bertinetto 1979. L'altro sottotipo è la «comparazione»: a differenza di questa, la similitudine non assegna «perfetta equipollenza» semantica ai referenti, ma esprime «rapporti di similarità» (vedi in particolare ivi: 140-147). Cfr. anche Henry 1975 [1971]: 71-76, che differenzia il paragone dalla metafora in quanto procedimento, a differenza di essa, analitico. «Due concetti o due serie di concetti sono avvicinati e mantenuti separati l'uno dall'altro; l'identità di ciascuno resta distinta e integra; ed è per questo che il paragone non può essere, com'è il caso della metafora, un procedimento di nominazione» (ivi: 71). Sulla distinzione con la metafora cfr. anche Bertinetto 1979; Prandi 2011. In generale sembra opportuno, nella significazione del termine, anteporre l'intento pragmatico (retorico e argomentativo, ma anche cognitivo) piuttosto che la fenomenologia superficiale, senza adottare come discriminare la presenza di connettivi comunemente sentiti come analogici (*come, così come, eccetera*).

33. Il pressappoco è simile, pertanto, a quel tipo di «comparazione imperfetta» di cui ha parlato Bozzola (2016) a proposito di alcuni testi petrarcheschi. Sulla «linea interpretativa del probabile e dell'incerto viene dunque di fatto rimodulata la comparazione» (ivi: 44), e il testo dichiara così «l'eccezione del rappresentato rispetto alle parole che lo rappresentano» (ivi: 46).

34. Cfr. Prandi 2011: 85. Con *à-peu-près* si riuniscono qui le due categorie che Prandi chiama *mitigation* e *approximation*: quest'ultima sarebbe una forma particolare di *mitigation*, in cui il concetto principale è sconosciuto e il concetto ad esso associato è, al contrario, familiare. Per comodità si è preferito in questo paragrafo considerare unite le due strategie, per la logica strutturale in comune, basata sull'indebolimento del processo analogico.

discrimine fra l'*à-peu-près* e la similitudine basandosi su categorie grammaticali (la presenza del *come*, o altri nessi): la differenza consiste semmai in una diversa gradazione dello stesso gesto cognitivo, cioè quello analogico.

L'*à-peu-près* è fra gli elementi che determinano la dilatazione della sintassi di cui si è parlato nel secondo paragrafo. Si tratta di movimenti microscopici di trasfigurazione, che dialogano con gli altri fenomeni retorici visti fin qui (autocorrezioni, ripetizioni sinonimiche, ampliamenti semantici). Quando 'Ndrja giace con Ciccina sulla spiaggia di Cariddi, per esempio, sente per la prima volta in modo intenso di unirsi a qualcosa di familiare; il gusto e l'odore del corpo della donna gli ricordano qualcosa:

C'era qualcosa di simile in quel gusto, in quegli odori: come un profumo amarognolo, che lo persuadeva e lusingava, e come una lontana vaghezza di mani e di parole, che gli facevano da ninnananna [...] (HO: 396).

Ma la tentata comprensione del dato nuovo e sconosciuto attraverso l'accostamento con un passato noto non giunge a una concisione perfetta fra i due poli: quei *come* attenuativi corrispondono a un residuo di differenza. Il frammento citato, inoltre, esplicita il nome del procedimento stesso, la «vaghezza». La ricerca del «qualcosa di simile» si ritrova sparsa nel romanzo, ed è forse la sola forza epistemica del protagonista, un reduce che ritornando a casa fatica a riconoscere i legami che tengono insieme le cose e le persone del suo mondo. La narrazione che scherma i suoi moti interiori è fitta di queste associazioni approssimative:

«L'aria *come di* parlarsi e sentirsi da solo» (ivi: 1234); «un tono *come di* boria, risentito e sprezzante» (ivi: 23); «con questo tono *come di* ahiahi con le punte consumate» (ivi: 1034); «un suono di verità, dolce o terribile, *come di* corde divine, qualcosa che fa trattenere il respiro e non si saprebbe mai dire» (ivi: 41); «la tangelosità *come di* ossicini, di cartilagini anzi» (ivi: 157); «la sua vocetta agra, *come di* limone e latte, [...] con quel timbro insopportabile, martirizzante, *come di* cartavelina annacquata di lagrime» (ivi: 315); «il sole tempestava coi suoi raggi [...] con una insistenza *come di* essere umano, *come di* qualcuno che tentasse di svegliare i sei militi [...]» (ivi: 563); «è palamitara di mare aperto, [...] *una specie di* peschereccio» (ivi: 1069); «per il patimento d'un'ingiustizia grande, soverchiosa e soverchiante, come per *una specie di* morte, *una specie di* finimondo per morte» (ivi: 1034).

