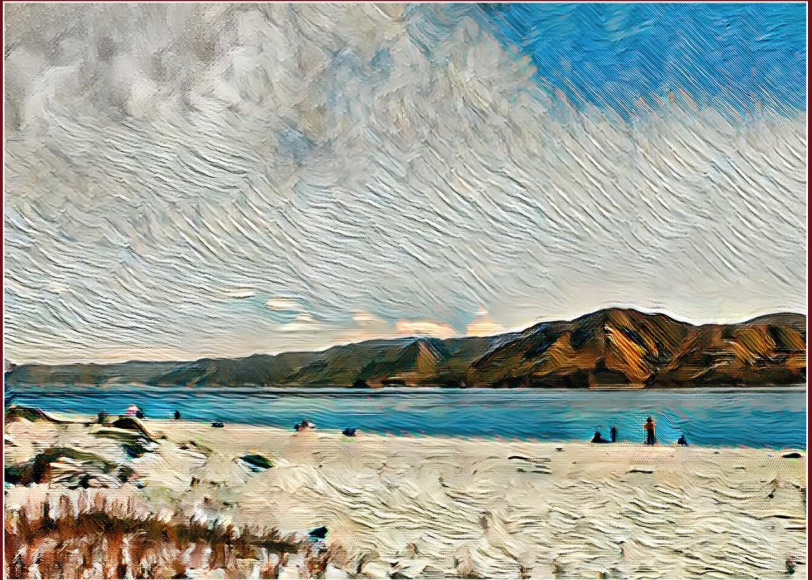


Giacomo A. Principato Trosso

«Parole e fumi qui in Sicilia levo»

La poesia di Stefano D'Arrigo attraverso *Codice siciliano*

Presentazione di Novella Primo



La scuola di Pitagora editrice

Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

120

Collana fondata e diretta da Carlo Santoli



Istituto Italiano per gli Studi Filosofici

CINQUANTESIMO ANNIVERSARIO

Giacomo Antonio Principato Trosso

«PAROLE E FUMI QUI IN SICILIA LEVO»

La poesia di Stefano D'Arrigo attraverso *Codice siciliano*

Presentazione di Novella Primo

La scuola di Pitagora editrice

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2025 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 979-12-5613-026-9 (versione cartacea)
ISBN 979-12-5613-027-6 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

Indice

Presentazione <i>di Novella Primo</i>	7
Introduzione	13
Tavola delle abbreviazioni	23
1. L'ESTIMO POETICO DI UN PROSATORE	25
1.1. Poesia all'ombra dell' <i>Orca</i>	25
1.2. Temi di prima. Dall'elzeviro alla poetica di <i>Codice siciliano</i>	38
1.3. Tempi e luoghi della poesia darrighiana (1941-1978)	49
1.4. Versi "pittati" e critica d'arte: un poeta visuale	86
1.5. Uno studio <i>in fieri</i> tra edito e inedito	102
1.6. Un autore assente nel canone poetico del Novecento. Ipotesi e argomenti	111

2. DISSERTAZIONI CRITICHE SULLA POESIA DARRIGHIANA	125
2.1. Tra i modelli del poeta	125
2.2. L'io lirico di un <i>outsider</i> diffidente	171
2.3. Poesia direzionale e movimento del ritorno	185
2.4. Visualità e intertesti figurativi nella poesia darrighiana	194
3. CODICE SICILIANO: PERCORSI DI LETTURA	217
3.1. Dal librino scheiwilleriano al libro mondadoriano	217
3.2. L'usura della giovinezza	227
3.3. Mitopoiesi del migrante spatriato	238
3.4. L'erotismo sacrificale della <i>religio</i> isolana	266
3.5. Ulissismo e morte del mito: l' <i>iter</i> prehorcyniano	284
Bibliografia	297
Indice dei nomi	315

Presentazione

Attraverso una serie di avvicinamenti progressivi alle poesie della silloge *Codice siciliano*, Giacomo Principato Trosso si sofferma – in questo denso volume – sulla prima stagione letteraria di Stefano D'Arrigo, lumeggiando un versante della sua produzione sinora poco trattato sistematicamente in sede critica, quantomeno a livello monografico.

Lo studioso, mediante un'intelligente e rigorosa impostazione pluri-prospettica, non manca di interrogarsi sulle ragioni del limitato successo di D'Arrigo come poeta, a partire dal dato oggettivo dell'esiguo numero complessivo delle sue composizioni in versi sino allo scandaglio di altri fattori meno evidenti, e costruisce un discorso critico – robusto e insieme fluido dal punto di vista stilistico-espressivo – teso a valorizzare pionieristicamente l'autonomia della scrittura prehorcyniana.

È infatti fortemente limitativo e limitante considerare D'Arrigo come l'*auctor unius libri*, così come leggerne le prove poetiche solo

per individuare le linee tematico-stilistiche di continuità e frattura con *Horcynus Orca* di cui proprio quest'anno ricorrono i cinquant'anni dalla pubblicazione. Ecco quindi che Principato Trosso studia il *Codice siciliano* in relazione non solo al capolavoro romanzesco, ma anche alla produzione prosastica degli anni Quaranta e Cinquanta, comprendente elzeviri e scritti di critica d'arte.

Quest'aspetto è trattato soprattutto nel primo capitolo in cui è ben angolata la questione della porosità tra prosa e poesia compiuta attraverso un'accurata operazione preliminare di raccolta e riordino dei tanti testi sparsi, prevalentemente di ambito giornalistico, comprendente anche la disamina di alcuni importanti carteggi, ad esempio con Resta e Zipelli, che consentono di guidare il lettore di questo libro lungo l'*iter* compositivo ed editoriale delle poesie darrighiane, a partire dalla loro pubblicazione su riviste e antologie, come nel caso dell'inclusione di otto componimenti nel volume *Poesia italiana del dopoguerra* (1958) curato da Quasimodo, autore da cui il giovane poeta aliese riprenderà alcuni importanti spunti come quello dell'«infanzia poetizzata» (*infra*, p. 45).

Principato Trosso non si limita ad analizzare le poesie del *Codice siciliano*, ma si sofferma in queste pagine, anche su alcuni testi non confluiti nella silloge edita, come nel caso del componimento *Partono donne*, pubblicato nel 1941 sulla rivista «Via Consolare», retrodatando così l'esordio poetico di D'Arrigo.

Il secondo capitolo del libro propone degli affondi critici su alcune peculiarità della scrittura darrighiana, a partire dall'influenza dei modelli letterari e visuali, con una particolare attenzione tributata proprio agli intertesti iconografici.

Appare suggestiva la proposta interpretativa dell'autore legata alla mappatura della tematizzazione del viaggio nella raccolta poetica edita in cui sembrerebbe risiedere la chiave interpretativa privilegiata per decifrare il *Codice siciliano* che, in primo luogo, rimanda alla codificazione (con la conseguente necessità di un lavoro di decodifica da parte del lettore-interprete) di precise scelte lessicali, molte delle quali riconducibili alla temperie post-ermetica.

Lo studioso individua cinque tipologie di «movimenti», seguen-

do una precisa tassonomia odeporica: il primo è quello di tipo più interiore, comune a tanti poeti siciliani (e non solo), riconducibile al desiderato e tipico motivo del *nostos* nell'isola associato agli edenicici ricordi infantili; il secondo attiene invece a un moto temporale retrogrado riconducibile alla storia della Sicilia, quale si delinea, ad esempio, nella pregnante poesia *Pregreca* posta ad *incipit* dell'edizione mondadoriana. D'Arrigo insomma prende in considerazione nei suoi versi anche il «pre-grecismo etno-archeologico» (*infra*, p. 189), con riferimento all'Africa e all'eredità culturale araba e sveva («questa mia razza dai lobi forati / per le sue fedi, io arabo e io svevo, / parole e fumi qui in Sicilia levo», *Codice siciliano, Età dell'oro*, vv. 22-24), che proietta la direzione della sua scrittura ben oltre la dimensione prevalentemente classicista e magno-greca di tanti altri letterati (Quasimodo *in primis*). Si potrebbe anzi, a tal proposito, notare incidentalmente che il *Codice siciliano*, così tanto attuale anche per i riferimenti ai migranti e alle molteplici ferite inferte dalla Storia, sia poligeneticamente affine, anticipandolo in forma poetica, al saggio *Black Athena* (1991) di Martin Bernal che, scardinando l'idea dell'autoctonia della civiltà greca, pone quest'ultima in relazione alle influenze africane e semitiche, valorizzando le radici afroasiatiche della civiltà europea.

Il terzo e il quarto movimento presenti nella raccolta poetica darighiana sono invece basati su descrizioni paesaggistiche e binarismi topologici come Sud *versus* Nord o Sicilia *versus* Italia che frangono lo spazio poetico in un moto spaziale esterno, quello della referenza reale all'isola («sicilianità»), e in un altro interno proprio della Sicilia fenzionale («sicitudine»).

Infine, si registra un quinto «movimento di “andirivieni metapoetico”» (*infra*, p. 192), come nel caso di alcuni proverbi ed espressioni idiomatiche («noi il ricordo intriso di sale / custodiamo come cibo all'inverno, / come pesce che fa esodo in estate», *Codice siciliano, In un grido di fedeltà*, vv. 31-33), nonché a proposito di quelle che Caproni ha definito «immagini pittate» (*infra*, p. 196).

Nel terzo capitolo del volume l'autore compara la redazione della prima edizione scheiwilleriana del *Codice* del 1957 con quella monda-

doriana del 1978, rileggendo trasversalmente la silloge attraverso l'individuazione di alcuni temi semanticamente rilevanti quali la giovinezza (particolarmente riuscita è l'analisi del motivo delle trecce femminili), l'erotismo sacrificale della *religio* isolana» (*infra*, p. 266), la ripresa del tema del viaggio, qui inteso anche come migrazione bellica e animale, sino alla particolare declinazione dell'ulissismo nella fase prehorcyniana che comprende alcune considerazioni sull'interpretazione della figura della madre Agata Miracolo come una moderna Penelope e sulla riscrittura darrighiana della fascinazione seduttiva delle Sirene.

Il libro «*Parole e fumi qui in Sicilia levo*» (che è già il secondo lavoro monografico del giovane studioso dopo la pubblicazione del volume *I poeti del Verna. Prestigio letterario e potere baronale nella Capizzi dell'Ottocento*, 2023) potrebbe inoltre suggerire delle occasioni paradigmatiche per riflettere *lato sensu* su alcune importanti e dibattute questioni teorico-ermeneutiche, non solo in relazione alle inevitabili e fruttuose interazioni tra generi letterari diversi o su quelle, intersemiotiche, tra la letteratura e le arti figurative, ma anche sui concetti di marginalità e perifericità, e sullo statuto di opere minori spesso attribuito a opere di pregio.

Inoltre, viene da pensare che quasi tutti i letterati conosciuti dall'ampio pubblico come narratori, si sono parimenti cimentati in ambito poetico: Primo Levi affermava, ad esempio, di essere stato poeta «ad ora incerta», di avere solo *per intervalla*, ceduto alla spinta a poetare. E anche molti dei romanzieri siciliani novecenteschi da Sciascia a Bufalino hanno scritto dei versi; nel volume di Principato Trosso si troveranno talvolta degli opportuni richiami a Vincenzo Consolo (che pure ci ha lasciato qualche raro testo poetico) con alcuni spunti critici meritevoli di interesse.

Tornando al caso specifico, questo volume sembra essere la riprova di come dalla disamina di una piccola (ma preziosa) *plaque* si possa generare un saggio complesso, stratificato e sicuramente arricchente nel panorama degli studi critici sulla produzione letteraria di Stefano D'Arrigo.

Lo studio di Giacomo Principato Trosso, originato dalla rielaborazione della tesi di laurea magistrale, si presenta quindi come un

originale e maturo lavoro di ricerca, basato su aggiornate indagini bibliografiche; ogni argomento trattato è scandagliato con attenzione e, nel sottrarre il «librino» poetico al suo convenzionale statuto ancillare rispetto ad *Horcynus Orca*, l'autore riesce al tempo stesso a riannodare efficacemente in un discorso unitario i tantissimi fili interpretativi di cui è intessuta questa avvincente narrazione critica.

Novella Primo
(Università di Messina)

Introduzione

Chi incontra per la prima volta D'Arrigo tra le sue pagine s'imbatte solitamente in un autore dai gusti eccessivi, dalle visioni debordanti, in un narratore dalla lingua tagliente, dai ritmi eccitati, in un uomo difficile, dalla fantasia complessa ed esistenzialmente profonda. D'altronde il lettore moderno che oggi intende intraprendere il suo viaggio iniziatico nell'universo darrighiano, che vuole penetrare nel cosmo di uno degli autori più espressivamente irregolari della contemporaneità, non può non partire da *Horcynus Orca*, l'opera più conosciuta dello scrittore siciliano che condensa tutte queste caratteristiche. Il mito letterario di D'Arrigo infatti, ancora oggi non del tutto esplorato e non a tutti noto, inizia con questo libro divenuto a suo tempo un vero e proprio caso editoriale, un libro che ha fatto molto discutere e che è attualmente considerato una sorta di classico contemporaneo, oggetto di una rinnovata rivalutazione critica: un ampio *monstrum* letterario dalla gestazione titanica, dalla

storia editoriale epica e dal carattere talvolta amletico che ha quindi sortito grande interesse tra gli studiosi e i lettori, procurando un posto di non poco conto al nome di D'Arrigo nel *pantheon* dei narratori del Novecento italiano. Ma ciò che spesso sfugge ai più è che lo scrittore di Ali non è soltanto l'autore dell'*Orca*: prima della grandiosa impresa, prima della conversione alla narrativa romanzesca, c'è una stagione artistica tutt'ora poco nota e talvolta sconosciuta, un primo D'Arrigo che pone premesse ed epiloghi in direzione di sviluppi letterari maturati poi soltanto da un secondo D'Arrigo tutto horcyniano. Lo studio che qui si presenta tenta allora di scavare in questa prima stagione artistica, prendendo in esame l'esordio letterario (poetico) di quel giornalista e critico d'arte siciliano emigrato a Roma, divenuto poi il grande romanziere che molti oggi conoscono.

Stefano D'Arrigo (Fortunato all'anagrafe) nacque nel 1919 in un piccolo borgo marinaro, nel messinese, da una famiglia non molto agiata e visse la sua infanzia e adolescenza prima ad Ali Marina e poi a Milazzo fino al trasferimento a Messina, dove frequenta l'università laureandosi a pieni voti in Lettere. Attraversati gli anni della guerra e ritornato nella città dello Stretto, egli decide di trasferirsi a Roma dove sin da subito lavora come elzevirista e poi come critico d'arte, fino all'avvio negli anni Cinquanta di una carriera propriamente letteraria che si apre nel segno non del romanzo ma della poesia, genere che il giovane scrittore frequentava e coltivava sin da primi anni Quaranta. Ed è proprio la poesia che qui si vuol portare (o riportare) all'attenzione nella sua valenza biografica, letteraria e stilistica, proponendo un contributo – di cui la bibliografia darrighiana sente ormai la necessità – che faccia luce su questa trascurata fetta del *corpus* scrittoria dell'autore. Nonostante infatti il D'Arrigo poeta abbia incuriosito non pochi critici, allo stato attuale gli studi realmente validi, di tono non divulgativo, sono pochi e tutti contenuti in articoli accademici dalle prospettive ragionevolmente limitanti o in parti di monografie di tono generale. Un contributo esaustivo e specialistico che faccia pertanto chiarezza e analisi sotto le diverse prospettive possibili (analisi interpretativa, filologica, stilistica, intertestuale, ecc.) i versi dello scrittore siciliano ad oggi non esiste e

probabilmente si dovrà forse aspettare ancora qualche tempo prima che ne compaia uno, poiché su D'Arrigo in generale (e in particolare poi sul poeta) rimane, in termini di ricerca, ancora molto lavoro da fare e si può ben dire che gli studiosi che se ne occupano si trovano per il momento – a più di trent'anni dalla morte dell'autore e nel cinquantésimo anniversario dalla pubblicazione del suo capolavoro – a lavorare nell'alveo di una fase ancora, a tratti, pionieristica.

Inevitabilmente gli sforzi critici e le ricerche riguardanti la poesia di D'Arrigo devono essere per adesso orientate precipuamente verso lo studio dell'unica silloge che l'autore ha pubblicato in vita, *Codice siciliano*, una piccola *plaque* di appena diciotto poesie (poi aumentate a venti) pubblicata per la prima volta nel 1957 dall'editore milanese Vanni Scheiwiller e riedita, con qualche modifica, nel 1978 per Mondadori. Apparentemente considerabile come un'opera minore di un autore altrettanto minore (al quale pochi aggiornati manuali di letteratura italiana contemporanea, nei casi migliori, riservano purtroppo solo qualche cenno), *Codice siciliano* è in realtà molto più importante di quel che sembra: non solo per il fatto che il piccolo libretto costituisce l'esordio letterario dell'autore, ma perché esso è anche il precedente necessario per comprendere molti aspetti del romanzo darrighiano, che viene quindi contestualizzato in una formazione tematica e riflessiva diacronicamente coerente. Bisogna però valutare anche dell'altro: la poesia per D'Arrigo non è un'esperienza secondaria, è un genere che egli coltiva da quando è poco più che un ventenne, dalla giovinezza quindi, com'è possibile ricostruire dalle poche informazioni conosciute sul periodo messinese, e fino alla maturità, fino agli anni Settanta, nonostante la sua produzione si debba riferire globalmente a una forbice temporale che va dai primi anni Quaranta sino alla fine del decennio successivo. In un certo senso la prima e anche ultima silloge darrighiana è considerabile come lo spartiacque che trasforma il semplice prosatore in romanziere: se infatti *Codice siciliano* da una lato raccoglie e raddensa le esperienze del giornalista e le competenze visuali del critico d'arte, attività sinora non molto esplorate dalla critica e cronologicamente non molto distanti dalla poesia, dall'altro contiene già i germi dell'immaginario

prospettico horcyniano, che dopo tutto nasce proprio a ridosso della prima pubblicazione della silloge. Non a caso infatti, in tempi più maturi, lo stesso scrittore siciliano, ormai divenuto protagonista di processi messi in moto dalla macchina promozionale mondadoriana, dopo il 1975, anno di pubblicazione dell'atteso capolavoro sulle fere, definisce quel lontano inizio in poesia una sorta di incunabolo del romanzo: una definizione che tuttavia ha creato sopra i versi una campana di vetro che la critica e i lettori stentano o rinunciano a infrangere, seguendo quindi la sola pista interpretativa che vede i componimenti poetici come antenati versificati delle lunghe parabole linguistico-narrative dell'*Horcynus*.

Il presente volume ha allora anche il preciso scopo di allargare questo approccio limitato: pur tenendo in considerazione il forte legame che esiste tra i versi e il romanzo dell'*Orca*, l'interesse di studio prioritario sarà quello di approfondire i dati tematici, poetici, stilistici e referenziali autonomi, focalizzando quindi *Codice siciliano* come una raccolta di versi dotata di una propria dignità artistica, che comparve quando il romanzo delle fere era ancora poco meno che una labile idea nella testa del suo autore. Le poesie diventano allora testi da relazionare in modo naturale non a ciò che verrà dopo ma a un apprendistato scrittorio precedente prevalentemente giornalistico. Per mettere in pratica tale prospettiva si rende però necessaria un'indagine nel periodo giovanile dello scrittore, un periodo sinora poco studiato, obnubilato dalle stesse reticenze autobiografiche, un periodo del quale non sempre è possibile trovare notizie di prima mano approfondite e artisticamente rilevanti, costringendo solitamente il darrighista di turno a ricercare strade secondarie e a elaborare ipotesi induttive non sempre verificabili. Forse in ciò si nasconde uno dei motivi per cui *Codice siciliano* risulta, tra le tre principali pubblicazioni letterarie darrighiane (*Codice*, *Horcynus Orca* e *Cima delle nobildonne*), un'opera un po' trascurata, considerata accessoriamente come un completamento nell'analisi e nella lettura dell'*Horcynus*: la silloge è presumibilmente un libro non capito, un libro che stenta ad essere considerato nella pienezza dei suoi significati, un'opera che parla dell'infanzia dell'autore, della sua giovinezza in Sicilia, dei suoi

ricordi e delle sue esperienze pregresse, della sua indole personale da isolano emigrato e da poeta trafitto dall'esistenza terrena, un'esistenza profonda ma ermeticamente rinchiusa in immagini rarefatte e scelte lessicali codificate (non a caso il titolo è quello di un 'codice' che si potrebbe anche definire 'segreto'). Il D'Arrigo poeta è allora un D'Arrigo recondito, un D'Arrigo che non è ancora uscito allo scoperto, un D'Arrigo che parla attraverso un suo codice personale non ancora linguistico, come quello horcyniano, ma semantico, visuale, rammemorativo, narrativo, creato apposta per disorientare e affascinare un lettore che è chiamato a riflettere e non semplicemente a leggere e comprendere i versi.

La sfida che allora questo lavoro propone non è unica. Si è tentato di giungere a una ricostruzione delle dinamiche che hanno portato D'Arrigo a considerare prioritaria, per un certo periodo, la carriera da poeta; di contestualizzare in un percorso artistico coerente la produzione poetica tra quella maggioritaria in prosa; di approntare un'analisi della poesia darrighiana multiprospettica, tracciando le coordinate stilistiche e contenutistiche entro cui si muove la scrittura del poeta messinese; di proporre una decodificazione di una parte dei versi delle poesie darrighiane, caratterizzate da un ermetismo secondario che rende talvolta non immediatamente comprensibile il significato reale dei testi. Con l'idea di strutturare in modo ragionato, non sterilmente sistematico ma discorsivamente stimolante, questo libro, si è scelto quindi di affrontare le diverse analisi della poesia darrighiana in tre parti distinte: una prima parte che svolge una ricognizione informativa e una ricostruzione dei meccanismi culturali che hanno a che fare con l'attività scrittoria del giovane D'Arrigo, una seconda parte che fornisce prospettive funzionali alla comprensione del reale valore artistico delle poesie darrighiane e una terza parte, tutta dedicata a *Codice siciliano*, che mette in rilievo l'interpretazione dei testi evitando il classico strumento del commento a favore di percorsi tematici globali.

Il primo capitolo, come si evince sin dal suo titolo, ha pertanto come obiettivo quello di fare una stima del poeta nella dimensione prevaricante del prosatore, mettendo in relazione poesia e prosa e

considerando la concentrazione di questi due generi di scrittura complementari in uno stesso periodo, in un tempo prehorcyniano delimitato cronologicamente e artisticamente, da considerare forse come il periodo quantitativamente più produttivo per lo scrittore. Innanzitutto si parte dal difficile e affascinante rapporto tra la poesia e l'*Horcynus*, cercando di sottolineare distanze e avvicinamenti anche grazie all'uso di riflessioni paratestuali che convergono verso l'affermazione di una presenza sottile e assodata del poeta nel romanziere e verso l'individuazione di un'ombra proiettata dal romanzo sulla poesia, che in alcuni casi danneggia il valore letterario intrinseco dei testi in versi. Si prosegue poi con un'indagine che mette insieme gli scritti giornalistici darrighiani con gli scritti in versi, considerando soprattutto le vicinanze tematiche e il riuso di toni e motivi che portano a ricostruire uno sviluppo d'interessi dello scrittore caratterizzato da una spiccata continuità tra un prima e un dopo cronologicamente molto prossimi. La terza questione affrontata nel primo capitolo riguarda invece una ricostruzione complessiva della storia "poetica" di D'Arrigo: vengono quindi chiarite le dinamiche che hanno portato il giovane scrittore messinese verso la conquista di una carriera da poeta, inframmezzata e poi offuscata dalla ben più lunga e importante carriera da romanziere. Si prosegue poi con un tentativo di dar prova di quanto l'attività di critico d'arte svolta da D'Arrigo nella prima metà degli anni Cinquanta (gli stessi anni in cui lavora anche a molte delle poesie poi confluite nel *Codice*) abbia influenzato la poetica dell'autore. Infine, a chiudere il primo capitolo, si collocano due discussioni che portano a studiare sotto due differenti aspetti la ricezione attuale del D'Arrigo poeta. La quinta sezione apre infatti una valutazione dello *status quo* della poesia darrighiana, con la segnalazione delle poesie pubblicate postume dal 1993 ad oggi e delle prospettive di ricerca che si aprono con lo studio dei materiali inediti custoditi presso il Fondo D'Arrigo nell'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux di Firenze. In questo senso allora è opportuno ricordare che il pubblico dei lettori conosce ancora solo una parte della produzione in versi dello scrittore e anche su quella parte (che è poi principalmente racchiusa in *Codice siciliano*) rimangono molte

questioni aperte che delineano quindi questo contributo come una tappa da inserire, in un prossimo futuro, in un ben più ampio ventaglio di studi che prenderà in considerazione anche i testi poetici mai pubblicati, racchiusi unicamente in manoscritti e dattiloscritti inediti. L'ultimo paragrafo del primo capitolo invece solleva ipotesi e fornisce argomenti circa l'impossibilità di considerare D'Arrigo all'interno del canone poetico novecentesco italiano, spiegando e analizzando da un lato cause che si potrebbero definire materiali e dall'altro cause più propriamente stilistiche e letterarie.

Il secondo capitolo del volume è pensato per mostrare alcune peculiarità della poesia darrighiana, che potrebbero costituire gli elementi di maggior pregio artistico quando si valutano i testi in versi dello scrittore siciliano in sede critica. Una prima analisi, contenuta nella prima delle quattro dissertazioni di cui è composto il capitolo, riguarda i modelli letterari con i quali le poesie di D'Arrigo mostrano di contrarre debiti: attraverso uno scavo tra le letture giovanili, i confronti testuali e gli avvicinamenti tematici e stilistici viene quindi sviluppato un percorso intertestuale che permette di individuare quegli autori con i quali il poeta del *Codice* si è formato, considerando con preminenza soprattutto la componente ermetica, la componente classica e qualche altro isolato riferimento alle letterature straniere. La seconda dissertazione mette invece in luce la fortissima autobiograficità delle poesie di D'Arrigo, un aspetto che gli studi darrighiani tendono spesso a limitare ma che nell'unica silloge dell'autore è individuabile in maniera specifica rispetto alle altre opere e in un modo talmente determinante da far sì che lo stesso *Codice* possa essere letto anche come una sorta di diario d'infanzia, un memoriale della giovinezza siciliana dello scrittore. La terza sezione del secondo capitolo riguarda poi l'individuazione di una 'poetica del movimento' nella coesa e meditata macchina semantica della raccolta darrighiana: viene proposta quindi una direzione di lettura del *Codice* basata sul reperimento di cinque tipologie di spostamenti metaforici di carattere temporale, spaziale e spazio-temporale. Proseguendo, il quarto paragrafo si concentra sulla visualità della scrittura di D'Arrigo, uno dei caratteri più affascinanti della poetica

del *Codice*, che permette di comprendere quanto complessa e stratificata possa essere l'elaborazione dei versi da parte di un autore che mette in campo non soltanto competenze letterarie e stilistiche ma anche visioni e intertesti figurativi prelevati innanzitutto da opere d'arte (spesso individuabili grazie a riscontri filologici presenti nei testi di critica d'arte) e poi persino da oggetti comuni, paesaggi e luoghi realmente visitati.

Il terzo capitolo raccoglie, da ultimo, alcuni saggi progettati per suggerire dei percorsi di lettura che permettono di esplorare *Codice siciliano* mediante l'individuazione di temi centrali e prospettive che, pur non esaurendo del tutto la ricchezza contenutistica dell'opera, forniscono spunti narrativizzanti, dimostrando l'esistenza di una riflessione profonda e strutturata dell'autore sottesa alla stessa impalcatura della raccolta. Un primo paragrafo, dal sapore introduttivo, analizza anzitutto il percorso editoriale cui è andato incontro il *Codice* dalla prima edizione alla seconda. La seconda edizione difatti differisce dalla prima per alcune modifiche e varianti che riflettono un chiarissimo *topic turn* corrispondente a una maturazione tematica comparsa nella scrittura dell'autore dopo la pubblicazione dell'*Horcynus*. La seconda sezione del capitolo esamina poi, attraversando i testi più attinenti del *Codice*, il trattamento del tema dell'infanzia (motivo centrale soprattutto dell'edizione scheiwilleriana) e di uno specifico concetto secondo cui la giovinezza è considerata l'usura della vita, fonte di perdita e di acquisizione, di logoramento e di formazione allo stesso tempo. La terza parte affronta il percorso mitopoietico della migrazione, dello spatriamento, dell'abbandono della terra natale, dell'allontanamento dall'isola: un percorso che pervade molti, quasi tutti i componimenti del *Codice*, i quali declinano in diverse accezioni la poetica dell'emigrazione, della partenza come morte e del ritorno impossibile (tutte prospettive che poi si ritrovano anche nel romanzo del '75). Il quarto paragrafo cerca invece di spiegare la complessa visione erotico-religiosa del primo D'Arrigo, una visione lontana dagli esiti horcyniani e posthorcyniani che invece nel *Codice* ha che fare con il Siciliano e con la sua tendenza al sacrificio, nel segno della concretizzazione di una *religio* isolana materialistica

capace di annullare le miserie fisiche e di far accettare le illusioni spirituali. Infine l'ultimo paragrafo è dedicato all'utilizzo della mitologia ulissica nella poesia come preludio della mortale modernità horcynusa, con un'attenzione all'impossibilità di continuare una narrazione poetica illusoria che abbia archetipicamente riferimenti al mito classico come se esso fosse modello esistenziale e artistico.

Per concludere sarà poi utile dare qualche avvertimento di carattere bibliografico e metodologico. Per le citazioni dei versi delle poesie di *Codice siciliano* inserite nel corpo del libro si è scelto di utilizzare come riferimento principale la prima edizione del 1957, ricorrendo all'edizione del 1978 solo per i versi non presenti nella versione scheiwilleriana. Nell'analisi dei testi si è infine preferito utilizzare un approccio trasversale, che mette in gioco non soltanto competenze strettamente letterarie e filologiche ma anche conoscenze pertinenti ad altri ambiti disciplinari: ciò perché la letteratura della contemporaneità può forse essere studiata ben più proficuamente attraverso un continuo incrocio di diversi punti di vista. Dunque le interpretazioni di stampo biografico potranno essere mescolate alle suggestioni visive e alle impressioni etnografiche, la polisemia lessicale darrighiana potrà essere attribuita a una complessità semantica oltre che stilistica, la poetica horcynusa all'interno del *Codice* potrà essere allo stesso tempo accolta e rifiutata, le informazioni criptate potranno essere sciolte a senso unico o secondo molteplici proposte. In ogni caso il volume non ha l'ambizione di fornire un'analisi della poesia darrighiana assoluta e incondizionatamente esaustiva: l'obiettivo è invece quello di proporre spunti nuovi e talvolta curiosi che possano far scoprire un D'Arrigo diverso da quello che tutti i suoi lettori sono abituati a conoscere e immaginare, rivalutando un'opera, *Codice siciliano*, poco nota al grande pubblico, scarsamente letta, considerata spesso anche come una dimessa declinazione del talento letterario darrighiano e ancora troppo poco presa in considerazione nella sua reale dignità e profondità artistica.

Tavola delle abbreviazioni

CS =	<i>Codice siciliano</i>
HO =	<i>Horcynus Orca</i>
CDN =	<i>Cima delle nobildonne</i>
CS57 =	S. D'ARRIGO, <i>Codice siciliano</i> , Scheiwiller, Milano 1957
CS78 =	S. D'ARRIGO, <i>Codice siciliano</i> , Mondadori, Milano 1978
HO75 =	S. D'ARRIGO, <i>Horcynus Orca</i> , Mondadori, Milano 1975
ACGV =	Archivio Contemporaneo A. Bonsanti, Gabinetto Scientifico Letterario G. P. Vieusseux, Firenze
AFBL =	Archivio della Fondazione Tito Balestra, Longiano
ANSR =	Archivio del Novecento, Università La Sapienza, Roma
AQR =	Archivio della Quadriennale, Roma
AVBL =	Archivio V. Bodini, Biblioteca Centrale T. Pellegrino, Università del Salento, Lecce
AZRE =	Archivio C. Zavattini, Biblioteca A. Panizzi, Reggio Emilia
CAM =	Centro Apice, Università degli Studi di Milano

1. L'ESTIMO POETICO DI UN PROSATORE

1.1. *Poesia all'ombra dell'Orca*

Quando si cerca di studiare un autore che ha tanto scritto e fatto scrivere, che ha gettato fuori, rovesciato, generato una moltitudine di parole, la prima sensazione è quella di venir fagocitati da quella miriade di lemmi, da quelle frasi che figliate dalla testa del loro autore si cibano del loro padre. La quantità, la grandezza assorbe tutto, come una gigantesca orca mortifera che inghiotte mare, tutto quel mare di carta, compreso chi quella carta l'ha riempita a suon di ragionamenti e riscritture, di storie raccontate, ricordate, inventate e reinventate, nella lingua e con la vita. Oggi Stefano D'Arrigo è l'autore di *HO*. È il romanziere che ha scritto il suo romanzo eterno e ne ha preso consapevolezza prima, durante e dopo la sua gestazione immane, che ha fatto scoppiare la definizione esemplare di "caso editoriale", una definizione che ancora

oggi la critica ripropone di contributo in contributo. Eppure il lettore di D'Arrigo, lettore attento (un lettore di D'Arrigo non può non essere un lettore attento), non potrebbe mai ridurre l'autore a un solo suo titolo, alla sua opera "unica". D'Arrigo è stato uno scrittore abbondante nella scrittura quanto poco prolifico nella pubblicazione editoriale e i suoi numeri, cioè il numero delle opere pubblicate in vita (due romanzi, una raccolta di poesie, molte decine di elzeviri e di prose di critica d'arte) facilitano l'operazione di *reductio ad unum*: allora D'Arrigo è l'autore dell'*HO*, tutto il resto sta in ombra, all'ombra di quell'orca siciliana diventata ormai mito moderno e soprattutto mito letterario. «Ma lo scrittore vero, forse, è scrittore d'un solo libro?». ¹ Riprendendo questa emblematica *quaestio* di Massari, che già nel 1977 – prima ancora quindi della riedizione di *CS* e della pubblicazione del secondo e ultimo romanzo *CDN* –, in un'intervista a D'Arrigo, poneva, in tempi anticipati, il problema di un isolamento interpretativo per *HO* e per il suo autore, diventa molto semplice scavare nella fortuna di un testo, ma anche nei condizionamenti che altri testi darrighiani, altrettanto qualitativamente eccellenti, hanno dovuto affrontare. Dalla risposta di quell'uomo già consumato dai furori letterari degli ultimi vent'anni, quell'uomo che aveva portato a compimento, da appena due anni, la sua personale missione eternatrice di scrittore, forse raggiungendo la meta di un'intera vita, si comprende che non si tratta di scelte imposte o sentite ma forse di qualcosa che così doveva andare. D'Arrigo rispondeva fatalistico: «Io non lo so. Quando scrivevo poesie, pensavo che avrei continuato a scrivere poesie». ² Quasi come se la vocazione da poeta, che segna la tappa iniziale della sua carriera da scrittore, fosse stata in quel momento l'unica strada su cui scommettere tutto, tanto che in una lettera del '56 all'amico di sempre, Rino Zipelli, a proposito della primitiva

¹ G. MASSARI, *D'Arrigo: «Non si vive di sola Orca». Intervista con Stefano D'Arrigo che parla del suo capolavoro e altre cose. L'Orca nasce da una piccola poesia*, in «Tuttolibri», III, 40/101, 1977, p. 2.

² *Ibid.*

gestazione di *HO* scriveva: «Sto lavorando all'altro mio libro [...], ti sorprenderà. Ti sorprenderà non perché sarà un capolavoro ma perché non è un libro di poesie. Ancora oggi, mi pare di non essere capace di scrivere altro che poesie». ³

È innegabile il fatto che D'Arrigo trovi, faticosamente, la sua più originale e congeniale ispirazione artistica, alacramente cercata combattendo la poesia pura, ⁴ solo con la stesura del suo romanzo più famoso; bisogna però chiedersi se, strappando via i «rifletto-

³ Lettera di S. D'Arrigo a C. Zipelli, 10 dicembre 1956, ANSR. Il *corpus* delle lettere dello scrittore messinese all'amico ingegnere, lettere e cartoline che coprono un arco cronologico molto vasto, è ancora oggi nella sua interezza inedito e si conserva, dopo la donazione di Zipelli, presso l'ANSR; poi anche in copia all'interno del Fondo D'Arrigo dell'ACGV. Diversi stralci dell'epistolario sono stati pubblicati in varie occasioni e in diversi studi critici (da questi sono tratti tutti i passi citati in questo libro): A. CEDOLA, *I fatti della fera' nelle lettere di D'Arrigo a un amico*, in S. D'ARRIGO, *I fatti della fera'*, in coll. con J. Bruto D'Arrigo, intr. di W. Pedullà, a cura di A. Cedola e S. Sgavichia, Milano, Rizzoli, 2018 (2000), pp. xxxvii-xlv, e i contributi di Gualberto Alvino, curatore di un'edizione critica delle lettere sinora non ancora pubblicata (se ne leggono i motivi in A. MASTROPASQUA, *Breve cronistoria di un'edizione mancata*, in «Avanguardia», VIII, 23, 2003, pp. 76-78): G. ALVINO, «Perché la letteratura sia spazzata via e resti solo la realtà»: spoglie di un epistolario, in «Avanguardia», VIII, 23, 2003, pp. 52-75 (il contributo contiene il regesto e l'indice cronologico delle lettere conservate); ID., «Questo sfogo confuso e disarmato». Per l'edizione delle lettere di Stefano D'Arrigo a Cesare Zipelli, in «Per leggere», XIV, 27, 2014, pp. 143-166; ID., *Dietro il romanzo*, in *Scritture verticali. Pizzuto, D'Arrigo, Consolo, Bufalino*, Carocci, Roma 2024, pp. 65-83; ID. e A. MASTROPASQUA, *Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo*, in «L'Illuminista», IX, 25-26, 2009, pp. 103-115. Con trascrizioni meno affidabili e con scopi meramente divulgativi altri brani sono apparsi anche in N. ADRAGNA, *Caro amico ti parlo del libro. Viene alla luce un vasto epistolario dello scrittore messinese al suo più caro concittadino: Cesare Zipelli*, in «Stilos-La Sicilia», 5 dicembre 2000 e in P. DI STEFANO, *Inediti. L'autore di 'Horcynus Orca' aveva confidato i suoi segreti a un amico d'infanzia divenuto ingegnere a Messina. Ecco i documenti*, in «Corriere della Sera», 22 settembre 2002.

⁴ Così scriveva D'Arrigo a Zipelli in una fase ancora «preistorica» per la stesura di *HO*: «Vedi, anche lasciando dov'erano quegli episodi [...] penso di sliricizzarli senza pietà, di sfrondarli. Io non corro il rischio della piatezza e dell'ovvietà, per cui mi debbo difendere solo dagli eccessi» (Lettera di S. D'Arrigo a C. Zipelli, 21 marzo 1959, ANSR).

ri dell'eccezionalità»⁵ puntati sull'*HO*, si possa scoprire un autore diverso e al tempo stesso uguale a sé. Prendendo allora in esame quell'esordio da poeta sempre troppo ridotto a elemento accessorio⁶ del vero D'Arrigo, considerato naturalmente quello horcyniano, ci si potrebbe chiedere se, da poeta, lo si possa isolare forse in una *ratio* letteraria a sé, se l'autore di *CS* è distaccato, è autonomo dalla poetica del romanziere, se la continuità tra le opere dello scrittore di Ali deve sovrastare qualsiasi prospettiva di studio, se c'è una questione di maturità biografica e intellettuale che spinge a contrapporre un giovane D'Arrigo a un D'Arrigo maturo. Studiare un autore e la sua produzione letteraria pone delle scelte e queste scelte impongono sacrifici di sorta: tenere conto dell'organicità dell'intero *corpus* di opere di uno scrittore è d'obbligo per aver chiara la personalità dell'uomo-artista, ma dall'altra parte sappiamo quanto il particolare possa essere interessante, quanto sforzo è necessario per lo studio di una singola opera, di un singolo verso, di un singolo periodo; le prospettive totalizzanti allora diventano inopportunamente scelte sfocanti. L'ideale sarebbe unire il particolare all'analisi generale, nei limiti di un compromesso: D'Arrigo allora è poeta, nella dimensione che interessa questo studio, poeta di versi che vanno letti da sé; ma poi quegli stessi versi devono essere paradossalmente "sciolti" nel groviglio dell'intero *corpus* darrighiano, enciclopedizzando le prose dell'autore, trasformando cioè gli altri testi – letterari e meno letterari, dagli articoli ai romanzi, alla corrispondenza privata – in un'enciclopedia darrighiana, utilizzabile come *database* di ricerca per l'analisi e la comprensione più profonda delle poesie. D'altronde se si

⁵ D. BIAGI, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 13.

⁶ D'Arrigo venne considerato d'altronde uno scrittore «perfettamente sconosciuto finché non apparve improvvisamente, nel 1975, il suo gigantesco romanzo» (G. CONTINI, *D'Arrigo*, in Id., *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Sansoni, Firenze 1978, p. 60), sintomo del fatto che tutto ciò che venne prima di *HO* non fu, a suo giusto tempo, mai preso in reale considerazione dalla critica militante.

considerano anche le ricostruzioni sulla genealogia di *HO*,⁷ le quali attestano un' *origo prima* proprio a ridosso della pubblicazione delle poesie,⁸ ci allontanano fermamente da una possibile separazione prospettica tra prosa e poesia nell'analisi della poetica darrighiana. Se però si volesse innanzitutto puntare a qualche considerazione forse più realisticamente cronografica, bisognerebbe cercare non tanto e non solo tra le righe dell'*HO*, la pubblicazione del quale attende quasi due decenni, ma nelle prime stesure, magari in quella ancora incompleta e abbozzata battezzata dal «Menabò» vittoriniano, considerando soprattutto il piano linguistico, come fa notare Camerino.⁹ Ma i tempi si intrecciano fittamente e quest'intreccio non è un intreccio a due, non può comprendere cioè solo *CS* e *HO*. Bisogna

⁷ Come ricordato da Pedullà (cfr. W. PEDULLÀ, *Introduzione*, in S. D'ARRIGO, *I fatti della fera*, cit., p. v) già nell'estate del 1956 D'Arrigo inizia a lavorare al romanzo e nei successivi quindici mesi, dedicandosi poi nello stesso momento anche alla correzione delle bozze di *CS*, riempie una dozzina di quaderni impostando una prima stesura. L'idea alla base dell'opera però risale almeno agli inizi degli anni Cinquanta: Sergio Palumbo risaliva infatti alle vacanze di D'Arrigo trascorse a Scilla nel 1949 insieme a Guttuso, Mazzullo, Marino e Mirabella per datare una prima ispirazione del nucleo tematico del romanzo (cfr. S. PALUMBO, *D'Arrigo, Guttuso e i miti dello Stretto*, Le Farfalle, Valverde 2016, p. 17 e sgg.). Dopo qualche anno di lavoro, alla fine del 1958, era già pronta una prima versione incompleta ma definita e con stralci di essa D'Arrigo decide di partecipare al Premio Del Duca, concorso in cui verrà premiato con un compenso d'incoraggiamento consegnatogli il 23 aprile del '59. Passi del romanzo, prima della pubblicazione in volume, saranno poi pubblicati su «Menabò» nel 1960 e su «Pirelli» nel 1961.

⁸ Oggi, alla luce della retrodatazione agli anni Quaranta della gestazione poetica dei versi di D'Arrigo (cfr. S. SGAVICCHIA, *Preistoria del 'Codice siciliano'. Stefano D'Arrigo poeta*, in «La Modernità Letteraria», xvi, 2023, pp. 97-120 e G. ALVINO e A. MASTROPASQUA, *Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 103-115; ma si consideri anche *Partono donne*, pubblicata in rivista nel '41) è possibile infatti tracciare una linea di congiunzione che porta dagli articoli giornalistici al romanzo, passando intermediamente dalla *plaque* del '57 considerando un lavoro in parallelo dell'autore sia sugli ultimi testi pubblicitici, sia sui primi testi poetici, sia sulle prime elaborazioni del romanzo.

⁹ Cfr. G. A. CAMERINO, *D'Arrigo in versi*, in ID., *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, Mursia, Milano 1989, p. 203.

considerare la produzione letteraria del D'Arrigo pubblicista, ancora in buona parte trascurata dalla critica e non ancora completamente riportata alla luce, che si colloca a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta, a cui si aggiunge oggi *Il venditore di anime morte*, la riduzione gogoliana recentemente pubblicata da Rizzoli¹⁰ che, seppur non datata, è da riferire anch'essa a questi anni.¹¹ Tra l'altro se si ragiona per lunga durata e si considera l'intero arco di tempo entro cui si sviluppa la scrittura di D'Arrigo – dagli anni universitari con le prime prove giovanili all'anno della morte – proprio il periodo che precede l'immane scrittura e riscrittura della sua “opera mondo” (per riprendere un'ormai nota etichetta di Moretti) costituisce del resto il frangente più ricco entro cui si osservano diversità d'interessi, varietà stilistica e impegno nella pubblicazione continuata di scritti. In questo stesso frangente naturalmente collochiamo le poesie, purché ci si leghi a quella che poteva essere la poetica del D'Arrigo di quegli anni, un giovane esordiente nel mondo della letteratura, alla ricerca di una propria identità e di una anche modesta stabilità economica attraverso il prestigio letterario, ma già capace di orientarsi tra letture, esperienza vissuta e scrittura.

Dopo il 1961, anno in cui vengono pubblicate sulla rivista «Palatina» due poesie estranee al CS del 1957 insieme a una già nota, sembra esserci un abbandono della poesia fino almeno alla nuova edizione mondadoriana della silloge.¹² E nonostante si dia per scon-

¹⁰ S. D'ARRIGO, *Il compratore di anime morte*, da *Le anime morte* di N. Gogol', a cura di S. Sgavicchia, Rizzoli, Milano 2024. Il dattiloscritto del testo era già noto da alcuni anni e si conserva tra le carte depositate presso il Fondo D'Arrigo dell'ACGV.

¹¹ Sulla datazione del *Compratore di anime morte* si veda S. SGAVICCHIA, *Una trama d'autore*, in S. D'ARRIGO, *Il compratore di anime morte*, cit., pp. 240-252 e *passim*.

¹² Si tenga conto però che seppur CS78 si distingue da CS57 per alcune aggiunte e un'espulsione, rimane comunque ancorata a componimenti non recenti e, ad eccezione di *Taormina, mia Mignon*, a componimenti già editi, seppur non tutti in volume. Anche questo porta quindi a pensare un abbandono della composizione poetica dopo gli anni Sessanta. Ma è in realtà un abbandono più generale, che non riguarda solo la poesia, perché se si considera l'intervallo 1961-1975 non v'è nessun tipo di pubblicazione: tutti gli sforzi di D'Arrigo sono diretti verso l'*HO*. Rimane

tata la continuità tra *CS* e *HO*, non è insensato alludere al distacco dalla poesia nei toni di una preferenza, seppur sofferta, di D'Arrigo verso la prosa, preferenza che poi, vista la grande mole del processo redazionale del romanzo sulle fere – processo che però curiosamente diviene esso stesso poesia nei versi di dedica scritti sulla copia del romanzo inviata a Zipelli¹³ –, è una scelta “obbligata” che, insita nello stesso stretto rapporto fra le due opere, lascia soccombere la poesia.¹⁴ Una preferenza ammessa anche dallo stesso autore ormai maturo, prima di pubblicare il suo secondo e ultimo romanzo, nelle dichiarazioni di poetica riportate da Walter Pedullà: mentre quest'ultimo s'interrogava su come il poeta diventa romanziere, D'Arrigo diceva che la narrazione poetica, lo scrivere «una bella pagina orecchiabile su un ricordo d'infanzia»,¹⁵ è cosa troppo facile, è la giustificazione per chi non è capace di affrontare la grandezza del romanzo, come genere assoluto. Su come si possa passare dalla poesia al romanzo lo scrittore messinese allora argomentava:

tuttavia da esplorare nel dettaglio il gruppo dei materiali di poesie rimaste inedite conservate all'ACGV per i testi composti da D'Arrigo anche dopo il '57, i quali portano a valutare una continuazione della composizione poetica anche negli anni di scrittura del romanzo.

¹³ Subito dopo la pubblicazione nel 1975 D'Arrigo regala una copia di *HO* all'amico ingegnere con la seguente dedica in versi, in cui è racchiusa, oltre alla gratitudine, tutto il lungo lavoro del romanzo: «A Doris e Rino // Che so io, sappiamo / benissimo noi, / come e quanto / con quali prove / ripetute, amoroze siano / più di tutti, in tutto / all'origine di quello-questo / che assieme, tuttuno, / gli dedicano come / il loro medesimo cuore, / i loro Jutta e Stefano» (la dedica è stata pubblicata in M. ARGENTO, *Visite domiciliari. Incontri/Interviste*, Prova d'Autore, Catania 2003, p. 226).

¹⁴ Così infatti sostiene anche Emilio Giordano, secondo il quale si può dire che «il rapporto fra i due testi si rivela senz'altro più forte e tenace, ma parla anche di una necessaria frattura, di una dolorosa, quasi non più evitabile scelta fra due possibili opzioni, nella quale chi soccombe – alla fine – è proprio il poeta» (E. GIORDANO, *La dimora del mito. Sulla poesia di Stefano D'Arrigo*, in «Rivista di Studi Italiani», xx, 1, 2002, p. 308).

¹⁵ W. PEDULLÀ, *Il giallo metafisico di Stefano D'Arrigo*, in S. D'ARRIGO, *Cima delle nobildonne*, intr. di W. PEDULLÀ, Rizzoli, Milano 2006, p. xxiv.

Lunga storia, è stata raccontata bene da altri, non sono il solo poeta che diventa romanziere. Il romanzo è il genere di chi vuole mettere tutta la vita e tutto il mondo in una sola opera, mettiamola così. Io ho preso la strada interna, quella che va dal poemetto in versi al racconto che non si accontenta di essere lirico. All'inizio scrisse poesie anche Faulkner, che poi ha fatto dimenticare l'origine. Io non l'ho dimenticato, forse qualche poesia è memorabile, ma oggi quello che debbo dire ha bisogno di molte pagine, di più punti di vista, di più storie, di più modi di parlare, insomma il romanzo, un genere in cui ci metto tutto me stesso e gli altri.¹⁶

Non è il primo a intraprendere questa “strada interna”, e cita Faulkner consapevole di inserirsi in una visione letteraria internazionale, senza guardare troppo all’“orticello” dei grandi narratori siciliani, da De Roberto a Pirandello, fino a Consolo, tutti accomunati dagli inizi poetici, poi avvallati dai grandi risultati narrativi dei loro romanzi. In ogni caso D'Arrigo non ha dimenticato le sue origini da poeta: la poesia rimane come componente essenziale nonostante ci sia uno sviluppo nella vicenda letteraria dell'autore verso la prosa.

Ma come avvicinarsi alle ragioni di questo distacco tra poeta e romanziere in D'Arrigo? Mario Grasso, puntuale esegeta horcyniano e amico dello scrittore, sull'interruzione dell'attività di poeta volgeva verso un'analisi della personalità dell'autore, permeata da un'ambizione e da una coscienza ottima del proprio potere artistico,¹⁷ a cui si sommava la pregnante voglia di riscatto e di confronto con colleghi scrittori che animavano la scena letteraria dell'epoca – molti dei quali definiti sprezzantemente “nettaorecchi” dallo scrittore di Alì – che costruivano la propria poetica sulla plasticità del romanzo, come

¹⁶ *Ibid.* Per ciò che riguarda il genere del poemetto come via che conduce lo scrittore nel passare dalla poesia al romanzo cfr. S. SGAVICCHIA, *Da 'Codice siciliano' a 'Horcynus Orca' la scelta del poemetto. Lettere di Stefano D'Arrigo a Elio Pagliarani e tre poesie inedite*, in «IPR. Italian Poetry Review», XIX, 2024, pp. 217-224.

¹⁷ Cfr. M. GRASSO e S. CANGELOSI, *C'era una volta un certo Stefano D'Arrigo di Alì Marina*, con un saggio di S. Lanuzza, Torri del Vento, Palermo 2020, p. 55.

genere e come sperimentazione narrativa al passo coi tempi. C'è però da dire che, per certi versi, la distanza darrighiana tra poesia e prosa non esiste davvero, o almeno, sembra esistere solo superficialmente. Il romanziere nato dalle ceneri ancora fumanti del poeta-giornalista è un romanziere "poetico", oltre che romanziere-poeta, che deve proprio alla *background* acquisito con la precedente esperienza di scrittura la maturazione stilematica e la capacità poetica tanto esibiti nei romanzi. È cioè il «mondo di prima»,¹⁸ come lo chiama Biagi, il mondo apparentemente lasciato fuori da quella *turris eburnea* romana – espressione che avrebbe infastidito lo scrittore¹⁹ – dentro cui D'Arrigo si rinchiuderà per lavorare al suo romanzo più grande, quel mondo che parla in 'codice siciliano', che determina ciò che verrà dopo; infatti, considerando anche l'esistenza di una sparuta e inedita produzione poetica *post* anni Sessanta, si può dire che «lo spazio creativo dedicato alla poesia assume poco a poco i caratteri di un laboratorio di sperimentazione privato, quasi di ricerca propedeutica ai romanzi».²⁰ Non è quindi un caso se, all'indomani della pubblicazione, la critica militante si premurò subito di etichettare *HO* come «un immane poema in prosa»²¹ o anche «un poema epico su un mitico ritorno di un soldato»²² nonostante le perplessità dello

¹⁸ Cfr. D. BIAGI, *Il mondo di prima: 'Codice siciliano'*, in EAD., *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 21-64.

¹⁹ Così dichiarava D'Arrigo a Stefano Lanuzza: «Non ho nessuna difficoltà a confermare di essere uno scrittore isolato [...]. Con questo, non ritengo di stare su quella che comunemente si chiama la torre d'avorio. Ho sempre regolato la mia vita secondo certe scelte, le quali, per esclusione, mi hanno portato a convincermi che uno scrittore non ha diritto a scuse o ad alibi se prima di tutto non si esprime come scrittore» (S. LANUZZA, *Scill'e Cariddi. Luoghi di 'Horcynus Orca'*, Lunario-nuovo, Acireale 1985, p. 137).

²⁰ D. BIAGI, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 94-95.

²¹ A. GIULIANI, *Un poema in prosa*, in «Il Messaggero», 26 febbraio 1975.

