



CORPO: UMORI, BALSAMI, VELENI E MONSTRA

*Il corpo 'scodato'. Corporeità umana e non
nell'inferno di Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*

STEFANO PERPETUINI

Università degli studi di Bergamo
Corresponding author e-mail: stefano.perpetuini@unibg.it

ABSTRACT

Nelle varie rappresentazioni oltremondane che costellano la letteratura mondiale, a seconda delle loro diverse configurazioni, la dimensione corporea ha avuto più o meno importanza. All'interno del mondo infernale di Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo essa svolge un ruolo centrale e, in maniera del tutto analoga all'utilizzo del corpo che fa Dante nella Commedia, è uno dei più importanti strumenti utilizzati dallo scrittore per la rappresentazione delle pene dell'inferno postbellico del romanzo. Inoltre, la corporeità anomala, spezzata, che caratterizza il romanzo, non è soltanto uno strumento di rappresentazione, ma, nell'immagine del corpo scodato, è essa stessa l'allegoria dell'inferno postbellico rappresentato.

In the world literature's otherworldly representations, according to their different configurations, the body dimension has had more or less importance. In the infernal world of Horcynus Orca it plays a central role and, in an analogous way to the Dante's use of the body in the Comedy, is one of the most important instruments used by the writer for the representation of the novel's post-war hell pains. Furthermore, the broken corporeity that characterizes the novel is not only an instrument of representation, but, in the image of the wounded body, it is itself the allegory of the hell represented.

KEYWORDS

wounded corporeity, hell, D'Arrigo, Dante, instrument, allegory, representation



Il corpo nelle narrazioni oltremondane e, specialmente, nella *Commedia*

La dimensione della corporeità, all'interno delle varie rappresentazioni oltremondane che costellano la letteratura mondiale, ha assunto un valore diverso a seconda della configurazione che i diversi autori hanno pensato per i loro racconti dell'esperienza ultraterrena. Come sottolinea Cesare Segre,¹ infatti, le narrazioni dell'oltretomba, storicamente, si sono basate su due diversi moduli e su di un terzo che rappresenta la loro fusione. Si tratta della dimensione del viaggio, di quella della visione e del loro intreccio, che è realizzato perfettamente da Dante nella *Commedia*. Quest'ultima, infatti, viene presentata come il resoconto di un viaggio reale, che è caratterizzato però da episodiche visioni che, proprio per non mettere in dubbio la veridicità del viaggio oltremondano condotto dal personaggio Dante, vengono sempre dichiarate dal poeta come tali. Inoltre, al di là della presenza di questi momenti visionari, il poema dantesco possiede evidentemente delle caratteristiche che rimandano alle narrazioni visionarie e che dimostrano come Dante abbia deciso di utilizzarle, pur volendo però rimanere nella cornice centrale che è quella del viaggio.²

È evidente, dunque, che, come nuovamente afferma Segre, la dimensione corporea di una narrazione oltremondana dipenda molto dalla scelta di una tra le tre configurazioni appena descritte. Infatti, le visioni ultraterrene, molto spesso, finiscono per togliere spazio alla dimensione corporea, permettendo così percorsi che non sarebbero possibili con il corpo e che, presentandosi come avvenuti in una dimensione visionaria, diversa quindi dalla realtà, sono facilmente ascrivibili alla dimensione della rivelazione e dell'accesso ad una verità superiore. Al contrario, ovviamente, quando al centro vi è la dimensione del viaggio, allora la corporeità assume un ruolo centrale.

Quindi, per quanto riguarda il poema dantesco, presentandosi come un viaggio reale, è evidente che venga data importanza alla dimensione corporea. Infatti, Dante viene continuamente riconosciuto come diverso dalle anime, non solo per l'assenza di tormenti, ma anche per la sua presenza corporea. Inoltre, proprio le pene dell'Inferno e del Purgatorio mi portano a parlare di un altro tipo di presenza della corporeità, che è rappresentata da quella specie di parziale essenza corporea delle anime di questi due regni, che conservano ciò che consente loro di soffrire fisicamente, come spiega Stazio a Dante:

Però che quindi ha poscia sua paruta,
 è chiamata ombra; e quindi organa poi
 ciascun sentire infino a la veduta. 102
 Quindi parliamo e quindi ridiam noi;
 quindi facciam le lagrime e ' sospiri
 che per lo monte aver sentiti puoi. 105
 Secondo che ci affliggono i disiri
 e li altri affetti, l'ombra si figura;
 e quest'è la cagion di che tu miri». ³ 108



Nella *Commedia*, perciò, questa diversa corporeità è utilizzata per rappresentare una condizione negativa e, dunque, nel contrasto con l'essenza incorporea dei beati del Paradiso, finisce per assumere un valore negativo: caratterizza i dannati e i pellegrini del Purgatorio che sono costretti a subire delle pene per la loro condotta terrena, mentre invece non riguarda i beati del Paradiso. Inoltre, come si è già detto, la dimensione corporea caratterizza anche il pellegrino Dante, che, infatti, non è ancora pronto per giungere al Regno del Padre, se non per una momentanea anticipazione voluta dal Padre stesso. Nel poema, quindi, l'atteggiamento di Dante nei confronti del corpo è duplice: l'essenza umbratile dei dannati e dei purganti del secondo regno oltremondano assume chiaramente una connotazione negativa, in quanto è lo strumento per rappresentare le loro pene, mentre, proprio attraverso il contrasto con questa diversa corporeità, il corpo umano viene rimpianto, ma non solo nelle prime due cantiche, bensì anche nella terza, visto che Dante afferma nel poema la veridicità della Resurrezione dei corpi.

