

Ambra Carta

Variazioni sul tema del fantastico.
***Horcynus Orca* di Stefano d'Arrigo**



Tutti i diritti sono riservati
© 2005 - Allori edizioni
Via A. Grandi 27 – 48100 Ravenna
Tel. 338.1221449
<http://www.alloriedizioni.it>
email: info@alloriedizioni.it

Avvertenza

Nelle pagine di questo saggio si propone l'analisi di un romanzo tra i più discussi della letteratura siciliana della seconda metà del Novecento, *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo. L'opera, ricca di rimandi ed echi letterari, stratificata in molteplici livelli di lettura, seduce e allontana, ancora oggi il lettore comune, ma anche il critico più avvertito. Già all'epoca della sua pubblicazione, nel 1975, rappresentò un vero e proprio caso letterario sia perché ben quindici anni di intenso lavoro sulla lingua erano intercorsi tra i primi abbozzi pubblicati su rivista e la versione definitiva, sia perché il linguaggio e lo stile apparivano così tanto innovativi e 'straniati', per usare un termine *horcynusso*, da richiedere un impegno e uno studio vero e proprio da parte del lettore.

Come si leggerà di seguito, il dibattito tra gli studiosi durò a lungo e fu assai acceso; i critici si divisero tra denigratori ed entusiasti. I sostenitori dell'opera vi individuaronò i segni di un rinnovamento assoluto del canone letterario siciliano, il modello cioè di un romanzo epico, per usare un ossimoro, di una narrazione che si sviluppa nell'intreccio di due tempi e due ritmi narrativi, il tempo ciclico del Mito e quello lineare della Storia. All'interno di un sistema narrativo così complesso, il tratto più innovativo e rilevante è rappresentato dal livello espressivo della lingua. L'autore forzò il sistema grammaticale dell'italiano, vi inserì dialettismi e neoconiazioni fino a ottenere un impasto linguistico che, nella sua assoluta novità, ricrea sulla pagina il flusso della narrazione orale.

Lo straniamento che *Horcynus Orca* continua ancora oggi a provocare nel lettore è dovuto agli effetti di una continua metamorfosi che ogni parola, ogni suono, rivivono nell'atto della let-

tura. Nell'intreccio che si determina tra la Storia nazionale e quella individuale del protagonista, la prima resta nello sfondo, mentre la seconda, ovvero il ritorno in patria di un anti-eroe sopravvissuto alla guerra, rivive nei ricordi e nel linguaggio che li trasforma incessantemente. Il romanzo ha, dunque, suscitato l'interesse per l'analisi linguistica e per l'individuazione del sistema complessivo della sua architettura compositiva, quello retorico-tematico e ha suggerito l'ipotesi di una chiave di lettura che individua nelle metamorfosi linguistiche il meccanismo retorico-inventivo e anti-realistico dell'opera.

Questo saggio si divide in due capitoli; il primo è dedicato all'analisi del romanzo, alla storia della sua difficile genesi, all'individuazione dei caratteri stilistici e dei molteplici livelli di lettura, da quello linguistico a quello tematico. Il secondo ripercorre brevemente la storia del racconto fantastico europeo tra Ottocento e Novecento e il cambiamento che attraversa nel passaggio dalla 'visualizzazione' del soprannaturale alla sua introiezione, all'interno di un sistema retorico-espressivo codificato. I nuovi statuti linguistici che il racconto fantastico acquisisce nel Novecento, infatti, creano un modello narrativo in cui il linguaggio diviene la sede privilegiata della trasformazione e 'fantasticizzazione' della realtà. Sullo sfondo di questo mutato scenario europeo inserisce lo sviluppo della letteratura siciliana tra epigoni veristici e sperimentazioni novecentesche.

Fin dal XIX secolo, infatti, la presenza di uno scrittore come Luigi Capuana aveva favorito l'apertura della letteratura regionale a nuovi temi – quali l'inconscio, il soprannaturale, il mistero – che richiedevano strategie narrative e modalità retoriche nuove rispetto al modello romanzesco veristico. Lo sperimentalismo dei narratori siciliani trova conferma, pertanto, nella vocazione all'anti-realismo, che fin dall'Ottocento si rintraccia nella produzione narrativa di tanti scrittori siciliani. Nel Novecento il

canone letterario si arricchisce di autori visionari ed eccentrici quali, per esempio, Gesualdo Bufalino, Antonio Pizzuto e Beniamino Joppolo. L'innovazione linguistica, che aveva rappresentato la novità del fantastico novecentesco rispetto al suo precedente ottocentesco, offre possibilità nuove alla trasformazione fantastica della realtà.

Lo sperimentalismo linguistico-espressivo di *Horcynus Orca* è il tratto più innovativo e rappresentativo dell'opera nel contesto letterario degli anni Sessanta e Settanta; sullo sfondo di un modello letterario che assumeva il linguaggio come principale strumento di cambiamento, quest'opera, con la sua 'fluviale' e 'irrefrenabile' narrazione, esibiva continue metamorfosi della realtà attraverso un uso 'straniante' della lingua.

Nasceva così un romanzo metamorfico che era anche una sintesi dell'immaginario onirico della letteratura occidentale, dei suoi archetipi narrativi e dei suoi temi simbolici, quali per esempio il viaggio per mare, il traghettamento come passaggio da un mondo all'altro, la lotta contro il Male e, sul piano strutturale, il meccanismo a incastro del racconto nel racconto, che rinvia la morte dell'eroe e l'epilogo della storia.

Nel romanzo epico-fantastico di D'Arrigo, infatti, i viaggi si svolgono nei ricordi e nei sogni del passato di 'Ndrja che, risalendo il corso della propria storia, trova la sua origine e la sua morte. È sembrato perciò possibile ricollegare la sperimentazione formale del romanzo una parte alla vocazione 'oltranzista' dei narratori siciliani, e dall'altra al modello novecentesco del 'fantastico', che sposta all'interno delle strategie retoriche la genesi della metamorfosi della realtà.

Horcynus Orca e lo ‘straviamento’ della realtà

Con l’opera di Stefano D’Arrigo entriamo in un universo vasto e complesso in cui i sentieri del Mito, le simbologie dell’immaginario e le stratificazioni delle narrazioni epiche realizzano un armonioso e proteiforme sistema di segni e di sensi¹. Con *Horcynus Orca* il lettore torna a respirare la vastità e l’immensità dell’*epos* con i suoi eroi, le sue guerre e con l’estrema intensità delle passioni umane. La vastità della narrazione (1256 pagine) – che tanto spaventa e distoglie ancora oggi il lettore contemporaneo dall’inoltrarsi in universi complessi di intrecci polisemantici – costituisce invece in *Horcynus Orca* l’impronta della sua epicità; un’opera che del romanzo possiede i segni distintivi del genere letterario, ma dell’*epos* antico è l’eco che i secoli hanno rimodellato e consegnato alla contemporaneità. A parte infatti la consanguineità tematica che apparenta l’opus *horcynuso* ai poemi omerici – e, in particolare, all’*Odissea* per il tema del *nostos* dell’eroe reduce da una guerra che ha ‘straviato’ definitivamente un mondo arcaico – è la volontà di restituire un significato possibile alla cronaca dei fatti, alla Storia, osservandola da un fascio di luce vasto e potente, che avvicina l’opera darrighiana all’*epos* antico.

¹ Questo lavoro, ispirato dalla ricerca da me svolta presso il Dottorato di Italianistica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università degli studi di Palermo, ha visto pubblicate solo alcune pagine dal titolo *Horcynus Orca di Stefano D’Arrigo e il fantastico-meraviglioso*, in AA.V.V., *Il visionario, il fantastico, il meraviglioso tra Otto e Novecento*, a cura di Angelo M. Mangini e Luigi Weber, Ravenna, Allori edizioni, 2004, pp.309-348

Progettato nel primo decennio post-bellico, in anni difficili per l'intellettuale che, davanti alle efferatezze scatenate dalla guerra, sentiva il dovere di fare i conti, in un modo o nell'altro, con la 'storia', *Horcynus Orca* tenta di restituire un senso possibile alla caduta irredimibile dell'uomo e dei suoi valori. Nell'opera lo spettro dell'Apocalisse, l'abbandono degli Dei, la fine dell'Assoluto, non producono un nostalgico ritorno al passato ma un canto corale che, attraverso la memoria e la rievocazione di storie fittamente intrecciate e intessute, mostra la ricchezza e la vitalità di un mondo arcaico in sintonia con la Natura e con il mondo divino.

Il risultato di tale tentativo è un'opera per certi aspetti anacronistica negli anni in cui fu scritta ma, soprattutto, troppo impegnativa per il vasto pubblico.

Horcynus Orca di D'Arrigo² fu pubblicato nel 1975 dopo una lunga e faticosa gestazione non priva di polemiche e di scontri di opinioni fra gli intellettuali dell'epoca. Scrittore dal carattere riservato ai limiti della aperta scontroosità³, D'Arrigo giunge al romanzo dopo una raccolta poetica, *Codice sicilia-*

² D'Arrigo nasce ad Ali, in provincia di Messina, nel 1919 e muore a Roma nel 1992.

³ Noti e più volte ricordati dai critici che l'hanno conosciuto personalmente - G. Pontiggia, S. Lanuzza, C. Marabini, I. Calvino, G. Debenedetti, etc. - sono gli attriti verbali, le aperte polemiche di D'Arrigo con Vittorini quando quest'ultimo, senza l'approvazione dello scrittore messinese, pubblicò sul n. 3 del «Menabò», il nucleo embrionale di quello che egli stesso definiva un *work in progress*, apponendovi un glossario di termini dialettali di cui il testo - intitolato *La testa del delfino* e poi *I giorni della fera* - era pieno. D'Arrigo rifiutò l'iniziativa del fondatore del «Menabò» perché ne aveva concesso la pubblicazione di quel testo solo a patto di poterne continuare la correzione, modificandone sostanzialmente la veste lessicale e stilistica; tradito così da Vittorini fu solo in parte risarcito dalla nota, apposta da Calvino sul retro di copertina dello stesso numero della rivista, in cui si precisava che il glossario era stato pubblicato senza il consenso dell'autore.

no⁴, pubblicata nel 1957 con Scheiwiller e con cui nel 1956 aveva ricevuto il premio Crotone da una giuria presieduta da Debenedetti. Nel 1959 D'Arrigo riceve, per il romanzo *I fatti della fera*, il riconoscimento del mondo letterario nazionale con il premio *Cino dal Duca*, consegnato da una giuria composta da Bo, Vittorini, Zavattini, Montale, Sereni, Anceschi: questi ultimi già intravedevano infatti i segni del futuro capolavoro *horcynuso* che tanti misconoscevano negli anni Settanta-Ottanta, pur continuandolo a definire un capolavoro assoluto della narrativa italiana del dopoguerra. Nel 1960 Vittorini ne pubblica, sul «Menabò» n. 3, due episodi – la cattura del delfino e il trasbordo nel *duemari* con Ciccina Circé – con il titolo *I giorni della fera*, e scatena una polemica senza fine sull'uso del dialetto in letteratura. A tale proposito D'Arrigo precisa:

Il mio linguaggio non è né dialetto né l'italiano letterario [...] È come se io avessi inventato una mia lingua [...]. Si tratta di una lingua intrisa di forti termini dialettali, in grado di rappresentare situazioni ed emozioni: un italiano rinvigorito dal dialetto, pur senza essere una fusione tra i due linguaggi [...].

Interrogato sull'idea centrale del romanzo, l'autore risponde:

L'idea espressiva e linguistica innanzitutto [...] Il problema per me non fu tanto quello di raccontare certi fatti ma di come raccontarli, e, di conseguenza, di quale linguaggio dovevo adoperare. Così il mio progetto finì un po' per essere, oltre che letterario, una ricerca di identità⁵.

⁴ *Codice siciliano* sarà ristampato da Mondadori nel 1978.

⁵ Le due ultime citazioni sono tratte da S. LANUZZA, *Intervista e nota bio-bibliografica*, in L. Rizzo, *Stefano D'Arrigo*, Lunedì letterari, Provincia Regionale di Catania, 1992, pp. 4, 6. La conferma che per D'Arrigo l'aspetto più importante e profondo del romanzo risiedesse nella lingua proviene dalla citazione, riportata dall'autore stesso, di una dichiarazione di Maria Corti relativa al suo romanzo: «[...] la coscienza che nelle parole è

Il nucleo embrionale del romanzo, *La testa del delfino*, scritto tra il 1956 e il 1957 e rielaborato tra il 1958 e il 1961 col titolo *I fatti della fera*, subisce per quindici anni una furiosa e accanita trasformazione per giungere nel 1975⁶ allo sterminato, fluviale, portentoso romanzo *Horcynus Orca*. A distanza di dieci anni, nel 1985, D'Arrigo pubblica il suo secondo e ultimo romanzo, *Cima delle nobildonne* che, pur riallacciandosi al poema *horcynuso* per il tema del ritorno al Mito dell'origine e per la meditazione sull'ambivalenza della vita che in sé contiene 'incistata' anche il germe della futura morte, segue tuttavia percorsi narrativi e stilistici molto diversi⁷. La normalizzazione

racchiuso l'inferno e il paradiso delle cose», in *Intervista a Stefano Lanuzza*, cit., p. 8.

⁶ Per facilitare il riferimento ai romanzi si useranno le seguenti sigle: GF (*I Giorni della Fera*), FF (*I fatti della fera*) e HO (*Horcynus Orca*). Si precisa inoltre che le citazioni da *Horcynus Orca* fanno riferimento all'edizione Mondadori 1975. S. D'Arrigo, *I giorni della fera*, in «Il Menabò», 3, 1960, pp. 7-109; i due episodi che, come è stato sopra ricordato, narrano la cattura e uccisione del delfino e il trasbordo di 'Ndrja sulla barca di Ciccina Circé, corrispondono a HO, rispettivamente, pp. 181-218 e pp. 311-403. La lunga e tortuosa vicenda editoriale si può ripercorrere in W. PEDULLÀ, *Introduzione* in Stefano D'Arrigo, *I Fatti della fera*, Milano, Rizzoli, 2000, pp. V-XXXVI; C. DE SANTIS, «Intervista a Giuseppe Pontiggia», in *Il mare di sangue pestato. Saggi su Stefano D'Arrigo*, a cura di F. Gatta, Catanzaro, Rubbettino, 2002, pp. 9-27; E. GIORDANO, *A proposito di un «caso» editoriale* in, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1984, pp. 9-27.

⁷ S. LANUZZA, *Stefano D'Arrigo dopo «Horcynus Orca»: «Cima delle nobildonne» e la pienezza metamorfica della realtà*, pp. 183-196. Nel suo saggio Lanuzza analizza anche il secondo romanzo darrighiano rintracciandovi forti analogie di carattere tematico e retorico con il primo. La metamorfosi fantascientifica e l'ambivalenza della vita e della morte infatti si servono di una lingua altamente specializzata; non più l'impasto eterogeneo e innovativo proprio di *Horcynus*, di una lingua stratificata e primigenia, ma l'accostamento del linguaggio scientifico medico dispiegato in tutta la sua precisa ed esatta terminologia, con il lirismo soffuso e l'eleganza propri di una vocazione artistica, che ignora soglie e confini tra ambiti di conoscenza diversi.

lessicale e stilistica del registro espressivo lo riporta, infatti, all'interno di codici narrativi non più innovativi, come quelli *horcynusi*, e molto diversa è anche l'ambientazione cronospaziale, a tratti fantascientifica e senza dubbio contemporanea, lontana dall'atmosfera epico-arcaica dell'oasi mitica *horcynusa*. Il 1975, ricorda R. Crovi⁸, era stato un anno denso di avvenimenti importanti sul piano politico mondiale e anche su quello editoriale e letterario. Era stato l'anno del premio Nobel a Montale, della pubblicazione di *Ernesto* di Saba, di *Trattato di semiotica generale* di Eco; tuttavia l'attenzione della critica fu rivolta al romanzo di D'Arrigo e al 'caso' editoriale che ne conseguì. L'Italia si spaccò in due, da una parte gli entusiastici ammiratori – Bo, Pontiggia, Lanuzza, Debenedetti, Pampaloni, Pedullà e Bufalino – che parlavano di capolavoro della narrativa italiana del dopoguerra, di romanzo epico dal «gigantismo verbale, dall'estremismo linguistico», di romanzo dalla «ininterrotta potenzialità simbolica»⁹, «dall'andamento fluviale»¹⁰ e dalla duplice lettura, realistica e visionaria, dal barocchismo verbale sfarzoso e dal virtuosismo linguistico. Lanuzza¹¹ sottolineò il ritmo solenne e monumentale e Mario Grasso definì la lingua impiegata un «impasto fonosemantico complesso» e parlò di «chimismo linguistico». Stupisce, ma solo in parte, il quasi totale disinteresse di un intellettuale come L. Sciascia, protagonista della scena letteraria e critica del dopoguerra. Erano gli anni infatti del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa,

⁸ R. CROVI, in «L'Immaginazione editoriale», Torino, Aragno, 2001, pp. 55-58.

⁹ G. PONTIGGIA, *Introduzione* a S. D'Arrigo *Horcynus Orca*, Milano, Oscar Mondadori, 1982, pp. 5-11.

¹⁰ G. AMOROSO, «Horcynus Orca» *tra il sentitodire e il vistocogliocchi*, in *Messina negli anni Quaranta e Cinquanta*, Istituto degli Studi Storici G. Salvemini, Sicania, 1999, 2 voll., pp. 565-576.

¹¹ S. LANUZZA, *Stefano D'Arrigo dopo «Horcynus Orca»: «Cima delle nobildonne» e la pienezza metamorfica della realtà*, cit., pp. 183-196.

di *Le parrocchie di Regalpetra* e *Gli zii di Sicilia*, delle inchieste di Danilo Dolci sulla storia immutabile della Sicilia e dei suoi mali; *Horcynus Orca* rompeva violentemente con questo scenario di inchieste e cronache sulla realtà e sulla Storia perché, pur prendendo spunto dal nucleo “realistico” della guerra e dell’armistizio, proseguiva secondo direttrici inventive e trasfigurative che lo allontanavano dai moduli cronachistici e meridionalistici della letteratura d’in-chiesta di allora e si caratterizzava proprio per gli elementi di assoluta novità e di cambiamento rispetto agli stereotipi narrativi siciliani. L’accoglienza di Vittorini nel «Menabò» fu cioè un’ulteriore prova dell’estraneità di *Horcynus Orca* al panorama letterario siciliano e nazionale contemporaneo e, per conseguenza, del destino di immediata incomprensione del romanzo, del rifiuto e della impopolarità da parte della massa dei lettori e di una parte della critica letteraria.

Come è stato sopra ricordato, la pubblicazione del romanzo seguì una faticosa e lunga gestazione che portò dalle circa seicento pagine della prima stesura alle più di mille della versione finale. Il confronto tra le due mostra il lavoro ossessivo su ogni singola parola, che subisce radicali trasformazioni fino ad assumere una veste linguistico-espressiva del tutto nuova. Le innovazioni infatti non si limitavano al passaggio a una sintassi dialettale, ma giungevano alla creazione di: «un linguaggio unico, la cui piena espressività deve emergere frase per frase, entro l’orizzonte dell’opera», come si legge nella introduzione all’edizione Oscar Mondadori del 1982, curata da Giuseppe Pontiggia¹². Il dibattito suscitato dal romanzo verteva

¹² PONTIGGIA, *introduzione* a S. D’Arrigo a *Horcynus Orca*, cit., p. 8, entusiastica e acuta è la lettura in chiave simbolica del romanzo da parte di Pontiggia, ma ancora più preziosa risulta per noi in quanto individua nella metamorfosi e nel ritorno i motivi simbolici ma anche i segnali ‘retorici’ e formali del romanzo. Si tratta della metamorfosi dei personaggi ma anche

sia sull'impiego del dialetto in letteratura che sul rapporto più generale tra linguaggio letterario e realtà nel contesto degli an-

del lessico. L'uso frequente della congiunzione «come» - sottolinea Pontiggia - crea ponti e garantisce passaggi e fusioni, così come l'analogia e le fantasiose metamorfosi di ogni lemma e di ogni suono evocato nella mente dell'eroe protagonista dell'*epos*. Pontiggia individua perciò la novità di *Horcynus Orca* nella «concezione metamorfica del linguaggio», nella creazione di un linguaggio unico, eversivo, ma generato da una vocazione evocativa che trasforma plasticamente e traduce coralmemente ogni aspetto della realtà. Nell'*epos horcynuso*, ogni dettaglio si amplifica e si dilata generando una polidimensionalità anche dei piani narrativi. Quindi la realtà è anche sogno e viaggio nella memoria, il realismo trapassa nel 'visionario', il presente nell'archetipo e nell'arcaicità dei riti religiosi. D'Arrigo concepì l'opera come un condensato di rimandi e di echi mitici ed epici come specchio moderno di un'infranta unità tra l'uomo e la divinità, ma anche come tragico canto di un *nostos* fallimentare in una patria 'straviata' e irrimediabilmente degenerata dal male e dalla guerra. La metamorfosi dunque risulta essere una interessante chiave di lettura dell'opera, sia a livello tematico che formale. Sulla lingua horcynusa restano fondamentali i seguenti studi: F. GATTA, *Semantica e sintassi dell'attribuzione in «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo*, in «Lingua e stile», a. XXVI, n. 3, sett. 1991, pp. 483-495; G. ALFANO, *Per una definizione di "romanzo monolingustico"*: *Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, in «Filologia e Critica», a. XIX, fasc. III, sett.-dic. 1994, pp. 393-410; I. BALDELLI, *Dalla Fera all'Orca*, in «Critica letteraria», a. III, n. 7, 1975, pp. 287-310 ora in ID., *Conti, glosse e riscritture, dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano, 1988; G. ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, in «Studi linguistici italiani», a. XXII, 1996, pp. 74-88 e pp. 235-269 (ora in ID., *Tra linguistica e letteratura. Scritti su Stefano D'Arrigo, Consolo, Bufalino*, in «Quaderni Pizzutiani», 4-5, 1999, pp. 1-59); G. ALFANO, *Gli effetti della guerra. Su Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, Roma, Luca Sossella editore, 2000; *Il mare di sangue pestato. Saggi su Stefano D'Arrigo*, a cura di F. Gatta, Catanzaro, Rubbettino, 2002 raccoglie saggi su diversi aspetti dell'opera. Di recente ripubblicazione è inoltre il già citato S.D'Arrigo, *I fatti della fera*, Milano, Rizzoli, 2000 con introduzione di Walter Pedullà (pp. V-XXXVI) e i saggi di Andrea Cedola «*I fatti della fera*» nelle lettere di D'Arrigo a un amico, ivi, pp. XXXVII-XLV e di Siriana Sgavicchia da «*I fatti della fera*» a «*Horcynus Orca*», ivi, pp. XLVII-LX.

ni Sessanta e Settanta, quando il rifiuto del Neorealismo e dell'Ermetismo spingeva gli intellettuali italiani a confrontarsi sulla questione del 'realismo', a riproporre la funzione dell'intellettuale nel nuovo contesto storico-politico di quegli anni e a ricercare nuove 'poetiche' in grado di rappresentare la realtà post-bellica. Lo sforzo di D'Arrigo fu indirizzato alla rifondazione lessicale-semantica della lingua e giunse a risultati di un certo 'manierismo visionario'. L'obiettivo era di pervenire ad una lingua assoluta, come sopra ricordato dalle parole dello stesso D'Arrigo¹³. L'ossessivo scavo verbale, sintetizzato nella metafora linguistica che suggella il romanzo «dentro, più dentro, dove il mare è mare»¹⁴, si manifesta nelle ampie perifrasi, nei giochi verbali e nelle ridondanze e ripetizioni di lemmi a loro volta risuffissati e risemantizzati, tanto da poter individuare nella 'ripetizione' di moduli lessicali e sintattici lo *stigma* stilistico della lingua *horcynusa* e la sua impronta poetica più rilevante. Le metamorfosi che la lingua subisce e le neoconiazioni così sfrenate pervengono infatti a un'incessante ricreazione di sempre nuovi significati¹⁵.

¹³ Intervista concessa a S. LANUZZA, *Scill' e Cariddi. Luoghi di "Horcynus Orca"*, in «Lunario nuovo», Acireale, 1985. Un elenco esaustivo dei neologismi lessicali è riportato in G. ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, cit., pp. 83-88 e poi pp. 235-264 cui segue l'elenco dei composti giustappositivi e delle univerbazioni, pp. 264-269.

¹⁴ Si tratta dei versi di *All'alba* di Alfonso Gatto, *Poesie d'amore*, Mondadori, Lo Specchio, 1973, come D'Arrigo stesso dichiarò: «Come la donna affonda e dice vieni / dentro più dentro dov'è largo il mare». Il rapporto di D'Arrigo con la poesia non può trascurarsi; egli aveva infatti iniziato scrivendo le poesie *Codice siciliano* (Milano, Scheiwiller, 1957) e l'intero *epos horcynuso* risente di una diffusa dimensione epico-lirica radicata nella matrice antiromanzesca ed epica dell'opera.

¹⁵ F. GATTA, *La rigenerazione del lessico: lingua comune e neologia in «Horcynus Orca»*, in ID., *Il sangue di mare pestato*, cit., pp. 143-157, [p. 152]; I. BALDELLI, *Dalla Fera all'Orca*, in «Critica letteraria», cit., p.288.

Il fluviale e ‘straniante’ *Horcynus Orca* irrompeva così con una straordinaria imprevedibilità di linguaggio e di contenuto sulla scena letteraria italiana allora alle prese con lo sperimentalismo della Neoavanguardia e con i nuovi orizzonti linguistico-retorici.

Sebbene la storia narrata, il *nostos* del marinaio ‘Ndrja dalla guerra dopo l’armistizio del 1943, non rappresenti affatto una novità e attinga al repertorio più diffuso di tutta la letteratura occidentale¹⁶, tuttavia il modo in cui esso è trattato lo è per

¹⁶ Si veda E. GIORDANO, *La trama. Alcuni modelli in «Horcynus Orca»: il viaggio e la morte*, cit., pp. 47-100. Oltre all’*Odissea*, anche il *Moby Dick* di Melville influenzò certamente HO per il tema del mostro marino e per il valore simbolico della lotta tra il Bene e il Male. A intrecciare in una stessa tradizione le due opere è anche il significato simbolico che in entrambe ha il colore bianco come allusione alla morte. Si legga *Moby Dick*, cap. XLII, *La bianchezza della balena* e HO, pp. 280-281: «Tutto quel nereggiare, fitto e agitato, di Camicie Nere che veniva allora dal bastimento in navigazione per l’Abissinia: nereggiare da dove svaporava una ventosità di puzze di piedi, di divise nuove fiammanti, di cuoio di scarpe, di rancio, di fumo di ciminiera e di creolina, quel nereggiare, era diventato tutto un biancheggiare d’ossa, nude e fredde, che qua e là andavano ingiallendo». (Sul *Moby Dick*, come possibile fonte del romanzo, si veda anche D. MARRO, *D’Arrigo verso il romanzo: “Delfini e Balena Bianca”*, in «Quaderni di Italianistica», a. XVIII, fasc. 1, 1997, pp. 57-72). E. GIORDANO, in «*Horcynus Orca*: il viaggio e la morte, cit., pp. 90 e sgg., ricorda le numerose suggestioni giunte all’*epos horcynuso* da *Le Avventure di Gordon Pym* di E. A. Poe (HO, p. 280), ma anche dalla tradizione novellistica di Boccaccio: *Decameron* II, 7 (la novella di Alatiel per il *topos* della fanciulla rapita) e *Decameron* IV, 9 (la novella di Guglielmo Rossiglione e Guglielmo Guardastagno per il *topos* del cuore dell’uomo mangiato dalla donna, ripreso in *Horcynus Orca*, a p. 1186, dove a proposito dell’ultimo incontro di ‘Ndrja con Marosa si legge: «Gli sembrò come di vedergliela addentare la parola cuore, e s’immaginò il suo cuore, vivo vivo, mentre glielo mordeva piano piano, pezzetto a pezzetto»). Il richiamo alla tradizione novellistica da un lato e alla grande stagione del romanzo ottocentesco d’avventura, epico per le risonanze vaste e assolute dei suoi sguardi sul reale, riconduce *Horcynus Orca* nell’alveo dell’epicità.

tanti aspetti. Il mare, la morte, il ritorno dell'eroe in patria e l'avventura, infatti, sono nuclei tematici ricorrenti del romanzo, attorno ai quali la materia diegetica si intreccia e si sviluppa in molteplici direttrici. L'acqua, principio di vita, qui è anche principio di morte e l'Orca diviene il simbolo del Male Assoluto come il Leviatano biblico¹⁷.