²² G. FABI, *'Horcynus Orca': è un poema epico su un mitico ritorno di un soldato o una raffinata operazione editoriale*, in «Il Giornale del Popolo», 7 aprile 1975.

scrittore siciliano che, a tal proposito, si esprimeva così in un'intervista rilasciata a Stefano Lanuzza:

Non so cosa si vuole intendere esattamente considerando *Horcynus Orca* un poema in prosa, e penso che forse sarebbe stato o sarebbe bene chiarire più a fondo il meccanismo critico di siffatte etichette. Penso tuttavia che un simile punto di vista possa restare rispettabile se, al di là delle etichette, vuol denotare solo una 'funzione' del libro, che è semplicemente un racconto. Forse il modulo del 'ritorno' presente nella narrazione ha suggerito un legame con quel poema esemplare del ritorno che è l'*Odissea*, l'omerico *nostos*, e ha fatto trascurare l'approfondimento dell'indagine sull'aspetto più impegnativo e, credo, più importante: la nascita di una lingua.²³

Un'associazione suggestiva tra l'opera darrighiana e quella omerica, quindi, spiegherebbe la poeticità dell'ampio romanzo. Il notare quanto la poesia sia sangue circolante tra le arterie del romanzo darrighiano d'altra parte non è scontato se consideriamo la grande distanza linguistica e formale tra *CS* e *HO*, anche se non ci vuol molto ad avvertire, sin dalle prime battute, una certa aria di negazione prosastica a favore di costruzioni frasali che ricalcano cadenze della poesia classica, quasi appunto di omerica memoria; difatti nel romanzo è esibita una capacità poetica che si può indagare negli aspetti più tecnici, come ha rilevato tra gli altri Frasnedi,²⁴ il quale dà prova della poeticità della prosa darrighiana (anche attraverso l'uso citazionale che trasforma i lunghi periodi horcyniani in poesie riallestite e reimpaginate dopo aver spezzato le righe in punti nodali della cadenza ritmica del testo²⁵) riportando a una regressione formale dal D'Arrigo romanziere al D'Arrigo poeta, regressione pienamente attuabile che dimostra l'assoluta organicità nel

²³ S. LANUZZA, *Scill'e Cariddi. Luoghi di 'Horcynus Orca'*, cit., p. 136.

²⁴ F. FRASNEDI, *La soglia*, in *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, a cura di F. Gatta, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002, pp. 37-38.

²⁵ Si vedano le citazioni testuali di Frasnedi tratte da *HO* in ivi, pp. 42-43, 46-47, 51, 55-56, 58.

percorso artistico dell'autore. Ma sarebbe improponibile impostare l'eccezionalità di *HO* solo sulla sua poeticità. Il romanzo è denso, pieno di letterarietà e di realtà, di orchestrazione fantastica e di invenzione linguistica, di visioni esistenziali e intertesti di ogni genere. La poesia di quest'opera è una parte, importante ma pur sempre una parte, e questa parte di poesia nel romanzo è però proprio la poesia di *CS*: è quella poesia che non si possono permettere le femminote,²⁶ «quella speciale poesia che è la poesia del vivere e del buscarsi la vita».²⁷ La poesia nelle parole di D'Arrigo in *HO* non è cosa seria: «fare poesia» è cosa fantasiosa, è passatempo, è capriccio; era cosa riservata a gente senza uso, a un qualche individuo che ineluttabilmente «non era né femmina per godimento né uomo per lavoro, bensì poeta, un essere cioè che non era né pesce né carne, un essere che non valeva il pane che gli avrebbero dovuto dare per sfamarlo»,²⁸ un essere al di là di ogni reale quotidianità, perché «chi vive non può fare poesia, ma chi racconta la vita riassume, nel suo narrare, ogni genere della grande poesia».²⁹ Alla luce di ciò forse allora non è fatalità che D'Arrigo abbia iniziato a scrivere di cose vissute proprio quando non viveva più ciò che raccontava, che ha persino dedicato tanti anni della sua vita alla scrittura sacrificando la normale quotidianità per stare sempre sopra una qualche pagina, sopra un qualche foglio di carta per esprimere ciò che gli altri, i suoi personaggi, vivevano.

Assodato quindi quanto la poesia sia ombra subacquea dell'*HO*, rimane da valutare quanto quest'ombra influenzi i versi veri e propri di D'Arrigo. Poiché anche se nati in precedenza i versi subiscono quest'ombra. Non è naturalmente la poesia a determinare il valore

²⁶ «Certo, era notorio, le femminote non facevano poesia, tutto quello che facevano, era di buscarsi la giornata e quando uno deve buscarsi la giornata, nel modo poi in cui se la buscavano le femminote, battagliando ore e momenti, può mai contempo fare poesia?» (HO75, p. 43).

²⁷ F. FRASNEDI, *La soglia*, in *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, cit., p. 57.

²⁸ HO75, p. 247.

²⁹ F. FRASNEDI, *La soglia*, in *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, cit., p. 57.

di *HO*, piuttosto è quella piccola silloge, piccola rispetto alla mole narrativa, contenutistica e linguistica del romanzo, che assume senso e significato in funzione di quest'ultimo, almeno agli occhi della critica e del pubblico dei lettori odierni.³⁰ Difatti D'Arrigo, dopo aver trovato la zona di sviluppo artistico a lui più confacente, cioè il genere del romanzo (lasciando ma non abbandonando la sua vocazione da poeta) decide di concerto con un editore, Mondadori, che giostrava sapientemente alcune sue mosse promozionali –, con la ripubblicazione del 1978 di *CS* in veste di aggiornata edizione di un'opera già nota, di incastonare ufficialmente le sue antiche poesie nell'*opera maxima*, immergendole in quel processo di «cristallizzazione di una leggenda»,³¹ quella dell'orca, avviato già molti anni prima e assestato con la pubblicazione dell'*HO* nel '75. La raccolta fu definita prontamente incunabolo del romanzo e da lì divenne a tutti gli effetti l'ombra che sta dietro, che sta sotto – forse un po' appiattita – allo spessore di quelle milleduecento e più pagine senza capitolazione che costituiscono materialmente l'opera più letta e studiata di D'Arrigo oggi. Il problema dell'impossibile autonomia prospettica nella lettura del D'Arrigo poeta è allora lucidamente rilevato da Giordano, in un suo articolo dedicato a *CS*, in termini di un'inesorabile condanna da subire:

La successiva apparizione di *Horcynus Orca* (1975), fra le altre cose, ha condannato appunto il *Codice* ad una singolare condizione di subalternità, costruendogli intorno una nicchia che rende quasi

³⁰ «Pur rimanendo, nel *Codice*, il suo significato piuttosto "episodico", anche se radicato, come suggerisce il titolo, in una realtà antica, arcaica addirittura, macerata nell'aria delle origini e compatta, ciò non toglie densità al discorso che, anzi, in alcuni punti è nutrito da una forza espressiva tale che non può non rinviare, ferma restando la sua autonomia di opera "lirica", a quella più scopertamente coinvolgente del romanzo, al suo più autentico significato» (A. DI MAURO, *Da 'Codice siciliano' a 'Horcynus Orca'. Il tormentato nostos poetico di Stefano D'Arrigo*, in «Siculorum Gymnasium», LVI, 1, 2003, p. 193).

³¹ L. MONDO, *Il romanzo di D'Arrigo: era atteso da quindici anni. Venne il Giorno dell'Orca*, in «La Stampa», 23 febbraio 1975.

impraticabile ogni tentativo di evasione. Fuor di metafora, il lettore che provi qualche interesse per D'Arrigo poeta non può cancellare dalla sua mente il ricordo del più famoso romanzo, non può evitare di sciogliere i suoi versi alla luce di quello: il *Codice*, insomma, condannato per sempre ad essere inteso come semplice prova – pur importante – abbandonata poi per altri sentieri che hanno guidato l'autore al capolavoro raggiunto.³²

E allora ci si potrebbe chiedere se è davvero possibile (e se poi è anche utile e quanto) leggere D'Arrigo senza leggere nel frattempo l'*HO* anche quando si vuol leggere un'opera altra dello scrittore siciliano. Non solo in prospettiva di studio ma anche nella prospettiva del semplice e comune lettore. È senz'altro giusto usare *CS* per interpretare alcuni aspetti autoriali di *HO*; ma fare il contrario è, forse, ragionare con un movimento interpretativo inverso. *CS*, lasciando da parte giudizi valoriali ed estetici assoluti, ha un'autonomia forte e su ciò non si discute. Ed ha anche una posizione generazionale precedente, perché essendo venuta alla luce anteriormente è come se la *plaque* fosse madre del romanzo. Ma quest'autonomia per certi versi viene completamente fagocitata e ciò non può forse nemmeno essere messo in discussione se si considera che lo stesso autore, con la ripubblicazione del 1978, mise deliberatamente in pasto alla sua ormai vecchissima amica orca quei versi d'inizio carriera, con tanto di eloquente dedica epigrafica: «*a Jutta, / da questo lontano principio / del nostos horcyniano*».³³ Allora non rimane che barcamenarsi dalla dimensione di autonomia stilistico-tematica della poesia darrighiana, separata dall'opera mondo horcyniana, fino alla continuità con quel *monstum* letterario divenuto sin da subito un "caso" nella letteratura del Novecento, continuità tematica, stilistica, anche in parte linguistica, che appartiene soprattutto alla versione mondadoriana. Uno scambio bidirezionale che pone quindi in primo piano l'inter-

³² E. GIORDANO, *La dimora del mito. Sulla poesia di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 307.

³³ *CS*78, p. 9. La dedica alla moglie sostituiva quella originaria impressa nell'edizione del '57 rivolta alla madre.

pretazione reciproca: la poesia di D'Arrigo per spiegare il profondo senso lirico e paradigmatico del romanzo, il romanzo per interpretare l'ermetica e invisibile indole sintagmatica delle poesie. Lo *status* di "opera minore" riservato a *CS*, e in generale alle poesie di D'Arrigo, non è decostruibile, ma è interessante sottolineare quanto il concetto di marginalità che investe certe opere di scrittori divenuti celebri attraverso un singolo testo, sia da sfatare, per raggiungere invece una maggiore consapevolezza nella redazione di liste di importanza, basate spesso sui successi ricettivi del pubblico specializzato e non, come sui numeri editoriali di vendita, più che su reali valutazioni critiche, qualitative e contenutistiche.

1.2. *Temi di prima. Dall'elzeviro alla poetica di Codice siciliano*

Sull'orlo dei quarant'anni d'età, quando la *plaque* scheiwilleriana vede la luce, D'Arrigo si trova in una fase artistica in cui si mescidano il bilancio delle aspirazioni con i traguardi della giovinezza. La formazione dell'autore era da anni diretta verso l'assidua lettura e composizione di poesia poi riversata nel *CS*, ma da scrittore aveva anche alle spalle una gavetta performativa decennale da pubblicista. Diventa complicato inquadrare questo retroterra frammentato in articoli, saggi e racconti brevi nella carriera letteraria di D'Arrigo: non fosse che per l'attuale difficoltà di reperimento dei testi, per la varietà tematica degli elzeviri e per la mancanza di adeguate e complete compilazioni su questa fase di scrittura giovanile. Eppure delle costanti autoriali sono ben evidenti: *in nuce* già compaiono i primi segni di una riflessione linguistica, le prime perlustrazioni contenutistiche che saranno fatte materia viva delle opere successive, i paralleli riferimenti a contesti contemporanei o passati personali poi nascosti o sublimati negli anni. I riferimenti intratestuali darrighiani, tra le poesie e gli articoli, sono abbondanti e significativi; ma è anche una ben più generale analisi sui rapporti tra gli articoli e i romanzi che conferma quanto ciò che D'Arrigo scrive nella giovinezza sia talvolta collegato con la scrittura più

matura, sintomo di una spiccata coerenza nello stile cangiante della sua produzione letteraria. Analizzare le poesie di D'Arrigo quindi può voler dire immedesimarsi in un preciso momento della sua vita in cui il giornalista, ormai saturo di testi occasionali, lascia il posto al poeta e poi al romanziere. È infatti agli anni Cinquanta che risalgono gli ultimi interventi regolari dello scrittore siciliano su periodici e giornali, suggellando nel '57, con la pubblicazione della sua prima (e ultima) raccolta di versi, l'inizio della carriera di poeta e la fine della precaria attività giornalistica.

Convinto di voler inseguire la strada della scrittura, dopo la laurea in Lettere a Messina e il trasferimento a Roma nel 1946, in cerca di un avvio di professione che gli permetta di mantenersi insieme alla moglie Jutta Bruto, che sposerà alla fine degli anni Quaranta, comincia a collaborare come corrispondente romano con quotidiani e poi con riviste, dapprima saltuariamente e poi con più costanza, memore delle esperienze dei primi anni Quaranta quando, giovanissimo studente, pubblicava alcuni suoi lavori su riviste universitarie. Scrive a partire dal '46 su alcune testate di interesse nazionale o locale – «Espresso», «Il Messaggero», «Il Giornale del Mattino», ecc. – articoli che rimangono come vivide testimonianze di una narratività particolarmente sviluppata che già nel 1947 viene notata e premiata (Premio dei Nove, Premio Taormina).³⁴ Di uno spessore forse diverso è invece la collaborazione con il settimanale di attualità politica e letteraria «Omnibus», riaperto nel 1946 e diretto da Salvato Cappelli. D'Arrigo diventa corrispondente romano del periodico dal 1947, insieme ad altri importanti nomi che già vi collaboravano, tra cui Ennio Flaiano, caporedattore romano della rivista milanese e amico dello scrittore aliese, che, frequentato quotidianamente, probabilmente funse da contatto. Ci rimangono di D'Arrigo solo pochi articoli

³⁴ Su alcuni elzeviri darrighiani pubblicati tra il 1946 e il 1947 si veda S. SGAVICCHIA, *Stefano D'Arrigo inedito: scritture giornalistiche nel dopoguerra*, in *Parola di scrittore. Altri studi su letteratura e giornalismo*, vol. IV, a cura di C. Serafini, Bulzoni, Roma 2024, pp. 167-178.

pubblicati su questa rivista,³⁵ particolarmente interessanti perché rivelano, ad esempio, i primi resoconti dell'ambiente frequentato da D'Arrigo nella Roma di quegli anni, quello degli artisti di via Margutta, con le prime riflessioni poi sviluppate susseguentemente negli anni della militanza come critico d'arte. Dalle informazioni note è possibile comunque pensare che proprio dal 1947 D'Arrigo abbia ottenuto una certa stabilità lavorativa come giornalista, soprattutto dal momento in cui iniziano le ben più significative collaborazioni con «Il Giornale di Sicilia» prima, e poi, l'anno successivo, con «Il Progresso d'Italia». Divenendo infatti corrispondente romano per il giornale palermitano – giornale che da pochi anni, liberatosi dalle catene fasciste, aveva ripreso autonomia di pubblicazione e che poteva contare su contributi di molti intellettuali romani inseriti nello stesso contesto culturale in cui era inserito D'Arrigo³⁶ – conquista una certa assiduità nella scrittura: nonostante ad oggi non si disponga ancora di un regesto completo,³⁷ gli articoli, che si collocano tra il 1947 e il 1949, compaiono sempre in terza pagina, sembrano avere una cadenza mensile e una scelta tematica non univoca ma variegata (come il genere dell'elzeviro impone) entro cui però è possibile rintracciare filoni ben precisi, rivelatori degli interessi e delle letture del giovane scrittore siciliano. Ma l'attività di giornalista per «Il Giornale di Sicilia» s'intreccia ben presto con quella per «Il Progresso d'Italia», a cui D'Arrigo collabora tra il '48 e il '49. Il giornale bolognese, diretto da Antonio Moluschi e Renata Viganò, di impulso

³⁵ Per gli articoli comparsi su «Omnibus» si fa riferimento agli studi compiuti da Daniela Marro che segnala solo sei articoli (D. MARRO, *L'officina di D'Arrigo. Giornalismo e critica d'arte alle origini di un caso letterario*, Ciolfi, Cassino 2002, pp. 12-27 e 225-229).

³⁶ Tra i tanti nomi si ricordi in particolare quello di De Libero, che diviene un caro amico di D'Arrigo, e quello di Flaiano già coinvolto nell'ambiente di «Omnibus».

³⁷ Anche per quanto riguarda gli articoli pubblicati su «Il Giornale di Sicilia» ci si può affidare alle pioneristiche ricerche di Marro (cfr. *ivi*, pp. 28-125 e 229-238) tenendo sempre conto che, ad oggi, manca uno spoglio sistematico delle annate pertinenti del giornale siciliano.

antifascista e animato da un afflato comunista, accoglie dalla penna dello scrittore aliese una folta serie di elzeviri in terza pagina, con cadenza pressappoco settimanale, inerenti fatti di cronaca politica e culturale così come brevi prose narrative.³⁸ Ai primi mesi del 1949 risale poi anche un'altra brevissima collaborazione con un periodico che si occupa di cinematografia: «Cinema-Stampa», rivista diretta da Piero Busatti, per la quale D'Arrigo cura una delle sezioni, *Trame da libri*, in cui prendendo spunto da romanzi e racconti trae dei soggetti funzionali all'eventuale produzione di film.³⁹

È indicativo il fatto che tra gli articoli pubblicati in questo periodo sulle diverse testate per cui lavora D'Arrigo ci sia una certa evidente corrispondenza: basta confrontare qualche titolo per accorgersi che testi apparsi su di un giornale compaiono poi, anche a poca distanza temporale, sulle pagine di un altro, con lievi modifiche, con un titolo rinfrescato o senza alcuna revisione. Ciò serve a rilevare come certi testi vengano ripresi in mano dall'autore, riutilizzati per qualche tempo, dall'intervallo di pochi giorni a un paio d'anni, fissandosi in un certo senso come auto-modelli per la scrittura successiva: è quanto si evince dalle risposdenze lessicali e sintattiche tra gli articoli, le poesie e i romanzi, o ancora dalle corrispondenze tematiche che fanno apparire certi passi di elzeviri come piccoli nuclei generativi dei romanzi o come rapide parafrasi libere per alcuni dei versi più ermeticamente oscuri di *CS*. Si tratta – in alcuni casi e sicuramente non in tutti – di scritture di consumo, che in qualche modo dovevano rispondere alla necessità di una remunerazione; ma ciò non inficia l'altezza espressiva e talvolta riflessiva di queste

³⁸ Per gli articoli pubblicati da D'Arrigo su «Il Progresso d'Italia» uno spoglio completo del quotidiano è stato effettuato da Giorgio Forni, che ha pubblicato un regesto in appendice a G. FORNI, *D'Arrigo e il nostos delle parole*, in «Critica letteraria», XLVIII, III, 188, 2020, pp. 548-551; con ulteriori successive integrazioni in Id., «Come se l'animale si risvegliasse dalla parola scritta sulla sabbia». *Parole e animali in 'Horcynus Orca' di Stefano D'Arrigo*, in «Critica letteraria», L, IV, 197, 2022, pp. 806-807, n. 21.

³⁹ Nella rivista rimangono, di D'Arrigo, solo tre testi comparsi nei primi tre numeri (gennaio, febbraio, marzo-aprile) del 1949.

prose, spesso piccoli cammei narrativi di una vivezza sensazionale. Non manca mai, in questi scritti, qualche riflessione incisiva, una lucida osservazione teorica, qualche pensiero proprio o condiviso espresso *in limine* alla storia, al fatto di cronaca, alle osservazioni di carattere sociale e culturale fatte oggetto dell'articolo: un piccolo prodromo di quella che sarà poi la nevrotica fase di aggiunta di cavillosi ragionamenti nella gestazione dell'*HO*. Ma da questa scrittura di un D'Arrigo trentenne passerà molta acqua sotto i ponti prima di arrivare a riversare tutta la fiumana del talento narrativo nel mare dell'epico romanzo.

Tralasciando le prose di critica d'arte degli anni Cinquanta e fermandoci dunque per il momento solo sugli elzeviri, su questa scrittura occasionale e pluritematica, varia e a tratti impegnata, è utile focalizzare certi motivi annidati tra le righe della carta ingiallita dei periodici che trovano corrispettivi nei versi e nelle immagini di *CS*. Presupponendo che anche l'occorrenza di una sola parola da un'opera all'altra può significare tantissimo – come dimostra il ricorrere, seppur a volte in minima parte, dello stesso lessico nella produzione di un qualsiasi autore nelle diverse fasi della sua scrittura, dalla giovinezza alla maturità, ricorrere che diventa in certo qual senso calibro stilistico autoriale, stile personale –, si potrebbe anche aspirare a rilevare delle concordanze nei testi di D'Arrigo degli anni Quaranta e Cinquanta (lavoro che si rimanda giocoforza ad altra sede), poiché ciò porterebbe a riflessioni molto interessanti. Valutando anche l'attenzione e l'impegno linguistico di un autore che si è in varie occasioni definito non sperimentatore ma creatore di una lingua, l'attenzione per la scelta linguistica, per le parole, per i lemmi più evocativi, per le *iuncturae* ricercate e le espressioni su misura, è un dato imprescindibile nella lettura delle poesie dello scrittore siciliano. Per dirlo con parole darrighiane, «una sola parola può essere una storia, tutto può essere una storia, [anche] lo sguardo più vago». ⁴⁰ Quindi se le parole sono storie, nulla vieta di intrecciare

⁴⁰ F. D'ARRIGO, *Il soldato Cherubino*, in «Il Giornale di Sicilia», 4 agosto 1949.

queste storie, le storie delle parole uguali per significato ma diverse per contesto: le parole di un giornalista che irretisce il suo lettore in un turbine di sensazioni provocanti e le parole di un poeta che in-nesta sogno, surrealtà e visione in immagini e barlumi di significato.

Essendo la gestazione delle poesie che andranno poi a comporre la *plaquette* scheiwilleriana collocabile cronologicamente in tempi molto prossimi alle collaborazioni con i giornali, l'ispirazione da fatti concernenti la sua attività di corrispondente è una constatazione molto verisimile. Si spiegano allora le consonanze tematiche alla base della continuità fra un gruppo di elzeviri e *CS*, continuità che poi si amplia fino all'*HO*. Già negli anni Quaranta, frammentati in diverse brevi prose, si possono quindi isolare i motivi principali della scrittura darrighiana. Partendo dal titolo stesso della silloge pubblicata nel '57 si potrebbe iniziare col parlare dell'indole tematica generale che lega i componimenti del *CS*. La sicilianità come espressione non geografica ma spirituale è formulata in una sorta di *Weltanschauung* isolana da emigrato non nostalgico ma indissolubilmente legato alla propria terra. È il sapore di base su cui sono costruite tutte le altre sensazioni della raccolta di poesie. Ma se la gabbia del verso poetico condensa questa pervadente atmosfera "gassosa" da scrittura sicilianista, le prose degli elzeviri dedicati all'isola o ai suoi abitanti diventano invece piccole speculazioni teorico-narrative. La dimostrazione dell'esistenza di «una cultura preesistente che non si lascia facilmente accantonare come superata»⁴¹ all'interno della produzione letteraria di D'Arrigo deve necessariamente partire dalla triade del *Quadernetto siciliano*, tre elzeviri apparsi tra aprile e maggio del 1948 su «Il Progresso d'Italia» che riassumono con toni estesi e vagamente ontologici il sentimento dell'isola, il sentimento quasi antropologico dell'essere Siciliani, espresso nell'*ἔνωσις* sincretistico tra sesso e *religio*. Peraltro proprio in questo nesso si può sciogliere il rapporto esistente tra i versi di *CS* e una religiosità mistica, dissociata, per certi versi di pasoliniana memoria – e forse speculare a

⁴¹ D. BIAGI, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, cit., p. 78.

quella che si trova o, per meglio dire, a seconda della prospettiva, che manca in *HO* – che ha a che fare con corpi e anime, poiché si potrebbe dire, citando Lorenzo Mondo, che all'interno della raccolta «non c'è religiosa consolazione in questo sodalizio con i vivi e con i morti, Gesù è appena un intermittente ricordo d'infanzia, i santi si confondono con i paladini e il vescovo Agostino presenta ardenti connotazioni saracene»;⁴² e non potrebbe essere altrimenti se da un lato si considera un D'Arrigo inserito nell'impossibilità di una religione redentrica postbellica e allo stesso tempo nella ricerca di una preistoria e di una pre-religione che porta piuttosto a pensare che «il mondo più vero di D'Arrigo viene prima del cristianesimo, prima della storia».⁴³ Con queste tre prose del *Quadernetto* si rivela, come che sia, tutta la riflessione pseudofilosofica, etnologica, morale, culturale che sta dietro all'aggettivo *siciliano* nel titolo del “librino”, come lo chiamava l'autore; una riflessione che si ritrova in continuità con altri articoli comprendenti elementi dello stesso tono, primo fra tutti *Scirocco in Sicilia* («Il Progresso d'Italia», 15 maggio 1948), che riguarda gli effetti contrastanti del vento caldo sui Siciliani, infiacchiti ed evadenti: lo stesso «scirocco contro la corazza»⁴⁴ di *Epigrafe in Sicilia*, lo stesso vento di un giorno lontano di *Per un fanciullo ingaggiato come angelo*, o ancora quello che spira africano in *Morire forse nei libri di scuola* e poi in *Età dell'oro*, in *Oh care, oh nere anime*, in *Dove galleggiano squame*. Ma a margine del *Quadernetto* è menzionata anche la “paura” che affligge questo popolo, paura della libertà negata, altro grande motivo che apparentemente, solo apparentemente, non trova un'esplicita declinazione tra i versi del *CS* e che invece ne è retroterra necessario: è forse un D'Arrigo meno conosciuto quello degli interventi socialmente e politicamente impegnati, ma basta leggere alcuni articoli in qualche misura *engagés*, come *Accade ora in Sicilia la dignità dell'uomo* («Il

⁴² L. MONDO, *Le poesie di Stefano D'Arrigo. Prima dell'Orca*, in «La Stampa», 10 febbraio 1978.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *CS*57, p. 9, v. 17.

Progresso d'Italia», 19 aprile 1948) oppure *Li prendono «pi fami e pi malatia»* («Il Progresso d'Italia», 6 febbraio 1949) che cavalcano l'onda delle rivendicazioni dei minatori dello zolfo nell'entroterra siciliano, per accorgersi di quanto la sicilianità di D'Arrigo non sia meramente geografica e disabitata ma segnatamente antropica. Gli stessi sentimenti spiritualmente paesaggistici che animano poi le ambientazioni liriche di una parte di *CS* sono espressi in un racconto, memoria d'infanzia, intitolato *Taormina di mia nonna e mia* («Momento sera», 9 dicembre 1947), che diviene poi, dopo qualche tempo, il testo iniziale di aggancio di un terzetto di elzeviri dedicati a Taormina e pubblicati nell'estate del 1948;⁴⁵ a Taormina d'altronde D'Arrigo si dimostra legato esplicitamente anche in poesia, nei sei versi della breve lirica aggiunta alla sua raccolta poetica nel 1978 intitolata *Taormina, mia Mignon*.

La Sicilia di D'Arrigo, Sicilia poetica così come Sicilia reale, rimanda sempre, in ogni caso a una Sicilia vissuta, nel passato attraverso l'infanzia trascorsa tra le case basse di Ali Marina, la giovinezza tra Milazzo e Messina, nel presente attraverso viaggi e vacanze nell'isola, da inviato o da emigrato nel suo ritorno a casa. Ma è l'infanzia isolana la componente più emblematica per la poetica della sua silloge, *status* lirico che rimane tema centrale per l'elucubrazione dei versi come delle cadenze ritmiche, delle scelte lessicali, delle visioni evocate. Quello dell'infanzia poetizzata, negli anni Cinquanta, è ormai un espediente retorico ampiamente sviluppato, e forse persino abusato. Che D'Arrigo s'inserisca in questa trafila tematica prevalentemente quasimodiana non stupisce quindi, nemmeno tenendo conto dei risvolti diversi con cui affronta questi temi. Ricordo frammisto a presente, memoria che parla di sé stessa forse, prima ancora degli esiti di un racconto puro. L'infanzia personale trova spazio in alcuni articoli come quello già ricordato su Taormina e la nonna o come i

⁴⁵ F. D'ARRIGO, *Pagine dal diario di un ragazzino fantastico. A Taormina con la nonna*, in «Il Progresso d'Italia», 31 luglio 1948; ID., *Itinerari a Taormina*, in «Il Progresso d'Italia», 22 agosto 1948; ID., *Le Sicilie di Taormina II*, in «Il Progresso d'Italia», 25 agosto 1948.

due elzeviri speculari *5 appunti sul mio cane* («Il Progresso d'Italia», 24 novembre 1948) e *Tre tempi e tre appunti nel mio cuore* («Il Giornale di Sicilia», 5 febbraio 1949), dove si raccontano e si collegano fatti ricordati dalla Sicilia con sogni effettuati nel presente a Roma; questi due articoli contengono spunti interessanti ravvicinabili soprattutto ai versi di *Oh care, oh nere anime*. Per il resto l'attenzione nei confronti dell'infanzia è mescolata al *Leitmotiv* delle conseguenze belliche: difatti in *La guerra ha menomato la fantasia dei bambini* («Il Progresso d'Italia», 6 ottobre 1948), *Guardiamo i bambini* («Il Giornale di Sicilia», 13 aprile 1948) – poi ripubblicato in *Più saggi dei grandi gli ex sciucià di Lanciano* («Il Progresso d'Italia», 31 marzo 1948) –, *Guerra ai giardini tra Bruno e Gino* («Il Progresso d'Italia», 31 maggio 1949), *Le bianche atrocità* («Il Progresso d'Italia», 10 giugno 1949) e poi «Giornale di Sicilia», 16 giugno 1949), i bambini sono visti come particolari esemplari di reduci di guerra. Quella del reduce è una marca tematica che rimanda ineluttabilmente a *HO*, opera che nel panorama romanzesco neorealista assume proprio per questa particolare prospettiva una forte parvenza di originalità, mentre, seppur presente, rimane tema non centrale in *CS*, dove la guerra è affrontata esplicitamente in un solo componimento, *Sui prati, ora in cenere, d'Omero*, che non a caso è considerato, sia dall'autore sia dalla critica, il vero e proprio incunabolo del romanzo del reduce 'Ndria Cambria. La poesia infatti è imperniata sull'impossibilità di un ritorno, costruito in un antiparallelo mitico rispetto alle vicende mitologemiche ulissistiche richiamate nei versi, giacchè, così come accade per 'Ndria, «l'unico possibile ritorno è quello immaginativo della poesia perché ci riavvicina a un momento originario»,⁴⁶ un momento necessario quanto inevitabile in cui il biblico *pulvis es et in pulverem reverteris* risuona nelle ceneri mitologicamente “primigenie” dei prati omerici distrutti dalla guerra. Da giornalista D'Arrigo affronta spesso la prospettiva esistenziale del reduce di guerra, prospettiva che a tratti forse personalizza sulla propria esperienza di

⁴⁶ G. FORNI, *D'Arrigo e il nostos delle parole*, cit., p. 544.

conflitto bellico, anche se i casi sono veri e propri fatti di cronaca entro cui si situa sempre l'argomento straniante spiegabile solo attraverso le ferite lasciate dal conflitto terminato qualche anno prima.

L'ossessivo tema della morte cui lo scrittore ritorna in ogni suo scritto – da una corposa parte delle prose pubblicistiche alla riduzione gogoliana di recente edizione, dall'*HO* a *CDN*, e naturalmente non si sottraggono le poesie, dove però il senso di morte è ovattato dalla trascendenza poetica – è valutabile come elemento per accostare lo scrittore all'Espressionismo novecentesco di marca tedesca. Ma se si notano per esempio i riferimenti insiti in un articolo come *Per il soldato Esposito squillano le trombe nel Sud* («Espresso», 19 marzo 1947 e «Il Progresso d'Italia», 3 febbraio 1948), dove le descrizioni del cadavere dell'uomo sono fuse con la narrazione delle folli gesta della folla che si lascia trasportare in un macabro invasamento, la morte diviene appieno una «truculenza erotica associata ad immagini mortuarie»⁴⁷ che rinviano al binomio *Ἔρως* e *θάνατος*, così come a quel «“primitivismo” espressionista orientato ad indagare le pulsioni fondamentali del soggetto».⁴⁸ Con quest'ultima accezione la simbologia semantica della morte la si può ricercare tra le righe di *CS* (e poi anche, con esiti ancora più interessanti, nelle poche poesie postume), dove corpi feriti, anime di defunti e suoni mortiferi arricchiscono di profondità la parvenza disillusa della creazione poetica. L'insistenza sulla morte negli articoli è per il resto un vero e proprio tema ricorrente, sia nella forma del suicidio (*Un suicidio alla luce del sole*, *Il biondino intanto si cura le ferite*, *Due vite, una vita*, *Desdemona vale Desdemona*), sia nella forma dell'omicidio giustificato (*La buona morte*, *Eutanasia*, *buona morte*, *Pietà e uxoricidio*).

Un accorgimento merita anche la dimensione del sogno nel D'Arrigo pubblicista, dimensione più vicina a quella del *CS* rispetto che a quella di *HO*. In *5 appunti sul mio cane* e *Tre tempi e tre appunti nel mio cuore*, ad esempio, D'Arrigo racconta di tre sogni con soggetto

⁴⁷ A. SGROI, *Impronte espressioniste e gaddiane nella polifonia di 'Horcynus Orca'*, in «Siculorum Gymnasium», LVI, 1, 2003, p. 230.

⁴⁸ *Ibid.*

ricorrente: un cane nero in attitudini protettive.⁴⁹ Colui che racconta in prima persona si può identificare senza dubbio con D'Arrigo stesso e dà un'informazione di non poco conto: questi sogni avvengono soltanto a Roma, «in *quella* città misteriosamente affascinante»,⁵⁰ non nella sua Sicilia. Anche in *Fuoco vivo e fulmini sugli occhi del bambino* («Il Progresso d'Italia», 31 ottobre 1948) e *Fuoco su questi occhi* («Il Giornale di Sicilia», 23 novembre 1949) viene ribadita la distanza Roma-Sicilia come generatrice di sogno-visione, nonostante ciò che viene raccontato abbia tutte le caratteristiche per essere qualcosa di realmente accaduto: come se realtà e sogno si fondessero in un'unica visione narrata, elaborata attraverso espressioni⁵¹ che hanno il preciso scopo di confondere il lettore e creare quella sensazione fumosa di iper-realtà onirica. La dimensione onirica, come quella memoriale, è possibile solo a Roma, mentre in Sicilia c'è il vissuto: eppure nella poesia D'Arrigo orienta nell'isola anche l'immaterialità della visione, tanto da suggerire l'ultimo verso della “mitica” *Età dell'oro* con una dichiarazione di poetica: «parole e fumi qui in Sicilia levo»,⁵² le parole per la materialità della poesia, i fumi (forse quelli delle amate sigarette) per la visione inconsistente del sogno e del mito; una chiusa che dà luce anche all'importanza data alle sequenze oniriche nella narrazione di *HO*, romanzo pervaso da un'atmosfera a tratti interpretabile come fantastica, surreale, visionaria, sognante appunto, che ci porta a valutare con occhi diversi l'affascinante lettura di Angelo Romanò, il quale arrivava a supporre «che in realtà il ragazzo [Ndrìa] sia morto in guerra; e che tutto ciò che il romanzo racconta non è

⁴⁹ La figura del cane ritorna anche tra i versi di CS.

⁵⁰ F. D'ARRIGO, *Tre tempi e tre appunti nel mio cuore*, in «Il Giornale di Sicilia», 5 febbraio 1949.

⁵¹ Un esempio può essere l'espedito dell'alternativa locativa fra parentesi tonde tramite cui D'Arrigo confonde gli spazi e le identità dei luoghi: «quell'ardente corteo sotto i balconi della sera nel Lazio (o Sicilia)» (F. D'ARRIGO, *Fuoco su questi occhi. A notte alta si udì la voce di un padre afflitto e si vide gente che camminava sotto i balconi chiedendo luce per un bambino cieco*, in «Il Giornale di Sicilia», 23 novembre 1949).

⁵² CS57, p. 27, v. 24.

altro che il sogno di un ritorno, sognato in un momento qualunque prima di morire». ⁵³

Che l'autore di *CS* sia pertanto implicato negli stessi motivi e nelle stesse considerazioni del pubblicista è un dato evidente. Resta soltanto da accostare i testi e leggere in parallelo i due contigui momenti di scrittura, pubblicistica e poetica, che si possono assimilare a un unico periodo: la scrittura darrighiana prima di *HO* ha inevitabilmente quindi dei caratteri di diversificazione e coerenza interna, e se da una parte a essa manca la riflessione linguistica che ha reso celebre il romanzo e soprattutto il suo autore, è dall'altra dotata di un coacervo di temi, immagini e motivi narrativo-poetici che costruiscono negli anni l'intero universo darrighiano così come lo conosciamo e lo ricostruiamo oggi.

1.3. *Tempi e luoghi della poesia darrighiana (1941-1978)*

«Quest'anno dovrebbe essere l'anno buono per me, buono nel senso che quest'anno dovrei finirla coll'essere un poeta inedito». ⁵⁴ Così scriveva lo scrittore messinese all'amico Zipelli nel 1956 facendogli sapere della prossima pubblicazione di alcune sue poesie, le quali sarebbero poi uscite nell'estate di quell'anno in «Letteratura», prestigiosa rivista fondata e curata da Bonsanti; poesie che per la prima volta avrebbero avuto una presentazione di tutto rispetto, quella firmata da Caproni. Quello stesso anno d'altronde avrebbe anche consegnato le prime bozze di *CS* a Scheiwiller per la pubblicazione del libretto stampato l'anno successivo. In realtà D'Arrigo non era un poeta del tutto inedito: sicuramente «*Codice siciliano* è il suo primo libro», come specificato nella nota bio-bibliografica che accompagna l'edizione del '57, «ma *quelle* non sono le sue prime

⁵³ A. ROMANÒ, *Note di lettura per 'Horcynus Orca'*, in «Paragone», xxvii, 316, 1976, p. 101.

⁵⁴ Lettera di S. D'Arrigo a C. Zipelli, 31 gennaio 1956, ANSR.

poesie». ⁵⁵ Eppure prima del *CS* non sembra esserci apparentemente nulla di particolarmente rilevante sul fronte poetico in concomitanza con gli anni giovanili e con l'attività di pubblicitista. Le origini della poesia di D'Arrigo hanno però un retroterra temporale che va ben oltre l'arco cronologico di *CS*: le liriche della silloge, sia da quanto dichiarato in epigrafe, sotto la dedica, sia in nota finale, sono state composte dal 1950 al 1956, ⁵⁶ ma D'Arrigo scriveva poesie già da diversi anni. A Messina, dove si era trasferito prima dell'inizio degli anni Quaranta, con lo scoppio della guerra, per studiare alla facoltà del Magistero, dopo aver vissuto per qualche tempo a Milazzo, cominciano a maturare le prime esperienze poetiche e in generale le prime esperienze di scrittura che giungono in qualche caso a occasionali pubblicazioni inquadrate in riviste universitarie fasciste. Nella città dello Stretto, infatti, il giovane futuro scrittore si trovava immerso in un contesto culturale di spiccata avanguardia, immancabilmente inquadrato nell'alveo delle direzioni politiche del regime, che, per quel che riguardava la vita universitaria, era orchestrato dalle iniziative del GUF (Gruppo Universitario Fascista) messinese, sezione che si distinse – oltre che, come comunemente accadeva in tutte le città, per la pubblicazione di riviste ⁵⁷ –, anche e soprattutto per le fortunate *pièces* del Teatro Sperimentale Universitario fondato da Fulchignoni nel 1937. ⁵⁸ L'attività del teatro si svolse fino al

⁵⁵ *CS*57, p. 56.

⁵⁶ In realtà è stato dimostrato che alcuni testi della silloge (ad esempio *Oh, in Italia memoria* e *Epigrafe in Sicilia*) hanno delle stesure precedenti da datare almeno agli anni Quaranta (cfr. G. ALVINO e A. MASTROPASQUA, *Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 103-115).

⁵⁷ Le riviste pubblicate dai GUF erano periodici svuotati di ogni significato politico ma saturi di testi di giovani intellettuali che ragionavano, quasi in maniera pura e con prospettive anche molto generali, di contenuti afferenti ai più svariati ambiti della cultura. Gli articoli parlavano di arte, letteratura, filosofia e v'erano anche testi letterari di giovani studenti scrittori.

⁵⁸ Il teatro sperimentale, nonostante fosse una delle iniziative dei GUF, riusciva a rappresentare in modo del tutto originale e avanguardistico autori banditi dal regime, soprattutto scrittori stranieri come quelli americani. Per un approfondimento sul

1942 ed è molto probabile che lo scrittore di Ali fosse a conoscenza di queste iniziative cittadine. Da una lettera del giovane D'Arrigo al futuro filologo Gianvito Resta,⁵⁹ suo collega di studi, sappiamo infatti che lo scrittore ventenne partecipava alle iniziative promosse dai GUF provinciali: al compagno invia in quella lettera una poesia, *Per ricordare*,⁶⁰ una breve composizione di dieci versi organizzati in tre strofette, con cui aveva partecipato alle ultime Prelittorali, le selezioni messinesi per i Littorali della Cultura e dell'Arte, ricevendo, secondo quanto afferma l'autore, l'apprezzamento della commissione valutatrice per il concorso e di Pugliatti, che ricopriva l'incarico di presidente. *Per ricordare* è una poesia che costruisce un ricordo mnemonico-visivo assimilabile all'aria del *locus amoenus*, dove però l'elemento equoreo evocato *in absentia* completa un'immagine non perfettamente tradizionale. La struttura tripartita isola al centro una sinestetica visione paesaggistica nella doppia cornice di distico-terzina e della parentesi:

Ad altre stagioni ho custodito
il mio stupore d' esistere.

(I campi accorrevano al bivio alto
in una corsa snella
di alberi – levrieri

caso di Messina si vedano *Il Teatro sperimentale di Messina. Saggi e note critiche con 20 illustrazioni*, a cura di F. Tropeano e H. Cuzari, GUF Messina, Messina 1941 e N. CACIA e E. MORMINA, *Teatro Sperimentale Universitario. Dalle origini ad oggi a Messina*, Edizioni dell'Ateneo Messinese, Messina 1969.

⁵⁹ Cfr. Lettera di S. D'Arrigo a G. Resta, 14 aprile 1941, ANSR. La corrispondenza tra D'Arrigo e Resta è stata riscoperta da Sgavicchia, che ha pubblicato diversi stralci inediti in S. SGAVICCHIA, *Preistoria del 'Codice siciliano'. Stefano D'Arrigo poeta*, cit., pp. 103 e sgg. Da queste trascrizioni si citano tutti i passi qui riportati. Le lettere, settantuno documenti che vanno dal 1941 al 1943, si trovano oggi presso l'ANSR.

⁶⁰ La poesia è stata pubblicata come inedito da Sgavicchia (ivi, p. 115) in appendice a un articolo da cui sono tratte anche tutte le altre trascrizioni delle poesie contenute nella corrispondenza di Resta riportate in questo libro.

all'orizzonte vicino la luce
indugiava dentro l'astro spento).

Mi manca la sonnolenza
delle acque per rientrare
nel cerchio dei ricordi.⁶¹

Si ritrova la meraviglia dell'esistenza personale rimandata a un'altra stagione (una stagione della vita? l'infanzia?) e poi il ricordo messo a punto in un processo ancora imperfetto, un ricordo incompleto: i confini dei campi che s'incrociano in un bivio posto prospetticamente in alto, in un immaginario *skyline* di file d'alberi, uno dietro l'altro, con una continuità di stabile movimento, alberi che compiono una corsa da veloci cani da caccia verso una probabile alba con un sole ancora spento. In *Per ricordare* la sonnolenza delle acque, la materica memoria dell'amniotico sonno prenatale o la ben più elementare calma dello scorrere di un fiume (magari il Nisi, fiume che attraversava la valle sopra cui sorgeva ad Ali Marina la casetta in cui il piccolo Fortunato D'Arrigo era nato⁶²) fa salda la visione al ricordo, la dimensione che si può raccontare e vedere ma mai più rivivere, mai più riattraversare entrando nel suo cerchio. È un D'Arrigo che ammicca a chiare influenze ermetiche, a una poesia che si fa ragione di sensazioni recondite, ascoste nei versi. Sono le prime esperienze di un giovane che intende pian piano votarsi alla scrittura, con un'ancora acerba riflessione letteraria. Gli elementi isolabili di questa breve poesia però sono molto interessanti da accostare a un ricordo reale dell'autore risalente a più di dieci anni prima. I campi, gli alberi, una corsa, i levrieri, un astro che si spegne, che muore, il sonno, forse compongono un ricordo, qui completamente destrutturato,

⁶¹ Lettera di S. D'Arrigo a G. Resta, 14 aprile 1941, ANSR.

⁶² Cfr. G. CAVARRA, *Ali Terme e gli anni giovanili di Stefano D'Arrigo*, in «Gazzetta del Sud», 10 febbraio 2002.

raccontato insieme ai sogni canini in *5 appunti sul mio cane*.⁶³ Una semplice suggestione che nella scrittura di D'Arrigo non è poco comune dall'arrivare, poiché la sua penna costruisce un universo compatto di figure, simboli e situazioni, modulati di volta in volta a significare qualcosa di diverso. Ma è una suggestione in un certo qual modo giustificata: per queste prime poesie è lampante il contesto dell'infanzia, dei suoi primi dieci anni di vita passati ad Alì Marina (oggi Alì Terme), un luogo a metà tra il mare e la terraferma con una comunità che viveva di agricoltura e di pesca; gli stessi genitori dello scrittore pare che in questo primo periodo inoltre lavorassero anche a bracciantato nei campi.

L'attiva partecipazione di Fortunato alle iniziative culturali universitarie del regime si traduceva però anche nelle prime pubblicazioni in rivista, sia sul fronte della poesia, sia sul fronte della prosa.⁶⁴ Nello stesso anno in cui inviava a Restia le sue poesie esce infatti anche una lirica in rivista: si tratta di *Partono donne*, sedici versi che compaiono sul n. 5 (maggio 1941) di «Via Consolare», la rivista edita dal GUF di Forlì. Il componimento, che assume il valore di un inedito, è sicuramente considerabile come una tra le prime, se non la prima, delle liriche pubblicate da D'Arrigo prima di *CS*, e più in

⁶³ «Tanti anni fa, io ero bambino, di forse otto o nove anni, assistetti alla morte di un cane. Io e i miei lavoravamo a bracciantato alla raccolta delle mandorle. Io mi ero ammalato ed ero stato lasciato quel giorno nel "fondaco" [...] solo con un cane da caccia che vedevo per la prima volta [...]. Questo cane, a un certo punto, saltò a fatica sulla branda dove io giacevo e cominciò a gemere, a guaire piano piano presso di me. Capii subito che stava per morire [...]. Mi alzai, chiamai per casa, corsi fuori, ma nessuno vidi [...]. Non mi accorsi quando spirò. Dopo un po', vidi la sua lingua floscia fra i denti. Allora scappai fuori, corsi per la campagna su per il pendio di mandorlati e lì fui raccolto svenuto da mia madre» (F. D'ARRIGO, *5 appunti sul mio cane*, in «Il Progresso d'Italia», 24 novembre 1948).

⁶⁴ Si considerino ad esempio un passo teatrale a due intitolato *Due scene* pubblicato il 15 aprile 1942 in «L'Appello», mensile del GUF di Palermo, il criptico racconto intitolato *Appiglio per malinconia* pubblicato il 25 luglio 1942 in «Rivoluzione», rivista del GUF di Firenze, e il breve racconto in forma epistolare *Lettera come memoria a Michele* edito il 14 ottobre 1942 nel quotidiano fascista palermitano «L'Ora della sera».

generale il più antico testo pubblicato conosciuto fin'ora che porta a retrodatare ulteriormente l'esordio letterario del giovane D'Arrigo.

Ci rapivano donne fastose
 rimenbranze arcaiche.
 Ad una ad una in sere di fortuna
 dileguavano, speranze portandosi via
 inutilmente vissute, vite
 distrutte in braccio al vaporare
 delle lune, vergini segni
 bruciati a soddisfare gli Iddii.

(Le strade del ritorno consumavano
 aeree impronte sul cammino,
 ridevano città consapevoli
 di inesistenti indizi).

La follia degli anni si smarriva
 negli orti e nei fiumi
 a mezzogiorno come un inganno
 atrocemente durato.⁶⁵

Un distico introduttivo che presenta, con il lampante strafalcione all'antica delle «rimenbranze»,⁶⁶ una constatazione pura: l'attrattiva irresistibile di certe donne, donne con un'opulenza antica, arcaica, vissute in un ricordo remotissimo. Una sestina con forti *enjambement* che si presterebbe all'equivoco se non fosse dominata da una lettura cadenzata dalle virgole e costruita sugli iperbatì. Due quartine finali poi: la prima rinchiusa in un *a part* tra parentesi, la seconda a delimitazione di una serie di versi ermeticamente suggestivi. Donne che scompaiono una a una, epanaletticamente, nel nulla in certe sere scelte occasionalmente, donne che eliminano speranze illusorie,

⁶⁵ F. D'ARRIGO, *Partono donne*, in «Via Consolare», II, 5, 1941, p. 7.

⁶⁶ Si noti che potrebbe anche trattarsi di un ben più banale refuso.

donne che hanno a che fare con esistenze rovinate tra le braccia della notte, donne antiche come vergini sacrificali. Corpi inconsistenti consumati dalle stesse strade che percorrono, o meglio, sciogliendo l'anastrofe, impronte leggiadre che calcano la via del loro ritorno tra città che ghignano per falsi motivi. Donne fuggitive nella follia degli anni, follia che si annulla per orti e fiumi, che si rinsavisce in un lungo doloroso inganno nascosto sotto la luce del sole. Una poesia, quindi, che ha delle complicazioni sintattiche ben precise, delle velature semantiche suggestive quanto oscure: donne che vanno via in un ritorno all'eterna storia di ogni giorno, partenze di esseri quasi invisibili e canzonati nonostante la loro inconsistenza. Vale la pena isolare appena qualche aspetto: la ricerca verso un tempo precedente al passato stesso, l'arcaicità della visione, e l'interesse verso un mondo che ha qualcosa di non detto, quello muliebre. Di donne che partono se ne incontrano diverse nell'opera di D'Arrigo: ad esempio la Conchita di *Appiglio per malinconia* («Rivoluzione», 25 luglio 1942) che si imbarca senza dire nulla a nessuno per seguire il suo bel marinaio francese biondo; Efride Kiebourg che parte incinta alla volta della Sicilia per cercare il suo amato soldato catanese in *Nato e poi morto* («Espresso», 27 gennaio 1947) e in *Una lettera da Fossoli* («Il Progresso d'Italia», 5 dicembre 1948), o le femminote che partono tutte le notti per contrabbandare sale sulle acque blindate dello Stretto nell'*HO*. Anche in questo caso, come nel precedente, molte suggestioni che però non forniscono una sicura interpretazione di questi versi isolati. Intanto lo stile del giovane D'Arrigo è riconoscibile e al tempo stesso ancora troppo poco originale nella tecnica compositiva: l'uso degli incisi tra parentesi tonde,⁶⁷ le costruzioni

⁶⁷ Incisi e incidentali di questo tipo, che ricorrono molto spesso nelle poesie e nelle prose degli anni Quaranta, sono del tutto assenti nelle poesie di *CS* (fatta eccezione per *Pregreca*, componimento che viene però aggiunto alla raccolta solo nel '78). Anche nell'*HO* nel passaggio dalle prime redazioni a quella definitiva si nota la scomparsa dell'uso di parentesi tonde messe a testo: lo scrittore considerava la cosa significativa (cfr. O. BARRESE, *Appartato per capire di più. Intervista a Stefano D'Arrigo*, in «Il Messaggero», 3 settembre 1982) e anche Mimma Mondadori

frasali che nascondono riferimenti di significato ben più complessi, scelte lessicali elevate lontanissime dalle sperimentazioni linguistiche di *HO*. È un D'Arrigo affetto da una "pseudo-epigonìa" ermetica.

Gli esordi poetici esplorati in questi due saggi si situano in quello che potremmo definire il primo tempo della poesia darrighiana. Un primo tempo che si svolge a Messina ma che di siciliano ha ben poco. Un primo tempo che rimane sotterraneo e, limitatamente alle conoscenze attuali, poco esplorabile se non attraverso documenti d'archivio come la corrispondenza, materiali inediti e poche pubblicazioni di carattere non troppo incisivo. Una scrittura poetica ancora forse un po' acerba, sicuramente con qualche distanza rispetto ai motivi centrali di *CS*. Sono però questi gli anni in cui D'Arrigo vive esperienze formative importanti, tra gli studi letterari e la guerra, e poi la scoperta di un mondo fuori dai confini dell'isola: sono gli anni in cui le incombenze da arruolato "volontario", che lo portano per la prima volta ad attraversare lo Stretto, sono fittamente intrecciate con letture di vario genere, con libri di fortuna trovati nel suo spostarsi. Così infatti raccontava nel 1960 a Vittorini:

Gli anni di guerra, di vita militare, credo siano stati quelli più sicuramente formativi per me. [...] Sono stato uno di quei forzati "volontari universitari". Feci il corso allievo ufficiale a Udine, in Autocentro. Per il servizio al reggimento, da sergente (il corso allora si faceva "alla tedesca") fui mandato a Palermo. [...] Dallo sbarco degli Alleati in Sicilia sino al loro ingresso a Messina feci parte di un carro-officina mobile. Ci spostavamo continuamente [...]. Un ragazzo di Mantova, che si chiamava – di battesimo – Virgilio (non dovrei

ricordava come aneddoto sullo scrittore siciliano che D'Arrigo «imprecava contro le "stampelle della lingua": virgolette, puntini, parentesi» (M. MONDADORI, *Una tipografia in paradiso*, Mondadori, Milano 1985, p. 199). La parentesi è comunque molto usata da D'Arrigo negli articoli pubblicistici ma non in modo banale: così come nelle poesie giovanili, l'autore «se ne serve per circoscrivere un intero periodo, che, tra l'altro, non presenta legami di ordine sintattico con il resto del discorso» (D. MARRO, *L'officina di D'Arrigo. Giornalismo e critica d'arte alle origini di un caso letterario*, cit., pp. 38-39).

ricordarmelo?) e che tentava di passare in continente, mi portò verso lo Stretto sulla “520” di qualche generale che egli aveva aggiustato. Con questo ragazzo eravamo stati assieme molti mesi e al momento di salutarci gli regalai *Parole* di Saba, dato che Virgilio giocava all’ala sinistra e là c’erano dei bei versi sui calciatori. [*Parole* insieme ad altri libri di Carabba mi era arrivato in un pacco a Palermo. È impossibile dire il godimento che mi procuravano i pacchi di libri – come questi di Carabba o di Parenti o delle Edizioni romane di Modernissima (con l’*Anabasi* di Saint-John Perse tradotta da Ungaretti) – libri che non trovavo nelle librerie e che richiedevo sia prima da Messina sia dopo. Andando a Udine, eravamo a drappelli di tre – per il corso ufficiali scendemmo a Firenze per quasi mezza giornata: presi la *Conversazione in Sicilia* e le *Canzonette* di Virgilio Giotti e credo gli *Esercizi di lettura* di Gianfranco Contini. A Udine in una libreria vecchia (o antiquaria) trovai due copie de *Gli Indifferenti* e tre de *La Coscienza di Zenò*. Con noi siciliani al corso c’erano molti veneti e parecchi triestini: quelle copie se le passarono fra di loro, Moravia però li interessò tutti più di Svevo]. Nei giorni d’agosto precedenti l’occupazione di Messina fui in un posto sulla “nazionale” Catania-Messina chiamato S. Placido Calonerò. Messina era da parecchio in macerie, deserta, invasa da esalazioni pestifere, gli inglesi però, da Catania, traccheggiavano aspettando gli americani da Palermo. [...] Dietro le truppe alleate – e quasi frammisto alle mute scatenate degli intrallazzisti – arrivai a Napoli appena liberata, in cerca d’una nostra familiare della quale non avevamo più notizie. Di lì a poco la guerra si sarebbe impantanata a Cassino. In quei giorni il Vesuvio eruttava e il vento portava sino a Eboli la cenere e i lapilli. Il primo libro “proibito” che ebbi fra le mani a Napoli fu il *Marx* del Labriola.⁶⁸

Nel turbinio degli eventi bellici, le esperienze di un giovane ventenne alle prese con situazioni eccezionali si sommano alla tempra

⁶⁸ Lettera di S. D’Arrigo a E. Vittorini, giugno-luglio 1960, CAM; poi anche in «*Il Menabò*» di Elio Vittorini (1959-1967), a cura di S. Cavalli, intr. di G. Lupo, Aragno, Torino 2016, pp. 147-149.

intellettuale degli studi frammisti a letture di grande attualità. È innegabile che lo sperimentare direttamente la guerra nella propria terra, la visione di una Messina distrutta, lo Stretto popolato da militari e “intrallazzisti”, gioveranno al D’Arrigo romanziere. Ma la guerra doveva anche essere sentita, in questo primo tempo della scrittura di un giovane che scriveva e leggeva tantissimo, un ostacolo al libero fluire della propria mente, all’ispirazione poetica, anche un ostacolo allo studio.⁶⁹ L’angosciosa “incongruenza della situazione”⁷⁰ in cui si trova il giovane Fortunato è però solo una delle due facce della medaglia: proprio l’eccezionalità della vicenda umana si sposa a una ricerca di poetica agognata e raggiunta nel ritorno a un passato perduto, nella realizzazione di un momento ideale in cui vita e poesia possano coincidere, nell’ineffabile espressione di una visione esistenziale propria, identitaria e lirica. Risalgono a questo momento alcune dichiarazioni di poetica contenute nella corrispondenza inviata a Resta⁷¹ che assumono come modello di riferimento le teoriche elucubrazioni sorte in quegli anni intorno all’Ermetismo. In ogni caso la guerra, prima di concludersi, darà

⁶⁹ «Come si può studiare? Non so, e credo nessuno lo sappia. A tutto, a tutto io penso, ci si può pensare, a combattere, a partire, a gridare, ad amare (ad amare si) fuorché a studiare. Restare seduto a un tavolino [...] non si può perché poco più in là il mondo si muta, ci muta senza che ce ne accorgiamo, poco più in là uomini muoiono. Restare in questa inerzia è non aver cuore, è essere senza anima, tenersi ad un limite vano» (Lettera di S. D’Arrigo a G. Resta, 14 aprile 1941, ANSR).

