

EMANUELE ROCHIRA

Anomali eroi.

Una lettura archetipica di *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo

Abstract: Il saggio, sfruttando la lezione di Meletinskij intorno alla dimensione evolutiva degli archetipi narrativi, esplora la presenza di tali motivi in *Horcynus Orca*, adoperandoli come chiavi ermeneutiche in grado di offrire nuovi percorsi interpretativi. Viene studiato l'utilizzo originale che D'Arrigo fa dei temi archetipici classici dell'eroe e del paradigma iniziatico, attingendo a una tradizione che mette a disposizione dell'autore una messe di *topoi* che vanno dalla lotta contro il mostro alla seduzione demoniaca, dal nostos all'aiutante magico, dal *furor* eroico all'incesto. Ne emerge un eroe atipico, incapace di una finalizzazione epica. In questa prospettiva l'autore ricodifica l'elemento eroico trasferendolo dalla dimensione umana a quella animale, creando una figura collettiva, la *fera*, modellata sul tipo del *trickster*, e operando un *coupe de théâtre* nel quale la sconfitta dell'orca sarà vittoria solo per le fere, e all'uomo, ormai destituito dal proprio ufficio civile, non resta che consolarsi con la carcassa.

Parole chiave: Critica archetipica, Meletinskij, eroe, nostos, epos

«E questa è la fine del mondo, la fine nostra...»
'Ndrja lo sapeva, come lo sapevano tutti, quello che intendeva dire Saro Ritano: intendeva dire che la loro fine, la fine del loro mondo, se doveva venire, era dal mare che sarebbe venuta¹.

Premessa di metodo

Horcynus Orca, il romanzo più importante dello scrittore siciliano Stefano D'Arrigo, pubblicato nel 1975 dopo una lunghissima incubazione, è stato spesso ritenuto

¹ S. D'ARRIGO, *Horcynus Orca*, Milano, Mondadori 1982 (II ed.). Da qui in poi il testo del romanzo si citerà da questa edizione, abbreviata in nota in *HO*.

un'anomalia, o meglio, una somma di anomalie, tanto da essere considerato un unicum nel panorama letterario nazionale. Anomale sono anzitutto le dimensioni dell'opera, che per la sua mole – oltre 1200 pagine – impone un impegno di lettura non comune. Anomala è altresì la lingua adoperata nel romanzo, una pagina tessuta da una pluralità di materiali linguistici e codici stilistici modellati e reinventati secondo le esigenze della narrazione e che, di primo acchito, appare come altra dall'italiano letterario cui il lettore medio è abituato. Anomali sono poi il lunghissimo lavoro di gestazione dell'autore intorno all'opera e la vicenda editoriale, che ha visto il vecchio Arnoldo Mondadori ergersi a sostenitore primo di D'Arrigo per quindici anni, infrangendo le regole dell'industria culturale in cambio di un sostanziale flop commerciale. Anomala è, infine, la polarizzazione critica coagulatasi intorno all'opera all'indomani della pubblicazione², con la creazione di opposti schieramenti: da una parte quello degli estimatori, che ne decretavano lo statuto di classico accostandola ai vertici della narrativa mondiale; dall'altra quello dei detrattori, che la derubricavano sbrigativamente a prodotto tardivo dello sperimentalismo neorealista.

Tuttavia, pur di fronte a tale aura di singolarità, occorre demistificare la fama quasi mitologica che *Horycnus Orca* ha acquisito negli anni, trasformandosi suo malgrado in una sorta di *romanzo-freak*, un racconto ai limiti della leggibilità, per cercare di cogliere le ragioni e il senso profondi delle scelte formali e narrative anomale operate da D'Arrigo. Il quale tesse la propria storia con il medesimo filo che unisce, nel suo immaginario, due questioni apparentemente molto distanti come la fascinazione per la tradizione mitico-arcaica del nostos e la riflessione sulla catastrofe contemporanea, innervando così la trama del romanzo con la questione della conoscenza. La realtà della guerra e la vicenda di 'Ndrja Cambria, un reduce – figura che ben poca, se non alcuna rappresentazione, aveva avuto nell'alveo della letteratura post-bellica, essenzialmente concentrata sulla edificazione di un'epopea dell'eroismo partigiano intorno alla guerra di Resistenza – si edificano sulla pagina sotto i nostri occhi stupefatti, diventando progressivamente sempre più vere e al tempo stesso simboliche, sovvertendo la tradizione, trasformando in maniera impreveduta il desiderio di tornare a casa in necessità di perdersi per mare. È a partire da tale presupposto che

² La prima edizione, arrivata dopo un lungo lavoro di composizione e revisione durante il quale D'Arrigo sottopose l'opera ad un profondo e febbrile processo di riscrittura durato oltre quindici anni, è del 1975. Tuttavia, il romanzo aveva iniziato a far parlare di sé già almeno dal 1959, anno in cui un primo nucleo, ancora lontano parente dell'opera che oggi conosciamo, vinse il Premio Cino del Duca, assegnato da una giuria composta da Luciano Anceschi, Carlo Bo, Eugenio Montale, Vittorio Sereni, Elio Vittorini e Cesare Zavattini. Nel 1960 proprio Vittorini otterrà da D'Arrigo di pubblicare un primo estratto, contenente due episodi del romanzo, dal titolo *I giorni della fiera*, sulla rivista "Il Menabò", da lui diretta con Italo Calvino per i tipi di Einaudi.

le singolarità che gravano sull'opera trovano spiegazione e senso. La volontà di indagare ambiti oscuri dell'esperienza umana, come un conflitto che per la prima volta aveva scatenato la sua violenza sui civili, o l'incoercibile richiamo di un passato ancestrale, di spiegare in che modo l'animo dell'uomo possa reggere l'urto di traumi come la perdita di una madre o la cancellazione del proprio codice etico e della propria cultura. Coagulare sulla pagina la follia che coglie un uomo inchiodato all'impotenza di fronte alla catastrofe.

È alla luce di tale intenzione eminentemente epistemica che trovano motivazione le vaste dimensioni e lo stile fantasmagorico, la complessa redazione e la controversa ricezione di un'opera che ambisce a ragione allo statuto di classico, di romanzo-mondo. Per realizzare tale ambizioso progetto D'Arrigo si accosta in maniera peculiare al materiale letterario tradizionale, il quale, al pari di quello linguistico, costituisce una sorta di serbatoio cui l'autore attinge servendosi di modelli narrativi e intrecci in maniera originale.

Come è noto, il nucleo dal quale affiora il monstrum di *Horcynus Orca* è rappresentato dalla tensione che l'autore avverte, già alla fine degli anni Quaranta, nei luoghi dello *scill'e cariddi*, che a quell'altezza si ritrova sporadicamente a frequentare, da emigrato a Roma. Luoghi che, pur serbandosi viva la memoria di un passato mitologico che affonda le radici nell'epos omerico, sono, al tempo presente, teatro di quotidiana lotta dei pescatori contro la miseria e la feroce concorrenza predatoria dei delfini, le fere del romanzo. Così nell'immaginario dell'autore la questione mitologica si combina con quella sociale, come pure con la vicenda bellica e con l'epopea marinara. Il risultato è un'opera che, per dimensioni, forma, ambizioni, sfugge a categorizzazioni di genere e collocazioni storico-letterarie.

Proprio in virtù dell'evidente substrato mitologico ed epico sul quale D'Arrigo edifica la propria architettura narrativa è sembrato proficuo tentare una lettura archetipica del romanzo orcinuso, che procedesse all'individuazione di alcuni nuclei testuali nei quali si possano reperire quelle che Meletinskij definisce «costanti della narrazione che hanno composto le unità di una determinata "lingua degli intrecci" della letteratura mondiale»³. Si tratta di radici rituali, mitiche, epiche, fiabesche che, attingendo alle strutture profonde dell'immaginario collettivo, sono venute, nei secoli, a costituire una tradizione universale che si può definire archetipica, ovvero relativa a una coscienza narrativa generale.

La critica archetipica ha in Northrop Frye e in Eleazar Meletinskij i suoi interpreti più autorevoli, i quali, in misura e grado differenti, si sono emancipati

³ E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, Macerata, eum 2016, p. 1.

dall'impostazione psicanalitica intorno al concetto di archetipo⁴, per indagarne non più il valore meramente simbolico in quanto manifestazione dell'inconscio collettivo, ma quello propriamente narrativo, nell'ambito del quale il ruolo di *mythoi* e intrecci si sostanzia nei meccanismi di elaborazione e trasmissione della cultura tradizionale che daranno vita nei secoli a generi come l'epos, il dramma, la fiaba, la novella.

Spesso i commentatori di D'Arrigo, mettendo a frutto la lezione di Frye, hanno fatto riferimento al *mythos* del romance⁵, quel nucleo mitico-rituale sorto attorno alle primitive prassi celebrative legate al ciclo della natura, dal quale lo studioso canadese fa discendere la tradizione che ha dato vita al genere epico-cavalleresco, attorno a cui si sono modellati l'archetipo dell'eroe alla ricerca di affermazione, e le situazioni narrative tipiche di quel genere, dal viaggio di scoperta alla lotta contro il mostro, alla liberazione da ciò che minaccia la sopravvivenza stessa. Tale struttura interpretativa è spesso parsa funzionale a fornire chiavi di lettura per diversi dispositivi narrativi adoperati da D'Arrigo nel romanzo al fine di costruire l'*anagnorisis* del protagonista⁶.