Una corporeità anomala

Il motivo di questo lungo preambolo incentrato sull'utilizzo del corpo nella *Commedia* è rappresentato dal fatto che D'Arrigo si serve della corporeità in maniera assolutamente analoga al modo in cui il poeta fiorentino ne fa uso nel poema. Lo scrittore siciliano, infatti, collocando il suo romanzo in un mondo stravolto, ma pur sempre reale e materiale, individua nella corporeità anteguerra una condizione di normalità che viene irrimediabilmente spezzata, comportando una diversa e anomala corporeità. In questo senso, dunque, emerge subito con estrema chiarezza perché l'utilizzo della corporeità dei due autori sia assolutamente analogo: in entrambi i casi, c'è una dimensione corporea anomala che consente la rappresentazione della sofferenza e delle conseguenze della condotta terrena e, al tempo stesso, la nostalgia per la corporeità originaria.

Anche nel romanzo di D'Arrigo, quindi, il corpo non ha in sé un valore negativo. Ad averlo, invece, è la condizione a cui è ridotto il corpo stesso, che, con molta probabilità, è l'allegoria dell'inferno generato dalla guerra. In un certo senso, quindi, la corporeità del romanzo non è soltanto elemento centrale nella rappresentazione infernale darrighiana, ma è essa stessa allegoria di quella stessa condizione infernale. Infatti, è in questa maniera che va letto, a mio parere, l'episodio caratterizzato da maggiore enfasi epica da parte dell'autore, lo scodamento dell'orcaferone, la cui centralità è dimostrata anche dagli altri scodamenti che lo anticipano o lo seguono e che rientrano nell'utilizzo della concezione figurale⁴, applicata all'interno del romanzo per garantire all'opera organicità e coesione, di nuovo in maniera analoga ad uno degli usi che ne fa Dante nella *Commedia*.

Quindi, l'idea che è alla base di questo breve saggio, com'è possibile evincere dal titolo, è che l'intero romanzo di D'Arrigo possa essere letto attraverso l'immagine del corpo scodato. Un lettore attento del romanzo di D'Arrigo è portato sin dall'inizio dell'opera a dubitare



dell'effettiva consistenza vitale dei personaggi del romanzo e, in particolare, del protagonista. Infatti, proprio nell'incipit stesso del testo viene allusa per la prima volta la possibilità che 'Ndrja Cambria non faccia già più parte del mondo dei vivi:

E intanto che la notte s'inondava sempre più per Tirreno, mangiandosi il mare di sangue pestato come ci dilagasse dentro col suo nero inchiostro, e tratto tratto sembrava accorciare la diagonale che si seguiva a occhio nudo fra lo sperone incontro a Scilla e quel punto di bassa caviglia calabrese dove si trovava, egli andava misurando, come una volta, stando a bordo dell'ontro, la brevità di quel passo di mare, remando una palella dietro l'altra: ooh...oh... ooh...oh... sul poco fiato dello spada agonizzante che smaniava, smaniava contempo che scappava, nuotando nel suo ultimo sangue, e dentro quel breve miglio era già morto: e le acque davanti al paese delle Femmine sentivano appena la punta della sua spada, perché, da Cariddi a lì, il suo era un salto solo nella morte.⁵

Come intelligentemente sottolinea Siriana Sgavicchia,⁶ la ripresa anaforica che D'Arrigo attua con «suo»⁷, gli consente di mantenere una certa ambiguità riguardo il referente del riferimento anaforico. La possibilità di interpretare il protagonista come referente, infatti, è resa verosimile dal fatto che la fine dello spada qui descritta coincide con la sorte del marinaio alla fine del romanzo. Sin dall'inizio del testo, dunque, non soltanto è messa in pratica la concezione figurale, ma è aperta al lettore la possibilità di dubitare della vitalità del protagonista. Proprio questa continua messa in discussione della vitalità di 'Ndrja porta anche a pensare che il percorso compiuto dal protagonista possa non rappresentare un viaggio, ma una specie di visione, o un sogno, compiuto, magari, con «gli occhi della mente»⁸. Di nuovo, anche qui, è evidentissima, a mio parere, la derivazione, tra gli altri, anche dantesca della configurazione di questa esperienza oltremondana in terra.

Il magistero dantesco non è palese soltanto per l'utilizzo dello stratagemma del sogno, come sottolinea la Sgavicchia, ma ancor di più per l'intreccio che D'Arrigo mette in atto tra il modulo del viaggio, quello della visione e quello del sogno stesso. Questo intreccio, infatti, è assolutamente analogo a quello dantesco, sebbene con una sola ma molto significativa differenza. Se Dante dichiara sempre nel poema quando si sta entrando nella dimensione del sogno o in quella visionaria, perché ha la necessità di presentare il suo viaggio come reale, D'Arrigo, al contrario, ma con la stessa esigenza, distingue poche volte in maniera evidente tra la dimensione reale e quella onirica o visionaria. Infatti, a mio parere, è solo tramite quest'ambiguità che egli riesce a rappresentare il significato profondo della sua opera.