⁷⁰ Cfr. *ibid.*

⁷¹ «Io ho un’origine, un centro poetico: disperatamente mi sforzo di adeguarmi con la miseria dei mezzi materiali a questo mio raggiunto mondo ideale. Ho attinto quella tale “Straordinarietà” di cui ti parlavo [...]. Io ho attinto però a prezzo di una assai cara visione di me stesso, e in me stesso degli altri. Poeticamente sono vissuto come nessuno può vivere [...]. Sono ritornato al passato con un corpo provatissimo, mi pare, ad improvvise, ingannevoli, ignorate fulgurazioni. Sono ritornato ai giorni perduti con la tenera (la poetica) illusione di riaverli, di saperli almeno una volta (e non “risaperli” ché non li ho mai conosciuti) miei, sono ritornato con l’accorata certezza che ormai qualcosa non mi tenesse troppo lontano dal cielo. Perciò mi sembra di essermi definitivamente salvato e perduto» (Lettera di S. D’Arrigo a G. Resta, 28 maggio 1941, ANSR).

a D'Arrigo la possibilità di finire anche gli studi, coronati da una quasi fortuita discussione orale della propria tesi di laurea a Messina, indossando ancora la propria divisa, il 27 giugno 1943. È in questo primo tempo, proprio grazie all'ambiente universitario condiviso, che conosce, oltre a una cerchia di amici intellettuali – tra cui vale la pena ricordare il pittore messinese Felice Canonico,⁷² insieme al quale il giovane D'Arrigo curava un giornale murale⁷³ –, anche una diciottenne studentessa di Lettere del primo anno che sarà per lui compagna di vita: la giovane calabrese Giustina Bruto, detta Jutta, che Fortunato sposa a Messina il 26 gennaio 1949. I due rimarranno insieme per più di quarant'anni, fino alla morte dello scrittore, e Jutta, partecipe della carriera letteraria del marito, diverrà fedele testimone e lusinghiera giudicatrice dell'immane opera sulle fere sino a raccogliere e promuovere, da vedova, l'eredità artistica dell'uomo a cui era stata legata. Dopo lo sbarco americano il giovane Fortunato si era poi anche immedesimato nel fervido clima politico libertario, inserendosi insieme ad altri suoi coetanei amici nella nascente lotta socialista postbellica. Così raccontava, infatti, il giornalista messinese Giuseppe Loteta, che ebbe poi a frequentare D'Arrigo a Roma molti anni dopo:

Capria, Cimino, Ghersi, io, abbiamo vissuto a Messina un'esaltante esperienza universitaria nell'Unione goliardica e nell'Organismo rappresentativo universitario, palestre ineguagliabili di democrazia e di spirito libertario. Ma chi aveva dato inizio a tut-

⁷² Il rapporto di amicizia con Canonico inizia a Messina ma prosegue anche a Roma: lì entrambi si trasferiscono vivendo nella stessa pensione (dove alloggiava anche Zipelli, altro amico d'infanzia) e le frequentazioni tra i due dureranno fino alla seconda metà degli anni Cinquanta.

⁷³ Si ricava quest'informazione da una testimonianza di Consolo: «A Messina, all'università fa un giornale murale. D'Arrigo scriveva e un suo amico, Felice Canonico, disegnavo. Vittorini, chissà per quali vie, da Milano sa di questo giornale e scrive perché vuole vederlo, vuole leggerlo. Gli mandano un numero con un interessante articolo di D'Arrigo, "La crisi della civiltà"» (V. CONSOLO, *Un moderno Ulisse tra Scilla e Cariddi*, in «L'Orsa», 2 febbraio 1975).

to questo era stato proprio Fortunato D'Arrigo nel 1943, appena tornato dalla guerra, formando il primo organo di rappresentanza degli universitari messinesi, il Cpu (Comitato permanente universitario). Non soltanto. Si era anche impegnato in politica. E pochi mesi dopo l'arrivo degli eserciti anglo-americani a Messina (agosto 1943) un gruppo di giovani aveva costituito la federazione giovanile socialista. Chi erano? Eugenio Fiorentino (poi magistrato, capo della Procura della Repubblica cittadina), Felice Canonico (poi pittore di primo piano), Paolo Chiossone (giovane brillante, scomparso prematuramente). E Fortunato D'Arrigo, animato da una gran voglia di agire, di dibattere, di costruire, dopo gli anni della guerra, che lui aveva passato in divisa, in un esercito destinato alla sconfitta.⁷⁴

Non è un caso quindi se nel 1947, nella nota biografica che accompagna la notizia della vittoria del Premio dei Nove dell'«Espresso», viene precisato che il giornalista aliese vincitore è un socialista militante.⁷⁵ Verranno anche rinnegate le collaborazioni culturali del D'Arrigo studente universitario con i GUF, come si comprende bene dalla lettura di un articolo, *Università come popolo*, scritto dal giovane Fortunato nel 1945.⁷⁶

⁷⁴ G. LOTETA, *A cena con Stefano D'Arrigo*, in *Stefano (Fortunato) D'Arrigo. Giornalista-Letterato*, a cura di G. Toldonato, Associazione Culturale Antonello da Messina, Messina 2013, p. 25.

⁷⁵ F. D'ARRIGO, *Per il soldato Esposito squillano le trombe del Sud*, in «Espresso», 19 marzo 1947.

⁷⁶ D'Arrigo scrive: «Considerammo l'Università-guf come la torre d'avorio fra le classi sociali: classe a sé stante, di aristocratici, di selezionati. Giungemmo a considerare noi medesimi, parte studiosa di un popolo (ma parte "inquadrata del partito") come gli unici rappresentanti possibili e dotati della Nazione "in marcia": gli unici giovani capaci di "conquistare l'avvenire". [...] Fra le rovine di un'epoca ingiusta e crudele, in mezzo a milioni di morti, è crollata anche la torre d'avorio, l'Università-guf, presidio di una giovinezza che non fu mai vera» (F. D'ARRIGO, *Università come popolo*, 4 settembre 1945; poi in S. SGAVICCHIA, *Una trama d'autore*, in S. D'ARRIGO, *Il compratore di anime morte*, cit., pp. 262-263).

Gli anni Quaranta, questo primo tempo poetico trascorso prima in Sicilia e poi, dopo gli altalenanti spostamenti durati fino a un trasferimento definitivo, a Roma dal 1946, rappresentano però forse una fase in cui la poesia è meno legata al sicilianismo espresso nella raccolta del '57. La Sicilia, con le sue ondose atmosfere, nei componimenti del '41 la si può solo immaginare per esempio in qualche sparuta agave fiorita che celebra la sua prossima morte, come si legge tra i versi di *Gli occhi t'occupava smemorato silenzio*.⁷⁷ Per il resto manca del tutto la condizione esistenziale geografica, che invece lascia posto a una poesia più cerebrale, inconscia forse, che si ripiega inizialmente sul motivo dell'infanzia perduta, dell'avanzare di una maturità spirituale piuttosto che nel ritrovare gli anni attraversati, il nome pronunciato in un richiamo forse materno, un ricordo di campi dorati dal grano e dal sole come quelli di *Di me rivedo*, in una visione che volge tutto a un tempo di prima.⁷⁸ E ancora i silenziosi prati dell'infanzia da cui il piccolo Fortunato è stato portato via per metter piede in una città di confine, la città sulla punta del mare Peloro, oltre il Capo, città come morte della fanciullezza, una città in guerra: uno strappo che ritrova segni di un sentimento ultraterreno, sovraumano, in una cara compagna dal viso tiepido nell'alba dolce di *Più che umano*, lirica popolata da guerre subdole e mortali, inesprimibili morti e finzioni da circensi alle prese con la realtà incredibile di quegli anni.⁷⁹ L'esilio cittadino poi, forse, coincide con il primo esilio, quello più lancinante

⁷⁷ «L'agave durava la sua morte, ligia / compagna al mio strazio sordo» (Lettera di S. D'Arrigo a G. Resta, 30 marzo 1941, ANSR).

⁷⁸ «Echi del nome mio risollevo da blandi / nascondigli (più accusa il mio cuore / gli anni perduti che ritrova). // Di me rivedo i passi sino al grano / in zone di sole / cruento come Dio» (*ibid.*).

⁷⁹ «Nei taciti prati dell'infanzia ove l'arco / [...] io per subdole/ guerre mi so morto, ma senza posa / tratto ad alludere la sembianza / anno per anno nel corpo allibito. // Fu ineffabile morte che mi trasse / nella città dell'estremo confine / per ritrovarti e fingere con te / più che umano il nostro passo di giocolieri. // L'astrale segno che porti per chiarezza / non mi mancò allora, mi fu palese / e dolce della tua consistenza / come cara mi fu alba negli orti / il tuo tiepido viso di compagna» (Lettera di S. D'Arrigo a G. Resta, 25 settembre 1941, ANSR).

perché esistenziale,⁸⁰ l'esilio della guerra che trasforma sogni in povere illusioni e la morte in dolcezza, e poi un nome, che è tutto quel che rimane, che è tutto ciò che si vuol salvare insieme alle parole; sono le premesse che compongono *Esilio e nome*, due rare strofe pentastiche, l'una per il mutamento, l'altra per il pericolo:

Un mutare di sogni così poveri
e di morti più estranei dove volgono
meravigliati alla dolce caduta:
fu questa la vicenda dell'esilio
primo, fu questa che non sai?

Un pericolo intatto ora insiste
preciso ai tuoi anni e desideri
fulminati lasciano le sere,
estrema cautela di far salve
le parole e il nome per cui vivi.⁸¹

La guerra come esilio sarà un'affascinante metafora che avrà vita nella poesia darrighiana fino almeno alla metà degli anni Quaranta, come dimostrano alcuni dei versi de *La guerra*, una poesia datata 1945-46 pubblicata postuma su «Molloy»:

La guerra ci grida nel cuore, la guerra
indomabile esilio. Il deserto che occorre tentare

⁸⁰ Il tema dell'esilio è un tema centrale nella poesia darrighiana, fin dagli inizi evidentemente. Lo si ritrova poi anche in *CS*, specialmente nella lirica dedicata a Ibn Hamdis. Questo perché la concezione con cui si sviluppa il sentimento di appartenenza etnica della poesia successiva è basata sull'abbandono della propria terra, abbandono vissuto autobiograficamente; difatti si può dire che «la Sicilia per D'Arrigo si configura prima di tutto come la terra-madre a cui tornare come nella leggenda omerica da un emblematico esilio» (G. A. CAMERINO, *D'Arrigo in versi*, in ID., *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, cit, p. 202), ritorno impossibile che però si fa attuabile nella poesia.

⁸¹ Lettera di S. D'Arrigo a G. Resta, 2 novembre 1941, ANSR.

giorno per giorno con calmo furore ci costa
 queste oscure parole di viltà e questa memoria
 di speranza di cui noi già priviamo
 le recenti coraggiose generazioni.⁸²

Esilio dal paese natale ed esilio esistenziale nella guerra: sono le componenti che trovano un *trait d'union* nella complessiva tematica dell'infanzia perduta, che innerva poi anche *CS*. L'abito dell'infanzia poetica è però centrale solo come fanciullezza rotta dagli anni. Un fanciullino quasi pascolianamente rinchiuso nell'indifferenza intima di una quiete adulta interrotta compare allora in *Chi vide*,⁸³ altra poesia con referente indefinito ma con tema trasparente e coerente con la visione intimistica del tempo perduto espresso nei vari componimenti già visti: dà ancor meglio prova di una poetica dell'io ancorata al sentimento personale della perdita della pace primitivamente suprema.

In questo primo tempo, a Messina, inseguendo nei vari spostamenti un conflitto che non accenna dapprima a finire, il poeta si divincola dall'oppressione dell'ineffabile senso di vuoto, dall'umana e inspiegabile alienazione di una realtà irriconoscibile come propria. L'infanzia, la guerra, l'isolamento lirico del sentimento, l'esistenza rotta da un'invisibile offesa: sono i temi di questo primo tempo poetico che si allunga fino agli anni successivi. Sembra a tratti aleggiare, in queste poesie, anche l'inespressa figura materna e la sua vicenda: quel trasferimento repentino dal paese natale, Ali, l'unità familiare venuta meno con l'emigrazione del capofamiglia, il padre di Fortunato, una nuova occupazione che mette la piccola rinnovata famiglia a contatto con una tensione esistenziale cittadina molto

⁸² S. D'ARRIGO, *La guerra*, in «Molloy», vi, 18, 1993, p. 3, vv. 15-20.

⁸³ «Mi fu fanciullo mite e segreto già / per morte chi intenta ti vide alle tue mosse / iniziali di luglio; fanciullo trascurato, sognò / delizie d'Inferno senza lagrime nella città / ove s'approssimava facile a ricondurti / la memoria d'occasioni atroci / e d'ogni scherno sovente e indomabile» (Lettera di S. D'Arrigo a G. Resta, 25 settembre 1941, ANSR).

procace (la madre di D'Arrigo passò infatti dal bracciantato al gestire una casa di tolleranza a Messina). Nel '46, quando l'allontanamento dalla propria terra diventa effettivo, sorge un motivo che sovrasta e si fonde con gli altri: la Sicilia come terra mitica e mitizzata, l'isola come patria dello spatriato, del migrante morente, la Sicilia letteraria, vissuta e ora ricordata, trasmigrata nella mente col ricordo e con i versi. Si apre un secondo tempo per la poesia di D'Arrigo, un secondo tempo e un secondo luogo, Roma, che porta a un percorso sempre più consapevole verso il desiderio di veder pubblicato il frutto di un ormai decennale lavoro di composizione. Del 1946, anno che si potrebbe individuare come spartiacque dei due tempi, rimangono testimonianze nelle prime lettere che D'Arrigo invia a Zipelli. In quell'anno Rino Zipelli aveva lasciato la Capitale e la pensione condivisa con lo scrittore amico d'infanzia e prende avvio una corrispondenza fitta e duratura. Tra le lettere inviate e tra i sette testi poetici presenti tra le carte in mano a Zipelli⁸⁴ emerge l'interesse verso una poesia che riprende i temi già fatti propri dal poeta aliese negli anni precedenti, ma con interessi che volgono a una maggiore materialità e una spiccata visualità. È il caso della splendida poesia *Mentre cadevi ti ricorda un commilitone*, lirica impregnata di tono civile dedicata a un soldato morto, che si legge in un dattiloscritto firmato e datato 13 marzo 1946 inviato a Zipelli:

Mentre cadevi ti ricorda un commilitone,
 il fiotto vivo di sangue sul panno
 della giubba: il tuo trofeo scarlatto
 in cima al petto.
 Con esso langue la tua gioventù
 senza più gridi, senza furore di voci
 e di bandiere. Sino a te, dove sei,
 sotto il campo di grano, non arriva lo splendore

⁸⁴ I testi sono stati pubblicati (e a queste trascrizioni facciamo affidamento per citare in questa sede) in appendice a G. ALVINO e A. MASTROPASQUA, *Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 106-114.

di questo cielo, non arriva il dolce suono
 di una tromba che ti chiama alla marcia
 ingrata e cara: cara e ingrata finché di rosso
 non si colori la fronte, la guancia
 d'ogni nuovo soldato ragazzo.
 [...] Tu non sai che è cresciuta verde
 erba sulla tua tomba; erba
 verde futuro pane per chi poi sarà ucciso,
 [...] Sui camions, di notte, vociavi dolcissimo
 di una patria senza nome, patria tua, di un uomo
 nel mondo, patria degli uomini negri e bianchi
 nel mondo. [...]
 Forse un uomo col tuo nome era soldato,
 non tu, stretto nel grigioverde, col tuo viso,
 colle tue mani che battono l'aria,
 non tu. Fra noi ancora senza più fiato,
 stremata una sembianza insidierà
 il tuo cuore, la tua ostile
 carità d'esistere.⁸⁵

Le sensazioni coloristiche, qui moltissime, che battono in particolare sul rosso del sangue e sul verde dell'erba, allusioni del tricolore italiano, e il motivo di una patria nascosta al corpo esangue e dimentico della sofferenza bellica, della gloria dell'onore nella morte, danno vita a una visione che supera la guerra per riflettere e raccontare il dopo, non ancora nella prospettiva del reduce sopravvissuto ma già nel ricordo elaborativo di un lutto comunitario. Non manca la perdita di una gioventù senza più grida, frastuoni e vociare, in un rinnovarsi generazionale che dimentica chi ormai non vede l'avvenire delle nuove stagioni. Ma si adombra già l'ideale di un futuro senza speranza, spezzato da un passato che segna: speranza negata che si specchia in quell'impossibile ritorno horcyniano, in quell'impossibile

⁸⁵ Dattiloscritto firmato e datato inviato da S. D'Arrigo a C. Zipelli, 13 marzo 1946, ANSR, vv. 1-13, 16-18, 26-29, 32-38.

ritorno alla patria, all'infanzia, ritorno irrealizzabile a una memoria senza ombre. Una spiccata somiglianza prospettica e poetica lega questo componimento alla già citata e coeva *La guerra*, con un ritorno verso un paese che è solo memoria, che è solo immaginario, per ritrovare un compagno sbattuto a terra, caduto, anche in questo caso come nel precedente, amico perduto e infine non ritrovato:

(Ancora un anno nel ricordo i vostri visi
non umani tornano su queste vecchie, distrutte
spiagge dell'Europa. L'estate vi soccorre
in una nuova aria mite per le strade fumanti
odorose della città dove alla morte sicuri
siete cresciuti). Il deserto lo battiamo ancora vergine
e intatto sotto un cielo che non ha vento. Ma
chi muore dovrà perderlo, si sa. Sono fatti
sulla sabbia i suoi passi, sono strette le sue mani
in un vuoto di squallore come Cristo e i malfattori.
Così arduo silenzio inaugura il paese
dove l'amico ritroverà l'amico che fu sbattuto
per terra e gli s'empirono gli occhi di sangue
e fu lontano sulla nuca il giovane cielo
d'aprile [...].⁸⁶

Già nel 1946 appare chiaro un timido riflettersi su quegli stessi soggetti che popolano poi *CS* e che compaiono anche e in particolare in altre poesie degli anni Quaranta: in *Sui tuoi lastrici l'inferno non è tutto*,⁸⁷ *Il seme nuovo del grano*⁸⁸ (ritenuta da Alvino e Mastropasqua un precedente di *Epigrafe in Sicilia*) e *Versi per una Siciliana*⁸⁹ (reda-

⁸⁶ S. D'ARRIGO, *La guerra*, cit., p. 3, vv. 1-15.

⁸⁷ Dattiloscritto firmato e datato inviato da S. D'Arrigo a C. Zipelli, marzo 1946, ANSR.

⁸⁸ Stesura manoscritta in dattiloscritto firmato e datato inviato da S. D'Arrigo a C. Zipelli, 13 marzo 1946, ANSR.

⁸⁹ Manoscritto autografo inviato da S. D'Arrigo a C. Zipelli, 1946, ANSR.

zione primigenia di *Oh, in Italia memoria*). Si scorge col maturare dello stile compositivo un allentamento della fitta cripticità delle primissime poesie: non che venga adottata una chiarezza semantica lontana dalla matrice ermetica, ma un volgere verso maggiore sonorità, maggiore visualità e suggestioni più intuitive e meno complesse. Inizia quindi l'avvicinamento verso quel ramo dell'Ermetismo messo a punto dalla cosiddetta linea meridionale, togliendo ai propri versi la destabilizzante e insidiosa marca della poetica pura, e al tempo stesso sostenendo la propria poesia con una ricca esperienza umana, propria e condivisa, e con un'evocazione forte della terra d'origine.

Con gli anni Cinquanta D'Arrigo conquista una certa visibilità da pubblicitista, passando poi dal giornalismo alla critica d'arte, e si fa conoscere in un ambiente culturale stimolante e all'avanguardia. Pienamente inserito nel contesto degli artisti successori della prima Scuola Romana e vicino alla cerchia di Chiurazzi, Guttuso e Mazzullo, ha contatti con numerosi intellettuali, immancabili riferimenti per un autore desideroso di muovere i suoi primi passi. Sono anni di assidue frequentazioni e letture che portano alla maturazione di una sempre maggiore consapevolezza di voler tentare la carriera da scrittore e soprattutto da poeta: ma non fu semplice l'attuazione di tale proposito poiché, nonostante i consigli di amici come Ungaretti, il quale già nel '50 gli consigliava di partecipare ai premi letterari,⁹⁰ emerge una chiara difficoltà umorale, e anche economica, che affligge il giovane Fortunato nei primissimi anni Cinquanta.⁹¹ Il 1954 è forse l'anno di svolta: è l'anno in cui una sua poesia, *Epigrafe in Sicilia*, che

⁹⁰ Cfr. Lettera di S. D'Arrigo a T. Balestra, 7 marzo 1950, AFBL: «L'altra sera Ungaretti, come fa ogni volta che mi vede, mi chiedeva perché io non partecipo ai premi. Gli risposi che se ne sarebbe parlato fra 15 anni perché io mi facessi vedere ai premi. Magari fosse». Pochi passi delle lettere di D'Arrigo a Balestra sono stati pubblicati in S. SGAVICCHIA, *Una trama d'autore*, in S. D'ARRIGO, *Il compratore di anime morte*, cit., pp. 243-244, 251-252 e da essi sono tratte le citazioni presenti in questo libro.

⁹¹ Dalle lettere inviate da D'Arrigo a Balestra emerge un chiaro stato di torpore artistico, mancanza di passione e stanchezza dovuta anche all'impossibilità di avere un reddito mensile fisso.

poi confluirà in *CS*, appare su una rivista di rilevanza internazionale. Si tratta della rivista palermitana «*Sicilia*», trimestrale dell'Assessorato Turismo e Spettacolo della Regione Siciliana. Il periodico, fondato nel 1953 e subito richiestissimo per vie delle eccellenti illustrazioni che popolavano le pagine, ospitava firme di tutto rispetto con testi sia in Italiano sia in lingua straniera, poiché aveva come obiettivo la valorizzazione della Sicilia a fini turistico-culturali. I contenuti difatti erano saggi, racconti, testi in versi, materiali fotografici, illustrazioni e progetti visivi vari che avevano come oggetto la Sicilia in tutte le sue forme. Nel numero di giugno di quell'anno ad essere messo in evidenza fin dall'immagine di copertina è un articolo dedicato alla leggerezza barocca degli stucchi palermitani del Serpotta, scritto dal critico d'arte nonché poeta Libero De Libero.⁹² De Libero, già autore negli anni precedenti di apprezzate opere in versi e in prosa, attivissimo fin dagli anni Trenta nell'ambiente culturale e artistico romano, divenne un saldo punto di riferimento per il giovane D'Arrigo poeta, che aveva sicuramente incontrato e conosciuto lo scrittore fondano già frequentando gli ambienti delle gallerie d'arte romane.⁹³ Al 1954 risalgono le prime lettere conservate che D'Arrigo invia a De Libero,⁹⁴ lettere in cui si evince tutta la stima e il senso di affidamento del giovane Stefano nei confronti del cinquantenne poeta, a cui chiede consigli e giudizi, inviando anche in qualche caso dei versi. La corrispondenza nelle lettere del '54 riguarda anche la pubblicazione dei rispettivi testi – *Epigrafe in Sicilia* di D'Arrigo, che si firma, probabilmente per la prima volta, come 'Stefano', e *Serpotta danza e vola* di De Libero – sul n. 6 della rivista «*Sicilia*». Dopo quella prima occasione raccolta, D'Arrigo inizia

⁹² Cfr. L. DE LIBERO, *Serpotta danza e vola*, in «*Sicilia*», II, 6, 1954, pp. 3-4.

⁹³ Lo stesso De Libero aveva fondato la nota Galleria La Cometa, insieme a Corrado Cagli, galleria frequentata, tra tante altre, anche da D'Arrigo.

⁹⁴ Le lettere di D'Arrigo a De Libero si conservano presso l'AQR: si tratta di ventisei documenti inviati dal maggio 1954 fino al 1978. Alcuni stralci inediti delle lettere sono stati pubblicati in S. SGAVICCHIA, *Preistoria del 'Codice siciliano'. Stefano D'Arrigo poeta*, cit., pp. 100-102, 116-120 e a questi si fa riferimento per tutte le citazioni presenti in questo volume.

a fare qualche altro tentativo per continuare a pubblicare le sue poesie, sostenuto dai quasi paterni suggerimenti del poeta fondano: cerca di far includere i propri versi in riviste che abbiano un prestigio critico, in modo tale da imporsi agli occhi di lettori di ben più alto tenore letterario. E infatti sappiamo dalle stesse lettere dello scrittore siciliano che su suggerimento di De Libero aveva tentato di farsi pubblicare quello stesso anno sulla neonata rivista barese «L'Esperienza Poetica», fondata e diretta da Bodini,⁹⁵ al quale D'Arrigo aveva dato in valutazione tre poesie, ricevendo come risposta una lettera di rifiuto accettata abbastanza mansuetamente.⁹⁶ Sappiamo anche che aveva intenzione di proporre alcune sue poesie a Bassani, probabilmente per tentare di pubblicarle sulla rivista «Paragone» di cui lo scrittore ferrarese era già redattore in quell'anno, e poi all'amico Raffaello Brignetti redattore di «Inventario», la rivista diretta da Luigi Berti.⁹⁷ L'anno successivo intanto un'altra sua poesia, una lirica che affronta il sentimento dell'esilio forzato dalla propria terra, ovvero *Per Ibn Hamdis poeta arabo di Sicilia*, riappare sulla già menzionata rivista «Sicilia», nel n. 11 del settembre 1955. A qualche mese di distanza, alla fine di quell'anno, è la volta poi di altre tre poesie – *Tu che nel mondo hai parola ancora*, *Nessuno più mi chiama in una lingua* e *In Sicilia, a memoria degli amici*, tutte poi confluite nel CS cinquantasettino –, pubblicate nel doppio numero

⁹⁵ I rapporti tra i due scrittori sono testimoniati dalle lettere inviate da D'Arrigo a Bodini. I documenti (una missiva personale del 1953 e tre lettere del 1954 incluse nei carteggi della redazione dell'«Esperienza Poetica») sono inediti e si conservano presso l'AVBL.

⁹⁶ D'Arrigo, dopo aver ricevuto tramite De Libero la lettera di rifiuto, rispondeva a Bodini che non lo biasimava, che comprendeva le sue ragioni e che sarebbero rimasti amici (cfr. Lettera di S. D'Arrigo a V. Bodini, 8 settembre 1954, AVBL). Poi scriveva lo stesso giorno anche a De Libero: «Il rifiuto di Bodini non mi avvilisce perché quel rifiuto non mi toglie né la tua simpatia né il tuo affetto, non mi priva dei tuoi consigli a me cari e preziosi, della tua fiducia. Bodini ha le sue buone ragioni per non pubblicare le mie poesie sulla sua rivista (anche se alcuni punti della sua lettera mi riescono oscuri) ma esse non toccano la sostanza della mia poesia» (Lettera di S. D'Arrigo a L. De Libero, 8 settembre 1954, AQR).

⁹⁷ Cfr. *Ibid.*

di settembre-dicembre 1955 sulla rivista di Bonsanti, «Letteratura». Anche l'anno seguente, nell'agosto del '56, il poeta horcynuso rivede il proprio nome tra quelli degli autori pubblicati sulla rivista bonsantiana, con altre quattro poesie – *Cinque motivi per la giovinezza, Sui prati, ora in cenere, d'Omero, Per un fanciullo ingaggiato come angelo... e Dove galleggiano squame* – che diverranno tra le più note fra quelle inserite nella prima edizione del CS. Stavolta ad accompagnare i testi su «Letteratura» c'è però una novità: la presentazione di Caproni, una paginetta di appena quaranta righe che rilevava in maniera lucida e lungimirante i caratteri della poetica darrighiana, mettendo in luce vizi e virtù dello scrittore messinese, ancora, secondo il critico-poeta livornese, in via di sviluppo verso un'innovatività di là da venire.⁹⁸ Caproni sarà un critico fedele alla poesia darrighiana, tanto da essere una delle poche voci autorevoli, l'unica autorevole forse, a recensire dopo la sua prima pubblicazione CS, ripetendo nel suo articolo sulla «Fiera Letteraria» osservazioni già leggibili nella breve presentazione del '56 (citata testualmente) ma ampliate con una dolcissima e commovente personalizzazione, quella del ricordo dei propri genitori sepolti a Palermo,⁹⁹ per ciò che concernono soprattutto i *Versi per la madre e per*

⁹⁸ Caproni scriveva infatti: «egli si presenta così naturalmente *en poète* da render superflua, anche se rimane d'obbligo in questa sede, la formalità. Tanto viva balza dai suoi versi, con uno slancio perfino eccessivo, la natura poetica dell'uomo, la quale non va davvero cercata col lanternino nella rete d'una tecnica che forse deve ancora snodarsi e articolarsi negli anni, per rompere certa contenuta staticità attuale. [...] si veda fra l'altro come D'Arrigo ha saputo scegliere – e seguire, sia pure con un poco di anelito ancora – la via giusta per rinnovare la poesia: una via che non può essere quella né della soddisfatta ripetizione né della polemica e velleitaria rinnegazione, bensì unicamente quella – la sola – d'una dolce violenza, la violenza d'un atto – dell'atto – d'amore» (G. CAPRONI, Presentazione di S. D'ARRIGO, *Poesie*, in *D'Arrigo, De Giovanni, Peregalli. Poesie*, a cura di G. Caproni, C. Betocchi e S. Solmi, in «Letteratura», iv, 21-22, 1956, p. 100).

⁹⁹ Così scriveva Caproni: «Ma ahimé che ci siamo commossi, e quasi stavamo per invitare Stefano, alla maniera cortese della poesia, non a riportarci ai suoi neri tempi d'oro al rovescio, bensì se mai gli capitasse di tornare in Sicilia, di fare un passo là nel camposanto di Sant'Orsola a Palermo, dove sotto le Madonie e sul fiume Loreto [...], le due tombe dei livornesi Anna Picchi e Attilio Caproni attendono

la quaglia e Oh care, oh nere anime. D'Arrigo era quindi riuscito piano piano ad affermarsi come poeta, in un certo qual modo, e nell'agosto del 1956 aveva già dato all'editore milanese Vanni Scheiwiller il primo dattiloscritto della raccolta che sarebbe uscita l'anno successivo con il titolo definitivo di *CS*.¹⁰⁰ Nel frattempo quello stesso anno inizia l'epica vicenda redazionale di *HO*: risalirebbe all'estate del '56 infatti la prima stesura manoscritta intitolata *La testa del delfino* che costituisce la prima forma del romanzo horcyniano.

La piccola *plaquette* di appena cinquantasette pagine venne stampata a Milano nel maggio 1957 nel classico formato della celebre serie letteraria "All'Insegna del Pesce d'Oro", la coloratissima collana creata da Giovanni Scheiwiller nel '36 e portata avanti con ulteriori ampliamenti dal figlio Vanni a partire dal 1951, collana in cui trovarono le prime collocazioni editoriali molti poeti emergenti come Cattafi, Orelli, Giudici, Erba, Risi e altri. Si trattava di edizioni a tiratura limitata, esemplari numerati che per D'Arrigo furono appena trecentocinquanta, esauritisi in poco tempo tra i doni e le vendite nelle librerie, romane soprattutto. Del librino darrighiano ci sarà una ristampa di duecento copie, anch'esse numerate, l'anno successivo nel marzo 1958, non senza qualche polemica che anticipa la rottura fra D'Arrigo e l'editore milanese. Frattanto però iniziava per il poeta emergente la corsa per accaparrarsi qualche riconoscimento utile all'affermazione della sua opera. Oltre alla già citata e

una viva lacrima. Di fare un passo fin là e di deporvi, come un fiore, questo suo canto d'amor filiale, mostrando a quelle tombe la dolcezza del suo mite volto di Moro (uno dei Quattro Mori incatenati), perché Anna e Attilio, fra i Mori, non temano più, e si sentano meno soli. E chi è commosso, come può più giudicare? [...] Noi ci siamo commossi, vergogna. Noi che dovevamo invece (vergogna davvero) concludere una recensione» (G. CAPRONI, 'Codice siciliano' di Stefano D'Arrigo. Più che versi immagini pittate, in «La Fiera Letteraria», XII, 27, 1957, p. 3).

¹⁰⁰ D'Arrigo difatti così scrive in quel momento al poeta del *Libro del forestiero*: «Sto preparando il dattiloscritto da cambiare con quello già dato a Scheiwiller, che mi ha scritto sarà a settembre a Roma (e spero ci sia pure tu, così potrai dargli un'occhiata prima che lo consegni definitivamente)» (Lettera di S. D'Arrigo a L. De Libero, 22 agosto 1956, AQR).

rinnovata attenzione di Caproni, oltre ad apprezzamenti espressi per via epistolare da Betocchi¹⁰¹ e Raimondi,¹⁰² le poesie di D'Arrigo – di cui venivano inviate e regalate copie, con dedica all'occhiello, ad amici artisti e intellettuali vicini e lontani, cercando in tal modo di sponsorizzare l'opera, con l'appoggio di Zipelli e Guttuso¹⁰³ – vengono notate da un critico d'eccezione, Giacomo Debenedetti,¹⁰⁴ in

¹⁰¹ Betocchi ricevette una copia del *CS* da D'Arrigo stesso e alla fine del 1957 scrisse una lettera al poeta siciliano consigliandogli di liberarsi da certi stilemi lorchiani o caproniani o quasimodiani e di approfondire invece quelli che erano i tratti più originali della sua poetica. Secondo Betocchi «bisognava in ogni modo sondare in profondo nella cultura arabo-federiciana, lavorare lavorare in questo senso, nel campo favoloso e cavalleresco della Sicilia, e dei suoi rapporti africani, e non dimenticare tutto questo in favore soltanto della Sicilia dalle memorie soltanto classiche» (Lettera di C. Betocchi a S. D'Arrigo, 21 dicembre 1957, ACGV; citiamo dalla trascrizione pubblicata in D. BIAGI, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 44-45).

¹⁰² Da una lettera del 7 settembre 1957 conservata all'interno del Fondo Giuseppe Raimondi dell'Università di Bologna, lettera inviata da D'Arrigo allo scrittore bolognese come ringraziamento per aver ricevuto da lui una valutazione positiva del *CS*, si ricava la notizia di un apprezzamento di Raimondi per le poesie dello scrittore messinese.

¹⁰³ Che Zipelli fosse coinvolto in una sorta di campagna promozionale del libretto dell'amico è fuor di dubbio: l'ingegnere aveva un certo numero di copie personali (come si comprende bene dalle lettere inviategli da D'Arrigo in quel periodo) e le distribuiva ad amici e conoscenti, come dimostra anche il ricordo di Rocco Familiari che aveva avuto in dono il *CS* proprio dalle mani di Zipelli (cfr. R. FAMILIARI, *Il cardinale, le prefiche, il 'Codice' e l'Horcynus*, in «L'Illuminista», IX, 25-26, 2009, p. 142). Ma anche Guttuso faceva la sua parte per aiutare l'amico a raccogliere giudizi critici favorevoli che potessero procurargli notorietà: un esempio è la copia del “libri-no” inviata dal pittore al critico milanese Giancarlo Vigorelli corredato dal seguente biglietto: «Caro Vigorelli, ti sarò grato se vorrai leggere il libretto di Stefano D'Arrigo. Egli, e io, teniamo alla tua opinione. Posso dirti solo che è uno dei miei amici più cari, ed anche un buon siciliano. Ti abbraccio. Renato» (Biglietto di R. Guttuso a G. Vigorelli, non datato, Fondazione Biblioteca di via Senato, Milano. Il biglietto è riprodotto in A. CASTRONUOVO, *L'Orca a Crotona: il 'Codice siciliano'. Storia di un libro*, in «La Biblioteca di via Senato», XI, 5/105, 2019, p. 64).

¹⁰⁴ I rapporti tra D'Arrigo e Debenedetti sono testimoniati dalla corrispondenza, ad oggi del tutto inedita: sette carte inviate dallo scrittore siciliano tra il 1958 e il

uno dei momenti più luminosi della carriera del poeta messinese.¹⁰⁵ Fu molto probabilmente Debenedetti il tramite per cui D'Arrigo, con il suo *CS* ancora fresco di stampa, arriverà a partecipare quello stesso anno all'edizione del 1957 del Premio Viareggio per la categoria "Opera prima". Così infatti scriveva Stefano a Zipelli il 16 luglio dandogli la notizia della sua partecipazione alle selezioni del premio, uno tra i premi letterari più importanti dell'epoca, in toni entusiasti e increduli:

Al mio ritorno [da Messina] (verso la fine della prima settimana di agosto) andrò, se avrò resistito alle dure selezioni, al Premio «Viareggio» (Giacomo Debenedetti come aveva detto, ha fatto: sicché mi sono visto oggi nella prima «rosa» del «Viareggio»), ma non voglio nemmeno pensarci. Il mio libricino mi sembra così piccolo

1960 al noto critico (più una cartolina illustrata indirizzata alla moglie) conservate all'interno del Fondo Debenedetti dell'ACGV. La consultazione dei materiali non è stata concessa a causa di studi attualmente in corso che ne limitano l'accesso.

¹⁰⁵ Molti anni dopo Jutta Bruto raccontava in questi termini l'apprezzamento di Debenedetti: «Appena esordì con le poesie di *Codice siciliano* ottenne l'approvazione incondizionata di Giacomo Debenedetti, uno dei critici che più stimava. Fu un momento emozionante nella vita di Stefano. Era estate e noi abitavamo in una casa caldissima, nei pressi di viale Libia. Alle tre del pomeriggio, quando Stefano era sotto la doccia, squilla il telefono. Debenedetti senza averlo mai né visto né conosciuto lo coprì di elogi. E io rivedo ancora Stefano mezzo insaponato e molto felice...» (M. SERRI, *D'Arrigo. Editori ed amici ora lo dimenticano. La vedova ricorda e accusa*, in «Tuttolibri», XVIII, 839, 1993, p. 5). L'attenzione di Debenedetti per il D'Arrigo poeta è anche ricordata da Pedullà: «nel 1958 Giacomo Debenedetti mi disse di essersi commosso fino alle lacrime leggendo un poemetto di un critico d'arte che aveva esordito l'anno prima con i versi di *Codice siciliano*. Il volume vinse il Premio Crotone della giuria e in quell'occasione iniziò per me una fraterna amicizia, che durò fino alla sua morte» (W. PEDULLÀ, *Tutta la terra in una goccia di mare. Stefano D'Arrigo e 'Horcynus Orca'*, in «La Biblioteca di via Senato», XI, 5/105, 2019, p. 7; cfr. anche ID., *Il pallone di stoffa. Memorie di un nonagenario*, Rizzoli, Milano 2020, p. 182). Il poemetto a cui allude Pedullà è *Per un fanciullo ingaggiato come angelo*, poesia molto apprezzata da Debenedetti che il poeta messinese gli dedicherà poi nel 1961 quando verrà ripubblicata sulla rivista «Palatina».

per un premio non solo così grande ma così elefantico. Dunque non ne parliamo.¹⁰⁶

Per quella prima candidatura però D'Arrigo non era soltanto "appoggiato" da Debenedetti: dietro al luminoso e auspicato futuro del poeta vi erano altri amici, primo fra tutti Guttuso, che, consapevole di quanto l'amico scrittore fosse caratterialmente nemico di sé stesso aveva provveduto ad istruirlo sul da farsi, per tentare di uscire vincitore dalla macchina ombrosa dei premi letterari, nei quali il talento contava solo per una parte. In una lettera inviata al "caro" Fortunato nel luglio del 1957 – l'anno precedente alla rottura che pose poi fine all'amicizia tra i due – il pittore bagherese infatti, che scriveva da Velate, calcolava i possibili voti a favore della silloge dell'amico, redarguendo Stefano sull'importanza dei contatti personali con gli organizzatori del premio e i componenti della giuria.¹⁰⁷ Le speranze non erano delle migliori, c'erano nomi ben più illustri tra i candidati al premio rispetto all'esordiente D'Arrigo, ma Guttuso, che credeva nel talento letterario dell'amico tanto quanto era consapevole che senza uno sforzo diplomatico non ci sarebbe stata nessuna possibilità di vincita, tentava di segnalare il CS ad alcuni componenti della giuria (Zavattini, Bontempelli, Ungaretti, Bigiaretti), soprattutto a Repaci, ideatore e curatore del premio dal 1929, avvalendosi anche di contatti intermediari (Cagli, Chiurazzi, De Libero) lì dove evidentemente non riusciva ad avere contatti diretti. A Zavattini, che sosterrà alacramente il "librino" darighiano,¹⁰⁸ il pittore bagherese scriverà una lettera il giorno stesso nel quale inviava a D'Arrigo la missiva appena menzionata; lì Guttuso,

¹⁰⁶ Lettera di S. D'Arrigo a C. Zipelli, 16 luglio 1957, ANSR.

¹⁰⁷ Lettera di R. Guttuso a S. D'Arrigo, 21 luglio 1957. La lettera è stata pubblicata in P. CONTI, *Guttuso: «Mi raccomando il Viareggio va a D'Arrigo». Gli interventi su Bigiaretti, Ungaretti e Zavattini*, in «Corriere della Sera», 3 novembre 2012.

¹⁰⁸ Zavattini conosceva D'Arrigo e i rapporti tra i due sono testimoniati da quattro lettere inedite conservate presso l'AZRE. Sospinto anche dalle raccomandazioni guttusiene, lo sceneggiatore sostenne infatti di buon grado il giovane siciliano a Viareggio: ne è una prova una lettera del 4 marzo 1958 nella quale il poeta del

rivolgendosi all'amico Cesare, mette in evidenza in toni entusiasti il grande valore artistico di CS e in toni generosamente solidali il carattere introverso dell'autore, chiedendo quindi l'appoggio per il Viareggio.¹⁰⁹ D'Arrigo intanto seguiva i consigli dell'amico pittore e cercava appoggi in prima persona. Forse era anche per questi appoggi sotterranei che l'editore Vanni Scheiwiller, maturato un certo screzio nei confronti dello scrittore messinese, lo ebbe a definire, qualche tempo dopo, un giovane poeta «sopravalutato e un po' montato dall'ambiente romano».¹¹⁰ Ad ogni modo, CS riesce a superare le primissime fasi, entrando tra i libri della selezione ristretta nella categoria per cui concorre, e con meraviglia D'Arrigo dà notizia di ciò al suo più grande confidente, Zipelli:

Avrai visto ieri che il nome del piccolo D'Arrigo figura nella selezione ristretta del «Viareggio» per l'opera prima, s'intende. Il mio librinno ce la farà mai a venire fuori, solo, da quell'oceano tempestoso? Quasi me ne meraviglio.¹¹¹

Cionondimeno il Viareggio del '57 fu un'edizione particolarmente affollata e ricca: furono proclamati tre autori vincitori per ciascuna sezione, vincitori *ex aequo* tra i quali D'Arrigo non figurava.¹¹² Si rifarà l'anno successivo quando sarà proclamato vincitore del Premio Crotone, l'unico riconoscimento ricordato nelle sintetiche biografie horcyniane successive.

CS ringrazia lo scrittore emiliano rievocando le circostanze dell'anno precedente inerenti il concorso.

¹⁰⁹ Lettera di R. Guttuso a C. Zavattini, 21 luglio 1957, AZRE.

¹¹⁰ Lettera di V. Scheiwiller a M. Costanzo, 21 luglio 1958, ANSR (la lettera è stata pubblicata in G. ALVINO e A. MASTROPASQUA, *Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 103-104).

¹¹¹ Lettera di S. D'Arrigo a C. Zipelli, 19 agosto 1957, ANSR.

¹¹² Per la sezione "Opera prima" il Premio Viareggio 1957 andò a Felice Del Vecchio, Maria Giacobbe e Angelo Magliano. Sul fronte della poesia si affermarono invece Pasolini, Penna e Alberto Mondadori.

Il «premiuccio», come lo chiamò D'Arrigo,¹¹³ gli venne consegnato nella città calabrese il 12 luglio del 1958, presso il cinema Ariston, gremito per l'occasione di autorità e personalità della cultura, e molto probabilmente ad aver caldamente spinto per la creazione di un premio apposito per il poeta messinese era stato attendibilmente – ancora una volta in virtù di suo *patronus*, dopo i precedenti del Premio Viareggio – Debenedetti, presidente della giuria. Ad esser precisi infatti il Premio Letterario “Crotone”, arrivato alla seconda edizione,¹¹⁴ riguardava opere di saggisti e scrittori meridionalisti e quell'anno non fu vinto dal poeta di Alì: fu assegnato alla memoria di Gaetano Salvemini, scomparso l'anno precedente, per i suoi *Scritti sulla questione meridionale*. D'Arrigo ottenne però anch'egli un premio di trecentomila lire, quello che – citando Debenedetti – fu chiamato “il premio del cuore” della giuria,¹¹⁵ creato grazie agli emolumenti dei commissari che avevano rinunciato ai loro compensi appositamente per creare un altro premio.¹¹⁶ La giuria, oltre a Debenedetti, che ne era presidente, appunto, era composta da grandi pro-

¹¹³ Così scrisse a De Libero qualche giorno dopo aver ritirato il premio: «premiuccio ma fiero di sé, tutto compreso dell'importanza di essere costituito dagli emolumenti di ciascun componente della illustre giuria» (Lettera di S. D'Arrigo a L. De Libero, 16 luglio 1958, AQR).

¹¹⁴ Istituito nel 1952, ma organizzato solo a partire dal 1956, il Premio Crotone si impose al tempo come una delle poche iniziative culturali di rilievo nel meridione. La città di Crotone, una delle località più represses del mezzogiorno, riuscì ad attirare personalità di calibro nazionale, creando un fermento intellettuale non irrilevante, tanto da trasformare il premio, in pochi anni, – grazie anche all'impegno dei componenti della giuria, primo fra tutti Debenedetti – in un'alternativa succursale del Viareggio. Purtroppo tale fermento si esaurì in poco tempo e negli anni Sessanta si svolsero le ultime edizioni del premio. Per un approfondimento si rimanda a G. LEONARDI e C. PALMIERI, *Il “Premio Crotone” (1952-1963). Impegno culturale e nuovo meridionalismo. Cronache*, Città del Sole, Reggio Calabria 2013; ma si veda anche IID., *Intellettuali e mezzogiorno. Volti e immagini di un premio. Il Premio Crotone (1956-1963)*, pref. di F. Veltri, Città del Sole, Reggio Calabria 2022.

¹¹⁵ Cfr. Lettera di S. D'Arrigo a C. Zipelli, 4 luglio 1958, ANSR.

¹¹⁶ Non era una novità, al Crotone, quella di creare un secondo premio di valore inferiore per qualche altro giovane candidato. Nel corso della prima edizione, vinta

tagonisti della cultura: Gadda, Moravia, Repaci, Ungaretti, Umberto Bosco, Remo Cantoni, Alfredo De Polzer, Mario Sansone, Roberto Cessi e Silvio Messinetti (sindaco di Crotona e fondatore del premio). Bosco lesse la relazione scritta da Debenedetti, un discorso che provocò allo scrittore messinese «un lungo, profondo, dolce singulto di commozione»;¹¹⁷ ma un certo effetto, l'elogio debenedettiano, lo sortì anche all'editore Vanni Scheiwiller, anch'egli presente, i rapporti col quale cominciavano a scricchiolare. L'editore milanese infatti non era particolarmente propenso alla promozione dell'esordiente poeta e, nonostante il successo di *CS* al Crotona – che era comunque stato segnalato tramite fascette editoriali aggiunte alle poche copie della reimpressione del marzo 1958¹¹⁸ – e l'inclusione di alcune poesie di D'Arrigo nelle antologie di Falqui¹¹⁹ e Quasimodo,¹²⁰ non ebbe ad adoperarsi per una nuova ristampa del libro né fece altro per tentare di imporre il nome dello scrittore messinese agli occhi della critica militante. I rapporti fra i due, complice anche il poco accomodante carattere di D'Arrigo, finirono quello stesso anno, mentre si schiudevano per Stefano le porte della Mondadori. Risalirebbero giustappunto ai primi mesi del 1958 i contatti stabiliti con Elio Vittorini, il quale adombra fin dall'inizio per D'Arrigo un'edizione della sua silloge con la casa editrice del vecchio Arnoldo, consigliandogli di aggiungere nuovi componimenti, di trasformare quindi la raccolta affinché abbia una veste nuova, per dare l'idea di un'opera

da Repaci, infatti la giuria aveva avuto il proposito di trovare 250 mila lire per premiare anche un giovane scrittore siciliano insegnante elementare: Leonardo Sciascia.

¹¹⁷ Lettera di S. D'Arrigo a C. Zipelli, 16 luglio 1958, ANSR.

¹¹⁸ Alcuni esemplari della ristampa del marzo 1958 portavano infatti una fascetta con su scritto «Premio Crotona 1958». Pare che in alcuni casi la scritta stampata fosse «Premio Crotona 1957», il che si giustifica o con un errore di stampa o con un rimando alle comunicazioni dei premiati che erano state fatte negli ultimi mesi dell'anno precedente.

¹¹⁹ E. FALQUI, *La giovane poesia. Saggio e repertorio. Seconda edizione riveduta e aumentata*, Colombo, Roma 1957.

¹²⁰ *Poesia italiana del Dopoguerra*, a cura di S. Quasimodo, Schwarz, Milano 1958.

fresca, diversa dalla precedente.¹²¹ Rimettere mano alle poesie però diviene impossibile per D'Arrigo, investito pian piano dal gorgo della scrittura del suo romanzo più grande: rimanda quindi il proposito di un libro di poesie con Mondadori. L'anno successivo ritornano le proposte mondadoriane, che questa volta hanno a che fare con un altro nome, quello di Sereni, consulente della casa editrice per la poesia (il quale verrà anche incaricato, dopo qualche anno, di seguire i lavori dell'*HO*¹²²). Nel marzo del 1959 D'Arrigo riceve, infatti, una proposta ufficiale dalla casa editrice per l'inserimento di una sua opera nella celebre collana di poesia "Lo Specchio", e questa volta i propositi sono concreti: lo scrittore pensa di intitolare la raccolta da far uscire in autunno *Amate sponde*,¹²³ ma il progetto verrà ancora

¹²¹ Queste informazioni si ricavano dalla corrispondenza di Zipelli (cfr. anche G. ALVINO e A. MASTROPASQUA, *Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 104). Difatti D'Arrigo scriveva all'amico: «Mi consiglia [Vittorini], e lo capisco bene, di aggiungermi delle nuove poesie per dar l'aria dell'inedito (e non di una 3ª edizione) all'edizione mondadoriana. Sono anzi contento di questo. Solo che dovrò lavorarci. Ho delle poesie che non sono entrate nel libro perché c'era da mettervi ancora mano; e ne ho delle altre iniziate e poi lasciate quando mi accinsi all'impresa tremenda del romanzo. E a queste vorrei dedicare più tempo e più cure perché dovrebbero rappresentare un progresso rispetto alle vecchie. E siccome il libro con Mondadori non uscirà certamente presto (da quel che ho capito se ne parlerà per la fine di quest'anno), ho tutto il tempo di finire il romanzo con tutto il mio comodo e quindi rimettermi alla poesia» (Lettera di S. D'Arrigo a C. Zipelli, 26 febbraio 1958, ANSR).

¹²² Per i rapporti che legano editorialmente Sereni all'opera di D'Arrigo si veda S. RIBONI, *Vittorio Sereni e Stefano D'Arrigo: un complesso rapporto editoriale*, in «La Fabbrica del Libro», xvii, 1, 2011, pp. 41-46.

¹²³ Il titolo *Amate sponde* è riportato in G. ALVINO e A. MASTROPASQUA, *Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 105. Dimauro riporta invece come titolo progettato *Amare sponde* (cfr. M. DIMAURO, *La memoria salvata. D'Arrigo prima di 'Horcynus Orca'*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD (7-10 giugno 2011), v. II, a cura di C. Borrelli, E. Candela e A. R. Pupino, ETS, Pisa 2013, p. 445). In questi termini D'Arrigo comunicava a Zipelli le novità sul fronte della proposta di Mondadori: «Intanto ho ricevuto una lettera di Mondadori di quelle cose che non t'aspetti. Vorrebbero pubblicare un mio libro di poesie nello "Specchio": perché seguono il

una volta rimandato e poi accantonato per via del cantiere ancora aperto dell'*HO*, cantiere che non sarà concluso prima dei successivi quindici anni.