Qui mi servirò piuttosto dell'impostazione di Meletinskij, che appare particolarmente feconda per la sua attenzione alla dimensione storica e sociale contenuta nelle dinamiche di strutturazione dell'inconscio collettivo. Lo studioso ucraino, pur riconoscendo una certa originalità alla concezione mitologico-rituale di Frye, la ritiene, come quella psicanalitica, sostanzialmente inadeguata alla interpretazione e alla descrizione del fenomeno archetipico, in quanto basata sulla «totale riduzione sia delle fonti che della sostanza stessa delle figure letterarie o degli intrecci [...] a rito»⁷. Dal canto suo Meletinskij procede a una ricostruzione della nascita e della evoluzione degli intrecci archetipici, illustrando come questi abbiano contribuito alla strutturazione dell'ambiente sociale e all'organizzazione del mondo, dando conto della loro evoluzione, della loro tendenza alla metamorfosi nel corso del tempo, per adattarsi alle epoche e alle evoluzioni della coscienza collettiva, continuando ad assolvere, seppure in forme mutate, al proprio compito di categorie

⁴ Tale impostazione, come è noto, si deve in particolare a Carl Gustav Jung, il quale ipotizzò l'esistenza di un inconscio collettivo contrapposto a quello individuale teorizzato da Freud, una sorta di livello psichico universale all'interno del quale esistono delle forme di rappresentazione a priori, delle immagini primordiali che strutturano la psiche sulla base di un numero ristretto di simboli sovrastorici e atemporali – detti appunto archetipi – comuni a tutta l'umanità. Per approfondimenti cfr. C. G. JUNG, *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri 1977.

⁵ Cfr. N. FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi 1977.

⁶ Cfr. ad esempio W. PEDULLÀ, *L'infinito passato di Stefano D'Arrigo*, in ID., *Miti, finzioni e buone maniere di fine millennio*, Milano, Rusconi 1983, pp. 59-109 (e in particolare le pp. 82-88).

⁷ E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 10.

di riferimento della cultura universale⁸. Per questa tendenza auto-attualizzante e ristrutturante, tali intrecci possono essere ancora oggi rintracciati al livello profondo della narrazione, ed essere adoperati, nello studio delle strutture narrative, come chiavi ermeneutiche in grado di dischiudere percorsi interpretativi nuovi.

1. 'Ndrja in quanto eroe

Secondo Meletinskij, l'archetipo dell'eroe origina dal mito primordiale della creazione, un modello che nasce dalla lotta cosmica tra ordine e caos. Da tale mitologema escatologico discende l'eroe evoluto, quello su cui si fonderà l'epos, l'archetipo letterario *par excellence*, che, attraverso secoli di sviluppo e adattamento, unisce idealmente, con una linea sottile, eppure da questa prospettiva visibile, Gilgameš a 'Ndrja Cambria.

Pur lontano dai canoni classici dell'eroismo, il protagonista di *Horcynnus Orca* ha senz'altro alcune caratteristiche peculiari di tale figura letteraria, apprezzabili proprio in virtù di un approccio archetipico al testo.

L'infanzia è la fase in cui, secondo Meletinskij⁹, emergono le prime manifestazioni del carattere eroico. Essa è, nell'epica arcaica e classica, caratterizzata dai «motivi dell'origine divina, della nascita magica, della crescita e della maturazione sorprendentemente rapide dell'eroe bambino»¹⁰. Motivi che certamente non ritroviamo nell'infanzia semplice e ordinaria di 'Ndrja, segnata soprattutto dall'assenza della madre e dal rapporto simbiotico col padre. Tuttavia, proprio in quest'ambito biografico, che D'Arrigo ricostruisce attraverso le numerose regressioni mnestiche del protagonista, sembra di scorgere alcuni segnali riconducibili all'archetipo dell'eroe.

In tal modo può essere letto ad esempio – rivelando una stretta connessione con il motivo della vendetta del padre spesso presente nell'epos classico – l'episodio di *Aci reale e Galatea*, nel quale il protagonista bambino si sostituisce alla madre durante

⁸ «Il mito, l'epos eroico, la leggenda agiografica e la fiaba di magia sono straordinariamente ricchi di contenuti archetipici. Alcuni archetipi nella fiaba e nell'epos si trasformano, ad esempio i mostri sono sostituiti dagli infedeli, la “moglie magica” totemica dalla principessa incantata e in seguito anche dalla moglie calunniata, che ascende la scala sociale con un altro aspetto, ad esempio in abiti maschili. Tuttavia, anche nel caso delle trasformazioni, l'archetipo originale traspare in modo sufficientemente chiaro, poiché si trova, in un certo senso, al livello profondo della narrazione», ivi, p. 85.

⁹ Ivi, pp. 27-29.

¹⁰ Ivi, p. 28.

il delirio amoroso del padre Caitanello disperato. Per quanto tale gesto all'apparenza non abbia nulla di eroico, ci sembra tuttavia rivelare nel piccolo 'Ndrja una sorta di attitudine alla tutela, quasi un tentativo di ricostruzione del proprio complesso familiare devastato dalla perdita della madre. Disposizione che più tardi, traslata dalla dimensione familiare a quella collettiva, lo porterà al valoroso, per quanto vano, tentativo di emancipare dall'abiezione la propria comunità.

Tuttavia, l'episodio è ulteriormente significativo in quanto mette in luce un altro motivo legato alla formazione del carattere eroico, ovvero la tendenza all'astuzia. Difatti la sortita di 'Ndrja narrata in questo episodio si sostanzia in un inganno ai danni del padre, al quale fa credere per un momento, imitando la voce della defunta madre che tante volte aveva ascoltato di nascosto durante i loro abbracciamenti amorosi (altra spia di astuzia), che essa sia magicamente tornata per riabbracciare il suo sposo, innescando un'ampia gamma di reazioni nel padre: emozione, amara disillusione, rabbia, vergogna. La dinamica protezione-inganno è anch'essa spia di un carattere affine all'archetipo eroico, che «è legato in modo strettissimo a quello dell'antieroe, il quale spesso coincide con l'eroe in un'unica figura»¹¹. È un tratto caratteriale che risale alla fase arcaica, durante la quale l'eroe è ancora espressione di un impegno della comunità tribale nell'organizzazione del mondo, opera nella quale spesso si trova a fronteggiare l'ostilità di parte del pantheon celeste. Per opporsi alla quale è costretto a sviluppare doti di furbizia e scaltrezza che gli consentano di aggirare gli ostacoli divini.

Un altro dei tratti del carattere dell'eroe è il *furor* guerresco che gli deriva da una forza prorompente. Si tratta di una evoluzione che trova compimento a partire dall'epica classica (si pensi ad Achille, sulla cui ira Omero costruisce il motivo più importante dell'*Iliade*) e che avrà diversi epigoni nel corso dei secoli (dal Sansone biblico al *Furioso* di Ariosto)¹². Ebbene, per quanto della forza eroica archetipica ben poco rimanga nel giovane 'Ndrja Cambria, non si può tuttavia fare a meno di

¹¹ Ivi, p. 46.

¹² Il motivo della furia eroica rappresenta un valido esempio del carattere metamorfico e adattivo che gli archetipi sviluppano nel corso della storia. Come spiega Meletinskij, se nella fase arcaica questo tratto sta a rappresentare la natura smisurata della forza e dell'ostinazione eroica finalizzata all'opera di cosmizzazione del mondo, nel corso del tempo esso «modellizza una determinata emancipazione della persona» (ivi, p. 31) pur non abbandonando la natura "collettiva" delle imprese, al contrario sancendo «l'unità sostanziale tra individuo e collettività nel mondo epico» (*ibidem*). Nel corso dei secoli, lungi dal perdersi per strada, il motivo del *furor* verrà rielaborato e rifunzionalizzato per codificare nuove categorie e sistemi culturali di riferimento: si pensi all'*ethos* cavalleresco e alla funzione della passione amorosa come scintilla del conflitto tra sentimento personale e dovere di appartenenza, o alla furia disperata dell'eroe byroniano, respinto dalla società e consapevole dell'impossibilità della realizzazione epica. Cfr. ivi, pp. 30-43.

osservare come, quasi fosse brace sepolta sotto metri di sabbia, la furia resti un sentimento annidato nel suo animo. L'*incassatoria* con la quale il protagonista insorgerà, nell'ultima parte del romanzo, contro le sollecitazioni combinate di Caitanello che lo appella 'Ndrjużża, di Luigi Orioles che gli fa l'occhiolino, dello scagnozzo Sanciolo con il suo immondo linguaggio allusivo, mentre è in pieno svolgimento il drammatico episodio psichico dello sperone¹³, sembra proprio la manifestazione incontenibile di antiche vestigia eroiche inscritte nel proprio materiale genetico. Una furia che monta gradualmente e che esploderà alcune sequenze più avanti, investendo in pieno il ruffiano Sanciolo, pur avendo energia da sfogare anche nei confronti di don Luigi, capo carismatico del villaggio cariddoto, reo di aver scelto la via della losca trattativa con il tirapiedi del Maltese:

«Non è giusto, non è giusto...» smaniava 'Ndrja con la voce spezzata [...] spingendo coi pugni, con tutta la persona contro la gola dello scagnozzo che ormai s'invetriava gli occhi come il pesce fuori dell'acqua [...]. L'unico fra i presenti, l'unico fra tutti a Cariddi, che glielo poteva levare dalle mani a 'Ndrja, era don Luigi, e lui glielo levò. [...] Per dei momenti lunghissimi si guardarono fissi fissi, facendo come a braccio di ferro con gli occhi [...] A un certo punto, volontariamente, 'Ndrja perse il braccio di ferro, sentendo però, che ormai aveva vinto l'altro gioco, il gioco grosso con don Luigi¹⁴.