Il romanzo suggerisce una duplice lettura, la prima realistica, legata al dipanarsi progressivo e lineare della materia narrativa, l'altra 'simbolico-mitica' che, frantumando di continuo la diegesi romanzesca, crea un percorso circolare, digressivo e spiraliforme, che affonda nelle profondità degli archetipi dell'immaginario collettivo¹⁸. Se a livello "realistico" è narrato il ritorno in patria di 'Ndrja, a livello simbolico il romanzo narra l'apocalisse di una civiltà intera e della sua etica 'straviata' dal Male e dalla morte del mondo contemporaneo.

'Straviate' sono le femminote che 'Ndrja incontra nella sua discesa agli inferi, 'straviato' è il padre Caitanello che stenta a riconoscerlo, 'straviato' è l'intero mondo dei pelle-

¹⁷ W. PEDULLÀ, *Congetture per un'interpretazione di «Horcynus Orca»*, introduzione a S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. VII-XXXI: «A sentire Alberto Savinio, "uno dei probabili etimi di Mare, e proposto come tale da Curtius, è il sanscrito Maru che significa deserto e propriamente cosa morta, dalla radice Mar, morire"» [p. VII]. Si veda anche G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972, p. 88 e sgg. per il simbolismo dell'acqua benefica e di quella malefica.

¹⁸ La lettura simbolico-mitica dell'HO, qui appena suggerita, si avvale del contributo di alcuni testi attinenti a una critica archetipico-simbolica quali: G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., in parte già utilizzato per la simbologia numerica presente nel romanzo; P. FRARE, «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo, in «Testo», 6-7, 1984, pp. 92-102; N. FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969, p. 198 e sgg (*Anatomy of Criticism*, 1957); G. BACHELARD, *La poetica della rêverie*, Bari, Dedalo, 1972 (*La poétique de la rêverie*, 1960), ID., *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975 (*La poétique de l'espace*, 1957).

squadre non più pescatori, ma ridotti a contrabbandare carne di orcaferone, ‘straviato’ è il mondo arcaico e intatto lasciato dall’eroe alla partenza e perduto per sempre per il predominio di un’etica di morte. Un episodio del romanzo che allude a questa catastrofe è il tribolo delle *femminote* per la strage dei *ferribò* che significò la loro personalissima rovina:

E questo dice perché ci sentiamo come tante vedove. Senza ferribò, ora c’immignonammo. Andiamo povere e pazze. Vere derelitte. Piedilungo ci dicevano. Ora femmine zingaresche, ci diranno. Ora che veramente andiamo vagabondando. Ora che pigliamo per sopra, invece che per sotto. In verso storto, straniato [...] Ah, guerra, guerra scellerata, tanto valeva fare pure di noi carneficina, dato che la facesti dei ferribò. Ah, guerra guerra, a noi che ci colpammo, ci rovinasti già, mentre a chi ci colpa chi lo sa?... Guerra? Che guerra? La guerra in testa a quel mascherone, la guerra che s’inventò lui. La sua guerra ci rovinò a noi...¹⁹

Emergono in questo brano la tragicità del sentimento darighiano, la sua ossessione dell’Assoluto, la ricerca di un archetipo linguistico e ontologico cui pervenire, l’approdo a un’autenticità primigenia, quali principi fondanti del suo sistema narrativo. Studioso di Hölderlin, cui dedicò la tesi di laurea, D’Arrigo incentrò infatti la propria riflessione sugli archetipi della Vita e della Morte, uniti fino quasi a coincidere in una filosofia e in una religione di vita basate sull’annullamento del Tempo ‘storico’ e sull’inserimento dell’essere in un Tempo

¹⁹ HO, p. 51. Tutta la sequenza del tribolo per la rovina dei ferribò (HO, pp. 44-51) è citata da M. GRASSO, *I litigiosi passeri e l’eros dei traghetti*, in «Gazzetta ufficiale dei dialetti», n. 3, 2002, Supplemento mensile della «Sicilia illustrata», pp. 8-10, come esempio di linguaggio onomatopeico predominante nel romanzo *horcynuso* e, per questo, accostato al linguaggio pascoliano e a quello gaddiano in una pagina de *Il primo libro delle favole*, in cui pure la lingua si presta efficacemente ad animare ogni oggetto della natura. Lo *nfùnfù* della salamacchine dei ferribò, gli sbuffi e sbuffoni e l’aria calda dei vapori trasformano per le *femminote* corpi e carni, animando fantasmi o marinai invisibili.

cosmico, ciclico e ripetitivo. Nella poetica darrighiana si avverte cioè l'eco da un lato del simbolismo romantico e dall'altro dell'ascetismo orientale, in quanto visioni del mondo fondate sulla vocazione trascendentale alla comunione simbiotica con la divinità, come garanzia di una superiore sfera di conoscenza oltre-mondana ed eterna. A tale meta tende nell'epos *horcynuso* la maniacale ricerca di un'origine, di un tempo perfetto ed eterno e di una retorica del linguaggio corrispondente. In *Horcynus Orca*, infatti, l'empirico e il realistico subiscono una trasfigurazione secondo le modalità linguistiche capaci di accogliere una nuova dimensione del 'reale' in cui il passato, rievocato nei sogni e nella *rêverie*, deforma il presente, 'straviato' e per sempre cancellato dalla Storia. Nel mondo arcaico e mitico dei pellesquadre di Cariddi, *omphalos* del macrocosmo universale su cui si specchia, il linguaggio corrisponde alla realtà, i segni alle cose, all'opposto di quanto avviene nel mondo della Storia; così se il Mito e la Poesia ricorrono a procedimenti narrativi fondati sulla 'ripetizione', sulla 'analessi' e sulla 'regressione', la Storia invece si serve della progressione lineare del tempo; mentre le prime adottano la retorica della ridondanza, la seconda ricorre alla *variatio* delle forme espressive.

Se l'opera è un sistema in cui ogni livello strutturale è in relazione con tutti gli altri, in *Horcynus Orca* esiste una piena corrispondenza tra forma e contenuto: il 'ritorno' è il motivo diegetico della narrazione, ma diventa anche figura retorica per eccellenza sia a livello lessicale-sintattico che nelle microstrutture foniche della lingua. Si aggiunga inoltre che la ripetizione ottiene l'effetto di snaturare il 'reale' svuotando di significato, attraverso processi di desemantizzazione, i significanti e ottenendo così nuovi significati. La ripetizione agisce dunque in *Horcynus Orca* come strumento retorico del discorso 'fantastico'. Nel romanzo infatti si procede attraverso arcate sintattiche

di ampio respiro, ricordi, digressioni e analessi²⁰; allo stesso modo, a livello lessicale e fonetico, il testo presenta una trama musicale fatta di allitterazioni, assonanze e consonanze, di figure retoriche quali anadiplosi, *geminatio*, raddoppiamenti analitici e sintetici, chiasmi e iterazioni continue di parole e di interi sintagmi che, attraverso la disseminazione fonica del significante, garantiscono la piena corrispondenza tra segno e significato dell'opera. La valorizzazione sonoro-evocativa della lingua *horcynusa*, insieme ad altri aspetti che vedremo più avanti, corrisponde alla volontà di proiettare l'universo scritto del testo in un mondo arcaico in cui miti, tradizioni popolari e riti religiosi trovano espressione in una narrazione orale e collettiva estranea alla figura dello scrittore moderno, isolato nella creazione della sua opera²¹. La fluidità e la duttilità del se-

²⁰ Per il doppio registro temporale, quello del tempo che trascorre e quello del tempo ricordato, si veda G. ALFANO, *Tra due flussi. Grammatica e logica dei tempi in «Horcynus Orca» di Stefano D'Arrigo*, in *Il mare di sangue pestato. Saggi su Stefano D'Arrigo*, cit, pp. 77-102. In generale sulla categoria narrativa del Tempo e il rapporto tra il tempo imperfetto della reiterazione e del ricordo e quello perfetto dell'azione, si veda: H. WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 125-146. G. Alfano, nel saggio sopra citato, dimostra come l'esistenza di un doppio registro temporale, quello percettivo e quello rappresentativo, del ricordo e del vissuto, e la loro non-coincidenza, determini nel romanzo l'assenza di un giudizio etico-linguistico da parte di 'Ndrja. Lo scollamento tra la percezione del vissuto e il ricordo di ciò che è stato determinerebbe cioè l'impossibilità a *dire*, a esprimere linguisticamente, attraverso le parole, un giudizio sulla realtà e dunque spiegherebbe il silenzio del protagonista. In effetti tutto il romanzo si basa su una sproporzione mostruosa tra segno e significato, tra linguaggio e realtà; l'opera narra pochi essenziali accadimenti con uno sperpero irrefrenabile di linguaggio, come se l'eccesso di *parole* celasse in realtà il vuoto di *cose*.

²¹ Sulla fine del patrimonio collettivo del 'narratore' si veda W. BENJAMIN, *Il Narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in ID., *Angelus Novus*, trad. it., *Schriften* (1955), Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274, il saggio è relativo al tramonto della narrazione come scambio di

gno linguistico *horcynuso*, piegato a straordinarie metamorfosi, raggiungono una cifra epico-lirica che veicola l'ingresso del magico nel realistico, l'infrazione alla norma e il capovolgimento fantastico del 'reale'.

Un primo esempio del modo in cui l'universo semiotico dell'opera crei la propria realtà autonoma da quella extra-testuale, è la coniazione del verbo *nuovoliare*, ottenuto dalla fusione di *nuotare* e *volare* e con l'aggiunta della vocale |i| che produce un particolare effetto fonosimbolico, in quanto *nuovo-*

esperienze nella modernità quando le radicali trasformazioni economico-sociali hanno di fatto eliminato gli spazi e le occasioni di condivisione delle esperienze collettive, provocando sempre più l'isolamento individuale. Anche LUKÁCS parla della solitudine del romanziere nell'epopea di un mondo abbandonato da Dio in *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1962. Questa considerazione ci porta a riflettere sulle radici storiche del racconto fantastico all'alba della Modernità quando, alla fine del Settecento, anche su basi filosofiche, al centro della riflessione è l'Individuo isolato dalla società, dall'Assoluto, dal divino ma anche scisso e frantumato in se stesso. A tale proposito opportune sono le riflessioni di MAGRIS nell'introduzione ai *Racconti notturni* di E. T. A. Hoffmann, Torino, Einaudi, 1994, pp. VII-XLI. Lo studioso interpreta l'origine del fantastico hoffmanniano come espressione di una soggettività scissa tra l'Io e il non-Io, secondo l'idealismo fichtiano di età romantica. Lo scrittore tedesco analizza con estrema lucidità la fisionomia di una coscienza sdoppiata e schizofrenica, sprofondata negli abissi della coscienza e che non esita a percorrere i territori del magico e del favoloso per dar voce alla fantasia, in grado di svelare i misteri celati dietro la prosaica e piatta quotidianità borghese. Magris riconduce l'estetica letteraria di Hoffmann all'angoscia dell'Io romantico provocata dall'esilio dell'uomo dalla comunione con gli dei. Da qui la rivalutazione della fantasia e del favoloso anche come risposta, in chiave ideologica, di uno spirito romantico che sogna chimere, fate e imprese cavalleresche e che regredisce ad un'età antica mitico-favolosa in cui questi valori erano ancora vivi. Se infine si ricorda la valorizzazione leopardiana dell'immaginazione, che consente di superare i confini ristretti dell'arido vero, si comprenderanno meglio le ragioni storiche della nascita del fantastico alla fine del XVIII secolo, i suoi principî filosofici e la retorica del suo linguaggio narrativo.

liare indica ‘*specificamente*’ il nuoto a volio e non il semplice nuoto (HO: 149, FF: 94)²².

Nel passaggio da GF a HO ogni singolo vocabolo si amplifica e il ritmo progressivo della Storia si trasforma in quello regressivo dell’*epos*. Il tempo, scandito ritmicamente in GF, in HO si sospende, invece, nell’indeterminatezza e subisce al contempo un’intensificazione lessicale fonoespressionistica: «specchio di mare» (GF) diventa «strabilio di mare» (HO: 181); «mandavano barbagli contro le case» (GF: 9) diventa: «facevano specchio» (HO: 183).

HO affolla parasinteti, con suffissi e o prefissi: «sgridavano», neologismi: «teatranteria» e fonosimbolismi: «ngangà» che in GF o in FF sono assenti; alcune volte l’amplificazione è il risultato dell’aggiunta di qualche aggettivo: (GF: 15) «mandavano bagliori» in HO: 189 diventa: «mandavano bagliori scuroscuro».

Le voci dialettali di GF sono italianizzate in HO ma mantengono l’eco fonosimbolica originaria: (GF: 20) «’nnacata posta posta» in HO: 195 diventa: «quel remeggio dell’ontro posta posta».

Tutte le voci analitiche di GF e FF diventano sintetiche in HO: «là dietro» diventa «laddietro», così come «vistocogliocchi, percosidire, sentitodire, Facciatagliata, Portempedocle, cannadastendere, tenebrolucente, camerapermangiare». I segni grafici che introducono il dialogo diretto dei personaggi, presenti ancora in GF e FF, scompaiono in HO, dove la voce di un narratore anonimo e collettivo, come l’aedo epico omerico, annulla la pluralità dei singoli ottenendo un impasto linguistico omogeneo e uniforme.

Emblematico è il caso del tribolo che in FF: 26-31 è ritmicamente scandito dall’altercalare delle singole voci delle

²² Si veda C. MARABINI, *Lettura di D’Arrigo*, Milano, Mondadori, 1978, p. 22.

femminote che, invece, in HO: 45-51 confluiscono indistintamente in un coro collettivo e sinfonico²³. Allo stesso scopo in-

²³ Su questo particolare (da FF a HO) si veda S. SGAVICCHIA, *Da «I fatti della fera» a «Horcynus Orca»*, in S. D'ARRIGO, *I fatti della fera*, cit., pp. XLVII-LX, in particolare pp. LVII-LVIII. Nel saggio inoltre si suggeriscono le fonti pittoriche e iconografiche del tribolo darrighiano e si ricorda un articolo di D'ARRIGO, *Omiccioli sino a Scilla*, Roma, Galleria d'Arte Palma, 1950, pp. 7-8 e considerato scritto in occasione di una mostra del pittore nel 1950 un archetipo stilistico del futuro *Horcynus Orca*; in esso compare l'espressione *dentro, più dentro dove il mare è più mare* con cui il romanzo si conclude. Non può trascurarsi il ruolo e l'influenza esercitati sulla genesi dello stile *horcynuso* dalla cultura iconografica e dall'attività di critico d'arte dell'autore. D'Arrigo, infatti, scrisse due saggi appassionati sull'opera del pittore Omiccioli e sullo scultore Mazzullo, rispettivamente: S. D'ARRIGO, *Omiccioli sino a Scilla*, Catalogo per Omiccioli, Roma, Studio d'arte Palma, 1950, e *La grandezza in pietra di Giuseppe Mazzullo*, in *Catalogo della Mostra antologica dell'opera di Giuseppe Mazzullo*, Palermo, Palazzo dei Normanni maggio-luglio 1977, pp. 7-10, un appassionato commento alle sculture e ai disegni dell'artista, in cui il lettore dell'*epos horcynuso* avverte immediatamente la fluida magmaticità della lingua darrighiana. La prosa saggistica di D'Arrigo infatti non si discosta da quella narrativa; uguale nelle metamorfosi della parola parlata, nella vivida duttilità che quelle scritte sprigionano; uguali i giochi verbali e gli schemi a palindromo. Si legga come esemplificazione di quanto detto: «solenne grandezza di tema, il tema stesso della sua grandezza». D'Arrigo critico d'arte è dunque importante anche per penetrare a fondo nelle sfumature ibride della sua espressività linguistica; essa è infatti sostanziata da colori e passaggi cromatici che si colgono alla luce del suo occhio critico. È il colore e il trattamento che il pittore Omiccioli ne fa, che D'Arrigo focalizza per esempio nella descrizione del paese di Scilla: «Scilla, sapete, è sullo Stretto di Messina, dirimpetto alla Punta di Torre del Faro, a Cariddi, l'altro dei due mostri-caverne fantasticato da Omero. Scilla, vedete, è questo prospetto bianco e basso di case su di un mare, appena oltre la riva e gli scogli, vertiginoso, da bleu cangiante sino a un color latte e una spiaggia sulla quale sembrerebbe possibile trovare conchiglie e relitti di naufragi [...] Sgomentevole fascino di cui ancora oggi è un segno nella circoscritta ma disperata, vasta avventura quotidiana di questi pescatori che remano chini e assorti, in un gesto severo e immutabile, in un tentativo continuamente ripetuto di condurre l'imbarcazione dentro, più dentro dove il mare è mare, perché a costo

fatti HO scioglie il dialogo diretto delle singole voci in una lunga e complessa architettura sintattica che si rivela l'eco lontana di un'oralità antica e le voci di questo antico passato ritornano, subendo però infinite metamorfosi. Si vedano ad esempio le successive trasformazioni di un singolo sintagma nel passaggio da FF: 203: «Ogni fedele, *quelle deesse*, lo considerano» a GF: 42 dove diventa: «*quelle – disse –*» fino a HO: 313: «Ogni fedele, *quelle deisse*, lo considerano», in cui l'aggiunta di elementi lessicali e sintattici nuovi ottiene l'effetto di 'straviamento' e la creazione di nuove realtà linguistiche. Ogni passaggio da un livello di realtà a un altro, come dalla veglia al sonno, scandito nettamente in FF, in HO assume invece la nebulosità seducente delle sfumature. Si legga come esemplificazione della progressiva smaterializzazione dei contorni e dei dettagli, e dell'amplificazione di ogni particolare, la sequenza narrativa del sogno in HO ma assente in FF:

Gli tornava a galla il sogno di quella notte d'agosto sulla corvetta e issofatto vedeva che senso avesse per lui quella scena con sua madre al posto di sua nonna Marchiona e lui mucusello a letto, al posto di Caitanello, e in cui l'Acitana con la mano gli faceva segno di avvicinarsi, e lui, il figlio ormai barbuto, ormai braghettono di porta, che lei non aveva conosciuto, s'avvicinava e allora lei gli faceva vedere che stava preparando lo stomatico per liberarlo dall'invasamento della feruzza, di quella tale Mezzogiornara, quel mucusello a letto, laddentro, con la faccia giallocanario²⁴.

della loro vita di padri sia conosciuto e vinto poi dai figli, ridotto a preda, a cibo [...]» in S. D'ARRIGO, *Omiccioli, un romanzo sullo stretto*, in «Il Caffè illustrato», luglio-ottobre 2003, pp. 84-88, [pp. 86-7]. La citazione rivela il vero incunabolo del futuro romanzo perché ne anticipa i caratteri stilistico-tematici essenziali: il radicamento esistenziale della comunità dei pescatori nella realtà quotidiana di una immutabile 'lotta per la vita'; la 'datità' oggettiva, e anch'essa atavicamente radicata, di un paesaggio che trasuda odori, essenze, suggestioni e storie antichissime. Questi sono i materiali concreti e le suggestioni immaginative dell'*epos horcynuso*.

²⁴ HO: p. 287.

Il brano di FF: 218

in un biancore di schiuma – s’immaginò – in tutto simile a quello di un’onda che corre a frangersi

si amplifica in HO: 338 diventando

in un biancore di schiuma, come l’ondata che viene a infrangersi contro uno scoglio e speronata, gli si apre intorno schiumeggiando e sembra allora che se lo risucchi e incorpori.

In generale, la vocazione dello stile *horcynuso* è quella di intensificare l’espressività fonosimbolica dei significanti puntando sullo spettro completo delle percezioni visivo-cromatiche, olfattive e uditive, su tutto il regno dell’ ‘impalpabile’ e dell’ ‘immateriale’, ma non per questo inesistente. Si legga GF: 55:

gli occhi fiammeggiarono come due piccoli tizzi di fuoco *bianco* toccati da un soffio. Teneva il viso, tondo e schiacciato, a piatto, verso l’alto, come aguzzasse la vista cercando gli occhi di lui

che, identico in FF: 213, diviene invece in HO: 330:

I suoi occhi fiammeggiarono bianchi, *d’un biancore* come di due piccoli tizzi *sbracciati* da un soffio di fiato, teneva il viso piegato da un lato, come appoggiato alla scapola, e pareva così, che aguzzasse la vista, cercando gli occhi di lui [...].

Sul piano del sistema strutturale della narrazione, una perfetta simmetria fa corrispondere il viaggio ricordato per analesi (1-4 ottobre e corrispondente alla prima delle tre sezioni del romanzo), quello cioè della *rêverie*, a quello compiuto (4-8 ottobre 1943). L’itinerario regressivo e discendente è duplicato come lo schema retorico del palindromo o della ripeti-

zione invertita. Come suggerisce Ivan Fónagy nel suo *La ripetizione creativa*²⁵, esiste una corrispondenza tra le strutture linguistiche e i contenuti inconsci latenti. Alcune figure retoriche, quali la ripetizione e la ridondanza, e gli schemi simmetrici, come il palindromo (*a b c / c b a*) o l'anadiplosi, tradurrebbero a livello formale – secondo lo studioso – l'idea del ritorno dell'identico e costituirebbero, su un piano più profondo, l'espressione inconscia della pulsione di morte, in quanto si tratterebbe di schemi di regressione a un passato primordiale e a modelli temporali ciclici e ripetitivi. Nel romanzo in esame, come si può osservare, esiste una simmetria strutturale tra il livello tematico (il *nostos*) e il suo corrispettivo retorico. 'Ndrja torna in patria per morire e vive solo nella memoria del passato. Quando il Tempo *ricordato* raggiunge quello *raccontato*, fino a coincidere con esso, l'eroe muore e il romanzo giunge al suo epilogo²⁶. *Horcynus Orca* metaforizza il modello diegetico romanzesco di una lunga narrazione che intreccia serie infinite di digressioni e di perifrasi per ritardare quanto più è possibile l'epilogo, che corrisponde alla fine della storia ma anche alla morte del suo protagonista.

Lo schema diegetico dell'*epos horcynuso* ricalca il modello romanzesco di una storia con epilogo ritardato da ostacoli e prove che, distraendo l'eroe dall'oggetto desiderato, ritardano la fine della storia. Il *nostos* di 'Ndrja è infatti rallentato da vari incontri tra cui quello con le *femminote* contrabbandiere di sale, Sirene e maghe (le «deisse» fate incantesimate):

femminote e fere, nei caratteri, in tutto, si trattavano, le une con le altre, come si meritavano, e forse c'era del vero in quello che sosteneva don

²⁵ I. FÓNAGY, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, Dedalo, 1982.

²⁶ G. GENETTE, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, (trad. it. di *Figures III*, Éditions du Seuil, 1972), in particolare i capp. *Ordine* (pp. 81-134) e *Durata* (pp. 135-161).

Mimi Nastasi, che cioè erano intrinseche e avevano lo stesso sangue, perché discendevano tutt'e due, per gradi, dalle sirene.

E come la omerica maga Circe con i suoi incantesimi, qui Ciccina Circé (HO pp. 323-403) ammalia i delfini, fere *sdiregnatrici*, col *dindin* della sua campanella e, avvolta nel buio della notte, non rivela a 'Ndrja il proprio volto, «nemica mortale, a suo dire, della luce del giorno»²⁷. È molto importante ricordare il legame simbolico tra l'immagine femminile della maga e delle *femminote* dello Stretto dette *bagnarote*²⁸, e quella della divinità che è inaccessibile allo sguardo dell'uomo mortale. Come sottolinea la Petri, infatti, il trasbordo di 'Ndrja nella barca di Ciccina avviene di notte, al buio, e il volto della

²⁷ HO, pp. 646-647. In *Il mare non bagna Scilla*, in «Leggere» 47, Gennaio-Febbraio, 1993, pp. 15-19, [p.17] l'autrice, Romana Petri, sottolinea il profondo desiderio di morte presente nel romanzo e incarnato da un mostro-femmina, l'Orcaferone, che partorisce e dà morte. Come sopra si è già sottolineato, la morte non costituisce solo la genesi tematica dell'opera perché sta alla base della sua complessiva struttura attraverso l'intreccio delle figure retoriche sopra ricordate. Come disse Jutta, la moglie di D'Arrigo, il nucleo tragico del romanzo va ricercato nella resa al Male, allo 'straviamento' irreversibile di un mondo arcaico di valori e di giustizia, il che spiega anche l'insistenza dell'autore sul significato simbolico del numero quattro come simbolo pitagorico della Giustizia.

²⁸ R. PETRI, *Il mare non bagna Scilla*, cit., p. 18, ricorda un episodio che la moglie Jutta avrebbe raccontato al marito e che, impressionatolo fortemente, può avere generato molti temi e rimandi simbolici del romanzo. Era il racconto della fine tragica di una famiglia dopo la traversata dello Stretto. A parte la tragicità dell'evento, ciò che impressionò lo scrittore fu il fatto che la traversata fosse avvenuta alla guida di una donna, una «traghettatrice» di Bagnara (un paesino della Calabria le cui donne venivano chiamate appunto *bagnarote*). Il racconto si sedimentò nella mente dello scrittore per anni fino a trovare la giusta collocazione nel romanzo come figura simbolica della *donna-sirena-fera*.

donna è negato all'eroe ed è inaccessibile proprio come quello della divinità nell'*epos* moderno²⁹.

Nella seconda e terza parte in cui il romanzo si divide, si inverte il rapporto tra il tempo ricordato, prevalente nella parte iniziale, e quello vissuto, come dimostra l'incremento della percentuale dei verbi di 'movimento' al passato remoto («andò, giunse, arrivò»).

Altri elementi fantastici ricorrono in *Horcynus Orca*, quali ad esempio gli spazi simbolici della casa, della terra natale, del mare e del labirinto³⁰. Approdato in patria, 'Ndrja percorre i sentieri labirintici di una Cariddi irriconoscibile e stravolta dalla guerra:

Girò attorno al villaggio a testaditenaglia: lo risali per il lato della plaia, camminando nella cannamele, rasente alle case, andò poi per il lato nord, costeggiato dal canneto, e quando arrivò alla fine del camminamento, trovò con sua meraviglia che nella casa d'angolo, la casa di suo padre, era acceso il lume³¹.

L'ingresso a casa è a lungo ritardato perché l'eroe si aggira circospetto all'esterno di uno spazio in un certo senso sacro, ritagliato all'interno di un recinto invalicabile dove continuano a vivere i segni intatti di un passato ancora vivo:

²⁹ Ivi, p. 18: «Il suo volto è sempre avvolto dalle ombre della notte, appare a tratti il biancore dei suoi occhi, il brillio della dentatura, ma i lineamenti non li vede il lettore e non li vede 'Ndrja perché la divinità non può essere vista dall'uomo mortale».

³⁰ A proposito del labirinto come simbolo del disorientamento e come spazio *fantastico* per eccellenza, si notino le seguenti osservazioni: «Il labirinto» dice Borges «è un evidente simbolo della perplessità», la stessa che si prova al cospetto dell'inesplicabile. Il labirinto è contemporaneamente una sfida all'intelligenza ma anche il seducente annichilimento di ogni sforzo e dunque l'annullamento e la resa alla morte, altro tema ricorrente nel racconto fantastico.

