

FRANCESCA GATTA

NOMI PROPRI E NARRAZIONE
IN *HORCYNUS ORCA* DI STEFANO D'ARRIGO

Abstract: In Stefano D'Arrigo's novel *Horcynus Orca* (1975), the language is of primary importance for many reasons, starting from the author's search for a completely new language, based on a mixture of Sicilian and Italian. In the novel, characters often discuss the meaning of words, because in the fishing community words and things coincide: local words (the words of fishermen in the Straits of Messina) are compared with (unknown) Italian words. Furthermore, because of this strong, epic coincidence between words and things, the novel tries to motivate language. The paper shows how personal names are fully involved in the continuous process of motivation of language: the destruction of the old fishing community also means that personal names have become only empty sounds.

Keywords: Stefano D'Arrigo, proper names, Sicilian dialect

Alla cara memoria di Fabrizio Frasnedi

1. La particolare prospettiva con la quale si affronta l'onomastica in *Horcynus Orca*¹ nelle pagine che seguono rende necessario richiamare brevemente le caratteristiche della scrittura di D'Arrigo. Nel romanzo, infatti, il problema linguistico è centrale a più livelli: ad un primo livello perché D'Arrigo si è costruito una lingua; ad un secondo livello perché nel romanzo si dibattono spesso questioni di lingua, al punto che – estremizzando – si potrebbe dire che la fine dello Scill'e Cariddi e del suo mondo si manifesta anche in termini linguistici.

Per quanto riguarda il primo aspetto, è stato ampiamente sottolineato come la lingua del romanzo sia frutto di un amalgama di materiali di provenienza diversa, ben riconoscibili sotto la patina italianeggiante della superficie, una patina cercata nel lungo processo di scrittura e revisione linguistica che il romanzo ha subito, come mostra il confronto fra le diverse stesure.²

¹ Sull'onomastica di *Horcynus Orca*, si veda il puntuale contributo di PIERINO VENUTO, *Antroponimia dell'Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, «il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XV (2013), pp. 405-415.

² Sulla lingua del romanzo, si veda IGNAZIO BALDELLI, *Dalla Fera all'Orca*, «Critica Letteraria»,

L'unicità della lingua, tuttavia, non si esaurisce nei preziosi e inusuali materiali che la compongono; la sua unicità consiste nelle modalità attraverso le quali la scrittura crea ed elabora i suoi significati all'interno del testo.³ Esempio vistoso di questi percorsi sono i numerosi neologismi di cui è disseminato il romanzo e che, tuttavia, sono trasparenti per il lettore perché anticipati e preparati dalle trame della scrittura. È così, per esempio, per le neoformazioni *facc'era* e *invaiolato*: la prima, *facc'era*, ad indicare la maschera di cera che gli ammalati di vaiolo portavano in pellegrinaggio verso Tindari per nascondere la faccia segnata dal vaiolo, cioè *invaiolata*. Se i due neologismi sono resi trasparenti dal contesto, le ricorrenze successive li rendono difficilmente definibili per la ricchezza di relazioni e rinvii ad essi sottesi; così i due neologismi, nati in un contesto che li rende intellegibili, finiscono per ampliare il loro significato e per rappresentare in modo vivo il senso di morte che le persone incontrate da 'Ndrja nel suo viaggio di ritorno cercano di nascondere, come gli ammalati di vaiolo, anticipazione di quello che troverà al suo ritorno, manifestazione dello *straviamento*, cioè dello sconvolgimento, causato dalla guerra. Le avvisaglie dello sconvolgimento del mondo dello stretto appaiono a 'Ndrja sin dalle prime pagine a partire dall'inatteso incontro con un gruppo di *femminote* fuori strada, cioè *straviate*. Il neologismo anche in questo caso è reso chiaramente intellegibile dal contesto che riprende il suo significato letterale di 'fuori strada' (extra via), arricchendolo però nelle occorrenze successive di ulteriori significati, specifici e propri del romanzo. Si vedano di seguito la prima apparizione dell'aggettivo e la successiva ripresa, enfatizzata da una serie di analogie che chiudono in modo memorabile e lirico una delle lasse narrative del romanzo, proiettando lo *straviamento* in una dimensione assoluta:

un incontro strano, per non dire fenomenale, che lui e loro, anche se separatamente avevano fatto con una piccola comarca di femminote, straviate lassòpra, che sarebbe come dire il Polo Nord per esse, dal loro verso e direzione abituali, che non furono mai di salire per Calabria, ma di scendere e passare il mare per Sicilia (p. 20);

III (1975), 2, pp. 287-310; GUALBERTO ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, «Studi Linguistici Italiani», XXII (1996), 1-2, p. 81. Mi permetto inoltre di rinviare a FRANCESCA GATTA, *Semantica e sintassi dell'attribuzione in Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, «Lingua e Stile», XXVI (1981), 3, pp. 483-495. Sul romanzo ci si limita ad indicare EMILIO GIORDANO, *Femmine folli e malinconici viaggiatori. Personaggi di Horcynus Orca e altri sentieri*, Salerno, Edisud 2008, e GIANCARLO ALFANO, *Gli effetti della guerra. Su Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, Roma, Luca Sossella 2000. Particolare attenzione alle diverse fasi elaborative dedica SIRIANA SGAVICCHIA nel suo *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, Roma, Ponte Sisto 2005.

³ Mi permetto di rinviare a FRANCESCA GATTA, *La rigenerazione del lessico. Lingua comune e neologia in Horcynus Orca*, in *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, a c. di Francesca Gatta, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino 2002, pp. 143-157.

Straviate: come gabbiani dirottati sullo scill'e cariddi da qualche tempesta oceanica, che da Gibilterra rintrona nel Canale e fa venire il pellizzone, i brividi di pelle; o come rondini marine, che trasvolano atterrite verso terra [...]; o come le quaglie anticipate dal maggio all'aprile che sbattono sulle dune di Casablanca [...].

Straviate così: come gabbiani, rondini marine e quaglie, quando sono fuori tempo e fuori luogo, e allora sono sempre avvisaglia di qualche novità, e novità sempre dispiacente, se si sa smorfiarla (p. 21).⁴

Questi percorsi di significazione non riguardano solo i neologismi, ma anche la lingua comune, a partire dai modi di dire; come riflette 'Ndrja nel romanzo,

Le parole, le parole, [...] che grande stranezza sono le parole. Tante volte si partono dal luogo d'origine, dalla cosa, dalla persona, dal fatto d'origine, e si traslocano, girano, girano: tante volte però, si traslocano, girano e girano come ombre senza più il corpo, senza più il significato del luogo d'origine, cioè a dire il significato che persona, cosa o fatto avevano d'origine e che le pittava (p. 718).

La scrittura reinventa, si costruisce significati e valori, in modo autosufficiente, rendendo inutili glossari o chiose esplicative, che D'Arrigo per questa ragione ha sempre rifiutato. Significativa, a questo proposito, la testimonianza di Pontiggia, com'è noto lettore per la Mondadori del manoscritto, che ad una prima lettura frammentaria (leggeva infatti mano a mano che arrivavano le parti del romanzo) aveva ritenuto necessario aggiungere un glossario per il lettore; ad una seconda lettura, integrale e continua, Pontiggia stesso si era convinto della sua inutilità:

E proprio questa lettura concentrata, che era stata faticosa ma anche esaltante – per me una nuova conferma della tenuta del testo e della sua grandezza – questa rilettura piena mi aveva confermato nell'idea, che mi ero già fatto parlando con D'Arrigo, che un glossario sarebbe stato fuorviante, perché il testo costruisce il suo lessico attraverso la narrazione.⁵

Per quanto riguarda il secondo aspetto, il problema linguistico è ben presente anche all'interno del romanzo stesso e una delle sue manifestazioni più vistose è il conflitto fra *fera* e *delfino*, affrontato direttamente per ben tre volte (tre *casibelli*, come li definisce 'Ndrja), ma continuamente ripreso perché attorno ad esso si catalizza una delle tante opposizioni che strutturano lo spazio e il sistema di riferimento del romanzo, come quelle, per esempio fra

⁴ Si cita dall'edizione Oscar Mondadori (in un volume) del 1982.