L'episodio è particolarmente significativo in quanto sancisce la messa in discussione dell'autorità cariddota da parte di 'Ndrja. Si tratta di una vera e propria lotta tra il vecchio capotribù e il leader emergente – dinamica tipica degli intrecci eroici archetipici sulla quale torneremo tra poco – che ha come scopo la rappresentazione dell'avvicendamento generazionale che si sta compiendo all'interno della comunità dilaniata dalla crisi morale, e che in quest'ottica giustifica narrativamente l'improvvisa esplosione di un tratto caratteriale che, per il resto, sembra ben lontano dalle inclinazioni del giovane cariddoto.

Dunque il *furor* eroico viene funzionalizzato da D'Arrigo non già a una generica manifestazione di titanismo, ma all'esecuzione di una prova di forza più mentale che

¹³ Si tratta di una lunga sequenza narrativa, circa 200 pagine aggiunte da D'Arrigo in fase di revisione delle bozze, durante la quale il protagonista, sconvolto dalla inquietante visione dell'orca stanziatasi da giorni nello Stretto, e dalla miserevole frana morale e valoriale che ha travolto la propria comunità, scivola in una sorta di delirante monologo interiore, durante il quale la vertigine analogica di D'Arrigo lo conduce, attraverso l'associazione delle parole *barca-bara-arca*, a una lenta, profonda ricognizione del proprio destino, per mezzo della quale il lettore avvertito può cogliere il senso di tutto il racconto. Cfr. *HO*, pp. 975-1171.

¹⁴ Ivi, pp. 1037-1038.

fisica, la quale trova tuttavia nell'esternazione collerica una sorta di sanzione sociale, una dichiarazione all'indirizzo della collettività: «L'unico fra i presenti, l'unico fra tutti a Cariddi, che glielo poteva levare dalle mani a 'Ndrja, era don Luigi».

Se il ricorso all'ira appare un *unicum* nella condotta del protagonista, meno improbabile appare la presenza di un altro tratto caratteriale peculiare dell'archetipo eroico, vale a dire la determinazione fino alla caparbia. Classici esempi di una condotta improntata alla testardaggine sono, ancora una volta, la sdegnosa determinazione di Achille, che spinge l'esercito acheo sull'orlo della sconfitta o la irriducibile tenacia con la quale Enea persegue il volere divino nel risarcire il popolo troiano della patria perduta. Nel caso del protagonista creato da D'Arrigo la testardaggine, la disposizione a "tenere il punto", appare una filigrana del carattere che dà mostra di sé in diverse occasioni. Indubbiamente, spia di una certa caparbia è la resistenza, unico tra i cariddoti, a cedere alla degradazione del proprio statuto etico, ad accettare una prospettiva in cui i valori e il codice morale tradizionale dei *pellisquadre*, i pescatori dello Stretto, vengono sacrificati in nome di una pragmatica pulsione alla sopravvivenza, che vede nello sfruttamento della carogna orcinusa, l'enorme massa corporea della mostruosa orca che ha tenuto sotto scacco lo *scill'e cariddi* per giorni, il proprio compimento.

E in questo contesto, a ulteriore riprova di un'attitudine a non mollare la presa, va certamente menzionato l'insistito tentativo da parte del giovane reduce di captare l'attenzione dei *pellisquadre*, calamitato dall'orcaferone, verso la barca, simbolo dell'antico *mestieruzzo* della pesca. Rientrato in sé dopo il rabbioso *exploit* contro Sanciolo, infatti, 'Ndrja si mette all'opera in modalità suasoria: «Don Luigi, [...] vossia che dice, con mille lire come caparra, un mastro d'ascia se lo piglia l'impegno per una palamitara?»¹⁵. Pur alzando la voce per farsi sentire da tutti, e forte della complicità del *bosso* cariddota, il tentativo non ha l'effetto sperato, e 'Ndrja è costretto a constatare che «la palamitara, la barca, il mezzo, lo strumento del loro mestieruzzo, ormai non li intrigava più nemmeno lontanamente»¹⁶. Nonostante ciò prosegue nel suo intento, lanciandosi in un assolo sull'opportunità di ordinare una palamitara invece che altro tipo di imbarcazione, col solo scopo di tenere l'argomento al centro del suo discorso: «C'era bisogno di dirlo che faceva schiumazza attorno alla barca?»¹⁷. La reazione dei *pellisquadre* ancora una volta è disarmante: «gli occhi invece li tenevano puntati e come calamitati, un occhio all'orcagna e l'altro allo zatterone, e la

¹⁵ Ivi, p. 1057.

¹⁶ Ivi, p. 1058.

¹⁷ Ivi, p. 1059.

barca, doveva ancora persuadersene? non gli passava più nemmeno per la prima pelle»¹⁸.

Nonostante al momento dell'ingresso a Cariddi il protagonista fosse stato immediatamente colpito, a mo' d'avvertimento, dal pestilenziale «sentore sanguoso»¹⁹ delle fere macellate, malgrado il disarmante racconto di Caitanello²⁰ contenesse chiari i segnali di una collettività disgregata, benché i suoi occhi gli stiano mostrando in presa diretta una comunità completamente traviata dall'idea di mettere le mani sulla carogna dell'orcaferone per sfruttarla in ogni modo possibile, il suo animo eroico e ostinato non cede:

Lui, per dirla come la sentiva, si giocava la testa che ora, magari si trattava di parole, ma non appena la vedevano, la palamitara, dell'orcaferone, dell'orcagna, dell'affare di pettini e pettinesse etcetera etcetera, [...] si vergognavano persino a ricordarselo²¹.

Ecco le antiche tracce eroiche che tornano a manifestarsi in una volontà capace di andare contro l'evidenza schiacciante dei fatti, di proseguire dritta per la propria strada, anche se questa porterà lontano, lontanissimo rispetto a dove egli avrebbe desiderato giungere. Nonostante i reiterati tentativi del protagonista, i pellisquadre continuano imperterriti a mirare l'agonia dell'orca, non degnando gli sforzi di 'Ndrja della minima attenzione: «Avevano veramente il potere di farlo sentire un muccusello, che giocava da solo e faceva di tutto per attirare l'attenzione dei grandi»²².

Il tema della regressione infantile, del sentimento di inadeguatezza nei confronti della società tradizionale incardinata su valori patriarcali, è piuttosto ricorrente nel ritratto del protagonista²³, per il quale costituisce fonte di dissidio e

¹⁸ Ivi, p. 1060.

¹⁹ Ivi, p. 412.

²⁰ Si tratta di uno degli episodi cardine del romanzo, quello delle «due parolette», nel quale Caitanello Cambria, dopo aver riconosciuto il figlio appena tornato dalla guerra, lo mette a parte degli avvenimenti successi durante la sua assenza attraverso un lungo racconto notturno strutturato per quadri che richiamano palesemente l'articolazione degli spettacoli dell'Opera dei Pupi siciliani, onde rendergli manifesta la disgregazione morale della comunità cariddota. Cfr. ivi, pp. 500-634.

²¹ Ivi, p. 1061.

²² Ivi, p. 1072.

²³ Si pensi, a titolo d'esempio, al sogno *delfinero* in cui il marinaio si immagina umiliato e dileggiato dai pellisquadre a causa della sua *infatuazione* per il delfino. Umiliazione che lo fa «apparire ai pellisquadre qualcosa come un infemminato», e che tornerà a insediarsi proprio lì, sullo sperone, nel momento più drammatico del suo destino, nel momento in cui, attraverso le immonde allusioni sessuali dei suoi «compagni» pellisquadre circa l'interesse nei suoi confronti da parte del Maltese, il factotum degli

alimenta un'ambivalenza di sentimenti nei confronti della propria comunità d'origine, la quale si sostanzia in uno scontro di forze opposte: da una parte quella centrifuga, che l'ha spinto fuori, in continente, seppur in ossequio alla chiamata alle armi, affrancato dal peso dell'osservanza delle tradizioni, forse libero di ricorrere alla propria tavolozza emotiva senza condizionamenti precostituiti, senza l'incombenza di vuote convenzioni sentimentali, privato del peso di una società che ha già scritto il suo destino; dall'altra quella centripeta, che lo riporta verso Cariddi alla ricerca di un ricongiungimento affettivo con una comunità che tuttavia non esiste più, dispersa dalla guerra e dal tempo, e di una soluzione al senso di colpa, la cui origine risiede proprio nella consapevolezza di tale ambivalenza: *delfino e fera, marinaio e pellesquadra*.