A partire dagli anni Sessanta la produzione poetica passa quindi in secondo piano, tutte le energie artistiche dell'autore saranno assorbite dall'immane lavoro del romanzo (a conferma di ciò si può menzionare l'irrealizzato progetto di pubblicare tre componimenti lunghi su un'antologia che Pagliarani stava preparando nel 1960¹²⁴). L'ultimo momento "poetico" prima dell'agognata pubblicazione dell'*HO* è la stampa di due poemetti e una lirica su «Palatina», la rivista trimestrale fondata a Parma nel 1957 e diretta da Roberto Tassi. Sul n. 17 del 1961, un numero antologico di poesia, comparvero *Per un fanciullo ingaggiato come angelo*, componimento già incluso nella *plaquelette* scheiwilleriana, i nove versi di *Quando con mite* e il poemetto *Pregreca*, questi ultimi due inediti, datati 1958 e poi aggiunti all'ultima edizione di *CS*. Le poesie sono corredate da tre dediche: *Per un fanciullo* è dedicata a Debenedetti, il quale pare avesse avuto una predilezione per questo poemetto, *Quando con mite* è invece dedicata alla moglie Jutta, infine *Pregreca* è dedicata a Zipelli (una dedica, questa, conservata anche nell'edizione del *CS* del 1978 e anticipata dall'invio all'interessato di una bozza dattiloscritta con una redazione non ancora definitiva¹²⁵). Si legge, nelle pagine della rivista, anche una nota finale utile all'interpretazione di

mio lavoro con molto interesse, i consensi ecc. (io sapevo già la cosa da Vittorio Sereni, via De Libero, perché Sereni è adesso il consulente di Mondadori). Anche questo verrà dopo il romanzo. Ho detto per l'autunno comunicando il titolo che dovrebbe essere *Amate sponde* (ti piace?)» (Lettera di S. D'Arrigo a C. Zipelli, 14 marzo 1959, ANSR).

¹²⁴ La vicenda, con dettagli interessanti che riguardano anche la preparazione della ripubblicazione mondadoriana di *CS*, è ricostruita in S. SGAVICCHIA, *Da 'Codice siciliano' a 'Horcynus Orca' la scelta del poemetto. Lettere di Stefano D'Arrigo a Elio Pagliarani e tre poesie inedite*, cit., pp. 217-245.

¹²⁵ Cfr. G. ALVINO e A. MASTROPASQUA, *Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 106-109, 115, n. 7.

Pregreca, nota poi riportata anche nell'edizione mondadoriana,¹²⁶ e una presentazione scritta da terzi non firmata. Questa breve paginetta introduttiva presentava in modo mirabile la poesia di D'Arrigo, mettendone in rilievo i motivi e le prospettive trascendenze tutte siciliane insite nei due poemetti e nella lirica. La rappresentazione in versi delle immagini visivamente materiche passa a significare, dunque, una profonda indole storico-geografica, un'identità piena, quella della Sicilia più ancestrale:

Gli omeridi dovettero avere solo occhi interiori, se poi la tradizione li ha voluti ciechi, e fini polpastrelli pronunciati con i quali sfiorarono gli oggetti come fossero sentimenti. D'Arrigo ha un'antica sapienza digitale, e occhi che guardano le cose come fossero soltanto fiori di luce. Se punta lo sguardo è verso i semi del tempo, il grembo delle madri [...]. D'Arrigo ama troppo la realtà, i gridi inghiottiti dallo spazio, i profili di belva appostata degli uomini meridionali, ma pure le lotte, le fatiche e le speranze di una gente disertata dall'azione. E tali lotte, speranze e fatiche sono solo un'eco dei miti in cui già tutto il futuro era predisposto. Amando così spassionatamente la vita è scampato al rischio mistificatore dell'ellenicità [...]. Ecco allora il suo verso, la sua cadenzata liturgia, la rima che si bacia sul limite dello sfiorire, una punta acidula di incisiva incertezza come i graffiti dei vasi abbandonati sulle rive del Mediterraneo, o il compreso e stupefatto silenzio del bambino chiamato alla parte di angelo. È un interrogativo che si rivolge agli altri più tremendi delle memorie che ispirano le carni.¹²⁷

¹²⁶ Si confrontino S. D'ARRIGO, *Per un fanciullo ingaggiato come angelo durante una sacra rappresentazione in Sicilia – Quando con mite – Pregreca*, in «Palatina», v, 17, 1961, p. 20 e CS78, p. 81.

¹²⁷ M. LAVAGETTO e E. SICILIANO, Nota introduttiva a S. D'ARRIGO, *Per un fanciullo ingaggiato come angelo durante una sacra rappresentazione in Sicilia – Quando con mite – Pregreca*, cit., p. 12.

Dietro questo lucido testo in cui «si è andato in cerca di reperibili labili coerenze»,¹²⁸ così come era necessario fare per un poeta non troppo maturo qual era D'Arrigo, autore di una sola silloge, ci sono probabilmente le abili penne critiche dei due curatori dell'antologia di questo numero di «Palatina», Mario Lavagetto e Enzo Siciliano. Il volume contiene infatti versi, inediti e non, di Zanzotto, Pasolini, Erba, Roversi, Volponi e altri,¹²⁹ anticipati da un saggio – *Stile nuovo e tradizione. Le ragioni di una scelta* – scritto a quattro mani da Lavagetto e Siciliano, in cui si traccia una breve storia critica della poesia del Secondo Dopoguerra dal fallimento delle premesse ermetiche al superamento degli sperimentalismi per mezzo di una tradizione lirico-letteraria di ascendenza antica già alla base dell'Ermetismo stesso, adombrando in tal modo le ragioni per cui gli autori dei versi erano entrati a far parte di una cretomazia che voleva rappresentare le nuove direzioni poetiche attuali. Il saggio si focalizza soprattutto sulla poesia di Pasolini con un accenno alle ragionate propensioni stilistiche di Volponi, Roversi e Leonetti. Rimane comunque emblematico che a selezionare un “giovane” D'Arrigo poeta, tra le molte proposte degli ultimi anni Cinquanta, ci sia proprio Enzo Siciliano, uno dei più taglienti detrattori di *HO* che avrebbe proposto nel '75 di fare dell'*Orca* un fritto misto,¹³⁰ così come spregiativamente un fritto misto era la lingua e lo stile del romanzo.

Passeranno poco meno di due decenni prima che si risenta parlare di un D'Arrigo poeta. Frattanto si svolgeva l'epica avventura del romanziere horcynuso, con le promesse di pubblicazione disattese,

¹²⁸ M. LAVAGETTO e E. SICILIANO, *Stile nuovo e tradizione. Le ragioni di una scelta*, in «Palatina», v, 17, 1961, p. 11.

¹²⁹ Si tratta di una selezione di autori che spazia dai più affermati alle giovani proposte. I curatori dell'antologia, Lavagetto e Siciliano, precisano nell'*Avvertenza* «di aver puntato *sine ira et studio* sui casi che più sono sembrati loro definiti. Si è puntato cioè sulla fissazione degli stili» (*ibid.*).

¹³⁰ Cfr. E. SICILIANO, *Questi Orca la cucino in fritto misto*, in «Il Mondo», xxvii, 11, 1975. Per un giudizio complessivo di Siciliano sul romanzo di D'Arrigo si veda anche E. SICILIANO, *L'isola. Scritti sulla letteratura siciliana*, postf. e a cura e di S. Ferlita, Manni, San Cesario di Lecce 2003, pp. 153-155.

le scadenze rimandate, i *battage* pubblicitari, l'amorevole cura del vecchio Arnoldo Mondadori nei confronti di uno scrittore particolarmente provato. Dopo il 1975, con la pubblicazione dell'*HO*, si scatena il caso D'Arrigo, con una lotta tra fautori e detrattori del romanzo per la lettura del quale c'erano voluti anni e anni di attese. Ed è a quel punto che *CS*, opera ormai quasi caduta nel dimenticatoio, riprende nuova vita. Il suo autore, ormai investito dell'aura di romanziere fuori dagli schemi, ritorna nelle librerie come poeta nel 1978, senza però grandissime novità: la stessa raccolta con lo stesso titolo già apparso nel 1957, viene inclusa nella prestigiosa collana mondadoriana dello "Specchio", esaudendo quindi i vecchi progetti a cui abbiamo già accennato. Il libro usciva nel febbraio del '78, munito di eloquente *slogan* presentativo sulla fascetta editoriale gialla che recitava «l'altra voce di un protagonista della nostra letteratura», con un rimando immediato all'opera darrighiana in prosa, ma appariva poco rinnovato rispetto al passato: lasciando da parte le poche varianti nei testi rispetto all'edizione del '57,¹³¹ scompaiono i *Cinque motivi per la giovinezza* e al posto di questi compare la già edita *Pregreca*, mentre *Quando con mite* e l'inedita *Taormina, mia Mignon*, breve lirica che si può considerare l'unica reale novità venuta fuori dall'officina poetica dello scrittore messinese, vengono aggiunte in coda agli altri componimenti (che rimangono nel loro ordine); vengono anche inserite una nuova nota bio-bibliografica finale, rinfrescata rispetto a quella del '57, una nuova dedica a Jutta, moglie dell'autore, che sostituisce la primitiva dedica alla madre e un'ammirevole quarta di copertina firmata da Pontiggia che condensava in poche righe tutta la profondità dell'esperienza poetica darrighiana. Il D'Arrigo poeta di quest'ultimo estremo tempo tra quelli qui ricostruiti è però un D'Arrigo romanziere che ha scritto 'anche' poesie; poesie che diventano un prolungamento di un'altra opera, affidate, questa volta, «alla scia possente di *HO* perché facciamo

¹³¹ D'Arrigo rivede i testi apportando modifiche nell'interpunzione, sostituendo alcune lezioni e aggiungendo o cassando in qualche caso interi versi, senza però stravolgere le poesie, che nelle due edizioni appaiono pertanto superficialmente uguali.

più strada». ¹³² La scia horcyniana fu però una lama a doppio taglio per la rinnovata recezione della silloge. È sensato credere che dopo vent'anni dall'uscita della *plaquette* scheiwilleriana non fossero molti coloro che ricordavano quel breve e luminoso esordio dell'ormai mitico autore dell'*HO* e pertanto chi leggeva il *CS* spesso era colui che aveva letto qualche tempo prima il romanzo. La critica si divise, in proporzioni molto meno appariscenti, allo stesso modo in cui si era divisa tre anni prima, tra fautori e detrattori horcyniani. Nel complesso comparvero giudizi che sottolineavano la scoperta quasi sorprendentemente archeologica di un incunabolo del romanzo ¹³³ accompagnando e guidando i futuri lettori verso un'interpretazione dei versi in una visione quasi esclusiva, quella di una «scrittura pregutemberghiana» ¹³⁴ racchiusa poi del tutto nell'ampio testo a stampa del '75. Non mancarono naturalmente voci contumeliose, tra cui si distinse quella senza dubbio assai mordace di un esperto

¹³² L. MONDO, *Le poesie di Stefano D'Arrigo. Prima dell'Orca*, cit.

¹³³ Si vedano le recensioni e le segnalazioni apparse su quotidiani e riviste: L. MONDO, *Le poesie di Stefano D'Arrigo. Prima dell'Orca*, cit.; O. BARRESE, *In una lingua che non so più dire*, in «Paese Sera», 14 febbraio 1978; A. DI GIACOMO, *Codice siciliano*, in «Il Tempo», 24 febbraio 1978; G. PONTIGGIA, *Archetipo di 'Horcynus Orca'*, in «La Sicilia», 21 marzo 1978; P. RUFFILLI, *Sicilia omerica*, in «Il Resto del Carlino», 23 marzo 1978; R. CROVI, *Versi e lettura di Stefano D'Arrigo. Quei messaggi in 'Codice Siciliano'*, in «Supplemento del Corriere della sera», 2 aprile 1978; G. PANDINI, *Torna l'autore di "Horcynus Orca"*, in «Vita», 2 aprile 1978; S. LANUZZA, *'Codice siciliano'. Un libro di Stefano D'Arrigo autore di 'Horcynus Orca', un caso letterario degli anni Settanta. A colloquio con lo scrittore*, in «Giorni-Vie Nuove», 5 aprile 1978; R. SANESI, *Perché scoprire adesso i versi di D'Arrigo*, in «Corriere d'Informazione», 15 aprile 1978; G. NERI, *Il 'Codice' di D'Arrigo*, in «Gazzetta del Sud», 20 aprile 1978; M. GRASSO, *L'angosciata ironia di un poeta*, in «Messaggero Veneto», 18 giugno 1978; C. DEL TEGLIO, *Il 'Codice' di D'Arrigo*, in «La Provincia», 30 giugno 1978; G. ZAGARRIO, Nota a *Codice siciliano*, in «Il Ponte», xxxvi, 7-8, 1980, pp. 799-801.

¹³⁴ S. ROSSI, *Stefano D'Arrigo*, in *Operai dei sogni. La poesia del Novecento in Sicilia*, Atti del Convegno nazionale di studi e ricerche di «Letteratura Amica» (Randazzo, 10-12 novembre 1984), a cura di G. Raboni, Comune di Randazzo, Randazzo 1985, p. 117.

di stroncature come Raboni, senz'altro un anti-horcyniano, almeno in parte. In una sua pungente offensiva giornalistica su «Tuttolibri» spostava l'attenzione sull'abile gioco editoriale messo a punto dalla Mondadori, che tentava di rilanciare un autore a cui era affezionata attraverso la pubblicazione di un suo nuovo testo e al tempo stesso di un'opera su cui aveva scommesso tanto nonostante le critiche: difatti in contemporanea al *CS* usciva anche un primo autorevole saggio dedicato all'*HO* scritto dal critico letterario Claudio Marabini, un saggio che conteneva al suo interno un capitolo, il decimo,¹³⁵ il testo del quale era già stato pubblicato qualche anno prima su «Nuova Antologia»,¹³⁶ tutto rivolto all'analisi di *CS*. Una mossa editoriale, questa, che non passò inosservata e che venne interpretata da Raboni – e non soltanto da lui – una forzatura per ritentare di imporre al pubblico dei lettori un autore che risultava poco letto e molto criticato per il suo stile e le sue vicende artistiche e personali. Raboni nel suo intervento individua quindi tre ragioni per biasimare l'operazione della casa editrice:

Mondadori ripropone in questi giorni il «caso» D'Arrigo (e ripete, a mio avviso, sebbene su scala più modesta, l'errore sopra accennato [*scil.* imporre l'opera come un capolavoro a priori]) con la pubblicazione simultanea di due libri. Il primo è la ristampa, lievemente accresciuta, di *Codice siciliano* [...], una raccolta di poesie di Stefano D'Arrigo uscita presso Scheiwiller nel lontano 1957 e proposta ora al lettore come «archetipo e incunabolo» del romanzo. Il secondo è un saggio di Claudio Marabini [...] dedicato a una minuziosa analisi tematica e stilistica di *Horcynus Orca* (e fra i capitoli nei quali la lettura si articola ce n'è uno su *Codice siciliano* e sui rapporti di anticipazione e interazione – ma anche, dice Marabini, di «orgogliosa autonomia» – che esso intrattiene con l'*opus*

¹³⁵ C. MARABINI, *Lettura di D'Arrigo*, Mondadori, Milano 1978, pp. 95-113.

¹³⁶ Cfr. C. MARABINI, *La poesia di D'Arrigo*, in «Nuova Antologia», DXXVIII, 528, 1976, pp. 503-515. Il testo è pressoché identico: l'autore aggiunge solo una trentina di righe in chiusura soffermandosi sui riferimenti hölderliniani della silloge.

magnum di D'Arrigo). Prima di dire, brevemente, cosa penso di ciascuno di questi due libri, vorrei spiegare le ragioni per le quali mi sembra che la loro pubblicazione prolunghi, in qualche misura, l'errore commesso da Mondadori tre anni fa col tentativo di imporre *Horcynus Orca* come «capolavoro a priori». Prima ragione: Mondadori non ha mai pubblicato, che io sappia, nella sua collana saggistica, monografie critiche su autori italiani contemporanei o guide alla lettura di romanzi italiani contemporanei. Farlo, di punto in bianco, per D'Arrigo ha un inequivocabile (e, a mio avviso, ancora una volta lievemente irritante) significato consacratorio. Seconda ragione: il saggio di Marabini non è un saggio problematico, che registri le varie opinioni critiche manifestatesi su D'Arrigo e ne proponga l'interpretazione o la sintesi o il superamento; [...] Terza ragione: la collana dello «Specchio», che ospita la ristampa delle poesie di D'Arrigo, è una collana molto specifica e «chiusa», dalla quale ci si aspettano (e di solito con ragione) indicazioni e scelte rigorose: e invece, in questo caso, è difficile sottrarsi alla sensazione che *Codice siciliano* ci sia entrato non per quello che è, ma per la firma che porta.¹³⁷

È una chiara *accusatio suffragationis* quella di Raboni: D'Arrigo è un raccomandato che – e nel prosieguo dell'articolo se ne argomentano le ragioni – non ha un particolare talento letterario per cui possa emergere nell'affollata massa di eccellenti poeti epigoni; raccomandato da una casa editrice e raccomandato dal suo passato, dal suo *HO*. Il livore velato di Raboni può anche essere ricondotto alla sua esclusione da parte di Mondadori dalle lunghe cure editoriali dell'*HO* e poi anche del *CS*.¹³⁸ Ma la po-

¹³⁷ G. RABONI, *Si ripropone il caso Stefano D'Arrigo. Le poesie dell'Orca. Valgono come anticipo del romanzo. Il saggio critico di Marabini*, in «Tuttolibri», IV, 6/116, 1978, p. 7.

¹³⁸ A ciò allude Mario Grasso (cfr. M. GRASSO e S. CANGELOSI, *C'era una volta un certo Stefano D'Arrigo di Ali Marina*, cit., p. 34). Difatti le schede di lettura e il risvolto per il romanzo darrighiano erano state affidate a Pontiggia (cfr. G. PON-

lemica sullo “Specchio” mondadoriano va oltre gli stessi giudizi di stile che riguardano l’autore messinese. D’altronde, come farà notare un lettore bolognese in risposta all’attacco di Raboni, «se lo “Specchio” è una collana “chiusa” (cioè: aperta ai raccomandati della casa editrice), chi poteva esservi accolto meglio di Stefano D’Arrigo che è notoriamente caro alla Mondadori?».¹³⁹ Raboni era proprio uno dei poeti pubblicati nella collana in questione e la sua critica plausibilmente, oltre che interessata a ricollegare il D’Arrigo poeta a quella «fiera di risentimenti e vanità»¹⁴⁰ che aveva investito *HO* dopo la sua pubblicazione, mirava anche a marcare le distanze fra una schiera compatta di poeti veterani – di cui egli stesso si sente di far parte – e il *new entry* dello “Specchio”, il quale però (e questo forse infastidiva più di tutto il resto) non era un esordiente qualsiasi ma quel diffidente scrittore solitario che era stato capace di scatenare uno dei “casi editoriali” più partecipati degli ultimi decenni.

1.4. *Versi “pittati” e critica d’arte: un poeta visuale*

All’inizio degli anni Cinquanta, prima di avventurarsi legittimamente verso una carriera da poeta, D’Arrigo si dedica a un’occupazione che lo riguardava informalmente già da qualche anno, dal suo arrivo a Roma nel ’46, quando ad accoglierlo aveva trovato alcuni Siciliani che impiantatisi nella capitale vivevano di cultura e ricerca artistica. La militanza come critico d’arte si situa in questo primo periodo romano e rimarrà per lo scrittore messinese un’esperienza importante per i successivi sviluppi di carriera nell’ambito della scrit-

TIGGIA, *Le schede di lettura*, in *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D’Arrigo*, cit., pp. 29-33), poi chiamato a scrivere anche la quarta di copertina di CS78.

¹³⁹ G. RABONI, *I raccomandati dello Specchio*, in «Tuttolibri», iv, 10/120, 1978, p. 23.

¹⁴⁰ L. MONDO, *Il romanzo di D’Arrigo: era atteso da quindici anni. Venne il Giorno dell’Orca*, cit.

tura. È un cambio di rotta rilevante, che lo stesso autore metteva ben in evidenza nella lineare e scarna sequela di notizie biografiche inviate a Vittorini nel 1960:

A un certo punto smisi di collaborare [con quotidiani e settimanali] e tutti i miei interessi furono per la pittura. Su incarico, ho fatto per lungo tempo un lavoro di ricerca e di segnalazione di opere d'arte – ignote e «curiose» di minori in chiese e palazzi, specie del Sud. Per alcuni anni ho scritto di critica d'arte per un settimanale romano.¹⁴¹

Assiduo frequentatore di *ateliers* di artisti, D'Arrigo era coinvolto in un clima ben preciso, il contesto culturale romano del Secondo Dopoguerra, che si può identificare come corresponsabile della maturazione intellettuale del giovane Fortunato: un insieme di circostanze che servì a innescare l'elaborazione identitaria di Siciliano emigrato già avviata da molti scrittori e artisti divenuti suoi amici e poi anche promossa a tema fondamentale di una parte delle sue poesie. Oltre a fare il commerciante d'arte, cercando di racimolare un proprio guadagno vendendo opere di artisti suoi contemporanei,¹⁴² inizia ad essere coinvolto in progetti editoriali di collane d'arte – come quella delle Edizioni del Disegno Popolare¹⁴³ – e, a partire dal 1950,

¹⁴¹ Lettera di S. D'Arrigo a E. Vittorini, giugno-luglio 1960, CAM; poi in *«Il Menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, cit., pp. 147-149. Il settimanale a cui si riferisce D'Arrigo nella lettera è «Vie Nuove».

¹⁴² Si ritrovano tracce di questa seconda attività di D'Arrigo nella corrispondenza con Zipelli, a cui spesso spediva opere da Roma, ma anche nei racconti di qualche vecchio amico che lo ricorda a piazza del Popolo, a Roma, mentre «proponeva agli amici acquisti di litografie arrotolate sotto il braccio come un cannoncino che lo rendeva minaccioso» (V. RONSISSVALLE, *La fera ancora in fieri?*, in *Stefano (Fortunato) D'Arrigo. Giornalista-Letterato*, cit., p. 35).

¹⁴³ Nel 1951 D'Arrigo collabora ai progetti editoriali delle Edizioni di Cultura Sociale per la pubblicazione dei quaderni di disegni della neonata collana delle Edizioni del Disegno Popolare, creata su iniziativa di Guttuso, Mirabella, Mazzullo e altri e inquadrata nelle attività promosse dal PC. L'informazione si ricava anche

appaiono i primi testi dedicati alle arti figurative, anche se, ad esser precisi, diversi elzeviri della seconda metà degli anni Quaranta avevano già come argomento centrale l'operato di artisti conosciuti a Roma.¹⁴⁴ Nel '50 scrive due testi per le personali di due pittori: la presentazione del catalogo di disegni di Otello Arena¹⁴⁵ e *Omiccioli sino a Scilla*, per il catalogo delle opere di Giovanni Omiccioli¹⁴⁶ – testo, quest'ultimo, che verrà preso in considerazione dalla critica subito dopo la pubblicazione dell'*HO* per via degli evidenti richiami presenti come prodromi del romanzo.¹⁴⁷ Seguono altre prose dello stesso tipo: nel 1951 una piccola presentazione per Marcello Muccini;¹⁴⁸ nel 1952 la presentazione di un catalogo di opere del pittore catanese Saro Mirabella;¹⁴⁹ nel 1955 la presentazione del catalogo

da tre lettere inedite conservate tra la corrispondenza di Gabriele Mucchi presso il CAM. Le lettere testimoniano infatti il ruolo attivo dello scrittore nella curatela degli opuscoli della collana, soprattutto per ciò che riguarda i testi che anticipavano le fotolitografie. Questa non fu però l'unica collana d'arte di cui D'Arrigo si occupò: già l'anno prima, nel 1950, compare infatti tra i curatori del Brogliaccio del Disegno Contemporaneo.

¹⁴⁴ Per un'analisi delle prose di critica d'arte di D'Arrigo si vedano: D. MARRO, *Tre tempi, tre scritti. Pagine darrighiane di critica d'arte per Saro Mirabella, Giuseppe Mazzullo, Giovanni Omiccioli*, in «Letteratura e Arte», v, 5, 2007, pp. 111-127; M. DIMAURO, «Del poeta in pittura». *Pagine di critica d'arte darrighiana*, in «Sinestesiaonline», XI, 2015, pp. 9-19; EAD., «Il realismo come forma morale del sentimento figurativo»: un percorso nella critica d'arte darrighiana, in EAD. *Forme del desiderare. Poetiche e scritture della modernità letteraria*, Edizioni Sinestesia, Avellino 2020, pp. 65-95.

¹⁴⁵ F. D'ARRIGO, Presentazione di O. ARENA, *Disegni*, Livio Tilli, Roma 1950, pp. 1-2.

¹⁴⁶ F. D'ARRIGO, *Omiccioli sino a Scilla*, in *Omiccioli. Studio d'arte Palma*, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1950, pp. 1-10;

¹⁴⁷ Nel 1978 della presentazione in questione ne parla già Marabini, mettendola in relazione ai motivi che si trovano riversati in *HO* (cfr. C. MARABINI, *Lettura di D'Arrigo*, cit., pp. 123-127).

¹⁴⁸ S. F. D'ARRIGO, *Marcello Muccini*, in *VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Dicembre 1951-Aprile 1952*, De Luca, Roma 1951, pp. 59-60.

¹⁴⁹ S. F. D'ARRIGO, Presentazione di *Mirabella. Catalogo*, Edizioni Il Pincio, Roma 1952, pp. 3-18.

di una mostra di Gastone Biggi;¹⁵⁰ nel 1957-58, quando ormai si va affermando come poeta, scrive anche dei testi inseriti in alcuni pieghevoli usati come inviti di mostre tenutesi alla galleria romana “La Cassapanca”,¹⁵¹ ma a quel punto l'autore inizia a rinnegare questa sua attività.¹⁵² Dopo questi ultimi testi D'Arrigo lascia la critica d'arte, impegnandosi prima solo come poeta e subito dopo come romanziere: tornerà a scrivere di arte soltanto molti anni dopo, in seguito alla pubblicazione dell'*HO*, in modo del tutto occasionale.¹⁵³ Ma, al di là dei testi appena ricordati, la parte più cospicua degli interventi di critica d'arte di D'Arrigo sono le brevi prose pubblicate a partire dal 1953 sulla rivista comunista diretta da Luigi Longo, «Vie Nuove», interessantissime non soltanto per quantità (si tratta di più di sessanta articoli), contenuti e temi, ma anche per le connessioni che si possono instaurare con l'*HO* e con le poesie, che vedono la luce proprio negli anni in cui l'autore lavora per questa rivista. D'Arrigo diviene infatti collaboratore di «Vie Nuove» dopo il rinnovamento attuato da Longo – che introdusse aperture nei confronti di tematiche più leggere e culturalmente varie, lasciando da parte la purezza della lotta politica – e si allinea nella sua scrittura ai dettami del partito, non nascondendo le evidenti influenze teoriche di alti esponenti delle arti figurative comunisti (primo fra tutti Guttuso). Sul settimanale lo scrittore messinese pubblica dapprima alcuni ar-

¹⁵⁰ F. D'ARRIGO, Presentazione di *Gastone Biggi*. *Galleria Il Pincio, 11-20 ottobre 1955*, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1955, p. 1.

¹⁵¹ F. D'ARRIGO, Testo per l'invito della mostra *Leotti. 11-20 aprile 1957*, Galleria “La Cassapanca”, Roma 1957; ID., Testo per l'invito della mostra *Giovanni Biazzo. 13-24 aprile 1958*, Galleria “La Cassapanca”, Roma 1958.

¹⁵² La presentazione per Biazzo scritta da D'Arrigo nel 1958 era stata chiesta da Zipelli, il quale ricordò in un'intervista il fastidio dell'amico nel dover proseguire la sua attività di critico d'arte, ma anche la grande prova d'amicizia data dallo scrittore nell'esaudire la richiesta (cfr. M. ARGENTO, *Visite domiciliari. Incontri/Interviste*, cit., p. 219).

¹⁵³ D'Arrigo ritorna a occuparsi di arte figurativa nel '77 pubblicando *La grandezza in pietra di Mazzullo*, presentazione di un catalogo di sculture dell'amico Peppino Mazzullo.

ticoli monografici e poi, da ottobre 1954 a giugno 1956, cura con discontinuità la colonnina *Mostre* per la rubrica settimanale *Via delle Muse*, in cui venivano recensite le novità in merito a esposizioni e mostre personali nelle gallerie romane.¹⁵⁴

Le competenze per parlare di arte erano state acquisite da D'Arrigo in una decennale frequentazione con alcuni dei più importanti esponenti della seconda Scuola Romana, pittori e scultori che dal suo arrivo a Roma erano le persone che frequentava maggiormente: era quindi per lui un passaggio naturale incrociare il mestiere della scrittura con l'arte e la critica, nonostante la collaborazione per «Vie Nuove» anni dopo verrà ricordata come estenuante, forse per via della natura stessa delle pubblicazioni da consegnare in poco tempo e da coartare in poco spazio.¹⁵⁵ Gli incontri che il giovane Fortunato faceva nella seconda metà degli anni Quaranta e poi negli anni Cinquanta nello studio di Mazzacurati (frequentato da Giulio Turcato, Antonio Corpora e molti altri), nella bottega di Chiurazzi (dove si tenevano vere e proprie *réunions* partecipate da artisti, scrittori e semplici curiosi) o presso l'abitazione dello scultore messinese Peppino Mazzullo in via Sabazio, quella «casa che si liquidava domenica per domenica in un gran galà di miseria, d'estro e d'amore, che si disfaceva e rifaceva come un teatro da piazza»,¹⁵⁶ definita – accentuando una diversità cultu-

¹⁵⁴ Per gli articoli pubblicati su «Vie Nuove» è possibile fare affidamento allo spoglio della rivista effettuato da Marro: D. MARRO, *L'officina di D'Arrigo. Giornalismo e critica d'arte alle origini di un caso letterario*, cit., pp. 243-262 (indichiamo la mancata segnalazione di F. D'ARRIGO, *Ogni anno per la festa di San Domenico si apre nel mezzogiorno la piaga degli "alani". Così Domenico Intina ha venduto suo figlio Modesto*, in «Vie Nuove», IX, 33, 1954, pp. 8-9).

¹⁵⁵ Cfr. G. MASSARI, *D'Arrigo: «Non si vive di sola Orca». Intervista con Stefano D'Arrigo che parla del suo capolavoro e altre cose. L'Orca nasce da una piccola poesia*, cit., p. 2: «Lui è stato, è ancora amico di pittori, più che di letterati. Questi lo spaventano, lo annoiano. I pittori no. Ha tenuto per un certo periodo, anche una rubrica di critica d'arte. «Era un tormento – ricorda – perché, pur correggendo e rifacendo, la colonnina ogni settimana dovevo consegnarla»».

¹⁵⁶ F. D'ARRIGO, *Un giovane vuole suicidarsi per voi. «Ditemi i vostri errori e io li espiro»*, in «Omnibus», II, 19, 1947, p. 9.

rale che contraddistingueva il gruppo di intellettuali di cui D'Arrigo faceva parte – «l'anti' di tutti i salotti letterari e artistici di Roma e probabilmente di fuori, la popolarissima Casa Rossa, famosa senz'alcun dubbio più del salotto Bellonci [...] porto di mare all'insegna del cuore e dell'ingegno»,¹⁵⁷ furono molto formativi in anni in cui lo scrittore maturava le proprie riflessioni artistiche. Casa Mazzullo, in particolare, era un ritrovo per intellettuali meridionali, a volte squattrinati o in cerca di fortuna,¹⁵⁸ ma frequentata anche da protagonisti di primo livello della vita culturale romana. In questi luoghi e nelle gallerie d'arte romane D'Arrigo incontrava Ungaretti col suo «ridere vasto e inquietante»,¹⁵⁹ Zavattini con i suoi «umani modi»,¹⁶⁰ e poi Mirabella,¹⁶¹ Canonico, Arena, Omiccioli, Leoncillo Leonardi, Mino Maccari, Domenico Purificato, Ugo Attardi, Ottone Rosai, Renzo Vespignani, ma anche scrittori come Felice Chilanti, Carlo Levi, Beniamino Joppolo. Sono solo alcuni dei grandi nomi della Roma di quegli anni, con la compagnia dei quali lo scrittore allietava le sue serate romane, come ricordava bene la vedova D'Arrigo.¹⁶² Attorno

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Cfr. F. D'ARRIGO, *Memoria di Roma su un treno lunghissimo*, in «Il Progresso d'Italia», 21 agosto 1949. La casa di Mazzullo è come un albero da frutto piantato in un pezzo di terra per sfamare gli uomini: «su quel fazzoletto [di terra] [*scil.* la città di Roma], [c'è] la "pianta" della *Casa Rossa*, dello scultore Mazzullo, a via Sabazio 34, dove la fame è tattile, corposa, da tagliare a fette col coltello, e sette gatti e il gattone Buddha vi si aggirano arruffati e aggressivi quali tigri, e se il pittore Carta entra e grida *Dio non esiste! Evviva Picasso!*, guai a contraddirlo, guai a fargli notare che l'accostamento mica è tanto chiaro» (*ibid.*).

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Mirabella, Mazzullo e Guttuso costituiscono per D'Arrigo una sorta di triade e sono menzionati in un elzeviro del 1949 come i «tre siciliani di Roma, nati nelle province di Palermo, Catania e Messina» (F. D'ARRIGO, *Delfini e balena bianca*, in «Il Giornale di Sicilia», 25 settembre 1949). Secondo lo scrittore siciliano hanno avuto il merito di avere «scoperta» l'Italia così come, sul versante letterario, hanno fatto Comisso, Baldini e Savarese.

¹⁶² «Uscivamo spessissimo. Ci si vedeva in centro al ristorante La Campana oppure al Buco, dietro via Nazionale, e per Stefano la "chiacchiera" serale era il cibo

a questo gruppo di intellettuali romani, gruppo che poi si identifica però *strictu sensu* in quella «gente venuta dal sud, nata apposta, e con talento speciale, per sorprendere la platea»,¹⁶³ si consolida la carriera fatta di scrittura e di arte del giovane D'Arrigo.

Tuttavia l'amicizia che dovette segnare più di tutte le altre le direzioni artistiche e anche politiche dello scrittore aliese in questi anni di critica d'arte e nascente poesia è sicuramente quella con il «più dotato giovane pittore d'Europa»,¹⁶⁴ Renato Guttuso, quel «siciliano dagli occhi e dagli zigomi un tantino di madre mongola [con] uno stile così "eccedente" da sprecarne un pizzico dappertutto»¹⁶⁵ che aveva conosciuto grazie al tramite di Flaiano.¹⁶⁶ L'autore del *CS* era un assiduo frequentatore dello studio di Guttuso: lo guardava dipingere, ammirava la sua arte, assorbiva temi, colori, idee, disquisizioni e il pittore gli aveva donato diversi suoi dipinti che lui teneva nel proprio piccolo appartamento romano. L'artista bagherese aveva contribuito anche a instradare il giovane Fortunato sul sentiero della critica d'arte con commissioni personali, come raccontava Zipelli:

Un fanciullone [...] che è stato vicino a Stefano per molto tempo e gli faceva correggere i suoi articoli e lo sceglieva come critico, dandogli incarichi dai quali scaturivano estemporanei commenti

quotidiano» (M. SERRI, *D'Arrigo. Editori ed amici ora lo dimenticano. La vedova ricorda e accusa*, cit., p. 5).

¹⁶³ F. D'ARRIGO, *Un giovane vuole suicidarsi per voi. «Ditemi i vostri errori e io li espièrò*, cit., p. 9.

¹⁶⁴ F. D'ARRIGO, *Guttuso in Sicilia ha parlato del congresso di Wroclaw*, in «Il Progresso d'Italia», 24 ottobre 1948.

¹⁶⁵ F. D'ARRIGO, *Un condor a via Margutta. L'uccello rapace è il pittore Turcato che dorme su una mensola*, in «Omnibus», II, 9, 1947, p. 5 e poi anche in ID., *Una visita in Via Margutta*, in «Il Progresso d'Italia», 3 maggio 1948.

¹⁶⁶ Così infatti ricordava Jutta Bruto in un'intervista: «Ennio permetti che brindo per questo sicilianuzzo che ti sta vicino?»: con tutta la sua spontaneità e la sua capacità di entusiasmo [...] Guttuso si rivolse ad Ennio Flaiano che era in compagnia di Stefano in una trattoria a via della Croce. E così, per sua iniziativa, prese avvio un'intesa profonda» (M. SERRI, *D'Arrigo. Editori ed amici ora lo dimenticano. La vedova ricorda e accusa*, cit., p. 5).

che Stefano svolgeva oralmente e che se fossero stati raccolti in un libro, avrebbero costituito una singolare opera di critica d'arte, oltre che di scrittura letteraria.¹⁶⁷

Guttuso è una figura chiave per la formazione del poeta di CS: le influenze culturali e politiche¹⁶⁸ del pittore bagherese sul giovane Fortunato sono evidenti soprattutto in una tendenza a fare letteratura realistica, corposa, vibrante di colore e di vita, per portare nella parola quella ricerca guttusiana di un momento della realtà. Dall'oggetto D'Arrigo trae, alla maniera di Guttuso, il succo della riflessione più attuale, semanticamente più giornalistica, esplicito dalla prosa d'arte. Questo stesso processo di scrittura figurale, di scrittura pseudo-descrittiva, dirige poi anche il momento poetico di CS e dell'intera scrittura darrighiana. L'amicizia con Guttuso – il quale si interessava di letteratura per via anche dei molti contatti con letterati e critici – giovò quindi all'affermazione di D'Arrigo come scrittore (si rammentino i già visti consigli dispensati da Renato al suo caro Fortunato in occasione della candidatura al Viareggio), ma l'intenso rapporto durerà solo fino all'indomani della pubblicazione del CS, quando tra i due si creerà un forte astio. A raccontare l'origine della rottura irreparabile tra i due, rottura mai saldata, fu un anziano Zipelli in un'intervista del 2003:

D'Arrigo aveva appena ricevuto il premio Crotone per *Codice siciliano* e aveva pensato di comunicare subito la notizia all'amico. Purtroppo a prendere il telefono in quella occasione non fu l'amico pittore, ma la moglie Mimise che gli fece un giro di discorsi e poi maldestramente sbottò: «Mio marito se ne fotte del tuo premio: sta rilasciando un'intervista per la televisione ed io lo dovrei disturbare per questa futilità?!». A dettare tale comportamento poteva essere stata l'aura contrastante di reciproche grandezze nobiliari che

¹⁶⁷ M. ARGENTO, *Visite domiciliari. Incontri/Interviste*, cit., p. 219.

¹⁶⁸ D'Arrigo a Roma aveva stretto rapporti con la Federazione Comunista cittadina grazie anche alle frequentazioni guttusiane.

regnava tra Mimise e Jutta, la prima duchessina e la seconda marchesina, due donne entrambe di carattere, che forse contribuirono a sconvolgere i buoni rapporti di amicizia tra i loro mariti. Stefano infatti, si sentì offeso dalle parole di Mimise Guttuso e c'è da pensare che Jutta non abbia giustamente messo balsamo sulle ferite.¹⁶⁹

Non è un mistero il fatto che D'Arrigo avesse un carattere difficile, poi portato a estreme conseguenze nell'arco degli anni, ma in questo caso il banale episodio che ha portato alla fine dell'amicizia con Guttuso, al di là del malcelato risentimento personale,¹⁷⁰ fu sicuramente considerato da lui un attacco alla propria identità di scrittore, di artista dotato.¹⁷¹ Dunque erano questi per lo scrittore anni di amicizie, incontri importanti, mostre, tante mostre, ma anche di divisioni e incomprensioni.

Il sodalizio arte-letteratura, emblema di modernità nel comparatistico gioco degli specchi del Novecento poetico, è solo un punto di partenza per valutare le pertinenze di un autore che non scrive ma "pitta", dipinge versi, «intarsia nel legno il discorso».¹⁷² Sulla «Fiera Letteraria» Caproni intitolava la sua recensione alla prima edizione di *CS*, nel luglio del '57, *Più che versi immagini pittate* per mettere

¹⁶⁹ Ivi, pp. 223-224.

¹⁷⁰ La fine del rapporto con Guttuso è un elemento da non sottovalutare nella carriera di scrittore di D'Arrigo e i risentimenti scaturiti inglobano un ben più ampio ventaglio di considerazioni personali e familiari (si veda W. PEDULLÀ, *Il pallone di stoffa. Memorie di un nonagenario*, cit., pp. 198-199).

¹⁷¹ Allo stesso modo era forse stata valutata un'altra vicenda di quegli anni, quella che aveva portato alla sospensione temporanea dei rapporti con Mazzullo, vicenda così ricordata da Melo Freni, che ebbe a frequentare l'autore dell'*HO* proprio grazie alla mediazione dello scultore: «Peppino, secondo le circostanze, non fece mai mancare la sua attenzione anche all'amico Stefano. Avvenne però che un giorno, per una mostra dello scultore, un incauto curatore chiese a D'Arrigo di utilizzare un suo scritto, ma nel pubblicarlo ne omise qualche rigo secondo lui insignificante. Apriti cielo! Sul banco degli imputati D'Arrigo inchiodò anche l'innocente Mazzullo, e da quel momento non gli rivolse più parola» (M. FRENI, *Caro Luigi. Lettere dalla Sicilia*, Pellegrini, Cosenza 2009, p. 48).

¹⁷² G. CAPRONI, 'Codice siciliano' di Stefano D'Arrigo. *Più che versi immagini pittate*, cit., p. 3.

in evidenza l'autentica operazione visiva posta in atto nelle metafore versificatorie dei componimenti. Ma quella di D'Arrigo è una poesia che nasce da una strada un po' più tortuosa rispetto a quella della poesia per figura: vi è l'attraversamento di un ponte che separa e congiunge parola e immagine, e questo ponte è la critica d'arte. Non c'è un passaggio diretto tra le arti sorelle, ma un tramite che si avvale di uno strumento che il dettame dell'*ut pictura poesis* o il semplice carousel letterario dell'*εκφρασις* non possono aspirare a sfruttare: questo tramite è la riflessione critica. Ecco allora perché si potrebbe definire il critico d'arte un poeta "diverso". Mentre i versi che attuano il principio oraziano si adattano sulla forza metapoietica della metafora, mentre la poesia ecfraistica si insinua nella sfera della jakobsoniana traduzione intersemiotica (e qui ci si avvicina alle scritture di quegli autori novecenteschi che furono anche artisti figurativi), la poetica del critico d'arte è invece sostanziata dal pensiero critico, dalla considerazione che associa contenuto e forma, immagine e significato, oltre la semplice visibilità sensibile. Se leggendo *CS* si avvertono percezioni coloristiche e parvenze descrittive di oggetti ben determinabili dall'"occhio della mente", esse vanno oltre il riferimento visivo, vanno in direzione di un significato recondito non espresso nella comprensione istantanea – in una coincidenza che potremmo definire stilisticamente ermetica – ma tirato fuori dalla speculazione che nasce sopra quella visività, dopo aver fatto la stessa cosa che il critico d'arte fa quando osserva un quadro o una scultura prima di scrivere un suo testo. Che D'Arrigo si rifaccia a questo tipo di poetica non è però molto strano, né tantomeno lo si può giudicare un carattere sostanzialmente originale.

La moderna influenza del linguaggio artistico analitico era una realtà presente anche nella Roma di quegli anni, dove erano già attivi poeti che coltivavano accanto alla versificazione gli interessi per la critica d'arte: De Libero è sicuramente un modello attinente al caso darrighiano, ma accanto a lui si può citare anche Sinisgalli, presenza rilevata a Roma dal giovane Fortunato già negli anni Quaranta,¹⁷³ o

¹⁷³ Cfr. F. D'ARRIGO, *Un giovane vuole suicidarsi per voi. «Ditemi i vostri errori e io li espierò»*, cit., p. 9.

ancora il poeta, drammaturgo e pittore siciliano Beniamino Joppolo, autore di alcune presentazioni di mostre pittoriche; anzi se si volesse estendere il discorso a una categoria stilistica che mostra al suo interno una propensione verso la mescolanza di arte e letteratura, declinata poi nella critica d'arte, è l'intera dimensione entro cui si situano i poeti della linea ermetica meridionale, dimensione a cui va ricondotto anche il D'Arrigo poeta, che risponde a queste caratteristiche. Oltre a De Libero, che nutrì un interesse profondo e continuato per la critica d'arte e che fu anche amico del poeta messinese, oltre a Sinisgalli, anche scrittori come Gatto, Quasimodo, Bodini scrissero di pittori, scultori, disegnatori collaborando con riviste, pubblicando monografie in occasione di mostre e scrivendo recensioni per gallerie d'arte.¹⁷⁴ E non solo. Pure una buona rappresentanza della generazione di poeti immediatamente successiva, che va verso il superamento del muro ermetico, ebbe interessi di questo tipo, anche se nei decenni successivi l'orientamento verso la critica cinematografica farà da puntello alla ben più consolidata critica d'arte.¹⁷⁵ Ma si può dire che la critica d'arte di questi critici non di mestiere – non professionalizzati come potevano esserlo gli accademici – ma per interesse, mette più attenzione agli elementi morali, al contesto culturale e storico di riferimento, all'uomo piuttosto che agli elementi formali e stilistici delle opere d'arte, riuscendo a cogliere la fenomenologia “poetica” del “fare arte” attraverso i resoconti delle mostre. Questo *modus operandi* è ben evidente in D'Arrigo già nella stessa consapevolezza di base della stretta interconnessione tra pittura e scrittura che caratterizza alcuni artisti. È quanto si rileva leggendo per esempio un breve testo pubblicato su

¹⁷⁴ Sul rapporto tra i poeti ermetici meridionali e le arti visive si rimanda a F. D'EPISCOPO, *Ermetici meridionali: tra immagine e parola* (De Libero, Bodini, Sinisgalli, Quasimodo), Cuzzola, Salerno 1986.

¹⁷⁵ Anche D'Arrigo nutrì interessi verso il cinema. Nel 1947 scriveva a Balestra dei suoi tentativi di scrittura per il grande schermo (cfr. Lettera di S. D'Arrigo a T. Balestra, 26 febbraio 1947, AFBL), nel '49 collaborava poi con una rivista cinematografica, «Cinema-Stampa» e si era già occupato di recensioni cinematografiche (non firmate) per «Il Tempo» nei primi anni romani. Tra l'altro non si può non ricordare anche la sua comparsa in *Accattone* di Pasolini nel 1961.

«Vie Nuove», scritto nel 1956 per un'esposizione di opere di Carlo Levi, una mostra-tributo romana allestita presso la Galleria Esedra:

Levi non è un pittore che scrive o uno scrittore che dipinge, ma tutta la sua opera che si richiama indivisibilmente dai quadri ai libri e viceversa, e il cui grande *oggetto*, dall'epoca del confino in Lucania al dopo guerra, ad oggi, dal "Cristo si è fermato a Eboli" al recentissimo "Le parole sono pietre", è stato il Mezzogiorno d'Italia. E l'*oggetto*, storia scritta e immagine figurata, prende in Levi il volto, in vita e in morte, di Rocco Scotellaro, di sua madre e dei suoi contadini di Tricarico; o i fatti della breve illuminante ed esemplare vita di Turiddu Carnevale assassinato dalla mafia; o della madre di Turiddu Carnevale, delle sue sembianze fisiche e morali che il dolore e la dignità esaltano sino a farne un personaggio da tragedia ma tenendola sempre alla cronaca cupa di quell'alba, avvolta nel suo scialle, china sul dolce corpo ripiegato senza vita di quell'unico figlio di cui diventa, con parole di pietra, scheggiate, lapidario, il rapsodo, come per sua memoria e nostra.¹⁷⁶

L'«oggetto», in questo caso, corrisponde nella dialettica del critico d'arte al soggetto delle opere, nei romanzi-racconti e nelle tele, soggetto che è soggetto morale e non semplice visione, non semplice poetica. È arte, pittura e scrittura insieme, che esige riflessione, che richiede una trascendente analisi. Nel caso di Levi è una riflessione di tipo eminentemente morale, etica forse per certi versi, che sfocia in un meridionalismo di denuncia; nella poesia di D'Arrigo è invece trascendenza spazio-temporale, tutta orientata alla vivificazione di un contenuto raccontato dai versi attraverso immagini ricomposte e oggetti fatalmente evocati, dove il meridionalismo è più profondo ed esistenziale, a tratti antistorico o pre-storico.

Poste le basi per gettare un ponte tra la critica d'arte e la poesia darrighiana non rimane dunque che puntare verso qualche per-

¹⁷⁶ F. D'ARRIGO, *Quasi un omaggio a Carlo Levi*, in «Vie Nuove», XI, 20, 1956, p. 27.

corso esplicitamente empirico. Si potrebbe partire dalle direzioni generali seguite dallo scrittore nelle sue prose d'arte. Il dibattito sul Realismo degli anni Cinquanta è sicuramente il filone di riflessione che maggiormente D'Arrigo segue, un dibattito da cui si origina la contrapposizione con l'Astrattismo che diventa anche soggetto poetico nel progettato componimento intitolato *L'amicizia, la pittura*, un poemetto che D'Arrigo nel 1960 ha intenzione di inviare a Pagliarani per una sua antologia e che avrebbe trattato del «conflitto – nell'uomo – fra figurativo e astratto». ¹⁷⁷ È anzitutto imprescindibile per D'Arrigo il riferimento e il paragone con Guttuso, come rappresentante principale del nuovo Realismo espressionista, nel valutare l'arte di pittori e artisti più o meno conosciuti: difatti, si nota una netta preferenza, negli articoli di «Vie Nuove», per pittori figurativi rispetto agli astrattisti. ¹⁷⁸ Ma naturalmente il poeta non ne fa una questione di stile o di forma, piuttosto si indirizza verso un'insistenza sulla figura come elemento sostenitore del fare artistico (e poi del fare poetico). Forse sarebbe però meglio evidenziare, nella durezza dei toni polemici con cui D'Arrigo respinge l'Astrattismo, lo scartare l'idea degli astrattisti di escludere l'uomo dal mondo. Il rifiuto dell'Astrattismo e la promozione della rappresentazione figurale è d'altronde ben delineato nella presentazione del catalogo di Mirabella del 1952: in questo testo, il più esteso e forse il più significativo per riflessione critica tra i contributi darrighiani sull'arte, risalta la sublimazione della rappresentazione figurale, tracciata in riferimento alla pittura di

¹⁷⁷ Lettera di S. D'Arrigo a E. Pagliarani, 30 luglio 1960, Fondo Elio Pagliarani, Biblioteca Pagliarani, Roma; già in S. SGAVICCHIA, *Da 'Codice siciliano' a 'Hercynus Orca' la scelta del poemetto. Lettere di Stefano D'Arrigo a Elio Pagliarani e tre poesie inedite*, cit., p. 218.

¹⁷⁸ Sullo schieramento di D'Arrigo dalla parte del realismo figurativo e sulle critiche riservate agli astrattisti si considerino ad esempio F. D'ARRIGO, *Finestre sul mondo dalla prigione dell'EA 53. I pennelli dei pittori figurativi appaiono, tra tante decorazioni senza senso, come una strana infiltrazione di realtà in un mondo di sfingi*, in «Vie Nuove», VIII, 34, 1953, p. 19; ID., *Primo sguardo alla Quadriennale*, in «Vie Nuove», X, 48, 1955, p. 19; ID., *Astratto-concreti alla Quadriennale*, X, 49, 1955, p. 19.

Guttuso, con un processo di ricostruzione della figura umana catturata nell'atto di compiere l'azione stessa del vivere. Non è un aspetto di secondaria importanza: considerando la poetica del "quotidiano" (in un accezione tutt'altro che realistico-verista) espressa prima in *CS* e poi in *HO*, ma già notevole negli interventi giornalistici – una poetica di un quotidiano addizionato poi con la sfera dell'onirico, del memoriale, dell'insorgenza storica per cui gesti e movimenti di pescatori, donne, figure mitiche umanizzate e animali appaiono oggetto perfetto di ispirazione artistico-letteraria – ciò che aderisce all'arte viva trova riscontro nella produzione letteraria dell'autore in una prospettiva simil-comparativa. Sulla figuratività intesa come esaltazione di figura è lecito mettere in risalto anche quel «paesaggio "per figura"»¹⁷⁹ descritto da D'Arrigo per le pitture di Scilla di Omiccioli e la necessità di popolare di figure vive i paesaggi dello Stretto (aspetto che riguarda poi da vicino l'*HO*) ribadita a proposito della pittura del periodo scilleo di Mirabella.¹⁸⁰ Non è quindi un caso se i versi di D'Arrigo non sono mai versi puramente paesaggistici: per ogni poesia ci sono protagonisti in carne ed ossa (anche quando non possono avere né carne né ossa), umani o animali o pseudo-umani o entità mitizzanti, ma soprattutto ci sono personaggi vivi, anzi non personaggi ma reali soggetti "colti sul fatto",¹⁸¹ seppur nella dimensione dell'evocazione e del ricordo, com'è giusto che sia per una silloge che ripone il proprio *fil rouge* nella riemersione delle origini, nell'infanzia e nella terra di appartenenza abbandonata. Una madre, Agata Miracolo, che combatte contro la fame attraverso il faticoso volo delle quaglie, un bambino settenne chiamato a vestire panni altrui, Gesù e i santi vocati a scendere nella terrestre sfera dell'aggettivazione, Sirene corporee nel loro canto illusorio, un gruppo

¹⁷⁹ F. D'ARRIGO, *Omiccioli sino a Scilla*, in *Omiccioli. Studio d'arte Palma*, cit, p. 10.

¹⁸⁰ Cfr. F. D'ARRIGO, *Mirabella. Disegno più colore*, in «Vie Nuove», IX, 16, 1954, p. 19.

¹⁸¹ L'espressione non viene usata a caso: lo stesso D'Arrigo, sulla scia di altri critici, la usa in diverse occasioni per definire la pittura del nuovo realismo guttussiano.

di uomini con la sigaretta fra le dita a scambiarsi anelli di fumo... Questo presenzialismo concreto, non lontano dall'ingerenza del verso costruito con analogie criptate, diventa anche timido elemento di scarto tra il filone poetico seguito da D'Arrigo e l'Ermetismo nella sua concezione più pura.