⁵ Intervista a Giuseppe Pontiggia (a c. di C. de Santis), in *Il mare di sangue pestato...*, cit., pp. 9-33. Nel volume sono pubblicate anche le schede di lettura di Pontiggia.

femminote e *culiseduti*, fra *pellisquadra* e *riattieri*, e così via. E il problema è centrale perché nel mondo chiuso dei *pellisquadra*, cioè dei pescatori, c'è una coincidenza piena fra parole e cose, cioè il nome delle cose è 'motivato', non arbitrario. Le *ferè*, cioè i delfini, possono essere chiamate solo così perché rompono le reti dei pescatori in modo maligno, con i loro comportamenti apparentemente seducenti e giocosi; sono il polo antagonista dei pescatori, un antagonismo che diventa un elemento cardine dell'identità del mondo dello Stretto:

La conoscevano così [la fera], come un fenomeno di cui devono fare calcolo, ogni giorno della loro vita, come si fa calcolo di luna o sole, veno o rema: come uno di questi fenomeni di natura che decidono del vivere di tutti i giorni del pescatore e qualche volta anche del suo morire (p. 318).

Lo scontro con il mondo esterno si manifesta sempre a livello di conflitto linguistico. Il primo *casobello* coinvolge il padre di 'Ndrja, Caitaniello, al quale un gerarca di passaggio nello Stretto impone l'uso della parola *delfino*: la lunga scena si svolge in mare, con il gerarca vociferante dal bordo della grande nave piena di camicie nere e Caitaniello in basso sulla feluca, costretto a ripetere il nome sconosciuto.

Il secondo *casobello* in cui si scontrano le due parole coinvolge direttamente il marinaio 'Ndrja e il suo superiore, il tenente Monanin, che racconta a 'Ndrja di un animale, il delfino, che non coincide con l'esperienza che 'Ndrja ha della fera. Anche in questo caso il dialogo si interrompe con l'imposizione d'autorità del nome delfino, e anche in questo caso è chiaro che ciò che rende impronunciabile il nome è la non coincidenza fra nome e cosa: nel mondo dello Stretto, il delfino si deve, si può chiamare solo fera.

La questione viene sintetizzata da una riflessione di 'Ndrja a margine di un sogno fatto sulla marina delle *femminote*, in attesa di passare lo Stretto: 'Ndrja sogna il cimitero delle *ferè* (la loro fine è un mistero per i *pellisquadra*) nel cono di Vulcano, dove le *ferè* arrivano purificandosi nel fuoco, una morte sublime, dunque, che contrasta però con la loro vita di commedianti maligne. Di fronte a questa fine gloriosa, non coerente con la fera che la comunità conosce, riaffiora immediatamente il problema linguistico:

C'era un difetto in quel suo sogno a occhi aperti.

Quella fera, quella meraviglia dell'altromondo, più la lustrava e decantava e più gli risuonava falsa nella voce, più cresceva a parole e più incresceva di fatto: quella fera che di fera non aveva più nient'altro che *il nome*. Ed era qui, nella fera, nel nome di fera, quel difetto. Quel prodigio di morte che vedeva, non s'accordava con lo schifo di vita della fera, *questo nome non s'attagliava* a quell'animale dell'altromondo, nome e cosa, insomma, non si pigliavano, non facevano razza, persuasione.