Dunque, si sta parlando di un romanzo che oscilla costantemente tra la realtà e una dimensione ulteriore e molti altri sarebbero gli episodi da analizzare per dimostrarlo. Tuttavia, è necessario tornare al tema centrale di questo saggio, che è appunto quello della corporeità. Il corpo del protagonista, il suo essere tutto sano in vita, viene in realtà messo in discussione anche dagli altri personaggi che, di nuovo secondo l'applicazione



della concezione figurale, domandano più volte a 'Ndrja se fosse tornato tutto intero dalla guerra:

Vi salvaste sano sano, voi, eh, nulla parte v'offesero? Fronte, faccia, pupille, dentatura, orecchi, collo, braccia e mani, fianchi e petto, gambe e piedi: sano sano» e in così dire gli batté come per caso, sulla sola parte che non aveva nominato e ripeté, come a conclusione di tutto: «Sano, eh, sì».⁹

Proprio questo continuo dubitare dell'integrità e della virilità del protagonista consente di introdurre un altro tema che dimostri come si possa parlare di una corporeità spezzata nel romanzo. Si tratta del tema della sessualità, la cui sfera semantica viene continuamente evocata all'interno del romanzo ma che, nei fatti, è in realtà presente in pochi episodi in tutto il testo. Tra questi, l'episodio più importante è chiaramente quello del «disobbligio»¹⁰ di 'Ndrja con la traghettatrice Ciccina Circè. Tuttavia, anche in questo caso, si tratta di un rapporto sessuale decisamente particolare, quasi a cavallo tra il mondo dei vivi e quello inconsistente della morte:

Dove lo toccava il corpo di lei gli pareva stranamente molle, sfuggente e come imprevedibile. Aveva l'impressione, nel buio, che dove toccava, toccava sempre petto, mammelle, le sue grosse mammelle, sciacquanti come orecchi lenti, che ora, stando distesa, le si erano appiattite e si espandevano flosce flosce intorno, soprasotto, come le arrivassero sino alle spalle e al ventre. Gli pareva di stare sul corpo di una grande medusa, su quella gelatina che, sinché è intatta, è non solo temibile e intoccabile, ma persino bella a vedersi: al primo urto però, la sua forma di fiore si sfa in un ammasso schifoso e il sole subito la distrugge, scompare e sembra che non sia mai esistita, né morta, né viva. [...] Ma infine, lei giunse a un punto in cui perdette la testa. Ebbe un sussulto, sollevò il capo e si piegò in due in avanti con uno scatto: «Focu, che focu,» spasimò, morendosene dietro alla voce «m'avvampa la mano» Aveva come afferrato al volo l'affarecinese, così sgraziatamente che lui fu lì lì per ronzarla lontano. Lo teneva stretto nella mano, come non ci credesse ancora, come lo pigliasse per un fantasma che le passava davanti agli occhi, in quella tale stanza piena di fuliggini. «Focu, che voglia citrigna» spasimò ancora. E subito mandò un sospiro lungo, lamentoso, rabbrivido, come esalasse l'anima, prima di calarsene, sprofondare dentro la nicchia di sabbia che s'era scavata sotto le spalle, e lì farsi consumare dal fuoco che lei stessa sbraciò e attizzò più volte, sinché non si ridusse in cenere.¹¹

Il corpo di Ciccina, quindi, sembra quasi svanire, liquefarsi e poi evaporare al tatto del protagonista. Inoltre, è evidente come l'amplesso venga presentato quasi come una specie di sepoltura con cremazione finale, che allude nuovamente ad un'inconsistenza corporea della donna. Ancora, la particolarità del rapporto sessuale è dovuta anche al fatto che, come hanno sostenuto, tra gli altri, Siriana Sgavichia, Walter Pedullà e Daria Biagi¹², la figura di Ciccina, tra le varie stratificazioni letterarie che la compongono, potrebbe rappresentare anche una specie di reincarnazione della madre di 'Ndrja, com'è D'Arrigo stesso a farci



pensare in più punti del testo e, in particolare, nell'episodio del rapporto stesso: «se lo prese addosso quasi di peso, mettendoselo in grembo, come un vava in fasce»¹³ e, più avanti, «Era un gusto, erano odori che gli pareva di riconoscere, come li avesse avuti familiari, una volta: sopra sua madre o per casa».¹⁴

Un corpo metamorfico ed evanescente

Come si è già potuto vedere in due occasioni, in *Horcynus Orca* i personaggi, con molta frequenza, vengono paragonati a figure animali o si racconta di una loro deformazione animalesca. Un altro importante episodio di questo tipo da considerare in questa sede è rappresentato dalla scena con la madre e la sorella di Sasà Liconti:

Occhiando all'indietro, vedeva la madre, ora seduta un poco di traverso, ora a quattro piedi, che s'aggrava in mezzo al bucato, pigliando questo e quel pezzo della roba di suo figlio, stringendolo nel pugno, tenendoselo a lungo spiegato vicinissimo davanti agli occhi, e poi lasciando quello e pigliandone un altro, muovendosi lenta lenta a quattro zampe, col capo sotto: come una canazza affamata, pareva cercare fra i resti di suo figlio, fiutando un pezzo, un altro, se alle ossa era rimasto attaccato qualche sfilaccio di carne sottile come un filo di cotone, che lei potesse strappare coi denti, ma cercava, fiutava e tutto quello che trovava erano lembi di pelle che alzava e guardava in trasparenza. Fece questo, si comportò così, per tutto il tempo che la figlia le parlò addosso, seguendola curva curva, storcendosi con la bocca sopra le sue spalle, sul collo, fra i capelli e di lontano, dato che, non sentendosi le parole, non si capiva che le parlava, era come se la figlia facesse di continuo per azzannarla e la madre non lo sospettasse nemmeno.¹⁵