Siffatto conflitto rappresenta un ulteriore punto di contatto con aspetti caratteriali propri dell'archetipo, segnatamente quelli che descrivono l'*eroe dimidiato*, che «palesa la propria natura eroica senza essere visto e a poco a poco»²⁴. La società arcaica, a matrice tribale-patriarcale, non riconosce l'avvicendamento delle generazioni, se non di fronte a un manifesto rovesciamento dell'autorità, tipicamente sancito da un atto di forza. Il motivo del mancato riconoscimento dell'eroe considerato inferiore²⁵, sottovalutato e sminuito da parte della comunità, è evidentissimo nell'architettura dell'inserito dello sperone, laddove, a fronte del dilagare del monologo psichico del protagonista, i rarissimi inserti dialogici sono essenziali e funzionali proprio a mettere in evidenza tale dinamica:

«Però, dico io, ci possiamo fidare?» li sentiva dire alle sue spalle [...]. Va be' che quello è un signor Mister, ma lui a sua volta ci fa a noi il favore che ci dovrebbe fare? Che ne sappiamo noi che dopo che 'Ndrjuzza gli dà piacere, non ci dice: e ora pigliatevelo nel mazzo? D'altra parte, 'Ndrjuzza è un giovanottello buono per fare il servizietto, ma non per dirgli: vossia vede che il servizietto glielo faccio a un patto e il patto è questo».

«Ben detto» fece un altro in appoggio. «Ci vorrebbe per forza che 'Ndrjuzza gliel'accompagna uno di noi, al signor Mister, uno 'sperto vissuto»²⁶.

Attraverso tale matrice archetipica, come è noto, si svilupperanno ulteriori schemi narrativi, da quello del “figlio minore”²⁷ a quello del percorso di iniziazione.

Alleati giunto a Cariddi per assoldare 'Ndrja in vista di una regata dimostrativa, egli realizzerà la definitiva impossibilità del nostos, di un ricongiungimento con una collettività ormai disintegrata.

²⁴ E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 32.

²⁵ Meletinskij lo definisce «l'eroe che “non fa ben sperare”», *ibidem*.

²⁶ *HO*, p. 1153.

²⁷ Si veda in proposito E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., pp. 17-20, 31-32 e 82-84.

Attorno allo schema iniziatico si strutturano moltissimi intrecci mitici ed eroici, fin dal folklore antico, e ciò ha reso tale motivo uno dei più diffusi nella narrativa di tutte le epoche. In esso si trovano sovrapposti il mitologema della creazione del mondo con quello della formazione della personalità dell'eroe e della sua agnizione²⁸. Sono ivi presenti nuclei narrativi simbolici come il viaggio, il superamento di prove, i combattimenti, la soluzione di enigmi²⁹.

Il viaggio di 'Ndrja verso Cariddi, durante il quale assistiamo alla messa alla prova e alla graduale scoperta di sé e degli effetti della guerra, rientra senza dubbio nello schema dell'iniziazione, pur se, come spesso nel caso delle scelte di D'Arrigo, da una prospettiva non tipica. Intanto perché, diversamente dallo schema classico del *Bildungsroman*, l'iniziazione non porterà, nel caso del giovane cariddoto, all'integrazione sociale³⁰. Inoltre tale percorso non condurrà all'effettiva affermazione del proprio statuto eroico, rivelandosi *de facto* un cammino di sofferenza finalizzato unicamente al raggiungimento della consapevolezza sulla impossibilità di una realizzazione epica, alla inammissibilità della sconfitta del mostro.

Nondimeno i residui dell'archetipo dell'iniziazione sono diversi, e giova metterli in evidenza. A cominciare dalla soluzione di enigmi. *Enimma* è il termine al quale D'Arrigo ricorre per descrivere la sistematica scomparsa dei delfini oltre i trent'anni, che interpella da sempre la curiosità dei pellicquadre, e dalla riflessione intorno alla quale si innescherà nel protagonista l'apparizione in sogno del cimitero delle fere: «Questo era, è, l'ultimo enimma di quella faccia smorfiosa di sfinge, ultimo eppure primo. Dove andavano, dove vanno a finire le fere vecchie trentenarie?»³¹. La soluzione onirica dell'*enimma* condurrà 'Ndrja a un nuovo livello di consapevolezza rispetto alla contrapposizione *fera/delfino*, al conflitto tra richiamo e rifiuto per le proprie origini, nucleo magmatico nel quale ristagna il proprio senso di colpa, e da cui fuoriesce la strenua, "insensata" resistenza a un cambiamento che significherà implosione. Altro enigma, forse il più intricato, sarà quello relativo alla scomparsa della madre, al vuoto generato dal suo corpo rimosso (un corpo del quale egli non aveva potuto neppure contemplare il trapasso, visto che mentre lui e il padre «e tutti

²⁸ Cfr. *ivi*, pp. 24-27 e *passim*.

²⁹ Si pensi al mito di Edipo e all'enigma della Sfinge.

³⁰ In proposito, Alfano conferma una lettura che esclude *Horcynus Orca* dall'orizzonte, anche parziale, del romanzo di formazione, adducendo motivazioni legate alla devastazione bellica: «se la questione del destino, quindi di una vicenda già dispiegata, rimanda all'ambito della tragedia, in essa evidentemente non vi è posto per lo sviluppo di un carattere (secondo i modi di un possibile *Bildungsroman*: ma quale opera che abbia a tema la guerra moderna, tecnologica e di massa lo è? quale costruzione si può dare quando è di scena la dissipazione?)», G. ALFANO, *Il lido più lontano. Horcynus Orca e gli effetti della guerra*, Roma, Luca Sossella 2017, p. 128.

³¹ *HO*, p. 163.

quanti erano diretti al Golfo dell'Aria, venivano sbattuti alle Isole da una tempesta, l'Acitana appena sgravatasi, moriva e prima del suo ritorno, veniva seppellita»³²). Un groviglio che 'Ndrja scioglierà solo alla fine, quando immaginerà la madre attenderlo accanto a quella *barcabara* a bordo della quale l'aveva immaginata andarsene per sempre, e che egli vedrà infine trasformarsi in *arca*, in compimento del proprio destino.

Ulteriore motivo iniziatico è quello della scoperta del male, che nella fiaba e nel romanzo eroico si compie spesso nel bosco, archetipo del luogo selvaggio, emblema del meraviglioso, capace di atterrire ed esaltare, e che nel caso del protagonista di *Horcynus Orca* avviene invece in prossimità dell'elemento che domina tutto il racconto: il mare. Nei pressi della costa avviene ad esempio l'incontro con Cata (celata proprio in un bosco di agrumi, così fitto da essere «cupo d'ombre, tenebroso come per notte»³³, secondo una descrizione che appare piuttosto conforme agli stilemi fiabeschi) e le altre femminote. Figure che riveleranno la rovina umana e materiale che la guerra ha impresso sulle donne e sulla loro capacità di provvedere a sé stesse. Lungo la riva il reduce incontrerà diverse personificazioni della sventura bellica, non ultimo uno spiaggiatore, ridotto a coprirsi di brandelli di uniformi e a scavarsi ogni sera un rifugio sulla rena per guadagnarsi la possibilità di sepoltura, il quale gli rivelerà la propria dottrina della conoscenza, indirizzandolo verso l'ottenimento del trasbordo in Sicilia.

Letteralmente sul mare avviene poi la sconvolgente traversata notturna a bordo dell'imbarcazione di Ciccina Circé, durante la quale 'Ndrja scoprirà che lo *scill'e cariddi* è infestato di cadaveri di militi ignoti, per tenere lontani i quali la femminota ricorre all'incantamento delle fere per mezzo della sua campanella. Militi tra i quali ella immagina l'amato Baffettuzzi, e 'Ndrja il suicida Pirri, e con lui gli amici della propria gioventù.

Insomma, sulla scoperta del male insediato fra gli uomini l'autore incardina gran parte del percorso iniziatico dell'eroe-reduce, utilizzando tale motivo archetipico come cammino preparatorio alla prova maestra che attende il protagonista. Coerentemente con quanto avverrà nel momento della sfida con l'orca, nessuna delle prove predisposte dall'autore nel cammino di iniziazione prevede lo scontro fisico. Tutto lo sforzo profuso da 'Ndrja è mentale, esclusivamente rivolto allo scandaglio delle profondità cui è giunta la metastasi bellica, alla constatazione dello stato terminale in cui versa l'agognata Cariddi.

³² Ivi, p. 1125.

³³ Ivi, p. 22.

Attraverso la progressiva scoperta del male, il motivo dell'iniziazione conduce a quello dell'avvicendamento generazionale³⁴. Questo avverrà al culmine della battaglia cognitiva rappresentata dalla lunga inchiesta mentale sulle tracce del proprio destino, laddove il capotribù Luigi Orioles rimetterà nelle mani del giovane cariddoto la decisione finale sulle sorti dell'orca e della comunità tutta³⁵. Il nucleo del cambiamento generazionale è uno dei più manifesti in *Horcynus*, essendo il cardine su cui l'autore fa ruotare la soluzione della vicenda, e pur trattandosi di un tema che non giunge a un compimento canonico, è svolto secondo un evidente richiamo agli intrecci archetipici.

Tradizionale è ad esempio il riferimento all'incesto, nella forma del *disobbligio*, l'amplesso consumato sulla spiaggia di Cariddi tra 'Ndrja e Ciccina Circé, evidente trasfigurazione della figura materna³⁶. Come è noto il motivo incestuoso nella tradizione eroica funge da indicatore «di senilità di una generazione e di maturità dell'altra»³⁷, e conduce al rapporto conflittuale con il padre per la conquista del potere. Tuttavia sarebbe azzardato parlare, nel caso del «complesso edipico» del protagonista, di totale assenza dei motivi affettivi ambivalenti tipici dell'interpretazione freudiana del fenomeno³⁸. È indubbio che l'autore volesse rappresentare un nodo psicologico irrisolto, traumatizzandolo nel corpo della madre, non a caso rimosso alla vista del piccolo protagonista, e attraverso tale espediente sviluppare una figura fragile³⁹, anche

³⁴ «Nel mito eroico la biografia del personaggio principale, che supera le prove iniziatiche, è spesso associata al cambiamento generazionale rituale, soprattutto in forma di sostituzione del capo», E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 15.