Così, a quel punto, *il nome proprio, il nome vero* di quella fera, quello che s'attagliava a pennello a quell'animale, a quella sua morte dell'altromondo, spuntò fuori, quasi da solo, in forza della cosa, e spodestò alla lettera la fera: defera, delfera, delfifera, delfino, il nome, sarebbe a dire, della bella copia della fera abitué dello scill'e cariddi, il nome della fera continentale, la fera che parla con la lingua fra i denti, che parla l'italiano, la fera dei mari alti, la fera d'altobordo (p. 180).

La lunga citazione offre un esempio di come la scrittura, sinuosa e complessa, crei un ritmo, vario o ripetitivo, ma continuo, che a ondate leviga e definisce i significati. La scrittura crea così la sua lingua e i suoi significati che delimitano e strutturano i riferimenti all'interno del romanzo, offrendo al lettore gli strumenti per leggerlo.

2. I nomi propri entrano anch'essi nella grande 'macchina' creata dalla scrittura darrighiana, non rimangono materiali inerti, ma vengono ridefiniti e rimotivati dalla scrittura romanzesca. L'aggettivo *acitano*, per esempio, nel romanzo indica senza incertezze la madre di 'Ndrja, detta Acitana, non il luogo, come è evidente nel passo che segue: «con la sua intonazione acitana, amabile e un poco neghittosa e sfottentina» (p. 373).

È così anche per il nome della fidanzata di 'Ndrja, Marosa (da Mariarosa), che ne sottolinea un tratto del carattere, cioè quello di essere come un maroso, sempre in movimento («Marosa ti chiami e maroso ti riveli, un cavallone che non c'è potenza che viene leggero», p. 406; «quel maroso che andava e veniva sempre in daffare...», p. 1172).

L'inserimento dei nomi propri nelle trame linguistiche del romanzo riguarda anche il nome del Duce, che le femminote, interpretandolo come *duci*, associano ad *amaro*, coniando il nome trasparente e significativo *Duciamaro*.

Ed è difficile recuperare il nome proprio Misdea, cristallizzato nel modo di dire 'fare una Misdea',⁶ in un contesto in cui la scrittura si appropria di nome e modo di dire, reiventandoli: comparando nel contesto delle devastazioni portate dall'Orca, Misdea acquista inizialmente, e in modo naturale, il significato di devastazione e strage; successivamente – divenuta un'invocazione delle donne – acquista un altro significato, giustificato con una paretimologia che la riconduce all'invocazione *miser cordia dei*, e, ripresa in successivi contesti, l'invocazione *misdea* acquista il significato di strage.

Misdea, misdea: da tutto il bordomare, dalla riva, la vita dei mari è solo rovina e rovina, è solo quella sterminata misdea. Per le marine si vedono file nere di femmine

⁶ Si rinvia alle osservazioni di BALDELLI, *Dalla Fera all'Orca*, cit., pp. 295-296n.

con le mani nei capelli che si gettano il tribolo come fossero diventate le statue dei loro dolori, con quella sola parola in bocca: *misdea*, che è tutto quello che restò di misericordia, dea, e la dea, figurarsi che dea, era lei, la Morte di terra, *Nasomangiato*, tutto quello che restò, che resta sulle labbra quando, smangiata dal bisogno di dirla più in fretta possibile, passò a significare sterminio massimo di cristiani o di cose, proprio quello, cioè a dire, per cui nello stesso istante la barbara dea veniva supplicata di avere all'istante misericordia (p. 730).

Il mondo della comunità di Cariddi, in cui parole e cose coincidono, assegna nomi anche alle barche e alle fere: in questo caso si tratta di nomi trasparenti. Per esempio, la piccola fera / delfino che gioca con 'Ndrja bambino si chiama *Mezzogiornara*, perché era solita apparire a quell'ora; oppure la fera *Nasodicane* o *Grampogrigio*, la prima incarnazione della morte alla quale *Caitaniello* cerca di sottrarre in lunghe dispute notturne, la moglie *Acitana*, prematuramente scomparsa.