La visualità piena di significato si rende poi accessibile anche attraverso i temi, i grandi temi della produzione letteraria darrighiana. Citiamo soltanto una traccia: la *liason* dell'infanzia con la terra natale. Il mito poetico della giovinezza come tempo superato e distante è presente fin nelle prime prove poetiche giovanili in D'Arrigo e viene coniugata poi in *CS* attraverso la metafora dell'età dell'oro, della patria perduta dal migrante, del ritorno impossibile, del ricordo poetico a posteriori. Le premesse per una poetica della fanciullezza siciliana sono però anche presenti nelle valutazioni del critico d'arte, che unisce immagine, soggetto dell'immagine e oggetto rappresentato al ricordo personale, al resoconto identitario e quasi etnico del meridionalismo letterario del Secondo Dopoguerra. Si noti per esempio quanto è stato scritto da D'Arrigo sulla pittura dell'artista palermitana Lia Pasqualino Noto in una recensione alla mostra dell'autrice alla Galleria Sagittario di Roma nel '56:

Lia Pasqualino Noto [...] ha portato ed esposto al "Sagittario" i temi epici e meravigliosi della nostra medesima infanzia nell'isola, insieme ad alcuni paesaggi "visti dalla finestra" che a quei tempi sembrano fare da controcanto. Le siamo grati per averci regalato questo viaggio di ritorno nel tempo in cui la nostra fantasia collocava nei paesaggi familiari, nei giardini d'agrumi mormorati dal mare o nelle piane aride e deserte dell'interno, i personaggi e le avventure dei Paladini di Francia, quali si svolgevano nei teatrini di legno pieni dei nostri fiati e odorosi d'arance nelle lunghe sere d'inverno.¹⁸²

¹⁸² F. D'ARRIGO, *Lia Noto e Sughì*, in «Vie Nuove», XI, 8, 1956, p. 19.

Un paesaggio lirico per figure e per oggetti: figure come quei «Paladini di Francia» che assomigliano da vicino al “paladino domestico”, al trionfante santo Giorgio di *Tu che nel mondo hai parola ancora*; oggetti che appaiono parte di un paesaggio che è costituito da odori, gusti, sensazioni e colori. Un concetto visuale di paesaggio siciliano dell’infanzia che però è tutt’altra cosa dalla descrizione precipua, dalla pennellata precisa: il verso poetico darrighiano non definisce le forme, le suggerisce, sprona la mente del lettore verso una *cogitatio complexus*, verso un penetrante sforzo mnemonico-visivo; questa poetica del suggerimento è ben espressa nella stroncatura darrighiana della mostra pittorica di Leo Guida allestita dalla galleria romana “Il Pincio”, sempre nel 1956. D’Arrigo su «Vie Nuove» scrive infatti:

Il giovane pittore ci fa sapere che il profondo sentimento ispiratore di questi suoi quadri è quello del ritorno alla sua terra, la Sicilia [...]. Tornando a un paesaggio che è il suo solo perché vi è nato ma al quale non ha abituato l’occhio [...]. Per quanti sforzi facciamo, ci riesce impossibile riconoscere la Sicilia in questa sua Sicilia. [...] Ci perdoni Guida se gli diciamo francamente che egli, per quel che possiamo saperne noi, non ha dipinto il paesaggio di quella grande isola (grande nel senso che egli pure intuisce) ma piuttosto di uno scoglio con qualche cespo di fichidindia. Approssimazione, è la parola: Guida minuteggia (soffermandosi, ad esempio, a contare le pale dei fichidindia, una per una, e in incredibili azzurrini) in un paesaggio come quello siciliano, violento e perentorio, intenso e continuo, che rifiuta d’essere tocchettato, curato a filo d’erba. Minimizzando è la maniera più erronea di cucinare un paesaggio di quel genere: [...] E l’assenza dell’uomo in questo paesaggio (un paesaggio “come gli uomini che lo fanno proprio con il duro lavoro sulla terra e sul mare”: che è un’altra di quelle buone intenzioni di Guida) accentua l’impressione di snaturamento unitamente a un colore mai di fondo corposo o drammatico ma sempre, o quasi sempre, un po’ vacuo e di superficie.¹⁸³

¹⁸³ F. D’ARRIGO, *Leo Guida al “Pincio”*, in «Vie Nuove», XI, 10, 1956, p. 19.

La sicilianità ricreata e non vissuta porta ad una descrizione troppo realistica ma falsata, poco viva. Così come Guida erra nei suoi quadri “minuteggiando” e “minimizzando” il paesaggio, così D’Arrigo vince nella sua poesia scandendo con reminiscenze un tempo vissuto nel paesaggio. La rappresentazione non basta, ancor meno basta il tratteggiare a tavolino un paesaggio: si ritiene indispensabile la vivificazione attraverso una parte nascosta, non superficialmente rilevata, una figura che suggerisce sensazione ed emozione, così come riesce a fare la Noto con i suoi quadri, un impegno letterario che va verso il grande esistenzialismo meridionale del CS. Dunque, in conclusione, si può dire che in D’Arrigo la critica d’arte, la poesia, la prosa narrativa conservano una costante struttura teorica che rimanda ad una sorta di consoliata «metrica della memoria»,¹⁸⁴ ad un complesso culturale costante, in cui non è stabilito un percorso programmatico, quanto invece un percorso pluridirezionale che parte da centri nevralgici, tematici e prospettici, già isolabili autonomamente nei vari momenti della sua scrittura.

1.5. *Uno studio in fieri tra edito e inedito*

Negli ultimi decenni D’Arrigo ha sortito un considerevole interesse tra gli studiosi, che gli hanno riservato saggi, articoli, monografie, concentrati soprattutto, com’è giusto che sia, sul suo grande romanzo, *HO*; ma si ha anche consapevolezza dei moltissimi aspetti in ombra e dei molti tratti della sua opera artistica per ora poco chiariti. Non si ha per esempio ancora una visione completa e esaustiva della stagione darrighiana pre-horcyniana, della sua produzione letteraria giovanile, della sua formazione come poeta e pubblicista, nonostante non manchino recenti contributi che focalizzano questi problemi. Sulla sua produzione poetica in particolare si sente la

¹⁸⁴ Cfr. M. DIMAURO, «Il realismo come forma morale del sentimento figurativo»: un percorso nella critica d’arte darrighiana, in EAD. *Forme del desiderare. Poetiche e scritture della modernità letteraria*, cit., pp. 69-70.

mancanza di un serio tentativo di analisi e interpretazione delle poesie edite, quelle di *CS*, silloge della quale non esiste ad oggi un commento completo ed esaustivo, così come altresì attende di essere studiata una vasta tomta di componimenti rimasti inediti (ormai in vista di pubblicazione¹⁸⁵), conservati tra le carte d'autore del Fondo D'Arrigo all'ACGV. Difatti, tolti i ventuno componimenti che si leggono complessivamente nelle due edizioni del *CS* – ed aggiungendo ora anche l'inedita *Partono donne* pubblicata in gioventù – la restante parte della produzione in versi di D'Arrigo è rimasta esclusa dalla fruizione dei lettori, eccezion fatta per quelle poche poesie apparse postume delle quali sarà utile fare qui una breve ricognizione.

Un anno dopo la morte dello scrittore, avvenuta il 2 maggio 1992, quando le carte inerenti i versi inediti darrighiani erano ancora in via dell'Assietta a Roma, custodite da Jutta Bruto, due componimenti apparvero l'uno a pochi mesi di distanza dall'altro in riviste che ricordavano così l'autore dell'*HO*. Il primo componimento è una lirica pubblicata su «Tuttolibri» a corredo di un articolo-intervista alla vedova D'Arrigo in atto di denuncia per la dimenticanza che aveva investito il defunto marito. La poesia servì in un certo senso a far emergere tutta la sofferenza psicologica dello scrittore in vita: corredata da una pagina scartata di *CDN* e anche dalla minuta di un biglietto del 1971 per De Libero in cui si leggeva tutta la solitudine del romanziere, la lirica quadrava perfettamente nel disegno dell'articolo. Nell'intervista Jutta descriveva la figura del marito attraverso il racconto di un uomo che aveva dedicato la sua intera esistenza alla scrittura, un uomo sofferente, bruciato dal sacrificio letterario, in una solitudine cercata e poi aiutata

¹⁸⁵ Il progetto di un'edizione delle poesie inedite di D'Arrigo risulta essere parte integrante della pubblicazione dell'*Opera omnia* dell'autore, curata da Pedullà per Rizzoli a partire dai primi anni Duemila. Tuttavia, nonostante sia stata annunciata in più occasioni, dal 2009 (cfr. W. PEDULLÀ, *Il caso è chiuso*, in «L'Illuminista», IX, 25-26, 2009, p. 11) sino a pochi anni fa (cfr. D. BIAGI, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, cit., p. 94, n. 5) un'imminente stampa delle poesie inedite, queste non sono ancora state pubblicate e anche la consultazione delle carte darrighiane conservate all'ACGV rimane vincolata a questi progetti editoriali.

dai suoi “nemici” di lettere, colleghi scrittori *in primis*. Anche quel primo scavare tra le carte ancora sparpagliate per tirare fuori pezzi inediti è concepito probabilmente in questa direzione: denunciare, accusare, vendicare per la poca considerazione riservata in vita e poi in morte. La poesia si intitola eloquentemente *Io sono morto*, è datata 1950-1951, ed è costruita con tre anaforiche riprese del titolo per esprimere un funereo torpore dell’anima, un esistenziale e vacuo senso di morte interna, attraverso un gioco di estremi che si disturbano l’un con l’altro: un sonno luminoso, estate e inverno che danno tregua e attaccano, le spoglie di una volpe sulla neve e la colomba primaverile. C’è anche l’imperterrita irrequietezza dell’anima, che percuote un corpo incorporeo, fatto d’aria, straziato da un ricordo dolce e da una voce inconscia che ricorda il grande e immobile dolore del vuoto. Che poi il lettore dell’articolo dovesse leggersi nel «deserto»¹⁸⁶ del terzultimo verso la condizione di solitudine a cui era stato indotto dagli altri è un discorso che è possibile fare solo a posteriori.

La morte è poi tema centrale anche della seconda poesia postuma apparsa lo stesso anno, pubblicata da Lanuzza, grande lettore horcy-niano e soprattutto amico di D’Arrigo, sul n. 18 del gennaio-marzo 1993 di «Molloy», trimestrale da lui diretto, accompagnata da un articolo-ricordo di Giordano. Si tratta dei venti versi della già citata *La guerra*, presentati come inediti e datati 1945-46 circa. D’Arrigo presentava lì un preambolo di tono epigrafico – con la giovanile parentesi tonda a isolare un intero periodo, quello dei primi tredici pseudo-emistichi (vv. 1-6) – a chiarire subito un referente che non ha più sembianza umana, che ritorna nel ricordo locativo delle spiagge prima e delle città natali poi, luoghi di un’infanzia programmatica alla morte bellica espressa con la perdita del cielo, della vista di un cielo immobile, estivo, afoso, e poi delle impronte sulla sabbia, troppo labili per non essere cancellate, di corpi vuoti di vita come

¹⁸⁶ «Io sono morto e una voce crudele / che odo dilà del mio invalicabile monte / dichiara pieno e superbo il mio deserto / ma sterile il seme dei giorni / che io del mio corpo d’aria maturo» (S. D’ARRIGO, *Io sono morto: versi inediti*, in «Tuttolibri», xviii, 839, 1993, p. 4, vv. 12-16).

quelli dei tre del Golgota, ma pieni del ricordo di una comunità in silenzio, nel silenzio che permette di ritrovare un giovane amico morto, non arrivato a toccare la primavera, a terra, con lo sguardo ancora arrossato dal sangue:

Il deserto lo battiamo ancora vergine
 e intatto sotto un cielo che non ha vento. Ma
 chi muore dovrà perderlo, si sa. Sono fatti
 sulla sabbia i suoi passi, sono strette le sue mani
 in un vuoto di squallore come Cristo e i malfattori.
 Così arduo silenzio inaugura il paese
 dove l'amico ritroverà l'amico che fu sbattuto
 per terra e gli s'empirono gli occhi di sangue
 e fu lontano sulla nuca il giovane cielo
 d'aprile.¹⁸⁷

È il funesto esodo della guerra, esilio dalla vita nella morte, come viene detto nei versi successivi. Il tema della guerra penetrava nella mente del giovane poeta nei toni mortiferi ma melanconicamente memoriali delle vittime.

Un terzo inedito postumo compare diversi anni dopo, in occasione del novantesimo anno dalla nascita dello scrittore aliese, nel doppio numero monografico a lui dedicato da «L'Illuminista», rivista accademica di Pedullà, nel 2009. Nel volume si trovano raccolti moltissimi contributi, editi e inediti, sull'opera di D'Arrigo, e anche nuovi testi dell'autore riemersi da dimenticate pubblicazioni pubblicistiche e dalle carte autografe; tra questi ultimi, oltre a un frammento scartato dell'*HO*, si trova la poesia *Or è tant'anni tu fingevi per gioco*, pubblicata senza indicazioni bibliografiche o filologiche e senza una datazione. I versi mettono insieme in modo originale e straordinariamente poetico due soggetti darrighiani estremamente biografici: il calcio e la guerra. Se il conflitto bellico è un tema più volte affrontato dallo scrittore sia

¹⁸⁷ S. D'ARRIGO, *La guerra*, cit., p. 3, vv. 6-15.

in prosa sia in versi, il calcio rimanda invece a una passione giovanile mai del tutto sopita, una passione che rimanda agli anni messinesi quando il giovane D'Arrigo avrebbe giocato da attaccante nella squadra del Messina.¹⁸⁸ Il riferimento locativo che compare nel terzo verso della poesia dichiara una rievocazione della giovinezza trascorsa in Sicilia: piazza Stellaria è piazza del Popolo a Messina,¹⁸⁹ chiamata in tal modo dal poeta poiché essendo poco illuminata permetteva alle stelle di brillare di notte,¹⁹⁰ una piazza contornata da portici, ricordata dopo tanti anni di distanza come luogo in cui si giocava a pallone, sulla strada, luogo in cui un giocatore in particolare simulava l'infortunio e poi cantava, camminando all'ombra dei porticati, una canzone, *Il bandolero stanco*.¹⁹¹

¹⁸⁸ D'Arrigo raccontava di aver giocato nella squadra del Messina negli anni in cui era allenatore Cevenini III, quindi dal 1930 al 1932: il futuro scrittore all'epoca però era poco meno che un adolescente e difatti è molto probabile che si trattasse di una innocente invenzione raccontata agli amici per costruirsi una biografia un po' più avventurosa di quel che era (cfr. W. PEDULLÀ, *Il pallone di stoffa. Memorie di un nonagenario*, cit., pp. 182-183). Che l'esperienza calcistica di D'Arrigo sia reale o meno poco importa, perché al di là di ciò il calcio era comunque una passione giovanile ricordata negli anni; anche l'amico d'infanzia Zipelli, che amava la pallavolo, ricordava la preferenza di Fortunato per il calcio (cfr. M. ARGENTO, *Visite domiciliari. Incontri/Interviste*, cit., p. 218).

¹⁸⁹ Piazza del Popolo è una delle piazze più grandi di Messina, così chiamata già prima del terremoto del 1908 per via della gran folla di gente che vi si radunava ogni giorno, attratta da un grande mercato che lì si teneva. Durante il Ventennio venne rinominata piazza XXVIII Ottobre ma dopo la caduta del regime il nome cambiò definitivamente in piazza del Popolo Francesco lo Sardo.

¹⁹⁰ Si confronti a tal proposito quanto scriveva Consolo in un dattiloscritto degli anni Settanta intitolato *La vita e l'Orca*, in cui si legge la bozza di un articolo scritto per «L'Ora» (articolo poi non pubblicato in questa forma), in riferimento al rapporto tra D'Arrigo e la città di Messina: «Stefano si muoveva incantato per la città, i giorni, le lunghe notti, per le strade, il porto, le battigie. S'inventava i nomi delle vie, piazza del Popolo la chiamava Stellaria, per la poca luce e lo sfavillio di stelle» (Dattiloscritto di V. Consolo, 1973, Archivio Consolo, Fondazione Mondadori, Milano).

¹⁹¹ La canzone a cui D'Arrigo si riferisce potrebbe essere uno dei brani eseguiti dagli attori de *Il bandolero stanco*, film del 1952 diretto da Cerchio. Tuttavia la datazione del film è di molto posteriore agli anni messinesi di D'Arrigo e in parti-

Or è tant'anni tu fingevi per gioco
 la tua morte, centrattacco triste e veloce
 sull'asfalto di Piazza Stellaria.
 Oggi ti ricordiamo che indichi Sirio
 colla mano levata (il suo fioco
 alone che tu scuoti), la tua voce
 sotto i portici bui in una canzone:
 "il bandolero stanco", che ripeteva
 stremata una sorte d'uomo nell'aria
 assieme al secco incedere del tacco.¹⁹²

È un ricordo, forse di un amico, di un ragazzo, di un compagno di gioventù, di una docile canaglia; un ricordo su cui pesa però l'ombra della guerra, che trasforma quel campo che si potrebbe pensare essere il campo da calcio, ricavato dalla piazza su cui giocare, in campo di combattimento, dove il gioco del sangue, il gioco della guerra, porta all'idea del campo di morte, di un cimitero civile in cui riposano giovani soldati sepolti, interrati con le loro maglie-giubbe insanguinate, gettati a terra come calciatori in rovesciata e poi, divenuti ormai eroi di guerra, eroi di un tempo nuovo, osannati come i giocatori, come si applaudevano celebrità sportive:

Vivi se torna nel cuore il tonfo
 del pallone, la docile canaglia
 (la sua minaccia di battere di qua
 sventata nelle braccia dell'uomo
 che s'interra) [...].
 Il plenilunio desta un'eco furiosa
 sul campo dove ti reggi con foga,
 l'uguale stampo di sangue

colare agli anni a cui si fa riferimento nella poesia; potrebbe però essere un credibile *terminus post quem* per datare il componimento.

¹⁹² S. D'ARRIGO, *Or è tant'anni tu fingevi per gioco*, in «L'Illuminista», IX, 25-26, 2009, p. 59, vv. 1-10.

sulla tua maglia vittoriosa.
 Accosto al battimani dei tifosi
 la città urlava nel suo sonno
 giovani nomi avventurosi.¹⁹³

La metafora della guerra che entra nella quotidianità di un gioco sportivo da piazza. Una metafora da sciogliere nelle allusioni, nelle analogie delle parole che costruiscono i versi, versi pieni di suono: il canto spensierato di un ragazzo, il busso di un pallone che assomiglia al battito di un cuore che torna a pulsare, una folla che applaude a una partita, il silenzio di una città in guerra.

Passando oltre queste singole pubblicazioni postume, un cenno meritano anche le poesie inedite pubblicate dagli studiosi negli ultimi anni. Un primo gruppo di otto poesie sono state riportate alla luce dalle carte della corrispondenza darrighiana in mano a Zipelli e pubblicate in appendice a un articolo di Alvino e Mastropasqua: una stesura primigenia di *Pregreca* in un dattiloscritto datato agli anni Sessanta e sei altre poesie inviate nell'arco del 1946.¹⁹⁴ Pochi versi di alcune poesie inedite (*Spartiacque, Notizia, Fra Scilla e Cariddi, Cronaca e rito*) tratti dai materiali dell'ACGV si trovano poi pubblicati in uno studio di Maria Dimauro.¹⁹⁵ Daria Biagi riporta invece all'interno della sua monografia *Orche e altri relitti* (Quodlibet, 2017) due altre poesie: *Amici occhi di Svevi* (trascritta in parte) e *Il gran pesce*.¹⁹⁶ Infine più di recente sono riemerse sei poesie giovanili del 1941 dalle lettere di D'Arrigo a Resta, un componimento inedito in due stesure (una leggibile in una lettera del 1954 a De Libero, l'altra contenuta fra le carte dell'ACGV) intitolato *Celebrai le mie nozze e nessuno*

¹⁹³ *Ibid.*, vv. 11-15, 18-24.

¹⁹⁴ G. ALVINO e A. MASTROPASQUA, *Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 103-115.

¹⁹⁵ M. DIMAURO, *La memoria salvata. D'Arrigo prima di 'Horcynus Orca'*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, cit., pp. 441-444, 449.

¹⁹⁶ D. BIAGI, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, cit., p. 48 e p. 181, n. 130.

tre poemetti (*Gli amici, i visi, Perché sempre ricordare, ricordarsi* e una redazione di *Pregreca* con varianti) che D'Arrigo aveva consegnato a Pagliarani negli anni Sessanta; testi tutti trascritti e pubblicati da Siriana Sgavicchia in appendice a due suoi articoli.¹⁹⁷

Di là dal fatto di poter portare nelle librerie nuove pagine darrighiane che appaghino la fame d'inedito del pubblico dei lettori più affezionati, l'interesse per le poesie inedite di D'Arrigo si giustifica sulla base di due motivi: il primo è l'esistenza di una considerevole quantità di versi mai giunti ad una pubblicazione per volontà dell'autore – il quale all'infuori del *CS* non volle mai pubblicare nessun'altra silloge – che potrebbero apportare nuove conoscenze riguardo la poetica e lo stile di uno scrittore di cui non si conoscono moltissime opere; il secondo sta invece nell'opportunità che le carte darrighiane oggi offrono di scoprire attraverso i materiali di laboratorio la genesi e la gestazione dell'unica raccolta pubblicata. Considerazioni del genere, comunque sia, erano informulabili prima del 2007: mentre manoscritti, abbozzi e stesure che testimoniavano l'iter genealogico di *HO* venivano donati da D'Arrigo stesso già nel 1985 all'ACGV, molti altri materiali, tra cui proprio i manoscritti e i dattiloscritti di poesia, rimasero nell'appartamento dei coniugi D'Arrigo, custoditi poi dopo il '92 dalla vedova dello scrittore. Sarà proprio lei, Jutta Bruto, ormai ottantenne, a raccogliere questi materiali e a farne dono all'archivio fiorentino, contribuendo ad ampliare il fondo intestato al marito.¹⁹⁸ A questa seconda donazione bisogna quindi far riferimento per i materiali di laboratorio di *CS* e per gli autografi e le bozze delle altre poesie inedite.¹⁹⁹ L'officina

¹⁹⁷ S. SGAVICCHIA, *Preistoria del 'Codice siciliano'. Stefano D'Arrigo poeta*, cit., pp. 115-120; EAD., *Da 'Codice siciliano' a 'Horcynus Orca' la scelta del poemetto. Lettere di Stefano D'Arrigo a Elio Pagliarani e tre poesie inedite*, cit., pp. 233-244.

¹⁹⁸ Sulle dinamiche di costituzione e di ampliamento del Fondo D'Arrigo dell'ACGV si veda G. MANGHETTI, *Stefano D'Arrigo al Gabinetto Vieusseux. Le carte di 'Horcynus Orca'*, in «La Biblioteca di via Senato», XI, 5/105, 2019, pp. 37-40.

¹⁹⁹ Oltre alle carte sciolte, sono di grande interesse soprattutto i quaderni manoscritti con stesure di testi inediti e gli apparati di varianti: tre di questi quaderni mostrano un lavoro variantistico tipico di una scrittura piena di ripensamenti,

poetica di D'Arrigo, che è tutta racchiusa dunque tra gli scaffali del fondo darrighiano fiorentino, mostra come la poesia non fosse un elemento secondario nella scrittura dell'autore, come spesso si crede. È quasi superfluo ricordare, infine, come l'osservazione diretta di questi materiali permetta di penetrare all'interno dello *scriptorium* darrighiano, di toccare con mano il suo metodo compositivo: che D'Arrigo avesse tempi molto dilatati nella scrittura è un dato di fatto considerando la dinamica della prosa horcyniana, ma questa stessa considerazione la si può estendere anche per la produzione poetica valutando il peso di testi riscritti, corretti, cesellati, ampliati e poi snelliti, più e più volte; fasi di lavoro, queste, che mostrano quanto il perfezionismo scritturale investisse non solo il carattere del poeta ma anche lo stile e i tempi di composizione.

Si sarà ben compreso che c'è ancora molto lavoro da fare intorno alla produzione letteraria di D'Arrigo e c'è ancora molto lavoro da fare preminentemente per studiare appieno la sua poesia. Le carte darrighiane che riguardano *CS* e le altre poesie sono ancora in fase di studio e questo significa disporre di una conoscenza sommaria di ciò che sta dietro ai testi pubblicati, di ciò che è il metodo di lavoro dello scrittore sul fronte poetico e di ciò che riguarda i contesti spazio-temporali entro cui si situa la scrittura in versi di D'Arrigo. Rilevando pertanto, allo stato dell'arte odierno, l'inesistenza di contributi sistematici ed esaustivi sulla poesia darrighiana, sia sul fronte filologico sia sul fronte interpretativo, uno studio di questa deve quindi per ora configurarsi come singolo momento di un più ampio lavoro di ricerca, un lavoro di ricerca ancora *in fieri*: un cantiere

ancora molto distante dalle redazioni definitive del *CS*; altri due invece, uno dei quali intitolato *Cronaca e rito*, sono più ravvicinabili alla silloge del '57 (e quindi di datazione probabilmente posteriore agli altri). Si aggiungono i numerosi fogli dattiloscritti che riportano diverse decine di poesie con varianti che in alcuni casi si possono considerare come ultime volontà d'autore, essendo talvolta posteriori alla pubblicazione del *CS*. Per la descrizione dei materiali di laboratorio della poesia darrighiana si rimanda a S. SGAVICCHIA, *Preistoria del 'Codice siciliano'*. *Stefano D'Arrigo poeta*, cit., p. 98.

aperto che in questa sede si vuol cercare di portare avanti pur nella consapevolezza che rimarrà appunto aperto ad accogliere auspicati e forse anche imminenti apporti futuri.

1.6. *Un autore assente nel canone poetico del Novecento. Ipotesi e argomenti*

Provando a sfogliare uno dei tanti manuali di letteratura italiana contemporanea, scolastici o universitari che siano, oppure una delle tante antologie di autori del Novecento italiano, ahimè soltanto in pochi casi troveremo citato D'Arrigo, e in quei pochi casi lo spazio riservato a quest'autore non sarà mai maggiore d'un breve paragrafo. Che D'Arrigo sia considerato un autore poco conosciuto e valutato come "minore" (anche se sull'attribuzione di etichette di questo tipo si potrebbe discutere non poco) non è una sorpresa: tutt'al più lo si cita come esempio di sperimentalismo linguistico, alla maniera di Gadda ma da esso distinto, o lo si cita unicamente attraverso *HO*, la sua opera mostro, romanzo incomparabile e al tempo stesso troppo isolato per far parte di un canone vero e proprio. Lo scrittore siciliano è uno di quegli autori che ha faticato in vita ad affermarsi così come fatica in morte, nonostante non manchino "sostenitori" che lo ritengono uno dei più interessanti narratori del Novecento. Non sono pochi, invero, i critici e i lettori che considerano *HO* un'opera tra le più importanti della letteratura europea contemporanea, da annoverare accanto allo *Ulysses* joyciano e alla *Recherche* proustiana, una delle opere destinate a durare, a restare nel tempo, cosa, questa, di cui D'Arrigo stesso era certissimo. Eppure la nicchia interpretativa entro cui D'Arrigo è rimasto rinchiuso lo dipinge come un autore difficile da leggere, complesso da capire, non eccezionale nella sua qualità di scrittura, come se fosse la facilità di divulgazione del messaggio letterario a dare qualità. Sarà forse digerito con il passare del tempo: una prova ammonitrice di ciò la possiamo rilevare anche adesso, considerando il crescente interesse di un pubblico sicuramente non molto numeroso ma a volte anche molto giovane e di una critica

che tende sempre più a sopire le polemiche e i giudizi negativi in luogo di una ben più oggettiva restituzione di valore, valore troppo spesso sottratto all'autore quando ancora era in vita. Ma ciò riguarda il D'Arrigo narratore. Fare un discorso simile per il D'Arrigo poeta è assolutamente utopistico, nonostante l'esistenza di qualche isolato giudizio di indole antihorcyniana, come quello di Flavio Santi,²⁰⁰ che considera estremisticamente il poeta superiore al narratore. Se difatti l'apporto originale, la mole contenutistica, la vicenda redazionale, le polemiche post-pubblicazione, la riflessione sulla lingua hanno creato una vera e propria leggenda intorno all'*HO* e al suo autore – che grazie ad essa ha guadagnato quello spazio, seppur piccolo, nei manuali di letteratura italiana – dell'unica opera in versi non rimane traccia: la raccolta rimane una chicca per darrighisti appassionati, un complemento di lettura per l'*HO* o un'informazione d'appoggio per la biografia dell'autore. E queste sono considerazioni talmente profonde che comunemente non emerge nemmeno il bisogno di chiedersi perché ciò sia così. Ma chi ha letto bene la silloge, a meno che non si tratti di anti-horcyniani o detrattori *a priori* di D'Arrigo, molto presumibilmente dà per assodato che la poesia darrighiana sia meritevole di attenzione. Rimane da chiedersi perché allora lo scrittore di Ali non possa permettersi di avere un posto nel canone poetico del Novecento. I fattori che pesano sono diversi e di duplice natura, perché influirono a loro tempo e influiscono tutt'ora sia aspetti meramente materiali, come mancata notorietà e quantità limitata dei versi, sia aspetti che coinvolgono invece qualità dei testi, giudizi critici e pregiudizi dei lettori. Sarà utile allora ragionare su questi fattori per provare a svincolare la poesia darrighiana da una condizione di dimenticanza, per tentare di trarre fuori tutto il valore letterario e mitopoietico racchiuso tra i relativamente pochi versi del poeta messinese.

Un poeta, quasi sempre, per affermarsi deve obbligatoriamente passare da una trafila editoriale che diventa essenziale per far sì

²⁰⁰ Cfr. F. SANTI, *Il poeta assassinato. Il migliore D'Arrigo*, in ID. *Per commento e per chiosa. Saggi, avvicinamenti e fantasie*, Joker, Novi Ligure 2013, pp. 71-74.

che le proprie poesie possano raggiungere il pubblico e la critica. Un buon editore e una giusta collocazione editoriale sono infatti la rampa di lancio per qualsiasi carriera nella scrittura, soprattutto per un esordiente come lo era il D'Arrigo poeta della metà degli anni Cinquanta. Inizialmente lo scrittore aveva faticato un po' per trovare un buon editore disposto a pubblicare le sue poesie,²⁰¹ fin quando poi, grazie ai suggerimenti di amici come De Libero, si immerse nel mare milanese dei pesciolini d'oro scheiwilleriani. Non è un dato di poco conto il fatto che D'Arrigo abbia pubblicato la sua prima (e poi unica) raccolta di poesie con Scheiwiller, un editore che si intendeva di poeti siciliani, di poesia meridionalista e di arte applicata a libri e scrittura. Sembrava la scelta che avrebbe favorito non poco il poeta aliese, se non fossero occorsi in breve tempo una serie di incomprensioni e disaccordi tra Vanni e Stefano. I primi segni di insofferenza da parte del giovane poeta si leggono ad esempio nelle lettere inviate a Zipelli nell'estate del '57, a pochi mesi dalla pubblicazione del suo "librino", quando le copie di *CS* in commercio cominciavano a essere introvabili e Scheiwiller non accennava per niente a una solerte ristampa:

Sai che [il mio librino] è esaurito? Sia presso l'editore che presso le librerie di Roma (da Hoepli si sono irritati con me perché non hanno avuto altre copie, perché gliele richiedono, io dico: ma chi?). Io sono rimasto con due o tre copie e con alcuni «omaggi» non fatti. Non so se ci sarà una ristampa. De Libero mi ha detto: «Ma questo... forse non si rende conto dell'importanza del libro che ha stampato». E questo è bello, no?²⁰²

Il fatto che il mio librino si sia esaurito (e non so ancora se Scheiwiller intenda farne la ristampa) mi ha messo in un bell'imbarazzo con alcuni amici ai quali *dovevo* darlo in ogni modo (per esempio, Vespi gnani o Carlo Bernari ecc.). Ora, cosa vergognosa, ti chiedo se

²⁰¹ Si pensi ad esempio al rifiuto di Bodini (cfr. *supra*).

²⁰² Lettera di S. D'Arrigo a C. Zipelli, 19 agosto 1957, ANSR.

non hai una o due copie delle dieci che tu hai commissionato da prestarmi per adesso, da restituirti quando Scheiwiller avrà ricevuto qualche “resto” da qualche libreria.²⁰³

La ristampa, limitata a un paio di centinaia di copie, ci sarà poi l'anno successivo, ma rimane il dato secondo cui il numero di copie dell'opera in circolazione era limitato. Il fatto però che la silloge sia andata esaurita in pochissimo tempo non può essere valutato come sinonimo di un immediato successo: se è verosimile che nelle librerie romane, come dice D'Arrigo, il libro andasse a ruba (ma ad attrarre era anche il formato, poiché la serie “All'Insegna del Pesce d'Oro” era molto ambita dai collezionisti bibliofili) bisogna considerare anche che D'Arrigo inviava e regalava copie (e queste copie, oggi conservate in fondi d'autore, sono tante) ad amici e personalità del mondo culturale con lo scopo di poterne ricavare la massima visibilità. È un aspetto materiale, l'aver avuto sole due edizioni di poche centinaia di copie, che indubabilmente pesava sul già fiavole successo della raccolta darrighiana del '57: fino alla stampa dell'edizione mondadoriana *CS* fu un libretto introvabile e se un'opera è introvabile difficilmente può conquistarsi lettori (a meno che le poesie non prendano un'altra via: quella delle antologie e delle riviste). Ma D'Arrigo, anche se non nasconde disapprovazione, non poteva aspettarsi altrimenti: Vanni Scheiwiller non era un editore come tutti gli altri, non era interessato ai grandi numeri, ai vantaggi economici o a creare miti letterari, e sulla scia lasciata dal padre²⁰⁴ era restio a ristampare i suoi libri – e tanto meno a farlo in grande – per il semplice fatto che la sua casa editrice, piccola ma di ottima qualità, puntava tutto sull'esclusiva, sulla prezio-

²⁰³ Lettera di S. D'Arrigo a C. Zipelli, 10 settembre 1957, ANSR.

²⁰⁴ Così affermava Giovanni Scheiwiller proclamando una linea editoriale ben precisa: «Pubblicando un libro non mi sono mai chiesto se piacerà o meno al pubblico o se ne ricaverò un utile monetario. Ho sempre pubblicato libri per diletto ed è per questa ragione che non ho mai ristampato una mia edizione, eccezione fatta pel volumetto “Proverbi Cinesi” e ciò per dare la possibilità finanziaria a mio figlio Vanni di continuare la mia attività d'editore che ho passata a lui» (L. Risi, *Scheiwiller e il formato tascabile*, in «La Fiera Letteraria», VII, 21, 1952, p. 2).

sità dell'edizione limitata. Così alla prima ristampa del 1958 non ne seguì una seconda, che avrebbe avuto tutto il diritto di esserci visto il successo riscosso da D'Arrigo a Crotone. Se non ci fu però lo si deve anche a certi dissapori originatisi proprio a partire dalla premiazione del Crotone, dissapori che portarono a una definitiva chiusura dei rapporti editoriali tra il poeta aliese e l'editore milanese. Durante la cerimonia nella città calabrese, infatti, lo scrittore viene avvicinato da Accrocca, il quale si lascia sfuggire un'indiscrezione a proposito di un'antologia che Scheiwiller stava preparando con il critico-italianista Mario Costanzo: il poeta del *Portonaccio* si meravigliava che il nome di D'Arrigo non fosse a far compagnia al suo e a quello di molti altri poeti. A quel punto le parole di biasimo non possono mancare sulla bocca di D'Arrigo e non possono mancare nemmeno sotto la sua penna quando scrive a De Libero, confidente del poeta in quel periodo, per raccontargli della cerimonia di consegna del premio Crotone:

[Vanni Scheiwiller] è il solito stupidello, come dici tu, Libero caro, e vorrei aggiungere che è pure un bell'ipocrita: perché non si sogna nemmeno ora di includere il mio nome, il mio *Codice* premiato, in quella "preziosa" antologia che, curata (curata?) da lui e da Costanzo, pare ormai pronta. [...] Acrocca mi ha preso da parte per dirmi la gran meraviglia che il mio nome non figuri col suo, con quello di Pasolini, Erba, Risi, Giudici, Guidacci, Volponi, Naldini, Vivaldi e altri che non ricordo, in quella antologia. Ti giuro, Libero caro, che non dirò altro al giovane editore-critico ma metterò definitivamente punto alle mie relazioni con lui.²⁰⁵

Difformemente a quanto si legge nella lettera a De Libero, prima di mettere un punto definitivo ai rapporti con il suo editore D'Arrigo gli scrive e gli invia una lettera, evidentemente polemica, in cui chiede delucidazioni per la mancata inclusione nella *crestomazia*. L'antologia in questione è, ad ogni buon conto, quella che Costanzo

²⁰⁵ Lettera di S. D'Arrigo a L. De Libero, 16 luglio 1958, AQR.

stava allestendo per una sezione di «Stagione», rivista romana di lettere e arti stampata dal 1954 fino ai primi anni Sessanta, diretta da Romano Romani, a cui collaborava anche l'editore milanese; proprio Scheiwiller si ritiene il responsabile dell'emarginazione dei versi di D'Arrigo rispetto alle pubblicazioni poetiche della rivista, tanto che in una lettera del 21 luglio 1958 questi scriveva a Costanzo:

Mi addosso io tutta la responsabilità per l'esclusione del lanciatisimo D'Arrigo Premio Crotone, che mi chiede praticamente una lettera di spiegazione per la sua esclusione [...]. È un ottimo ragazzo e poetino buono ma lo ritengo sopravvalutato e un po' montato dall'ambiente romano. Stavo per rispondergli con una lettera violentissima: non ne farò niente perché di solito, anche in questa occasione "quasi", tanto garbato.²⁰⁶

Nell'agosto di quello stesso anno per di più Scheiwiller stampava anche un piccolo volume, una raccolta di saggi dello stesso Costanzo intitolata *Studi per una antologia*,²⁰⁷ dove l'antologia è proprio quella da cui D'Arrigo venne escluso. Gli *Studi* di Costanzo sono dedicati alla poesia di alcuni autori emergenti nel Secondo Dopoguerra e chiariscono quale doveva essere il carattere della cretomazia di «Stagione», denominata significativamente *Spartiacque* per rappresentare una selezione di autori che avevano creato una linea di divisione tra un vecchio, un più tradizionale modo di far poesia e un'innovazione portata avanti soprattutto da alcuni giovani scrittori. C'era quindi un giudizio critico dietro anche alla scelta di non includere D'Arrigo e di includere altri:

²⁰⁶ Lettera di V. Scheiwiller a M. Costanzo, 21 luglio 1958, ANSR. Citiamo da G. ALVINO e A. MASTROPASQUA, *Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 103-104.

²⁰⁷ M. COSTANZO, *Studi per una antologia*, Scheiwiller, Milano 1958. Il volume fa parte della collana Lunario (fuoriserie n. 3), collana curata da Scheiwiller con Costanzo: forse a questo particolare D'Arrigo si riferisce quando nella lettera a De Libero sopra citata sottolinea e mette in dubbio sarcasticamente il fatto che i due siano curatori dell'antologia.

può darsi che il poeta di Alì non sia stato considerato abbastanza nuovo, abbastanza originale. Ad ogni modo forse Scheiwiller non aveva chissà quale grande responsabilità in tutto ciò, ma solo un personale coinvolgimento dovuto alle circostanze, mentre possiamo ritenere il peso del giudizio critico di Costanzo ben più determinante.

Indagare la questione delle antologie non è un interesse di poco conto per quegli autori che hanno stentato a stabilizzarsi nel canone novecentesco: è un aspetto importante e lo è a maggior ragione, come nel caso darrighiano appena ricostruito, quando si può considerare non soltanto un'inclusione ma un'esclusione da una crestemazia. D'Arrigo dovette comprendere bene il valore di questa scelta, nonostante le sue poesie raggiungevano rilevanti apprezzamenti, sia pubblici – la recensione di Caproni sulla «Fiera Letteraria» – che privati – le considerazioni di Debenedetti, Betocchi, Raimondi e altri. Ma se da un lato i versi del *CS* non trovavano accoglienza nella selezione Scheiwiller-Costanzo, incontravano le attenzioni di altri ben più illustri compilatori. Già nel 1957, difatti, quattro poesie tra le più rappresentative di quelle di *CS*, fresche di stampa, compaiono nella seconda edizione della *Giovane poesia*, l'antologia curata da Falqui,²⁰⁸ al quale D'Arrigo aveva verisimilmente inviato una copia della propria *plaque*.²⁰⁹ Il volume raccoglie un'abbondante selezione poetica tratta anche e segnatamente da pubblicazioni di giovani poeti emergenti, centoquaranta in tutto, rappresentativi di tutte le correnti letterarie e le direzioni poetiche del Secondo Dopoguerra: si tratta quindi di una compilazione a carattere universalistico e se si considera ciò l'inserimento delle poesie di D'Arrigo sembra perdere un po' di spessore, nonostante lo scrittore siciliano compaia accanto a molti nomi di grandi poeti del Novecento italiano.

²⁰⁸ E. FALQUI, *La giovane poesia. Saggio e repertorio. Seconda edizione riveduta e aumentata*, cit., pp. 212-221. Le poesie inserite sono: *Per un fanciullo ingaggiato come angelo durante una sacra rappresentazione in Sicilia, In una lingua che non so più dire, Oh care, oh nere anime* e *Versi per la madre e per la quaglia*.

²⁰⁹ La copia di *CS* posseduta da Falqui si conserva oggi presso il Fondo Falqui della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e presenta la seguente dedica autografa: «A Enrico Falqui / con profonda stima / Stefano D'Arrigo».

Di una rilevanza diversa può invece essere considerata l'inclusione di alcune poesie del "librino" scheiwilleriano nell'antologia *Poesia italiana del dopoguerra* curata da Quasimodo nel 1958 per Schwarz.²¹⁰ Gli otto componimenti²¹¹ selezionati dal maggior esponente dell'Ermetismo italiano erano motivo di vanto per D'Arrigo, un vanto da opporre all'esclusione dall'antologia *Spartiacque* di Costanzo, come si legge nella succitata lettera a De Libero del 16 luglio 1958. La compilazione antologica del poeta-traduttore modicano accoglieva d'altro canto i versi del CS – ricchissimi di echi quasimodiani – inserendoli in un percorso poetico ben affine a quello di Quasimodo stesso e a quello di molti esponenti dell'Ermetismo e del Post-ermetismo novecentesco, tracciando però anche una certa distanza con i poco simpatizzanti poeti della linea lombarda. Si può poi ricordare anche la presenza di D'Arrigo, qualche anno dopo, nell'antologia *Stile nuovo e tradizione* di «Palatina», curata da Siciliano e Lavagetto e pubblicata nel 1961. Come già detto, furono incluse due poesie inedite e una già nota appartenente al CS e proprio in quell'occasione veniva in un certo qual senso riconosciuto a D'Arrigo un ruolo assodato nella nuova poesia contemporanea, un'appartenenza alle nuove prospettive che si aprivano per la poesia del seconda metà del xx secolo. Rimase tuttavia un riconoscimento isolato, questo, poiché del D'Arrigo poeta si persero pian piano le tracce, sotto gli auspici del grandioso romanzo che avrebbe dovuto portare, e che in effetti ha portato, al successo l'autore. Un riscontro antologico migliore non lo si trova infine neanche dopo la riemersione mondadoriana della silloge darrighiana nel '78. L'unica iniziativa rilevante è la traduzione inglese di due poesie, *Tu*

²¹⁰ *Poesia italiana del dopoguerra*, cit., pp. 101-112. I componimenti selezionati da Quasimodo sono: *Epigrafe in Sicilia*, *Oh, in Italia, memoria*, *Tu che nel mondo hai parola ancora*, *Dove tu morivi a volte per noi*, *Morire forse nei libri di scuola*, *Per Ibn Hamdis, poeta arabo di Sicilia*, *Dove galleggiano squame* e *In Sicilia, a memoria degli amici*.

²¹¹ Le poesie sono solo otto, non dieci come D'Arrigo afferma nella lettera a De Libero del 16 luglio 1958: «e se mi sono trovato con dieci poesie in quella [scil. antologia] di Quasimodo è stato proprio con mia grande sorpresa» (Lettera di S. D'Arrigo a L. De Libero, 16 luglio 1958, ANSR).

che nel mondo hai parola ancora e Avevi alito, un corpo, che si ritrovano pubblicate sull'americana «Poetry»,²¹² la più rappresentativa rivista nel campo della poesia per il mondo anglosassone, nel volume monotematico stampato nell'ottobre-novembre 1989 interamente dedicato alla poesia italiana dal Secondo Dopoguerra. Le due traduzioni darrighiane sono firmate da Sartarelli, che conobbe le poesie del *CS* specificamente attraverso l'*HO*, opera della quale negli anni Ottanta aveva iniziato i lavori di traduzione, potendo contare anche sul confronto diretto con l'autore.²¹³ D'Arrigo aveva apprezzato le traduzioni dei suoi versi, come si evince da una sua lettera al traduttore americano²¹⁴ ed in effetti a spiccare è la cura nel conservare una certa sonorità, elemento essenziale della poetica darrighiana.

Ritornando quindi alla questione delle antologie, problematizzabile come segno di una mancata affermazione del poeta messinese nel canone novecentesco, è evidente che né le poesie di *CS* né altri componimenti dell'autore siano rimbalzati da una cretomazia all'altra come invece accadeva per molti altri autori che oggi hanno un posto fisso nella storia letteraria contemporanea. Se quindi si sommano una scarsa accessibilità ai testi, dovuta alla quasi immediata irreperibilità del libretto scheiwilleriano, e un'insufficiente rifrazione data dalle antologie poetiche, il risultato è un'inevitabile mancanza di visibilità; che poi D'Arrigo, dopo la fine degli anni Cinquanta, non avesse più interesse a puntare tutto sulla poesia è un discorso a sé stante, un discorso che però ha sicuramente influenzato anch'esso in modo determinante il fallimento dei meccanismi di inserimento dell'autore in un canone riconosciuto. D'altronde come si potrebbe pensare a un compiuto sviluppo di poetica, di stile, di contenuti per un poeta che ha pubblicato una sola raccolta di poesie? È questo un altro importante limite

²¹² S. D'ARRIGO, *Tu che nel mondo hai parola ancora / You who still possess speech – Avevi alito, un corpo / You had breath, a body*, trad. di S. Sartarelli, in «Poetry», CLV, 1-2, 1989, pp. 42-45.

²¹³ Le lettere di Sartarelli a D'Arrigo e le minute delle risposte dello scrittore al traduttore si conservano presso il Fondo D'Arrigo dell'ACGV.

²¹⁴ Cfr. Lettera di S. D'Arrigo a S. Sartarelli, 21 aprile 1987, ACGV.

del D'Arrigo poeta: sono troppo poche le poesie pubblicate dallo scrittore in vita, troppo poche per ambire a un'importanza di rilievo in un panorama letterario affollato. Non si discute sulla qualità dei testi del *CS*, che si possono considerare dei piccoli cammei scolpiti stilisticamente con gli strumenti dell'immaginario, del memoriale, della visione antropologica, ma va sottolineato che la quantità offre poco spazio al dibattito critico e all'approfondimento di una ragione artistica che per D'Arrigo è tutta spostata verso la narrativa in prosa. Proprio sul fronte critico, poi, c'è da sottolineare che la prima edizione del libro, se si escludono gli apprezzamenti caproniani e quelli scaturiti come conseguenza del Premio Crotone, non ottenne rilevazioni incisive: in generale poche furono le segnalazioni bibliografiche ed editoriali, pochissime le recensioni a stampa, ma per un esordiente questo lo si potrebbe definire alquanto normale. Ben diverso è il clima che accoglie la seconda edizione del *CS* nel 1978, quando D'Arrigo già affermato e divisivo irrompe nuovamente con il marchio mondadoriano dopo l'uscita lungamente attesa del romanzo del 1975. A quel punto la critica militante dei filo-horcyniani fece il suo ingrato lavoro di recensione alle poesie, sul filo di un cordone ombelicale che collegava, inconsunto, la silloge a *HO*. Ma partendo da qui non avrebbe più molto senso parlare di un fantomatico inserimento di D'Arrigo nel canone poetico novecentesco: i suoi versi erano già diventati una variante non da contrapporre all'opera del narratore ma da integrare. Oltretutto sulle poesie darrighiane pesò anche un affilato giudizio critico contrario, quello di Raboni. Come si è già discusso Raboni biasimava le scelte editoriali di Mondadori e la volontà per lui inaccettabile di calare *a priori* il capolavoro, l'*HO*, nelle teste dei lettori, ma in senso più strettamente stilistico stroncava la poesia di D'Arrigo appellandosi alla mediocre originalità espressa rispetto a modelli negativamente ripresi tra i versi:

Codice siciliano mi è parso, adesso come quando, vent'anni fa, l'ho letto per la prima volta, un libro non molto più che dignitoso: direi che D'Arrigo poeta ha tutti i difetti (manierismo, effettismo, eccesso e sperpero di accensioni liriche, ostentazione e quindi "su-

perficializzazione” di temi profondi) e nessuno, o quasi nessuno, dei pregi – concreti e innegabili, a mio parere – di D’Arrigo narratore. A giudicarlo da questo libro (e non vedo, d’altra parte, in base a cos’altro lo si dovrebbe giudicare), penso che D’Arrigo poeta non sia più di un discreto epigono di quella lirica meridionale di ascendenza ermetico-surrealista che ha avuto i suoi rappresentanti più prestigiosi in De Libero, Sinisgalli e Bodini e che ha oggi il suo più geniale continuatore-innovatore in Bartolo Cattafi. Ciò non toglie, naturalmente, che *Codice siciliano* sia un libro interessante: ma lo è, appunto, come “archetipo e incunabolo” di *Horcymus Orca*.²¹⁵

Una stima incisiva, quella di Raboni, che pesava come un macigno proprio perché rilevava anche quegli stessi aspetti che abbiamo già avuto modo di valutare: quell’inciso pretestuoso – «e non vedo, d’altra parte, in base a cos’altro lo si dovrebbe giudicare»²¹⁶ – che alludeva al fatto che D’Arrigo non è andato oltre una sola silloge, che non ha pubblicato nient’altro in versi oltre il *CS*, quella sudditanza fermamente sottolineata delle poesie rispetto alla prosa dell’*HO*, quella riconduzione banalissima e discutibilissima²¹⁷ ai modelli dell’Ermetismo meridionale che riduceva l’autore a un, peraltro scadente, epigono, sottraevano qualsiasi pregio al D’Arrigo poeta, che quindi può suscitare interesse solo in una gustosa alternanza con il ben più apprezzabile narratore.

Lasciando da parte giudizi critici fuorvianti è lecito invece fare un’ultima considerazione su qualche speciale lettore del *CS*, poiché l’inserimento di un poeta nel canone letterario riconosciuto porta spesso come conseguenza anche l’innalzamento di quell’autore a modello per altri scrittori, che ne traggono spunti tematici, stilistici, linguistici.

²¹⁵ G. RABONI, *Si ripropone il caso Stefano D’Arrigo. Le poesie dell’Orca. Valgono come anticipo del romanzo. Il saggio critico di Marabini*, cit., p. 7.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Bisogna ricordare che le poesie pubblicate nel ’78 sono poesie composte più di vent’anni prima. Se pertanto non vengono contestualizzate in tal modo è inevitabile che esse appaiano stilisticamente anacronistiche e che il loro autore venga considerato un semplice imitatore di altri.

A D'Arrigo ovviamente tutto ciò capita in misura limitata mentre, scendendo nel dettaglio, non capita quasi per nulla quando si parla del D'Arrigo poeta: eppure nonostante i lettori delle sue poesie non siano moltissimi vale la pena segnalarne uno in particolare, Vincenzo Consolo. L'autore del *Sorriso* e D'Arrigo erano legati da una buona amicizia, come raccontava il primo in un suo articolo del 1975 sull'«Ora»: i due si erano conosciuti nel settembre del '60 a Messina presso la Libreria di Giulio D'Anna, luogo di ritrovo per artisti e intellettuali della città dello Stretto e da lì era partita una saltuaria frequentazione che si traduceva in una certa attenzione di Consolo nei confronti della scrittura del corregionale, attenzione sviluppatasi grazie alle pagine del «Menabò» vittoriniano.²¹⁸ Trascendendo dal considerare le influenze della narrativa horcyniana su quella consoliana, soprattutto per quel che concerne l'impasto linguistico, appare molto suggestiva in questa sede l'ipotesi secondo cui Consolo avesse anche un certo interesse per CS, che egli dovette conoscere e leggere abbastanza presto,²¹⁹ tanto che in alcuni versi impressi in un dattiloscritto del 1973²²⁰ sembra aver utilizzato proprio le poesie darrighiane come intertesti per una delle sue scritture palinsestiche:

Sirio in questa notte
 e tu che pensi ai chiari
 vapori d'ottobre
 spiumi lieve

²¹⁸ Cfr. V. CONSOLO, *Un moderno Ulisse tra Scilla e Cariddi*, cit.

²¹⁹ Consolo dichiarava in una sua lettera pubblicata su «Tuttolibri» di aver notato lo scrittore aliese fin dal '57: «Conoscevo personalmente Stefano D'Arrigo, avevo seguito il suo lavoro fin dalla prima edizione scheiwilleriana di *Codice siciliano*» (V. CONSOLO, *Lettera. Consolo: ma io D'Arrigo lo stimavo*, in «Tuttolibri», XVIII, 840, 1993, p. 6).

²²⁰ Uno studio di questo documento con relativa trascrizione si può leggere in M. Á. CUEVAS, *Due inediti e altre questioni consoliane a proposito del tempestosissimo Stefano D'Arrigo*, in «Questo luogo d'incrocio d'ogni vento e assalto». *Vincenzo Consolo e la cultura del Mediterraneo, fra conflitto e integrazione*, a cura G. Turchetta, Mimesis, Udine 2021, pp. 61-75.

come i volatili d'Africa
sulle vigne basse del litorale...²²¹

In questi pochi versi i richiami sono forti ed evidenti (ad esempio i volatili d'Africa che spimano come Sirio, stella citata molte volte nelle scritture darrighiane giovanili,²²² sono una chiara trasposizione delle «rondini / che spimano l'Africa in mano»²²³ di *Per un fanciullo ingaggiato come angelo*, ma anche ottobre potrebbe poi essere un'allusione al mese di nascita del poeta aliese) e portano a pensare a un D'Arrigo poeta divenuto modello per i versi di un altro grande scrittore: considerazioni un po' enfatiche che però muovono a riflettere su quanto lo scrittore messinese abbia tutta la dignità di assurgere a modello letterario non solo con la sua prosa narrativa ma anche con la sua poesia.