³¹ HO: p. 404.

Girò ancora una volta, rasente a tutte quelle pareti di case che parevano quasi attaccate l'una all'altra, *come una cerchia ininterrotta di mura traspiranti di fiati di addormentati*, dove c'era chi si lagnava in sonno, chi mandava esclamazioni e gridava di paura, chi chiamava, invocava qualcuno, entrando e uscendo da visioni³².

Come le scene di un sogno, si susseguono i quadri della memoria, introdotti da espliciti sintagmi di connessione: «Nel quadro seguente [...]»³³.

Nello stato di semi-coscienza di 'Ndrja i confini tra reale e irreale, sogno e veglia, sfumano, realizzando una coincidenza tra la realtà empirica e quella percettiva e immaginativa:

Gli *parve* di ascoltare, [...] le fere e il mare fruscianti sotto di esse, sempre più fino e oscuro, sempre *più confuso* al silenzio della notte. Poi, sopra il silenzio, senti solo il dindin della campanella, quel tintinnio d'unghia sull'orlo di un bicchiere; e lo senti ancora, anche quando quel bicchiere *sembrò* riempirsi d'acqua *come se* dovesse contenere tutta l'acqua del mare. E poi lo senti ancora, anche quando intorno a lui, per aria, sul mare, nella notte, gli diventò inafferrabile ai sensi: lo senti ancora e continuò a

³² HO: p. 437. Immagine dell'intimità riposta, la casa custodisce un'interiorità «[...] oggettivamente duplicata dall'esteriorità del muro e del recinto, perché la casa è accessoriamente un 'universo contro', e attraverso questo può suscitare fantasticherie diurne» scrive G. DURAND, in *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 245. Sulla spazializzazione dei ricordi si legga quanto scrive G. BACHELARD, in *La poetica dello spazio*, cit., pp. 36-7: «Nel teatro del nostro passato che è la nostra memoria, lo scenario mantiene i personaggi nel loro ruolo dominante [...] Lo spazio comprime il tempo [...]. La memoria non registra la durata concreta, la durata nel senso bergsonianesimo. Non è possibile rivivere le durate abolite, si può solo pensarle sulla linea di un tempo astratto privo di ogni spessore. Attraverso lo spazio, nello spazio rinveniamo i beni fossili della durata [...]. Per la conoscenza dell'intimità, più urgente della determinazione delle date è la localizzazione spaziale della nostra intimità».

³³ HO, p. 546.

sentirlo, o a *immaginare di sentirlo*, nel suo orecchio, dentro, acconchigliato, senza suono, *come dovesse sentirlo* ormai per tutta la sua vita³⁴.

’Ndrja non sapeva più quando vegliava e quando dormiva; era forse perché stava perlopiù in dormiveglia e certe volte le scene che suo padre gli andava esponendo, gli passavano davanti agli occhi *come sogni*: però nel momento in cui era certo di sognarsele, quelle scene gli *pareva di vederle* e di sentirle da sveglio. Anche suo padre era come gli venisse *in sogno* da cantastorie, eppure *aveva l'impressione* di poterlo toccare con la mano. Doveva essere, perché la *capacità della sua mente, intartarata di sonno*, era ancora quella di cui aveva avuto prova sulla marina femminota, quella di chi ha il delirio lucido e dorme e veglia, *sogna e vive*, ricorda e vede, ha il presente passato e futuro, vita e morte, tutt’insieme³⁵.

Svanita la soglia che separa il regno diurno della veglia da quello notturno del sonno, la sostanza dell’uno trapassa in quella dell’altro confondendo immagini e visioni. Le coordinate cronospaziali si alterano, il presente si allontana, il passato ritorna e i sogni divengono realtà:

[...] il sonno allora gli risaliva di colpo *a galla* negli occhi e le pupille gli si stringevano in un forellino. Gli pareva allora, per quel forellino, di guardare come dentro un cannocchiale, e di vedere suo padre distanziatissimo, dall’altra parte del letto, piccolo piccolo, come fosse in cima all’Antinammare [...]³⁶

In questo modo la narrazione procede *figliando* ricordi uno dopo l’altro, *incintandoli* l’uno nell’altro, come sogni acconchigliati, per riprendere una delle espressioni metaforiche disseminate nel romanzo, che evocano il simbolismo femmini-

³⁴ HO, p. 403 (il corsivo è nostro e serve a sottolineare l’uso grammaticale di verbi e con-giunzioni indicanti l’incertezza e l’ibridazione di stati diversi della psiche.).

³⁵ HO, p. 557.

³⁶ Ibidem.

le della maternità e della fertilità³⁷. Rispettando il meccanismo onirico dei lenti passaggi, delle sovrapposizioni e delle coincidenze spazio-temporali, a un gesto reale si sovrappone il suo doppio ricordato fino quasi a sostituirlo (si legga a tal proposito l'episodio dell'uccisione del soldato tedesco a Napoli)³⁸.

Una scena dal valore altamente simbolico è quella del bagno di 'Ndrja nelle acque della 'Ricchia, di notte quando le case di Cariddi riposano addormentate. L'immersione nelle acque originarie equivale quasi a un battesimo, a una seconda nascita; l'eroe, infatti, sprofonda nella memoria della sua vita passata:

S'era sentita voglia di fare il bagno, la cosa più naturale che potesse fare alla 'Ricchia [...] Insomma si muoveva come per un istinto, e si muoveva, faceva, come tentasse di combaciare, dopo tanti anni, col mucoso che lì, forse nella stessa impronta di piede insabbiata, si metteva nudo e si gettava in acqua [...]³⁹.

Nel dormiveglia, spazio ambiguo dove confluiscono confuse percezioni eterogenee, è messo in risalto il bagliore luccicante dei raggi solari e lo sfarfallio del pulviscolo lunare:

³⁷ *Horcynus Orca* è costruito su una fitta rete di immagini simboliche e archetipiche imperniate sul simbolismo della vita e della morte. Il mare e l'acqua, principi di vita ma anche di morte, le geometrie spiraliformi e labirintiche delle conchiglie dei golfi marini, sono i tratti non solo di una geografia realistica, ma anche metafore linguistiche del meccanismo genetico stesso della narrazione. Insomma lo spazio, con gli oggetti che manifestano il simbolismo in essi contenuto, fa risuonare l'eco di immagini archetipiche lontane. Per questi aspetti si veda M. ELIADE, *Immagini e Simboli*, Milano, Tea, 1993, in particolare il cap. IV, *Osservazioni sul simbolismo delle conchiglie*; si cfr. anche il già più volte citato G. DURAND, op. cit..

³⁸ Si tratta del passo del romanzo (HO: p. 626 e sgg.), citato più avanti, in cui al gesto paterno di dare la destra si sostituisce il ricordo della mano 'impistolata' del soldato tedesco ucciso a Napoli.

³⁹ HO, pp. 641-2.

Senti di sotto e intorno come un fruscio, un straviamento d'onde, un increstarsi finofino di bollicine come un insorgere di vene sotterranee, di fili di corrente che si rompevano contro di lui, [...] Là era ancora tutto un miscuglio fuligginoso [...] e il mare, che al largo era ancora tutto un grande ammasso bluastro, riveriva, [...] affiorava già nel freddo grigio lattoso che lo colora di primo mattino. [...] Tocco su tocco, l'ondicella di maitino spingeva alla riva un chiarore sempre più vivo e questo si spandeva per terra, [...] Tutte quelle particelle di luce, pareva che le onde le raccogliessero qui e là, scaglie e scintille perse dal sole, solari rimasugli galleggianti [...] ⁴⁰.

Immerso nelle acque 'amniotiche' della 'Ricchia, 'Ndrja naufraga nel limbo di un tempo lontano:

Anche ora, anche questo, era come lo facesse in forza di sogno, perlappunto come per un'ispirazione, e pensava che l'aria mezza da sonnambulo doveva proprio averla, l'aria di chi ripete di notte, a occhi chiusi, senza volontà né spirito, qualcosa che fece di giorno, un giorno, e un lontano giorno. [...] ⁴¹.

Frammenti del suo passato tornano a galla come pezzi irrelati di un quadro unitario o sequenze di un unico lungo sogno:

Quel sogno era un vecchio sogno che tornava; quell'apparizione, quella figura a due facce: femminota e sirena, tre con la faccia di fera, era apparizione, figura di mente che *risaliva a galla* dentro di lui, dalle *profondità del passato* alla superficie di quel maricello là [...] ⁴².

Sul tema del viaggio come *topos* del racconto fantastico, Irene Bessièrè scrive che «il fantastico nasce dall'amplifica-

⁴⁰ HO, p. 643.

⁴¹ HO, pp. 641-2.

⁴² HO, p. 652.

zione del tema del viaggio»⁴³, sia come dilazione della morte e ricerca infinita dell'oggetto desiderato sia come curiosità dell'ignoto, desiderio di conoscenza e di ricerca. Il racconto di viaggi, la memoria del tempo passato, la *rêverie* come duplicazione dell'esperienza - una prima volta vissuta e la seconda narrata - moltiplicano i livelli dietetici dell'opera letteraria rispetto alla cronaca dell'evento.

Esempio emblematico della trasfigurazione linguistica della realtà, di come le parole *figliano* i significati, è per esempio la lunghissima sequenza narrativa, di natura esclusivamente linguistica, che mostra il lento passaggio dalla *barca* all'*arca* e da questa alla *bara*, cioè dal *mare* alla *vita*, dalla vita alla *morte*:

«Bar...cabar...cabar...abar...cabar...a...» Fu come se la voce, da quella bocca intartarata, affogata di mare, non ce la facesse più a sdillabrar-si, trattenendo il fiato e rfiatando in continuazione dentro quella parola [...] Per questo, forse, cominciò a perdere colpi, a defagiare, sdillabavarsi, sdillabbrarsi insomma, sempre di più: [...]»⁴⁴.

Attraverso la ripetizione ossessiva dello stesso vocabolo D'Arrigo ottiene processi di desemantizzazione e creazione di nuovi significati:

Pareva che questo che ripeteva, lo ripeteva come un ritornello, un ritornello che ripeteva tanto per ripeterlo, senza ricordarsi più che senso aveva, se l'aveva, né perché, per come l'aveva intesta e lo ripeteva: era per questo, forse, che lo ripeteva [...] La ripeteva come una parola magica, come facesse una magia, come evocasse, invocasse la barca o qualcosa d'altro, per mezzo della barca, dalla barca⁴⁵.

⁴³ I. BÈSSIERE, *Le Récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 35.

⁴⁴ HO, p. 1113.

⁴⁵ ibidem.

Lo stile della narrazione è intessuto di impressionismo lirico grazie alla astrattezza dei sintagmi nominali che sospendono la visualizzazione onirica:

[...] quel biancore di luce netta, violenta, che gli dilagava di sopra a lui, per cui era come se la scena che gli si era presentata davanti agli occhi, laddentro, nell'ombrosità delle canne lampeggiata dai raggi del sole, gli si ripresentasse ora agli occhi della mente come una visione di delirio, una visione della sua mente in fiamme⁴⁶.

La narrazione ottiene così la fissità e la formularietà del linguaggio epico, poiché sfrutta le potenzialità fonico-simboliche dei significanti. D'Arrigo aveva già sperimentato un linguaggio lirico nella raccolta poetica *Codice siciliano*, in cui si sofferma su molti temi cari al Romanticismo e, in particolare, al poeta tedesco Friedrich Hölderlin⁴⁷, a cui il Nostro aveva dedicato la Tesi di Laurea.

Nell'universo narrativo *horcynuso* l'unica possibilità di vita per l'eroe destinato alla morte è rappresentata dalla parola, dalla narrazione e dai ricordi. Come avviene nell'*epos* omerico dove Ulisse continuamente ripete la preghiera che 'possa dire il ritorno', così anche nel moderno *epos horcynuso* la memoria salva dall'oblio⁴⁸. La morte intreccia la diegesi romanzesca sia tematicamente che attraverso elementi simbolici di varia natu-

⁴⁶ HO, p. 556.

⁴⁷ F. GIARDINAZZO, 'Sui prati, ora in cenere, di Omero'. *Elementi per una genealogia poetica di 'Horcynus Orca'*, in *Il sangue di mare pestato*. cit., pp. 115-142. Temi *horcynusi* comuni al poeta tedesco sono il viaggio di allontanamento e di ritorno alla patria, il tema del mare, nell'*Iperione* di Hölderlin, ma soprattutto il senso apocalittico della fine di un mondo e la perdita irreparabile di valori di una civiltà intera.

⁴⁸ In *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 15-16, Italo Calvino, a proposito dell'*Odissea*, scrive: «Già nella Telemachia, incontriamo le espressioni 'pensare il ritorno', 'dire il ritorno'. [...] Ulisse non deve dimenticare la strada che deve percorrere, la forma del suo destino: insomma non deve dimenticare l'*Odissea*».

ra; il colore bianco, per esempio, compare spesso e allude ad una lucentezza fredda e accecante, al colore dell'orcaferone che porta la morte; inoltre il bianco è il colore delle ossa dei cadaveri, e in generale, veicola le epifanie del passato che riergono alla coscienza di 'Ndrja, rievocate proustianamente da una sinestesia di colori, suoni e odori: «il senso di quella visione mortifera, ovverosia a morti e fera?»⁴⁹.

L'opera è intessuta di atmosfere sfumate e indefinite; ogni particolare realistico svapora subito nella frammentarietà dei ricordi o dell'immaginazione, come mostra il cronotopo realistico dell'*incipit* del romanzo:

Il sole tramontò quattro volte sul suo viaggio e alla fine del quarto giorno, che era il quattro di ottobre del millenovecentoquarantatre, il marinaio, nocchiero semplice della fu regia Marina 'Ndrja Cambria arrivò al paese delle Femmine, sui mari dello scill'e cariddi⁵⁰.

È subito messa in risalto la ciclicità del tempo epico-mitico e il valore simbolico delle unità numeriche. Il quadro del *duemari*, di un pezzo di mare sullo stretto, al tramonto svapora lentamente disperdendosi nell'aria soffusa:

Imbruniva a vista d'occhio e un filo di ventilazione alitava [...] il mare si era allisciato ancora alla grande calmeria di scirocco che durava, senza mutamento alcuno [...] e quello sventolio flacco flacco dell'onda grigia, d'argento o di ferro, ripetuta a perdita d'occhio. [...] le Isole [...] *sembravano vaporare* nel sole come carcasse di balene cadute in bonaccia. [...] il cielo [...] passava dall'ardente imporporato a una caligine di guizzi catramosi. Quando s'affacciò sul mare, e ancora si vedeva chiaro per dei *barbagli madreperlacei* dell'aria, la notte senza luna sopraggiunse di colpo [...]⁵¹

⁴⁹ HO, p. 557.

⁵⁰ HO, p. 7.

⁵¹ Ibidem.

L'uso del tempo imperfetto e l'impressionismo lirico-pittorico dei sintagmi astratti dipingono un paesaggio incantato dove il tempo si sospende nella rifrangenza dei riflessi cromatici.

Nel tentativo di sostituire le parole alle cose la lingua *horcynusa* raggiunge effetti plastici di grande rilievo. La guerra per esempio,

[...] che gli pittava sotto gli occhi maneggiando lo scorciatore come un pennello apposto per quella pittura pericolosa, [...] gliela rappresentava personificata in una femmina laida e scarmigliata [...]⁵²

è personificata a femmina con cui «quel mascolone magno del sole»

s'incrinava quella pidocchiosa, quella miserabile sanguinaria, il fenomeno di sole e guerra, insomma, che s'appattavano e a maschio e femmina facevano razza⁵³.

Allo stesso tempo si noterà come la sintassi mimi le mo-
venze del parlato:

[...] :agitando queste ali di sangue, fiammeggianti, la guerra volteggiava sullo scill'e cariddi, infuriando in terra, in cielo e in mare. [...] Era dovunque, dove il sole le svampava addosso per pigliarla e lei si gettava a faccia all'aria per farsi pigliare, [...] con le sue vergogne, il suo cannoneggiare, il suo mitragliare, il suo sconquassare e massacrare, spalancate tutte alla luce, perché il dardone di lui le arrivasse sino all'unghia dei piedi e natura maschia e femmina umana, liquefacendosi insieme, facessero razza, finimondo⁵⁴.

⁵² HO, p. 497.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ HO, p. 498. La violenza della scena è amplificata sia dall'espressionismo dei verbi che dalla scelta dell'infinito che, annullando la successione dia-cronica del tempo, ne esprime la simultaneità caotica.

Un romanzo “marino” come *Horcynus Orca* si presta a letture di tipo antropologico-archetipico. Il mare e il suo elemento primordiale, l’acqua, divengono come si è detto principio di vita e di morte. Su questi temi un interessante contributo proviene dal saggio di Gilbert Durand, che si sofferma sull’analisi della simbologia del pesce e su quella dell’inabissamento nelle acque marine; entrambe alludono allo schema dell’inghiottimento che simboleggia la risalita indietro nel tempo, ovvero la ri-nascita:

La gulliverizzazione, si integra dunque in questi archetipi dell’inversione, sottesa com’è dallo schema sessuale o digestivo dell’inghiottimento, iperdeterminata dai simbolismi del raddoppiamento, dell’incastro [...] Ma il grande archetipo che accompagna gli schemi del raddoppiamento e i simboli di gulliverizzazione è *l’archetipo del contenente e del contenuto*. Il pesce è il simbolo del contenente raddoppiato, del contenente contenuto. È l’animale multiplo per eccellenza [...] Il pesce sta quasi sempre a significare una riabilitazione degli istinti primordiali⁵⁵.

Il tema del pesce si lega a quello della femminilità, come dimostrano le iconografie ittiomorfe legate alla dea-madre di molte antiche civiltà⁵⁶. Il simbolismo della femminilità trova punti di forte contatto con l’animale marino che inghiotte ed è al contempo inghiottito, poiché circondato dalla massa oceanica dell’acqua che lo nutre lasciandolo intatto. Emergono, dunque, gli intrecci con il romanzo che stiamo analizzando, dove l’incontro notturno di ‘Ndrja con la maga Ciccina Circé è pervaso da un’atmosfera densa di simbolismo archetipico e di fantastiche metamorfosi.

⁵⁵ G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell’immaginario*, cit., pp. 215-17.

⁵⁶ G. DURAND ricorda che C. G. JUNG (in *Métamorphoses et symboles de la libido*, Paris, Mouton, 1932 trad. it., *La libido: simboli e trasformazioni*, Torino, Boringhieri, 1965, p. 241) accosta l’etimologia greca del delphino, *delphis*, a quella di *delphus* che indica l’utero della donna.

Nel corpo della femmina fatata l'eroe trova infatti rifugio scivolando nelle cavità accoglienti del suo corpo per metà antropomorfo, per l'altra ittiomorfo. L'incontro avviene emblematicamente durante la notte, che rappresenta il doppioposto invertito del tempo diurno. La notte con il suo buio confonde il profilo di Ciccina Circé sfumandone la fisionomia e ogni cosa appare come il frutto di immaginazione fantastica:

Era uno scuro fitto, profondo alle sue spalle, come se per quella porta nera si scendesse sottoterra. [...] Pareva che l'aria della notte circolasse liberamente laddentro, come se privo della parete di fondo, il fondaco si aprisse direttamente sul mare, facendo volta col cielo senza luna: ma siccome la sua ventosità non poteva provenire dal ristagno di scirocco, doveva [...] come un antro, comunicare con qualche cavità della roccia da cui aspirava aria⁵⁷.

Ciccina Circé si svela a poco a poco:

La donna, [...], girò poi la testa di scatto, [...] e rigirò tanto d'impeto, che attorno alle spalle le si attorcigliarono a serpentina le trecce che le pendevano, lunghissime, sino alle caviglie e rilucenti d'un forte splendore nero corvino. [...] messa così, di profilo, sembrava solo faccia, [...], come se l'oscurità le tranciasse la testa sulla fronte. Quella faccia, ovale e nera, specie di piatto colmo di grumi tenebrosi, sospesa per aria, sul collo lunghissimo gli ricordava i girasoli che spuntavano ai bordi della plaia di Cariddi, vicino alle palme. Però, glieli ricordava senza più il sole, come un giraluna in una notte senza luna?⁵⁸

A commento del passo citato si legga quanto Durand scrive:

Vedremo come lo schema dell'inghiottimento, della regressione notturna, proiettati in qualche modo la grande immagine materna attraverso il termine medio della sostanza, della *materia* primordiale, ora marina, ora

⁵⁷ HO, p. 323.

⁵⁸ HO, pp. 323-4.

tellurica. Il primordiale e supremo inghiottitore è certo il mare [...]. È l'abisso infeminito e materno che [...] è l'archetipo della discesa e del ritorno alle fonti originali della felicità⁵⁹.

E aggiunge:

In tutte le epoche dunque, e in tutte le culture, gli uomini hanno immaginato una *Grande Madre*, una donna materna verso cui regrediscono i desideri dell'umanità. [...] i suoi innumerevoli nomi che ora ci rinviano ad attributi tellurici, ora agli epiteti acquatici, ma sempre sono simboli di un ritorno o di un rimpianto. [...] La donna notturna – acquatica o terrestre – dalle acconciature multicolori, riabilita la carne ed il suo corteo di capigliatura, di veli e di specchi. Ma l'inversione dei valori diurni, che erano valori dello sparpagliamento, della separazione, del frazionamento analitico, porta con sé come corollario simbolico l'avvaloramento delle immagini della sicurezza chiusa, dell'intimità⁶⁰.

Sembrirebbe allora che in *Horcynus Orca* il *nostos* funzioni da nucleo tematico attorno al quale si polarizza la rete simbolica della femminilità terrestre e marina, ovvero del ritorno a un Tutto originario, primigenio e antico, come il ventre materno. La separazione da tale unità è avvertita come una irreparabile frattura, come la condanna dell'uomo cacciato dall'Eden divino e in perenne nostalgia dell'Assoluto⁶¹.

Nel romanzo l'Orca rappresenta il Male Assoluto, è il mostro marino, il Leviatano biblico inghiottito dal mare e inghiottitore a sua volta degli uomini, prigionieri nel suo ventre e soggiogati dal Male finché il Salvatore non verrà a liberarli, come si legge nell'Apocalisse. Si veda a tal proposito cosa scrive Northrop Frye:

⁵⁹ G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 226.

⁶⁰ Ivi, p. 236.

⁶¹ Come abbiamo già detto, la lettura di Hölderlin mostra la vicinanza di D'Arrigo alla sensibilità romantica e l'eredità della concezione simbolica del linguaggio artistico come mezzo per raggiungere una superiore forma di conoscenza e ricostruire l'infranta comunione con l'Assoluto.

Nella Bibbia il mare e l'animale mostruoso sono identificati nella figura del leviatano, mostro marino identificato anche con le tirannidi sociali di Babilonia e dell'Egitto⁶².

Lo studioso canadese precisa inoltre:

[...] delfino, che per la sua associazione con Arione rappresenta l'opposto del mostro divoratore del leviatano⁶³.

Frye spiega che nella Bibbia il concetto del Male è associato alla figura di un mostro marino e, dunque, assimilato all'elemento acquatico; il Leviatano tiene infatti gli uomini imprigionati dentro il proprio ventre:

È tipica l'immagine dell'eroe che scende tra le fauci spalancate del mostro, come Giona (in cui Gesù riconobbe un prototipo di se stesso) per andare a liberare coloro che si trovano rinchiusi nel suo ventre [...]⁶⁴.

La letteratura occidentale è piena di esempi di eroi che si inabissano nelle profondità terrestri o marine per liberare i prigionieri rimasti vivi dentro le viscere di un mostro, spesso assimilate a intricati labirinti sotterranei. Nell'Antico Testamento è Mosè che libera il popolo di Israele dalla schiavitù egiziana attraversando le acque del Mar Rosso e, per una strana coincidenza, anche in *Horcynus Orca* il popolo siciliano, oppresso dalla tirannia di un potere cieco, è assimilato a quello ebraico, eternamente nomade e in fuga dall'oppressore⁶⁵. Continua Frye:

⁶² N. FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969 (1957 Princeton University Press), p. 198.

⁶³ Ivi, p. 200.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ HO, pp. 11-12: « [...] per questo, quel pelleossa sfantasiato di Portempedocle, da due giorni l'andava appellando Mosé [...], Mosé marinaro. [...] Qualche volta, se si girava a occhiare verso di loro gli veniva di immagina-

Se il Leviatano rappresenta la morte e l'eroe deve entrare nel corpo della morte, il significato del mito è che l'eroe deve morire; e, se egli ha compiuto il suo pellegrinaggio, l'ultimo stadio sarà una rinascita in senso ciclico [...]⁶⁶

Nel romanzo 'Ndrja torna nella sua isola per morire e la sua morte è funzionale al compimento di un ciclo inarrestabile.

A conferma di questa complessa architettura semantico-simbolica concorre la pubblicazione del secondo romanzo di D'Arrigo, *Cima delle nobildonne* (1985), incentrato sul mito egiziano della placenta idolatrata come fonte originaria di vita, ma che contiene anche il seme della Morte e del Male. L'acqua possiede dunque un simbolismo negativo che Durand così interpreta nelle varie occorrenze letterarie:

Accanto al ridere dell'acqua, all'acqua chiara e gioiosa delle fontane, egli [Bachelard] sa far posto ad una inquietante 'stinfalizzazione' dell'acqua. Questo complesso si è formato a contatto della tecnica dell'imbarcazione mortuaria, o forse la paura dell'acqua ha un'origine archeologica bene determinata provenendo dal tempo in cui i nostri primitivi antenati associavano i pantani delle paludi all'ombra funesta delle foreste?⁶⁷

Lo studioso ricorda inoltre l'aspetto eracliteo dell'acqua, il suo significato simbolico e la metafora bergsoniana delle acque come flusso simultaneo del tempo⁶⁸.

re che il polverone [...], fosse solo l'inizio di una lunga nuvola biancastra, dentro la quale, [...] il popolo ebraico, di guerra in guerra, si spostava [...]».

⁶⁶ N. FRYE, *Anatomia della critica*, cit., p. 255.

⁶⁷ G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 88.

⁶⁸ È molto suggestivo cogliere le analogie pittoriche del simbolismo acquatico del tempo in Salvador Dalí, *La persistenza della memoria*, (1931), dove gli orologi liquefatti, simbolo della transitorietà del tempo, regrediscono alla primordialità della materia magmatica e informe, la più idonea a fantastiche metamorfosi e surreali ibridazioni.

L'acqua notturna [...] è dunque il tempo. Con ciò essa è costitutiva di quell'universale archetipo, insieme teriomorfo e acquatico che è il Drago. [...] Questa ferocia acquatica e divorante si renderà popolare a tutti i bestiarri medioevali [...] nell'Apocalisse il Drago è legato alla Peccatrice e ricorda i Rahab, Leviatano, Béhémot e diversi mostri acquatici dell'Antico Testamento. Esso è innanzitutto il 'Mostro che è nel mare', la 'Belva dalla fuga rapida', la 'Belva che sale dal mare'⁶⁹.

L'acqua notturna si agita come moto lieve come i capelli femminili, che appartengono a donne ammalianti come sirene:

L'acqua costituisce [...] lo specchio originario. [...] Specchiarsi è già un po' ofelizzarsi e partecipare alla vita delle ombre [...] Lo specchio, in numerosi pittori è elemento liquido e inquietante⁷⁰.

Acqua e Luna sono isomorficamente legate al potere fecondativo della femminilità, poiché la prima è sottoposta all'influenza lunare e la seconda rappresenta invece il simbolo agrario per eccellenza ed è connesso dunque al ciclo della riproduzione:

La luna è indissolubilmente congiunta alla morte ed alla femminilità, [...] In effetti [...] la luna appare come la grande epifania drammatica del tempo [...] la luna è un astro che cresce, decresce, scompare, un astro capriccioso che sembra sottomesso alla temporalità ed alla morte [...]. Per questa ragione isomorfa, numerose divinità lunari sono ctonie e funerarie [...]. Luogo della morte, segno del tempo, è dunque normale vedere attribuire alla luna [...] una potenza malefica⁷¹.