Nel romanzo, i *pellisquadra* sono gli unici che hanno nome e cognome, nomi propri che vengono spesso elencati, quasi a dare conferma e a ribadire l'autorevolezza della comunità: *Jano Scarfi*, *Arturo Palamara*, *Ferdinando Currò*, *Saro Ritano*, *Caitaniello Cambria*. Le persone che 'Ndrja incontra, invece, o sono indicate con toponimi (*Portempedocle*, il *Maltese*), oppure non hanno nome, e per questo sembrano figure che trascendono la condizione individuale per acquistare valore di rappresentazioni assolute e memorabili della condizione umana, come quella dello spiaggiatore, o delle donne che mostrano le fotografie dei loro uomini dispersi in guerra a 'Ndrja, immagini senza nome e senza tempo del dolore.

Come nel caso dei processi di risemantizzazione del lessico, sia esso neologismo o lingua comune, il nome può giungere come approdo finale di un percorso che lo rende trasparente e quasi ovvio; oppure il nome proprio, misterioso ed estraneo al suo apparire, avvia un complesso percorso di motivazione e giustificazione del nome: la scrittura in questo caso sviluppa una fitta trama di rinvii e rimandi, fatti anche di assonanze, paronomasie, ripetizioni e scomposizioni, che lo giustificano.

Uno dei momenti più intensi e più alti di *Horcynus Orca* prende il via proprio da questa necessità di dare senso a nomi nuovi, estranei, che 'Ndrja bambino certe notti sente provenire dalla camera dei genitori. Sono i giorni della carestia e, dunque, del silenzio; gli uomini sono ammutoliti, le donne cercano di alleviare la loro cupezza. La moglie di *Caitaniello* avvia un lungo e complesso teatrino per svagare e distrarre il marito dal pensiero della carestia; 'Ndrja sente il parlottare dei genitori di notte e afferra due nomi, *Granvisire* e *Masignora*, i nomi del teatro dei genitori, per lui misteriosi, che preludono ad un silenzio che non spaventa il bambino perché sa che i genitori ricompaiono sempre, come rinati:

Per quella notte, per quella volta, il Granvisire e la Massignora non ricomparivano più: era come se il Granvisire avessero ripigliato mare, addobbatizzo dalla Massignora, la quale, a sua volta, s'era ritirata in casa per riuscire alla nuova comparsa del veliero del Granvisire. Il Granvisire e la Massignora, in altre parole, avevano fatto la loro parte: perché, di quei due appellativi, col primo che richiamava il secondo, l'Acitana e Caitaniello se ne servivano come maschere sotto le quali si nascondevano il rossore del piacereuzzo che si andavano a pigliare (p. 459).

Se la carestia era particolarmente barbara, questo teatrino non era sufficiente:

l'Acitana allora doveva sapere in partenza che il Granvisire [...] non poteva bastargli a Caitaniello, per levarsi dai pensieri neri come il tartaro: doveva dargli qualcosa anche per la mente, qualcosa di più di un Granvisire, di un appellativo, di una parola di fumo [...] gli dava allora un nome, un nome che doveva avere portato per lui dal suo paese, come parte della sua dote di signorina: un nome con cui lo dichiarava reale e che faceva coppia con altro, per lei, con cui lui le faceva gala (p. 459).

I due nuovi nomi sono quelli di Aci e Galatea: Aci è ricondotto alla provenienza dell'Acitana; Galatea viene riletto dal bambino come 'gala a te', cioè un omaggio del padre alla madre. Il mito di Aci e Galatea viene ripreso non come elemento esornativo ed esteriore perché viene riportato all'interno della dinamica narrativa del romanzo. Il motore della narrazione, anche in questo caso, è di tipo linguistico, ovvero la «gloriosa scansione» del romanzo di cui parlava Bufalino⁷ nasce dal ritmo interno della scrittura.