³⁵ «[F]u, percosidire, come se mi passò quella parola lasca, losca: 'arca, 'arca, e m'investì della parte mia, dicendomi: decidi tu», *HO*, p. 1152.

³⁶ Nella descrizione dell'episodio sono numerosi i riferimenti a «petto» e «mammelle», a gusti e odori «che gli pareva di riconoscere, come li avesse avuti familiari, una volta: sopra sua madre o per casa» e l'esperienza è ricordata da 'Ndrja «come una lontana vaghezza di mani e di parole, che gli facevano da ninnananna e gli magnificavano le bellezze, ancora tenere e nude, di vava», *ivi*, p. 395.

³⁷ E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 15.

³⁸ Sarebbe impossibile qui una trattazione, anche minimamente adeguata, di un tema tra i più dibattuti e studiati in campo psicanalitico. Pertanto ci limitiamo a rimandare al saggio in cui esso compare per la prima volta nella formalizzazione freudiana: S. FREUD, *Totem e tabù. Psicologia delle masse e analisi dell'io*, Torino, Bollati Boringhieri 2011. Per una trattazione sistematica si rinvia invece a ID., *Introduzione alla psicanalisi*, Torino, Bollati Boringhieri 2012.

³⁹ Diversi commentatori hanno messo in luce la natura passiva e silenziosa di 'Ndrja. Per esempio, Claudio Marabini definisce il protagonista «una figura ricettiva, psicologicamente e narrativamente, qualcosa che la realtà può occupare. È una netta ma cava immagine, animata dal viaggio, colma del suo ritorno», cfr. C. MARABINI, *Lettura di D'Arrigo*, Milano, Mondadori 1978, p. 41. Anche Alfano si esprime in maniera simile: «Non rimane forse sempre muto 'Ndrja, silenzioso, senza esperienza da narrare, come prosciugato dalla guerra, e dunque totalmente sottratto al passaggio della parola?», cfr. G. ALFANO, *Il lido più lontano*, cit., p. 110. E sulla stessa linea è anche Andrea Cedola: «Reduce-revenant, il protagonista si è dimostrato sin qui un eroe “straordinariamente passivo”. Non ha preso quasi mai la parola, nel suo ritorno, né l'iniziativa», cfr. A. CEDOLA, *La parola sdillabbrata. Modulazioni su Horcynus Orca*, Ravenna, Giorgio Pozzi 2012, p. 137.

dal punto di vista sessuale⁴⁰. È altresì vero che il conflitto tipico con il padre in *Horcynus Orca* non si pone (avviene semmai il contrario, essendo 'Ndrja animato da profondo affetto, riconoscenza e senso di protezione nei confronti di Caitanello). E se di lotta per il potere si può parlare, essa si compie senza dubbio tra 'Ndrja e don Luigi. Il quale, tipicamente, oltre a essere la figura maestra del protagonista, è anche il suocero designato.

Il motivo dell'avvicendamento tra il vecchio capotribù e il nuovo leader, nell'ambito del quale è prevista la lotta e l'uccisione del capo, contiene diversi elementi affini all'intreccio archetipico. Se della parte fisica della contesa si è già accennato sopra, va però notato che essa non costituisce che la reificazione estemporanea di uno scontro che avviene tutto all'interno della dimensione psichica dei due contendenti, e che sfocia in una concretizzazione corporea solo per tramite dell'interferenza-mediazione del ruffiano faccendiere. Scontro che nondimeno rovescia i rapporti di forza canonici, invertendo sfidante e sfidato. A dimostrazione di quanto si è detto in precedenza riguardo all'atteggiamento di D'Arrigo nei confronti del materiale tradizionale, non è 'Ndrja a lanciare la sfida al potere costituito. È don Luigi, il detentore dell'autorità, con un occhiolino, a innescare il duello. Spiazzando 'Ndrja a tal punto che il giovane cariddoto pensa: «Luigi Orioles si fece vecchio e si rimbambì»⁴¹. Il giovane reduce è costretto a reagire, una volta presa coscienza del fatto che il suo mentore, l'antico maestro di vita, gli si è rivoltato contro. E a mettere in discussione la sua autorità. Che, ormai corrotta, non è più all'altezza del compito di guida. Di qui la necessità di avvicendamento: una lotta per il potere non voluta, obbligata.

Il giovane è disorientato dalla strategia del *bosso*, dal vederlo a colloquio con un personaggio così losco e meschino come Sanciolo, e abbozza una prima reazione fisica, scagliandosi contro lo scagnozzo⁴². L'intervento combinato di Caitanello e don Luigi a fermarlo, ridando coraggio al ruffiano, ribadisce la dimensione generazionale della lotta che si sta consumando: «[D]on Luigi lo teneva in conto, né più né meno, d'un pupo»⁴³.

⁴⁰ La questione sessuale per 'Ndrja rappresenta uno dei principali nodi non sciolti. E D'Arrigo sembra volerlo tenere legato fino alla fine, lasciando il giovane marinaio in un limbo tra l'edipica pulsione che lo spinge verso Ciccina Circé (più verso il ricordo che verso il grembo) e la ambigua tenerezza che arriva a provare per il *femminomo* Maniàci pochi istanti prima di finire «per sempre nelle tenebre».

⁴¹ *HO*, p. 978.

⁴² «“Peuh” gli fece, afferrandolo con la mano sinistra per la pettorina e come sputandogli in faccia. “Peuh, infamone che non siete altro. Peuh, lurido individuo”», *ivi*, p. 996.

⁴³ *Ivi*, p. 999.

Così, mentre l'autorità tradizionale segue la logora strategia del deprezzamento nei confronti delle istanze del giovane, il protagonista, per parte sua, continua a manifestare segnali di *furor*: «la sua rabbia era di non sapere con chiarezza perché si sentiva quell'impulso quasi snaturato di alzargli le mani a don Luigi»⁴⁴. Orioles seguirà a trattare con Sanciolo assecondando i suoi modi allusivi e portando 'Ndrja all'exasperazione, fino al momento in cui egli realizzerà quale sia la strategia del vecchio capo: chiedere l'arenamento dell'orcaferone, esattamente la stessa tattica che aveva in mente lui. A questo punto avviene, nel giovane, una sorta di cortocircuito. Se fino a quel momento l'idea di procurare un *daffare* per distogliere i pellisquadre dall'abbrutimento gli era sembrata valida, ora la stessa idea, affiorata nelle intenzioni di don Luigi, gli sembra la fine del mondo. Una «richiesta puttanesca»⁴⁵ che in bocca al capotribù diventa la sanzione definitiva della rovina morale.

Si consuma in questo frangente lo strappo definitivo, la caduta del mito di don Luigi, e la reazione furiosa che porterà all'aggressione per interposta persona e all'ultimo atto del duello: «si guardavano ancora negli occhi e poi, chi li abbassò per primo, fu don Luigi»⁴⁶.

L'uccisione avviene più avanti quando don Luigi sancisce, lapidario: «si fece lontana la barca, 'Ndrja»⁴⁷. L'immalinconimento che il giovane *revenant* prova nel vedere il *bosso* abdicare a qualsiasi tentativo di salvare la tribù, mentre cerca di dare un senso alla deformazione linguistica cui Orioles sottopone la *barca*, trasformandola in *bara*, diventa il momento in cui il protagonista realizza che il vecchio capo ha esaurito le sue funzioni:

[...] il finimondo vero, ultimo, definitivo lui lo vedeva, lo sentiva ora nella fine, nella malafine di quello che fu Luigi Orioles: e cioè il finimondo vero, ultimo, definitivo lui lo vedeva, lo sentiva ora che lo vedeva, lo sentiva in una parola, come finimondorioles⁴⁸.

Muore così don Luigi Orioles, nella soppressione del suo idolo, consegnando nelle mani di 'Ndrja il potere di decidere del futuro dell'orca, dei cariddoti e di sé stesso, e di fatto insignendolo dello statuto di nuovo leader. Di eroe di un mondo che sta sprofondando.

⁴⁴ Ivi, p. 1008.

⁴⁵ Ivi, p. 1024.

⁴⁶ Ivi, p. 1038.

⁴⁷ Ivi, p. 1088.

⁴⁸ Ibidem.

2. *Impossibilità della realizzazione epica e trasferimento dell'eroico*

Se in epoca arcaica l'immaginario mitopoietico aveva concepito l'eroe come «incarnazione dell'autodifesa collettiva»⁴⁹, sviluppandolo nei secoli fino a farne il paladino di un'epica incardinata attorno all'*ethos* cavalleresco, nella letteratura post-rinascimentale l'archetipo eroico inizia a confrontarsi con una società in evoluzione, proto-borghese, nella quale la dimensione collettiva pare attenuarsi per lasciare spazio al carattere individuale dell'iniziativa umana e delle imprese a essa associate. In tale contesto la figura eroica è sottoposta a una sorta di depotenziamento in cui la natura epica entra in conflitto con l'impossibilità sociale di una realizzazione di tipo collettivo, dando vita a personaggi "irrisolti". Si pensi a Don Chisciotte, «autentico nobile cavaliere [che] si trasforma in figura comico-malinconica»⁵⁰, dissipando la propria valorosa attitudine nella fatua battaglia contro i mulini a vento, irriducibile a una realtà in cui non si lotta più per il progresso della collettività, ma per l'affermazione dell'individualità.