In conclusione potremmo dire che pretendere per D'Arrigo un posto di rilevanza assoluta nella poesia del Novecento è alquanto illegittimo per tutta la serie di motivi discussi sin qui, ma è irrefragabile che la sua piccola silloge – insieme ai versi postumi e ai versi inediti che un giorno arriveranno tra gli scaffali delle librerie – sia un'opera di grande valore letterario che sta accanto all'*HO* in un ambivalente rapporto di distinzione ed esaltazione reciproca. Analizzare, leggere e studiare le poesie di D'Arrigo vuol dire immergersi in una piccola ma ben proporzionata pagina di storia letteraria, unica nel suo genere: unica non nel senso di un'assoluta originalità o di un'assoluta innovatività nel panorama novecentesco (valori che in parte la poesia darrighiana possiede) ma nel senso di una testimonianza lampante del multiforme talento scrittoria di un autore troppo poco annoverato tra gli astri delle lettere del nostro tempo.

²²¹ Dattiloscritto di V. Consolo, 1973, Archivio Consolo, Fondazione Mondadori, Milano.

²²² In poesia in particolare si veda S. D'ARRIGO, *Or è tant'anni tu fingevi per gioco*, cit., p. 59, vv. 4-5: «Oggi ti ricordiamo che indichi Sirio / colla mano levata»); in prosa Sirio è menzionata invece in alcuni elzeviri degli anni Quaranta.

²²³ CS57, p. 19, vv. 9-10.

2. DISSERTAZIONI CRITICHE SULLA POESIA DARRIGHIANA

2.1. *Tra i modelli del poeta*

Si è soliti considerare l'opera letteraria di D'Arrigo un enorme *pastiche* che attinge alle più svariate tradizioni: un conglomerato di fonti lette e rilette alla luce di un personale gusto per l'eccedente, che talvolta fa coincidere la smisurata scrittura horcyniana con un barocchismo che in apparenza poco si addice alla pseudo-asciuttezza riflessiva di una lingua modulata e ricreata tecnicamente dalle viscere più intime della *ratio* comunicativa. D'altro canto ci si trova a considerare un autore che di per sé è uno scrittore-letterato, che, laureandosi in Lettere, ha studiato e non soltanto letto alcuni di quei maestri che ogni artigiano della penna elegge fatalmente a proprie personali *auctoritates*. Se però molto più spesso gli studiosi sono tornati e continuano a tornare sul problema dei modelli di *HO*, considerando soprattutto l'inesauribile ricchezza intertestuale

dell'opera e tralasciando le poesie, non bisogna sottovalutare l'unitarietà e la coerenza della scrittura darrighiana: anche i versi, così come altri scritti (ad esempio le prose giornalistiche), sono dunque eccellenti scrigni di cultura letteraria, esplorabili in identificazioni primarie esplicite (richiami diretti di altri autori e opere) come in influenze implicite (che si devono invece alle letture giovanili e alle latenti direzioni intellettuali condivise dal poeta siciliano sin dai primi scritti). Non sussiste novità allora nell'affermare che la poesia darrighiana è ricca di modelli e di riferimenti intertestuali: ciò che invece non è evidente e che urge rivalutare o analizzare per la prima volta è il valore dei debiti contratti dal D'Arrigo poeta, in passato considerati in negativo (si ricordi l'accusa di epigonismo di Raboni) attraverso una chiave di lettura rischiosa, illusoria, ma criticamente molto comune, basata su un utopistico concetto di originalità assoluta, quando invece sarebbe sempre opportuno tener presente che «non leggiamo mai un poeta quale è in sé, ma leggiamo soltanto un poeta in un altro poeta, o addirittura trasformiamo quel poeta in un poeta diverso»,¹ abbracciando quindi un'infinita catena intertestuale dove lo scarto – ossia l'originalità – si ingenera, quasi in modo necessario, da un'imitazione testuale imperfetta.

Per studiare la forte attrazione di CS verso una serie di esperienze poetiche coeve e non coeve bisognerebbe innanzitutto accennare a ricordare un alveo performativo d'inserimento che riguarda quindi la poesia del Secondo Dopoguerra: gli anni Cinquanta, anni in cui le poesie della *plaquette* vengono composte e pubblicate, si possono riassumere come lo spazio tracciato da una forbice le cui lame sono composte da un lato dai reliquati ermetici, ormai in corsa verso il loro ultimo svaporare, e dall'altro lato dalle fervide premesse poste dalla cosiddetta linea lombarda e dalle innovazioni pasoliniane; uno spazio condizionato dalle sfumate giunture tra novecentismo e antinovecentismo, tra simbolismo e neorealismo, tra meridionalismo e surrealismo. D'Arrigo raccoglie e assimila questa vasta complessità stilistica

¹ H. BLOOM, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, trad. di M. Diacono, Abscondita, Milano 2014, p. 103.

aderendo a una congerie ordinata di motivi che lo rendono attuale per il breve lasso di tempo del suo successo prenarrativo. Ma questa aderenza affonda radici nella formazione letteraria precedente, quella degli anni universitari in particolare e poi dei primi anni romani, una formazione ricostruibile quindi dalle letture del giovane messinese arruolato così come dalle menzioni elzeviriste del pubblicista. Scavando nella cultura personale di un autore, una delle risorse più rilevanti, quando si conserva ed è possibile accedervi, è indubbiamente lo studio della biblioteca personale: infatti, proprio attraverso la valutazione dei titoli dei volumi in essa contenuti, delle note di possesso e datazione, degli scolii tra le pagine, è attuabile una ricognizione di modelli che si irrobustisce in sede critica di un vero e proprio riscontro filologico. Nel caso di D'Arrigo esiste, fortunatamente, una preziosa fotografia della plasmazione letteraria del giovane scrittore data da un gruppo di volumi acquistati negli anni Quaranta (gli stessi anni in cui il poeta muoveva i suoi primi passi nella poesia), i quali si trovano all'interno della raccolta di libri che costituivano la biblioteca darrighiana di via dell'Assietta a Roma.² Che il giovane Fortunato fosse un accanito lettore di autori contemporanei ce lo testimoniano innanzitutto certe sue lettere (in particolare quelle inviate a Resta), ma si trova anche un riscontro parziale – parziale poiché non tutti i volumi posseduti in gioventù sono stati conservati – proprio nella biblioteca personale, che dà prova di interessi verso riviste e libri che venivano acquistati con una precisa adesione alla temperie letteraria di quegli anni, adesione che si tramuta, nella scrittura, in «una assoluta fedeltà a questi umani artisti»,³ a questi scrittori contemporanei assunti a modello d'elezione sia nello stile che nei contenuti.

La più ovvia valutazione della poetica darrighiana ci porta innanzitutto a descrivere *in primis* la componente ermetica, che è senza

² Sulla biblioteca personale di D'Arrigo interessanti ragguagli sono stati divulgati in alcuni studi di Biagi e Sgavicchia. In particolare ci serviremo qui, per studiare le letture di poesia del giovane poeta del CS, di alcune informazioni già contenute in S. SGAVICCHIA, *Preistoria del 'Codice siciliano'. Stefano D'Arrigo poeta*, cit., pp. 97-120.

³ Lettera di S. D'Arrigo a G. Resta, 25 settembre 1941, ANSR.

ombra di dubbio, tra le varie componenti esistenti nel *CS*, quella più densa. Nel 1941 un D'Arrigo ventunenne dichiarava che per lui «l'ermetismo, al suo fondo ideale è una suprema dolorosa umana necessità di dirsi»,⁴ un bisogno di esprimersi che si traduceva nella voce strozzata delle sue prime poesie rimaste inedite. Emerge un credo nella forza rappresentativa della poesia per elaborare il lutto della guerra che la poesia degli autori ermetici (si pensi a Ungaretti) affrontava tematicamente e artisticamente, essendo ritenuta paradigma enucleativo per quell'esperienza dolorosa ormai trapassata e strumento per allenare lo spirito razionale alla comprensione senza il ricordo diretto. Ad ogni modo per lo scrittore la funzione espressiva dell'Ermetismo rimarrà un punto di riferimento, anche quando le premesse iniziali dei primi anni Quaranta saranno poi rielaborate verso rinnovati presupposti tematici che oltrepassano il ricordo ossessivo della guerra. Detto ciò ecco allora che non stupisce affatto la consistente presenza, nella sua biblioteca, di autori quali Montale, Luzi, Ungaretti, e poi anche di Quasimodo, De Libero, Sinisgalli, Gatto (presenti in volumi titolari o in raccolte antologizzate): tutti autori afferenti all'Ermetismo che mostrano una generale adesione, nelle letture darrighiane, dalla linea più pura dei primi esponenti fino alle declinazioni meridionaliste post-quasimodiane. Si tratta di letture che lasciano una traccia importante nel D'Arrigo poeta, consolidando uno *status* versificatorio che forse influenza, in qualche misura, anche *HO*. Ma il giovane scrittore non si limitava alla semplice lettura dei testi degli Ermetici: ne approfondiva i presupposti teorici attraverso saggi e monografie critiche, come quelle di Bo e di Macrì, ne seguiva gli esiti versificatori più nuovi leggendo riviste letterarie,⁵ ne parlava

⁴ Lettera di S. D'Arrigo a G. Resta, 24 maggio 1941, ANSR.

⁵ Sappiamo infatti da informazioni ricavabili tanto da una lettera a Resta del 25 settembre 1941 quanto dalla presenza di alcuni numeri di riviste conservati nella sua biblioteca che il giovane D'Arrigo leggeva «Primato», che era abbonato a «Prospettive» e «Letteratura» (nella quale egli stesso pubblicherà i suoi versi), che conosceva e apprezzava anche «Architrave» e «Domani». Seguiva poi con attenzione «L'Esperienza poetica», come risulta anche dai biglietti inviati a Bodini. Tutti

con gli amici per corrispondenza o a cena, nelle serate romane, o negli *ateliers* d'arte dove spesso si rifugiava per un po' di sana chiacchiera. Oltre alle letture personali bisogna infatti tenere sempre in conto che il giovane D'Arrigo fu inserito, una volta raggiunta la Capitale, in un contesto culturale molto ricco e intellettualmente molto attivo: se da un lato ci sono le frequentazioni con pittori e scultori, dall'altro conosce molti scrittori, anche noti. In questo contesto è facile pensare una permeabilità a certi modelli generalmente condivisi da altri poeti del tempo, che egli conobbe fisicamente oltre che cartaceamente grazie per esempio alle riunioni dei "chiurazzieri", incontri che avvenivano presso le due salette della bottega d'arte di Chiurazzi (in via del Babuino, a Roma) dove si tenevano mostre, circoli di lettura e discussioni pubbliche. Chiurazzi, antiquario e collezionista, era una figura di spicco per la catalizzazione delle frequentazioni intellettuali di artisti e letterati nella Roma di quegli anni ed è rilevante il fatto che D'Arrigo fosse vicino a quell'ambiente e che partecipasse alle riunioni della sua bottega. Lo scrittore di Ali diede resoconti di alcune di quelle serate negli elzeviri degli ultimi anni Quaranta; solo per citare qualche caso, in *Anche gli anonimi hanno salutato Ungaretti*, elzeviro del '48, si parla ad esempio di un sabato dedicato alla lettura di un saggio sulla poesia di Ungaretti – ma si fa menzione anche di altre letture pubbliche precedenti inerenti Flaiano e Penna – alla presenza di personalità quali Gatto o Sinisgalli insieme a molti altri anonimi astanti che omaggiavano il poeta dell'*Allegria*, in termini che rivelano un personale apprezzamento verso la poesia ungarettiana, verso la poesia di un autore che insieme a Dante e Leopardi faceva parte, per D'Arrigo, di una «trilogia ideale per la nostra civiltà di italiani e di artisti»,⁶ un autore di cui lo scrittore conserverà un ricordo «bellissimo, come di un vecchio fanciullo che amava giocare con quelli che gli davano l'illusione di giocare con la poesia e che

periodici dove gli sviluppi poetici contemporanei trovavano collocazione editoriale e attenzione critica.

⁶ Lettera di S. D'Arrigo a G. Resta, 28 marzo 1942, ANSR.

certamente non giocavano». ⁷ Così scriveva dunque nell'elzeviro del «Progresso d'Italia» il futuro autore dell'*HO*:

Chiurazzi, più che leggere, mimava con la voce la poesia di Ungaretti meravigliosamente, dando ad alcuni di noi, forse per la prima volta, l'incanto delle proporzioni foniche del poeta africano. [...] Il breve spazio delle due salette si gremì di troppi importanti significati, accusò alla fine il troppo grave peso di tanti esiti poetici, lo splendore facoltosissimo del viso di Ungaretti solo e infinito come in uno specchio parabolico. ⁸

In un altro articolo del 15 marzo 1948, che mette insieme tre fatti apparentemente separati tra loro ma avvenuti nello stesso periodo, vi è poi il racconto di un lunedì in cui la bottega di Chiurazzi diviene scenario della disquisizione dello scrittore americano Henry Furst, di ritorno in Italia e di passaggio a Roma. ⁹ Insomma, al giovane Fortunato D'Arrigo non mancavano occasioni, oltre alle letture personali, per informarsi sulle direzioni letterarie e culturali più attuali.

Ritornando all'influenza dei poeti ermetici sulla scrittura darriughiana, è forse il caso di notare che però alcuni autori sono stati più importanti di altri per lo scrittore siciliano. Seppur non pienamente inquadrabile nell'Ermetismo – ma apprezzato da D'Arrigo probabilmente per quella componente ermetica che ha portato alcuni critici ad avvicinare la sua poesia a questo stile – si potrebbe iniziare dal ricordare la giovanile predilezione per Montale, il quale con la ricercatezza formale dei suoi componimenti diventa un ineccepibile

⁷ S. PALUMBO, *Da 'Codice siciliano' a 'Hercynus Orca' uno scrittore e la sua terra. D'Arrigo come Ibn Hamdis*, in «Gazzetta del Sud», 26 ottobre 1989.

⁸ F. D'ARRIGO, *Anche gli anonimi hanno salutato Ungaretti*, in «Il Progresso d'Italia», 29 febbraio 1948.

⁹ Cfr. F. D'ARRIGO, *C'era anche la 'grande assente' ad ascoltare l'elogio dei fumetti. Il Cardinal Decano, prima di spirare, ha chiesto scusa al Pontefice per il disturbo, mentre un giovane in via Due Macelli cercava le sue braccia che il dittatore defunto gli aveva preso*, in «Il Progresso d'Italia», 15 marzo 1948.

metro di paragone per gli eleganti versi del *CS*, lungamente distanti dal turbinio narrativo sliricizzato dell'*HO*. Nel 1942 D'Arrigo scriveva a Resta che «Montale ha un'arte più stringente, più "definita", più "definitiva"»¹⁰ rispetto a qualche altro autore più integralmente ermetico (come Gatto) e che è un poeta dotato di «sottilissima umanità velata nell'arte».¹¹ Coerentemente con ciò, infatti, se l'aspetto "definito" e "definitivo" della poetica di Montale – forse da ricollegare all'inesorabile accettazione della propria esistenza, di un proprio stato – è lasciata abbastanza da parte da D'Arrigo, che propugna invece per versi che abbiano un alone di indefinito, di approssimato, descrivendo un tempo e un luogo poetico che riflette la condizione esistenziale in continuo tumulto nella ricerca di un condotto espressivo che sposi arte e contenuto, vengono invece accolte le elevate velature stilistiche, le immagini fortemente evocative, le descrittive presenze di soggetti-oggetti, che danno sensazioni ben dichiarate al lettore, le atmosfere riflessive e abbacinanti. Come Montale d'altronde anche D'Arrigo nella sua scrittura «non cessa mai di scavare nella vertigine degli opposti»,¹² lo fa nelle poesie e lo farà in modo quasi estenuante nel romanzo, anche se la sua tecnica di accostamento di due lemmi o immagini fra loro in contrasto (o perfetta opposizione), visuale e concettuale, si può ascrivere anche al forte carattere "pittorico" delle sue poesie. Tra le liriche di Montale che sicuramente avranno lasciato traccia nella memoria del giovane D'Arrigo, con tutta certezza possiamo individuare *Flussi*, un poemetto tratto da *Meriggi e ombre* in *Ossi di seppia*, pubblicato nel 1925 e letto dallo scrittore messinese nel '42; e quest'ultimo dettaglio possiamo riferirlo con precisione perché alcuni versi del componimento, sempre gli stessi, sono esplicitamente citati quell'anno in tre lettere inviate

¹⁰ Lettera di S. D'Arrigo a G. Resta, 22 gennaio 1942, ANSR.

¹¹ *Ibid.*

¹² S. GRASSO, "Il nome stesso lo dice: fera...". *D'Arrigo tra sinonimia ed omonimia*, in «Siculorum Gymnasium», LVI, 1, 2003, p. 251. Si consideri l'accostamento alla tecnica poetico-narrativa di Montale proposto da Grasso, che però prende a riferimento, nel modo certamente più convenzionale, il D'Arrigo di *HO* (cfr. *ivi*, p. 252).

all'amico Resta (in epigrafe si legge nelle carte in questione: «la vita è questo scialo di tristi fatti, vano / più che crudele»¹³) e soprattutto in chiusura di un articolo-racconto intitolato *Appiglio per malinconia* pubblicato su «Rivoluzione» il 25 luglio 1942:

C'era nella voce di Antonio una cadenza di rassegnazione che mi accorò e che mi indusse, mentre mi spogliavo, a ripetere bassissimi i versi che avevo preso a giustificazione e ad insegna della mia tristezza, i quali proclamano che «la vita è questo scialo di tristi fatti»... Questi versi ed altri mi avevano illuminato poco prima di partire da C. con la verità assai palese che sono, e avevano reso dolce e inconsistente il mio dispiacere per la perdita di L.¹⁴

Interpretati come un'epifanica visione dell'esistenza umana, ridotta quindi al susseguirsi di una grande quantità di tristi eventi, di tristi pensieri, i versi montaliani vengono fatti propri – anche narrativamente – dal giovane scrittore in qualità di giustificazione e insegna di una propria personale tristezza perché sentiti in un certo senso veritieri (non si dimentichi che in quel momento D'Arrigo è arruolato e infuria la guerra). In realtà c'è un fraintendimento dovuto a un errore di lettura (e poi di citazione):¹⁵ i versi di Montale recitano infatti «La vita è questo scialo / di triti fatti, vano / più che crudele»¹⁶ e seguono una descrittiva platea di azioni naturalistiche, antropicamente selvatiche e inconsuete nella loro normalità (fanciulli che spaventano piccoli animali, fronde di alberi che ondeggiano, il movimento di una freccia, ecc.). Il poeta genovese si riferiva quindi,

¹³ Lettere di S D'Arrigo a G. Resta, 1 maggio, 11 maggio e 2 luglio 1942, ANSR.

¹⁴ F. D'ARRIGO, *Appiglio per malinconia*, in «Rivoluzione», 25 luglio 1942.

¹⁵ Se l'imprecisione fosse riscontrabile solo nell'articolo si potrebbe pensare a un errore nella stampa della rivista, ma il fatto che si trovi anche in ben tre lettere autografe (la scrittura darrighiana è fedelmente trascritta in S. SGAVICCHIA, *Preistoria del 'Codice siciliano'. Stefano D'Arrigo poeta*, cit., p. 107) conferma l'inconsapevole inesattezza nel citare il testo.

¹⁶ E. MONTALE, *Ossi di seppia*, in ID., *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1977, p. 103, vv. 18-20.

con l'aggettivo «triti» (non tristi), a una monotonia degli eventi, degli accadimenti osservabili nell'esistenza umana, forse persino a soggetti poetici ormai usurati, senza imprimere quel netto tono di negatività e tristezza che invece D'Arrigo recepisce, fraintendendo lievemente e assimilando un Montale diverso dall'originale. Quel che è importante isolare qui è che, comunque, lo scrittore di Ali leggeva e apprezzava la poesia di Montale e a ogni buon conto può essere interessante notare il riuso di immagini ed espedienti lessicali montaliani (soprattutto derivanti dal primo Montale, e segnatamente dal Montale degli *Ossi*) all'interno del CS, che denotano una memoria testuale coerente con le letture giovanili. Solo per soffermarci su un caso, leggendo ad esempio *Avevi alito, un corpo* salta all'occhio l'uso di un'immagine ben precisa che ha una tradizione poetica notoriamente montaliana: quella del girasole. Basta accostare infatti alla poesia del CS i versi di *Portami il girasole ch'io lo trapianti* per trarne una chiara visione di rimando, di risposta forse, di corrispondenza degli stessi elementi poetici lavorati da Montale con un tono di malinconica ricerca di felicità (questo è il significato più semplice e intuitivo del girasole montaliano) e plasmati da D'Arrigo in una sprezzante remunerazione per la fine di un'esistenza.¹⁷ Il montaliano «terreno bruciato dal salino»¹⁸ viene evocato da D'Arrigo in una destrutturazione che vede «golfi estivi»¹⁹ bruciati da «un fuoco greco»;²⁰ il «salino» è invece forse ricondotto tutto al «mare Peloro»²¹ incurvato da Sirene e pesciluna nel distico iniziale, un mare che assorbe anche gli «azzurri specchianti / del cielo»²² di Montale; i corpi di *Portami il girasole* che si esauriscono, che svaniscono in un fluire di tinte sono poi in perfetta

¹⁷ Questa accezione è suggerita soprattutto nella riedizione della poesia nel 1978, quando *Avevi alito, un corpo* verrà dedicata alla memoria del fratello del poeta, Giuseppe D'Arrigo, ormai defunto.

¹⁸ *Ibid.*, v. 2.

¹⁹ CS57, p. 14, v. 4.

²⁰ *Ibid.* v. 5

²¹ *Ibid.* v. 2.

²² E. MONTALE, *Ossi di seppia*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 53, vv. 3-4.

linea concettuale con quell'alito, quel corpo, quell'«aliseo / fulvo nei sogni»²³ che «senz'anima [e] senza usura»²⁴ diventa semplice ricordo nella narrazione poetica tutta al passato di D'Arrigo. Il contrasto tra luce e ombra è un'altra nota condivisa dai due testi (e questa è forse la caratteristica stilistica che più accomuna i due poeti): «Tendono alla chiarezza le cose oscure»²⁵ scrive Montale, e D'Arrigo amplia tale asserto in una referenziale «luce trafelata / nel corno che eclisse e luna soffiava»,²⁶ con un «luminoso / uccello»,²⁷ bestina metafora del sole, che fa da controcanto all'impazzimento di luce del girasole che chiude la poesia degli *Ossi*, riportando all'unicità comportamentale di questo mobile fiore, il suo prostrarsi sempre in direzione della luce. Tra le altre cose questa è un'immagine concettuale che era anche stata isolata dal D'Arrigo critico d'arte, nel 1950, per la descrizione dei dipinti di Omiccioli, nei quali lo scrittore focalizzava «una natura domestica e palpitante, quella degli orti di periferia, col girasole che spicca ruotando dietro la luce sin dentro l'ombra».²⁸ La più interessante riflessione comparativa riguarda però qui, a nostro avviso, la metafora montaliana che assimila il tondo del fiore a un volto umano,

²³ CS57, p. 14, vv. 3-4

²⁴ *Ibid.*, v. 6.

²⁵ E. MONTALE, *Ossi di seppia*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 53, v. 5.

²⁶ CS57, p. 14, vv. 7-8.

²⁷ *Ibid.*, vv. 9-10.

²⁸ F. D'ARRIGO, *Omiccioli sino a Scilla*, in *Omiccioli. Studio d'arte Palma*, cit., p. 2. I riferimenti montaliani nella presentazione del catalogo di Omiccioli sono abbondanti; si può notare per esempio anche lo sfruttamento del concetto degli *horti conclusi*, quegli «orti di periferia» (*ibid.*) che hanno fatto sì che si potesse parlare di una «poetica degli orti di Omiccioli» (F. D'ARRIGO, *Viaggio in Italia di Omiccioli*, in «Vie Nuove», VIII, 18, 1953, p. 17), che direziona subito il pensiero all'orto montaliano di *Meriggiare pallido e assorto*. Anche in poesia D'Arrigo sfrutta l'immagine degli orti come spazio di riflessione esistenziale in due liriche dei primi anni Quaranta; in *Partono donne* si legge infatti: «La follia degli anni si smarriva / negli orti e nei fiumi / a mezzogiorno come un inganno / atrocemente durato» (vv. 13-16), mentre in *Più che umano* si legge epifanicamente: «L'astrale segno che porti per chiarezza / non mi mancò allora, mi fu palese / e dolce della tua consistenza / come cara mi fu alba negli orti / il tuo tiepido viso di compagna» (vv. 11-15).

un «volto giallino»,²⁹ scuro al centro e cerchiato di chiaro, che ci fa immaginare bionda (forse un po' in controsenso rispetto ai tratti somatici tipicamente mediterranei) quella «siciliana chioma»³⁰ posta in chiusura di *Avevi alito, un corpo* a cui la luce toglie alone "spetalandola", creando l'immagine di un volto ridotto come si riduce un girasole che ha perso la sua gialla corona perché ormai ingrossato nel disco dal formarsi di scuri semi: è il nero che rimane alla scomparsa del giallo, ombra che succede alla luce, morte (o fine) che segue alla vita, configurandosi come un tratto distintivo dell'horcynusa poetica darrighiana. In maniera metaforicamente ingegnosa questa immagine del volto-girasole ritornerà infatti anche in *HO*, in una delle due occorrenze della similitudine "eliantea" nel romanzo,³¹ nelle note descrittive sapientemente orchestrate tra luce e buio, tra ombra e nitidezza (comprendendo anche una neoformazione linguistica oltre che concettuale: il "giraluna") riservate alla presentazione di Ciccina Circè, prima dell'iconica traversata dello Stretto:

Quella faccia, ovale e nera, specie di piatto colmo di grumi tenebrosi, sospesa per aria, sul collo lunghissimo gli ricordava i girasoli che spuntavano ai bordi della plaia di Cariddi, vicino alle palme. Però, glieli ricordava senza più il sole, come un giraluna in una

²⁹ E. MONTALE, *Ossi di seppia*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 53, v. 4.

³⁰ CS57, p. 14, v. 11.

³¹ In una prima occorrenza il girasole viene nominato nell'opera nelle sue forme più fisiche e formali, non metaforiche, quando si narrano le dinamiche del ferimento della fera: «Poi, sollecitissimo, con la punta dello scannatore, tenendo il ferro sollevato dall'attacco come un girasole per il gambo, aveva nettato le tre punte, spolpandole come ossi, d'ogni rimasuglio e sfilaccio di carne» (HO75, p. 202). L'assimilare un fiore a un'arma porta vagamente a ricordare un luogo testuale quasimodiano: «E l'uomo che in silenzio s'avvicina / non nasconde un coltello fra le mani / ma un fiore di geranio» (S. QUASIMODO, *La vita non è sogno*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, intr. e a cura di G. Finzi, pref. di C. Bo, Mondadori, Milano 1971, p. 155, vv. 22-24); sono versi tratti da *Quasi un madrigale*, poesia che si apre, forse non a caso, proprio con l'immagine di un girasole che si piega al tramonto, associato quindi a un sentore di morte.

notte senza luna? Niente, anche se il giraluna stava fermo, come se lei lo facesse appositamente a stare girata di là, lo facesse per dargli agio di vedere quello che non poteva.³²

Che anche nel romanzo, oltre che in poesia, questo rifarsi alla metafora sopra descritta sia da avvicinare a un debito di lettura di Montale è senza dubbio un'ipotesi molto eloquente. Ma è opportuno considerare che nella silloge di D'Arrigo, dove non mancano altri casi di atmosfere montaliane, gli elementi concettuali e formali sono ricostruiti con presupposti diversi, probabilmente mediati da altri poeti a cui l'autore messinese si rifa. Rimanendo ancorati alla metafora del girasole non si può per esempio ignorare la forte vicinanza espressiva anche con l'*incipit* di *Quasi un madrigale* di Quasimodo.³³ Quando D'Arrigo scrive infatti che «un luminoso / uccello fesse l'aria ai girasoli»³⁴ nel verbo “flettere” si può leggere un chiaro legame di rimando con il movimento del piegare e del curvare (Quasimodo piega il fumo, come D'Arrigo flette l'aria) che occupa l'intera costruzione immaginifica dei versi quasimodiani, dove tra le altre cose sussiste come in Montale un'idea di fine, di caduta («e già precipita il giorno»³⁵) che costituisce l'impianto semantico più immediatamente intelligibile di *Avevi alito, un corpo*. Ritornando

³² HO75, pp. 323-324. La metafora del girasole era già presente, in una forma non molto dissimile, già nei *Giorni della fena* sempre riferita a Ciccina Circè: «Il buio le appiattiva i lineamenti che restavano indecifrabili: il viso, sul collo lungo, lungo gli ricordava un girasole spuntato ai bordi della plaia vicino alle palme» (S. D'ARRIGO, *I giorni della fena*, in «Menabò», III, 1960, p. 49). Ciò dimostra una maggiore vicinanza enucleativa, anche da un punto di vista cronologico, della metafora in questione, che passa quindi dalla poesia alla prosa.

³³ «Il girasole piega a occidente / e già precipita il giorno nel suo / occhio in rovina / e l'aria dell'estate / s'addensa e già curva le foglie e il fumo / dei cantieri» (S. QUASIMODO, *La vita non è sogno*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 155, vv. 1-5).

³⁴ CS57, p. 14, vv. 9-10.

³⁵ S. QUASIMODO, *La vita non è sogno*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 155, v. 2.

comunque al rapporto con la poesia di Montale, si potrebbe dire che a parte i rimandi di minor forza,³⁶ i quali potrebbero essere più o meno numerosi a seconda del rigore critico adottato nell'individuare, i veri e propri montalismi sono pochi: le differenze superano le somiglianze e portano a valutare una maggiore vicinanza di D'Arrigo a modelli più strettamente ermetici, trattenendo concretamente solo un'aderenza alla cosiddetta poetica degli oggetti e all'elevata formalità di soggetti e di lingua di Montale, da cui tuttavia il poeta del *CS* a tratti si distacca per intraprendere strade meno palesemente narrative e tonalmente più criptiche.

Colui che invece può essere ritenuto l'antesignano diretto e legittimo del D'Arrigo poeta, avendolo già chiamato in causa, è un altro massimo protagonista della poesia della metà del Novecento. Scorgendo superficialmente i contenuti della *plaquette* scheiwilleriana verrebbe difatti da pensare senza troppi scrupoli che il suo autore sia un ammirevole seguace del poeta di *Acque e terre*, sostenuto dai medesimi fini artistici, accecato dagli stessi temi, da uguali schemi concettuali. Infanzia, terra d'origine, ricerca di un passato nella classicità, mito dell'isola, senso del luogo, formazione civile, poesia identitaria, esilio, sentimento lirico personale, ascendenze materne: sono tutti soggetti che qui confusamente lanciamo in enumerazione sapendo di potervi riconoscere in essi i presupposti per descrivere la poesia di entrambi questi poeti, quella di Quasimodo e quella di D'Arrigo. Quest'ultimo, oltre le poesie che comunque conosceva molto bene e aveva letto già da giovanissimo,³⁷ aveva apprezzato del

³⁶ Per citare un caso, è possibile ricordare una nota di Gioviale a proposito di *Taormina, mia Mignon*, poesia definita dallo studioso «una piccola pietra donde traluce qualche memoria montaliana» (F. GIOVIALE, *Crepuscolo degli uomini. Attraverso D'Arrigo in un prologo e tre giornate*, postfazione di W. Pedullà, Bonanno, Acireale-Roma 2009, p. 61) in riferimento al componimento *Al giardino d'Italia*, che si legge nell'ultima raccolta poetica di Montale, *Altri versi*, in cui si scorge un Lotario che va alla ricerca della sua Mignon bussando di porta in porta tra le case.

³⁷ A parte un'edizione di Primi Piani del '38 delle *Poesie* presente nella sua biblioteca, che prova comunque una conoscenza diretta delle poesie del primo Quasimodo, D'Arrigo si era interessato nel '55 anche a *Il falso e vero verde*, un

primo anche le traduzioni dai classici:³⁸ considerava “bellissimo”, così scriveva a Resta nel 1941, il frammento quasimodiano tradotto dalle *Georgiche* di Virgilio e stimava molto positivamente anche le traduzioni dei *Lirici greci*, poiché a suo giudizio – un giudizio che porta a schierare D’Arrigo tra i sostenitori del poeta modicano nella *querelle* sorta sulla legittimità dell’attività traduttiva di questi – Quasimodo riusciva magistralmente a «trasferire nelle sue traduzioni la nostra anima di moderni facendocela gustare “infinitamente”». ³⁹ Se «le stregonerie dello stile, il linguaggio cifrato, il maturo castello di carte verbali, il segreto dell’antologia di sé stesso»⁴⁰ del primo Quasimodo (perché è la poetica del primo periodo quella che forse, ma non in modo assoluto, si ritrova con maggiore nitidezza nelle poesie darrighiane del ’57) sono una garanzia di modello che permette di inquadrare criticamente D’Arrigo in uno stile e in un filone letterario già esplorato da altri autori, ciò lo si deve soprattutto a una serie di corrispondenze, non solo tematiche ma anche stilistiche. Partendo allora dal presupposto che quasi tutti i temi di *CS* possono essere considerati temi quasimodiani – a cui però il poeta aliese conferisce una propria marca di svolgimento creando delle sfumature proprie o

interesse però trasversale poiché la raccolta è menzionata in una sua segnalazione pubblicitica dedicata alla mostra delle illustrazioni di Giacomo Manzù per questo nuovo volume del poeta modicano, «la cui esaltante e commossa materia ispirativa è costituita, in gran parte, dal valore e dal martirio degli uomini della Resistenza, dagli orrori della guerra, dallo sdegno per i carnefici nazisti» (F. D’ARRIGO, *Visite in galleria*, in «Vie Nuove», x, 6, 1955, p. 19).

³⁸ Nella biblioteca di D’Arrigo sono d’altronde presenti diverse traduzioni del poeta modicano: i *Lirici greci*, *Il fiore delle Georgiche* di Virgilio, *Il Vangelo secondo Giovanni*, le *Poesie* di Neruda. Per i testi greci e latini, in particolare, D’Arrigo aveva una predilezione: infatti dalle lettere a Resta sappiamo che inizialmente il giovane Fortunato avrebbe voluto laurearsi in Letteratura latina (o in Letteratura italiana) anche se alla fine approderà alla Letteratura tedesca, forse più per una questione di disponibilità di relatori in un momento difficile in cui non vi era normale attività didattica nel Magistero di Messina a causa della guerra.

³⁹ Lettera di S. D’Arrigo a G. Resta, 25 settembre 1941, ANSR.

⁴⁰ G. FINZI, *Itinerario di Salvatore Quasimodo*, in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. XXI.

delle varianti combinatorie tra significati e significanti, incrociandoli in una stretta rete di interdipendenza riflessiva che porta quindi a valutare questi temi quasimodiani (e più generalmente ermetici) in connessione reciproca – si può tracciare qualche percorso intertestuale saltellando dai versi del poeta premio Nobel a quelli del giovane poeta dell'*Orca* e viceversa.

Partiamo dal tema dell'infanzia, della giovinezza. D'Arrigo struttura la sua silloge del '57 racchiudendola tra due componimenti – *Cinque motivi per la giovinezza* e *Gioventù qui ci passa ad annodare*, prima e ultima poesia nell'ordine della *plaque* scheiwilleriana – che hanno tutto il sapore di una rievocazione del passato, di un tempo che l'autore ha trascorso nella sua isola, alternando la malinconia per ciò che è perduto alla descrizione di sensazioni sempre presenti nel proprio fare poetico. La giovinezza darrighiana è un «sognato puledro di fierezza»,⁴¹ una «nera canzone, / spirata ai corni della luna»,⁴² «un'invenzione di figura e fiera»,⁴³ un «avido cuore / di scorpione»,⁴⁴ un «dolce fendente»,⁴⁵ una «luce fuggente»,⁴⁶ annodata e stretta da una «lunga treccia che si chiama / Italia»⁴⁷ e che ama e minaccia allo stesso tempo i giovani siciliani sempre in partenza verso qualcosa di più grande dell'isola. L'illusorietà e la fugacità della fanciullezza darrighiana, le note ombrose e il cordoglio della perdita, riconosciuti a posteriori, si leggono pure in toni non dissimili tra le pagine di Quasimodo, il quale già in *Foce del fiume Roia* languiva scrivendo: «Da me divisa s'autunna / ai moti estremi giovinezza / e dichina»;⁴⁸ avvallando la perdita anche tra le righe di *In luce di cieli*

⁴¹ CS57, p. 7, v. 2.

⁴² *Ibid.*, vv. 3-4.

⁴³ *Ibid.*, v. 9.

⁴⁴ Ivi, p. 8, vv. 15-16.

⁴⁵ *Ibid.*, v. 17.

⁴⁶ *Ibid.*, v. 19.

⁴⁷ Ivi, p. 54, vv. 31-32.

⁴⁸ S. QUASIMODO, *Ed è subito sera*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 54, vv. 5-7.

(«Cara giovinezza; é tardi»⁴⁹) o nei pochi versi di *In me smarrita ogni forma* («In me smarrita ogni forma, / bellezza, amore, da cui trae inganno / il fanciullo e la tristezza poi»⁵⁰), proclamando poi un malinconico desiderio di ritorno ad essa in *Nascita del canto* («Io muoio per riaverti, / anche delusa, / adolescenza delle membra / inferme»⁵¹) e segnando eloquentemente in asserti variamente combinati un'«infanzia imposseduta»⁵² in *Convalescenza*, un'«infanzia inesistente»⁵³ in *Delfica*, «una / infanzia errata, eredità di sogni / a rovescio»⁵⁴ in *Vicino a una torre saracena, per il fratello morto*; ma il motivo dell'infanzia e della giovinezza che sfumano è anche largamente contenuta nelle traduzioni dei *Lirici greci*, che come già ricordato D'Arrigo aveva letto e apprezzato.

Si potrebbe proseguire dipoi con lo svisceramento del tema dell'esilio, tema molto caro al giovane D'Arrigo, il quale mostra nelle poche poesie inedite giovanili (si pensi soprattutto ai pochi versi di *Esilio e nome*) un volgersi verso il concetto di allontanamento dalla normalità fino a raggiungere la personale elaborazione della *unctura* guerra-esilio in *La guerra* («La guerra ci grida nel cuore, la guerra / indomabile esilio»⁵⁵). Con un senso più fisico e migratorio, invece, l'esilio è trattato nella raccolta del 1957, dipanandosi dalla contrapposizione Sicilia-Italia (espressa soprattutto nei *Versi per la madre e per la quaglia*, in *Gioventù qui ci passa ad annodare* e in *Oh, in Italia memoria*), dall'esorcizzabile «Nord malandrino, / [...] sempre duellato con olio e sale»⁵⁶ (in *Epigrafe in Sicilia*), quel «Nord, [quel]l'antico futuro»⁵⁷ appena sussurrabile all'orecchio di un

⁴⁹ Ivi, p. 91, v. 4.

⁵⁰ Ivi, p. 35, vv. 3-6.

⁵¹ Ivi, p. 42, vv. 9-12.

⁵² Ivi, p. 63, v. 16.

⁵³ Ivi, p. 117, v. 21.

⁵⁴ S. QUASIMODO, *Il falso e vero verde*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 175, vv. 16-18.

⁵⁵ S. D'ARRIGO, *La guerra*, cit., p. 3, vv. 15-16.

⁵⁶ CS57, p. 9, vv. 6-7.

⁵⁷ Ivi, p. 53, v. 4.

amico (in *Gioventù qui ci passa ad annodare*), sino alla commovente e malinconica atmosfera tracciata dal lamento di un poeta sfrattato dal suo paradiso terrestre in *Per Ibn Hamdis*. L'esilio verrà poi ad essere assunto come vero e proprio tema fondamentale nella fittizia ristrutturazione del libretto del *CS* con la riedizione mondadoriana del 1978: questa si apre infatti con il capolavoro retorico di *Pregreca*, poema di migrazione, poema di partenze dalla vita, di morti-migranti, anzi di morti "emigranti", naviganti in un'ultraterrena necessità di futuro. È probabilmente questo il componimento che risente più degli altri della lezione quasimodiana dell'«esilio morituro»⁵⁸ di *Foce del fiume Roia*, dell'«esilio di oscuri sensi / in cui trasmuta ed ama / ciò che parve nostro ieri, / e ora è sepolto nella notte»⁵⁹ descritto in *Sillabe a Erato*, dello «squallido esilio / [che] s'esprime amoroso»⁶⁰ nel ricordo di *Sardegna*.

Le visioni pregreche di D'Arrigo tra le altre cose, con il riferimento agli antichi riti di seppellimento degli antenati dei Siciliani che rannicchiavano i propri morti entro grandi contenitori litici, navicelle allestite per il viaggio nella mente del poeta, sembrano accomunate concettualmente alle sepolture rupestri delle necropoli di Pantalica (che D'Arrigo cita esplicitamente nel penultimo verso di *Pregreca*), delle quali Quasimodo subiva un tale fascino da dedicare al luogo un emolumento poetico, con versi (precisamente quelli di *Insonnia. Necropoli di Pantàlica* e *Le arche scaligere*) che fanno eco a quelli darrighiani.⁶¹ Cavalcando l'onda delle mortuali sepolture siciliane vengono in mente anche altri versi del poeta (come ad esem-

⁵⁸ S. QUASIMODO, *Ed è subito sera*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 54, v. 13.

⁵⁹ Ivi, p. 79, vv. 2-5.

⁶⁰ Ivi, p. 90, vv. 18-19.

⁶¹ «Da anni e anni, in cubicolo aperto / dormo della mia terra, / gli omeri d'alghe contro grigie acque: / nell'aria immota tuonano meteore» (ivi, p. 86, vv. 13-16); «Pure / i miei padri per millenni tirarono / in alto i loro morti per nasconderli / nelle tane dell'arnia di Pantalica» (ID., *La terra impareggiabile*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 205, vv. 16-19).

pio quelli di *Ancora dell'inferno*⁶²) ma è ben più interessante notare che i morti, i quali popolano abbondantemente la poetica visione esistenziale e memoriale di Quasimodo, vengono accolti da D'Arrigo nel suo mondo poetico codificati in quella stessa ombrosa *Sehnsucht* tutta siciliana – condivisa da molti altri scrittori meridionali (e segnatamente siciliani⁶³) – che in una mescolanza tra ultraterreno e mondo immanente è poi sviluppata in forme “trionfali” in *HO*. Per aver prova di quello che stiamo qui ad affermare basta infatti leggere prima gli evocativi versi darrighiani di *Oh care, oh nere anime*, o della stessa *Pregreca*, e poi attraversare lo spirito narrativo mortuale di molte poesie quasimodiane, tra le quali suggeriamo, tralasciandone senza meno molte, *I morti*, *Nell'antica luce delle maree*, *Metamorfosi nell'urna del santo*, *Dove morti stanno ad occhi aperti* e *Latomie*: ci si accorgerà di quanto lungamente D'Arrigo sia vicino alla temperie etnicamente sentimentale di Quasimodo.

Da osservare è anche il larghissimo uso di altri soggetti poetici e lessicali quasimodiani da parte del poeta del *CS*: l'angelo come entità terrena oltre che trascendentale con espliciti richiami iconologici,⁶⁴ il cuore come semplicistico parossismo del sentimento con toni che potremmo definire materici,⁶⁵ le costruzioni versificatorie che fanno eco ai toni devozionali,⁶⁶ i richiami materni espletati nella

⁶² «Non la speranza / direte voi morti alla nostra morte / negli imbuti di fanghiglia bollente, / qui nell'inferno» (ivi, p. 211, vv. 18-20).

⁶³ Si pensi per esempio a De Roberto, Pirandello, Consolo, Bufalino, ecc.

⁶⁴ Solo per segnalare un caso superficialmente individuabile, si confronti la «raggera d'angelo» (S. QUASIMODO, *Ed è subito sera*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 20, v. 8) della quasimodiana *Antico inverno*, con un verso darrighiano di *Per un fanciullo ingaggiato come angelo*: «lei senz'angeli a raggera ma figli» (CS57, p. 22, v. 61).

⁶⁵ Diventa difficile far riferimento alle centinaia di occorrenze del cuore come soggetto e immagine poetica nel *corpus* quasimodiano. Si può dire però che c'è una forte consonanza semantica ed espressiva con l'abbondante uso che si ritrova nel *CS*, prova di una notevole concordanza lessicale tra il D'Arrigo poeta e lo scrittore premio Nobel.

⁶⁶ In qualche poesia di Quasimodo si possono notare invocazioni e costruzioni sintattiche con intercalari di preghiera o richiesta. In particolare si potrebbero vedere

diade madre-infanzia.⁶⁷ Però, lasciando il campo delle somiglianze e avventurandoci in quello delle differenze tra la poesia dei due autori, possiamo dire che in Quasimodo manca per certi versi quella forza tutta darrighiana nell'urto del reale: lo sforzo quasimodiano di cercare le edeniche origini umane nella terra propria, creando una mitica contrapposizione localistica in cui ogni posto è Sicilia, diluisce sapientemente *iuxta misura* la resa visiva, sonora e descrittiva nell'artificio poetico, aspetto che invece D'Arrigo porta a livelli più forti, tangibilissimi, sprezzanti quasi, facendone un proprio tratto distintivo. D'altronde in *CS* si ritrova un giustificabile rifiuto per quell'organismo panico di eredità dannunziana che invece Quasimodo, soprattutto nel primo periodo, accoglieva abbondantemente, poiché la raccolta si concentra tutta sulla concezione dualistica e penetrante di realtà e simbolo. Manca anche in D'Arrigo quell'asse mitica impregnata di rovinismo e di classicità magnogreca che aveva invece fatto celebrare al suo autore-modello una terra d'origine creata e ricreata nel ricordo storico-letterario: si avverte soltanto un metodo poetico che il poeta aliese mette comunque in campo approfondendo altre origini storiche (neolitiche e medievali) e ben altri miti, passando dalle accese *nuances* arabo-africane fino alla civiltà

in parallelo la riscrittura di un "verso" del *Padre nostro* in *Avidamente allargo la mia mano* – «dammi dolore cibo quotidiano» (S. QUASIMODO, *Ed è subito sera*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 30, v. 7) – e l'evidentissimo debito intertestuale contratto da D'Arrigo nell'*incipit* di *In Sicilia, a memoria degli amici* con l'*Ave Maria* – «Se mia madre è piena di grazie, / se con me, con la sua voce d'agnella» (CS57, p. 43, vv. 1-2).

⁶⁷ Anche in questo caso diventa interessante notare in parallelo, a proposito della figura materna in Quasimodo e D'Arrigo, la presenza di una madre che incorona il proprio figlio eleggendolo metaforicamente frutto univoco della sua esistenza; infatti da un lato il poeta modicano in *Di fresca donna riversa in mezzo ai fiori* scriveva: «e la madre, fatta nuova dagli anni, / la dolce mano scegliendo dalle rose / con le più bianche mi cingeva il capo» (S. QUASIMODO, *Ed è subito sera*, in ID., *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. 46, vv. 10-12); dall'altro lato D'Arrigo, rivolgendosi alla madre Agata Miracolo in *Versi per la madre e per la quaglia*, ricordava: «Allora ero il tuo re di quaglie io» (CS57, p. 50, v. 100) richiamando il «cercine di piume» (ivi, p. 35, v. 16), sua personale corona, di *In una lingua che non so più dire*.

più quotidiana e misticheggiante dell'antico Sud. Il «coraggio di affrontare l'inerzia folle delle situazioni reali»⁶⁸ di Quasimodo trova quindi in D'Arrigo una declinazione di diversità nella somiglianza, poiché se nella poesia del modicano si distinguono componenti vicine a quelle del futuro autore dell'*HO*, altre, come la coscienza civile, risultano parzialmente rifrante. E ciò, trascurando il debito contratto con altri autori dalle linee d'approccio poetico diverso, si deve al fatto che l'autore siciliano non è solo direttamente e testualmente legato al poeta del Nobel, ma è anche intriso delle esperienze parallele di quegli autori che Gianni Pozzi ha intelligentemente definito «i petrarchisti dell'ermetismo»,⁶⁹ ovvero i poeti ermetici di seconda generazione.

Come è normale che fosse dopo il grande successo che egli conobbe, Quasimodo ha fatto scuola. Egli chiude una prima stagione ermetica, quella del classicismo, della criptica affermazione formale, della poesia pura, ma apre una via ancora pienamente definibile ermetica in cui ci si volge verso un'immediatezza sensistica e lirica, verso un meridionalismo sensuale, verso un recupero di quella destrutturazione grammaticale che, rispetto ai capiscuola dell'Ermetismo, risulta più accessoria, meno motivata, ma enormemente evocativa.⁷⁰ In questa via si situano le esperienze letterarie di alcuni esperti e raffinatissimi epigoni del novecentismo più suggestivo, seguaci di una superfetazione letteraria e di un estetismo ritmico che rasenta il neodannunzianesimo: De Libero, Sinisgalli, Gatto, Bodini, seguiti poi da Carrieri, Fiore, Scotellaro, sino a Cattafi. Si tratta di autori che non promuovono soltanto un meridionalismo quasimodiano adagiato su sistematiche rievocazioni paesaggistiche, ma anche una meridionalità espletata in un nuovo «grado di attenzione verso la

⁶⁸ G. FINZI, *Itinerario di Salvatore Quasimodo*, in S. QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, cit., p. XXXV.

⁶⁹ Cfr. G. POZZI, *La poesia italiana del Novecento da Gozzano agli ermetici*, Einaudi, Torino 1965, pp. 203 e sgg.

⁷⁰ Cfr. V. BODINI, *Quasimodo iniziatore della poesia meridionale. Le sue terre d'uomo*, in «La Fiera letteraria», x, 29, 1955, p. 5.

realtà sociale del Mezzogiorno, alla sua realtà in genere, assai più sviluppato rispetto agli anni precedenti»,⁷¹ assumendo un vero e proprio filtro ideologico da applicare ad una realtà sentita realmente propria. Sud e provincia diventano un binomio da perpetrare nei versi attraverso quello che potremmo definire un autobiografismo panico, creando in poesia – estremizzando e enfatizzando un po' il peso di questa linea poetica che certamente ha raggiunto risultati fecondi – uno stacco paragonabile alla rivoluzione che il Verismo verghiano aveva attuato nella narrativa italiana del secolo precedente. D'Arrigo era un grande estimatore dei più importanti rappresentanti dell'Ermetismo meridionale e dunque questi scrittori si possono pienamente annoverare come modelli secondari, o paralleli, con cui l'autore ebbe ad auto-creare un confronto più o meno diretto a seconda dei casi.

Innanzitutto era molto amico di De Libero, grazie al quale tra le altre cose il giovane Fortunato era riuscito a conquistarsi contatti e pubblicazioni che gli giovarono per avviare il personale processo di affermazione nel campo poetico; questo legame affettivo si traduceva però anche nell'attenzione verso la sua scrittura, non solamente poetica (si badi al fatto che De Libero è per D'Arrigo anche un modello nella critica d'arte). Dalla sua poesia, che evade dal surrealismo gnomico per dirigersi verso un senso maggiormente barocco, il poeta messinese ereditava probabilmente l'attaccamento biograficamente codificato alla propria terra, alla provincia, così come anche il peso dell'esperienza umana che sostanzialmente le ellittiche forme ermetiche, spazzando via l'aspetto più integralista dell'astrezza lirica di ascendenza ungarettiano-quasimodiana. Conosceva poi anche l'opera di Sinisgalli,⁷² di cui superficialmente D'Arrigo

⁷¹ R. AYMONE, *Poeti ermetici meridionali. Quasimodo, Gatto, Sinisgalli, Bodini, De Libero*, Palladio, Salerno 1981, p. 28.

⁷² Oltre alla presenza di alcune opere di Sinisgalli nella biblioteca darrighiana, un'ulteriore traccia è anche la menzione dell'autore in una lettera del 1942 a Resta dopo aver letto una prosa del poeta ingegnere: «Non so perché (ma a consolazione di tanta tristezza e di tanto amore) mi vien di ripeterti qua ad inizio di questa lettera

sembra non recepire aspetti particolarmente significativi: tutt'al più si potrebbe accostare il poeta delle due muse all'autore messinese per il suo rifuggire dagli schemi populistici, aderendo a un elitarismo geniale, eretico, controcorrente; per il resto il gusto sinisgalliano stravagante e l'ibridismo poetico contaminatore che unisce temperie tecnica-industriale a tradizione artigiana e contadina si allineano poco ai presupposti tematici di CS. Diversi e numerosi sono invece i punti di contatto con Bodini, forse il più meridionalista degli ermetici meridionali, con il quale D'Arrigo si mise in comunicazione personale.⁷³ Per certo possiamo supporre che il poeta aliese abbia letto, subito dopo la sua pubblicazione, *La luna dei Borboni*, essendo coinvolto nella commissione del I Premio degli Artisti che il libro bodiniano vinse nel 1953.⁷⁴ Questa raccolta, si badi, ha un nucleo poetico che ben si sposa con le prospettive darrighiane del CS: dai richiami dell'archetipo materno e lunare all'elementarismo animico che pervade i paesaggi bodiniani «la sua natura e cultura primordiali e immutabili si alienano e si frastornano alla luce del sole e al contatto dell'esperienza, dove luminosa e saggia cecità diventa vera cecità»,⁷⁵ richiamando da vicino il modo in cui D'Arrigo si muove tra le personali rimembranze antropologico-visive dei suoi versi. Inoltre c'è da sottolineare anche che il poeta leccese nella sua

alcune parole (nella fattispecie “versi”) con cui Leonardo Sinisgalli conclude un suo scritto sull'ultimo numero di “Primato”: “lo dico che nei nostri versi c'è scritto il giorno della nostra morte”; parole che mi hanno mostrato lampante quanto poco io abbia fatto per “vedere scritto” il giorno della mia morte e mi hanno conferito un desiderio profondissimo di esprimere “la mia storia” (poetica e umana che non è stata fatta. Nino, non è stata fatta, e la mia ambizione è che si faccia a costo dei miei sacrifici perché io sia non “oscuramente” suo “diletto”)» (Lettera di S. D'Arrigo a G. Resta, 24 maggio 1942, ANSR).

⁷³ Si consideri a tal proposito che il tentativo del D'Arrigo poeta, risoltosi poi in nulla, di farsi pubblicare sulla rivista di Bodini (cfr. *supra*) risulta molto eloquente circa il riconoscimento da parte dell'autore siciliano di una linea artistica affine in cui avrebbe voluto inserirsi.

⁷⁴ Cfr. Lettera di S. D'Arrigo a V. Bodini, 31 gennaio 1953, AVBL.

⁷⁵ O. MACRÌ, *Introduzione*, in V. BODINI, *Tutte le poesie*, a cura di O. Macrì, Besa Muci, Nardò 2019, p. 57.

scrittura frequenta saltuariamente il linguaggio delle avanguardie storiche, ma solo funzionalizzandolo all'espressione della sconfitta e del dolore per la disillusione della salvificità della poesia: anche questa si può interpretare come direzione di confronto con la poesia di D'Arrigo. L'enucleazione socialmente impegnata di un Sud contrappositivo ed elegiaco da parte di Bodini, che condensa e sviluppa le basi meridionaliste quasimodiane – e soprattutto quel *Lamento per il sud* che anche D'Arrigo avrà modo di saccheggiare nelle sue componenti più formali –, trova poi negli splendidi versi proemiali di *Foglie di tabacco* un rifiuto verso il ritorno fisico («Quando tornai al mio paese nel Sud / io mi sentivo morire»⁷⁶), ma non poetico, a quella terra umanamente buia, fatta di sentori di morte, ma anche di voci infantili, orti odorosi e case di calce bianca, che è molto prossimo all'impossibile *nostos* darrighiano pre-horcyniano descritto nei versi del *CS* prima ancora che nel romanzo.