Molteplici i rimandi al mondo dei Pupi nel romanzo, a partire dalle modalità stesse della narrazione: 'Ndrja assiste al lungo racconto di Caitaniello nella seconda parte del romanzo come ad uno spettacolo dei Pupi: «questo cartellone che mi pittasti, dove ti rappresenta a te? In quale scena? In quale quadro?» (p. 502). L'epica cavalleresca, filtrata dal teatro dei Pupi, in cui bene e male sono nettamente distinti, fornisce ai pellisquadra un sicuro paradigma di riferimento, richiamato attraverso i nomi dei paladini diventati lingua comune. E sono tanti i passi in cui si fa riferimento a Orlando e a Gano di Maganza, da cui deriva *maganzese*, traditore, attributo ricorrente della fera, e *maganziseria*. Si veda il passo che segue, in cui l'Eccellenza fascista che ha appena sottratto il delfino / fera a Caitaniello per salvarlo, finisce inaspettatamente con ammazzare egli stesso la fera / delfino:

La fera si risentì talmente del tradimento, che per un momento riapparve ancora ai loro occhi nella sua nomea di settespiriti e di quasi immortale. Dette infatti l'im-

⁷ GESUALDO BUFALINO, *Codicillo a D'Arrigo*, in *Cere perse*, Palermo, Sellerio 1985.

pressione di vivere ancora abbastanza per fare segno con l'occhio alla loro parte [dei pellisquadra]. Cavalieri, vi saluto, pareva dicesse. Perché, cavalieri mi apparite a paragone di questo *maganzese* che è peggio di me e con ciò vi ho detto tutto. Mi mostra la lagrima e poi mi assassina nel mio stesso letto, mi dà una mano con un pugnale nascosto nella manica... (p. 225).

Nel mondo del mare, opposti al polo negativo della fera ci sono i pescispada, fedeli alle loro *fianchipiene* (cioè le loro femmine) e onesti, definiti per questo *pulcinella* e *orlandicchi*, che ingenuamente cadono nei tranelli delle fere («appostamento roncivallo», p. 533), che li attirano in una loro Roncisvalle:

Non si difesero i pulcinella? [...] Si difesero? Forse non si difese il conte Orlando a Roncisvalle? Così si difesero e morirono i pulcinella, specie valorosissima di orlandicchi (p. 533).

Da Roncisvalle si ha dunque l'aggettivo *roncisvallo* («impresa roncivallo», p. 531) ad indicare un'impresa destinata all'insuccesso, *roncisvalloso* ad indicare il minaccioso concentramento di fere oceaniche che ha invaso lo Stretto e che prelude alla fine della comunità dei pellisquadra (p. 817), e *roncisvallati*, quest'ultimo intenso attributo riferito ai soldati colpiti a tradimento dai tedeschi e dai bombardamenti, i cui cadaveri la traghettatrice Ciccina Circé allontana con il suono di una campanella durante la traversata notturna dello Stretto.⁸

Ricorrono i nomi di Angelica e di Medoro, di Malagigi («e qui suo padre faceva come Malagigi», p. 533), di Bovo d'Antona (p. 958), di Bradamante; derivati come *rodomontaro* (p. 1046) da Rodomonte; *grifonesco* da Grifone (per indicare l'aspetto esotico, africano, dello spiaggiatore, p. 145) e il bellissimo aggettivo *astolfino*, attributo insolito di cuore (*cuore astolfino*, p. 341) riferito a Caitaniello, il quale, in modo analogo ad Astolfo, è pronto ad andare a ripigliare il respiro dell'Acitana combattendo contro la Morte.