Un tipo ulteriore di *à-peu-près* sembra essere anche la similitudine controfattuale:

«Odore d'olio d'oliva di cui erano zuppe le sue trecce, zuppe come se le trecce le servissero per passare in Sicilia l'olio di contrabbando (ivi: 396); «[Ciccina] sospirò ancora, respirò profondamente, come si riempisse d'aria il petto per scendere sott'acqua» (ivi: 353-354); «le fere dintorno mandarono allora dei gemiti strazianti come avessero dei pezzi di vetro fra le manuncule e li graffiassero coi dentuzzi» (ivi: 367).

Similitudine e *à-peu-près* sono due declinazioni dello stesso principio (l'analogia), e infatti nel testo i due tipi risultano evidentemente intrecciati, l'uno non esclude l'altro, come già nella prima pagina di *HO*:

Solo da alcune ore, anche se lo scirocco era sempre quello e anzi aveva infocato la posta, aveva cominciato sotto sotto ad allionirsi. Era stato naturalmente nel farsi da mare rema, intrigato e invelenito alle prime tormentose serpentine di spurghi e di rifiuti, simili a gigantesche murene che egli, col suo occhio di conoscitore, andava scandagliando dal colore diverso, come di pietra muschiata, gelido e rabbrividente.

Qui un dettaglio del vasto campo referenziale marino, ossia le correnti del mare, acquista una tale concretezza visiva che è paragonato a delle murene: «simili a» (r. 4), quindi, funziona proprio come un connettivo di similitudine; poi, con plasticità ancora maggiore, il colore delle correnti è «come di pietra muschiata» (r. 5). Il lettore è chiamato insomma a costruire un doppio mutamento: prima un fenomeno fisico, le correnti, come creature animali, le murene; e poi, con una sinestesia incistata nella similitudine, il colore, come quello del muschio, «gelido e rabbrividente» (r. 5) della massa equorea solida come una pietra. Ma il risultato finale è uno solo: il dato naturale del tramonto è reso attraverso la descrizione mossa e metaforica di un suo elemento, e cioè del frammento di mare «invelenito» da una corrente serpentina.³⁵

Si passi ora alla similitudine, secondo fenomeno preso in esame, leggendo un frammento particolarmente significativo. 'Ndrja è in Calabria, nel paese delle Femmine. Aggirandosi di notte nel villaggio, trova casualmente una via che sbocca sul litorale e vi si affaccia, venendo così travolto da una serie di sensazioni:

Trovò finalmente uno sbocco sulla marina: sentì sulla faccia una leggerezza d'aria, l'oscurità davanti sgombra di case, e il respiro del grande animalone gli soffiò all'orecchio e gli si girò intorno come un filo sottile, in giri e giri di fili di bava che si pietrificava, come filamenti di una conchiglia che andavano e venivano con gli echi della sua animazione misteriosa e immensa (ivi: 156).

Qui la forza straniante del passo risiede nell'interazione fra la metafora dello Stretto come «grande animalone» (r. 2) e le similitudini che paragonano il suo respiro con un filo (r. 3), che diventa poi «fili di bava» (r. 3) e poi «filamenti di una conchiglia» (r. 4): c'è come una deriva semantica tra gli oggetti, secondo la quale un respiro si trasforma, alla fine, in quelle fibre che si depositano sulle conchiglie; il mutamento, d'altronde, è espresso già dal verbo denominale *pietrificarsi* (rr. 3-4),

35. Nel romanzo in generale le reti di corrispondenze interessano in particolare i centri della costellazione psichica dell'eroe: il mare, come in questo caso, o la madre morta o l'infanzia. Si pensi, per esempio, alla frequente rappresentazione dei delfini come bambini: «Fere ammansite e addomesticate [...] come tanti bambinelli» (*HO*: 342); «Nuotano, le sentite? come bambocci baliati» (ivi: 348). Ma si veda anche la barca con cui si compie la traversata, alla fine paragonata a una culla «moto sciroccoso della barca come di una culla» (ivi: 389); e 'Ndrja stesso è simile a un bambino quando Ciccina «se lo prese addosso quasi di peso, mettendoselo in grembo, come un vava in fasce» (ivi: 395, dove *vava* è 'bambino' in siciliano, cfr. *VS*, vol. v: 1036).

dal suo suffisso colto *-ific-*, che, in questo specifico caso, «si riferisce a uno stato di cose dinamico»,³⁶ rappresentando il cambiamento del respiro in una nuova forma, appunto in quella di pietra. O ancora, restando sull'episodio della traversata, si vedano queste immagini di trasfigurazione di Ciccina:

«Quella faccia, ovale e nera, specie di piatto colmo di grumi tenebrosi, gli ricordava i girasoli che spuntavano ai bordi della plaia di Cariddi» (*HO*: 331); «[mammelle] sciolte e scroscianti al contatto come due piccoli otri» (ivi: 348); «[Ciccina] nera e sigillata fitta come una cozza» (ivi: 347); «la sua voce cominciava ad arrivargli all'orecchio come un fenomeno di natura, un suono della notte oscura: come il dindin, il nuotare delle fere» (ivi: 364); «La vedeva contro il buio come una figura contornata da una spessa mano di pece» (ivi: 391).