Anche in questa scena, dunque, assistiamo ad una specie di trasformazione di una donna, questa volta in un cane affamato. Tuttavia, ciò che, in questa sede, più interessa di questo episodio che, probabilmente, potrebbe essere ispirato al celeberrimo canto di Ugolino, è che anche in questo caso, la figura umana non solo viene paragonata o descritta nella sua trasformazione animalesca, ma finisce quasi per svanire. Infatti, poco più avanti, D'Arrigo scrive così:

La madre non le dava né risposta né segno alcuno che la stava a sentire. Si muoveva in mezzo al bucato, fra rena e pietrebambine, sopra mani e ginocchi, con la testa sotto, allungandosi, accorciandosi, gonfiandosi, sgonfiandosi, ora pigliava apparenza di cagna o di rospo e ora di strana e nera animala senza testa, sorda muta e cieca: era come una macchia ondulosa della sabbia, un gonfiore delle dune, abortito nel mezzo della vallatella, ed era come se la figlia ci fiatasse contro e squietasse quel dorsetto di sabbia nera, ma neanche quella era opera della figlia, anche quella era un'illusione combinata dalla vista e dall'udito.¹⁶

Attraverso questi episodi appena rievocati, quindi, si è potuto vedere come nel romanzo venga allusa o descritta una corporeità mutilata, animalesca e, spesso, addirittura



inconsistente, evanescente. Di corpo mutilato si può parlare in relazione ad un altro episodio, in particolare, che consentirà poi di introdurre la caratteristica centrale del corpo nel romanzo darrighiano. L'episodio in questione fa parte dell'arcipelago di racconti che il protagonista è costretto a subire dal padre, dopo la sua agnizione ad opera di Caitanello stesso, e riguarda il personaggio di Federico Scoma. Il giovane si reca a trovare Caitanello, dopo esser tornato mutilo della mano destra, a causa della guerra. A questo punto, D'Arrigo scrive:

Era chiaro che per effetto della luce, dopo tre giorni che stava nell'oscurità più fitta, e per effetto pure di quella carne rivoltante che gli dava come una nausea, andava pigliando decisamente abbaglio: ai suoi occhi, infatti, la scena sempre più si figurava come se lo stesso Federico ritraesse il gomito per natura e lo stesso suo braccio fosse corto corto, un braccetto, e in conclusione come se quella manuncula pezzata gli sorgesse personalmente a lui dal fianco. Arrivava al punto che lo guardava in faccia e gli pareva che il bonfigliolo nascondesse fra labbro e labbro un sorriso tagliente, una smorfia perfilata fittafitta di dentuzzi. Oh potenza divina, esclamava allora dentro di sé inorridito. Oh potenza divina, ma che mostri di natura t'insogni? Che confusione di razze fra cristiani e fere vai facendo? S'impadronirono del mare e verrebbero ora a impadronirsi della nostra stessa figura, di noi? Ti schifò dunque tanto il cristiano, che simpatizzi con la fera, tanto che gli ridài la figura che prima, si dice, gli levasti?¹⁷

Il braccio mutilo della mano di Scoma, dunque, viene paragonato alla «manuncula»¹⁸ delle fere, costituendo così l'ennesimo esempio di una fluidità tra le fere e gli uomini che è evidente lungo tutto il romanzo. Se infatti si è cercato fin qui di far vedere come ci sia una tendenza del corpo umano verso quello animale, vale anche il contrario e, in particolare, per le fere, che rappresentano sicuramente la figura animale più presente del romanzo e che hanno numerosissime caratteristiche umane.

La scena di Scoma qui considerata ha un'importanza fondamentale per il discorso che si sta tentando di fare. Anche in questo caso, infatti, si sta parlando di un corpo spezzato, disabilitato ad un gesto che, nella vita dei pellicquadre, come emerge dal testo, riveste grande significato: la stretta di mano. Quello stesso gesto che Caitanello si lamenta di non aver ricevuto dai suoi compagni e che rappresenta uno dei tanti esempi di come il corpo mutilato consenta allo scrittore di rappresentare l'inferno postbellico. Come si è detto, quindi, questo episodio ci porta alla caratteristica centrale della corporeità nel testo: il suo essere scodata, cioè il suo mancare di una sua parte che impedisce la normalità e che, chiaramente, è dovuto alla guerra: «“La gamba, dice questo, la detti alla Patria. Il braccio, quello dice, lo detti alla Patria. Gamba, braccio... e che è per loro? Un fiore” [...] “Ma che gli farà, sta patria?” [...] “Pirdeu, più ne ammazza e più ne trova di questi ladri, assassini delle loro carni”».¹⁹

Proprio collegandoci all'associazione mentale che Caitanello fa tra il braccio privo della mano di Federico e la manuncula della fera, è possibile introdurre un'altra e più terribile



mutolazione, che è quella subita dal corpo che emerge nel mare dello scill'e cariddi e che porta il protagonista a pensare che possa trattarsi dell'amico Pirri, suicidatosi eroicamente l'indomani della notizia dell'armistizio:

Ma quel mareggiare fuori natura, che faceva l'animalazzo orcinuso con la sua altalena fra la vita e la morte, sopra sotto, fra Sicilia e Calabria, lungo la linea, insieme a questa roba senza valore, portò fuori pure, pace all'anima sua, quello che restava di uno sventurato cristiano, forse tedesco, forse italiano, forse inglese, forse americano: tanto, oramai, che differenza faceva? [...] Comunque fosse, i marosi lo srotolarono, arrotolarono a lungo avanti indietro sul primo mare, senza mai lasciarlo però un solo istante in vista rivariva fuori dal loro schiumare, ma dallo sperone lo vedettero bene, sin troppo magari, come se lo erano lavorato sarde e compagnia bella: di punta e di taglio, col liberato disegno, si sarebbe detto, e mai parola fu usata forse più a proposito, di ridurlo, se non eguale a se stesse nelle proporzioni, di ridurlo comunque a pesce, e in parte, grossomodo perlomeno, sgrassando qua e sgrassando là, coi dentuzzi, c'erano riuscite benissimo. Difatti, gli avevano accorciato e affilato le braccia, spuntandogliele come pinne; delle gambe, se non era stata qualche cannonata o qualche bomba a portargliela via di netto a netto, gliene avevano lasciato una sola, e a quella, avevano sfrangiato le dita del piede, in modo tale che oscillavano a pelo d'acqua come la frangia di una coda; e poi gli avevano smangiato il cranio, squadranglielo e appiattendoglielo, e fatto scomparire naso e orecchie, e là, ai due lati, ora, i buchi degli orecchi avevano qualcosa di somigliante agli occhi da cieco d'un pesce degli abissi: e poi, per finire gli avevano slargato la bocca, ammascellandogliela in dentro, come gliela modellassero su quella, a becco, della fera. Forse, lo avevano fatto da sole le sarde quel travaglitetto, sarde, sardelle, sardine, tutta la gran famiglia vomitosa, o forse la guerra aveva fatto il grosso ed esse lo avevano rifinito, ricamando quello sventurato coi loro dentuzzi a punta d'ago. [...] Fu l'unico diversivo [...] però, nemmeno forse ai pellisquadre che non avevano da mesi notizie dei figli lontani, per mare e per mari di guerra, quel diversivo costò più di quanto costò a 'Ndrja, perché a nessuno poteva costargli il ricordo di Pirri che gli costava a lui.²⁰

Dunque, il corpo dell'uomo morto in mare, che porta il protagonista immediatamente a pensare a Pirri, non solo è anch'esso un corpo spezzato, ma addirittura assume le sembianze di una fera, dimostrando ulteriormente la fluidità nel passaggio tra la natura umana e quella demoniaca delle fere.

Si tratta quindi di un corpo umano che, in realtà, proprio tramite le mutilazioni subite, usando un neologismo apposito, sembrerebbe "codarsi", piuttosto che "scodarsi", come vedremo adesso avvenire ai corpi animali. Questa costante tendenza del corpo umano a trasformarsi in animalesco e, in particolare, in quello delle fere, sviluppando perciò anche la coda, sembrerebbe poter contraddire il titolo di questo saggio, che si concentra sul corpo scodato. Tuttavia, in realtà, a spiegare perché non ci sia contraddizione giunge proprio il significato profondo che la metafora dello scodamento riveste nel romanzo e che fa sì che, addirittura, lo svilupparsi di sembianze animali sia esattamente una sua diretta conseguenza.



La centralità del corpo scodato

Gli episodi di scodamento vero e proprio nel testo sono esattamente tre: lo scodamento del verdone, quello di Ciccina Circè trasformata in sirena in sogno e quello dell'orca orcinusa. Tralasciando l'enigmatico episodio dello scodamento di Ciccina in sogno, consideriamo adesso gli altri due, per evidenziare il valore della metafora per il romanzo darrighiano. Che l'evento in sé dello scodamento racchiuda un importante significato ulteriore è, di fatto, dichiarato da D'Arrigo stesso, quando lo scrittore paragona le condizioni del padre del protagonista a quelle di un verdone scodato:

Davanti agli occhi, come un simbolo, gli venne un verdone scodato, un verdone che alcune fere avevano pigliato a tradimento e gli avevano strappato la coda, facendolo poi galleggiare come un rottame, giocandoci e facendosene miserabile zimbello, spettacolo tra i più terribili e pietosi che lui avesse mai visto. Un pescecane scodato: qualcosa di grosso con dentro qualcosa di fino, qualcosa di potente con dentro qualcosa di debole, qualcosa di vivo con dentro qualcosa di morto. Era brutto citarglielo per simbolo a Caitanello, ma forse, se non era sacrilegio dirlo, era anche bello, perché gli pareva di riconoscergli qualcosa di più a suo padre, citandogli per simbolo quel verdone, invece di quello dello spada spasimante: gli pareva così di rendergli vera giustizia, anche se così c'era veramente da piangerlo per morto. Quel verdone, insomma, gli sarebbe venuto per parabola, sennò perché avrebbe dovuto riassommare dal fondo della sua memoria alla superficie del mare proprio in quel momento, come muovesse le labbra, dicendo: guardami, e dimmi se io, gran lazzariatore di pesci, ridotto in questo stato, un moncone, non ti ricordo tuo padre in questo momento. [...] Caitanello Cambria e il verdone scodato erano due figure un fatto: il fatto di pestare acqua nel mortaio, il fatto di pensare di navigare e girare a folle acqua nel mortaio, il fatto di pensare di navigare e girare a folle senza più timone, il fatto di girarsi cogli occhi all'indietro come per vedersi rispuntare la mogliocoda e illudersi di potere ancora nuotare, andare e venire, soprasotto ingirogiro, nel grande, profondo ondoso mare sotto le lenzuola, agitando la bella, esaltante, timoniera mogliocoda; il fatto di non capacitarsi, di non avere occhi per vedersi, una volta scodati, ranunchiati per sempre sull'acqua, ancorati, sinché la morte non veniva a liberarli, sopra uno sputo di mare...²¹