Spostando l'attenzione al campo linguistico, Durand osserva:

⁶⁹ G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, cit., p. 89.

⁷⁰ Ivi, p. 93.

⁷¹ Ivi, pp. 94-95.

La femminilità è dunque linguisticamente [...] respinta dalla parte dell'animalità, è semanticamente connaturale all'animale. Allo stesso modo la mitologia infemmina mostri teriomorfi come la Sfinge e le Sirene. Non è inutile notare che Ulisse si fa legare all'albero della sua nave per sfuggire allo stesso tempo al laccio mortale delle Sirene, a Cariddi, e alle mascelle munite di una triplice fila di denti del Drago Scilla. Questi simboli sono l'aspetto negativo estremo della fatalità più o meno inquietante che personifica d'altra parte Circe, Calipso o Nausicaa. Circe la maga [...] è affascinante Nausicaa, Circe dai bei capelli, signora dei canti, dei lupi e dei leoni, non introduce forse Ulisse nell'inferno e non gli permette di contemplare la madre morta, Anticlea? L'*Odissea* intera è una epopea della vittoria sui pericoli dell'onda come della femminilità⁷².

Nel sistema simbolico che lega isomorficamente la femminilità, la Luna e le acque, si inserisce anche l'immagine dell'arte della tessitura:

Nell'*Odissea*, già il filo è simbolo del destino umano. Come nel contesto miceneo, Eliade avvicina assai giustamente il filo al labirinto insieme metafisico-rituale che contiene l'idea di difficoltà, di pericolo di morte⁷³.

Durand commenta in merito:

I simboli nictomorfi sono dunque animati nel loro fondo dallo schema eracliteo dell'acqua che fugge, o dell'acqua la cui profondità per la sua oscurità stessa ci sfugge, del riflesso che raddoppia l'immagine come l'ombra raddoppia il corpo⁷⁴.

L'insistito riferimento alle osservazioni di studiosi di antropologia è la conferma della suggestione esercitata dal simbolismo degli archetipi e di quanto essi arricchiscono il quadro delle interpretazioni di un'opera polisemantica come *Horcynus Orca*.

⁷² Ivi, pp. 97-98.

⁷³ Ivi, p. 99.

⁷⁴ Ivi, p. 103.

Lo ‘straviamento’ del mondo arcaico che ‘Ndrja non riconosce più, delle *femminote*, del padre e dei pellesquadre, avviene nel romanzo anche una funzione retorica, quella di una trasfigurazione del reale i cui confini si ampliano sempre più, fino a inglobare anche i territori dell’immaginario e della *rêverie*.

Come abbiamo visto, *Horcynus Orca* si sviluppa lungo due assi temporali principali e paralleli, ma intrecciati in più punti: il primo è l’asse del *tempo narrato* e l’altro quello del *tempo ricordato*. L’analessi, prevalente nella prima delle tre sezioni in cui il romanzo si divide, dà inizio a un movimento regressivo che abbiamo visto essere una delle cifre stilistiche caratterizzanti dell’opera. Nella prima parte il ricordo fa riemergere gli eventi avvenuti prima dell’arrivo di ‘Ndrja sulla costa calabrese del promontorio di Scilla, dove il tragitto dell’eroe si interrompe in una zona simbolica per eccellenza, lo stretto del *duemari*, il luogo del trasbordo, del passaggio da una sponda a un’altra, dal regno della Storia a quello dei ricordi e del sogno.

Il trasbordo avviene al tramonto del sole, di notte, e la notte, romanticamente presaga di sogni e visioni di fantastici incontri, cala con la sua *funeraglia*. Sappiamo inoltre che l’arrivo a Scilla è ritardato da soste dal forte valore simbolico: l’incontro con le *femminote straviate* nel boschetto degli aranci (HO: 13-53), quello con le due femmine nel Golfo di Sant’Eufemia (HO: 64-86) e ancora l’incontro con lo spiaggiatore (HO: 100-130); racconti che, nel loro insieme, costituiscono segmenti *incintati* uno dentro l’altro.

Appena giunto al paese delle Femmine ‘Ndrja si incammina «Nello spazio buio fra le case, come in uno stretto labirinto, pregno e affumicato [...]»⁷⁵. I golfi, le insenature marine sono altrettanti luoghi simbolici che rimandano all’archetipo

⁷⁵ HO, p. 142.

femminile della maternità con i suoi simbolismi dell'ingrottamento e del reinfetamento:

Da quello che se ne ricordava, senza mai esserci stato, ma solo per averlo visto tante volte dalla facciata di mare, il paese femminoto dava l'impressione di essere, più che altro, un aggrottamento, con le case alla calcarara [...] gettate fuori dalla roccia, falde e coperchi di caverne e cunicoli. Era da lì, da sotto, da dentro quelle caverne e cunicoli, che pareva vaporare quell'acquio vomitoso⁷⁶.

Altri particolari emergono:

S'aggirava sperso nel groviglio nero di passaggi fra le case, confondendo aria e pietra di tenebra, camminava in punta di piedi [...] perché lui sentisse il mare: si orientava su quello sciacquo, che ora perdeva e ora ritrovava, nella speranza di [...] uscire dal labirinto di case calcarare⁷⁷.

La dettagliata descrizione disegna la scenografia di un paesaggio sfumato nei ricordi, evocato nei colori evanescenti e nelle dissolvenze cromatiche che sinesteticamente si fondono le une alle altre. Il linguaggio *horcynuso* si smaterializza nella simultaneità di percezioni olfattive e visive, nelle associazioni analogiche che solo un linguaggio di natura simbolica, estraneo alla razionalità ordinatrice del *logos*, può generare. L'acqua è il *medium* regressivo per eccellenza, non solo come contenitore che avvolge 'Ndrja nel già citato episodio del bagno, ma anche perché diviene la metafora dello sprofondamento onirico in cui il passato torna sotto forma di visioni⁷⁸.

⁷⁶ HO, pp. 142-3.

⁷⁷ HO, p. 146.

⁷⁸ Si legga come esemplificazione il brano già in precedenza citato [HO, p. 287]: «Gli tornava a galla il sogno di quella notte d'agosto [...] e issofatto vedeva che senso avesse per lui quella scena con sua madre al posto di sua nonna Marchiona e lui mucusello a letto, al posto di Caitanello, e in cui

A proposito di luoghi simbolici che incarnano l'archetipo della regressione alla materia primordiale, sia essa la terra oppure l'acqua, entrambe legate al simbolismo della maternità e della femminilità, si vedano le seguenti modalità descrittive della voce narrante che, filtrando e ordinando in successione le confuse percezioni del protagonista, se da un lato le ordina davanti agli occhi del lettore, dall'altro però le priva di tutte quelle sfumature e del flusso percettivo subcosciente che invece un narratore autodiegetico avrebbe garantito:

Sulla spiaggia faceva ancora più scuro che luce. Là, le ombre della notte duravano più a lungo che altrove; e d'està, quando il sole, subito raggiante, saliva in cielo dalle cime dell'Aspromonte, lassotto, alla 'Ricchia, c'era sempre una bell'ombra: perché là era come una vallatella aperta davanti, sul mare e dietro, sulle dune, una spiaggia stretta e scavata fra lo sperone che spuntava dalla testaditenaglia sporgendosi sulla linea dei due mari, e le grotte della 'Ricchia, che si elevavano di una ventina di metri sopra il mare e sovrastavano la spiaggia di rena nera per tutta la sua lunghezza, dalla riva allo sbocco sulle dune. Le grotte ricevevano il mare per una apertura lunga una cinquantina di metri, con la falda orlata e scannellata come un grande orecchio appoggiato alle onde in ascolto del mare: un vero e proprio capriccio di natura, una tale eccentricità di utile e dilettevole insieme, che poteva solo essere quello che era: l'Orecchio delle Sirene, la 'Ricchia di quelle celebri e celeberrime. [...] la vallatella di sabbia, brillante di scaglie nere, stava immersa [...] in una solitudine d'ombre, in un'aria, tenera e molle, di rugiada spruzzata sopra i nascondigli dello scirocco. Ritrovarsi là, gli faceva un effetto di grande, appassionata malinconia, come se solo a sfiorarla con lo sguardo, la spiaggia gli si animasse sotto gli occhi e parlasse dentro di lui con tante voci, gesticolasse con tanti gesti, si sfacciasse con tante facce. [...] S'era sentita voglia di fare il bagno, la cosa più naturale che potesse fare alla 'Ricchia, e detto fatto, cominciò a spogliarsi. [...] Anche ora, anche questo, era come lo facesse in forza di sogno, perlappunto come per un'ispirazione, e pensava che l'aria da mezzo sonnambulo doveva proprio averla, l'aria di chi ripete di notte, a occhi chiusi, senza volontà né spirito, qualcosa che fece di giorno, un giorno, e un lonta-

l'Acitana con la mano gli faceva segno d'avvicinarsi, e lui, il figlio ormai barbuto, [...] s'avvicinava [...].»

no giorno. Insomma, si muoveva come per un istinto, e si muoveva, faceva, come tentasse di combaciare, dopo tanti anni, col mucchioso che lì, forse sulla stessa impronta di piede insabbiato, si metteva nudo e si gettava in acqua.[...] Ma poi si piegò in avanti [...] s'infilò in acqua con le braccia, tese e strette [...] scivolò giù slanciato [...]. Poi, cominciò a nuotare e dopo un po' che nuotava, il corpo rioccupò la sua porzione di mare come ritornasse al suo naturale, dopo tanto stare a terra sulle sole gambe [...] mischiato all'acqua, tuttuno come un pesce. [...] Nuotò un bel pezzo fra tenebre e trasparenze azzurrastrastre, andando e venendo in giro fra gli scogli sabbiosi sopra, sotto, orlo orlo alla 'Ricchia scivolando velo velo, in un silenzio senza schiume, il nuotare del pesce che nuota nel verso del pelo marino'⁷⁹.

Una così lunga citazione era necessaria al fine di esemplificare il meccanismo stilistico per cui l'occhio del narratore elenca ogni passaggio impercettibile, ogni sfumatura di colore e ogni sensazione del protagonista, come se si trovasse all'interno del suo corpo e della sua mente. Si tratta di una delle parti del romanzo più densa di valenze simboliche, sia per la lucentezza lunare riflessa sulla distesa metallica del mare, sia per le mille scaglie luccicanti, ovunque sparse. L'immobilità silenziosa di tutta la scena presagisce misteriosi incontri e immersioni in altri mondi, quelli trascorsi e recuperati dalla memoria. Tuttavia, come già altre volte si è osservato, lo sguardo esterno dell'osservatore impone un filtro razionale che impedisce al flusso sinestetico e percettivo di 'Ndrja di invadere la pagina e l'orizzonte immaginativo del lettore. I passaggi di soglia tra presente e passato, la sovrapposizione di immagini distanti nel tempo e nello spazio, avvengono sotto gli occhi di un lettore attento a ogni singolo movimento, come se assistesse a uno spettacolo di immagini che scorrono al rallentatore. All'origine di un simile procedimento stilistico-narrativo c'è una autentica vocazione 'mimetica' della *realtà*, diversa dalle descrizioni di metamorfosi nei romanzi europei del primono-

⁷⁹ HO, pp. 641-42.

vecento ma anche da quello che Julio Cortazar chiama il «sentimento di dislocazione»⁸⁰. Il caleidoscopio della mente di 'Ndrja trasforma e ricompone immagini sempre diverse a partire da una data realtà linguistica:

In quei vapori spumeggianti vedeva allora la sagoma nera di Ciccina Circé [...] come se [...] avesse deciso di calarsene nel fondo più fondo, [...] fra una bracciata e l'altra si alleggeriva [...] perché si denudava e nuda, a vista, si faceva squame dall'ombellico in sotto, il suo quartodidietro si trasformava in una gran coda ramata, in altre parole, pigliava almeno all'essenziale, sembianze di sirena, mentre nel busto, nel gran petto minuto, restava lei [...] Tutto ad un tratto poi, le cose si figuravano in modo tale ai suoi occhi, che quello lì gli pareva il famoso Sole di giorno diciassettagosto [...] Si rovesciò allora all'indietro e [...] nuotò a gran colpi di coda [...] infilandosi difilata dentro la 'Ricchia, come se la grotta stessa l'avesse risucchiata. [...] A questo punto, era come se lui si trovasse già dentro la grotta e l'aspettasse, [...] Fuori della grotta l'aria tintinniva ancora di dindin, tintinniva e tintinni per tutto il tempo salvo che non fosse solo un'eco lontana in testa a lui. Erano nello scuro fitto della grotta [...] stavano a galla [...] ad incrinarsi all'orbisca nel vaeviene breve breve della amretta che li spingeva avantiindietro, con lui sempre più dentro a lei.⁸¹

⁸⁰ Sul sentimento fantastico nei racconti di J. CORTAZAR si rilegga: *Del sentimento del non esserci del tutto*, e *Del sentimento del fantastico*, in *I Racconti*, Torino-Paris, Einaudi-Gallimard, 1994, pp. XIX-XX: «Non-esserci-del-tutto non significa necessariamente essere da qualche altra parte, essere in un altrove storicamente definito: indica piuttosto il permanere dello straniamento, dell'eccentricità. [...] Il bambino, il poeta, forse il criminale, senz'altro l'umorista esistono per frammentare il mondo consolatorio dell'uomo contemporaneo che, con tutta la sua informazione storica e scientifica, è riuscito al massimo a trasformarsi da realista ingenuo in ingenuo realista. Scrivo per deriva per dislocamento, scrivo da un interstizio, vivo e scrivo minacciato da questa lateralità, da questa parallasse vera, e l'opera che ne risulta è composta da pietrificazioni di questo straniamento. Chi non c'è del tutto è il camaleonte in quell'istante in cui passa da un colore all'altro e può vederli entrambi».

⁸¹ HO, pp. 646-648.

Nell'episodio sopra riportato, dell'amplesso tra l'eroe e la Sirena, il buio notturno all'improvviso svanisce sostituito dalla luce del sole, che con i suoi raggi incandescenti inonda l'antro. Al risveglio 'Ndrja⁸²

[...] : appena in tempo, la intravedeva, in un solo selvaggio, animalesco miscuglio della sua persona col mare tenebroso della grotta [...] Ma doveva essersi impazzita [...] scappando all'aperto, si sterminava nella gran luce di sole, e scappando e sterminandosi si lasciava dietro prove su prove, prove sempre più spaventose e scandalizzanti del suo vero essere, essere che non era essere, non era suo e non era vero. La luce ne faceva una vampata: il fuoco, però invece che dalla faccia, l'attaccava dalla coda, che bruciava tutta in un niente [...] E mentre la luce la scodava, come fosse vera coda quella [...] si rivoltava col capo all'indietro, scattosa, quasi per azzannare la luce, il fuoco di luce, che l'avvampava nel quartodidietro, ed era in questo rivoltarsi da belva che pigliava profilo, becco e denti di fera [...].

La metamorfosi di Ciccina Circé in sirena e poi in fera avviene sotto gli occhi della mente di 'Ndrja, inconsapevole e ignaro della verità delle sue visioni, attraverso le malie di parole e di suoni che evocavano altri mondi. Il narratore cerca di decifrarli attraverso altri sogni misti ai ricordi:

Quel sogno era un vecchio sogno che tornava; quella apparizione, quella figura a due facce: femminota e sirena, tre con la faccia di fera, era apparizione, figura di mente che risaliva a galla dentro di lui, dalle profondità del passato alla superficie di quel maricello là, dentro e fuori della 'Ricchia, dove era affondata tanti anni prima. Che meraviglia era se si sognava una femminota che lì, alla 'Ricchia, gli si trasformava sotto gli occhi in sirena [...]⁸³

Dal racconto citato se ne *figlia* un altro, la lunga digressione di don Mimì che svela ai pellisquadre il mistero delle si-

⁸² HO, p. 651.

⁸³ HO, p. 652.

rene attraverso la metafora tessile dell'intreccio dei tanti fili narrativi:

fu don Mimi che le sirene le rivelò per tali, che gliele mise, impupate e vive, sotto gli occhi. E ogni volta che ne parlava, trafficando cogli ami fra le dita [...] faceva pensare a una sarta che con ago e filo, spille e spilloni, ci lavorava intorno alla persona, alla vita, e le imbastiva, impuntava, scimava, figura per figura, modellandogli spalle, fianchi, petto, pettina⁸⁴.

Il sogno cinematografico della mente dove le scene, come a teatro, sfilano in successione – nel Novecento diviene un vero e proprio genere letterario, uno spazio autonomo di produzione narrativa. In *Horcynus Orca* esso occupa un posto molto rilevante, soprattutto come fonte di ricordi:

S'addormentava e gli tornava tutto in sonno. Faceva un sogno che era come un grande e fitto riesumo [...]. Si vedeva, in quel sogno, ancora scagnozzo, come non si fosse mai mosso dallo scill'e cariddi. E si vedeva che vedeva [...] ⁸⁵.

E 'Ndrja prosegue come se i ricordi emergessero dalle profondità marine, dagli abissi oceanici di una infanzia lontanissima:

Quel sogno, l'aveva fatto e scordato: né quella notte [...] né poi, gli era più tornato a mente. Era come se quel sogno l'avesse fatto allora per dopo, come se il sogno si fosse incuneato in qualche angolo della mente, aspettando il suo momento, e il suo momento era questo momento qua, sulla marina femminota, quando fra dormi e veglia, gli insorgeva nella mente il delfino [...]. E qui capiva che i suoi sogni, a occhi aperti o a occhi chiusi, erano effetti del delfino di Baia [...] ⁸⁶.

⁸⁴ HO, p. 653.

⁸⁵ HO, p. 279.

⁸⁶ HO, p. 287.

La modalità onirica della *rêverie* impedisce a ‘Ndrja di distinguere ogni trasgressione di soglia:

Si lasciò andare sul fianco e poi si girò sulle spalle, tutto sulla rena: [...] e non avrebbe saputo dire se il mare l’aveva ai piedi o di fianco o in testa. Muovendosi, sulla rena fina, gli sembrò di sfondare e di calarsene dentro: allargò le braccia, come fosse a mare e facesse il morto, per tenersi a galla senza nuotare. Stette così, a faccia all’aria, schiacciato sulla rena, come livellato con le carcasse, nel loro fosforescio lontano lontano: gli pareva di vedersi morto dentro un mare di cenere, in compagnia delle fere, fra quel sentore di vulcanico, quel sapore di forgia, di arroventato e freddo, in bocca⁸⁷.

L’esperienza della duplicazione dell’evento reale in uno ricreato dal filo della memoria o del sogno ottiene un effetto di sdoppiamento e diviene il motore diegetico del romanzo. Ogni elemento di realtà, così, si mescola all’immaginazione e, attraverso il processo delle deformazioni, degli accorpamenti sintetici e delle desemantizzazioni, subisce metamorfosi continue di senso fino a generare significati nuovi rispetto a quelli di partenza.

Tale è la formula, o meglio, la cifra stilistico-poetica dell’intera opera; quella cioè della ‘ripetizione’ come paradigma del ritorno e del raddoppiamento ‘straviato’ e deformato della realtà. Il meccanismo della ridondanza, esercitato con maniacale insistenza, genera inoltre un particolare ritmo della prosa *horcynusa*, quasi una sua musica maliosa a cui il lettore, superate le iniziali difficoltà, presto si abitua e si lascia andare. Le metamorfosi riguardano, dunque, il sistema linguistico del romanzo e, come si è detto, al suo interno nascono nuovi livelli di senso e si passa da un livello all’altro delle realtà testuali. Emerge, pertanto, una modalità fantastica di trasfigurazione linguistica della storia narrata.

⁸⁷ HO, p. 300.

Accanto al procedimento di metamorfosi verbale, sopra descritto, nell'epos *horcynuso* alla conoscenza si giunge attraverso processi percettivi e simultanei dei sensi:

[‘Ndrja] si regolava coi sensi, ma non ancora in sensi: per un momento, infatti, perse la testa, non seppe più dov’era mare e dov’era terra [...] Si scaricò subito di quell’impressione. Anche qui, ora, era opera di suggestione e di sonno, ma qui, in gran parte, era opera sua, colpa del traccheggio dei suoi pensieri.

Le barriere del tempo e dello spazio sono annullate da sovrapposizioni analogiche che producono anomale coincidenze tra il tempo ricordato e quello narrato:

[...] non poteva fare a meno di dire di quel tedesco che gli era tornato davanti agli occhi, lui e la sua mano allungata in avanti [...]: doveva dire di quel tedesco [...] riportatogli indietro dallo stesso Caitanello, dallo stesso suo modo di porgere la destra, nello stesso attimo in cui, a conclusione di tutto quello sproloquio sulla stretta di mano, si faceva avanti a mano tesa: lo stesso preciso identico modo di dare la mano che aveva quel tedesco, non a palma rovesciata ma di taglio, puntata come una pistola, con quattro dita strette insieme per canna e il pollice alzato a grilletto in posizione di sparo. [...] Subito, si creava in lui come uno sbalordimento causato dal ricordo di quell’altra mano impistolata che in quel momento gli passava davanti agli occhi della mente ed era come se si accavallasse a questa che vedeva con gli occhi della testa, sinché le due mani, macchiate tutte e due di sangue, quella di suo padre del sangue della fera, quella del tedesco del sangue suo proprio, non combaciavano tanto perfettamente e tanto enigmaticamente, da sembrare una sola⁸⁸.

La riscrittura della realtà, filtrata dai ricordi e dalle sensazioni che tentano di spiegare le meraviglie della mente, produce incantesimi e ‘sfantasiamenti’ o ‘straviamenti’ dell’universo *horcynuso*, dove le magie si mescolano alla storia e ai fatti trasfigurandoli e risemantizzandoli. È ciò che avviene nel-

⁸⁸ HO, pp. 626-7.

la trasformazione di ogni simbolo positivo nel suo opposto attraverso la metamorfosi del segno e del suo significato; la *barca* – come sopra si è detto - simbolo del lavoro per mare e della vita, acquista la sacralità dello strumento salvifico per eccellenza, l'*arca*, per trasformarsi infine in strumento di morte in «una grande *bara* galleggiante»⁸⁹.

Nel regime delle ambivalenze e della reduplicazione di ogni segno, tutti i simboli della vita in *Horcynus Orca* si trasformano in quelli opposti di morte: l'archetipo dell'origine della Vita coesiste con quello dell'Apocalisse, in una coppia ossimorica che riflette la concezione di un Grande Tempo ciclico e ripetitivo in cui non esiste la possibilità di isolare un singolo istante, poiché in ognuno di essi l'inizio e la fine coincidono. Il mare stesso, vasto e proteiforme, alla fine del romanzo sembra quasi prosciugarsi e acquistare così il significato simbolico di una apocalisse di «un diluvio all'incontrario»⁹⁰.

Come scrive Guido Sommovilla, *Horcynus Orca* è il «poema del capovolgimento di ogni simbolo nel suo contrario, della vita nella morte, dell'amore nell'odio»⁹¹, della giustizia nell'ingiustizia. È ingiusta e senza senso la morte cui si abbandona lo stesso 'Ndrja, che accetta persino di trattare con il Maltese pur di offrire ai suoi pellisquadre un'ultima occasione di salvezza, una barca con cui poter ricominciare a fare il loro mestiere, quello di pescare, per non di ridursi a contrabbandare la carne dell'orcaferone. Il simbolo per eccellenza dello 'straviamento' ormai irreversibile di quel mondo è la follia di Luigi Orioles:

⁸⁹ HO, p. 1119.

⁹⁰ HO, p. 1124.

⁹¹ G. SOMMAVILLA "Horcynus Orca" ossia morte a Messina, in «Letture», 5, maggio 1975, pp. 347-361, [p. 358].

Ma per questo, ci voleva l'antico don Luigi, quello che fu sino a cinque minuti o cinque secoli fa, non questo, che era come il bianco col nero rispetto a quello, questo che rinuncia in partenza al bell'onesto che fu sempre vanto della sua vita sino a cinque minuti o cinque secoli fa, e si mette sotto i piedi la sua bella fama di pellesquadra dall'agire franco netto leale spartano, non questo don Luigi che si degrada, si sdegetta a bazzarioto di basso rango, si piglia insomma d'infamità [...]»⁹².

Luigi Orioles parla ormai la stessa lingua del Maltese, lo straniero, e, purtroppo, solo 'Ndrja ormai si *scandalia* di ciò e cerca di opporsi al suo degrado. Così inizia il lamento dell'ingiustizia, sintagma anaforico geminato e che intreccia numerose pagine del romanzo: «Non è giusto, non è giusto... si mise a smaniare a questo punto. Non è giusto, non è giusto... smaniava mentemente»⁹³. Il paesaggio nella sua totalità è *straviato* e la stessa Cariddi, da primigenio Eden, si è trasformata in luogo spettrale che effonde un forte senso di morte:

[...] 'Ndrja e Masino giravano per la città di Messina [...] tutta slabbrata dai crateri aperti dalle bombe. Giravano come anime perse per le strade di quella fantasima di città. [...] La città era come un grande cimitero sotto la luna. Il viale principale [...], ora, ai due lati, era tutto ingombro di mucchi di macerie e nel mezzo aveva un passaggio che pareva il letto secco di un fiume: lo scirocco [...] faceva sprigionare zaffate di fetori mischiati insieme in un miscuglio vomitevole: fetori come di cose fermentate e di corpi, umani o d'animali, in putrefazione⁹⁴.

È l'apocalisse della civiltà di Cariddi, la fine del mondo *intartarato* e scomparso per sempre; ed è anche la fine del ro-

⁹² HO, p. 1023.

⁹³ HO, pp. 1024-1030. La geminazione di «Non è giusto, non è giusto» si ripete anaforicamente per ben sei pagine del romanzo come una triste litania e alla fine svanisce nella disseminazione musicale dei singoli fonemi: «Nonègiu... nonègiu... giu... giu... giusto...», [p.1030]

⁹⁴ HO, pp. 1225, 1222.

manzo che si inabissa insieme con il suo eroe, ‘Ndrja, nelle profondità silenziose e immense del mare:

Allo scuro si sentiva lo scivolio rabbioso della barca e il singultare degli sbarbatelli come l’eco di un rimbombo tenero e profondo, caldo e spezzato, dentro i petti. La lancia saliva verso lo scill’è cariddi, fra i sospiri rotti e il dolidoli degli sbarbatelli, come in un mare di lagrime fatto e disfatto a ogni colpo di remo, dentro, più dentro dove il mare è mare⁹⁵.

Così si conclude il lungo *epos horcynuso*, la sua storia e il suo canto funebre, ultimo tentativo di trasformare la prosa romanzesca nell’epica moderna di una civiltà scomparsa insieme ai suoi valori, che trova l’estremo risarcimento della perdita solo nella trasfigurazione fantastica della storia e nella coralità delle voci. In questo senso *Horcynus Orca* riscrive la geografia narrativa di una Sicilia che, terra di realismo per tradizione, fa del linguaggio uno strumento di metamorfosi fantastica della realtà.

La Sicilia, posta al confine tra due mondi, diventa spazio simbolico del passaggio dalla realtà al regno dell’immaginario. La letteratura siciliana, d’altronde, aveva già offerto nel Novecento esempi di narrazioni non mimetiche ma caratterizzate da procedimenti simbolico-onirici. In linea con la diffusione, nel Novecento, di un ‘fantastico del linguaggio’, cioè di un modello di racconto in cui le metamorfosi avvengono all’interno del dominio dei segni verbali e delle loro possibilità fantasmatiche, *Horcynus Orca* sembra riprodurre procedimenti stilistici e modalità trasfigurative simili; sembra pertanto di poter avanzare l’ipotesi di un ‘fantastico del linguaggio’ anche nell’ambito della narrativa siciliana. *L’oltranza* dello stile – non estranea alla prosa di tanti scrittori siciliani del Novecento – ricopre la distanza dal *reale* e lo reinterpreta.