Questa tendenza arriverà fino alla letteratura romantica, nell'alveo della quale l'eroe è ancora una figura dotata di smisurata personalità, che trova motivo di scontro nel conflitto titanico con la decadenza morale della società, incapace di abdicare alla propria natura. Una individualità nella quale ardono grandi ideali etici e sentimentali, che finiscono per dissolversi di fronte all'assenza di finalizzazione epica. Come non ha più alcuna finalità epica l'eroe della letteratura del Novecento, «un eroe spersonalizzato, vittima dell'isolamento»⁵¹, ripiegato in una dimensione interiore, psichica, nella quale l'unica lotta possibile diventa quella per l'autoaffermazione.

A questo percorso, che conduce l'eroe classico di fronte alla negazione dell'impulso epico, sembra aderire anche D'Arrigo, il quale costruisce un universo diegetico in cui il protagonista si ritrova a essere, suo malgrado, l'unica figura ancora in grado di elaborare una sintassi di valori orientati all'affermazione della collettività. Per rendere tale singolarità D'Arrigo sembra attingere contemporaneamente a elementi archetipici elaborati dal dramma e dal romanzo modernista.

Tipica dell'intreccio drammatico è senza dubbio la presenza di «forze impersonali [che] nella loro opposizione alla personalità [creano] il terreno per la tragicità»⁵². Se nella tragedia attica tali forze erano quelle del mito, dell'interazione

⁴⁹ E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 23.

⁵⁰ Ivi, p. 42.

⁵¹ Ivi, p. 43.

⁵² Ibidem.

conflittuale tra uomini e dèi, e nella tragedia shakespeariana esse prendono la forma di sentimenti dalla dimensione metafisica come amore, ambizione, orgoglio, che si insinuano nell'animo umano fino a distruggerlo, nel romanzo orcinuso la forza primordiale che scatena il meccanismo tragico è senza dubbio l'evento bellico. La rivelazione degli effetti devastanti della guerra sul paesaggio, sugli uomini e sulla comunità porterà l'eroe a una dolorosa impotenza, dall'esito tragico. L'archetipica combinazione di impulso epico e inutilità dell'azione, caratteristica della tragedia, viene funzionalizzata a innescare il tramonto della dimensione eroica e il trionfo degli aspetti tragici⁵³.

Tuttavia, nel delineare la solitudine del proprio eroe, D'Arrigo non si accontenta di attingere all'archetipo drammatico. Egli ci pare rivolgersi a un'ulteriore fase dello sviluppo archetipico, quella dell'eroe che alla tensione combattiva sostituisce l'inclinazione meditativa. Tale stadio evolutivo trova anch'esso scaturigine nell'alveo shakespeariano, dove incontra in Hamlet il suo epigono primigenio. Da questa metamorfosi discendono in un certo senso i personaggi del romanzo novecentesco, che codificano l'archetipo secondo nuove modalità, tipicamente quelle dell'eroe-inetto⁵⁴. Non è un inetto 'Ndrja Cambria, tuttavia del personaggio perennemente intento a decifrare l'innato conflitto che alberga nel proprio animo riprende l'attitudine speculativa. Un'inclinazione che non è solo frutto di una personalità introflessa, ma anche risultato di un atteggiamento gnoseologico che ricerca nella figuralità dei fenomeni il significato delle cose⁵⁵. E che esclude qualsiasi ipotesi di compimento epico.

Non mancano cospicui segnali dell'affioramento di materiale archetipico anche al di fuori del mero complesso caratteriale nel quale D'Arrigo alloggia il proprio protagonista. A cominciare dal motivo del viaggio, che è certamente uno dei più

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 45.

⁵⁴ Si pensi a Leopold Bloom, Mattia Pascal, Zeno Cosini, Gregor Samsa o all'*Uomo senza qualità* di Musil. Impossibile, oltre che poco fruttuosa, sarebbe qui una trattazione anche non esaustiva del tema. Per un approccio alla questione si rinvia a G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, La nave di Teseo 2019.

⁵⁵ Una delle forze che maggiormente agiscono sul protagonista, e che evidentemente ne fanno una figura orientata al proprio mondo interno, è la coazione all'interpretazione. Forza impressa dall'autore attraverso un sistema di narrazione eccentrico che, mediante la struttura articolata su episodi, sottopone a personaggio e lettore una serie di vicende dall'evidente carica figurale, vincolandoli allo sforzo ermeneutico. 'Ndrja ha una mente rivolta a una continua opera di collegamento tra significante e significato, che gli serve per orientarsi in un mondo che è divenuto via via sempre più incomprensibile. Il suo sistema di pensiero lavora per associazioni mentali, una sorta di metodo analogico-induttivo che sfrutta le potenzialità derivate e neoformative della lingua, attraverso il quale egli tenta di ricondurre a significazione, con fatica, a volte con dolore, ciò che incrocia i suoi sensi.

studiati dalla critica orcinusa⁵⁶ e sul quale, pertanto, non ci soffermeremo. Basti dire che tale meccanismo narrativo è predisposto secondo modalità classiche, e connotato dall'elemento marino, tipico dell'epica greco-romana, con il consueto motivo catabatico⁵⁷ a rendere ulteriormente scoperto il richiamo a quel passato mitologico dello Stretto che per l'autore costituisce una suggestione potentemente ispiratrice.

Contiguo al tema del viaggio è il motivo dell'acquisizione dell'aiutante magico, un topos di natura fiabesca molto radicato nel folklore popolare. Come spiega Meletinskij l'acquisizione avviene «tramite parenti (dai genitori defunti, dai genitori adottivi, dai fratelli [...]) o, similmente dagli spiriti di famiglia, ma anche in cambio di qualche favore»⁵⁸. In *Horynyus* la funzione dell'aiutante è incarnata nella figura di Ciccina Circé, ed è essa stessa, con una certa determinazione, a sancirlo: «Di là ci penso io a portarvi [...]. Lo scopo vostro è di passare e il mio di passarvi. E vi passerò, questo è poco ma sicuro»⁵⁹. Ancora una volta, per quanto sottoposte all'azione del genio metamorfico di D'Arrigo, le caratteristiche archetipiche dell'aiutante sono ben evidenti. A partire dalla dimensione magica, che si manifesta chiaramente nelle capacità incantatorie della femminota, le quali, attraverso l'uso di una campanella, esercitano un'influenza sulle fere:

A quel suono da nulla, d'unghia che batte sull'orlo di un bicchiere, lui, un poco sforzandosi cogli occhi stretti a fessura, un poco stando a sentire e immaginando, andava viavia scandalandosi che le fere, l'una dietro l'altra, abbandonavano salti, ngangà e risa e se ne venivano come incantesimate ad attorniare la barca, porgendo orecchio al dindin che le adescava e ammutoliva⁶⁰.

⁵⁶ Praticamente tutti i commentatori di *Horynyus Orca* hanno, a ragione, analizzato il viaggio del protagonista, motivo che dà fondamento e movente all'intero romanzo, e pertanto impossibile da trascurare. Tra i molti studi sul tema si segnala E. GIORDANO, «*Horynyus Orca*: il viaggio e la morte», Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 1984.

⁵⁷ Il riferimento è ai motivi tipici del viaggio nell'oltretomba disseminati dall'autore nell'episodio del traghettamento notturno dalla marina femminota alla spiaggia di Cariddi. Motivi che vanno dalla diffusa presenza di cadaveri nel mare dello Stretto, all'elemento magico-rituale dell'incantesimo effettuato da Ciccina Circé all'indirizzo delle fere, fino ai richiami allo status fantasmatico assunto dal protagonista una volta approdato a casa, e che oltre ai rimandi all'epica arcaica, soprattutto omerica, contiene evidenti suggestioni dantesche, per l'approfondimento delle quali si rimanda a EMILIO GIORDANO, *Femmine Follie e malinconici viaggiatori. Personaggi di "Horynyus Orca" e altri sentieri*, Salerno, Edisud 2008 e a R. MANICA, *Per un commento a D'Arrigo: incipit e chiusa*, in "Il Ponte", 1982, pp. 1207-1213.

⁵⁸ E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 79.

⁵⁹ *HO*, p. 338.

⁶⁰ *Ivi*, p. 341.

Facoltà che non lasciano indifferente 'Ndrja, che dal canto suo fatica a decifrare, complice l'oscurità, la figura misteriosa della traghettatrice: «Per me, se vi devo dire, siete un vero mistero. Parola d'onore, mi piacerebbe di capirvi»⁶¹.

Nonostante le difficoltà a comprendere gli atteggiamenti e le apparenze della donna, si coglie fin dai primi scambi la fascinazione che ella esercita su 'Ndrja. Vittima egli stesso del *dindin* della campanella si direbbe. Difatti tale suono finirà per cristallizzarglisi nella memoria – *acconchigliato* specificherà suggestivamente D'Arrigo – teso come un sottile filo che percorre tutto l'arco del romanzo⁶², per riaffiorare insieme a Ciccina in prossimità dell'epilogo, poco prima della fine tragica del marinaio.