Se il mondo dei paladini è pienamente inserito e attivo all'interno del romanzo, altri nomi invece accennano a modelli con cui il romanzo dialoga. Il nome della traghettatrice notturna di 'Ndrja, Ciccina Circé, è un rinvio all'archetipo di tutte le narrazioni che raccontano un ritorno, cioè l'*Odissea*. Come Circe, Ciccina Circé, misteriosa e inafferrabile, è una maga per 'Ndrja (una «gran magara», p. 339; «una milleunanotte», p. 344) per come attraversa lo Stretto, per come tiene a bada le fere e i soldati morti che popolano le acque, per le profezie sulle difficoltà che avrà 'Ndrja al ritorno («Corre il

⁸ «Ci furono miserande roncisvalli di marinai italiani come voi, nei mari qui dintorno», p. 334.

rischio che si sloga i mascellari con tante sorpresine, tanti piattini coperti, che troverà con questo ritorno di guerra...», p. 344) e, soprattutto, per la contrapposizione che la stessa femminota crea fra lei, donna libera, che si busca la giornata, che tratta gli uomini alla pari, e le cosiddette *culiseduti*, cioè le donne che legano gli uomini alla casa, viste con disprezzo da Ciccina Circè. In *Horcynus Orca*, di Penelope manca solo il nome: Marosa, infatti, fa il voto che 'Ndrja tornerà vivo prima che lei abbia ricamato tutti i pesci del mare, e – come Penelope – inganna, disfacendo i ricami che ha fatto per prolungare l'attesa.

Lo stesso nome del protagonista non può non richiamare lo 'Ntoni dei *Malavoglia*, una presenza meno vistosa dell'archetipo omerico, ma che agisce in *Horcynus Orca* nella ripresa di alcuni temi, quali il rapporto fra individuo e comunità, fra quest'ultima e la storia, e nella scrittura, nei passi in cui affiorano frammenti di indiretto libero e si recupera la coralità delle voci, oppure che richiamano lo sguardo lirico del narratore dei *Malavoglia*.⁹ Una memoria temuta da D'Arrigo, che ne subiva il fascino e ne sentiva il pericolo, al punto da tenere davanti agli occhi, quando cominciò a scrivere il romanzo, un cartello con scritto: «non fare i *Malavoglia!*».

3. Se *Horcynus Orca* è stato letto anche come un romanzo del ritorno, in cui però chi ritorna non riesce a ripristinare l'ordine iniziale, tutto il romanzo potrebbe essere letto alla luce della disfatta di Roncisvalle,¹⁰ una disfatta che si consuma nella lunga parte finale del romanzo, sullo sperone di roccia dove i pescatori si sono riuniti, impotenti e senza barche (privati quindi del loro *mestieruzzo*), e, di fronte ad un incredulo 'Ndrja, cominciano a prendere in considerazione l'ipotesi di commerciare in carne bestina, cioè avviano una trattativa con gli inglesi perché questi trascino l'agonizzante e putrescente carcassa dell'orca a riva per poterla sfruttare. Invano 'Ndrja cerca di ricondurli al loro mestiere e alla sua etica, evocando la possibilità di ricominciare dalla costruzione di una nuova barca; a questo punto Luigi Orioles, portavoce dei pellisquadra, la testa pensante e l'incarnazione più limpida e rigorosa dell'etica della comunità, si gira verso 'Ndrja e gli dice «si fece lontana, la barca, 'Ndrja» a suggellare lo *straviamento* e la fine dello Scill'e Cariddi. La frase viene ripresa e scomposta fonicamente, come un *leit motiv* musicale, cadenzando le riflessioni e le rabbie di 'Ndrja che prende

⁹ Si vedano le puntuali osservazioni di Pontiggia in *Il mare di sangue pestato*, cit., p. 25.