⁹⁵ HO, p. 1257.

L'*epos* darrighiano rappresenta un modello narrativo in cui il Mito sopravvive accanto alla magia, il sogno accanto al soprannaturale, il 'fatto' accanto al suo doppio ricordato. La vocazione lirica, funzionale alla cifra simbolica dell'opera, innesca il meccanismo di dissoluzione e smaterializzazione della realtà oggettiva in un magma fluente di suoni e colori sinesteticamente percepiti. Così l'impasto linguistico del romanzo fa riecheggiare livelli molto profondi della coscienza, in cui i confini tra lo spirito e la materia si dissolvono e il ritmo del tempo è scandito dalla immersione di ogni istante nel flusso di un Tempo ciclico.

Se il 'sentimento del fantastico' si rivela attraverso l'ambiguità e l'incertezza rispetto al reale e all'immaginario, nell'universo *horcynuso* il linguaggio offre al Mito, alle sirene e ai delfini incantati, lo spazio di esistenza, sempre evanescente della finzione testuale. Il mondo *straviato* dalla guerra e dal Male, che 'Ndrja non ritrova più al ritorno in patria, rinasce e rivive esclusivamente nel dominio linguistico dei segni, cui un tempo corrispondeva la realtà, e che adesso invece vive in autoreferenziale isolamento. Nell'universo scritto di D'Arrigo la 'fantasticizzazione' del reale non prevede l'esitazione todoroviana tra *strano* e *meraviglioso*; essa piuttosto assicura la sopravvivenza di un universo antico onirico-simbolico, di religiosità e riti arcaici. A partire da tali considerazioni teoriche si può interpretare l'invenzione *horcynusa* come la mitologia poetica della sopravvivenza di un tempo antico oggi ospitato nel regno della fantasia e dell'invenzione linguistica, l'unico spazio della sua possibile esistenza.

La letteratura siciliana e il fantastico novecentesco

Horcynus Orca sembra condividere con la letteratura degli stessi anni molte delle questioni più dibattute: la centralità del linguaggio, il plurilinguismo, l'opzione per i dialetti. A partire dagli anni Sessanta, infatti, alla fine del secondo conflitto mondiale, dopo l'invasione comunista dell'Ungheria (1956), la denuncia dei crimini di Stalin al XX Congresso del PCUS e la conseguente crisi delle ideologie politiche, una certa parte della letteratura si congedava dall'impegno e dal Neorealismo e individuava nel linguaggio e negli aspetti formali delle opere letterarie i nuovi campi di sperimentazione e di ricerca. Nel contesto storico e culturale di quegli anni, dunque, l'avanguardismo linguistico del romanzo di Stefano D'Arrigo rispondeva all'esigenza di un nuovo linguaggio che esprimesse la diversa realtà storica che si era venuta a configurare. L'impasto linguistico, risultante dallo scavo etimologico operato dall'autore nelle parole abusate e logore della tradizione, mirava a ricreare una lingua perfetta e assoluta, mirava cioè a rifondare un sistema di nuovi significati e di nuovi valori.

Nell'*epos horcynuso* il traghettamento dall'una all'altra sponda dello stretto diviene la metafora dell'attraversamento dal reale all'immaginario, dal tempo vissuto a quello ricordato, dalla memoria alla fantasia. Strumento di tale passaggio è la lingua che esprime nuovi significati dopo che un mondo arcaico è tramontato e quello contemporaneo non assicura né identità né riconoscimento di valori. *Horcynus Orca* condivide con molti romanzi del suo tempo quella vocazione avanguardistica

per la quale la letteratura del Novecento individuava nell'espressivismo linguistico la chiave dell'innovazione.

Come avviene in altri scrittori siciliani contemporanei – quali Angelo Fiore, Antonio Pizzuto, Gesualdo Bufalino e Giuseppe Bonaviri – l'espressivismo linguistico di D'Arrigo è la matrice poetica dell'oscillazione tra il 'reale' e il 'fantastico', tra il mondo terrestre e quello infero, tra il reale e il simbolico. Il riferimento a una realtà storica ben precisa diviene sempre più spesso solo lo spunto di partenza che dà avvio a itinerari di ricerca proiettati ora nella memoria ora nel sogno. Nel lungo romanzo del messinese D'Arrigo, il sistema retorico del linguaggio costituisce l'impalcatura su cui si regge l'opera intera e i passaggi da un piano narrativo a un altro avvengono nell'ambito dell'*enunciazione* ovvero delle modalità espressive.

La letteratura siciliana, come si è già detto, non era nuova né allo sperimentalismo stilistico né a un modello narrativo anti-mimetico. 'Barocchismo linguistico', 'sperimentalismo avanguardistico', 'oltranza verbale' sono solo alcune delle possibili definizioni della singolare espressività di molti scrittori siciliani del Novecento. Definita da Salvatore Guglielmino¹ una vera e propria 'vocazione formale', che spinge lo scrittore siciliano allo scatto fantastico, al gusto per l'infrazione e all'aspirazione al metafisico, fu considerata invece da Leonardo Sciascia nient'altro che una cifra religiosa della realtà:

[...] il carattere essenziale della letteratura narrativa siciliana è il realismo, e se l'abate Vella è il primo scrittore di fantasia si può dire che è anche l'ultimo, poiché il "fantastico" di un Nino Savarese e di un Fortunato Pasqualino altro non è che una cifra religiosa della realtà, e della realtà siciliana. Perché – altro peculiare tratto della narrativa siciliana – tutti gli scrit-

¹ S. GUGLIELMINO, *Presenza e forme della narrativa siciliana*, in *Narratori di Sicilia*, a cura di L. Sciascia e S. Guglielmino, Milano, Mursia, 1991, pp. 483-506.

tori siciliani sono stati legati e sono legati alla rappresentazione della realtà siciliana (qualcuno direbbe condannati) per la loro stessa vocazione al realismo, appunto il realismo imponendo la precisa condizione di una conoscenza indefettibile².

Egli riconosceva nella insicurezza dei siciliani la ragione della loro particolare visione del mondo e nell'ambiguità un tratto formale della loro tradizione culturale:

Si può dunque dire che l'insicurezza è la componente primaria della storia siciliana; e condiziona il comportamento, il modo di essere, la visione della vita – paura, apprensione, diffidenza, chiuse passioni, incapacità di stabilire al di fuori degli affetti, violenza, pessimismo, fatalismo – della collettività e dei singoli. Parlando di Verga Pirandello dirà: “I siciliani, quasi tutti, hanno un’istintiva paura della vita, per cui si chiudono in sé, appartati, contenti del poco, purché dia loro sicurezza. Avvertono con diffidenza il contrasto tra il loro animo chiuso e la natura intorno aperta, chiara di sole, e più si chiudono in sé, perché di questo aperto, che da ogni parte è il mare che li isola, cioè che li taglia fuori e li fa soli, diffidano, e ognuno è e si fa isola da sé, e da sé si gode – ma appena, se l’ha – la sua poca gioia³.”

Gesualdo Bufalino, invece, individuava ragioni di ordine geografico-culturale per interpretare la particolare natura dei siciliani:

Posti dalla sorte a far da cerniera fra due continenti e culture discordi; impastati di calcolo e di istinto, razionalismo europeo e magismo africano; condannati da sempre a subire nel viso, come eroi pirandelliani, il sopruso di molte maschere, tutte attendibili e tutte false, veramente noi siciliani scoraggiamo chiunque voglia racchiudere in una formula univoca la nostra franta, ricca, contraddittoria pluralità⁴.

² L. SCIASCIA, *Introduzione in Narratori di Sicilia*, cit., pp. 7-11, [p.8].

³ ID., *Sicilia e sicilitudine*, in *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, in *Opere 1956-1971*, Milano, Classici Bompiani, 2000, pp. 959-967, [p. 963].

⁴ G. BUFALINO, *Pro Sicilia e L'isola plurale, La luce e il Lutto*, in *Opere*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 1135-1146, [p. 1137].

E a proposito delle cento Sicilie aggiungeva:

Tante Sicilie perché? Perché la Sicilia ha avuto la sorte di trovarsi a far da cerniera nei secoli fra la grande cultura occidentale e le tentazioni del deserto e del sole, tra la ragione e la magia, le temperie del sentimento e le canicole della passione [...] L'insularità non è una segregazione solo geografica, ma se ne porta dietro altre: della provincia, della famiglia, della stanza del proprio cuore. Da qui il nostro orgoglio, la diffidenza, il pudore; e il senso di essere diversi [...] Ogni siciliano infatti è un'irripetibile ambiguità psicologica e morale. Così come l'isola tutta è una mischia di lutto e di luce. Dove è più nero il lutto, ivi è più flagrante la luce, e fa sembrare incredibile, inaccettabile la morte [...] Da questa soperchieria del morire prende corpo il pessimismo isolano... Si tratta di un pessimismo della ragione, al quale quasi sempre si accompagna un pessimismo della volontà. Evidentemente la nostra ragione non è quella di Cartesio, ma quella di Gorgia, di Empedocle, di Pirandello. Sempre in bilico tra mito e sofisma, tra calcolo e demenza; sempre pronta a ribaltarsi nel suo contrario, allo stesso modo di un'immagine che si rifletta rovesciata nell'ironia di uno specchio⁵.

Nonostante il tentativo, già nel XIX secolo, di soffocare le spinte antirealistiche presenti all'interno della tradizione letteraria⁶, la narrativa siciliana del Novecento dispiega una varietà di scrittori informali e sperimentali non facilmente assimilabili a scuole poetiche tradizionali e a etichette letterarie. Se il fantastico siciliano ottocentesco era stato rappresentato, quasi unicamente, dai *Racconti* di Luigi Capuana, le nuove modalità retorico-formali del racconto fantastico novecentesco permettono di ridisegnare la geografia e la storia non solo del genere in sé, ma anche di individuarne contenuti e forme nuove nell'ambito della narrativa regionale. Nel segno dello sperimentalismo ver-

⁵ Ivi, pp. 1140-41.

⁶ Sulle ragioni del ritardo con cui in Italia furono recepite le modalità del racconto fantastico e si diffusero modelli anti-realistici, si vedano i seguenti saggi: E. GHIDETTI, *Il sogno della ragione, dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Editori Riuniti, Roma, 1987 e M. FARNETTI, *Racconti fantastici di scrittori veristi*, Milano, Mursia, 1990.

bale e della ricerca avanguardistica, infatti, gli scrittori siciliani del Novecento riprendono alcune linee e tendenze già presenti nella tradizione del racconto fantastico ottocentesco, ma inaugurano percorsi originali ed estranei ai canoni del ‘realismo’.

Già nell’Ottocento, Capuana, critico molto attento alle novità letterarie europee, aveva mediato la diffusione delle teorie sul romanzo naturalista di Émile Zola, ma aveva elaborato una poetica autonoma e una propria idea di letteratura. Attento ai nuovi fenomeni scientifici, l’autore siciliano aveva mostrato una forte sensibilità nei confronti di quegli aspetti della realtà estranei a una conoscenza fondata esclusivamente sui paradigmi scientifici. I suoi interessi per il soprannaturale e il macabro, per lo spiritismo e la fenomenologia della psiche umana in tutti i suoi sorprendenti aspetti divennero gli spunti per racconti fantastici che meritano di essere citati come perfetti modelli del genere⁷. La produzione ‘fantastica’ dello scrittore siciliano – *Il dottor Cymbalus* (1867), *Tortura*, *Un Vampiro*, *Storia fosca* (1879), *Fatale influsso*, insieme a *Profili di donne* (1877)⁸ - rivela l’interesse per l’insondabile e imperscrutabile psiche femminile in cui il torbido delle passioni sconfinava nelle devianze della malattia. Nei racconti fantastici di Capuana il

⁷ Autore di numerosi saggi fra cui: *Studi sulla letteratura contemporanea* (1880-1882), *Per l’arte* (1885), *Gli “ismi” contemporanei* (1898), Capuana esordì con racconti di sapore fantastico e surreale che dimostrano l’avanguardismo dell’autore e l’attenzione a tutti gli aspetti della realtà intra ed extra-psichica.

⁸ L. CAPUANA, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Roma, Salerno, 1973, 3 voll. Bastano solo i titoli a provare l’interesse dell’autore siciliano per il mesmerismo e il vampirismo, l’ipnosi e il magnetismo, che costituivano i più recenti fenomeni a cui la scienza e l’Arte guardavano con interesse. *Fatale influsso*, che riecheggia nel titolo il racconto tarchettiano *I Fatali*, fa proprie le teorie dello studioso tedesco Franz Anton Mesmer che nel Settecento spiegava la malattia mentale con la presenza, all’interno del corpo del paziente, di un fluido magnetico, una sorta di magnetismo naturale responsabile di strane fenomenologie psichiche.

gusto tardo-romantico per le passioni estreme, per il macabro e per gli aspetti più torbidi della realtà, che ricorrono anche nella prosa degli Scapigliati, si mescola alle nuove tematiche di fine secolo legate al simbolismo, allo psichismo e al linguaggio dell'inconscio, contenuti che però sono ancora rappresentati mimeticamente secondo i paradigmi narrativi del Realismo e del Verismo. Essi condividono le atmosfere straniate, talvolta surreali, dei migliori racconti di E. T. A. Hoffmann e di E. A. Poe. Personaggi in balia di un destino oscuro e governato da forze misteriose e 'fatali', universi psichici sconvolti da insondabili e sconosciute forze non razionali animano le pagine di questi racconti straordinariamente visionari e suggestivi. Solo la presenza dello scienziato, in qualità di testimone obiettivo dei "fatti", e la descrizione mimetica della fenomenologia dell'inconscio richiamano il paradigma narrativo realistico, perché del tutto nuova, peraltro, è la centralità riservata ai temi dell'incubo, del sogno, della spiritualità e della visionarietà⁹.

Tuttavia il racconto fantastico di Capuana resta pienamente ottocentesco in quanto si tratta di un fantastico di tipo tematico e non 'formale' o 'linguistico', in cui il soprannaturale è osservato dallo sguardo analitico e curioso di un narratore-

⁹ Capuana scrisse il saggio *Spiritismo?* (1884) in cui si rivela il suo interesse per livelli e aspetti della realtà sottratti alla scienza del Positivismo e al modello della letteratura scientifica. Di vera e propria 'voluttà del creare' in Capuana parla M. SACCO MESSINEO, in "La voluttà del creare" in Capuana, in ID., *Modelli e generi nel movimento delle forme letterarie*, Palermo, La Zisa, 1999, pp. 105-120 a proposito del posto che la figura dell'artista-demiurgo, ricreatore del mondo a immagine della natura, occupa all'interno della sua poetica. Ricorrenti sono infatti parole quali 'mistero', 'fatalità', 'potenza misteriosa', che intrecciano fitte trame narrative i cui protagonisti soccombono increduli e intimoriti alle misteriose forze della psiche. Pienamente in sintonia con le poetiche del suo tempo, Capuana affronta il tema dello spiritualità dell'arte, della genialità dell'artista e del potere quasi demoniaco della sua visionarietà, sospingendosi oltre i confini della scienza positiva.

scienziato. I temi romantici dell'animazione della materia, dello scambio tra la vita e la morte, dello sdoppiamento e della frantumazione dell'io, e il modo 'impersonale' con cui vengono trattati, lo collocano all'interno di una produzione italiana e europea che nella seconda metà del XIX secolo superava sì i confini del *reale* conosciuto dalla scienza e sondava gli abissi ignoti della psiche rivendicando all'artista una genialità quasi divina, ma conservava lo sguardo distaccato della scienza e si avvaleva dei suoi strumenti esatti di conoscenza¹⁰. In ogni caso il Capuana 'fantastico', pur se ancorato ad una osservazione del *reale* pseudo-scientifica - per quanto avanguardisticamente innovativa sul piano dei contenuti¹¹ - prelude alla novellistica pirandelliana, surrealistica e 'straniata' del Novecento, e inaugura un filone narrativo siciliano sperimentale molto in sintonia con le innovazioni che negli stessi anni caratterizzavano il genere in prosa europeo. Si alimenta così in Sicilia - fin dal XIX secolo - una tradizione narrativa che rinnova i canoni e le poetiche, una letteratura in cui l'indagine della realtà segue gli itinerari della razionalità più radicale, ma non trascura altri itinerari quali l'umoristico, il grottesco e l'onirico-simbolico.

Conclusasi la stagione scapigliata e tardo-veristica, nel Novecento cambiano dunque non solo i *temi* del racconto fantastico, ma, soprattutto, le *modalità retoriche* con cui essi sono

¹⁰ Capuana in *Fatale influsso, Il busto*, in *Racconti*, cit., affronta i temi della perdita di identità, dello sdoppiamento, dell'animazione della materia, degli esperimenti fanta-scientifici dagli esiti travolgenti; pertanto essi ricordano i *Racconti fantastici* di Tarchetti e quelli di Poe, in cui dominano temi sinistri e inspiegabili forze che oltrepassano le capacità razionali del soggetto.

¹¹ M. SACCO MESSINEO, *La "voluttà del creare" in Capuana*, in *Modelli e generi nel movimento delle forme letterarie*, cit., p. 120: «Probabilmente non c'è in Capuana una profonda e consapevole volontà di contraddire in questo modo al "suo verismo"; l'ottica dell'eccezionalità con cui egli guarda alla sfida ingaggiata col sensibile, non gli consente, dunque, di superare la cultura di provenienza [...]».

rappresentati dagli scrittori. Trasferendosi dal piano del contenuto a quello dell'enunciazione, il fantastico sfrutta le potenzialità trasfigurative del linguaggio sdoppiando, duplicando e incastrando uno dentro l'altro i 'livelli di realtà' del testo.

A tal proposito è opportuno ricordare quanto scrive Giorgio Manganelli sulla difficoltà di ricercare un' *essenza* fantastica nella letteratura, poiché essa è un universo di menzogne e di finzioni. La realtà, infatti, è ciò da cui il linguaggio e la finzione letteraria prendono congedo:

Chiunque pronuncia parole dà vita ad un mondo affollato di versiere, astrarrotti, negromanti, illustri di aureole, irrigati da Acheronti lutulenti¹².

Se nel sistema letterario e immaginario dell'opera l'unica realtà esistente è quella linguistica dei segni verbali, il 'fantastico' scaturisce da una precisa strategia di scrittura e di lettura.

L'attenzione che molti studiosi hanno rivolto ai fondamenti linguistici del fantastico nel Novecento trova conferma nelle riflessioni di Calvino sulla natura introspettiva e mentale del fantastico novecentesco:

prodotto raffinato dello spirito romantico, è entrato presto nella letteratura popolare (Poe scriveva per i giornali). Nel Novecento è un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che s'impone: come gioco, ironia, ammicco, e anche come meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo [...] Al centro della narrazione per me non è la spiegazione di un fatto straordinario, bensì l'ordine che questo fatto straordinario sviluppa in sé e intorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete

¹² G. MANGANELLI, *Letteratura fantastica* (1966), in ID., *La letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985, pp. 54-62, [p. 58]. La convinzione dello scrittore è che il fantastico altro non sia che l'amplificazione di proprietà e attitudini normalmente riscontrabili nell'opera di finzione e che si tratti, dunque, di un'esperienza ai limiti del discorso letterario.

d'immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione di un cristallo¹³.

Il fatto che l'attenzione del lettore si sposti dal confronto tra la realtà testuale e quella referenziale alla interrelazione tra i molteplici livelli di realtà interni al testo, pone l'attenzione sui nuovi significati che nel Novecento assume il concetto di 'realtà'. Esso infatti sembra risultare dalla confluenza di Reale e di Immaginario e divenire, pertanto, una zona di confine sempre pronta a svanire e a provocare una 'scandalosa' coesistenza di ambiti diversi dell'immaginario. A sostenere questa ipotesi è, tra gli altri, lo studioso Alessandro Scarsella che nel suo *Profilo delle poetiche del fantastico* ripercorre le diverse posizioni teoriche degli studiosi - anche italiani - che si sono occupati dell'argomento. Nel tentativo di definire lo spazio del racconto fantastico egli ricorda che, se fino all'Ottocento esso occupava l'al di là del reale, nel Novecento è invece il prodotto della intersezione di reale e di immaginario, due spazi non più del tutto separati¹⁴. L'uomo del Novecento non possiede più strumenti certi per una codificazione del 'paradigma di realtà'; ogni segno può capovolgersi di senso, come aveva osservato Jean Paul Sartre a proposito dei romanzi di Kafka e di Maurice Blanchot dove anche l'*assurdo* si normalizza inserendosi in un sistema codificato di segni e di sensi¹⁵.

¹³ I. CALVINO, *Definizioni di territori: il fantastico*, in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 260-2, p. 261.

¹⁴ A. SCARSELLA, *Profilo delle poetiche del fantastico*, in «Rassegna della Letteratura italiana», a. XC, serie VIII, nn. 1-2, 1986, pp. 201-220 [p. 217-220] e ID., *Modelli e poetiche del racconto fantastico italiano*, in «Rassegna della Letteratura italiana», a. XCV, serie VIII, n. 3, 1991, pp. 146-149, dove scrive: «Lo statuto del genere è infatti correttamente fissato nella 'compresenza' di reale e di immaginario, come piani, segmenti, ecc., entro un livello 'narrativo' omogeneo» [p. 148].

¹⁵ J. P. SARTRE, *Aminadab, o del fantastico considerato come un linguaggio*, in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, poi riproposto in ID., *Che*

Anche per Armando Gnisci nel Novecento non esiste una netta frattura tra *Reale* e *Immaginario* che coesistono e ibridano vicendevolmente i rispettivi territori, determinando così una mutazione negli statuti identificativi del racconto fantastico¹⁶. Sulla nuova definizione di *realtà* e sulla difficoltà di circoscrivere nel Novecento uno spazio ben definito del fantastico anche Maria Corti scrive:

riusciamo a dire qualcosa sul mondo reale soltanto collocandolo sulla mappa di tutti i mondi possibili; mentre cioè crediamo di dire cose sul mondo che si attualizza, in realtà diciamo cose che possono essere spiegate solo nella logica dei mondi possibili¹⁷.

La sostituzione del concetto di *realtà* con quelli affini di *livelli*, *interfaccia* o *frontiera* trova conferma nelle riflessioni di Monica Farnetti che al racconto fantastico ha dedicato numerosi saggi¹⁸. La studiosa - citando Edoardo Sanguineti, che

cos'è la letteratura, Milano, Il Saggiatore, 1966, pp. 225-241, [p. 228]. L'intellettuale francese paragona il romanzo di Blanchot ai testi kafkiani dove l'oggetto fantastico diviene l'uomo stesso e il fantastico non può essere parziale ma assoluto.

¹⁶ A. GNISCI, *Reale Immaginario Fantastico*, in A.A.V.V., *I piaceri dell'im-maginazione. Saggi sul fantastico*, a cura di B. Pisapia, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 36-62 [p. 49]. Lo studioso attribuisce al crollo delle certezze nel Novecento un travaso del reale nell'immaginario e dunque un nuovo spazio per il fantastico: «Il terreno dove si verifica questo travaso [...] è ciò che siamo abituati a chiamare: Novecento. L'epoca in cui la realtà della metafisica ha ceduto e l'eccesso di realtà portato dal materialismo critico e dall'ermeneutica ha fatto cedere il muro tra R[eale] e I[mmaginario]. Essi ormai fanno corpo insieme e formano *il mondo nuovo reale/immaginario* in cui viviamo».

¹⁷ M. CORTI, *Reale e realismi*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 2000, pp. 410-421.

¹⁸ M. FARNETTI, *Scritture del fantastico*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, cit., pp. 382-409 [p. 385].

nel 1964 si domandava quali fossero gli statuti della realtà e li individuava nel sogno, «il cinematografo privato della mente» - identifica nelle produzioni oniriche, appunto, un vero e proprio genere letterario e dunque anche un vero e proprio linguaggio¹⁹.

Non bisogna dimenticare però che i fondamenti linguistici del fantastico erano stati già sottolineati da Tzvetan Todorov, autore del primo saggio sulla *Letteratura fantastica*:

Se il fantastico si serve continuamente delle figure retoriche è in quanto vi ha trovato la propria origine. Il soprannaturale nasce dal linguaggio: ne è insieme la conseguenza e la prova [...] il linguaggio solo consente di concepire ciò che è sempre assente: il soprannaturale²⁰.

Egli insisteva infatti sullo stretto rapporto che lega il racconto fantastico alle strutture retoriche del linguaggio:

Così si spiega l'impressione ambigua che lascia la letteratura fantastica: da un lato essa rappresenta la quintessenza della letteratura, nella misura in cui la rimessa in discussione del limite fra reale e irreali, tipica di ogni letteratura, ne è il centro esplicito. Dall'altro tuttavia essa non è che una propedeutica alla letteratura: combattendo la metafisica del linguaggio quotidiano, essa gli dà vita. Deve partire dal linguaggio, anche se è per rifiutarlo²¹.

¹⁹ Ivi, p. 384 dove è citato, in nota 5, p. 215 l'intervento di E. SANGUINETI, *Il trattamento del materiale verbale nei testi narrativi della neo avanguardia*, in *Gruppo '63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, Milano, 1976, pp. 203-219. Scrive la Farnetti [p. 406, 408]: «Col Novecento il fantastico tende dunque a trasferirsi [...] sul piano del linguaggio [...] metafora letteralmente 'viva', ed 'eccedenza pulsionale' incaricata di segnalare, nel 'corpo metaforico della letteratura', un malessere, un disagio, una frattura di origine».

²⁰ T. TODOROV, trad. it., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000, p. 85.

²¹ Ivi, p. 171.

E per spiegarne la scomparsa nel Novecento lo studioso bulgaro scriveva:

la differenza tra il fantastico dell'Ottocento e quello del Novecento è che mentre nel primo il soprannaturale irrompeva nel reale naturale in modo che protagonista e lettore si interrogassero sulla natura reale o immaginaria dell'evento accaduto, operando così il passaggio dal naturale al soprannaturale, il fantastico del Novecento offre la *normalizzazione* del soprannaturale nelle modalità dell'assurdo logico [...] Il fantastico fa la sua comparsa in un'esperienza dei limiti, in stati superlativi, cioè diremmo noi, forzando i limiti della razionalità fino a capovolgere il senso²².

Oggi si è d'accordo sul fatto che le immagini poetiche non sono descrittive, che devono essere lette sul piano puro e semplice della catena verbale che costituiscono, nella loro letteralità [...] La lettura poetica costituisce uno scoglio per il fantastico. Se leggendo un testo, si rifiuta ogni considerazione e si considera ogni frase come una pura combinazione semantica, il fantastico non potrà apparire: il fantastico non sussiste se non nella finzione [...] Se il fantastico si serve continuamente delle figure retoriche, è in quanto vi ha trovato la propria origine. Il soprannaturale nasce dal linguaggio: ne è insieme la conseguenza e la prova. Non solo il diavolo e i vampiri non esistono se non nelle parole, ma per di più il linguaggio solo consente di concepire ciò che è sempre assente: il soprannaturale. Questo diventa perciò un simbolo del linguaggio allo stesso titolo delle figure retoriche, e la figura è, come si è visto, la forma più pura della letteralità²³.

Sui rapporti intrinseci tra il *discorso* fantastico e le strutture retoriche del linguaggio e della finzione si è soffermata tra gli altri anche Rosalba Campra, studiosa italiana del fantastico novecentesco latinoamericano, la quale ha scritto:

Ogni significante è dunque, [...], oscuro portatore di significati perturbanti. [...] tutte le parole possiedono, in quanto nominano il mondo, un potere sul nominato. La realtà diventa dunque un artefatto del discorso²⁴.

²² Ivi, pp. 177-79, 132 [il corsivo è nostro].

²³ Ivi, p. 65, 85-6.

²⁴ R. CAMPRA, *I territori della finzione*, Roma, Carocci, 2000, p. 131.