D'Arrigo stesso, dunque, scrive che l'episodio del verdone sia venuto in mente al protagonista «per parabola»²², come un simbolo. È evidente quindi che la scena dello scodamento sia portatrice di un significato ulteriore. Questo significato, come è chiaro già in questo frammento di testo, è rappresentato da un evento negativo che conduce ad una condizione di vita molto simile a quella descritta nella celeberrima definizione dell'Inferno che dà Dante nella *Commedia*: «eterno essilio».²³ Lo scodamento, dunque, come fatto che comporta irrimediabilmente la perdita di una condizione di normalità che, di fronte alla condizione scodata che ne scaturisce, assume quasi i connotati della Terra Promessa non più raggiungibile.

Lo scodamento subito dall'orca, invece, rappresenta uno dei momenti centrali del romanzo:



E come si trattasse di tonnacchiolo, spada o al massimo verdone, quell'annuvolio di pulci di mare architettarono allora nientemeno che lo scodamento dell'orca, lo scodamento di quella smisurata funeraglia, lo scodamento di quella nera, gigantesca animalona dell'altromondo, che era poi la Morte, architettarono, cioè a dire, qualcosa che pareva addirittura inimmaginabile, che difatti mai s'era sentita prima e mai più forse si sarebbe sentita dopo. [...] Sullo sperone, i pellisquadre, in aria in aria, s'andavano scandaliando che qualcosa di grosso stava per succedere, fra fere e ferone. [...] «Oggi, non gli giovò essere immortale, all'animalone...» fece don Mimì. «Eh, sì» fece col respiro mozzo Marta Nastasi, mentre si sollevava sulle gambe col marito abbranchiato alle spalle. «Gli giovava di più essere mortale e morirsene, oggi» [...] Arrivati a quel punto, sia a essergli pro, sia a essergli contro, non appena le fere gli facevano quel travaglietto in coda, c'era solo d'augurargli tutta una bella morte, la più bella morte per uno scodato, una morte quanto più possibile lesta: perché il peggio martirio, per lui, per lo scodato, giustappunto, allora comincia, dopo lo scodamento. All'orcaferone, però, c'era prima di tutto d'augurargli di potere morire, augurargli, in altre parole, di non essere per niente, come voleva la sua fama, immortale: perché, se era tale, per sua disgrazia, mentre per un verso l'immortalità non lo riparava dall'essere scodato, perché non poteva arrivarci certo sino a lì, in coda, come fosse un'anima di filo d'acciaio, il principio immortale, e per l'altro verso, lei, che era la Morte con la M maiuscola, lei che aveva il marchio di fabbrica, in quanto immortale non poteva aspettarsi nessuna specie di morte, né lesta né lenta, destinato a restare per l'eternità un troncone che s'intartarava nel suo mare di scodato, senza vedere mai la fine dei suoi martirii. [...] Il branco davanti cominciò a fare schiuma con le manuncule, forse per confondergli le idee e farlo concentrare sul falso scopo: quelle appostate dietro, non appena videro che le compagne andavano frastornandolo, gli saltarono in coda e incafolandosi nel punto da segare, quasi alla terminazione, l'attaccarono col seghetto dentuto come vi si appendessero con le molle del becco, due alla volta, una di qua, una di là, venendosi incontro, una via l'altra, con tale rapidità, che dallo sperone vedevano le loro sagome confuse e tremolanti, come se investite da scariche elettriche, vibrassero dalla punta del becco sino alla mezza luna della coda.²⁴

Dunque, com'è possibile evincere anche da quest'altro episodio, analogo ma ben più importante di quello del verdone, il corpo scodato indica una condizione di evidente infernalità, di un'esistenza passiva, caratterizzata dalla privazione, alla quale sarebbe da preferire addirittura la morte. Si tratta quindi di una condizione che non può non richiamare quella dei dannati danteschi.

Inoltre, l'episodio dello scodamento dell'orca, rispetto a quello precedente, porta con sé, a mio parere, un significato ulteriore a questo valore di condizione infernale di cui si è parlato. Se la figura del verdone è sicuramente portatrice di valori positivi e, infatti, da essa prendono l'appellativo i «pellisquadre»²⁵, cioè coloro che hanno la pelle squadrata del verdone, la figura dell'orca ha evidenti connotazioni divine nel romanzo. In un certo senso, quindi, si potrebbe dire che il verdone stia all'orca come l'uomo sta a Dio. Tuttavia, a questo punto, appare evidente che la fine dell'orca assume un significato molto forte e importante, che è appunto la morte del divino e, in generale, della spiritualità.