La metamorfosi si può spingere fino ad associazioni che alludono alla natura fantasmatica o illusoria di Ciccina (emblematica la similitudine «gli rispose come un'ombra», ivi: 409; ma anche quella con la medusa: «Gli pareva di stare sul corpo di una grande medusa, su quella gelatina che [...] è persino bella a vedersi: al primo urto, però, la sua forma di fiore si sfa in un ammasso schifoso e il sole subito la distrugge, scompare e sembra che non sia mai esistita, né morta, né viva», ivi: 395). Il romanzo si chiude proprio con una frase che poggia su una similitudine orientata a inabissare nel regno marino l'intero spazio del romanzo: «La lancia saliva verso lo scill'e cariddi [...] come in un mare di lagrime fatto e disfatto a ogni colpo di remo, dentro, più dentro dove il mare è mare» (ivi: 1265). La figura retorica è complicata, inoltre, dalla riduzione alla lettera dell'idiomatismo «mare di lagrime», in cui il sintagma preposizionale vale come sintagma analogico: «Un mare [che è come fosse] di lagrime». L'intero cronotopo, dunque, diventa un piano ciclico («fatto e disfatto»), senza più possibilità di storia e di distinzione, definibile, emblematicamente, solo attraverso una tautologia («il mare è mare»), esito ultimo del principio iterativo che abita il romanzo.

Le figure retoriche di tensione analogica giocano insomma il ruolo fondamentale di saldare forma del racconto, immaginifica e sorgiva, e forma del mondo narrato, straordinaria e separata dalla storia. Tale fusione è permessa, inoltre, perché i personaggi stessi pensano analogicamente, scommettono «sulla sfumatura delle frontiere categoriali e sulle transizioni graduate [fra un concetto e l'altro] per adattare la complessità dei fenomeni»³⁷ a una ricerca sul senso degli eventi, in una scala graduata di figure retoriche che va dalle precisazioni autocorrettive alle forme analogiche. Spesso l'esito di questa fatica conoscitiva è, però, la perdita dell'identità originaria dell'oggetto, ciò che porta alla sua trasformazione in altro o alla sua dissoluzione. È d'altronde lo stesso 'Ndrja che ragiona per associazioni e paragoni, come

36. Cfr. Grossmann, Rainer 2004: 455, dove vengono descritti i verbi derivati da un nome (come 'pietra') con i tratti semantici '-animato', '+concreto'. Sull'appartenenza di *-ific-* al gruppo dei suffissi colti cfr. ivi: 330.

37. Traduzione mia di Prandi 2011: 82. Questo il testo originale, dove il corsivo indica il frammento tradotto: «Penser par approximation, cela veut dire miser sur le nuancement des frontières catégorielles et sur les transitions graduées pour adapter la complexité des phénomènes à une grille catégorielle discrète».

in una scena della seconda sezione, quando, dopo aver parlato con il padre, 'Ndrja si abbandona a un bagno in mare nella stessa spiaggia di tanti suoi giorni del passato e coglie una certa somiglianza fra sé e un pesce verdone, entrambi in ascolto frenetico di qualcosa di vicino ma «oscuro e inafferrabile»:

Gli venne di paragonarsi al verdone quando è messo in allarme da un niente, da un fremito che passa nell'acqua, e subito va fiutando accanitamente in quel fremito, scandagliando il mare con una frenesia chiusa, tesa e tagliente di tutti i sensi ribellati da qualcosa che sente vicino, in quel mare, ma che gli riesce oscuro e inafferrabile [...] (HO: 651).