La letteratura fantastica, al pari di tutta la letteratura del nostro tempo, si risolve, nel suo fondamento, in una riflessione sulla natura stessa dell'atto che la fa esistere²⁵.

Si aggiunga inoltre l'autorevole opinione di Cesare Segre, curatore della voce *Finzione* dell'Enciclopedia Einaudi²⁶, il quale dopo aver sottolineato la natura *finzionale* propria dell'opera letteraria e la relazione di intransitività tra la realtà extra-testuale e il linguaggio, scrive:

Ogni opera letteraria, e in modo speciale quella fantastica, costruisce un mondo possibile diverso da quello dell'esperienza e che è giusto che sottostia a proprie regole di coerenza. Le opere letterarie non fanno altro che fornire modelli alternativi o conoscitivi della realtà anche quando se ne allontanano fantasticamente. Modelli che possono favorire un'evasione dalla vita, criticarla o sospingere verso di essa. Spesso il lettore accetta il soprannaturale o il meraviglioso in base alle convenzioni del racconto cui si rifà. Le convenzioni letterarie non operano solo la legittimazione funzionale dell'impossibile ma lo legittimano in base alla ripetizione. *L'eccezionale cioè acquisisce una sintassi e un paradigma, entra nelle strutture di una grammatica.* Ciò che preso in sé costituirebbe un assurdo entra in un sistema di valori. *Le convenzioni letterarie sono la grammatica dell'assurdo.* Ecco perché i teorici della letteratura hanno parlato di verisimile/inverisimile e non di possibile/impossibile perché il confronto non è con la realtà ma col *paradigma del testo*. È vero come diceva Platone che la mimesi è ombra/sostituzione della realtà, ma poi essa acquista la consistenza di una seconda realtà. Mimesi e finzione istituiscono una loro dialettica e poco importa l'effettivo rapporto con la realtà [...] Quanto più audace è la finzione, tanto più il lettore sarà spinto a verificare i limiti e l'effettiva validità della sua realtà esperenziale [...] Negli autori di racconti fantastici la dialettica tra mimesi e menzogna è stata introiettata in una *poetica*.

L'illustre critico definisce il fantastico novecentesco come

²⁵ Ivi, p. 133.

²⁶ C. SEGRE, s.v. *Finzione*, in *Enciclopedia Einaudi*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1976, pp. 208-222. [il corsivo è nostro].

la costruzione di mondi possibili all'interno delle visioni immaginarie del narratore:

Fino al Novecento gli scrittori hanno una conoscenza abbastanza stabile e certa della realtà; con il Novecento invece la sicurezza nella realtà è in crisi e la dialettica con la irrealtà è impiantata ex novo sull'incrinato terreno della sfuggente realtà. Nella narrativa contemporanea diventano sfuggenti le proprietà del reale ed è compromessa pure l'identificazione del suo opposto. Il meraviglioso che si annida nella quotidianità la rende impervia, nemica, incomprensibile. Se il meraviglioso tradizionale metteva in crisi le leggi fisiche del nostro mondo, il meraviglioso moderno smentisce gli schemi di interpretazione umani. *Il meraviglioso nuovo è una mimesi stralunata dall'orrore della scoperta.* Sono i concetti di legge e di colpa che compaiono in Kafka e Beckett in cui il protagonista è vittima di un ordine della realtà incomprensibile assurdo e inspiegabile perché *è la realtà stessa assurda* [...] l'illogico e l'incubo sono i segnali della realtà smascherata. Di fronte a questa *orrorosa mimesi*, a questo *realismo dell'assurdo* la finzione si presenta nella più pura cerebralità delle sue operazioni: finzione orientata verso la mente del fingitore che non verso i simulacri da essa prodotti, *finzione che capovolge il rapporto tra Io e Vita, tra libro e realtà* [...] Così è la finzione di Borges che ricorre a sofismi e paradossi col sovvertimento delle categorie di spazio-tempo, mezzi coi quali Borges si garantisce la possibilità di muoversi in un *assurdo regolato e strutturato matematicamente*. Ed ecco la moltiplicazione di immagini, il sistema delle scatole cinesi e lo scambio tra il sogno e la realtà, il pensante e il pensato. Da qui la "logica" assillante, il modello giallistico di un mistero svelato, di un ordine ristabilito. Citazioni erudite, sofisticazione intellettuale sono i mezzi prediletti da Borges che si pone quindi decisamente dalla parte della Letteratura e della finzione al punto da considerare *la vita stessa come epifenomeno della letteratura* e della finzione e da considerare *la realtà come ombra della finzione*. Si proclama cioè l'onnipotenza della letteratura realizzabile però solo nella sfera della fantasia. Oltre ai libri per Borges contano le parole, l'universo dei significanti in cui è racchiuso cabalisticamente il mondo. Le *parole* racchiudono tutto ciò che è stato, è e sarà detto, il mondo reale e tutti quelli possibili; è come tendere al massimo i fili del reale, l'iperbole, l'amplificazione, la distorsione sarcastica, tutti i procedimenti di un realismo esasperato non sono che modi di *trasformare il reale stesso in finzione*, di ripresentare l'esperienza in aspetti favolosi inverosimili e assurdi. *La finzione cioè non crea nuovi mondi ma deforma quelli reali*. Invece di creare mondi possibili, la finzione ci mostra il nostro come impossibile. Che in-

venti o lo deforma la finzione misura il reale *distaccandosene da una prospettiva lontana* e lo sollecita fino al capovolgimento²⁷.

Nel nostro paese, in cui il Romanticismo aveva privilegiato i valori patriottici e nazionalistici e la letteratura aveva contribuito alla formazione di un sentimento nazionale, il *modo* racconto fantastico non trovò un contesto culturale adatto a promuoverne la diffusione. L'esigua bibliografia teorico-critica italiana riflette, infatti, la altrettanto povera produzione narrativa nazionale²⁸. A parte i racconti fantastici degli scrittori veristi (Verga, Capuana, De Roberto) e di quelli scapigliati (Arrigo e Camillo Boito, I. U. Tarchetti, Zena), il fantastico italiano non ha mai occupato un posto di rilievo all'interno della produzione letteraria nazionale sia nell'Ottocento - per il predominio della scuola realista e della poetica del vero - sia nel Novecento quando la sua identità di genere ha stentato a imporsi confondendosi ora con il racconto di fantascienza, ora con quello surrealistico o onirico-fiabesco²⁹.

²⁷ Ivi, pp. 208-222. Il corsivo sottolinea le espressioni chiave che sintetizzano i nuclei centrali dell'ipotesi di lavoro presente, ovvero la natura linguistica del fantastico novecentesco.

²⁸ I. CALVINO, *Il fantastico nella letteratura italiana*, in *Saggi 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1999, vol. II, pp. 1672-1682: «Il fantastico 'nero' si impone nella letteratura tedesca, francese, inglese, russa, ma in Italia rimane un elemento marginale, non caratterizzato da opere di rilievo», [p. 1675].

²⁹ I. CALVINO, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983, 2 voll., vol. I, pp. 5-14; si vedano anche gli altri interventi in merito: ID., *Definizioni di territori: il fantastico*, pp. 260-2 e *I livelli della realtà in letteratura*, (1978), pp. 374-390, in *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, cit. Una rassegna di studi italiani sul fantastico è proposta da A. SCARSELLA, *Il racconto fantastico italiano nel secondo dopoguerra. Punti di vista per una definizione trasversale*, in A.A.V.V., *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale. Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*. Leuven, 3-8 maggio 1993, Bulzoni-Roma, Leuven University Press, vol. I, pp. 373-385; dello stesso autore si

Di difficile definizione³⁰, il fantastico intreccia profondi legami con la filosofia e con le teorie della conoscenza che si

vedano anche, *Profilo delle poetiche del fantastico*, cit., e *Fantastico e Immaginario. Seminario di letteratura fantastica*, Chieti, Solfanelli, 1988; si veda inoltre l'antologia curata da M. FARNETTI, *Racconti fantastici di scrittori veristi*, cit., in particolare *Introduzione*, pp. 5-20; la studiosa ha dedicato all'argomento numerosi altri saggi: *Il giuoco del maligno. Il racconto fantastico nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1988 e ID (a cura di), *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Olschki, 1995. Al fantastico italiano dell'Ottocento si è dedicato E. GHIDETTI, *Il sogno della ragione: dal racconto fantastico al romanzo popolare*, cit., mentre a quello dei primi decenni del Novecento G. CONTINI dedica il suo *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, Torino, Einaudi, 1988. Si vedano poi i principali studi teorici italiani sul fantastico: R. CESERANI, L. LUGNANI, G. GOGGI, C. BENEDETTI E E. SCARANO, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983; C. CORTI, *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, Pisa, ETS, 1989 e R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996; si aggiungano inoltre: V. BRANCA, C. OSSOLA E S. RESNIK, *I linguaggi del sogno*, Firenze, Sansoni, 1984; B. PISAPIA, *I piaceri dell'immaginazione. Studi sul fantastico*, cit.; V. BRANCA, C. OSSOLA (a cura di), *Gli Universi del fantastico*, Firenze, Vallecchi, 1988; S. ALBERTAZZI (a cura di), *Il punto su: la letteratura fantastica*, Roma-Bari, Laterza, 1993; V. RODA, *Alle origini del «fantastico» italiano: il motivo del corpo diviso*, in *Il bianco e il nero*, Udine, Campanotto, 1994, pp. 119-169, ID., *I fantasmi della ragione*, Napoli, Liguori, 1996.

³⁰ Si riportano alcune delle definizioni più note della critica sul fantastico che insistono sullo scarto irriducibile che esso determina tra diversi livelli di realtà: «Il fantastico è caratterizzato da un'intrusione brutale del mistero nella vita reale» (P. G. CASTEX, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 8); «Per imporsi il fantastico non deve soltanto fare irruzione nel reale, bisogna che il reale gli tenda le braccia [...] Il fantastico ama presentare, a noi che abbiamo il mondo reale [...] degli uomini come noi, posti improvvisamente in presenza dell'inesplicabile» (L. VAX, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, p. 88); «Il fantastico è [...] rottura dell'ordine riconosciuto, irruzione dell'inammissibile all'interno della inalterabile legalità quotidiana» (R. CAILLOIS, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, trad. it., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 90-92); «Il vero fantastico si dà quando [...] le

affacciano in età idealistico-romantica. Legato al termine *fantasia* da una stessa radice etimologica, esso appartiene a una vasta area semantica di cui fanno parte anche i vocaboli *favola*, *favella*, *parola* e *linguaggio*³¹.

Identificato da J. L. Borges e A. Bioj Casares con quasi tutta la letteratura non-mimetica e di finzione nell'*Antologia della Letteratura fantastica*³², o ridotto solo all'esitazione del protagonista da parte di Todorov nel suo saggio *La letteratura*

prospettive dominanti vengono direttamente contraddette» (E. S. RABKIN, *The Fantastic in Literature*, Princeton, Up, 1977); «Il fantastico dà voce precisamente a quegli elementi che sono conosciuti solo attraverso la loro assenza in un ordine dominante 'realistico' (R. JACKSON, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Methuen, London, 1981); «Con 'fantastico' intendendo l'allontanamento deliberato dai limiti di ciò che è comunemente accettato come reale e normale» (K. HUME, *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, London-New York, Methuen, 1984). Per una discussione sui limiti delle principali teorie del fantastico, si veda A. SCARSELLA, *Profilo delle poetiche del fantastico*, sopra citato.

³¹ Come ricorda A. MAZZELLA nel suo *La potenza del falso*, Roma, Donzelli, 2004, p.89 è Leopardi a fornirci le prove etimologiche del nesso tra le favole e la favella, cioè tra le menzogne delle illusioni e il favellare ovvero il parlare. Nello *Zibaldone*, 13 gennaio 1821, (*Zibaldone* I, 497-499) Leopardi annota: «*Favella* e *favellare* derivano evidentemente da *fabula* e *fabulari* mutato al solito il *b* in *v*, come da *fabula* diciamo pure *favola*; onde è come se dicessimo *fabella* e *fabellare*. [...] Ma che ha da far la *favella* e il *favellare* col *favoleggiare* e colle *favole*? [...] Perocchè l'antico e primitivo significato di *fabula*, non era *favola*, ma *discorso*, da *for faris*, quasi piccolo discorso, onde poi si trasferì al significato di *ciancia nugae*, e finalmente di *finzione* e *racconto falso*. Appunto come il greco *mythos* nel suo significato proprio, valeva lo stesso che *logos* [...]».

³² J. L. BORGES, A. BIOJ CASARES, S. OCAMPO, *Antologia della letteratura fantastica*, trad. it. di B. Vignola, Roma, Editori Riuniti, 1981; nella *Prefazione*, pp. IX-XI e sgg. si legge: «Bisognerebbe dire che tutta la letteratura è fantastica» [p. IX] e più oltre [p. XI]: «come genere più o meno definito la letteratura fantastica nasce nel secolo XIX e in lingua inglese».

*fantastica*³³, il fantastico si è prestato alle più varie interpretazioni e sistemazioni teoriche, da quelle pre-todoroviane dei critici francesi Pierre-Georges Castex, Louis Vax e Roger Caillois, incentrate sull'effetto perturbante provocato nel mondo del lettore³⁴, a quelle più squisitamente formalistico-strutturalistiche di Todorov, Jean Bellemin-Noël, C. Brooke-Rose e Irène Bessière³⁵, che considerano il fantastico un *genre* letterario

³³ T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 28: «il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso. Il fantastico, è l'esitazione di un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale. Il concetto di fantastico si definisce quindi in relazione ai concetti di reale e di immaginario».

³⁴ Si ricorda che il termine 'perturbante' è la traduzione di *unheimliche* usato da S. Freud per descrivere l'effetto del cosiddetto 'ritorno del rimosso', e derivato da E. JENTSCH, *Sulla psicologia dell'Unheimliche*, in A.A.V.V., *La narrazione fantastica*, cit., pp. 399-410. Per *unheimliche* Freud infatti intende il ritorno alla coscienza di un contenuto un tempo noto e familiare che, una volta rimosso, ritorna nuovamente provocando un effetto di strano perturbamento.

³⁵ J. BELLEMIN-NOËL, *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*, in «Littérature» 2, 1971, pp. 103-118 ; C. BROOKE-ROSE, *The Rhetoric of the Unreal*, Cambridge University Press, 1981 e I. BÈSSIERE, *Le Récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974. In particolare la Brooke-Rose, dopo aver passato in rassegna le teorie letterarie succedutesi del Novecento, si sofferma sullo studio di Todorov e dedica la seconda parte del suo saggio all'analisi di scrittori europei del fantastico del Novecento. La presenza degli italiani citati dalla studiosa si limita al Calvino delle *Città invisibili*, mentre sempre più spazio è riservato al cosiddetto fantastico intellettuale di Borges o a quello normalizzato di Kafka. Molti critici inoltre dedicano una particolare attenzione al fantastico in età postmoderna e analizzano infatti i romanzi di T. Pynchon e di Alain Robbe-Grillet come esponenti di un'idea di letteratura metafinzionale o di secondo grado, in cui la finzione diventa il contenuto dell'opera, il suo oggetto privilegiato, operando in tal modo un capovolgimento del tradizionale rapporto di 'rappresentazione' tra l'opera letteraria e il mondo.

codificato da precise regole e strutture retorico-formali, a letture di tipo sociologico-marxiste, come quelle di R. Runcini e di R. Jackson³⁶. Quest'ultima, sulla scia della funzione rivoluzionaria riconosciuta da M. Bachtin al riso carnevalesco medioevale e rintracciata nell'opera rinascimentale di Rabelais, attribuisce al fantastico una funzione sovversiva nei confronti dell'assetto sociale e culturale borghese e del suo 'normale' ordine di realtà. La vocazione trasgressiva trova conferma nella preferenza del fantastico per temi e situazioni narrative *estreme*. Vita/morte, veglia/sonno, sanità/infermità mentale, animato/inanimato sono i più comuni temi trattati dalla letteratura fantastica ottocentesca che identifica l'esperienza perturbante con l'apparizione del soprannaturale, cioè con la *visione* del fantasma³⁷. La *visione* di ciò che per natura è invisibile - il fantasma - la *dicibilità* dell'ineffabile o inesprimibile a parole umane, in quanto trascende l'esperienza mortale e terrena, sono i contenuti semantici costitutivi del fantastico ottocentesco e corrispondono alla funzione simbolica riconosciuta al linguaggio dalla filosofia idealistica e dalla teoria romantica della conoscenza. Considerato storicamente, infatti, anche il racconto fantastico ha cambiato temi e regole formali, traducendo una

³⁶ R. RUNCINI, *La paura e l'immaginario sociale nella letteratura: il Gothic romance*, Napoli, Liguori, 1984 e R. JACKSON, *Fantasy. The Literature of Subversion*, cit., trad. it., *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, cit.

³⁷ Come sopra accennato, nel Novecento secondo Calvino, *Il fantastico nella letteratura italiana*, in ID., *Saggi 1945-1985*, vol. II, cit., p. 1681, si passa dal fantastico visionario a quello mentale: «[...] la mia scelta antologica cerca di esemplificare quelle che secondo me sono le due grandi tendenze dell'immaginazione: il fantastico 'visionario' che evoca suggestioni spettacolari e il fantastico 'mentale' o 'astratto' o 'psicologico' o 'quotidiano' (ognuna di queste qualifica illumina un aspetto di tale tendenza, che diventa predominante nella seconda metà del secolo, per toccare il suo culmine d'inafferrabilità immateriale con H. James)».

teoria del linguaggio di volta in volta differente a secondo dei contesti filosofico-epistemologici di riferimento.

Il sistema retorico linguistico riveste dunque un ruolo fondamentale in questa specifica ‘modalità’ di racconto che si fonda sul paradosso di dover ricorrere a un *discorso verbale*, cioè al linguaggio e alle *parole*, per esprimere l’*inesprimibile* e di dover fare appello alla credibilità del lettore³⁸. Il paradosso del fantastico infatti consiste nel voler narrare l’inesistente attraverso i paradigmi narrativi del *discorso* ‘realistico’ ovvero attraverso il canone della verosimiglianza e del racconto realistico³⁹.

³⁸ Per provocare il perturbante nel lettore, l’autore deve ottenere quella che Samuel Taylor Coleridge chiamò «willing suspension of disbelief», quel momento cioè di volontaria sospensione dell’incredulità nel quale consiste la fede poetica. Su questo aspetto si veda anche G. GENETTE, *Finzione e Dizione*, Parma, Nuove Pratiche Editrice, 1994, p. 8: «Il criterio tematico più di frequente e con maggiore legittimità invocato dopo Aristotele, la *fittività*, funziona sempre in regime costitutivo: un’opera (verbale) di finzione è quasi inevitabilmente accolta come letteraria, indipendentemente da qualsiasi giudizio di valore, forse perché postula un atteggiamento del lettore (la famosa «sospensione volontaria dell’incredulità») che è estetico, nel senso kantiano di disinteresse relativo verso il mondo reale». L’asserzione del critico rientra nel discorso teorico più generale del riconoscimento o meno di un’autoreferenzialità al testo letterario nel quale andrebbe rintracciata la *quidditas* o essenza stessa della sua *letterarietà*, insomma un criterio intrinseco al testo come opera specificamente letteraria, indipendentemente dall’orizzonte di lettura del lettore e dal suo giudizio estetico. Ma la citazione implicitamente ci è utile perché la *fittività* riconosciuta all’opera di finzione testimonia il legame intrinseco tra linguaggio, necessità della menzogna e il fantastico nel testo letterario.

³⁹ Molti critici insistono sulla necessità del realistico per il fantastico. Lucio Lugnani, per esempio, in *Per una delimitazione del «genere»*, in A.A.V.V., *La narrazione fantastica*, cit., p. 55, scrive: «Senza il realistico il fantastico è destinato a oscillare indefinitamente e a conservare spazi di fuga tali da renderlo davvero «*toujours évanescent*» [...] Per manifestarsi e consistere il fantastico ha bisogno d’essere letteralmente avvolto in un fitto bozzolo di realistico» e aggiunge [pp. 56 e 62]: «è [...] una sorta di reali-

La relazione tra linguaggio e mondo, di natura *simbolica* nell'ambito della teoria della conoscenza del Romanticismo, diviene di natura *referenziale* in quello della poetica del Realismo alla metà del XIX secolo, mentre lo spazio riservato all'immaginazione di ciò che sfugge alla percezione dei sensi si riduce alla descrizione del *visibile*. La frattura romantica tra il reale e l'immaginario, che aveva fatto dell'esperienza fantastica un'opportunità per ampliare i confini del 'possibile', si esaspera nel Novecento quando tra l'esperienza concreta della realtà e la sua rappresentazione artistica si configura lo spazio del 'fantastico' novecentesco.

Questi assunti sono ripresi e ulteriormente approfonditi dal francese Bellemin-Noël (1971), il quale parla proprio di una *retorica dell'indicibile e del negativo, rhétorique de l'indicible*⁴⁰. Se infatti il soprannaturale per statuto si pone al

stico di frontiera che continuamente dialoga con il realistico e col realismo rinviando loro la registrazione di quegli scarti non ridicibili che hanno luogo ai loro margini estremi [...] esplora l'inconscio e non il superno, esso fa ricorso ad alcuni temi appartenenti anche al Surrealismo storico, il sogno, l'automatismo, l'ebbrezza, il delirio, la follia però il fantastico narrativizza sogni, allucinazioni, visioni, *trances*, stati ipnotici e catalettici, stati di follia, ma verrebbe dissolto da un esito di lettura autorizzato a razionalizzare e distanziare l'inesplicabile con un giudizio del tipo: non era che un sogno, era solo una visione allucinatoria, etc. [...] Il fantastico non è il surrealistico, può solo usarlo come tramite espressivo e elemento mediatore d'una faglia che irriducibilmente dislivella e lacerata il paradigma di realtà».

⁴⁰ J. BELLEMIN-NOËL, *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*, cit. e ID., *Notes sur le fantastique (textes de Théophile Gautier)*, in «Littérature», 8, 1972, pp. 3-23. Sulla indicibilità di una esperienza che, per la sua estraneità al reale, resiste alla sua verbalizzazione, si veda anche quanto scrive C. BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica*, in A.A.V.V., *La Narrazione fantastica*, cit., p. 308: «Questa impossibilità, reale o simulata, di dire direttamente ciò che è vivo e netto nell'immagine interiore, questa facoltà a mettere in discorso un oggetto che pure, per la sua stessa eccezionalità, deve essere comunicato, è uno dei tratti caratteristici dell'enunciazione fantastica. Essa ruota attorno a un indicibile, o meglio

di là del 'reale' nominabile attraverso le categorie del *logos*, esso allora si fonda su un paradosso, un ossimoro, in quanto pretende una definizione in negativo. Il linguaggio è forzato a dire l'*indicibile*, a nominare l'*innominabile* e dunque a legittimare l'esistenza di ciò che per natura non lo è in quanto inesistente. Il fantastico non nasce dalla contrapposizione di un sistema irrealistico a uno realistico; è piuttosto il luogo della confluenza di entrambi, lo spazio di una paradossale convivenza di 'forme' e delle loro interazioni. Non si tratta né del *meraviglioso* come *soprannaturale accettato*, *normalizzato* e assolutizzato, né del *realistico*; il fantastico è una modalità narrativa ambigua per eccellenza dove, svanite le soglie tra paradigmi di realtà antagonisti, l'*ambiguità* e l'*ambivalenza*, prima ancora di essere trame narrative divengono tracce formali e stilistiche di riconoscimento.

La letteratura fantastica novecentesca sostituisce dunque alla scenografia gotica del XIX secolo, fatta di castelli e atmosfere misteriose fantasmatiche, gli scenari metafinzionali e metanarrativi dell'universo dei sogni, il racconto di sogni, ma anche l'irrealità quotidiana, l'assurdo normalizzato. Il fantastico nel Novecento non muore, come sosteneva Todorov, ma cambia solo di segno, pur mantenendo il bisogno di un superamento delle categorie realistiche e la spinta verso nuove configurazioni dell'esperienza *intra* ed *extra*-psichica dell'io.

Alcuni studiosi hanno definito *fantastico* l'effetto perturbante provocato nel protagonista della vicenda con cui si identifica il lettore; altri lo hanno invece assimilato al 'perturbante', definito come 'disorientamento psichico' da E. Jentsch, o come 'ritorno del rimosso' da Freud. Altri ancora lo hanno rintracciato nei temi sinistri oppure nella reazione soggettiva provocata nel lettore; infine alcuni studiosi hanno individuato la sua

attorno a un oggetto che si offre all'esperienza, [...], ma che fa resistenza alla sua verbalizzazione».

specificità non nell'oggetto dell'enunciato, e cioè nei temi, ma nell'atto stesso dell'enunciazione, cioè nel modo in cui il narratore narra e riferisce l'esperienza fantastica. Questo tipo di approccio all'oggetto fantastico sposta l'attenzione dagli aspetti semantici a quelli retorico-linguistici, dai *temi* al *linguaggio* e invita ad analizzare più approfonditamente le strutture linguistiche e retoriche del *discorso fantastico* e anche la particolare relazione che il soggetto enunciante, il narratore, instaura con l'oggetto del proprio discorso, l'esperienza perturbante⁴¹.

⁴¹ Si accenna qui solo brevemente al saggio di C. BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, in A.A.V.V., *La Narrazione fantastica*, cit., pp. 289-354. In questo studio l'autrice analizza l'effetto fantastico dal punto di vista dell'atto dell'enunciazione: «Che la reazione del lettore non si determini a partire dagli avvenimenti, né semplicemente dal modo in cui vengono vissuti dal personaggio, bensì dal *modo in cui vengono narrati*, è constatazione pressoché unanime. Ma questo modo in cui vengono narrati [...] viene di solito spiegato come focalizzazione sul personaggio (il narratore obbliga il lettore a identificarsi con il personaggio e con la sua reazione) [...]. La mia ipotesi è invece che questa strategia consista in un coinvolgimento della soggettività narrante, e che esso rappresenti già di per sé la 'reazione soggettiva' agli avvenimenti narrati» [pp. 294-95]. Si insiste ancora una volta su ciò che abbiamo già riferito nelle pagine precedenti di questo lavoro, e cioè che una buona parte della critica novecentesca, a partire dallo stesso Todorov, ha individuato la natura 'linguistica' del racconto fantastico. Infatti il critico bulgaro nel suo *La letteratura fantastica*, cit., pp. 65, 85-6, scrive: « Se leggendo un testo, si rifiuta ogni considerazione e si considera ogni frase come una pura combinazione semantica, il fantastico non potrà apparire: il fantastico non sussiste se non nella *finzione* [...]. *Se il fantastico si serve continuamente delle figure retoriche, è in quanto vi ha trovato la propria origine*. Il soprannaturale nasce dal linguaggio: ne è insieme la conseguenza e la prova. Non solo il diavolo e i vampiri non esistono se non nelle parole, ma per di più il linguaggio solo consente di concepire ciò che è sempre assente: il soprannaturale. Questo diventa perciò un simbolo del linguaggio allo stesso titolo delle figure retoriche, e *la figura è, come si è visto, la forma più pura della letteralità*». La Campra in *I territori della finzione*, cit., p. 133 afferma: «La letteratura fantastica, al pari tutta la letteratura del nostro tempo, si risolve, nel

Per Todorov e per la critica francese che lo aveva preceduto il fantastico consiste – come sappiamo - nella ‘esitazione’ che il lettore prova e condivide con il protagonista del racconto che è testimone dell’evento inesplicabile e soprannaturale:

In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, senza diavoli, né silfidi, né vampiri, si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l’avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un’illusione dei sensi, di un prodotto dell’immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l’avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote [...] Il fantastico, è l’esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale⁴².