Se, infatti, il romanzo di D'Arrigo, in realtà, fa costantemente riferimento ai testi sacri,



tuttavia il mondo che viene rappresentato è sicuramente un oltremondo senza Dio. È evidente, dunque, che su questo punto, la differenza con il modello dantesco sia grande, dato che la presenza di Dio nella *Commedia* è avvertibile anche nell'Inferno, visto che, appunto, è Dio ad esserne il supremo principio ordinatore. Quindi, per non dilungarci troppo, lo scodamento dell'orca rappresenta anche la fine definitiva dell'elemento spirituale, messa in scena da D'Arrigo secondo la logica della parodia sacra.

Conclusioni

Cercando di tirare le fila di questo discorso, attraverso gli episodi qui riportati, si è cercato di mostrare come la metafora dello scodamento e, perciò, il corpo scodato, possano racchiudere davvero l'intero significato dell'opera di D'Arrigo. Quest'ultima, secondo la mia interpretazione, presenta una doppia essenza: una morale e una linguistica.

L'essenza morale del testo è rappresentata dalla critica profonda che il romanzo di D'Arrigo fa nei confronti della guerra, proprio attraverso la rappresentazione di questo mondo infernale postbellico, che è evidentemente un mondo scodato, un mondo che è costretto continuamente a cercare di tenersi a galla senza coda, in un mare di sangue che esso stesso ha provocato²⁶. La metafora dello scodamento, dunque, è utilizzata da D'Arrigo per alludere a quella condizione di esilio da una vita di normalità che caratterizza i personaggi del romanzo. È altamente significativo, infatti, il fatto che il protagonista, sin dall'inizio della narrazione, nel suo viaggio di ritorno, venga appellato «Mosè»,²⁷ identificando, quindi, la Sicilia e, ancor di più, la vita di normalità anteguerra come la Terra Promessa che, però, nessun personaggio avrà più modo di vedere nel romanzo, di nuovo coerentemente all'utilizzo dello strumento della parodia sacra,²⁸ che D'Arrigo potrebbe aver mutuato da Dante. Il mondo scaturito dalla guerra, quindi, si presenta da subito come un mondo in cui la corporeità umana sembrerebbe evaporare, transitare allo stato gassoso, oppure, trasformarsi in corpo bestiale, talvolta subendo lo stesso destino che spetta alle carcasse di fera in tempo di guerra (si pensi nuovamente al corpo di Pirri, significativamente unico uomo quasi eroe del romanzo), ad opera di quella parte demoniaca del mondo marino che, capeggiata dalle fere, domina questo mondo rovesciato.

L'essenza linguistica dell'opera è invece rappresentata dalla sua lingua, che è frutto del lavoro di ricerca linguistica compiuto dall'autore per scrivere questo romanzo e che, a detta di D'Arrigo, rappresenterebbe addirittura il motivo principale della scrittura, l'interesse maggiore per lo scrittore:

L'idea espressiva e linguistica innanzitutto, avendo io sempre pensato che con l'italiano avevo poco a che vedere. Il problema, per me, non fu tanto quello di raccontare certi fatti ma del come raccontarli, e, di conseguenza, di quale linguaggio dovevo adoperare. Così il mio progetto finì un po' per essere, oltre che letterario, una ricerca d'identità.²⁹



Quindi, accennando semplicemente in questa sede che, in realtà, non sono sicuro che l'essenza linguistica rappresenti davvero quella più importante del romanzo, rimanendo la lingua funzionale a tematiche che, a mio parere, sono troppo importanti da poter passare in secondo piano, è qui interessante dire che, anche per essa, in un certo senso, si possa parlare di uno scodamento subito dalle parole, della perdita del loro corpo normale. Infatti, nel romanzo, D'Arrigo scrive così:

Le parole, le parole, andava ragionando in quel momento, che grande stranezza sono le parole. Tante volte si partono dal luogo d'origine, dalla cosa, dalla persona, dal fatto d'origine, e si traslocano, girano, girano: tante volte però, si traslocano, girano e girano come ombre senza più il corpo, senza più il significato del luogo d'origine, cioè a dire il significato che persona, cosa o fatto avevano d'origine e che le pittava.³⁰

Questo frammento di testo non soltanto rappresenta una specie di dichiarazione di poetica dell'autore, che, di fatto, effettivamente utilizza parole con nuovi significati all'interno dell'opera, allontanandosi dal corpo delle parole, dal loro significato etimologico, ma, appunto, dimostra come, anche per l'elemento linguistico, si possa parlare di un corpo scodato, di una corporeità perduta. Dunque, è come se anche la lingua fosse sottoposta a quel processo di 'straniamento' che caratterizza tutto il libro. Anche le parole, infatti, vedono il loro corpo originario mutilato e, in questo modo, assumendo significati diversi, è come se anche loro, in un certo senso, si 'codassero', cioè acquisissero un corpo diverso, che è appunto il nuovo significato portato. A sostegno di questo, si pensi alla scena del romanzo in cui è proprio una parola, la parola 'delfino', a trasformarsi nel referente da essa indicato, assumendo un corpo che, per i pellicquadre, è proprio soltanto della parola 'fera', cioè 'codandosi':