Bibliografia

- Alfano, Giancarlo (2000), *Gli effetti della guerra. Su Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, Roma, Sossella.
- Alvino, Gualberto (2015), *Onomaturgia darrighiana. Nuova edizione riveduta e corretta*, in Id., *Scritti diversi e dispersi. (2000-2014)*, Roma, Fermenti: 43-90.
- Bertinetto, Pier Marco (1979), 'Come vi pare'. *Le ambiguità di 'come' e i rapporti tra paragone e metafora*, in *Retorica e scienze del linguaggio*, Atti del x Convegno Internazionale di Studi (Pisa, 31 maggio-2 giugno 1976), a cura di Federico Albano Leoni e Maria Rosaria Pigliasco, Roma, Bulzoni: 131-170.
- Biagi, Daria (2017), *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, Macerata, Quodlibet.
- Bozzola, Sergio (2016), *Vago augelletto che cantando vai di Francesco Petrarca, ovvero della comparazione imperfetta*, in *Le occasioni del testo. Venti letture per Pier Vincenzo Mengaldo*, a cura di Andrea Afribo, Sergio Bozzola, Arnaldo Soldani, Padova, Cleup: 39-55.
- Cohn, Dorritt (1978), *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- De Martino, Ernesto (2021) [1958], *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di Marcello Massenzio, Torino, Einaudi.
- DTL: Ceserani, Remo; Fasani, Pino; Domenichelli, Mario (a cura di), *Dizionario dei temi letterari*, 3 voll. [vol. I A-E; vol. II F-O; vol. III P-Z], Torino, Utet, 2007.
- Ducrot, Oswald *et al.* (1980) [1976], *Mais occupe-toi d'Amelie*, in Id. *et al.*, *Les mots du discours*, Paris, Minuit: 93-130.
- Ferrari, Angela (2005), *Le relative appositive nella costruzione del testo*, «Cuadernos de Filología Italiana», XII: 9-32.
- Ferrari, Angela; Zampese, Luciano (2016), *Grammatica: parole, frasi, testi dell'italiano*, Roma, Carocci.
- Gatta, Francesca (1991), *Semantica e sintassi dell'attribuzione in "Horcynus Orca" di Stefano D'Arrigo*, «Lingua e Stile», XXVI, 3: 483-495.

- GDLI: *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, diretto da Giorgio Barberi Squarotti, 21 voll., Torino, Utet, 1961-2002; *Supplemento*, diretto da Edoardo Sanguineti, *ibid.* 2004; 2009; *Indice degli autori citati*, a cura di Giovanni Ronco, *ibid.* 2004.
- Giordano, Emilio (2008), *Femmine folli e malinconici viaggiatori. Personaggi di "Horcynus Orca" e altri sentieri*, Salerno, Edisud.
- Grossmann, Maria; Rainer, Franz (a cura di) (2004), *La formazione delle parole in italiano*, Tübingen, Niemeyer.
- Henry, Albert (1975) [1971], *Metafora e metonimia*, traduzione italiana di Pier Marco Bertinetto, Torino, Einaudi.
- Mortara Garavelli, Bice (2002), *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani.
- Perelman, Chaïm; Olbrechts-Tyteca, Lucie (2013) [1958], *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, prefazione di Norberto Bobbio, traduzione italiana di Carla Schick, Maria Meyer, Elena Barassi, Torino, Einaudi.
- Praloran, Marco (2002), *Il tempo nel romanzo*, in Id., *L'orchestrazione del racconto. Altri scritti cavallereschi*, a cura di Nicola Morato, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019: 3-36.
- Prandi, Michele (2011), *Métaphore, similitude, à-peu-pres*, «Le Français moderne», LXXIX, 1: 78-88.
- Ryan, Marie-Laure (2012), *Space*, in *the living handbook of narratology*: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space> [04.03.23].
- Sornicola, Rosanna (1981), *Sul parlato*, Bologna, il Mulino.
- Trovato, Salvatore Carmelo (2007), *La formazione delle parole in Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo. Tra regionalità e creatività*, «Quaderni di semantica», XXVIII, 1, giugno: 41-88.
- VS: *Vocabolario siciliano*, fondato da Giorgio Piccitto, co-diretto da Giovanni Tropea, diretto da Salvatore Carmelo Trovato, 5 voll., Catania-Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1977-2002.

ABSTRACT – The article is dedicated to three fundamental characteristics of the style of Stefano D'Arrigo's novel *Horcynus Orca* (Mondadori, 1975): the relationship between the additive syntax and the semantic expansion of the objects of discourse, the thematic stasis, and the rhetorical strategies aimed at conceptualising the referents, narrowing their contours, or extending them by analogy. A brief introduction aims to emphasise the link between these three stylistic instances (active on multiple linguistic levels: syntactic, semantic, and textual) and the thematic dimension of the marvelous.

KEYWORDS – Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca*, Stylistic of the Narrative Text, 20th Century Italian Narrative.

RIASSUNTO – L'articolo è dedicato a tre caratteristiche fondamentali dello stile del romanzo di Stefano D'Arrigo *Horcynus Orca* (Mondadori, 1975): il rapporto tra la costruzione sin-

tattica per addendi e la dilatazione semantica degli oggetti del discorso, la stasi tematica, e l'insieme di espedienti retorici finalizzati a concettualizzare i referenti, restringendone i contorni, o estendendoli tramite analogia. Una breve introduzione mira a sottolineare il legame che intercorre fra queste tre istanze stilistiche (attive su più livelli linguistici: sintattico, semantico, e testuale) e la dimensione tematica del meraviglioso.

PAROLE CHIAVE – Stefano D'Arrigo, *Horcynus Orca*, stilistica del testo narrativo, narrativa italiana del Novecento.