Questo stato psicologico corrisponde a quello descritto da Jentsch per spiegare la natura dell’*Unheimliche*⁴³ definito «insicurezza psichica» o «mancanza di orientamento». Jentsch in-

suo fondamento, in una riflessione sulla natura stessa dell’atto che la fa esistere». E Monica Farnetti, *Scritture del fantastico*, in *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, cit., pp. 382-409, aggiunge: «Con il Novecento il fantastico si trasferisce sul piano del linguaggio, su un piano più interno e meno visibile, come disse Calvino. A sdoppiarsi e duplicarsi così non è più il protagonista ma il testo stesso, come avviene nella prosa di Borges. Alla definizione novecentesca del fantastico ha contribuito necessariamente quella di sogno come linguaggio figurativo, linguaggio delle immagini. Il sogno nel Novecento permetterebbe cioè di superare la tradizionale dicotomia tra reale/immaginario, vita/morte, in cui si fondavano le tradizionali discussioni sul tema del fantastico».

⁴² T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 28.

⁴³ E. JENTSCH, *Sulla psicologia dell’«Unheimliche»*, trad. it. di G. Goggi da *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in «Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift», VII (1906), n. 22, pp. 195-98 e n. 23, pp. 203-205, riportato in *Appendice a A.A.V.V., La Narrazione fantastica*, cit., pp. 399-410.

fatti individua l'origine del perturbante nel senso di profonda insicurezza provocato in un soggetto qualunque dall'animazione di esseri inanimati, quali automi o cadaveri. Impossibilitato a nominare con sicurezza le cose e gli oggetti e sconvolto dall'improvvisa infrazione delle leggi che regolano la realtà e dall'animazione dell'inanimato, l'uomo si riduce a uno stato di paralisi e di subalternità alle forze dell'ignoto e del soprannaturale.

Accomunando artisti, geni e fanciulli come individui dalla coscienza fragile e dalla profonda sensibilità, Jentsch scrive:

Uno dei mezzi artistici più sicuri per provocare facilmente con un racconto degli effetti *unheimliche* consiste nel lasciare il lettore nell'incertezza se la specifica figura che ha davanti sia una persona o un automa [...]. E. T. A. Hoffmann nei suoi *Phantasiestücke* ha messo ripetutamente in opera con successo questo stratagemma⁴⁴.

Come già si è detto le definizioni dei critici francesi che avevano preceduto Todorov puntano tutte sull'effetto di scandalosa rottura dei paradigmi della realtà provocato nel lettore, e parlando di una reazione *soggettiva* assumono la prospettiva di quest'ultimo come criterio guida per rintracciare la presenza del fantastico. Il lettore, infatti, come il protagonista-testimone del soprannaturale, *vede* ciò che non esiste e che pertanto è privo di un nome; assiste allo spettacolo dell'inesistente e di esso è spettatore incredulo⁴⁵. Come sappiamo, sulla centralità

⁴⁴ Ivi, p. 407.

⁴⁵ C. BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica*, in A.A.V.V., *La Narrazione fantastica*, cit., pp. 291-92: «Todorov riprende l'asse personaggio-lettore, apportandogli però delle correzioni importanti: alla categoria di lettore egli sostituisce quella di 'lettore implicito', intesa come funzione inscritta nel testo, e fa dell'esitazione del lettore implicito l'unica condizione necessaria del fantastico. [...]». Sulla centralità del lettore come soggetto necessario alla produzione dell'effetto fantastico, Filippo Secchieri scrive: «Non è forse azzardato allora sostenere che il fantastico è sempre, la qualificazione di

della *visione* dell'inesistente e sulla spettacolarizzazione dei sogni dell'im-maginario ruota tutta la strategia narrativa del racconto fantastico ottocentesco. Il passaggio dalla *visualizzazione* del soprannaturale alla sua intellettualizzazione, come si è già detto, sposta l'attenzione dell'autore e del lettore sulle strategie retorico-linguistiche della narrazione:

È sullo stesso terreno della speculazione filosofica tra Settecento e Ottocento che il racconto fantastico nasce: il suo tema è il rapporto tra la realtà del mondo che abitiamo e conosciamo attraverso la percezione, e la realtà del mondo del pensiero che abita in noi e ci comanda. Il problema della realtà di ciò che si vede – cose straordinarie che forse sono allucinazioni proiettate dalla nostra mente; cose usuali che forse nascondono sotto l'apparenza più banale una seconda natura inquietante, misteriosa, terrificante – è l'essenza della letteratura fantastica, i cui effetti migliori stanno nell'oscillazione di livelli di realtà inconciliabili⁴⁶.

Il testimone degli avvenimenti straordinari, il visionario, l'artista geniale, il fanciullo o il malato di mente non chiedono altro che poter raccontare a un pubblico di amici l'evento soprannaturale e di registrarlo come una cronaca, senza mescolare ad esso impressioni soggettive o giudizi personali. Il bisogno di credibilità e la "pretesa" di veridicità è ciò che il testimone-narratore dell'evento inesplicabile, più di ogni altra cosa,

un'esperienza di lettura, di un uso particolare del testo che prende corpo durante le interazioni che consentono la produzione di significanza cioè, con Iser, «l'assorbimento del significato nella propria esistenza da parte del lettore. [...]». La principale motivazione dell'inafferrabilità del fantastico consiste nel fatto che la realtà è ciò che il mondo possibile dell'opera letteraria s'incarica di decostruire e negare», in *Il coltello di Lichtenberg. Fantastico e teoria letteraria*, in *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, cit., pp. 145-164, [p. 149]; W. ISER, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* (1978), trad. it., di Rita Granafei, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 228 (citato in F. SECCHIERI, p. 147).

⁴⁶ I. CALVINO, *Racconti fantastici dell'Ottocento*, in *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, pp. 1654-1665, [pp. 1654].

spera di ottenere da parte del lettore. Ecco perché egli si rivolge direttamente a un pubblico di amici - lettori impliciti - e, assumendo l'istanza di narratore, assolve alla duplice funzione di attore-protagonista e di cronista impersonale della vicenda; assumendo la prima persona narrante egli, infatti, conquista la credibilità e la fiducia del lettore e la sua 'complicità emotiva', che si manifesta attraverso le sensazioni di paura, di dubbio, di esitazione e incertezza⁴⁷.

L'appello del narratore-testimone della vicenda alla credibilità del lettore, la scelta dell'istanza narrativa, la cornice metaletteraria dei racconti, i lettori impliciti e le strategie di inveroamento dell'inesplicabile fanno parte dei procedimenti narratologici indispensabili alla macchina narrativa del fantastico e ne costituiscono un segno distintivo all'interno dei generi narrativi; il racconto fantastico, infatti, si caratterizza per la metaletterarietà e l'alto grado di consapevolezza delle strategie narrative da parte dell'autore.

A insistere sulla reazione soggettiva del protagonista, del narratore e del lettore, oltre ai critici, sono anche gli autori dei

⁴⁷ Per lo statuto del narratore nei racconti fantastici e le questioni relative all'autenticazione del narrato fantastico, si vedano: T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., p. 87: «Il linguaggio letterario è un linguaggio convenzionale in cui la prova della verità è impossibile: la verità è una relazione tra le parole e le cose che esse designano; ora, in letteratura queste «cose» non esistono [...] Il problema si fa più complesso nel caso di un narratore-personaggio, di un narratore che dica «Io». In quanto narratore, il suo discorso non ha da essere sottoposto alla prova della verità, ma in quanto personaggio egli può mentire [...] Il narratore rappresentato si addice quindi perfettamente al fantastico [...] la prima persona «narrante» è quella che permette più facilmente l'identificazione del lettore con il personaggio, giacché, come è noto, il pronome «io» appartiene a tutti». Si vedano inoltre i già citati saggi contenuti in A.A.V.V., *La narrazione fantastica*, cit., rispettivamente di C. BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica come esperienza dei limiti*, pp. 289-354 e di E. SCARANO, *I modi dell'autenticazione*, ivi, pp. 355-396.

racconti fantastici. Charles Nodier, Guy de Maupassant, E. T. A. Hoffmann, E. A. Poe e Henry James, infatti, sottolineano la centralità dell'effetto *perturbante* provocato nel soggetto, più che quella degli avvenimenti narrati. Come sostiene la Benedetti⁴⁸, il fantastico si fonda sul coinvolgimento di un Soggetto; a orientare la reazione soggettiva del lettore non è il personaggio che la vive ma colui che la racconta, il narratore o entrambi se coincidono. Ma anche in questo caso la studiosa insiste nel precisare che tra l'Io che narra e l'Io narrato nella diegesi esiste comunque uno scarto, se non altro temporale, tra il tempo vissuto e quello ricordato e poi narrato⁴⁹.

L'analisi dei racconti fantastici richiede dunque un'attenzione particolare alle strategie narrative e ai rapporti intradiegetici fra i vari attanti, ovvero tra il personaggio che assiste all'evento soprannaturale, colui che lo narra, il lettore e l'autore del racconto. Nella maggior parte dei racconti fantastici più noti ricorrono alcune costanti formali quali la presenza di un narratore omo-intradiegetico, le allocuzioni frequenti al lettore implicito e la presenza di una cornice in funzione meta-narrativa, all'interno della quale si iscrive la diegesi del racconto. Quest'ultimo si sviluppa attraverso un progressivo passaggio da un livello a un altro, secondo il modello narrativo a incastro teorizzato da V. Šklovskij⁵⁰.

⁴⁸ C. BENEDETTI, *L'enunciazione fantastica*, in A.A.V.V., *La Narrazione fantastica*, cit., pp. 294-95.

⁴⁹ La Benedetti [ivi, pp. 296-97] lamenta il ritardo o totale disinteresse nei confronti del rapporto tra il narratore e l'enunciazione dell'evento soprannaturale, mostrato dai teorici del fantastico e anche da Todorov, che pure aveva sottolineato, come abbiamo visto, l'importanza della soggettività enunciante perché funzionale all'insorgere del dubbio, presupposto costitutivo del fantastico. Sul modo dell'enunciazione insiste anche L. LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, in A.A.V.V., ET AL. *La Narrazione fantastica*, cit., pp. 64-65.

⁵⁰ V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.

L'Orco insabbia di Hoffmann⁵¹, per esempio, segue lo sviluppo del modello del romanzo epistolare con una narrazione in prima persona assunta a turno da tutti gli attori della vicenda che, di volta in volta, si appellano alla credibilità dei compagni - lettori impliciti - manifestando loro paura e turbamento per la stranezza indicibile degli avvenimenti di cui sono stati involontari testimoni. L'esitazione e il dubbio provati dal protagonista, («credetemi [...] Insomma la cosa terribile che mi è successa e di cui mi sforzo invano di vincere la mortale impressione[...]»⁵²) se da una parte fanno appello alla credibilità degli astanti, dall'altra richiedono al lettore reale il medesimo effetto di complicità.

In *Casa disabitata*, dello stesso scrittore tedesco, un narratore eterodiegetico all'inizio presenta i tre amici riuniti a parlare e, uno alla volta, li invita a discutere di questioni metaletterarie. Alla fine uno di loro, di nome Teodoro, assume l'istanza narrativa e narra il racconto fantastico in prima persona⁵³.

⁵¹ E. T. A. HOFFMANN, *Racconti notturni*, Torino, Einaudi, 1994, p. 5.

⁵² Ibidem.

⁵³ La stessa richiesta a narrare, da parte di amici, di medici o di scienziati riuniti ad ascoltare le straordinarie narrazioni, si legge in *Horlà* e in *Apparizione* di Maupassant e in *Giro di vite* di H. James. La presenza della 'cornice' serve come spazio introduttivo alla diegesi vera e propria dell'evento fantastico. In *Chissà?* di Maupassant una breve introduzione di un narratore-protagonista che parla in prima persona, precede il resoconto scritto - raccontato a un medico per liberarsi di un'ossessione - da parte del testimone del soprannaturale. Anche l'*Horlà* prevede una terza persona narrante che introduce il protagonista, narratore di secondo grado ad una cerchia di amici medici psichiatri dello strano caso. La maggior parte dei racconti di Edgar Poe - *Lighea*, *Berenice*, *Il crollo della casa Usher* e *William Wilson* - sono narrati in prima persona dal narratore-protagonista, che assume l'istanza narrativa e si rivolge direttamente al lettore esplicito. Altri esempi di strategie narrative fantastiche provengono dai *Racconti fantastici* di Gautier, *La morte innamorata* dove, per esempio, un narratore-personaggio rac-

Una caratteristica comune a molti racconti fantastici è infatti la metanarratività, ovvero l'enunciazione di giudizi letterari o la discussione su questioni filosofiche, artistico-letterarie di attualità; tale strategia retorica consente all'autore mimetizzato nei suoi attanti, di esprimere le proprie opinioni personali. In *La Casa disabitata* Lelio, per esempio, ironizza sulla falsa pretesa di veridicità dei romanzi storici e, insieme a Franz, esalta la natura privilegiata dei veggenti e dei visionari che, dotati di una seconda vista, *vedono* il mistero celato dietro la banalità della realtà e il soprannaturale annidato nelle pieghe della quotidianità borghese. La medesima strategia si ritrova nei racconti di Poe, di Guy de Maupassant e in quelli di Théophile Gautier, spesso incentrati su temi quali la follia, l'emarginazione e la visionarietà dell'artista, che costituiscono i presupposti psichici necessari alle visioni fantastiche.

In *Magnetismo* di Maupassant, per esempio, il preambolo metanarrativo della 'cornice' – dove i protagonisti sono alcuni

conta a un pubblico scettico e incredulo di amici la propria storia incredibile in prima persona, con l'intenzione di farne una cronaca fedele e autentica. Anche in Gautier, che scrive alla metà dell'Ottocento, la componente metaletteraria è preponderante. Il riferimento a Hoffmann, come maestro del racconto fantastico europeo, è costante nei suoi racconti così come in quelli di Poe; indizio questo che, insieme alla sua predilezione per le opere d'arte antiche, per l'archeologia e per il potere seduttivo delle statue, fa dei suoi racconti veri e propri saggi di critica letteraria. I racconti, che ancora in Hoffmann o in Poe possedevano l'illusione di un'autentica e ingenua trascrizione di eventi soprannaturali, avvenuti realmente e atti a suscitare nel lettore il dubbio e il disorientamento sul suo 'paradigma di realtà', in Gautier diventano perfette macchine narrative costruite ad arte, in cui la finzione artistica e il potere dell'Arte ne costituiscono anche l'oggetto narrativo in sé. *Avatar* per esempio è una sequenza ininterrotta di citazioni letterarie, da Dante a Petrarca, dalla Bibbia ai racconti arabi, da Shakespeare a Stendhal. Il passato diviene così un illimitato repertorio di temi cui poter attingere con un atteggiamento però di estenuazione e saturazione tipico dell'artista decadente di fine secolo che vive *di arte e nell'arte*.

amici riuniti in una casa per confrontarsi su temi allora attuali quali il magnetismo, il potere della suggestione emotiva, i confini della scienza, l'animazione degli oggetti inanimati, le reincarnazioni e gli *avatar* – serve proprio allo scopo di affrontare i dubbi e le perplessità sui confini e limiti delle conoscenze scientifiche dell'epoca:

Si venne a parlare di magnetismo [...] e delle esperienze del dottor Charcot: ed ecco di colpo quegli uomini di mondo scettici, indifferenti ad ogni religione, mettersi a raccontare fatti strani, storie incredibili ma vere [...]⁵⁴.

Proprio perché il narratore della storia si rivolge a un pubblico di scienziati scettici

Quanto a Monsieur Charcot, che ha fama di essere un valente scienziato, mi fa l'effetto di uno di quei narratori del genere di Edgar Poe, che finiscono col diventare pazzi a forza di riflettere su strani casi di follia. Ha constatato fenomeni nervosi inesplicati e ancora inesplicabili [...]⁵⁵,

il lettore è tentato inizialmente di condividerne lo scetticismo, ma poi invece è completamente assorbito e coinvolto dal turbamento sconcertante per il caso strano e inesplicabile di cui è venuto a conoscenza. Anche in altri racconti dello scrittore francese, come in *Lui?*⁵⁶, scritto sotto forma di epistola a un destinatario fittizio o in quella di cronaca-confessione di un testimone di fatti straordinari, ricorrono simili situazioni narrative.

Gli esempi sono innumerevoli e ognuno di essi potrebbe arricchire l'elenco di analoghe strategie narrative da parte degli

⁵⁴ G. de MAUPASSANT, *Racconti dell'incubo*, Torino, Einaudi, 1993, p. 62.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ivi, p. 116.

autori di racconti fantastici. La sospensione dell'incredulità - quella che Coleridge chiama «suspension of disbelief»⁵⁷ - richiesta dal narratore-personaggio al lettore, è ottenuta, come abbiamo visto, attraverso la simulazione di un resoconto cronachistico, che registra fedelmente i fatti senza mescolarvi emozioni personali e giudizi o attraverso la finzione di racconti confessione, diari e lettere o ancora per mezzo di riferimenti a date precise⁵⁸, che simulano la trascrizione fededegna di pagine private autentiche; infine grazie alla testimonianza diretta e sincera di un'anima, all'esatta indicazione di dettagli o particolari realistici e verosimili e l'indicazione precisa del paradigma cronospaziale nel quale la vicenda si iscrive.

Ciò dimostra quell'assoluto bisogno di 'realistico' di cui parla lo studioso Lucio Lugnani⁵⁹, del fatto cioè che la descrizione realistica del soprannaturale è funzionale alla verosimi-

⁵⁷ S. T. COLERIDGE, *Biographia Literaria*, London, 1967, vol. II, cap. XIV, p. 6. A proposito dei livelli della realtà o di realtà nella letteratura, Italo Calvino (*I livelli della realtà in letteratura*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 374-396), afferma: «I vari livelli di realtà esistono anche in letteratura, anzi la letteratura si regge proprio sulla distinzione di diversi livelli di realtà [...]. L'opera letteraria potrebbe essere definita come un'operazione nel linguaggio scritto che coinvolge contemporaneamente più livelli di realtà». Infine afferma che «la letteratura non conosce la realtà ma solo livelli. [...] La letteratura conosce la realtà dei livelli [...]. È già molto» [pp. 374 e 390].

⁵⁸ Quasi tutti i racconti notturni di MAUPASSANT, *Pazzo, Un pazzo?, Lettera di un pazzo, L'addormentatrice, La morta*, etc., sono siglati dalle date come si farebbe in un qualsiasi diario privato e ricorrono allo stragemma del manoscritto ritrovato, tipico del romanzo settecentesco, come prova di autenticità e veridicità.

⁵⁹ L. LUGNANI, *Per una delimitazione del «genere»*, in A.A.V.V., *La Narrazione fantastica*, cit., p. 55: «Senza il realistico» scrive Lugnani «la categoria del fantastico è destinata a oscillare indefinitamente e a conservare spazi di fuga tali da renderla *toujours évanescent*. [...] Per manifestarsi e consistere, il fantastico ha bisogno d'essere letteralmente avvolto in un bozzolo di realistico [...]».

glianza del racconto, così come lo è la registrazione impersonale di eventi accaduti a terze persone o l'uso di manoscritti ritrovati secondo la tradizione romanzesca del Settecento⁶⁰. Il canone realistico e il criterio della verosimiglianza, propri dei racconti storiografici dell'Ottocento, impongono i loro paradigmi anche al racconto fantastico che, per statuto, quegli assunti e quei fondamenti rifiuta e nega o, quanto meno, mette in discussione. In *La verità sul caso di Mr. Valdemar* di E. A. Poe⁶¹ un narratore intradiegetico diventa il cronista dei casi strani accaduti a Mr. Valdemar e ricorre al sistema lessicale proprio del resoconto storiografico, in cui bisogna accertare la verità dei fatti rinunciando a qualsiasi arbitraria interpretazione:

È ora necessario che io dia una versione veritiera dei *fatti*, nella misura in cui io stesso li comprendo. E i fatti, in breve, sono i seguenti [...].

Giunto al punto cruciale della narrazione, attraverso un'allocazione diretta al lettore sulla cui incredulità egli non dubita, il cronista-narratore recita la parte di chi si trova costretto a continuare la narrazione per dovere di completezza:

Mi rendo conto di essere giunto ad un punto della mia relazione al quale l'esterrefatto lettore reagirà con l'incredulità più assoluta. Tuttavia, è mio compito procedere.

⁶⁰ E. SCARANO, *I modi dell'autenticazione*, in A.A.V.V., *La Narrazione fantastica*, cit., p. 359: «Il narratore fantastico, che si preoccupa di dimostrare la propria attendibilità e si rifiuta di sovrapporre ai fatti un'interpretazione avventata o riduttiva, applica fedelmente il canone storiografico del narratore veridico e *perciò* pronto ad evidenziare le proprie lacune, in omaggio al *vero*, che (proprio in quanto tale) si contrappone non solo all'inverisimile ma anche al verisimile. [...] Siffatta rappresentazione dell'atto narrativo si autentica in virtù della rinuncia all'interpretazione e si modella visibilmente sul discorso storiografico [...]».

⁶¹ E. A. POE, *Racconti*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 371, 377.

Così facendo, rinunciando all'interpretazione soggettiva, che potrebbe falsificare la verità dei *fatti*, il lettore è indotto a credere alla fittizia cronaca *fantastica* del narratore che, ancora una volta, è l'unico vero artefice del *discorso* fantastico. Stessa garanzia di verità si ottiene in *Apparizione* di Maupassant⁶², dove una breve cornice introduce un gruppo di invitati i quali, divenuti narratori di secondo grado, iniziano il racconto:

Si parlava di sequestri di persona [...] Eravamo alla fine di una cena intima, in un antico palazzo di rue de Grenelle, e ognuno aveva la sua storia da raccontare, storia che garantiva vera.

Ad un certo punto prende la parola il marchese di La Tour-Samuel, che assicura di attenersi scrupolosamente ai *fatti*:

Vi racconterò i fatti tali e quali, senza cercare di spiegarli. Certo, essi devono avere una spiegazione, a meno ch'io non abbia avuto la mia ora di follia. Ma no, non sono stato pazzo, e ve ne darò la prova. Pensate quel che volete. Ecco i fatti nudi e crudi. Era il mese di luglio dell'anno 1827 [...].

Nel racconto, a parte il ricorso al modello storiografico che trapela dalla scelta dei vocaboli usati per autenticare l'oggetto della discussione – il soprannaturale – risalta la funzionalità dell'architettura testuale ovvero di uno spazio in cui il narratore, rivolgendosi ai lettori impliciti, si dichiara non *l'interprete*, ma il depositario di indizi e dunque un *testimone* assolutamente attendibile agli occhi del lettore. Gli esempi potrebbero continuare ma sono sufficienti a dimostrare l'importanza che assume la strategia retorica nella narrazione del racconto fantastico dell'Ottocento e come, nel Novecento, essa diventi il luogo privilegiato delle infrazioni al 'realistico' e delle immersioni nell'onirico o nel simbolico.

⁶² G. DE MAUPASSANT, *Racconti dell'incubo*, cit., p. 99.

In Italia il racconto fantastico, pur modellandosi sugli esempi europei, mantiene una sua precisa fisionomia riacciandosi piuttosto che alla componente irrazionale e al gusto per il mistero, cari ai romanzi gotici di fine Settecento, alla più vitale linfa della tradizione letteraria nazionale, ovvero un'ininterrotta tradizione 'meravigliosa', come la definisce in un suo saggio Italo Calvino. Lo scrittore sottolinea anche l'importanza della *lucidità* per lo stile del racconto fantastico che,

contrariamente a quel che si può credere, richiede mente lucida, controllo della ragione sull'ispirazione istintiva o inconscia, disciplina stilistica [...]. È soprattutto nel nostro secolo, quando la letteratura fantastica, perduta ogni nebulosità romantica, s'afferma come una lucida costruzione della mente, che può nascere un fantastico italiano, e questo avviene proprio quando la letteratura italiana si riconosce soprattutto nell'eredità di Leopardi, cioè in una limpidezza di sguardo disincantata, amara, ironica⁶³.

Lo scrittore non adotta la distinzione operata dalla critica francese e da Todorov tra *strano*, *fantastico* e *meraviglioso*. In Italia, infatti, «il termine 'fantastico' ha un significato molto più esteso, che include il meraviglioso, il favoloso, il mitologico»⁶⁴. Calvino conclude infine con un breve elenco di scrittori del fantastico italiano novecentesco⁶⁵.

⁶³ I. CALVINO, *Il fantastico nella letteratura italiana*, in *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 1672-1682, [p. 1676 e 1679].

⁶⁴ Ivi, p. 1677.

⁶⁵ Ibidem: «Aldo Palazzeschi, poeta e narratore di straordinaria leggerezza nella sua immaginazione grottesca, e Massimo Bontempelli, dall'immaginazione geometrica e cristallina, e soprattutto due scrittori della generazione di mezzo, Dino Buzzati e Tommaso Landolfi. Buzzati e Landolfi erano due scrittori assolutamente opposti: Buzzati, dotato d'una vena fantastica nordica e d'una istintiva maestria narrativa [...] Landolfi era invece un letterato ultrasofisticato e poliglotta [...] e i suoi racconti sono raffinati *pastiches* tra romanticismo nero e surrealismo e pigrizia meridionale».

Le categorie di ‘meraviglioso’, ‘realismo magico’, ‘fantastico’ si mostrano, in effetti, insufficienti e inadeguate a rappresentare lo specifico ambito del fantastico italiano e siciliano in particolare. Se l’affermazione di una tradizione narrativa fantastica aveva faticato a imporsi nell’Ottocento per il dominio della poetica realistica, il Novecento aveva offerto maggiore spazio per diffondere e rappresentare i temi dell’inconscio, per narrare la perdita di un soggetto unitario e, ossessionato dalle innumerevoli personalità e costantemente in preda a stati di incertezza sulla reale esistenza della realtà, dei sogni, delle visioni e delle allucinazioni. Metamorfosi, scambi di livelli di realtà, narrazioni parallele moltiplicano e complicano l’architettura dei romanzi che si trasformano sempre più nelle uniche realtà davvero esistenti.

Nel caso della letteratura siciliana, già nel primonovecento, grazie a scrittori come Luigi Pirandello, Beniamino Joppolo, Rosso di San Secondo e tanti altri, si affermano modelli narrativi nuovi, in cui trovano espressione nuove poetiche ora di natura simbolica, ora surrealistica, ora allegorica. La narrazione di una realtà sempre più frammentaria e straniata, contagiata dalle suggestioni oniriche e visionarie di coscienze che non sanno più fornire spiegazioni razionali ai fenomeni reali, avviene secondo modelli narrativi ormai del tutto estranei al romanzo realista e verista dell’Ottocento e che inaugurano tradizioni nuove e strategie retoriche sperimentali.

All’interno della letteratura siciliana, una linea surreale e ‘fantasticizzante’ percorre tutto il Novecento; essa attinge al regno dell’arcaico e dell’onirico-simbolico, ma è sorretta da una tensione filosofico-metafisica che si manifesta ora come attitudine al rovello raziocinante ora come interrogazioni disattese ai misteri dell’universo. Pur ancorati alla concretezza del reale, alcuni scrittori siciliani lo trasformano attraverso l’*oltranza* espressiva della lingua.

Linea surreale in alcuni scrittori siciliani del Novecento è il titolo di un saggio di Giancarlo Pandini⁶⁶ che, insiste sulla rivalutazione dell'inconscio operata dall'avanguardia surrealista nel 1924 come fonte di libertà creativa del pensiero simbolico. L'autore, pur non ignorando che la letteratura siciliana è solitamente identificata con il Verismo e con il racconto mimetico-realistico, tuttavia traccia una linea di scrittori le cui opere presentano caratteri 'fantastici e surreali'. E all'interno di tale filone colloca sia Giuseppe Bonaviri che lo Sciascia dei racconti di *Il mare colore del vino*:

Alcuni racconti [...] possono far trasparire all'interno di una linea quel filo rosso di una destrutturazione del discorso usuale alla ricerca di una purezza primitiva [...]; la trasgressione, che abbiamo visto al centro della poetica surrealista, diventa in alcuni scrittori siciliani contemporanei il punto di partenza di una poetica specifica del surrealismo e della poetica del mito originario. Ed è proprio in questo senso che l'analisi e la segnalazione di alcune opere potrà condurre alla fine a suffragare una possibile linea del surrealismo in certi scrittori che sono siciliani, ma che si staccano, attraverso queste posizioni, da una massiva omologazione alla letteratura verista, naturalista, realista e di stampo impegnato⁶⁷.