Infatti, una volta che l'ebbero scritto, il delfino in parola, [...] si sputavano ai piedi, sputavano cioè sulla parola che avevano scritto, ed era come se dal loro sputo si originasse un mare davanti a ognuno, e come se trovandosi dentro questo mare, l'animale si risvegliasse dalla parola scritta sulla sabbia: pareva riassommare in quel momento, avvircolato fra testa e coda per non sbordare fuori da quello sputo di mare. Era bianco, colore di verginello, e subito faceva, si faceva, ngangà, ngangà, tutt'occhi dolci come dalla culla.³¹

Inoltre, è importante sottolineare come D'Arrigo utilizzi la condizione del corpo scodato in un intreccio continuo con quella dell'esilio e del pellegrinaggio impossibile dantesco³². Indicando entrambe una condizione di privazione, lo scrittore le utilizza, presentandole alternativamente l'una la conseguenza dell'altra, e, soprattutto, in quanto metafore di una stessa condizione esistenziale.

Dunque, in conclusione di questo breve saggio, appare evidente, a parer mio, come la corporeità giochi un ruolo assolutamente centrale per la rappresentazione dell'inferno



postbellico, che, infatti, è perfettamente racchiuso o racchiudibile nell'immagine del corpo scodato. Immagine che, peraltro, tanto sembrerebbe adatta a rappresentare i nostri tempi recenti, di un mondo in cui la corporeità dell'altro è stata a lungo e, talvolta irrimediabilmente, negata al nostro tatto e alla nostra vista, di popoli che tuttora sono costretti a subire le terribili privazioni causate dalla guerra, di un pianeta che noi uomini-fere stiamo progressivamente scodando, rischiando la possibilità, per noi stessi, di rimanere a galla.

NOTE

- 1 Segre 1994: 25-48.
- 2 Si veda Ledda 2016: 67-68.
- 3 Alighieri 2016: XXV, vv. 100-108.
- 4 Riguardo il concetto di 'figura', si faccia riferimento a Auerbach 1967.
- 5 D'Arrigo 1975: 8.
- 6 Sgavicchia 2005: 18.
- 7 D'Arrigo 1975: 8.
- 8 Ivi: 118.
- 9 Ivi: 362-363.
- 10 Ivi: 386.
- 11 Ivi: 387-388.
- 12 Si faccia riferimento a Sgavicchia 2005; Pedullà 2009, pp. 307-348; Biagi 2017.
- 13 D'Arrigo 1975: 387.
- 14 Ivi: 388.
- 15 Ivi: 76-77.
- 16 Ivi: 77.
- 17 Ivi: 610.
- 18 Ivi, p. 162.
- 19 Ivi: 37.
- 20 Ivi: 901-902.
- 21 Ivi: 430.
- 22 *Ibidem.*
- 23 Alighieri 2016: XXIII, v. 126.
- 24 D'Arrigo 1975: 879-888.
- 25 Ivi: 9.
- 26 Riguardo *Horcynus Orca* e la guerra, si veda in particolare Alfano 2017.
- 27 D'Arrigo 1975: 11.
- 28 Si veda Ledda 2012: 298 e, per una trattazione più ampia, Ledda 2015.
- 29 Lanuzza 2009: 50.
- 30 D'Arrigo 1975: 710-711.
- 31 Ivi: 176-177.
- 32 Si veda nuovamente Ledda 2012: 298.

**BIBLIOGRAFIA**

- Alfano, G. (2017), *Il lido più lontano: Horcynus Orca e gli effetti della guerra*, Bologna, Luca Sossella.
- Alighieri D. (2016), *Inferno*, Anna Maria Chiavacci Leonardi (a cura di), Milano, Mondadori.
- Alighieri D. (2016), *Paradiso*, Anna Maria Chiavacci Leonardi (a cura di), Milano, Mondadori.
- Alighieri D. (2016), *Purgatorio*, Anna Maria Chiavacci Leonardi (a cura di), Milano, Mondadori.
- Auerbach E. (1967), *Figura*, in *Studi su Dante*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, pp. 174-221.
- Biagi D. (2017), *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, Macerata, Quodlibet.
- D'Arrigo S. (1975), *Horcynus Orca*, Milano, Arnoldo Mondadori.
- Lanuzza S. (2009), *Intervista a Stefano D'Arrigo*, in Pedullà W. (a cura di), *Stefano D'Arrigo*, «L'illuminista: rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà», vol. IX, 25/26, pp. 49-55.
- Ledda G. (2012), *Immagini di pellegrinaggio e di esilio nella Commedia di Dante*, in «Annali dell'Università di Ferrara Online – Lettere», vol. VII, 1, pp. 295-308.
- Ledda G. (2015), *La Bibbia di Dante*, Torino, Claudiana; Bologna, Emi.
- Ledda G. (2016), *Leggere la Commedia*, Bologna, il Mulino.
- Pedullà W. (2009), *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, in Pedullà W. (a cura di), *Stefano D'Arrigo*, «L'illuminista: rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà», vol. IX, 25/26, pp. 307-348;
- Pedullà W. (a cura di) (2009), *Stefano D'Arrigo*, «L'illuminista: rivista di cultura contemporanea diretta da Walter Pedullà», vol. IX, 25/26, gennaio/agosto.
- Segre C. (1994), *Viaggi e visioni d'oltremondo sino alla Commedia di Dante*, in *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino, Einaudi, pp. 25-48.
- Sgavicchia S. (2005), *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, Roma, Ponte Sisto.