Tuttavia non è solo l'elemento incantatorio a provocare l'attrazione del protagonista. Come si è visto l'aiutante, nella tradizione, viene inviato presso l'eroe da forze amiche, spesso dai genitori, spesso defunti. Elemento che D'Arrigo sviluppa in modo originale, conferendo a questa figura sembianze e odori familiari per il protagonista, in modo da suscitare l'evocazione del ricordo materno. La sembianza di puerpera, che trabocca dai seni della femminota, richiama insieme, in maniera emotivamente esiziale per il protagonista, l'immagine con la quale egli ha cristallizzato l'ultimo ricordo della madre, e l'irredimibile bisogno di una fisicità lacerata anzitempo, rimasta sospesa, in attesa di compimento nell'edificio emotivo del giovane.

Se dunque nella tradizione archetipica l'aiutante è spesso inviato dai genitori scomparsi, qui è direttamente la defunta madre a trasfigurarsi nel corpo accogliente di una femminota sottratta ai propri traffici per accorrere in aiuto dell'eroe-figlio-*revenant*, intento alla ricerca di un nostos che si rivelerà impossibile. La sensazione di abbraccio materno culminerà durante il *disobbbligo*, che oltre a rappresentare il climax di questo intenso e straniante ritrovamento della madre perduta, è un'ulteriore spia del contesto archetipico all'interno del quale è costruito il viaggio del protagonista e le figure che lo costellano. Anche in questo caso, tuttavia, le cose non sono predisposte nel verso classico. Se solitamente è l'aiutante, per gratitudine maturata in precedenza, a fornire l'aiuto necessario, qui è l'eroe che, per riconoscenza, si *disobbliga*, concedendosi all'accoppiamento con la femminota. Accoppiamento che sancisce dunque sia il ricongiungimento con un corpo rimosso che ha condotto il protagonista alla somatizzazione emotiva di tale assenza, sia la simbolica celebrazione dell'avvenuta

⁶¹ Ivi, p. 336.

⁶² Si segnala in proposito lo studio di Alfano, *Il filo senza suono*, nel quale, attraverso un approccio variantistico, si esamina il sistema di risposdenze e implicazioni interne costruite attorno al motivo del suono della campanella nell'arco narrativo, in GIANCARLO ALFANO, *Il lido più lontano*, cit., pp. 57-83.

maturazione dell'eroe, e della sua generazione perduta nel disastro bellico. Proiettandolo solitario verso la tragica assunzione di responsabilità.

Se al motivo dello scontro per l'avvicendamento generazionale si è già accennato, ci sembra il caso di riflettere su un ulteriore ambito di senso che il motivo archetipico della lotta sembra far scaturire nella narrazione darrighiana. La battaglia per il potere, come si è visto, non è questione che rientra nell'orizzonte del protagonista finché egli non viene trascinato sul campo di battaglia dall'occhiolino del capotribù Orioles. Tuttavia negli intrecci archetipici la battaglia non è che la fase terminale di una conflittualità più ampia che trova origine nella

[...] difesa della propria collettività «umana» in forma di tribù, di clan, di famiglia, di confessione e così via, e la sua prosperità grazie alla vittoria [...] della vita sulla morte, dell'umano sul non-umano, del cosmo sul caos, della religione dominante sul paganesimo, dei difensori del paese contro i suoi aggressori, di «noi» contro «loro»⁶³.

Risiede in tale conflittualità la ragione ultima della lotta per l'eroe di *Horcynus Orca*, uno scontro impari con forze enormemente più grandi: la devastazione bellica, certamente, ma soprattutto la degradazione di un inconscio collettivo che non è più informato ai valori arcaici che l'eroe porta iscritti, *malgré lui*, nel proprio corredo genetico, e per i quali è stato narrativamente programmato a combattere. Di tale degradazione l'orca rappresenta, come è noto, l'incarnazione simbolica, la proiezione immanente di un male che alberga interamente in una dimensione psichica e morale, e che per questo motivo predispone il campo di battaglia nel chiuso del foro interiore del protagonista. L'abnorme figura orcinusa acquisisce in questo modo una incombenza quadratica, con implicazioni diseguali sul mondo animale, sul quale impatta con tutta la sua brutale fisicità, e su quello umano, che ne subisce la seduzione morale.

Nell'alveo di tale conflittualità D'Arrigo si serve di un ulteriore motivo archetipico, quello della seduzione demoniaca⁶⁴ che attira l'eroe verso la fonte del male con il quale ha ingaggiato battaglia. Si spiega in questo senso la suggestione del protagonista verso la prospettiva di procurarsi l'arenamento della carogna orcinusa a beneficio dei pellicquadre, della quale solo in seguito realizzerà la funesta consistenza. L'idea di ottenere un beneficio dall'enorme corpo del cetaceo inizia a bussare alle coscienze dei pescatori mentre questi – viva ancora l'orca – si ritrovano intenti a

⁶³ E.M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 68.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, pp. 70-71.

ragionare del modo migliore per sbarazzarsi di tale ingombrante carcassa. E prova a fare breccia nella tenuta morale del gruppo: «se non fosse stato per il fatto che quella era cosa contronatura per loro [...], ci sarebbe stato da domandarsi se [...], tutto sommato, non gli conveniva calarsi la visiera sugli occhi e quelle incalcolabili tonnellate d'orcagna smerciarsele in proprio, proprio loro»⁶⁵. Un pensiero intorno al quale l'immaginazione collettiva inizia ad avvilupparsi, in silenzio, segretamente attratta da una fascinazione arcana della quale nessuno ha il coraggio di parlare apertamente.

D'altra parte, sembra ispirato da una forza oscura 'Ndrja, quando, nel silenzio dello sperone, soffiando sulle braci del desiderio generale, esclama: «che peccato, se st'animalone di grande stazza si scatafascia qua davanti, finisce magari che ci fete sotto il naso e noi, grandi babbigni che non siamo altro, non ce ne approfittiamo in niente e per niente...»⁶⁶. Diventando, inconsapevolmente, l'innesco di un «apparolamento generale»⁶⁷ attraverso il quale la malattia dell'orca dilagherà ineluttabilmente sullo sperone. Una sortita per certi versi inspiegabile da un punto di vista razionale. E che si spiega solo a partire da una seduzione irrazionale insinuata nell'animo del protagonista, che mescola la consapevolezza di essere l'unico ad avere il *potere* di chiedere l'arenamento all'orgoglio di poter essere provvidenziale per le sorti della propria comunità.

Nonostante l'avversione e l'intimo disprezzo nutriti nei confronti del ruffiano, l'orgoglio di avere in mano la possibilità di essere utile alla propria comunità si vena di una superbia quantomeno singolare, che lo fa arrossire, avvicinando un'immaginazione che fino ad allora si era sempre rivelata uno strumento gnoseologico adeguato. Così egli appare a sé stesso «bello e valoroso»⁶⁸ proprio come un eroe epico, tralasciando di ragionare lucidamente sulle conseguenze perniciose che l'arenamento scatenerebbe.

Se i motivi archetipici legati all'eroe sono molteplici e manipolati con perizia, non da meno appare l'elaborazione del motivo antierico, pur presente, per quanto moltiplicato e disumanizzato per confluire nel personaggio collettivo della fera. Che prende le sembianze caratteristiche del *trickster*, il furbo briccone che trova origine nell'arcaica ambivalenza degli “eroi culturali”, nei quali, come già accennato, la spinta

⁶⁵ HO, p. 918.

⁶⁶ Ivi, p. 920.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ivi, p. 972.

alla cosmizzazione del mondo si serve anche di astuzia e scaltrezza⁶⁹. L'archetipo del briccone subirà una notevole evoluzione nell'ambito del romanzo picaresco: «il *pícaro*, così come nell'archetipo, non è solo un briccone, ma talvolta può essere anche un sempliciotto o un burlone»⁷⁰.

Dunque l'antieroe, nel tempo, al tipo del furfante aggiunge sembianze da sprovveduto e acquisisce pienamente il carattere del burlone «che compie numerose azioni furfantescche per il semplice gusto di farle»⁷¹. Si tratta di una elaborazione dell'archetipo funzionale all'adeguamento degli intrecci alla coscienza collettiva, proiettata – a cavallo tra XVI e XVII secolo – verso il tramonto dell'ideale cavalleresco e l'ascesa del modello borghese della promozione sociale e del successo individuale. In quest'ottica l'aggiunta di complessità e sfaccettature caratteriali consente intrecci narrativi in grado di rappresentare storie in cui «[i]l passaggio da sempliciotto a burlone e poi a imbrogliatore possiede un certo carattere di “iniziazione”»⁷². È in questa fase che il *trickster* si definisce come un (anti)eroe che usa sistematicamente l'astuzia come metodo di sopravvivenza.

Nella fero di *Horcynus Orca* i tratti dell'antieroe sono numerosi. Dalla malvagità («barbaro animale, capriccioso e pestifero»⁷³ la descrive l'ex pellesquadra «Baffi a manubrio») alla furbizia, con la quale è in grado di spacciarsi, presso chi non ne conosce l'identità ferina, per un adorabile, dolce e intelligente delfino. Lo scontro linguistico *fera vs delfino* assurgerà simbolicamente a immagine del dissidio ontologico, venato da senso di colpa, del protagonista in bilico tra un passato da pellesquadra e un presente da marinaio.