Tra gli scrittori appartenenti alla linea surreale, l'autore del saggio ricorda anche Beniamino Joppolo di *Gli angoli della diserzione*, in *La nuvola verde*, dove si manifesta una fantasia disincantata che tenta di legare il sogno alla realtà e che alla fine approda a un surrealismo esoterico, come è stato definito, sentito come «possibile tendenza a ripristinare un senso atavico di genuinità primordiale»⁶⁸. Queste testimonianze confermano che il punto di contatto tra il surrealistico e i narratori siciliani

⁶⁶ G. PANDINI, *Linea surreale in alcuni scrittori siciliani del Novecento*, in *Gli eredi di Verga*, Atti del Convegno nazionale di studi e di ricerche. Randazzo 11-13 dicembre 1983, Randazzo, 1984, pp.422-431.

⁶⁷ Ivi, p. 428.

⁶⁸ Ivi, p. 429.

di area fantastica consisterebbe nel recupero di una dimensione antica, subcosciente e pre-logica legata all'età infantile, a un mondo pre-urbanizzato e agli abissi della coscienza, dove i confini tra realtà e sogno svaniscono.

Bonaviri, che Pandini cita subito dopo, è scrittore che alterna momenti surreali e fantastici a opere di più chiara metafora realista. Nei suoi romanzi spesso è presente l'immagine di un cosmo in eterna trasformazione, di una circolazione incessante di *esseri* che si inabissano nelle profondità ancestrali del mondo natale di Mineo, e negli abissi cosmici dell'umanità tutta, per cui le narrazioni oscillano tra il recupero del mondo infantile e la progettazione di un futuro fantascientifico.

Altri siciliani di frontiera possono aggiungersi a quelli su nominati; tra gli scrittori che hanno utilizzato le metamorfosi linguistiche per creare nuove realtà romanzesche a partire da spunti realistici iniziali, vanno ricordati per il Novecento almeno Antonio Pizzuto, e Gesualdo Bufalino. Essi infatti disegnano un profilo della letteratura siciliana più articolato e vario, non riducibile al solo modello realistico-mimetico. Se la lingua pizzutiana spinge a esplorare i territori filosofici del pensiero e fa della sperimentazione avanguardistica il segno della propria ricerca di stile, l'originalità della lingua di Bufalino porta a parlare di 'barocchismo espressivo'.

La ricerca stilistica di questo scrittore si fonda in buona parte sul manierismo linguistico-formale, volto al recupero di un passato di valori e di tradizioni, di una memoria collettiva che sfidi l'oblio e la morte. Il suo 'barocchismo linguistico' è l'espressione, infatti, di una ricchezza e di un'opulenza di senso ormai rara nello scenario letterario del secondo Novecento; la sua operazione di recupero di un tessuto linguistico complesso e impegnativo non punta a uno sperimentalismo fine a se stesso, ma a costruire un modello di narrazione in cui poter realizzare sia l'incontro tra differenti dimensioni di realtà, che

il piacere di perdere e di ritrovare un itinerario di senso possibile da contrapporre alla mediocrità del mondo.

La letteratura siciliana del Novecento offre spazio dunque a scritture eccentriche e visionarie, lontane da una mimetica rappresentazione della realtà. L'*oltranza* linguistico-formale ha rappresentato per i narratori isolani un modo per sfuggire a una realtà scomoda, per rifiutare una modernità di disvalori e responsabile della fine di un mondo regolato da cicli naturali in cui era inserito ancora l'uomo. La stravaganza linguistica diventa lo strumento per superare quel vuoto di significati determinato dalla rottura tra il piano terreno e quello divino, tra le cose e le parole.

Nel romanzo di D'Arrigo la lingua è sottoposta a un radicale processo di rifondazione attraverso lo svuotamento dei significati condivisi e la deformazione di ogni fonema, in modo da ottenere 'fantastiche' metamorfosi linguistico-semantiche. Tali slittamenti o spostamenti da un livello a un altro dei significati creano il passaggio da una dimensione realistica a una decisamente 'fantasticante' e magica attraverso quel passaggio di soglia o superamento del limite, che è uno dei segni di riconoscimento più tipici del racconto fantastico⁶⁹. Le trasgressioni di soglia avvengono, nel romanzo, anche a livello formale e cioè attraverso l'infrazione della gerarchia dei generi letterari, di cui il Novecento – secolo a-gerarchico per eccellenza nel campo delle forme artistico-letterarie – ci mostra innumerevoli esempi con contaminazioni e ibridazioni di forme.

⁶⁹ R. CAMPRA, *Il fantastico: un'isotopia della trasgressione*, in «Strumenti Critici», XV, 1981, pp. 199-231 individua nella trasgressione del limite ai tre livelli: semantico, sintattico e formale-retorico, il carattere tipico del discorso fantastico novecentesco in quanto si tratta dell'oltrepassamento di un limite, di una scandalosa rottura della soglia che tiene separati due ordini di realtà normalmente inconciliabili.

La innovazione investe sia la diegesi narrativa che l'architettura formale, la lingua e le modalità delle narrazioni che divengono polimorfiche, cangianti, e si svuotano per accogliere contenuti sempre nuovi.

Non stupisce che la Sicilia offra una tradizione così articolata di scrittori non realisti se è vero l'assunto di Lucio Lugnani per cui il fantastico sarebbe una sorta di 'realistico di frontiera'⁷⁰ e se si accettano le affermazioni di quasi tutti gli scrittori di racconti fantastici, e dei critici che se ne sono occupati, i quali concordano nell'assoluta necessità di un impianto realistico solido da cui far scaturire il soprannaturale o la frattura improvvisa, lo scarto irriducibile che crea un'irreparabile rottura dell'ordine⁷¹. Nel caso del rapporto tra il 'fantastico' novecentesco e la letteratura siciliana, il legame è costituito dal linguaggio, vero momento 'genetico' della trasformazione della realtà. Il fantastico siciliano della opera analizzata sembra scaturire infatti dalle acrobatiche movenze di una lingua duttile e metamorfica, che crea realtà nuove come scaturigini lontane di un 'realistico' originario.

Rispettando dunque temi e situazioni tipiche del racconto fantastico, quali le successive metamorfosi e le reincarnazioni dello *spirito* in forme corporee sempre diverse, il rapporto vita-morte, il labirinto, la reversibilità del tempo, e gli schemi archetipici dell'immaginario letterario e religioso, lo specifico itinerario del 'fantastico' siciliano novecentesco traccia un percorso nuovo sebbene in linea con il passaggio da un fantastico di temi a uno 'verbale', cioè originato all'interno del *discorso* verbale.

⁷⁰ L. LUGNANI, *Per una delimitazione del genere*, in A.A.V.V., *La narrazione fantastica*, cit., pp. 37-73, scrive a p. 56: «Il fantastico rappresenta un realistico di frontiera».

⁷¹ Così Hoffmann, Poe, Cortazar, Borges, James e tanti altri.

A partire dalla seconda metà del secolo si è passati a un fantastico di forme e di linguaggi dove, a provocare la «rottura scandalosa», l'improvvisa «irruzione dell'impossibile nel reale, l'anarchica trasgressione e rottura di un ordine costituito», sia la destrutturazione del discorso narrativo. L'infrazione della norma linguistica e dell'ordine del *discorso* narrativo trovano infatti espressione nell'uso di forme e di modalità retoriche anarchiche e informali. Una vera e propria infrazione delle soglie tra i diversi livelli formali dei testi, fonda, pertanto, un *fantastico formale* o *del linguaggio* ben documentato in una ricca tradizione narrativa isolana, all'interno della quale l'opera qui analizzata, *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, rappresenta un caso del tutto unico e irripetibile.

Bibliografia

Opere dell'Autore

S. D'ARRIGO, *I giorni della fera*, in «Il Menabò», 3, 1960, pp. 7-109, 311-403.

ID., *I Fatti della fera*, con *Introduzione* di W. Pedullà, Milano, Rizzoli, 2000, pp. V-XXXVI.

ID., *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori, 1975; rist., Milano, Oscar Mondadori, 1982 con *Introduzione* di G. Pontiggia. Ultima ristampa a cura di W. Pedullà, Milano, Rizzoli, 2003, e con un'introduzione dal titolo *Congetture per un'interpretazione di «Horcynus Orca»*, pp. VII-XXXI.

ID., *Codice siciliano*, Milano, Scheiwiller, 1957 (rist. Mondadori, 1978).

ID., *Omiccioli sino a Scilla*, Catalogo per Omiccioli, Roma, Studio d'arte Palma, 1950.

ID., *Catalogo della Mostra antologica dell'opera di Giuseppe Mazzullo*, Palermo, Palazzo dei Normanni maggio-luglio 1977, pp. 7-10.

Studi critici

G. ALFANO, *Per una definizione di “romanzo monolinguitico”*: *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, in «Filologia e Critica», a. XIX, fasc. III, sett.-dic., 1994, pp. 393-410.

ID., *Gli effetti della guerra. Su Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo, Roma, Luca Sossella editore, 2000.

G. ALVINO, *Onomaturgia darrighiana*, in «Studi linguistici italiani», a. XXII, 1996, pp. 74-88 e pp. 235-269 (ora in ID., *Tra linguistica e letteratura. Scritti su Stefano D'Arrigo, Console, Bufalino*, in «Quaderni Pizzutiani», 4-5, 1999, pp. 1-59).

I. BALDELLI, *Dalla Fera all'Orca*, in «Critica letteraria», a. III, n. 7, 1975, pp. 287-310 ora in ID., *Conti, glosse e riscritture, dal secolo XI al secolo XX*, Napoli, Morano, 1988.

G. BÀRBERI SQUAROTTI, *L'eroe sconfitto: Joppolo, Fiore, D'Arrigo*, in *Storia della Civiltà Letteraria Italiana*, vol. V, Torino, UTET, 1996, pp. 1520-1522.

Intervista concessa a Stefano Lanuzza, *Scilla e Cariddi. Luoghi di Horcynus Orca*, Catania, Lunarionuovo, 1985.

S.LANUZZA, *Scill' e Cariddi: luoghi di Horcynus Orca*, Lunarionuovo, Acireale, 1985.

F. GATTA, *Semantica e sintassi dell'attribuzione* in «*Horcynus Orca*» di Stefano D'Arrigo, in «Lingua e stile», a. XXVI, n. 3, sett. 1991, pp. 483-495.

Il mare di sangue pestato. Saggi su Stefano D'Arrigo, a cura di F. Gatta, Catanzaro, Rubbettino, 2002.

A. CEDOLA, «*I fatti della fera*» nelle lettere di D'Arrigo a un amico, in S. D'Arrigo, *I fatti della fera*, Milano, Rizzoli, 2000, pp. XXXVII-XLV

S. SGAVICCHIA, Da «*I fatti della fera*» a «*Horcynus Orca*», in S. D'Arrigo, *I fatti della fera*, Milano, Rizzoli, 2000, pp. XLVII-LX.

F. GATTA, *La rigenerazione del lessico: lingua comune e neologia in «Horcynus Orca»*, in ID., *Il sangue di mare pestato*, cit., pp. 143-157.

E. GIORDANO, «*Horcynus Orca*»: *il viaggio e la morte*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 1984.

C. MARABINI, *Lettura di D'Arrigo*, Mondadori, Milano, 1978.

D. MARRO, *D'Arrigo verso il romanzo: "Delfini e Balena Bianca"*, in «*Quaderni di Italianistica*», a. XVIII, fasc. 1, 1997, pp. 57-72.

W. PEDULLÀ, *Stefano D'Arrigo*, in A.A.V.V., *Storia generale della Letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. XII, Milano, Motta, 1999.

ID., *Stefano D'Arrigo*, in *Letteratura italiana del Novecento*, vol. III, Milano, Larousse-Rizzoli, 2000.

Opere di consultazione generale sotto voci per autori

s.v. *Stefano D'Arrigo*, in A.A.V.V., *Letteratura Italiana. Dizionario bio-bibliografico e Indici A-G*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1991, p. 659.

s.v. *Horcynus Orca*, in *Letteratura Italiana. Dizionario delle opere A-L*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1991, pp. 557-58.

s.v. *S. D'Arrigo*, in *Letteratura italiana. I contemporanei*, a cura di G. Grana, Milano, Marzorati, 1969 (I ed.), vol. X, pp. 846-886.

G. AMOROSO, F. VINCENTI, G. RABONI, *D'Arrigo e il «capolavoro»*, in *Il Novecento. I Contemporanei*, diretta da G. Grana, 1969, Milano, Marzorati, vol. X, pp. 9235-51.

G. AMOROSO, *S. D'Arrigo*, in G. MARIANI e M. PETRUCCIANI, (a cura di), *Letteratura italiana contemporanea*, vol. III, Roma, Lucarini ed., 1984, pp. 223-31.

G. AMOROSO, *Stefano D'Arrigo e il "capolavoro"*, in A.A.V.V., *Letteratura italiana. I Contemporanei*, Milano, Marzorati, vol.X, dir.da G.Grana, 1969, pp. 870-880.

C. DI BIASE, *Linea surreale in scrittori d'oggi. 1975-1980*, Napoli, SEN, 1981, pp. 7-8.

M. ONOFRI, *La Letteratura siciliana tra realtà e metafora*, in *Storia generale della Letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, Milano, Motta, vol. XI 1999, pp. 806-60.

G. PAMPALONI, *D'Arrigo. Modelli ed esperienze della prosa contemporanea*, in *Storia della Letteratura italiana. Il Novecento*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, 1987, vol. X, tomo II, pp. 687-690.

G. PANDINI, *Linea surreale in alcuni scrittori siciliani del Novecento*, in *Atti del Convegno nazionale di studi e di ricerche (Randazzo 11-13 set. 1983)*, *Gli eredi di Verga*, Prefaz. di G. Barberi Squarotti, Randazzo (comune di), 1984, pp. 422-431.

W. PEDULLÀ, *La pienezza metamorfica della realtà*, in A.A.V.V., *Letteratura Italiana. I Contemporanei*, diretto da G. Grana, Milano, Marzorati, 1969, vol. X, pp. 886-890.

E. RAGNI, T. IERMANO, *Scrittori dell'ultimo Novecento*, in *Storia della Letteratura italiana, Il Novecento* diretta da E. Malato, Roma, Salerno Editrice, 2000, vol. IX., pp. 949-51.

Narratori di Sicilia, a cura di L. Sciascia e S. Guglielmino, Milano, Mursia, 1991 (1967).

G. SPAGNOLETTI, *D'Arrigo*, in *La Letteratura italiana del nostro secolo*, vol. III, Milano, 1985, pp. 1078-1081.

F. VINCENTI, G. RABONI, *Riflessioni su un "lancio"*, in A.A.V.V., *Letteratura Italiana. I Contemporanei*, diretto da G. Grana, Milano, Marzorati, 1969, vol. X, pp. 881-885.

Bibliografia teorica sul fantastico

Il punto su: La letteratura fantastica, a cura di S. Albertazzi, Roma-Bari, Laterza, 1993.

L. ARMITT, *Theorising the Fantastic*, London, 1996.

G. BACHELARD, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975.

J. BELLEMIN-NOËL, *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*, in «Littérature», 2, 1971, pp. 103-118.

S. BELLOTTO, *Metamorfosi del fantastico*, Bologna, Pendragon, 2003.

I. BÈSSIERE, *Le Récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

M. BEUTLER, *Fantastico*, in «Enciclopedia», VI, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1979, pp. 17-37.

M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975.

N. BONIFAZI, *Teoria del fantastico*, Ravenna, Longo, 1982.

J. L. BORGES, B. CASARES, S. OCAMPO (a cura di), *Antologia della letteratura fantastica*, Roma, Editori Riuniti, 1981.

C. BROOKE-ROSE, *A Rhetoric of Unreal*, Cambridge University Press, 1981.

R. CAILLOIS, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, trad. it. *Nel cuore del fantastico*, postfazione di G. Almansì, Milano, Feltrinelli, 1984.

R. CAILLOIS, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Theoria, 1985 (1966).

I. CALVINO, *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995.

I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1999.

R. CAMPRA, *Il fantastico: una isotopia della trasgressione*, in «Strumenti critici», a. XV, 1981, pp. 199-231.

R. CAMPRA, *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma, Carocci, 2000.

R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.

R. CESERANI, L. LUGNANI, E. SCARANO, G. GOGGI, C. BENEDETTI, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983.

G. CONTINI, *Italie magique*, Aux Portes de France, Paris, 1946, trad. it., *Italia magica*, Torino, Einaudi, 1989.

N. CORNWELL, *Critical Approaches to the Literary Fantastic: Definitions, Genre, Import*, in «Essays in Poetics: the Journal of British Neo-formalist School», 13, April 1988, pp. 1-45.

N. CORNWELL, *The Literary Fantastic. From Gothic to Postmodernism*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1990.

J. CORTAZAR, *I Racconti*, Torino-Paris, Einaudi-Gallimard, 1994.

C. CORTI, *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, Pisa, ETS, 1989.

G. DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963, trad. it., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972.

M. ELIADE, *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, 1952, trad. it., *Immagini e Simboli*, Milano, TEA, 1993.

M. FARNETTI, *Racconti fantastici di scrittori veristi*, Milano, Mursia, 1990.

M. FARNETTI, *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze, Olschki, 1995.

A. FLORES, *El realismo magico en el cuento hispanoamericano*, Puebla-Mexico, 1985.

S. FREUD, *Il perturbante*, in Id., *Opere IX*, Torino, Boringhieri, 1977, pp. 81-114.

N. FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969.

E. GHIDETTI, *Il sogno della ragione: dal racconto fantastico al romanzo popolare*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

R. JACKSON, *Fantasy. The Literature of Subversion*, London-New York, Methuen, 1971, trad. it. *Il fantastico. La letteratura della trasgressione*, Napoli, Pironti, 1986.

M. ERDAL JORDAN, *La narrative fantástica. Evolución del genero y su relación con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Vervuert, Iberoamericana, 1998.

G. MANGANELLI, *Letteratura fantastica*, in ID., *La letteratura come menzogna*, Milano, Feltrinelli, 1967, pp. 44-51.

Sicilia fantastica. Racconti sul meraviglioso dal Novecento a oggi, a cura di Emiliano Morreale, Napoli, L'ancora del Mediterraneo, 2000.

P.D. MURPHY e V. HYLES, (a cura di), *The Poetic Fantastic Studies in a Evolving Genre*, Westport, Greenwood Press, 1989.

SUSAN J. NAPIER, *The Fantastic in modern Japanese Literature. The Subversion of Modernity*, London-New York, 1996.

I Piaceri dell'immaginazione. Studi sul fantastico, a cura di B. Pisapia, Roma, Bulzoni, 1984.

E. S. RABKIN, *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1977.

O. RANK, *Il doppio*, Milano, SE, 2001.

V. RODA, *Alle origini del fantastico italiano: il motivo del corpo diviso*, in *Il bianco e il nero*, Udine, Campanotto, 1994, pp. 119-169.

V. RODA, *I fantasmi della ragione*, Napoli, Liguori, 1996.

M. SACCO MESSINEO, *Modelli e generi nel movimento delle forme letterarie*, Palermo, La Zisa, 1999.

J. P. SARTRE, «*Aminadab*» ou du fantastique considéré comme un langage, in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, pp. 55-72, trad. it., «*Aminadab*» o del fantastico come linguaggio, in ID., *Che cos'è la letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1995 (1966), pp. 225-241.

A. SCARSELLA, *Profilo delle poetiche del fantastico*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», nn. 1-2, 1986, pp. 201-210.

A. SCARSELLA, *Modelli e poetiche del racconto fantastico italiano*, in «La Rassegna della Letteratura italiana», n. 3, 1991, pp. 146-149.

A. SCARSELLA, *Il racconto fantastico italiano nel secondo dopoguerra. Punti di vista per una definizione trasversale*, in *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale. Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*. Leuven, 3-8 maggio 1993, Roma-Bulzoni, Leuven University Press, 2 voll.

C. SEGRE, *Finzione*, in *Enciclopedia*, VI, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1979, pp. 208-222.

T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, trad. it. *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000.

T. TODOROV, *Simbolismo e interpretazione*, Napoli, Guida, 1986 (1978).

L. VAX, *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, Paris, PUF, 1979, trad. it. *La natura del fantastico. Struttura e storia di un genere letterario*, Parma, Theoria, 1987.

L. VAX, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965.

Gli Universi del fantastico, a cura di V. Branca e C. Ossola, Firenze, Vallecchi, 1988.

s.v. *Fantasia e Fantastico* in *Grande Dizionario della lingua italiana*, vol. V, E-FIN, a cura di S. Battaglia, Torino, UTET, 1972, pp. 642-647 e pp. 652-654.

Altri saggi consultati

M. BACHTIN, *Estetica e Romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.

R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 2003 (1953).

G. L. BECCARIA, *Le forme della lontananza*, Milano, Garzanti, 1989.

W. BENJAMIN, *Schriften*, Verlag, Suhrkamp, 1955, trad. it., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1995.

R. BOURNEUF, R. OUELLET, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1981.

I. CALVINO, *Perché leggere i classici?*, Milano, Mondadori, 1995.

G. CONTINI, *Espressionismo letterario*, in *Enciclopedia del Novecento*, Roma, Ist. Enc. It., Treccani, 1977, vol. VII, pp. 780-801.

I. FONAGY, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, Dedalo, 1982.

M. FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, trad. it., *Le parole e le cose*, Milano, BUR, 2001.

B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani, 2003 (VII edizione).

G. GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.

G. GENETTE, *Finzione e Dizione*, Parma, Nuove Pratiche Editrice, 1994.

R. JAKOBSON, *Language in Literature*, London, 1987.

J. M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1980 (1972).

G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1962.

A. MAZZELLA, *La potenza del falso*, Roma, Donzelli, 2004.

G. POULET, *Le metamorfosi del cerchio*, Milano, Rizzoli, 1971.

C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

V. ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.

I formalisti russi, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968 (1965).

J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, trad. it., Milano, Rizzoli, 1986.

Indice dei nomi

- Albertazzi S., 74n
Alvino G., 15n, 16n
Alfano G., 15n, 21n
Amoroso G., 13n
Anceschi L., 11
- Bachelard G., 19n, 30n
Bachtin M., 76
Baldelli I., 15n, 17n
Bessière I., 34 e n., 76 e n
Beckett S., 71
Bellemin-Noël J., 76 e n, 79 e n
Benedetti C., 74n, 79n, 81n, 83n, 85n, 86 e n
Benjamin W., 22n
Blanchot M., 67
Bo C., 11, 13
Boccaccio G., 18n
Boito A., 73
Boito C., 73
Bonaviri G., 59
Borges J.L., 29n, 72, 75 e n, 76n, 82n, 99n
Branca V., 74n
Brooke-Rose C., 76 e n
Bufalino G., 7, 13, 59, 61 e n, 96
Buzzati D., 94n
- Caillois R., 74n, 75n
Calvino I., 10n, 11n, 36n, 66 e n, 73n, 76n, 81n, 84n, 90n, 93 e n, 94
Campra R., 70 e n, 81n, 98n
Capuana L., 6, 62, 63 e n, 64 e n, 65 e n, 73
Casares A.B., 75 e n
Castex P.G., 74n, 75n
Cedola A., 16n
Ceserani R., 74n,

Coleridge S.T., 77n, 90 e n
Consolo V., 96
Contini G., 74n
Cortazar J., 49 e n, 99n
Corti C., 74n
Corti M., 12n, 68 e n
Crovi R., 13 e n,

Dali S., 43n
Debenedetti G., 10n, 11, 13
De Roberto F., 73
De Santis C., 12n
Dolci D., 14
Durand G., 18n, 30n, 32n, 38 e n, 39n, 40 e n, 42, 44, 45

Eco U., 13
Eliade M., 32n

Farnetti M., 62n, 68 e n, 73n, 81n
Fiore A., 59
Fonagy I., 27 e n
Frare P., 18n
Frye N., 18n, 41 e n, 42 e n
Freud S., 76n, 80

Gatta F., 15n, 17n
Gatto A., 16n
Gautier T., 88 e n
Genette G., 28n, 77n
Ghidetti E., 62n, 73n
Giardinazzo F., 35n
Giordano E., 12n, 17n
Gnisci A., 67 e n
Goggi G., 74n
Grasso M., 14, 19n
Guglielmino S., 60 e n

Hoffmann E.T.A., 22n, 87 e n, 88n, 99n
Hölderlin F., 41n, 63
Hume K., 74n

Iser W., 84n

Jackson R., 74n, 76 e n

James H., 86, 87n, 99n

Jentsch E., 76n, 80, 82 e n, 83

Joppolo B., 7, 94, 96

Jung C.G., 39n,

Kafka F., 67, 71, 76n

Landolfi T., 94n

Lanuzza S., 10n, 12n, 13 e n, 14 e n, 16n,

Leopardi G., 75n

Lugnani L., 86n, 90n, 98, 99n

Lukács G., 22n,

Lugnani L., 74n, 78n

Magris C., 22n

Manganelli G., 65, 66n

Marabini C., 10n, 23n

Marro D., 17n

Maupassant G.de., 86, 87n, 88, 89 e n, 90 e n, 92 e n

Mazzella A., 75n

Mazzullo G., 24n

Melville H., 17n

Mesmer F.A., 63n

Montale E., 11, 13

Nodier C., 86

Ocampo S., 75n

Omiccioli, 24n

Ossola C., 74n

Palazzeschi A., 94n

Pampaloni G., 13

Pandini G., 95 e n

Pasqualino F., 60

Pedullà W., 12n, 13, 18n

Petri R., 28n, 29n
Pirandello L., 60, 94
Pizzuto A., 7, 59
Pynchon T., 76n
Poe E.A., 18n, 63, 64n, 66, 86, 87n, 88 e n, 90 e n, 99n
Pontiggia G., 10n, 13 e n, 15 e n

Rabelais, 76
Rabkin E.S., 74n
Resnik S., 74n
Rizzo L., 12n
Robbe-Grillet A., 76n
Roda V., 74n
Runcini R., 76

Saba U., 13
Sacco Messineo M., 64n, 65n
Sanguineti E., 68 e n
San Secondo R., 94
Sartre J.P., 67 e n
Savarese N., 60
Sciascia L., 14, 60 e n
Scarano E., 74n, 85n, 91n
Scarsella A., 67 e n, 73n, 75n
Secchieri F., 84n
Segre C., 70 e n
Sereni V., 11
Sgavicchia S., 16n, 24n
Šlovskij V., 87 e n
Sommavilla G., 55 e n

Tarchetti I.U., 64n, 73
Todorov T., 69 e n, 75 e n, 76, 81n, 62 e n, 83, 85n, 86n, 93
Tomasi di Lampedusa G., 14

Vax L., 74n, 75n
Verga G., 60, 73
Vittorini E., 10n, 11 e n, 14

Weinrich H., 21n

Zavattini S., 11

Zena R., 73

Zola E., 62

Ringraziamenti

Devo sentiti ringraziamenti alle persone che hanno reso possibile questo lavoro per l'aiuto e i consigli che mi hanno fornito. In particolare ringrazio la prof.ssa Michela Sacco e il prof. Piero Pieri, che hanno seguito con grande pazienza e cura le elaborate fasi del lavoro e Salvatore Cangelosi, raffinato e colto lettore, nonché grande estimatore di *Horcynus Orca*, che ha arricchito questo lavoro con documenti e notizie sull'opera e sull'autore.

Indice

Avvertenza pag. 5

Horcynus Orca e lo 'straviamento' della realtà 9

La letteratura siciliana e il fantastico novecentesco 59

Bibliografia 101

Indice dei nomi 115

Finito di stampare
nel mese di febbraio 2006
presso
Selecta - Milano