Un discorso a parte va poi fatto per Alfonso Gatto, un autore consapevolmente ed esplicitamente citato a testo in più *loci* della scrittura darrighiana. Anzitutto è interessante ricordare che il giovane D'Arrigo, già nel '43, confidava epistolarmente con orgoglio a Resta di avere ambito «all'inflessione gattiana»⁷⁷ una dichiarazione che tradisce non solo una stima smisurata per il poeta salernitano, ma che dichiarava anche, a nostro avviso, tutta la sua propensione verso una poetica fatta di oggetti materiali ricordati che diventeranno materiale edilizio per la costruzione della sua prima raccolta di poesie. Ma di Gatto il giovane scrittore messinese aveva un'idea ben più profonda e ammirata: per comprenderlo basta leggere un'altra precedente sua lettera del 1942 che ha tutta l'aria di essere non una normale missiva, ma una nota di lettura personale, scritta di getto nell'impeto dell'emozione poetica dopo aver letto i versi del poeta campano:

⁷⁶ V. BODINI, *La luna dei Borboni e altre poesie*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 94, vv. 44-45.

⁷⁷ Lettera di S. D'Arrigo a G. Resta, non datata, ANSR.

Tu, Nino, parla soavemente di Gatto (soave è per Gatto un aggettivo solidale: egli si spiega in soavità). [...] Gatto alita sul tuo cuore con le sue sere, i suoi lumi, le sue acque, con la sua memoria tenerissima. I versi di Gatto non se ne vanno più da te, restano a far parte della tua stessa vita, si fanno tue parole che tu sentirai affiorare alle tue labbra quando il tuo esistere ritroverà il paesaggio di lui, il senso della sua “morte in memoria”. Ci sono poesie di Gatto che rimangono soavissime in me, che mi ritrovo nella solitudine e nell'accoramento, che mi fanno bene. Quella che inizia (è “sera con le rondini” credo): “Questa verde serata ancora nuova / e la luna che sfiora calma il giorno / oltre la luce aperta con le rondini saranno pace e ... alla campagna e agli esuli morti un altro amore”. Leggila. O l'altra: *Povertà come la sera* credo. Di Gatto leggi le ultime poesie, degli ultimi due anni, raccolte appunto nelle *Poesie* Vallecchi.⁷⁸

Soavità è il sostantivo che D'Arrigo usa per descrivere una poesia, una scrittura che lo suggestiona particolarmente con una forza che potremmo definire alleviatrice. Naturalmente leggendo la lettera sopra riportata non si può non considerare che a scrivere è un giovane studente sballottato dalla guerra, che crede ancora fortemente nella funzione consolatoria della poesia, funzione che riconosce alla liricità gattiana per una sua personale condizione di triste solitudine; cambiando i presupposti personali, cambieranno anche le attitudini: la suggestione delle atmosfere e dei paesaggi di Gatto, precoci rispetto agli svolgimenti paralleli di altri poeti ermetici della linea meridionale,⁷⁹ diventano allora un moto interiore non tanto e non solo da replicare ma da assimilare stilisticamente. I versi citati nella lettera sono i primi quattro endecasillabi di *Canto alle rondini*⁸⁰ – D'Arrigo,

⁷⁸ Lettera di S. D'Arrigo a G. Resta, 22 gennaio 1942, ANSR.

⁷⁹ L'esperienza poetica di Gatto inizia infatti con *Isola* nel 1932, quindi in prossimità immediata rispetto alla luminosa traccia d'esempio che viene ad essere quella del Quasimodo di *Acque e terre* (1930).

⁸⁰ «Questa verde serata ancora nuova / e la luna che sfiora calma il giorno / oltre la luce aperto con le rondini / daranno pace e fiume alla campagna // ed agli esuli

che sicuramente cita a memoria (come era sua abitudine), ricorda un altro titolo, *Sera con le rondini* –, una delle poesie più note di Gatto, pubblicata per la prima volta nel '39 e poi inserita in *La memoria felice*, una sezione dal titolo eloquente che comprende anche l'altra poesia menzionata, *Povertà come la sera*, che il futuro scrittore messinese segnalava all'amico. Mentre però quest'ultima è un poemetto tutto intriso di ritmica tonalità panica votata totalmente alle sensazioni paesaggistiche, poco affine stilisticamente al D'Arrigo del *CS*, *Canto alle rondini* è costruita invece con reminiscenze (biografiche e fiorentine) composte da elementi stratificanti di forte simbolicità, che si possono ricercare, certamente con diverse declinazioni, anche nel corredo poetico darrighiano: il motivo lunare, gli esuli morti, il grido brullo, le donne che sperano, il cuore logoro. Senza dubbio, per quei pochi testi poetici darrighiani dei primi anni Quaranta che conosciamo oggi, Gatto è il modello centrale, sia nello stile, sia nei soggetti tematici, sia nelle immagini utilizzate. La devozione gattiana di D'Arrigo d'altronde è duratura: forse verrà leggermente ammansita col tempo, soprattutto nella sua componente più tradizionalmente simbolista e ritmica, ma non scomparirà; verrà anzi valorizzata quella «lezione primaria di semplicità difficile, di stemperato e addolcito petrarchismo, di nobile armonia versificatoria che include la radicalità del sentimento e del risentimento, la passione dell'individuo e della comunità»⁸¹ che il poeta-narratore di Alì riceveva da un poeta puro qual era Gatto. Difatti nelle poesie della raccolta scheiwilleriana possiamo ben individuare le tracce di quel surrealismo tutto di marca gattiana che raccoglie l'esercizio ungarettiano affiancando un proprio perso-

morti un altro amore. / Ci rimpiange monotono quel grido / brullo che spinge già l'inverno, è solo / l'uomo che porta la città lontano. // E nei treni che spuntano, e nell'ora / fonda che annotta, sperano le donne / ai freddi affissi d'un teatro, cuore / logoro nome che patimmo un giorno» (A. GATTO, *Tutte le poesie. Nuova edizione ampliata e aggiornata*, a cura di S. Ramat, Mondadori, Milano 2017, pp. 73-74).

⁸¹ F. GIOVIALE, *Crepuscolo degli uomini. Attraverso D'Arrigo in un prologo e tre giornate*, cit., p. 66. Gioviale affronta un'eccellente analisi comparativa tra la poesia di Gatto e quella di D'Arrigo, un'analisi che a tratti va oltre i singoli riferimenti testuali riscontrabili nel *corpus* poetico darrighiano (cfr. *ivi*, pp. 64-71).

nale bagaglio di tradizione che fa riferimento soprattutto a Petrarca e Leopardi, modelli che giungono quindi anche a D'Arrigo attraverso travasi mediati dallo stesso Gatto (ma non solo da lui) che rimangono però forse un po' a margine nelle poesie più celebrate del CS. E ancor di più possiamo isolare il ricco sfruttamento della cosiddetta tecnica della memoria gattiana che D'Arrigo aveva avuto modo di conoscere probabilmente non soltanto attraverso la lettura diretta delle poesie ma anche attraverso le teorizzazioni critiche di Macrì.⁸²

Ma un ragionamento critico che vada a considerare Gatto e la sua poesia come modelli elettivi di D'Arrigo deve per forza andare a parare su una consapevolissima citazione che investe non solo la poesia e qualche prosa ma che suggella soprattutto il poetico e mistico congedo dell'*HO*. Un'operazione intertestuale precisa e consapevole⁸³ che va però ricostruita attraverso un percorso per tappe che ha come punto di partenza un testo di Gatto e come punto di arrivo l'ultima pagina dell'*HO* licenziata nel '75. Il testo gattiano "incriminato" è una poesia oggi collocata all'interno di *Poesie d'amore* – collocazione che risale al 1973 – ma che D'Arrigo lesse certamente per la prima volta nella sua forma originaria (in strofa unica e con i due distici chiusi da puntini di sospensione) pubblicata nel sesto numero del 1947 della rivista «Poesia» – o tutt'al più inclusa nelle *Nuove poesie* mondadoriane del 1950.⁸⁴ Si tratta di *All'alba*, una strofa eptastica, poi smembrata in due distici e una terzina, costruita con una ciclicità anaforica e lessicale quasi sillogistica:

⁸² D'Arrigo possedeva infatti una copia di *Esemplari del sentimento poetico contemporaneo*, una raccolta di saggi di Macrì pubblicata nel '41 che riguardava la poesia contemporanea e che parlava in particolare della poetica di Rilke, Betocchi, Montale, Quasimodo e altri e anche della "Tecnica della memoria" di Gatto.

⁸³ L'autore di *HO* aveva confidato a Pontiggia che l'endecasillabo finale del romanzo era una citazione: «Una cosa mi aveva detto D'Arrigo, che io non ho mai verificato: che le ultime parole le aveva prese da Alfonso Gatto» (C. DE SANTIS, *Intervista a Giuseppe Pontiggia*, in *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, cit., p. 17).

⁸⁴ Ma si tenga conto del fatto che la prima riscrittura darrighiana che porta memoria dei versi della poesia di Gatto risale al 1948 (cfr. *infra*).

Come la donna affonda e dice vieni
dentro più dentro dov'è largo il mare.

Come la donna è calda e dice vieni
dentro più dentro dov'è caldo il pane.

E dirla noi vorremmo mare pane
la donna sfatta che ci prese all'alba
dentro il suo petto e ci nutrì di sonno.⁸⁵

Una poesia dai toni erotico-maternali, dai ritmi regolari caldi (come il pane) e sinuosi (come il mare) che fanno eco a un canto di Sirena, in cui spicca un movimento escavatorio, quasi semioticamente penetrativo, portato avanti dalle reiterazioni incrementali poste all'inizio dei versi che fungono da stacco strofico. Sono proprio queste costruzioni lemmatiche insistentemente perforanti, che danno l'idea di una semantica precipitazione in imo, e nello specifico è quel secondo verso tutto marinaro, pur nel suo senso metaforico, ad aver affascinato anzitutto il D'Arrigo pubblicista e poi anche il poeta e il narratore. La prima occorrenza dell'utilizzo del costrutto gattiano si ritrova infatti già nella terza parte di *Quadernetto siciliano*, in cui si legge – tra l'altro con perfetta aderenza al tema femminile gattiano – che il Siciliano nell'atto sessuale va «dentro, più dentro in quel mistero che avrebbe desiderato svelarsi».⁸⁶ C'è poi un altro caso in *Porta nel silenzio* in cui si trova la variante «dentro, più dentro nelle parole del mondo».⁸⁷ In realtà il procedimento verbale battologico e accrescitivo di ascendenza gattiana compare anche in espressioni

⁸⁵ A. GATTO, *Tutte le poesie. Nuova edizione ampliata e aggiornata*, cit., pp. 117-118.

⁸⁶ F. D'ARRIGO, *Quadernetto siciliano III*, in «Il Progresso d'Italia», 30 maggio 1948: «Il siciliano che si sorveglia e sorveglia la donna con cui sta facendo all'amore, è certo di osare l'impossibile, si sente insidiato, ha bisogno d'esser difeso e allora va dentro, più dentro in quel mistero che avrebbe desiderato svelarsi».

⁸⁷ F. D'ARRIGO, *Porta nel silenzio*, in «Il Giornale di Sicilia», 24 ottobre 1948.

come «il buio più buio»⁸⁸ o «più e più a fondo»,⁸⁹ che testimonia la creazione di una struttura linguistico-stilistica tratta quindi dall'esempio del suo modello. Da qui si nota un richiamo mordente per D'Arrigo, che riscrive il secondo verso di *All'alba* in forme che rimandano sempre a un messaggio di unificazione nella sostanza più profonda, nell'esistenza più sublime, metaforicamente affondata nel mare; un mare che, fisicamente, allude non alla semplice immersione ma a un insinuarsi nucleare, come a voler penetrare nelle molecole dell'acqua, e che, allegoricamente, dirige all'immissione del soggetto nel senso più puro delle cose, nell'origine dell'esistenza umana, del significato artistico delle parole. Nel 1950 i protagonisti di questa immissione sono i pescatori di Scilla dipinti da Omiccioli e pseudo-verghianamente descritti dal D'Arrigo di *Omiccioli sino a Scilla*:

Sgomentevole fascino di cui ancora oggi è un segno nella circoscritta ma disperata, vasta avventura quotidiana di questi pescatori che remano chini e assorti, in un gesto severo e immutabile, in un tentativo continuamente ripetuto di condurre l'imbarcazione *dentro, più dentro dove il mare è mare*, perché a costo della loro vita di padri sia conosciuto e vinto poi nei figli, ridotto a preda, a cibo.⁹⁰

Dando vita poi a una variante liricizzata e adattata alla dualistica metafora del mare della poesia, dell'ulissiano mare del mito letterario, negli accenti migratori, negli accenti nostosiani, nelle parvenze dell'irreversibilità del passato, D'Arrigo chiude i versi di *Sui prati, ora in cenere, d'Omero* – poemetto incluso nel '57 in *CS* considerabile come l'incunabolo per eccellenza del romanzo horcyniano per i suoi toni bellici, per le sue note marine, le atmosfere omeriche e i richiami paesaggistici – con una nuova riscrittura dell'endecasillabo

⁸⁸ F. D'ARRIGO, *Pietà e uxoricidio*, in «Il Giornale di Sicilia», 19 novembre 1948.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ F. D'ARRIGO, *Omiccioli sino a Scilla*, in *Omiccioli. Studio d'arte Palma*, cit., p. 8 (In questa citazione così come nelle altre tre seguenti i corsivi sono nostri).

gattiano, che allude però stavolta a una penetrazione nel verso, nella parola,⁹¹ nella scrittura:

Qui, dove m'assomiglio, in patria,
sui prati, ora in cenere, d'Omero,
io da una gran guerra reduce, [...]
desidero tornare spalla a spalla
coi miei amici marinai che vanno
*sempre più dentro nei versi, nel mare.*⁹²

A breve distanza cronologica dalla prima pubblicazione dell'unica silloge del poeta messinese, trova una prima sistemazione anche la materia del suo grande romanzo. Nei *Fatti della fera*, prima forma compiuta del romanzo dell'*Orca* contenuta nel dattiloscritto che all'inizio degli anni Sessanta giunge alla redazione della Mondadori prima di affrontare la tempesta correttoria ultradecennale, si legge allora una nuova rimodulazione del verso di Gatto, una rimodulazione estesa a una doppia formazione endecasillabica che riprende nel secondo membro la stessa forma replicativa già vista in *Omiccioli sino a Scilla*:

Nel buio, si sentiva lo scivolio rabbioso della barca e il singultare, degli sbarbatelli col mucco, come l'eco di un rimbombo tenero e profondo, caldo e spezzato, dentro i petti. La lancia saliva verso lo scill'e cariddi, fra i sospiri rotti e il tribolo degli sbarbatelli, come in un mare di lagrime fatto e disfatto a ogni colpo di remo: *sempre più dentro dove il mare è più salato, dentro, più dentro dove il mare è mare.*⁹³

La revisione formale, il ripensamento linguistico totalizzante e le manie sintatticamente estensive, com'è ben noto, consegneranno nel

⁹¹ Cfr. anche i vv. 14-15 di *L'arrivo dell'amore*: «e dalla bocca la parola impressa / nella cose, più dentro il loro nome» (A. GATTO, *Tutte le poesie. Nuova edizione ampliata e aggiornata*, cit., p. 148).

⁹² CS57, p. 31, vv. 57-59, 62-64.

⁹³ S. D'ARRIGO, *I fatti della fera*, cit., p. 660.

1975 tra le mani dei lettori un testo diverso, ampliato, in un accresciuto numero di pagine raccolte sotto un nuovo titolo. In *HO* la chiusa originaria viene salvata, ma mentre tutto il romanzo raddoppia questa è dimezzata conservando soltanto il frammento del 1950 ed eliminando la salinità iterativa del primo membro presente invece nei *Fatti della fera*:

Allo scuro si sentiva lo scivolio rabbioso della barca e il singulare degli sbarbatelli come l'eco di un rimbombo tenero e profondo, caldo e spezzato, dentro i petti. La lancia saliva verso lo scill'e carridi, fra i sospiri rotti e il dolidoli degli sbarbatelli, come in un mare di lagrime fatto e disfatto a ogni colpo di remo, *dentro, più dentro dove il mare è mare.*⁹⁴

D'Arrigo procede con coscienza intertestuale a replicare il suo tributo a quello che probabilmente viene visto come un autore cardine nella schiera dei poeti contemporanei. Gatto non è solo modello del D'Arrigo poeta ma anche del D'Arrigo narratore, anzi, non solo modello ma fonte di elaborazione stilistica, cisterna da cui prelevare una liquida sostanza scritturale per innaffiare il proprio orto poetico, immaginifico e linguistico. Ma cosa ha spinto concretamente un autore come D'Arrigo, che abbraccia moltissimi modelli e diverse tradizioni di scrittura, soprattutto da romanziere (dai classici agli ermetici, dalla tradizione tedesca, all'espressionismo linguistico italiano, dal neorealismo postbellico al teatro vernacolare), a portare avanti un tale procedimento citazionale proprio con Gatto, posto poi, nella sua più importante opera, nel finale, in un punto fondamentale della narrazione? Genette nei suoi *Palimpsestes*, discutendo della componente inventiva che esige la tecnica del *pastiche*, considerava la citazione diretta come qualcosa da bandire, ma non in tutti i casi:

La citazione pura, o prestito, non è assolutamente ammessa. L'eccezione che – sottilmente – conferma la regola è la seguente: un

⁹⁴ HO75, p. 1257.

enunciato breve può venir trasposto letteralmente dal testo-modello al pastiche purché nel testo d'origine sia già passato allo stato iterativo di stereotipo, o, come si dice correntemente e non senza ragione, di *tic* stilistico.⁹⁵

Le condizioni enucleate da Genette, nel caso di D'Arrigo, sono pienamente soddisfatte: trascurando il fatto che lo scrittore non cita letteralmente ma modifica il verso di Gatto, creando varianti diverse dall'originale attraverso un procedimento palinsestico, in ogni caso la costruzione iterativa con un valore semantico accrescitivo lo si può senz'altro riconoscere come un *tic* stilistico della poesia gattiana.⁹⁶ Ecco allora il motivo dell'esistenza del marchingegno intertestuale gattiano nell'opera di D'Arrigo: si tratta dell'assorbimento di un *tic* stilistico, considerato congeniale alla propria poetica, alla propria idea espressiva, semantica e sintattica; un'adesione totale alla ripetitività cumulativa dello scavare a parole nei fatti e nel senso che coinvolge la lingua darrighiana in modo esteso, partendo pallidamente dalle poesie di CS per arrivare alle plurime metamorfosi linguistiche di HO.

Come si è potuto capire arrivando fin qui, la componente ermetica e la linea poetica meridionale compongono una fetta abbastanza larga di un'immaginaria torta delle influenze sulla poesia di D'Arrigo, ma non si esaurisce ad essa il carattere stilisticamente cumulativo che raccoglie anche baluginii autoriali diversi. Se si

⁹⁵ G. GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. di R. Novità, Einaudi, Torino 1997, pp. 84-85.

⁹⁶ Conferma di ciò possono essere gli esempi prelevabili da *Sera sul lago, L'anima della sera, Se morissi in un caffè...* e *Notturmo*: «Quel nulla su cui canti / più dentro più dentro e mi dici / che sei lontana, che sei morta / per aver sempre addio» (A. GATTO, *Tutte le poesie. Nuova edizione ampliata e aggiornata*, cit., p. 123, vv. 1-4; tutti i corsivi sono nostri); «Il cielo che sembra finire n'è tolto / più alto sempre più alto, nell'ostro» (ivi, p. 143 vv. 4-5); «Noi due così, ma voltano i vassoi / del cameriere che ci scansa a volo / e noi con noi sempre più con noi / alla distanza ove ciascuno è solo» (ivi, p. 273 vv. 47-50); «di là dove nei muri voce a voce / s'accostano le case, dove al buio / fresco dei baci la stradina è stretta, / sempre più stretta» (ivi, p. 545, vv. 6-9).

considera ad esempio la concezione rivelatrice, misticizzante e – per dirlo in una maniera molto più diretta – orfica di alcuni versi darrighiani, bisogna tirare in ballo un autore che, soprattutto per la sua «sorte bella e infelice»,⁹⁷ aveva affascinato il giovane D'Arrigo con la sua «tanta effervescente poesia di genuine origini»: ⁹⁸ si tratta di Dino Campana. L'ambizione totalizzante dei *Canti orfici* di trasformare e rinnovare la realtà esterna che letterariamente rappresentavano, rifiutando l'utilizzo di una dimensione vera e quotidiana, doveva essere congeniale alla poetica dello scrittore messinese; ma a creare una distanza netta tra l'orfismo e le ben più avanzate direzioni poetiche darrighiane c'era soprattutto la profusione campaniana di situazioni, soggetti e immagini tratte delle ormai attempate visioni decadentiste europee, che conferivano potenza formale e spessore semantico alla scrittura, nutrendo la poesia di correlazioni simboliche espresse nell'estremistico uso della ripetizione e di una cadenza ritmica ossessiva non monocorde. S'aggiunga, tra i tratti meno condivisibili per il poeta del CS, quel primitivismo espressivo che da un lato volge alla spontaneità e dall'altro rasenta l'antiliricità stilistica: un tratto assolutamente contraddittorio rispetto all'elitaria cura formale, sintattica e lessicale, espressa nei versi darrighiani. Ad ogni modo i punti di connessione che si possono proporre come lasciti delle letture giovanili campaniane per D'Arrigo sono forse la sua gaiezza tragediografica, certi svolazzi cromatici protesi verso l'astrattezza, il piano realistico-visivo sempre proclive alla deriva

⁹⁷ Lettera di S. D'Arrigo a G. Resta, 25 settembre 1941, ANSR. Così scriveva D'Arrigo a Resta nella lettera: «È la prima volta che leggi Campana? In ogni modo non ti fare di lui un'immagine definitiva tratta dalle poesie inedite presentate da Falqui. È sempre sì Campana, come dice Cecchi, la più travolgente natura di poeta del nostro secolo; ma il vero, e forse tutto, Campana è nei *Canti Orfici* che saranno ristampati tra poco da Vallecchi, con l'aggiunta degli inediti campaniani, a cura di E. Falqui. Ci sarebbe tanto da dire su Campana, di cui mi affascina la sorte bella e infelice. La sua pazzia probabilmente è stato il prezzo di tanta effervescente poesia di genuine origini». Nella biblioteca dell'autore si trovano le menzionate edizioni curate da Falqui.

⁹⁸ *Ibid.*

simbolica e una non scontata attenzione per l'obliquità notturna come oggetto poetico – un aspetto, quest'ultimo, che porta anche a riflettere su un possibile accostamento della poesia darrighiana con la poetica di un altro versificatore messinese, l'orlandino Lucio Piccolo, permeato da un barocchismo onirico e da un simbolismo neocrepuscolare.

L'interesse per la contemporaneità del giovane D'Arrigo portava verso un'abbondante cerchio di letture che spaziavano in più direzioni, anche verso esperienze letterarie più appartate o, in alcuni casi, brevi. Si può ricordare per esempio il suo interesse per la scrittura di Scipione,⁹⁹ o per la poesia di Vivaldi,¹⁰⁰ autore collocabile tra l'ultimo neorealismo e la prima neoavanguardia, o ancora l'ammirazione per il neorealismo ermetico di Accrocca.¹⁰¹ D'Arrigo si era dipoi interessato liminariamente anche alla poesia dialettale di Ignazio Buttitta, scrivendo per «Vie Nuove» una segnalazione bibliografica della raccolta *Lu pani si chiama pani*.¹⁰² Altre esperienze poetiche

⁹⁹ Gino Bonichi, noto anche con lo pseudonimo di Scipione, morto a soli 29 anni nel 1933, fu pittore e poeta, molto amico di De Libero che ne aveva promosso l'attività. L'artista era inserito in quello stesso ambiente romano che molti anni dopo sarà frequentato da D'Arrigo, il quale conosce la sua figura probabilmente grazie alla mediazione di alcuni suoi amici che ne erano stati collaboratori ma anche grazie alle mostre retrospettive a cui partecipava in qualità di critico d'arte (cfr. F. D'ARRIGO, *Scipione a Roma fra realtà e leggende*, in «Vie Nuove», IX, 18, 1954, p. 19). Nella biblioteca dello scrittore siciliano si conservano due edizioni del '42 e '43 delle *Carte segrete* pubblicate da Falqui.

¹⁰⁰ A testimonianza dell'attenzione di D'Arrigo per quest'autore, poeta agli esordi ma poi notissimo critico d'arte, si può citare una lettera del 2 luglio 1952 inviata a Zavattini in cui è contenuto l'invito a leggere un libretto di Cesare Vivaldi.

¹⁰¹ Si veda a tal proposito *Poeta in caserma*, un articolo darrighiano pubblicato sul «Progresso d'Italia» il 23 ottobre 1949 dedicato ad Accrocca.

¹⁰² F. D'ARRIGO, *Poesie siciliane di Ignazio Buttitta*, in «Vie Nuove», IX, 39, 1954. In questo breve testo del '54 il pubblicista non mancava di esprimere, dopo aver tracciato una riflessione sulla poesia vernacolare, ripercorrendo le tappe della carriera di Buttitta e al tempo stesso ricordando le affermazioni di Pasolini, alcune osservazioni sulla letteratura dialettale del suo tempo. Per ciò che riguarda l'autore recensito viene messa in evidenza, in particolare, la grande capacità nel costruire i

coeve, che sono comunque vicine al tepore scritturale usato in *CS*, vengono invece tenute in un certo senso a distanza. È il caso della poesia di Bartolo Cattafi, quel «riccone di Barcellona [...] che faceva il poeta cosmopolita a Milano senza nessunissimo contatto spirituale con la Sicilia»,¹⁰³ come lo ebbe a definire D'Arrigo in una sua lettera a Zipelli: un commento che denota da un lato che l'autore di *HO* conosceva, almeno superficialmente, la poesia di Cattafi, dall'altro che ne disprezzava i presupposti.¹⁰⁴ Qualche osservazione interessante la si può fare anche a proposito di Pasolini. Sempre all'amico Zipelli il 23 luglio 1957, esprimendosi a caldo dopo le prime impressioni suscitate alla critica dalle poesie pubblicate nella prima edizione del *CS*, D'Arrigo scriveva: «È per me sottile motivo di piacere che alcuni mi citino in funzione antipasoliniana».¹⁰⁵ Che il poeta di Alì venisse visto come appartenente a una fazione contrapposta, o forse ancora meglio come un'alternativa, una variante a Pasolini non sorprende: in effetti D'Arrigo si rivolge in modo più conservativo ai modelli ermetico-simbolisti, impostando un tipo di continuità che è lontana da una conciliazione con i presupposti della poetica neorealisticamente ristrutturante di Pasolini. Per non parlare poi della stretta linguistica che mette in campo dispositivi stilistici prenovecenteschi, della semantica grafica, della superfetazione retorico-ritmica: caratteri della poetica pasoliniana che possiamo ritenere assolutamente lontani da un libretto come *CS*. Ma si possono comunque individuare alcuni

versi e nel farsi carico di temi attualissimi. Probabilmente l'intervento in questione si giustifica per il fatto che la raccolta di Buttitta, pubblicata nel 1954 dalle Edizioni di Cultura Sociale con la traduzione di Quasimodo, venne illustrata da Guttuso.

¹⁰³ Lettera di S. D'Arrigo a C. Zipelli, non datata, ANSR.

¹⁰⁴ Si ricordi comunque che i due scrittori di origini messinesi, subito dopo la pubblicazione di *HO*, furono legati da una breve amicizia che D'Arrigo, a dieci anni di distanza dalla morte di Cattafi, ricordava con toni commossi in un'intervista rilasciata a Sergio Palumbo nell'agosto del 1989 e andata in onda il 27 marzo 1991 su Radiodue nell'ottava puntata del programma radiofonico *L'intellettuale al caffè. Incontri con testimoni e interpreti del nostro tempo*.

¹⁰⁵ Lettera di S. D'Arrigo a C. Zipelli, 23 luglio 1957, ANSR.

punti di contatto e confronto tra i due autori.¹⁰⁶ Non è un caso infatti se Siciliano e Lavagetto nel 1961 affermavano allusivamente, presentando alcune poesie darrighiane su «Palatina», che il poeta aliese con i suoi versi «ha gettato la lenza, dove il barbarico, il cristiano e la storia recente si sono mescolati agli ancestrali richiami, alla suggestione pregreca»:¹⁰⁷ in quella stessa antologia a far da padrone si ritrovano le poesie di Pasolini, presentate come l'esempio più significativo e rinnovante delle direzioni letterarie del Secondo Dopoguerra. Se si focalizza il discorso sul barbarico e sul cristiano, applicandolo agli echi archeologici e sacrali che si ritrovano nel librinò di D'Arrigo, se si pensa all'impatto morale, alle suggestioni edeniche e agli assilli materni, alle plusvalenze tematiche tra sacro e profano, tra iterazione generazionale e indole allocutiva, allora Pasolini poeta è molto vicino. Basta leggere ad esempio *Per un fanciullo ingaggiato come angelo*, poemetto tra i più eccelsi fra quelli del CS, che ha palesi echi pasoliniani, per ritrovare tutto questo; e basta leggerlo in aperta vicinanza con testi di Pasolini quali *A un ragazzo*, la poesia dedicata a Bertolucci poi inclusa in *La religione del mio tempo*, o con *L'angelo impuro* tratta da *L'usignolo della chiesa cattolica*, o con *Maggio da Le cose*, o ancora con *L'immagine* dalle *Poesie* del '45, o con certi slanci del *Canzoniere per T.*, per scoprire comunanze e forti suggestioni di affinità che tuttavia poi, una volta approfondite, è possibile sciogliere, almeno in parte, in ragionevoli prese di distanza dovute a motivi espressionistico-semantiche diversi di due poetiche complementari. Accostamenti di altro tipo si potrebbero poi ancora fare con alcuni esponenti della linea lombarda (si pensi a Sereni, Orelli, Erba), con l'*establishment* chiaroscurale e affabulatorio di Vigolo, o ancora con le rarefazioni analogiche e i temi allegoricamente sconfitti di Ca-

¹⁰⁶ Un tentativo di avvicinamento tra la poesia darrighiana e l'opera di Pasolini si trova già in F. GIOVIALE, *Crepuscolo degli uomini. Attraverso D'Arrigo in un prologo e tre giornate*, cit., pp. 56-57, 60-61 e *passim*.

¹⁰⁷ M. LAVAGETTO e E. SICILIANO, Nota introduttiva a S. D'ARRIGO, *Per un fanciullo ingaggiato come angelo durante una sacra rappresentazione in Sicilia – Quando con mite – Pregreca*, cit., p. 12.

proni, accostamenti che in questa sede diverrebbero però forse un po' troppo labili, perché non sostanziati da un riscontro che vada a toccare le letture o la formazione di D'Arrigo. Diventa invece necessario un breve commento su una presenza incompleta qual è quella di Saba in *CS*, in quei commossi *Versi per la madre e per la quaglia* che affondano tutta la loro poeticità in una materica e personale mitografia materna:

Allora ero il tuo re di quaglie io e tu
 non sapevi di rimare, analfabeta,
 meraviglie intorno a tuo figlio il maschio,
 con sguardi e con parole, con l'aurea
 semplicità di un poeta che si chiama
 Saba, di così estranea indole
 all'araba tua e mia, ma vicina
 a questo terribile cuore in fama
 di risuonare sempre con amore, il suo rischio.¹⁰⁸

Un poeta dalla semplicità aurea, dotato di un'indole poetica lontanissima, diversissima da quella siciliana – permeata, questa, da certe ascendenze arabe che spettinano e “baroccheggiano” i versi darrighiani – eppure sentita vicina nell'espressione del sentimento e nello stile di una poesia (l'amore di una madre è poesia) che non sa di essere poesia. D'Arrigo chiaramente doveva conoscere i versi di Saba (con certezza sappiamo che aveva letto *Parole* negli anni della guerra¹⁰⁹), doveva conoscerne il carattere e lo stile, e anche se la sua copia del *Canzoniere* conservata nella biblioteca personale è una ristampa del 1957 è indubbio che egli lo abbia già letto prima, almeno antologizzato.¹¹⁰

¹⁰⁸ *CS*57, p. 50, vv. 100-108.

¹⁰⁹ Cfr. Lettera di S. D'Arrigo a E. Vittorini, giugno-luglio 1960, CAM.

¹¹⁰ Si aggiunga anche che D'Arrigo era amico di Linuccia Saba, figlia del poeta triestino e pittrice, che frequentava insieme a Carlo Levi, suo compagno, a Roma negli anni Quaranta e Cinquanta. A testimonianza di questi rapporti, oltre al ricordo di Jutta D'Arrigo in qualche intervista, ci sono anche le due copie di *CS* con dedica

Ma qui Saba, non è evocato come modello, non è richiamato come autorità. Piuttosto potremmo definire questo «commosso richiamo-nominazione [...] a un Saba che non t'aspetteresti, ma che pure stava lì, ben dentro l'incrocio darrighiano tra "aurea semplicità" d'assunto linguistico e 'populistica' metrica cantilenante»¹¹¹ un elemento meta-poetico, uno strumento retorico per costruire una similitudine. Il tono prosastico e arcaizzante del verso sabiano, i suoi soggetti tutt'altro che mistificati, i toni veri, onesti, quotidiani erano un'elevazione perfetta per descrivere come le parole di Agata Miracolo, le parole di una madre che ama il figlio con una fantasia d'affetti che diventa arte nel ricordo toccante di Stefano. Forse in alcuni momenti D'Arrigo ricorda il poeta del *Canzoniere*: ma è un ricordo che sfuma nell'ambizione a una poesia estetica e magniloquente, vicina ai versi sabiani solo nella presenza di creature che vengono avvicinate con una naturalezza così crudamente tattile da liricizzare allo stesso modo di un bambino, o nella poetizzazione di situazioni di spiazzante normalità che passano nel filtro memoriale divenendo piccoli e preziosi cammei autobiografici.

L'interesse per i contemporanei del primo D'Arrigo comunque sfuma negli anni, tanto che in un'intervista dell'82 l'autore ebbe a dichiarare a Nico Orenco che non leggeva più autori contemporanei, che preferiva altre letture:

Molti classici. Proust o non Proust, io mi diverto con Tolstoj. [...] Un libro bello, ma solo in parte, un libro test che ha fascino e suggestione è stato per me "Il maestro e Margherita" di Bulgakov. Mi sono piaciuti gli episodi di Cristo, di Pilato. E poi Dante. Lo tengo sul tavolino, in camera.¹¹²

autografa sull'occhietto (oggi alla Biblioteca Centrale di Roma) che D'Arrigo regalò a Linuccia Saba (e a suo padre) e a Carlo Levi.

¹¹¹ F. GIOVIALE, *Crepuscolo degli uomini. Attraverso D'Arrigo in un prologo e tre giornate*, cit., p. 59.

¹¹² N. ORENCO, *Lo scrittore di 'Orcynus' ha pronto un nuovo romanzo. D'Arrigo: come ho vissuto per vent'anni nel ventre dell'Orca*, in «Tuttolibri», CXVI/VIII, 212/328, 1982, p. 1.

Tralasciando le Sacre Scritture, che in *CS* si rivelano essere intertesti occasionali a cui D'Arrigo ricorre nominalmente o allusivamente per espandersi verso una concezione del reale che abbracci anche un senso etico-religioso, viene evocato dall'autore la pesante autorità dantesca. La predilezione per Dante e per la sua *Commedia* risale però a molti anni prima. Come riporta Giordano ricordando le "rivelazioni" a lui concesse dalla vedova dello scrittore «Stefano, fin dalla giovinezza, aveva immagazzinato nella sua memoria gran parte della *Commedia* dantesca, vero *livre de chevet* per lui, di cui amava declamare a volte singoli canti, senza bisogno di avere il testo davanti». ¹¹³ In effetti il poema di Dante è uno degli intertesti classici più operanti, insieme all'*Odissea*, nella stupefacente macchina narrativa di *HO*. Ma anche in *CS* si evincono la dedizione al modello dantesco e le suggestioni di lettura prevalentemente infernali, a volte visibili in citazioni esplicite: un esempio può essere quello delle eloquenti «ciglia rase» ¹¹⁴ che D'Arrigo attribuisce al suo Sant'Agostino moreasco in *Morire forse nei libri di scuola*, un'espressione direttamente e semanticamente prelevata da una terzina dell'VIII canto dell'*Inferno* («Li occhi a la terra e le ciglia avea rase / d'ogne baldanza, e dicea ne' sospiri: / "Chi m'ha negate le dolenti case!"») ¹¹⁵ dove Dante la usa per descrivere l'umiliazione dipinta sul volto di Virgilio dopo che i diavoli di Dite gli hanno negato l'accesso alla città. Ma si possono anche ricordare le suggestioni "carontiane" di *Pregreca*, o ancora le tinte fosche delle ombre che popolano *Oh care, oh nere anime*. Quel che è certo è che D'Arrigo ha impresse nella memoria immagini e sensazioni che derivano dai classici, moderni e antichi (come non introdurre anche i riferimenti mitici di ascendenza omerica, tra Sirene e navigatori in lotta con il mare, oppure la citazione esplicitamente oraziana, dichiarata in nota, tra i versi della breve *Taormina, mia*

¹¹³ E. GIORDANO, *Per sentieri analoghi memorie dantesche nell'Horcynus Orca' di Stefano D'Arrigo*, in «Rivista di Studi Italiani», xxxix, 3, 2021, p. 536.

¹¹⁴ CS57, p. 24, vv. 2-3.

¹¹⁵ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, VIII, commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2016, pp. 262-263, vv. 118-120.

Mignon?); ma egli ne usa i soggetti e le atmosfere, mai gli episodi, che vengono invece soltanto allusi, lasciando al lettore il gusto della ricerca, dell'individuazione e dello scioglimento intertestuale del riferimento retorico.

Qualche accenno merita anche l'attenzione di D'Arrigo per le letterature straniere con cui, per usare alcune parole dello stesso autore, c'è «un rapporto di naturale coordinazione storica ma, allo stesso tempo, di 'differenza'». ¹¹⁶ D'Arrigo per esempio conosceva la poesia di Rilke, ¹¹⁷ del quale probabilmente ammirava le fondamenta simboliste oltre che il soggettivismo essenzialista del suo antipositivismo lirico, amava e leggeva la poesia di Eliot ¹¹⁸ e conosceva anche l'opera di Goethe, richiamato in alcuni elzeviri degli anni Quaranta e anche in *Taormina, mia Mignon*. Ma un'influenza riconosciuta in modo indiretto da Caproni e forse suggerita all'autore anche da De Libero ¹¹⁹ è quella di Garcia Lorca, del quale lo scrittore horcyniano conosceva i versi, ¹²⁰ sebbene che più che d'influenza si dovrebbe forse parlare di parallelismi contestuali, nel senso che, stando soprattutto a ciò che sostiene Caproni, D'Arrigo sarebbe potuto essere nella letteratura italiana ciò che Lorca è stato per quella spagnola. ¹²¹ Ad accomunare i due scrittori probabilmente sono certe suggestioni

¹¹⁶ S. LANUZZA, *Scill'e Cariddi. Luoghi di 'Horcynus Orca'*, cit., p. 134.

¹¹⁷ Nella sua biblioteca si trovano infatti un'edizione delle *Duineser Elegien* del 1937 e un'antologia di sue poesie del 1942.

¹¹⁸ Cfr. S. SGAVICCHIA, *Da 'Codice siciliano' a 'Horcynus Orca' la scelta del poemetto. Lettere di Stefano D'Arrigo a Elio Pagliarani e tre poesie inedite*, cit., pp. 229-230.

¹¹⁹ In una lettera a De Libero del 19 maggio 1954 il poeta del CS così scrive a proposito di alcuni versi della poesia *Celebrai le mie nozze e nessuno*: «e tu [scil. De Libero] avevi detto che gli ultimi due versi ti pareva di averli letti, almeno come somiglianza, altrove (Lorca?)» (Lettera di S. D'Arrigo a L. De Libero, 19 maggio 1954, AQR).

¹²⁰ D'Arrigo avrebbe letto le poesie lorchiane in un'edizione del '49 curata da Bo, di cui si conservano nella sua biblioteca ben due copie, e poi anche antologizzate da Macrì in *Poesia spagnola del Novecento* del '52.

¹²¹ «In una nazione letteraria come la nostra, dov'è mancato un Garcia Lorca, questo primo risultato di D'Arrigo in tale direzione di legame al patrimonio originale di una nostra terra, mi pare già un tentativo degno di grande attenzione, e proprio

dovute a un codice espressivo cifrato, alla rapidità osservatoria, alla forza di sintesi, che sottendono una sottile capacità di cogliere infantilismi trasmigrati in chiave poetica o di avanzare nella resa di immagini, figure e paesaggi che appaiono sospese tra reale e onirico.

Si è parlato di una serie di modelli poetici che aiutano a definire stilisticamente e contenutisticamente l'alveo d'inserimento del D'Arrigo poeta. Ma chi si interessa dell'autore sa che non si può concludere il discorso sulle influenze autoriali darrighiane senza considerare, *last but not least*, una autore di cui il giovane scrittore siciliano inconsuetamente (ma forse non così troppo inconsuetamente) si era interessato: Hölderlin. Quella hölderliniana è forse oggi la strada intertestuale che più ha affascinato e interessato critici e studiosi darrighisti,¹²² che hanno la possibilità di focalizzarsi su un rassicurante riscontro biografico: una tesi di laurea, con un argomento scelto quasi per caso, preparata con rapidità e discussa oralmente nel giugno del '43 a Messina. Così viene ricordata da D'Arrigo la sua laurea in Lettere e la sua strana scelta di dedicarsi a un poeta ingrato e a una materia non molto amata,¹²³ quando nel 1960 spedisce una lettera a Vittorini per fornire notizie personali che saranno poi usate dal direttore einaudiano per compilare la nota biografica dei *Giorni della fera*:

per i risultati che potrà dare nel senso di un vero rinnovamento della nostra poesia» (G. CAPRONI, Presentazione di S. D'ARRIGO, *Poesie*, cit., p. 100).

¹²² Tra i contributi che analizzano i rapporti letterari tra D'Arrigo e Hölderlin si segnalano soprattutto F. GIARDINAZZO, *Sui prati, ora in cenere, di Omero. Elementi per una genealogia poetica di 'Hercynus Orca'*, in *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 115-142 e D. BIAGI, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, cit. Ma si vedano anche G. FORNI, *D'Arrigo e il nostos delle parole*, cit., pp. 533-551, in cui vengono evidenziate le mediazioni filosofiche hölderliniane e nietzschiane riscontrabili in ambito accademico messinese con Galvano Della Volpe, e le osservazioni contenute in S. SGAVICCHIA, *Preistoria del 'Codice siciliano'. Stefano D'Arrigo poeta*, cit., pp. 110-114.

¹²³ D'Arrigo avrebbe infatti voluto laurearsi in Letteratura italiana o latina (cfr. Lettera di S. D'Arrigo a G. Resta, 14 marzo 1943, ANSR).

Dopo Milazzo, sono vissuto a Messina sino allo scoppio della guerra per trasferirmi poi a Roma [...]. Prima però dovrei forse dire che mi sono laureato in lettere con una tesi su Hölderlin. Io stesso non saprei spiegare bene quella *stranezza* di scegliermi una tesi (non solo in letteratura tedesca verso cui, con tutto il rispetto, e in alcuni casi più che rispetto, non avevo allora particolare entusiasmo) ma per giunta su un poeta *ingrato* come Hölderlin-Scardanelli. Ma dovette essere proprio *questo* a ispirarmi la scelta: il fatto forse di considerare l'infelice poeta così poco tedesco coi tempi che io vivevo, e così tanto tedesco coi tempi che lui aveva vissuto, almeno per quella metà della sua vita che il "saettato d'Apollo" aveva vissuto nel pieno possesso della sua mente. Dovette sembrarmi forse di scorgere in lui, malgrado lui, qualcosa di quel conflitto fra poesia e follia, fra civiltà e barbarie che "fa" la Germania e in cui alla fine soccombono civiltà e poesia.¹²⁴

Nelle parole di D'Arrigo c'è il riferimento al nome che il poeta tedesco adottò per firmare alcune poesie nel periodo di scrittura riconducibile all'internamento – Scardanelli, appunto, una costruzione lessicale italiana usata dal poeta tedesco per indicare lo scardinamento, la fuoriuscita dai cardini –, un particolare che non sarà però riportato dalla trascrizione di Vittorini per la nota biografica di D'Arrigo inserita nel «Menabò». Eppure è interessante notare come tale riferimento al cambio di nome del poeta «saettato d'Apollo»,¹²⁵

¹²⁴ Lettera di S. D'Arrigo a E. Vittorini, giugno-luglio 1960, CAM; poi anche in *«Il Menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, cit., pp. 146-147. La parte citata del testo della lettera sarà trascritta e riportata con lievi omissioni in E. VITTORINI, *Notizia su Stefano D'Arrigo*, in «Menabò», III, 1960, p. 112.

¹²⁵ L'appellativo usato da D'Arrigo è con tutta probabilità derivato da una lettera del poeta tedesco inviata il 2 dicembre 1802 a Casimiro Böhlendorf, in cui si legge: «Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels und die Stille der Menschen, ihr Leben in der Natur, und ihre Eingeschränktheit und Zufriedenheit, hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, dass mich Apollo geschlagen» («*L'elemento potente, il fuoco del cielo e il silenzio delle persone, la loro vita nella natura, e la loro reclusione e contentezza, mi ha costantemente catturato, e come si ripete dopo gli eroi, posso ben dire, che Apollo mi ha colpito*») (D.

del poeta pazzo,¹²⁶ ritorni a distanza di molti anni anche in un'intervista rilasciata nel 1977 a Massari, alla quale D'Arrigo disse: «La tesi di laurea su Hölderlin, però, l'ho fatta oralmente, vestito in divisa di caporale. Parlai di Hölderlin non nazista pazzo, che si cambia il nome con uno italiano. Non credo che piacque molto. C'era Galvano della Volpe... Rimasi sempre caporale».¹²⁷ D'Arrigo doveva aver conosciuto la figura di Hölderlin attraverso gli studi e le antologie che aveva consultato per la tesi, in particolare affidandosi alle mediazioni teoriche e alle traduzioni di Italo Maione, docente di lingua e letteratura tedesca all'Università di Messina,¹²⁸ poiché possiamo ipotizzare che il poeta tedesco non fosse compreso tra le letture giovanili dello scrittore precedenti alla tesi.¹²⁹ L'interesse per la poesia tedesca comunque dovette continuare anche negli anni successivi alla laurea, fino ad arrivare alla scrittura di *HO*, che come è stato dimostrato risente moltissimo degli affondi poetici hölderliniani e delle implicazioni filosofiche della poesia idealista. Se però ci si attiene solo alla poesia del *CS*, forse è opportuno ragionare in termini di una

HOLZ, *Deutsche Menschen. Eine folge von briefen*, Vita Nova Verlag, Luzjern 1936, p. 43; traduzione nostra).

¹²⁶ La tipologia del poeta folle doveva aver suggestionato molto il giovane D'Arrigo: come abbiamo già avuto modo di accennare, l'autore era un estimatore di Campana, al quale riconosceva una certa effervescenza artistica spiegata proprio nello scotto pagato con la sua pazzia; anche il riferimento all'Hölderlin-Scardanelli si può spiegare nella stessa direzione, nell'ammirazione di quel conflitto tra poesia e follia, citato nella lettera a Vittorini, che crea una potente miscela artistica.

¹²⁷ G. MASSARI, *D'Arrigo: «Non si vive di sola Orca». Intervista con Stefano D'Arrigo che parla del suo capolavoro e altre cose. L'Orca nasce da una piccola poesia*, cit., p. 2.

¹²⁸ Maione insegnò a Messina dal '36 al '45 e fu con tutta certezza il relatore di tesi di D'Arrigo. Alcuni suoi studi sulla letteratura tedesca si ritrovano nella biblioteca darrighiana: in particolare citiamo *Hölderlin. Con una scelta delle liriche tradotte* (Società Editrice Internazionale, 1926) che è probabilmente lo studio su cui principalmente si dovette basare D'Arrigo per la sua tesi, anche se nella sua biblioteca è anche presente un'antologia curata da Traverso, *Poesia moderna straniera*, del 1942, in cui si leggono poesie di Hölderlin.

¹²⁹ Cfr. S. SGAVICCHIA, *Preistoria del 'Codice siciliano'. Stefano D'Arrigo poeta*, cit., p. 110.

limitazione: Hölderlin non lo si può definire un modello a tutti gli effetti del D'Arrigo poeta; in modo ottimale si può parlare invece di un'influenza che va allineata a una conoscenza momentaneamente parziale, non completa e mediamente approfondita della poesia dell'autore tedesco da parte dello scrittore siciliano.¹³⁰ Ma un altro aspetto da tenere in considerazione per alcuni assunti della poesia hölderliniana che si ritrovano in D'Arrigo è la mediazione operata da altre letture: l'autore tedesco negli anni del Secondo Dopoguerra è una sorta di «nume tutelare»,¹³¹ soprattutto per gli Ermetici: «è uno Hölderlin filosofo e quasi “ermetico”, che pone agli scrittori del Novecento la domanda cruciale sulle possibilità espressive della parola letteraria, ed è un richiamo comune per gli autori che si formano negli anni della guerra»;¹³² D'Arrigo pertanto risponde non solo a interessi di tipo personale, da ricollegare alla sua tesi di laurea, ma anche a quel *trait d'union* costituito dai riferimenti classicistici e romantici condivisi in modo largo da molti autori, soprattutto poeti, a lui contemporanei. Ad ogni modo una comparazione tra i testi poetici dei due autori rischia di sfumare in un'improduttività dovuta

¹³⁰ «D'Arrigo sarà certo stato un lettore appassionato dei poeti tedeschi, tuttavia ipotizzare da parte sua una conoscenza di Hölderlin che vada oltre quella di un qualsiasi studente degli stessi anni è forse poco realistico. Più che di influenza esercitata dal poeta svevo sulla produzione di D'Arrigo – che pure certamente c'è – conviene dunque ragionare in termini di ricerca, a posteriori, di una “linea” a cui D'Arrigo sembra volersi riconnettere, con uno sguardo che è più un procedimento retrospettivo che non il segno di una derivazione» (D. BIAGI, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, cit., p. 27).

¹³¹ Ivi, p. 29.

¹³² Ivi, p. 14. Biagi ha osservato quanto sia importante valutare le ricezioni della lirica hölderliniana come azione preventiva per studiare la tipologia di influenze autoriali indirette su D'Arrigo; da un lato infatti si può pensare a un Hölderlin ungarettiano che si fa conoscere con la mediazione critica di Contini, dall'altro c'è un Hölderlin più strettamente ermetico che risponde agli studi e alle traduzioni di Traverso (su questa linea forse è opportuno focalizzarsi quando si parla di D'Arrigo, che, tra le altre cose, possedeva le traduzioni di Traverso) e da un altro ancora si può considerare persino un Hölderlin dannunziano da ricollegare alle operazioni letterarie di Errante (cfr. ivi, p. 33-35).

alla distanza storica e formale ma è comunque possibile tracciare dei filoni di confronto basati sulla comunanza tematica e sulle prospettive ideali soggiacenti ai versi. Nella poesia di Hölderlin l'idealismo si fonde con una serie di motivi preromantici e con chiari agganci classicisti che riguardano temi sposati anche da D'Arrigo nelle poesie di *CS*, a partire dall'emblematico *Leitmotiv* della terra d'origine abbandonata e ricercata nella poesia. Su questo aspetto tre sono gli stadi isolabili nelle poesie hölderliniane, e soprattutto nelle *Oden und vermischte Gedichte*: la rievocazione panica della madrepatria, l'*Heimat*, in toni suggestivamente evocatori che sfruttano ricordi sonori, visivi e sentimentali; il ripiegamento su un allontanamento dal luogo e dagli affetti vissuto come perdita, l'*Heimatlosigkeit*, che diventa però necessario al poeta che vuole ispirarsi nella malinconica rievocazione; il tentativo di ritorno, l'*Heimatkehr*, attuato nei versi mediante il richiamo dell'infanzia ormai lontana. D'Arrigo modella nei suoi versi, con toni certamente propri, questi stessi assunti, veicolando sentimenti simili a quelli del poeta tedesco (basta ad esempio leggere i primi versi di *Die Heimat*¹³³ per ricordare subito certi marinai-guerrieri di ascendenza omerica citati da D'Arrigo in *Sui prati, ora in cenere, d'Omero*). Anche la presenza del richiamo materno e la permanenza del sentimento amicale sono temi hölderliniani sensibili di un confronto, così come l'espressione di una lontananza fisica che però è abbracciata dallo scrittore tedesco in toni più sentimentalisti e romantici (così ad esempio accade in *Der Abschied*). Infanzia e paesaggio, giovinezza perduta e oggetti di rimembranza creano invece il perfetto parallelo hölderliniano per il darrighiano lamento della fugacità giovanile: quindi, alla luce di ciò, si può leggere ad esempio *Cinque motivi per la giovinezza*, alimentando alcune labili suggestioni intertestuali, attraverso gli splendidi versi di *Rückkehr in*

¹³³ «Froh kehrt der Schiffer heim an den stillen Strom, / Von Inseln fernher, wenn er geerntet hat; / So käm' auch ich zur Heimat, hätt ich / Güter so viele, wie Leid, geerntet» («Lieto il navigatore ritorna sul placido fiume / Da isole lontane, dopo avere mietuto; / Così tornerei io pure alla mia terra se avessi / Tanta messe quanto ho mietuto dolore») (F. HÖLDERLIN, *Poesie*, a cura di G. Vigolo, Mondadori, Milano 1986, pp. 50-51, vv. 1-4).

die Heimat.¹³⁴ Ma a legare le poesie del *CS* ai versi del poeta tedesco ci sono anche una serie di soggetti in consonanza limpida, come il richiamo mortuario degli antenati che permette di confrontare le anime latranti darrighiane di *Oh care, oh nere anime* con i defunti veglianti di *Die Entschlafenen*. Si potrebbero poi ricordare certi slanci interlocutori che D'Arrigo esplica in una esistenzialistica visione verso l'alto e che invece Hölderlin incarna nella mistica figura del semidio, del poeta impegnato nella sua missione di conciliatore di materie (si veda in particolare, nelle varie versioni, *Versöhnender, der du nimmergeglaubt*), portando verso una riflessione sul caos primordiale del reale insito nella compenetrazione dell'organico nell'aorgico. L'*Aorgisch* è difatti forse una delle componenti più interessanti che si possono chiamare in causa per instaurare un confronto tra la poetica darrighiana e quella holderliniana, poiché l'autore siciliano mette a frutto una sovrapposizione di natura e arte che ricorda molto da vicino l'idealistico assunto del poeta tedesco.¹³⁵

L'aorgico indica il reale nella sua opposizione, [...] una dimensione inespriabile che può essere tale solo nel momento in cui diviene altro da sé, appunto l'organico. L'aorgico rappresenta pertanto l'alienazione necessaria a cui la natura è sottoposta per diventare cultura (o arte), un passaggio che dal punto di vista delle categorie estetiche tradizionali si potrebbe leggere come la transizione dall'irrapresentabilità (naturale) del sublime alla configurazione (culturale) del bello: dal caos alla forma.¹³⁶

¹³⁴ Si notino ad esempio i vv. 9-12: «Wie lang ists, o wie lange! des Kindes Ruh / Ist hin, und hin ist Jugend, und Lieb und Lust, / Doch du, mein Vaterland! du heilig- / Duldendes! siehe, du bist geblieben» («Quanto, quanto è lontano! D'infanzia fini / La pace, e giovinezza e amore, e piacere, / Ma tu, mia patria, sacra / Al soffrire! ecco, tu sei rimasta») (ivi, pp. 54-55, vv. 9-12).