Un dualismo che percorre tutto il romanzo, il quale, in un certo senso, si struttura attorno a polarità cardinali, a contrapposizioni concettuali che portano in scena la conflittualità tipica di un momento storico in cui il passaggio verso la modernità sancisce contemporaneamente la crisi del mondo antico. In *Horcynus Orca*, attraverso la dialettica *fera vs delfino*, si scontrano isola e continente, arcaico e moderno.

⁶⁹ Uno dei miti più fecondi per la nascita dell'archetipo del *trickster* è senza dubbio quello di Hermes, messaggero degli dèi, che appena nato, abbandonata la culla in cerca di avventure, ruba i buoi al fratello Apollo e per evitare di essere scoperto inventa un trucco mediante il quale riesce a cancellare le impronte degli animali. Dio furbo e bugiardo, avventuroso e volitivo, è connesso a tutto ciò che è dinamico e in movimento (egli stesso è ritratto con le ali ai piedi), e per la sua natura ingegnosa ed eloquente viene assegnato da Zeus alla protezione dei commerci e dei viaggiatori, mentre da Ade è incaricato di facilitare il trapasso dei morenti. Cfr. R. GRAVES, *I miti greci*, Milano, Longanesi 1992, pp. 95-100.

⁷⁰ E. M. MELETINSKIJ, *Archetipi letterari*, cit., p. 52.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ivi, p. 53.

⁷³ *HO*, p. 99.

E si danno battaglia il dialetto dei pescatori e l'italiano dei fascisti, il mare fecondo del pellesquadra e la terra sterile dello spiaggiatore o del riattiere, un'economia di tipo collettivista abituata a socializzare il frutto del *mestieruzzo* e la brama di accumulazione capitalistica che intravede nella massa corporea dell'*orcarogna* un mezzo facile di arricchimento. Uno scontro di zolle tettoniche all'altezza dello Stretto nel quale la placca arcaica dell'isola, densa di valori e pesante di storia, si inabissa sotto quella moderna del continente e finisce per sprofondare nel mantello terrestre, nel quale si apre la crepa che dà a quella lingua di mare il suo carattere abissale, misterico, quasi una porta rimasta socchiusa dalla quale sia ancora possibile intravedere il tempo antico dei miti e degli eroi.

Tuttavia, l'ambiguità della *delfifera* ci sembra racchiudere un ulteriore nucleo di senso all'interno del meccanismo narrativo dell'*Horcynus*. Si consideri l'aspetto, non transitorio, di sofferenza e crudeltà che lo stesso personaggio-fera, in virtù del suo status di *trickster*, è indotto a subire nel racconto. Innanzitutto per mano umana. Nell'atavica battaglia tra pellesquadre e fere, di fronte all'ennesimo «massacro di spada, palamiti, alalonghe e tonni, sbranati pezzo a pezzo e decapitati»⁷⁴ perpetrato dall'animale, la mano dell'uomo risponde con ferocia esemplare: «Domani, facciamo finta di varare per spada, ma sotto il velame di ontro e feluca, tiriamo a fare scannascanna di pescebestino...»⁷⁵ promette Luigi Orioles ai suoi. Difatti, quando il giorno dopo la spedizione si imbatte in «una coppia di fere [che] amoreggiavano fittofitto»⁷⁶, il sentimento di rivalsa lascia intravedere il carattere *bestino* che può cogliere l'uomo assetato di vendetta: «Lanziamolo sul godimento, si dissero con un'occhiata»⁷⁷. Mentre i pellesquadre colpiscono il maschio, D'Arrigo si occupa di intessere nell'episodio motivi che giocano intorno al dualismo uomo/animale, e al confondimento dei ruoli. Così, dopo la scena in cui i due cetacei in amore sono paragonati a «uomo e donna quando sono nel meglio e filano, filano, scavandosi la tana in mezzo al letto»⁷⁸, il momento dell'arpionamento dell'animale viene descritto con toni che servono a umanizzare ulteriormente il contesto:

Arcuandosi, il maschio si raggrinzò tutto, smorfiando al cielo, col becco che si apriva e chiudeva, addentando l'aria, con fracasso di denti, come pigliato da improvvisi brividi di freddo. La femmina, di sotto, ebbe, per attimi, un'espressione sconvolta e felice, come se il maschio si fosse sollevato da lei senza respiro, stroncato dal piacere: sicché col suo sguardo ironicamente

⁷⁴ Ivi, p. 190.

⁷⁵ Ivi, p. 196.

⁷⁶ Ivi, p. 205.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

esterrefatto, pareva quasi lusingarsi di sentirlo urlare e lamentarsi d'amore. Attimi, e subito aveva avuto una rapida alzata di ciglia, era stata a orientarsi, nuda, bianchella, come una baccalara, pancia all'aria, poi era schizzata via: fuggendo, si riaggiustava nelle spalle brune, nascondendo viavia le abbaglianti nudità di sotto. Nuotava, ma più, voleggiava, occhiando all'indietro e mostrando contempo ancora qualche biancore della pelle di sotto, e poi s'appanciava, e allora sembrava ricoprirsi del suo manto, come una ragazza che scappa dal letto e rigirandosi di spalle, s'infila precipitosamente una veste⁷⁹.

Opposta a tale antropomorfizzazione, la consapevolezza dei pellisquadre serve a chiarire il pericolo di imbestiamento e la confusione delle parti che rischia di prendere la mano alla comunità umana: «Ora, se la mettiamo sul personale, finì lo scopo, ci scangiamo i vestiti con la fera, lo pubblico diventa un'ammazzatina per vendetta e sfregio, e gli facciamo concorrenza a lei...»⁸⁰.

La lotta della fera, tuttavia, non si esaurisce contro l'uomo. La comparsa dell'orcaferone, che per la comunità umana rappresenta un pericolo ancora potenziale, per la fera è immediatamente funesta. È la fera l'unica a scontrarsi realmente, fisicamente con la Morte orcinusa, con la sua forza devastante, subendone, ancora una volta, la violenza. Uno scontro in cui a fronteggiarsi non sono due specie di cetacei biologicamente affini, ma l'alfa e l'omega del regno sottomarino, perché, con le parole del signor Cama, delegato di spiaggia a Cariddi, orca e fera «più diversi di come sono, non si potrebbero immaginare: per non dire altro, basterebbe dire che quella è la Morte e questa, gran campionessa vitaiola, il suo contrario»⁸¹.

Insomma, l'ambivalenza della fera che si confonde con l'uomo, e che si contrappone frontalmente all'orca, vita contro morte, diventa narrativamente un ponte attraverso il quale il fattore eroico umano, frustrato da una collettività disgregata in cui diviene impraticabile la realizzazione epica e l'eroe è ripiegato in una dimensione psichica, viene trasferito all'animale, nel quale invece domina l'elemento fisico⁸². La fera diventa così l'eroe, anomalo eppure vero, del romanzo⁸³, e lo scodamento

⁷⁹ Ivi, p. 206.

⁸⁰ Ivi, p. 211.

⁸¹ Ivi, p. 758.

⁸² Non ci pare particolare di poco conto il fatto che l'unico personaggio del romanzo nel quale la fisicità della lotta, della sofferenza e del piacere sessuale convivono insieme sia proprio quello collettivo rappresentato dalla fera.

⁸³ Viene in mente il ragionamento di Franco Moretti sulla *polisemia* dell'allegoria, nel quale lo studioso sottolinea felicemente la capacità delle figure letterarie, dalla fine del XVIII secolo, di superare la monosemia convenzionale tipica dell'epoca classica, per aprirsi ad una polivalenza propria della modernità, alla «polisemia di tanti percorsi indipendenti, e in fondo equivalenti tra loro», cfr. F. MORETTI, *Opere mondo*, Torino, Einaudi 2022, pp. 78-82. È grazie a questa concezione polisemica delle figure che D'Arrigo può mettere in scena un antieroe "eroico" e animale come la fera, che è autore delle più immonde scelleratezze dal punto di vista dei pellisquadre, ma che da un altro punto

dell'orca rappresenta la vittoria del bene sul male, della vita sulla morte. Una vittoria tuttavia confinata nel «tempo loro, il tempo del loro regno e sdiregno»⁸⁴, una vittoria che riguarda il mondo animale, e dalla quale la dimensione umana resta esclusa. La profezia di Saro Ritano è compiuta: «[...] la fine del mondo di terraferma, sarebbe stata il principio del mondo dell'acqua salata, il principio del mondo della fera»⁸⁵. Ecco, dunque, in questa chiave di lettura, riemergere il compimento del *romance*, la vittoria del campione sul mostro, l'acquisita salvezza della comunità minacciata e l'*anagnorisis* dell'eroe. Un eroe animale, che ha sconfitto il drago e scavalcato l'uomo, prendendosi, insieme al carattere eroico, anche la salvezza della propria collettività. All'umanità disgregata non resta che cercare salvezza nella morte. Che è carcassa per i pellisquadre. Che è mare per 'Ndrja.

di vista soffre, lotta e gioisce per la propria vittoria contro il nemico, esattamente come ci si sarebbe aspettati di veder fare all'eroe mancato dell'*Horynnus*, l'umano 'Ndrja.

⁸⁴ *HO*, p. 513.

⁸⁵ *Ivi*, p. 512.