¹⁰ Suggerisce questa lettura la tesi di laurea discussa da FRANCESCO DI GIORGIO, *Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo. Dal segno al senso*, relatori Proff. Gino Ruozi e Francesca Gatta, a.a. 2014-2015, Scuola di Lettere e Beni culturali, Università di Bologna.

coscienza solo in quel momento dei segnali di straviamento avuti nel viaggio di ritorno e reinterpreta in una nuova cornice gli incontri avuti nella prima parte del romanzo. E la frase di Luigi Orioles ripetuta, scomposta, assemblata per assonanza ad altre parole fino a trovare la forma di *barca*, *arca*, *bara*, diventa come il suono del corno di Orlando:

E non era come se l'oreocchiava là, e là alla base della lanterna l'oreocchiava che, spezzata la Durlindana, con la bocca piena di sangue, soffiava oramai simbolico nel corno, suonava a nessuno, al vento alla deserta sterminata distesa di mare, quel suo segnale che era tutto, in tutto, come il suono di una marcia funebre: «si... sife... fe... fe... fecelo... lo... lo... lon... taaa.. na...»? (p. 1115).

La scrittura crea questa ultima sovrapposizione fra il paladino morente e il pellisquadra che suona la resa, una sovrapposizione che tuttavia sottolinea come il Luigi Orioles *maganzese* (p. 1097) di questa parte di romanzo, a differenza di Orlando, suona la resa ancora prima di combattere, avendo gettato le armi, cioè la traffinera (precedentemente definita Durlindana):

un Luigi Orioles che altro che difendersi anche vedendosi perso, altro che spezzare la Durlindana dopo aver fatto una carneficina, un Luigi Orioles che la Durlindana la spezzava issofatto ancora intatta di sangue [...] e il corno, lui, non lo suonava all'ultimo [...] «Baara. Baara» suonava come affogato, roncisvallato, e non era né affogato né roncisvallato (p. 1123).

Nel mondo che si sta disfacendo, e di cui Luigi Orioles diventa figura, il paradigma dei paladini viene richiamato un'ultima volta, ma per sottolineare oramai la sua inadeguatezza. I nomi dei pellisquadra sono dati, sono come il nome della fera che può chiamarsi solo così. L'unico nome proprio dei pellisquadra che entra nei processi di deformazione linguistica della parte finale è, non a caso, solo quello di Luigi Orioles, come se la scrittura cercasse ancora una volta nella lingua una verità e una rappresentazione di quanto accade nel mondo. Così nelle apocalittiche visioni in cui si manifesta la fine dello Scill'e Cariddi, desertificato, cosperso di ossa rese abbaglianti dal sale del mare prosciugato, il nome di Luigi Orioles si scompone, si scioglie e rimane solo una sequenza di suoni che si ricompongono nella neocoiniazione *fnimondorioles* a suggellare la fine dello Stretto:

il finimondo vero, ultimo, definitivo lui lo vedeva, lo sentiva ora nella fine, nella malafine di quello che fu Luigi Orioles: e cioè il finimondo vero, ultimo, definitivo lui lo vedeva, lo sentiva ora che lo vedeva, lo sentiva in una parola, come finimondorioles (p. 1131).

Anche il nome del costruttore di barche don Armandino Raciti, evocato e ripetuto ossessivamente da 'Ndrìa come una parola magica (una parola *mammalucchina*, nella lingua orcinusa) capace di risvegliare e ricondurre i pellisquadra all'etica del loro mestiere, diventa un insieme di suoni inarticolato, privo di consistenza reale che risuona a vuoto: «e lo sbarbatello ripeté, ripeteva quel nome tutto di seguito, filato filato, senza ripigliare fiato: *donarmandinoraciti*» (p. 1168).

Il radicale stravolgimento portato dalla guerra non risparmia i nomi in cui la comunità si rappresenta e si rispecchia, che diventano fantasmi sonori nel vuoto dello Scill'e Cariddi.

Biodata: Francesca Gatta insegna Linguistica italiana all'Università di Bologna (sede di Forlì) presso il Dipartimento di Interpretazione e Traduzione. Si è occupata principalmente della lingua d'autore del Novecento e della lingua dello spettacolo, in particolare di melodramma e di cinema (*Il teatro al cinema. La lingua del cinema degli anni Trenta*, 2008). Fra i suoi ambiti di ricerca, inoltre, l'italiano contemporaneo e la didattica dell'italiano.

Francesca.Gatta@unibo.it