¹³⁵ Cfr. anche J. NIMIS, 'Codice siciliano' di Stefano D'Arrigo: una poetica del «caosmos», in *Stefano D'Arrigo: un (anti)classico del Novecento?*, a cura di Id., intr. di S. Sgavichia, Collection de l'ÉCRIT, Toulouse 2013, pp. 201-231.

¹³⁶ A. MECACCI, *Aorgico. Il sublime dialettico di Hölderlin*, in «Rivista di Estetica», LXIII, 81, 2022, pp. 18-19.

Quest'alienazione è costruita da D'Arrigo in modo più semplice rispetto alle filosofiche sperimentazioni dei versi di Hölderlin, usando gli strumenti messi a punto dall'Ermetismo più puro: il caotico smantellamento sintattico-versificatorio, lo spossessamento dell'io narrativo e il recupero di un rapporto antillumistico, a tratti magico-mitico, con il reale. Infine si ricordi anche un altro solco tematico-stilistico che collega direttamente la poesia di Hölderlin a quella di D'Arrigo: la derivazione mitica di origine omerica. La sfera del mito, declinata nella figura della divinità interlocutoria o personalizzante, così come nel ricordo di una metaforica età dell'oro e di una collocazione etnico-spaziale orientale¹³⁷ stanno dentro i versi dei due poeti con simili intenzioni ma presupposti diversi, poiché in D'Arrigo il mito è visto come materia rievocabile, come momento addirittura necessario alla rimembranza, ma tutto racchiuso in un alone di passato fermo, non vivo, non applicabile operativamente al presente. D'Arrigo per certi versi attenta al mito e lo uccide, determinandone la fine proprio nel presente, in quella impossibilità di retrocessione storica e spirituale che trova i più alti esiti in *HO*: un qualcosa che Hölderlin, invece, essendo un autore immerso, forse suo malgrado, nel pieno fervore neoclassico di estremo Settecento, non può fare.

In conclusione, l'intricata selva di modelli autoriali e testuali che D'Arrigo, lettore prolificissimo, usa e riusa, ammira, riscrive ed emula, porta a considerare la sua poesia anche come un meritorio risultato di formazione letteraria. Ma se da una parte lo scrittore messinese si forma su certi modelli, dall'altra ha una consapevole agnizione all'originalità, alla ricerca del diverso, di un proprio posto, del proprio essere scrittore: un percorso che inizia con *CS* e che non si conclude con esso, arrivando all'unicità soltanto sotto gli auspici del genere del romanzo.

¹³⁷ Curioso come in un verso di *Morire forse nei libri di scuola* (v. 24) D'Arrigo menzioni una tal "Jona", che ricorda come sua ava, facendo eco alla Ionia, una regione ellenica dell'Asia Minore più volte nominata da Hölderlin nelle sue poesie.

2.2. *L'io lirico di un outsider diffidente*

Ogni scrittore scrive sapendo che la sua scrittura diventa una parte di sé che fuoriesce dalla propria mente, dal proprio io interiore, una parte di sé che dal momento in cui le parole vengono tracciate e le frasi vengono costruite non è più solo propria ma del mondo e di tutti coloro che ne fanno parte. Certamente esistono le scritture private, che hanno l'ambizione di restare celate, soprattutto quando lo scrittore scrive per sé in una diaristica dimensione curativa, ma nella gran parte dei casi l'autore crea per qualcun altro, per espellere ed esprimere la propria capacità immaginifica, il proprio vissuto (con un accento testimoniale), il proprio messaggio, il proprio pensiero con lo scopo di farlo recepire agli altri. La letteratura quindi, anche per questo, non è mai riducibile a un *flatus vocis* e ogni scrittore, anche quando non racconta sé stesso, parla di sé stesso. E ciò non perché non esista un'oggettività pura, ma perché esiste una soggettività soggiacente all'oggettività, grazie alla quale quest'ultima prende vita. Nella stessa negazione biografica, in poesia come nella narrativa come nella saggistica, quando si vuol eliminare ogni dato soggettivo, compare comunque la personalità dello scrittore, sia pur soltanto nella dimensione della forzata scomparsa del proprio vissuto, del proprio pensiero (se ciò è possibile), del proprio io lirico. Compito della critica interpretativa è allora quello di scavare nel detto e nel non detto, interrogandosi sui motivi di un'aperta rappresentazione del soggetto poetico o di un occultamento (che in casi più storicizzati chiameremmo autocensura) dei dati riferibili all'autore. Uno scrittore come D'Arrigo è un caso di studio esemplare per questo tipo di riflessioni. Ricordato come un uomo riservatissimo, altero, poco incline a parlare di sé, restio a pubblicizzare la propria immagine, pone delle interessanti questioni sulla componente autobiografica individuabile nel *corpus* delle sue opere. In realtà forse il ritratto dell'uomo burbero dal carattere diffidente e difficile, «descritto restio all'intervista e nemico del fotografo, presuntuoso, sprezzante»,¹³⁸ creato da una serie di

¹³⁸ G. MASSARI, *D'Arrigo: «Non si vive di sola Orca». Intervista con Stefano D'Arrigo che parla del suo capolavoro e altre cose. L'Orca nasce da una piccola poesia*, cit., p. 1.

fattori – dalle dinamiche critiche dei colleghi alle sue abitudini sociali e comunicative, sino al suo essere appartato, schivo e silenzioso di fronte ai giornalisti¹³⁹ –, deve essere calibrato alle sue intenzioni artistiche: già per il giovane D'Arrigo questo modo di fare è forse, per dirlo con parole sue, lo strumento per assicurarsi in un certo qual modo «un clima, un tono e una misura di reciproci rapporti umani, di cordiali e inappetenti modi di vivere nel meccanismo delicatissimo di quella società in cui ognuno, per egotismo o altro, sarebbe altrimenti tentato di pretendere continuamente o il deserto attorno a sé o una raggiera di angeli e serafini che gli votano in giro servizievoli». ¹⁴⁰

Anche se poi l'immagine di assoluta diffidenza è attutita da vari intervistatori e dalle testimonianze di molti amici,¹⁴¹ che parlano di un D'Arrigo cordiale, gentile, nonostante siano innegabili i toni di distacco nelle «rarissime concessioni pubbliche e di autopromozione»,¹⁴² sappiamo bene che questa lo ha duramente disagiato, a causa di quella ingiusta «legge dei media» che – per usare alcune parole di Consolo allusivamente dirette proprio allo scrittore di Ali – «prediligono sempre, al di là di ogni giudizio di valore, personaggi accessibili, disponibili vale a dire, anche linguisticamente, alla pubblica comunicazione, alla propria riduzione a “oggetti” di cronaca»: ¹⁴³ cosa che è molto lontana dal carattere e dai presupposti artistici e umani di

¹³⁹ Così lo dipingeva l'intervista di Orengo del 1982: «D'Arrigo, come sempre, non parla, non concede interviste: dice: “Non respingo nessuno, ma quello che ho da dire è nei miei libri”» (N. ORENGO, *Lo scrittore di 'Orcynus' ha pronto un nuovo romanzo. D'Arrigo: come ho vissuto per vent'anni nel ventre dell'Orca*, cit., p. 1).

¹⁴⁰ F. D'ARRIGO, *Anche gli anonimi hanno salutato Ungaretti*, cit.

¹⁴¹ Cfr. R. FAMILIARI, *Schiuma in un mare di parole. Un'amicizia di lunga fedeltà tra aneddoti, versi e testimonianze epistolari*, in «Gazzetta del Sud», 3 settembre 2011: «La consuetudine con lo scrittore mi aveva dato modo un conoscere abbastanza bene il carattere dolcissimo, ma scontroso di Stefano, il quale si difendeva strenuamente da tutto ciò che potesse turbare il suo mondo, rivolto al dentro piuttosto che al fuori, nel quale egli conduceva un'esistenza dal rigore quasi monacale».

¹⁴² N. ORENGO, *Lo scrittore di 'Orcynus' ha pronto un nuovo romanzo. D'Arrigo: come ho vissuto per vent'anni nel ventre dell'Orca*, cit., p. 1.

¹⁴³ V. CONSOLO, *Lettera. Consolo: ma io D'Arrigo lo stimavo*, cit., p. 6.

D'Arrigo. D'Altronde il «rifiuto del presenzialismo, il distacco altero dalle cronache letterarie e mondane»¹⁴⁴ diviene un vero e proprio strumento interpretativo per la sua esperienza letteraria, nonostante a posteriori sia stato riscoperto un D'Arrigo diverso, tenero e intimo, grazie alla corrispondenza restituita da Zipelli che racchiude testi caratterizzati da tonalità familiari e umanissime. Pedullà per esempio a proposito di *HO* avvertiva il lettore, ormai due decenni fa, di non provare a spiegare autobiograficamente le implicazioni ideologiche dell'opera: «Chi legge il romanzo non corra a cercare fuori, nella storia di quegli anni [...], e nemmeno nella vita reale di D'Arrigo. Il libro desidera accanitamente scansarla o rimuoverla».¹⁴⁵ Ma come si può ignorare il forte peso dell'esperienza bellica che D'Arrigo ha vissuto sulla sua pelle? Come si possono tralasciare le suggestioni paesaggistiche dello Stretto sapendo che lo scrittore ha vissuto quei luoghi, ne ha incontrato gli abitanti, ha toccato con mano le esistenze dei pescatori di cui poi ha scritto con accenti di grande verisimiglianza? Senz'altro il ritenere *HO* un racconto fuori dalle linee spazio-temporali aiuta a creare quell'alone di isolamento, di unicità, di capolavoro incategorizzabile che comunque gli si addice; ma non si può pensare in modo assoluto che D'Arrigo abbia totalmente eliminato il proprio vissuto e abbia inventato un qualcosa di estraneo a sé stesso, di estraneo persino al suo tempo, perché quelle del romanzo (lo stesso Pedullà corregge allora vent'anni dopo il tiro) «sembrano fantasie surreali e invece l'autore ha depositato in ognuna un dato biografico».¹⁴⁶ Anche nel caso del secondo romanzo, *CDN*, che possiede un impianto narrativo quasi di ascendenza

¹⁴⁴ L. MONDO, *Addio allo scrittore di 'Horcynus Orca': il corpo a corpo con uno smisurato romanzo del mare. D'Arrigo. I mostri e le Sirene*, in «La Stampa», 4 maggio 1992.

¹⁴⁵ W. PEDULLÀ, *Introduzione*, in S. D'ARRIGO, *I fatti della fera*, cit., p. xvii.

¹⁴⁶ W. PEDULLÀ, *Il pallone di stoffa. Memorie di un nonagenario*, cit., p. 184. Pedullà però, nonostante riconosca, a volte suggestionandosi egli stesso, una componente autobiografica nelle opere di D'Arrigo, continuava giustamente ad avvertire che sarebbe rischioso «attribuire al romanziere i significati che il testo ci inietta in mente» (ivi, p. 187).

fantascientifica, totalmente estraneo all'esistenza spazio-temporale darrighiana, c'è da valutare una forte componente biografica: pare che infatti D'Arrigo abbia cominciato a lavorare al testo dopo un periodo di ricovero della moglie in un reparto ginecologico per alcuni problemi di salute. Quella sarebbe stata l'occasione ispiratrice che ha portato l'autore ad approfondire in termini quasi ossessivi la tematica placentare, in accenti originalissimi ma anche molto criptici, interpretabili forse con un'elaborazione del vissuto primario della coppia che non aveva avuto figli nonostante i tentativi. Del resto la tentazione di identificare l'affascinante quanto misteriosa figura di Irina Simiodice, una donna ricoverata per la rimozione dell'utero che custodisce in casa dentro un vaso di vetro ricolmo di formalina una placenta imbalsamata, con la moglie di D'Arrigo, la sfingea e impenetrabile Jutta, è per esempio molto forte. Nei suoi due romanzi però D'Arrigo tende sempre a celare, a nascondere narrativamente le informazioni, a depistare il lettore in maniera tale che il tutto sia poco riconducibile alla propria vita; come se avesse preso coscienza, nel tempo, di voler creare una carriera pura, basata più sull'arte della parola e del racconto che sull'arte della vita vera. Resta comunque il fatto che, soprattutto nell'*HO*, distinguere in modo netto il narratore dall'autore diventa a tratti difficile, ma identificare l'uno nell'altro è al tempo stesso controproducente per carpire il senso più recondito dell'opera: sta forse tutto lì il fascino di questi due libri continuamente e indefinitamente bisognosi, pagina dopo pagina, di un'esegesi.

Volgendo però lo sguardo al primo D'Arrigo, al D'Arrigo cioè precedente a *HO*, insinuandoci in direzioni di ricerca ancora poco battute, ci si accorge che l'autore è invece più adagiato verso una serie di saperi e elementi che possono, anzi, devono essere ricondotti al vissuto del giovane Fortunato. Se si valutano ad esempio le prose pubblicistiche, gli elzeviri degli anni Quaranta, a volte redatti anche in prima persona, danno resoconti di fatti personali, di ricordi d'infanzia, di conoscenze e amicizie che fruttano al giornalista le informazioni necessarie allo scrivere, rivelando quanto D'Arrigo sia estremamente aperto, in questa sua prima fase di scrittura, all'e-

spressione della propria storia personale. Ma all'interno del *corpus* di scritture darrighiano è senza dubbio nella poesia che si riconosce l'autore con tutti i suoi più evidenti segni autobiografici. La poesia, come genere letterario, è patetica e autobiografica, a differenza del romanzo che è forse per certi versi meno incline alla rievocazione del sé: in ciò si potrebbe allora cercare di giustificare il motivo per cui, in D'Arrigo, sarebbe più evidente il senso biografico in *CS* rispetto a *HO*; mentre difatti l'io lirico può prendere vita tra i versi evocativi della memoria, dell'infanzia, degli oggetti e dei soggetti rappresentati, nel romanzo questo io lirico muta forma, diventando io narrante e perdendo sentimentalismo e spiritualismo.¹⁴⁷

Più volte si è affermato sin qui che i temi centrali del librino di poesie di D'Arrigo mostrano una propensione verso contenuti ripiegati attorno a un proprio vissuto, favoleggiato a colpi di affabulatori segni dell'io e di vivificanti immagini memoriali. Ma se le poesie di D'Arrigo sono costruite con materiali provenienti da un passato tutto siciliano, verrebbe da chiedersi come sia possibile interpretarle e commentarle senza conoscere le informazioni biografiche necessarie inerenti il vissuto del giovane scrittore. Eppure è ciò che è stato fatto fino a questo momento dai pochi studiosi che hanno dedicato qualche attenzione alle poesie del *CS*: l'impossibilità di attingere a certi dati, soprattutto quando ancora l'autore era in vita e gelosamente nascondeva il suo passato, costringeva ad adottare soluzioni di lettura che sfruttassero i pochi strumenti a disposizione, affidandosi alla capacità di comprensione dei testi. Oggi, considerata una maggiore libertà nell'uso di informazioni sulla vita dell'autore, soprattutto riguardo la sua infanzia trascorsa ad Alì e alla sua giovinezza a Messina, si riesce a penetrare finalmente, nella

¹⁴⁷ Cfr. A. DI MAURO, *Da 'Codice siciliano' a 'Hercynus Orca'. Il tormentato nostos poetico di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 199: «Può piangere solo un "io" lirico, che però dal *Codice siciliano* al romanzo si trasforma, muta pelle e carne, diviene un giovane caparbio che sa "tenere il punto", e perde le lacrime. Quel sentimento originario, nutrimento della matrice lirica, costitutivo nella sua gestazione, s'indurisce in fatti, diviene cose: è ritorno, mutamento di un mondo e morte. Ed è naturalmente lingua».

stragrande maggioranza dei casi, all'interno delle criptiche gestazioni versificatorie, riuscendo a spiegare quelle che altrimenti sembrerebbero essere immagini fantasiosamente create dal nulla. Non è sempre facile tuttavia ricostruire il passato isolano di D'Arrigo: egli stesso tendeva a reinventarlo, a plasmarlo con una certa voglia di nobilitarsi, o di narrativizzare un'esistenza che gli doveva forse apparire troppo poco allettante rispetto a quella di un personaggio letterario – o meglio, letterato – o forse troppo poco dignitosa, considerate le umili origini. Pedullà stesso, che lo conobbe bene in questo suo lato artisticamente insincero, lo ricordava così:

Un esilarante bugiardo si divertiva a farsi una biografia ben più avventurosa del suo vissuto. Ci ho creduto a lungo e talvolta ci credo ancora all'inventore di sé stesso che non smise mai il comportamento infantile con cui si coccolava, avvicinando le spalle per spingere il collo nella cassa toracica. Non ho mai visto qualcuno abbracciarsi con l'amore di D'Arrigo. Nascondeva la sua umilissima e impervia giovinezza ma essa faceva capolino attraverso aneddoti familiari. Fortunato si innalzò al nome di Stefano nel dare alle stampe capitoli del suo maggiore romanzo. Provò anche con la nobiliare d minuscola del cognome. Sconosciuto il padre, nella realtà Fortunato D'Arrigo era, quando io lo frequentavo, il secondo figlio della ex tenutaria di una casa di tolleranza messinese. Mi raccontò che, quando il suo padre putativo andò a conoscerlo, lui da bambino orgoglioso non scese, ma non si sa come potesse farlo, visto che la bassissima abitazione della madre era un monocalera al pian terreno, dove la donna da giovane riceveva i clienti. Al piccolo Fortunato non era solo mancato il casato ma anche la casa. Adorava la madre come se non si fosse mai svezzato.¹⁴⁸

D'Arrigo era veramente figlio di un uomo di cui si hanno poche tracce (un tal Giuseppe D'Arrigo, che ad Ali Marina era conosciuto

¹⁴⁸ W. PEDULLÀ, *Il pallone di stoffa. Memorie di un nonagenario*, cit., p. 183.

con il soprannome “Pa tizi Ita” e che prima di emigrare in America si occupava di piccolo commercio locale¹⁴⁹) e di una donna abbandonata dal marito, diventata dopo qualche anno gerente di un postribolo nella città dello Stretto. Era nato nel 1919 ad Ali Marina (attuale Ali Terme), un piccolo centro del messinese sulla costa, in una casetta posta all'estremità della valle del fiume Niso e affacciata sul mar Ionio, nel quartiere Mena, sito nella periferia meridionale del centro abitato di allora. Lì, quando ancora i genitori lavoravano a bracciantato,¹⁵⁰ aveva vissuto la sua prima infanzia insieme al fratello maggiore Peppino (poi rimasto in paese anche quando la madre e il fratello si trasferiranno a Messina) accuditi dalla nonna paterna, figura che viene dipinta in toni affettuosamente narrativi in un racconto di duplice stampa – *Taormina di mia nonna e mia* («Momento sera», 9 dicembre 1947) e *Pagine dal diario di un ragazzino fantastico. A Taormina con la nonna* («Il Progresso d'Italia», 31 luglio 1948) – in cui emerge anche un ritratto molto evocativo di quel piccolo paesino della costa messinese:

Ali Marina, equidistante da Messina e da Taormina, era un paese di lune marocchine e di licantropi, di battitori di olive e di piccoli pescatori dal viso itterico. Era un paese monotono di lune e di soli, di nascite e lutti, di polvere e mosche, e anche di lettere che il figlio di mia nonna, mio padre, non spediva e non spedì mai dall'America. Anche la paura, di notte, stretti assieme nel letto grande, io mio fratello e mia nonna, era una monotona cosa, ma era ugualmente paura l'urlo del lupo mannaro che andava all'appuntamento del plenilunio, la paura dei cani neri, anime in pena, che guaiavano grattando il muso contro l'uscio, la paura degli zoccoli dei cavalli bianchi che dalla marina montavano spumeggiando sul nostro letto. [...] Mia nonna, analfabeta siciliana, era soltanto un po' fantastica e viaggiava sul letto grande come su di un vascello,

¹⁴⁹ Cfr. G. CAVARRA, *Ali Terme e gli anni giovanili di Stefano D'Arrigo*, cit.

¹⁵⁰ Questo si desume da quanto D'Arrigo racconta in F. D'ARRIGO, *Tre tempi e tre appunti nel mio cuore*, cit.

l'ago della bussola calamitato notte per notte da quella sua Taormina la quale finì col diventare per me e per mio fratello tutto quello che Alì non era: luna chiara e mite, sole incruento e propizio, senza mosche né polvere, pane bianco e soprattutto lettere che si spedivano dall'America e da altri posti lontanissimi e che venivano recapitate puntualmente nelle mani di mia nonna, cariche di francobolli, odorose di stive e di treni, e di dollari piegati fra i fogli.¹⁵¹

Da qui si potrebbe iniziare un raffronto tra l'infanzia di D'Arrigo e i versi del *CS*: cosa ricorda «la paura dei cani neri, anime in pena, che guaivano grattando il muso contro l'uscio» descritta nel racconto, se non le latranti «nere anime in pena»¹⁵² che sono presentate come «cani che ci fiutano nel sonno, / [che] dall'aldilà ci guardano con occhi / di tizzoni raspando sulla soglia»¹⁵³ in *Oh care, oh nere anime?* Prima ancora però, l'urlo del lupo mannaro¹⁵⁴ che popola i ricordi d'infanzia del piccolo Fortunato, non potrebbe essere lo stesso grido misticamente evocato in *Epigrafe in Sicilia* e poi menzionato anche in altri componimenti del *CS*? Il racconto-ricordo della nonna si basa poi sui fantasiosi e fittizi viaggi notturni a Taormina, descritta come meta irraggiungibile e sempre raggiunta nel sogno dell'anziana donna. Ciò non si potrebbe accostare forse agli emblematici versi di *Taormina, mia Mignon?* È un dato di fatto allora che i versi di *CS* siano perfettamente riferibili a ricordi e “sfantasiamenti” di un bambino ormai cresciuto, memore di quella mitica e antropologica infanzia tutta “aliota” (e non solo aliese). Alì Marina è un pezzo importante dell'io lirico del D'Arrigo poeta e non è quindi casuale che quando lo scrittore, nel '60, dovette raccontare della sua vita

¹⁵¹ F. D'ARRIGO, *Pagine dal diario di un ragazzino fantastico. A Taormina con la nonna*, cit.

¹⁵² *CS*57, p. 36, v. 1.

¹⁵³ Ivi, pp. 36-37, vv. 17-19.

¹⁵⁴ Qui si potrebbe però parlare anche di un altro racconto darrighiano sul tema: *Il licantropo*, pubblicato prima su «La Tribuna del Popolo» nel 1946 e poi anche ne «Il Progresso d'Italia» nel 1948 con il titolo *Il mio amico lupomannaro*.

nella lettera poi usata da Vittorini per redigere una sua biografia, diede molta più attenzione nella descrizione di quel piccolo borgo di mare dove egli frequentò i primi anni delle scuole elementari e della vita delle sue genti, piuttosto che al suo vissuto personale di cui forse lo scrittore non voleva parlare:

Sono nato nel 1919 ad Ali Marina, sul versante ionico dello Stretto di Messina. Di Ali e degli alioti ricordo la sciabbica e ricordo le aringhe. [...] Fra questa pesca di perpetua carestia e questo pesce di scialibi, fra questi antipodi che si toccano, sta forse tutto l'essenziale da ricordare di Ali e degli altri paesi che sullo Stretto seguono, con lunghe file di case su lunghe marine, la riviera di levante sino a Capo Passero. Ricordo che quando vedevo affiorare le reti incoffate di mazzi d'alighe e d'acqua [...] a me pareva di sentire nell'aria il sapore forte dell'aringa che sgocciolava dalla graticola sulla brace. Per molto tempo, l'aringa, la presi per una capitolazione, un cibo di «vinti»: per quella che era, in fondo, come il mangiare bestino o come il caricare pietre su palamitare e feluche, mettere la barca «a servizio», fare carichi di pomice, sanse, capperi, luppini, bombole e quartare... Ma l'aringa ad Ali si onorava anche quelle rare volte che la sciabbica risultava piena, perché lo sciabbachello fruttava di più venderlo che mangiarlo. Ma avevo come un fatto personale con l'aringa e non riuscivo a capacitarmi come potesse piacere ai pelli-squadre che il pesce fresco non lo calcolavano nemmeno (naturalmente col tempo avrei capito che il pesce è tabù per il pescatore; chi mangia meno pesce è proprio chi lo pesca) e preferivano un pomodoro o una cipolla o alcune olive. L'aringa, insomma, fece a lungo la mia meraviglia.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Lettera di S. D'Arrigo a E. Vittorini, giugno-luglio 1960, CAM; poi in «*Il Menabò*» di Elio Vittorini (1959-1967), cit., pp.144-146. La parte dedicata alla restituzione di un'immagine quasi verghiana del piccolo borgo di Ali Marina copre quasi la metà della lettera. Vittorini, nella sua nota a *I giorni della fiera*, essendo impegnato a isolare qualcosa di biograficamente più consistente, liquida questa parte con pochi accenni, tralasciando l'appassionato racconto darrighiano

Diventa quasi superfluo sottolineare le reminiscenze testuali qui immediatamente intelligibili se messe a confronto con le atmosfere di *HO*, ma si potrebbe notare la coincidenza d'uso di espressioni e termini poi impiegati, in un impasto meno veristico e più elitario, nei versi del *CS* (si noti ad esempio l'uso del verbo 'incurvare' o il termine 'quartare'). La poesia di *CS* del resto è composta da oggetti – alimenti (olive, pane bianco, quaglie, miele, fichidindia), fiori (zagara, girasole, gelsomino, gigli), animali (pesci, delfini *in primis*, locuste, vari uccelli, ma anche fantasiosi draghi), ecc. – che rimandano alla vita dura e semplice degli abitanti di Ali. Ma quella di D'Arrigo non è una poesia fatta solo di oggetti, ma anche e soprattutto di affetti.

In poesia, rispetto che nelle altre opere dello scrittore, spicca un attaccamento spasmodico alla propria madre, che si sposa con un complesso dell'abbandono provocato dalla scomparsa del padre (evidente anche nel *Compratore di anime morte* attraverso il desiderio spasmodico di Cirillo di trovare una paternità). Agata Miracolo, questo nome che D'Arrigo violentemente staglia nei *Versi per la madre e per la quaglia*, versi tutti consacrati all'intimo ringraziamento a quella donna che lo aveva messo al mondo e sfamato nella miseria, diventa il punto più alto della liricità della raccolta scheiwilleriana, che è proprio tutta a lei dedicata.¹⁵⁶ Ricordata come una donna intraprendente (in paese

ma lasciando intendere al tempo stesso quanto lo scrittore fosse restio a parlare del suo passato in termini netti e precisi. Così si legge infatti nel testo di Vittorini: «Di che estrazione sociale [sia] lo ignoro. Io raccolgo le notizie che mi arrivano ma non faccio domande particolari, e Stefano D'Arrigo non mi ha mai precisato se a casa sua erano contadini o pescatori o baroni o badilanti o di ceto liberale. Egli ama raccontare della sua infanzia, ma solo per dire, per esempio, che vedeva tirare la sciabbica sulla marina, in trenta o quaranta persone, comprese donne incinte e donne col lattante al petto, di varie famiglie unite. Nel 1929 passava a vivere sul litorale settentrionale dell'isola, a Milazzo, dove ha capolinea il postale che porta a Lipari e allora faceva va e vieni coi condannati del confino di polizia. Dopo Milazzo è stato a Messina per frequentarne l'Università» (E. VITTORINI, *Notizia su Stefano D'Arrigo*, cit., p. 111).

¹⁵⁶ La dedica «A mia madre» compare solo nell'edizione del 1957, a p. 5, per poi essere sostituita nel 1978 da un'altra diversa in cui invece è evocata la moglie Jutta e l'avventura horcyniana.

era chiamata "Fulina"¹⁵⁷) e forse anche piuttosto libera, la madre di D'Arrigo era rimasta da sola nel crescere i suoi due figli dopo che il marito, emigrato in America in cerca di fortuna con la promessa di inviare denaro alla famiglia in Sicilia, aveva fatto perdere le tracce di sé. L'abbandono definitivo del padre (lo scrittore si riferisce alla madre chiamandola «la vedova D'Arrigo»¹⁵⁸) verrà visto forse dallo scrittore come un incomprensibile destino, da collegare alla sorte di chi è costretto a lasciare la propria terra e di chi andando via, in un certo senso, muore (come in *Pregreca*): d'altro canto anche il fratello anni dopo emigrerà in America e lui stesso abbandonerà la Sicilia e la madre, seguendo in parte l'esempio di un padre che non esiste realmente nella vita del poeta, ma che viene comunque evocato *in absentia* tra i versi.¹⁵⁹ Si potrebbe proporre allusivamente anche l'interpretazione secondo cui l'attaccamento forte alla madre si spieghi con una sostituzione personale della figura del padre: D'Arrigo è il «re di quaglie»¹⁶⁰ di sua madre, come Caitanello sarà il «Gran visire»¹⁶¹ dell'Acitana, anch'essa sostituita dal figlio 'Ndria una volta che la madre non ci sarà più. Ma considerazioni di sì fatta natura porterebbero a una valutazione morganatica del rapporto tra D'Arrigo e sua madre (che non sarebbe del tutto improponibile) e del rapporto con la moglie Jutta, che poi sostituisce, o forse, meglio, ingloba l'affetto materno. Dopo *CS* è infatti introvabile qualsiasi riferimento esplicito a Agata Miracolo (sia in *HO*, dove però la madre del protagonista, pressappoco che un fantasma, viene ricordata con toni anche personali, sia in *CDN*, romanzo antitesi di maternità tradizionale) e ciò forse per occultare il più possibile il suo passato messinese da figlio della tenutaria di una casa di tolleranza, per allontanare il più possibile un'ombra che poteva

¹⁵⁷ Cfr. G. CAVARRA, *Alì Terme e gli anni giovanili di Stefano D'Arrigo*, cit.

¹⁵⁸ CS57, p. 48, v. 64.

¹⁵⁹ Si vedano per esempio i vv. 16-24 di *Sui prati, ora in cenere, d'Omero* dove una donna, un nuova pseudo-Penelope ulissiaca, attende «quell'uomo, il padre dei suoi figli, mentre / commosso guarda il fumo sopra il tetto» (ivi, pp. 29, vv. 23-24).

¹⁶⁰ Ivi, p. 50, v. 100.

¹⁶¹ HO75, pp. 437 e sgg.

essere scomoda, quella di una donna che faceva un mestiere socialmente biasimevole, «un mestiere che [però] può essere a volte come quello di vendere pane»,¹⁶² almeno agli occhi di D'Arrigo, un figlio che se aveva avuto la possibilità di studiare e poi di spostarsi a Roma per inseguire una carriera tutt'altro che scontata lo doveva proprio al supporto della madre.

Il distacco da un passato scomodo, distacco che diviene definitivo solo dopo *CS*, suggerisce di interpretare in questa direzione anche un altro dato: il cambio del nome. Nato 'Fortunato' D'Arrigo (questo è il solo nome che risulta dall'atto di nascita conservato presso l'archivio comunale di Ali), da quanto è noto lo scrittore veniva plausibilmente dapprima chiamato 'Stefano' solo in famiglia, forse in onore al nonno materno. Pare che la madre l'avesse chiamato 'Fortunato' come augurio, quello di avere fortuna, per assicurargli quindi una buona ventura, e questo nome-aggettivo sarà comunque ricordato dai suoi più cari amici, soprattutto a Messina,¹⁶³ anche quando l'autore salderà la propria identità sull'altro suo nome. Fu con tutta probabilità Guttuso a suggerirgli di adottare letterariamente e definitivamente il nome 'Stefano' nei primi anni Cinquanta: tutte le pubblicazioni degli anni Quaranta sono infatti firmate 'Fortunato D'Arrigo' e per la prima volta il nome 'Stefano' compare, accompagnato però ancora dall'altro nome, nel 1951, nel testo di presentazione delle opere di Muccini e poi anche nel '52 nella firma della presentazione del catalogo di Mirabella. A parte però questi due casi, si può ben dire che lo scrittore 'Stefano' D'Arrigo nasca come poeta. Tutte le poesie di *CS*, pubblicate in rivista prima che in volume, vengono infatti firmate sin dall'inizio con il nuovo nome, segno di un voluto distacco sia dal giornalista sia dal critico d'arte.¹⁶⁴ La poesia è quindi il punto di svolta per l'autore

¹⁶² F. D'ARRIGO, *Norma e il prete*, in «Il Progresso d'Italia», 8 dicembre 1948.

¹⁶³ Cfr. M. FRENI, *Caro Luigi. Lettere dalla Sicilia*, cit., p. 46 e G. LOTETA, *A cena con Stefano D'Arrigo*, in *Stefano (Fortunato) D'Arrigo. Giornalista-Letterato*, cit., p. 25.

¹⁶⁴ Si noti che, anche quando l'autore comincerà a firmarsi 'Stefano' nei testi poetici pubblicati nei primi anni Cinquanta, su «Vie Nuove», negli stessi anni, egli continuava a usare il vecchio nome, 'Fortunato'.

che intraprende un inizio di carriera come scrittore puro, non più asservito all'elzevirismo o alla critica d'arte, e che rompe con un passato che lo avrebbe risucchiato,¹⁶⁵ da 'Fortunato', nome forse sentito poco italiano, poco nazionale, un nome che rimandava alla provincia, in una stagnante identità localistica artisticamente poco determinata. Pian piano il cambio di nome investirà anche la sfera privata e quella familiare: nella corrispondenza inizia a firmarsi 'Stefano' già dopo la pubblicazione di *CS* (con Zipelli il cambio di nome si rileva però un po' dopo, solo a partire dal dicembre 1966) e anche la moglie Jutta, in tutte le occasioni pubbliche in cui avrà parola, si riferirà al marito con il nuovo e definitivo nome prescelto per identificare non più solo lo scrittore ma anche l'uomo. La questione del nuovo nome investe forse però in modo diretto e semantico anche la poesia del *CS* in una dimensione affascinante e recondita. Considerando infatti il significato etimologico di 'Stefano', risalendo al greco *στέφανος*, che vuol dire 'corona', appare svelata l'immagine del piccolo D'Arrigo che nei *Versi per la madre e per la quaglia* è 'incoronato' re di quaglie sulle ginocchia dalla madre:¹⁶⁶ un'incoronazione fatta a voce, attraverso una sillaba,¹⁶⁷ attraverso «una lingua che [...] pone in capo / una corona, un cercine di piume»,¹⁶⁸ personalissimo diadema già presentato dal poeta in *In una lingua che non so più dire*.

¹⁶⁵ Secondo Biagi «il cambio di nome contribuisce a cancellare le tracce del D'Arrigo di "prima", avvolto da una nube di indeterminatezza che lo scrittore stesso concorre a creare, disseminando ogni ricostruzione del suo passato di false piste, di indizi contraddittori o inverificabili» (D. BIAGI, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, cit., p. 22).

¹⁶⁶ Queste le parole di Agata Miracolo per il figlio: «"Bocconi di bel / pane bianco e cuoricini di rondine / per questo mio re di quaglie, per te" [...] Merita questo ed altro il re di quaglie / che ha il regno sulla mia soglia antica / e il trono sui miei ginocchi, perché / quando viene dall'Africa o tramonta / il disco rosso del Sole, per lui re / sia fiammeggiante primizia: per magia / virtù, giochi col Sole, sire e re» (*CS57*, pp. 51-52, vv. 124-126, 139-145).

¹⁶⁷ «Gusto le tue parole, oh cibo, oh sonno: / [...] è sempre il fiato tuo sul mio viso, / la sillaba *re* al mio lobo ammalato» (ivi, p. 51, vv. 127, 132-133).

¹⁶⁸ Ivi, p. 35, vv. 15-16.

Possiamo quindi supporre che *CS* segna un punto di incontro fra due tendenze da isolare necessariamente per comprendere l'*iter* artistico-letterario di D'Arrigo: da un lato ritroviamo la liricità della poesia – e anche di una parte delle prose giornalistiche che la precedono – che risponde alla voglia dello scrittore che scrive di cose sue di esternare un proprio io, di raccontare una propria storia, di testimoniare un vissuto non sempre e solo vero ma veritiero; dall'altro lato abbiamo poi l'arte della parola pura, della narrazione finalizzata all'espressione letteraria, una narrazione che si sviluppa senza impattare univocamente in un'implicazione personale. Con il *CS* si chiude la stagione dell'io lirico e si apre quella del romanziere irregolare, dell'*outsider* diffidente che ha scelto quale sarà la sua opera più grande. In nessun altro luogo D'Arrigo si mostrerà senza scudi di protezione ai suoi lettori dopo le sue poesie: in esse le immagini dei versi sono ricreate da «un'autobiografia spirituale»¹⁶⁹ che sta dietro alla costruzione dei motivi e dei soggetti delle liriche.¹⁷⁰ Un canto che esita l'unione di dolore curativo, morte metaforica, dolcezza contemplativa e vita vissuta, ricordata, in una sorta di costruzione chiasmico-esistenziale che lega questi quattro poli in un canto composto e accordato, in un verso giusto per sé e per gli altri (per la madre, per quei Siciliani “spatriati” dal loro paese natale, per gli amici fidati lasciati nell'isola, per quelle creature mitiche e tremendamente reali chiamate Sirene, per un poeta arabo costretto alla fuga, per i santi paladini di una giustizia tutta antropologica, ecc.), un verso di cui rivestirsi in attesa di un miglior abito di rassegnazione che arriverà dal mare, dal mare tutto “romano” dell'*HO*.

¹⁶⁹ G. A. CAMERINO, *D'Arrigo in versi*, in ID., *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, cit., p. 203.

¹⁷⁰ Come ha sottolineato Fontanelli con le poesie del *CS* «ci troviamo di fronte a livelli ricognitivi che innestano il piano autobiografico con quello di venature mnestiche sedimentate nelle pieghe della storia» (G. FONTANELLI, *D'Arrigo e il suo 'Codice'*, in «Quaderni di Filologia e Letteratura Siciliana», 4, 1977, p. 72).

2.3. *Poesia direzionale e movimento del ritorno*

Chi legge un libro non compie movimenti nel senso più tradizionale (forse solo quello di sfogliare le pagine) e benché meno si muove chi lo scrive, perché di solito lo immaginiamo seduto su una scrivania, di fronte al suo pezzo di carta (o, più comune oggi, di fronte a uno schermo) che muove tutt'al più soltanto le mani per tracciare il suo scritto. Eppure un testo è forse il più forte generatore di spostamenti, spostamenti non fisici ma metaforici, metafisici, essendo capace di portare in viaggio il suo lettore sia nel tempo, che può essere anche un tempo lontanissimo, sia nello spazio, che può essere anche uno spazio non reale e non fisico. Quando leggiamo *CS* sin dal titolo ci aspettiamo questo tipo di viaggio, un viaggio in Sicilia, nell'isola che presumiamo essere proprietà privata dell'autore: non quindi una Sicilia qualsiasi ma una Sicilia codificata, tradotta in codice. Un viaggio che ha anche una direzione temporale, che è quella del passato, di un tempo già vissuto da D'Arrigo nella sua infanzia e poi condiviso nella parola. L'operazione artistica della raccolta, che risulta dalla somma e dalla moltiplicazione dei singoli componimenti che si incrociano tra loro nei significati, è allora un'operazione cinetica, di spostamento del lettore in prossimità di una dimensione che si raggiunge attraverso un verso e una traiettoria ben precisi, che si spiegano in un messaggio poetico che investe senso e narrazione, suggestione e sentimento. D'Arrigo d'altronde nei vari momenti della sua scrittura è sempre un autore che mette in primo piano, quasi fosse uno snodo narratologico obbligatorio, il senso dello spostamento. Valutando infatti anche un'ottica biograficamente influenzata (lo scrittore stesso prima si spostava dal paese alla città e poi andava via dalla Sicilia, una prima volta con la guerra e poi definitivamente per "trovare i suoi spazi",¹⁷¹ ma anche il padre e il fratello erano emigrati in America), quasi tutti i suoi personaggi

¹⁷¹ Sul motivo per cui egli aveva lasciato la Sicilia, in un'intervista dell'89 D'Arrigo rispondeva: «Non saprei nemmeno io dire come e perché. Molto probabilmente perché avevo bisogno di sentire attorno a me quelli che oggi si chiamano, in modo

letterari, a cominciare dall'io del poeta che è soggetto e protagonista della storia del *CS*, sono personaggi che hanno a che fare con migrazioni, viaggi e trasferimenti. In *HO* il pensiero va a 'Ndria alle prese con un viaggio di ritorno (perché prima c'è stato un viaggio di andata), ai pellisquadre in movimento sulle loro barche per la pesca, che partono e tornano a Cariddi, alle femminote che vanno e vengono da una punta all'altra dello Stretto, a Caitanello che era andato a prendersi l'Acitana in una città diversa dalla sua, alle fere che girano per mare, all'orca giunta da chissà dove, ecc. In *CDN* si valutino invece i passati traslochi del professor Planika, un ebreo cecoslovacco diasporato prima in America e poi in Scandinavia, oppure Mattia, il protagonista del romanzo, anche lui espatriato a Stoccolma ma invitato a tornare in Sicilia dalla nonna, nonostante egli eviti quel ritorno, o ancora l'emiro e le sue mogli venuti dall'Oriente in quella clinica così lontana per effettuare l'avanguardistica operazione di Amina. Nel *Compratore di anime morte* tutta la narrazione è strutturata sull'avventura di Cirillo Docore, che si imbarca da Napoli alla volta della Sicilia e che, arrivato nell'isola, si sposta tra i possedimenti dei nobili palermitani alla ricerca delle sue anime da acquistare. E si potrebbero poi fare altri esempi riguardanti alcuni protagonisti degli elzeviri darrighiani (si pensi al viaggio verso la Sicilia di Efride Kiebourg e all'impossibilità di un suo ritorno in Germania, che fa eco a quel viaggio incompleto che compirà 'Ndria nell'*HO*¹⁷²). La dimensione del movimento fisico, che poi si sposa in toni originali prettamente horcyniani nella dialettica del mancato ritorno, è quindi una sorta di componente fissa nell'immagineria

pertinente a tutti, gli spazi» (S. PALUMBO, *Da 'Codice siciliano' a 'Horcynus Orca' uno scrittore e la sua terra. D'Arrigo come Ibn Hamdis*, cit.).

¹⁷² Efride, protagonista di *Una lettera da Fossoli* rappresenta l'epilogo tragico di chi ha perso se stesso dopo la guerra, perdendo anche tutto ciò che gli stava intorno, compreso il bambino nato da lei. Le è impossibile quindi concludere un qualsiasi viaggio di ritorno, perché, come si evince dalle sue parole, nessuna meta può più essere sua: «Dove andavo? Non avevo più una città "mia". Amburgo no. Catania no» (F. D'ARRIGO, *Una lettera da Fossoli*, cit., p. 3).

stele poetica dello scrittore messinese. Ma in quel mirabile libretto di poesie che è *CS*, rispetto che nelle altre opere dell'autore, il movimento è un coefficiente significativo e narrativo, su cui si impianta l'intero discorso monologico e lirico del poeta. All'interno della raccolta è difatti possibile tracciare delle vere e proprie mappe di movimenti, che hanno una schematica corresponsione in una direzionalità singola o doppia, movimenti interni se riguardano la sfera della storia personale del poeta, esterni se riguardano la dinamica letteraria del libro come opera dotata di un messaggio, di un tema, costruita coerentemente in tutte le sue parti. Per tentare di spiegare questa nostra proposta interpretativa sarà quindi utile procedere seguendo uno schema espositivo che prenda in considerazione le varie possibili varianti di movimento presenti nelle poesie.

La poesia di D'Arrigo nel *CS* si configura, soprattutto nella versione scheiwilleriana, come ritorno a un'età perduta, all'infanzia azzurra e dorata vissuta nell'isola. Questo è il primo viaggio che il poeta compie: un movimento temporale interno che porta il lettore a rivivere tra i versi la giovinezza di D'Arrigo. I *Cinque motivi per la giovinezza* introducono infatti un classicistico archetipo, di sovrastruttura potremmo dire junghiana, che è quella del *puer aeternus*. D'Arrigo ha vissuto la sua più vera esistenza in quella sua «invenzione di figura»¹⁷³ che è la giovinezza, la stagione della vita che «sempre si emula»¹⁷⁴ in una continua messa in scena dalla sacralità quasi mistica (che potrebbe essere anche quella di un settenne chiamato a scoprire, quale angelo annunziatore, un etereo mondo adulto di «pontefici massimi»¹⁷⁵ di cui egli è «coetaneo per giochi e sacrifici»¹⁷⁶). Il poeta ricorda gli alterchi omiletici del suo Sant'Agostino, ricorda un'«infanzia d'avo d'Africa»¹⁷⁷ adattata a una remota età dell'oro dalla sua *Età dell'oro*, fatta di odori, sapori e visioni mitiche e mistiche:

¹⁷³ *CS*57, p. 7, v. 9.

¹⁷⁴ *Ibid.*, v. 11.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 23, v. 78.

¹⁷⁶ *Ibid.*, v. 79.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 26, v. 7.

un tesoreggiamento «di pepe e cannella»,¹⁷⁸ «fiele, miele in lenzuoli di bucato»,¹⁷⁹ anfratti sensistici che si ampliano poi ancora in «un familiare / odore di mele e fichidiandia»,¹⁸⁰ lo stesso di quello dei prati che furono di Omero, o nelle materne ricognizioni dei *Versi per la madre e per la quaglia* fatte tra fame e affetti. Infanzia e mito diventano allora le note su cui D'Arrigo si muove «con un passo di danza che si cuoce / al fuoco della gioventù per sfida»,¹⁸¹ una sfida che è ricerca di una voce e di una lingua che egli ricorda ma che non sa più mimare, che non sa più riferire e parlare. È il tentativo di ritorno vero e disperato di un poeta che si rifugia in un impossibile *rentrée* da fanciullino pascoliano-quasimodiano. Questo primo movimento di ritorno agli anni siciliani, a una cultura che è la sua perché è realmente costituita dal suo vissuto personale (si noti tra i versi il ricchissimo uso dell'aggettivo possessivo in prima persona singolare), ha una direzione univoca, un solo senso di marcia che va all'indietro, con passi rivolti esclusivamente verso il passato. Il CS è allora semplice rievocazione, semplice visione elaborata dal ricordo, immersa in una non-realtà che è stata realtà nella mente del poeta: si tratta da questo punto di vista di perentoria poesia cerebrale (per questo motivo abbiamo definito interno questo primo tipo di movimento) che oscilla temporalmente senza un ritorno del pendolo. Il passato non può essere raggiunto e il presente rimane fuori dal passato: ne consegue allora un'atmosfera di assoluta interdizione, di personale cripticità non eristica, che induce il lettore a fermarsi, a muoversi nel tempo restando fermo, a perdersi in questo cammino fisicamente impossibile attuato con la sola forza immaginifica della poesia.

Il secondo tipo di movimento, anch'esso temporale, è invece un movimento temporale esterno, che non riguarda più come quello appena descritto solo il poeta ma un intero popolo, quello siciliano.

¹⁷⁸ *Ibid.*, v. 8.

¹⁷⁹ *Ibid.*, v. 4.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 29, vv. 27-28.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 34, vv. 7-8.

Nel panorama della poesia meridionalista di ascendenza quasimodiana questa particolare linea di ricerca poetica assume forse i più apprezzabili risultati in termini di originalità. D'Arrigo in *CS* effettua uno scavo temporale che supera il grado del classicismo di matrice greca che caratterizzava certi rovinismi della poesia siciliana della prima metà del Novecento. Inaugura una secessione che rompe gli indugi del mito classico, di genealogia ellenico-romana, per disporsi verso una ben più atavica riproposizione della storia dell'isola. È un percorso che lo scrittore segue sin dalla prima versione della sua silloge, quella del '57, e che trova però un perfetto punto apicale di sviluppo nello *Zeitgeist* di un pregrecismo etno-archeologico che matura completamente solo nell'edizione mondadoriana. Questo viaggio attraverso la storia etnica dell'isola ha quindi precedenti tappe succursali a quelle pregreche. Innanzitutto non può passare inosservata l'insistenza africana più esplicita: le «rondini / che spiومان l'Africa in mano»¹⁸² in *Per un fanciullo ingaggiato come angelo*, l'Africa di un moresco Sant'Agostino dipinto di nero in *Morire forse nei libri di scuola*, l'«infanzia d'avo d'Africa»¹⁸³ in *Età dell'oro*, i «primi venti precoci d'Africa»¹⁸⁴ di *In una lingua che non so più dire*, l'Africa che «si propaga in un verso»¹⁸⁵ di *Oh care, oh nere anime*, la «quaglia africana salvatrice / d'estate e d'autunno»¹⁸⁶ in *Versi per la madre e per la quaglia*. L'eredità araba d'altronde è una preziosa pietra miliare nella poesia del *CS*, evocata con un grado di appartenenza fortissimo¹⁸⁷ e rappresentata quale cardine identitario nel «settenne saraceno / sempre in punto di essere battezzato»¹⁸⁸ e soprattutto nei versi per Ibn Hamdis. Ma il ricordo storico darrighiano giunge a un vero e

¹⁸² Ivi, p. 19, vv. 9-10.

¹⁸³ Ivi, p. 26, v. 7.

¹⁸⁴ Ivi, p. 35, v. 22.

¹⁸⁵ Ivi, p. 39, v. 61.

¹⁸⁶ Ivi, p. 48, vv. 67-68.

¹⁸⁷ Ad esempio nei *Versi per la madre e per la quaglia* D'Arrigo dice esplicitamente che la sua indole poetica (e quella della madre) è appunto araba: «di così estranea indole / all'araba tua e mia» (ivi, p. 50, vv. 105-106).

¹⁸⁸ Ivi, p. 20, vv. 24-25.

proprio *identikit* di quella «razza dei conquistatori»¹⁸⁹ che popola la Sicilia – che è forse formata da quel che rimase dei conquistati – nei versi di *In una lingua che non so più dire*: c'è lì la componente sveva, bionda e azzurra, c'è la nera e appassita componente africana, c'è anche la «movenza d'Aragona e Castiglia»;¹⁹⁰ tratti di cultura passata che hanno tutte un barbaglio (con uno speciale afflato che investe la dimensione linguistica) nella modernità invecchiata della poesia darrighiana. Manifesto lampante di questa propensione poetica di carattere storico è però *Pregreca*, poemetto che esprime quel senso di unitarietà etnica che caratterizza un popolo, facendo sì che lo spostamento cronologico che intendiamo isolare sia considerabile perfettamente rifrangente, nel senso che il fatto riferito diventa fatto riferibile al poeta così come ai nuovi Siciliani. Un *unicum* forse in tutto il libretto è qui la metaforica coincidenza di spostamento fisico e spostamento retorico: c'è un popolo che emigra fisicamente spostandosi e navigando in un moto realizzato dal poeta attraverso l'uso abbondante di verbi di movimento, di nomi locativi determinati¹⁹¹ e di un lessico legato alla circolazione nautica; ma c'è anche un viaggio traslato sul piano retorico, quello della morte, quello dei morti che transitano nell'aldilà, quello dei corpi che viaggiano temporalmente nel logorio cadaverico. Questo doppio senso di movimento crea un riverbero che dal passato porta al presente: una bidirezionalità traiettoria che considera lo scavo storico di un'era lontana e l'adattamento metaforico del destino tutto siciliano del migrante nel presente; con questo moto all'indietro (che poi diviene slancio in avanti, nel ritorno all'attualità storica) si spiega allora uno dei pochi riferimenti diretti della raccolta alla contemporaneità, poiché «gli innocenti [che] / emigrarono, strage su strage, dal calcare di Pantalica / in America,

¹⁸⁹ Ivi, p. 23, v. 82.

¹⁹⁰ Ivi, p. 34, v. 13.

¹⁹¹ Gli emigranti siciliani di *Pregreca* provengono infatti «da Lipari, Milazzo, Caucana, / dal Conzo, dalla Favignana, / dalle miniere di Monte Tabuto / [...] / da Monte Pellegrino, [...] / da Levanzo, da Stentinello, / da Megara Hyblea, da Paceco, / da Naxos» (Ivi, p. 12, vv. 26-28, 32, 35-37).

nel Borinage»¹⁹² menzionati in chiusura del componimento, non ripercorrono solo le tragedie dei lavoratori siciliani emigrati all'estero a partire dai primi del Novecento, ma evocano esplicitamente un fatto di cronaca presente: il disastroso incendio avvenuto in Belgio l'8 agosto 1956 nella miniera di carbone di Bois du ca zier, a Marcinelle, località nella provincia dell'Hainaut ricadente appunto nel Borinage, in occasione del quale morirono moltissimi minatori italiani (tra i quali anche alcuni Siciliani).

Collegandoci con le migrazioni pregreche è possibile fare un cenno anche a un altro tipo di movimento espresso in *CS*: un movimento spaziale che riguarda le evocazioni paesaggistiche e le coordinate locative presenti nei versi. Da un lato ritroviamo nella dualistica contrapposizione tra Sud e Nord, tra Sicilia e Italia, tra Sicilia e continente, la volontà di vedere spazialmente l'isola isolata, lontana, da raggiungere appunto attraverso un viaggio descrittivo; dall'altro i toponimi contenuti in molti dei componimenti, quasi totalmente riferiti al territorio siciliano e, a volte, a località che l'autore ha conosciuto e in cui ha vissuto, configurano una sommativa esplorazione del luogo, sentito patria del poeta ma anche edenica terra onnipresente nell'immaginario letterario meridionale. La suggestione dello spazio poetico si inarca però in un movimento ambientativo che è doppio: quello nella Sicilia reale¹⁹³ e quello nella Sicilia della mente,¹⁹⁴ nel duplice e contrapposto sentimento di sicilianità e scilitudine.¹⁹⁵

¹⁹² Ivi, p. 17, vv. 178-181.

¹⁹³ Si noti però che per esempio i toponimi, seppur danno l'idea di una realizzazione territoriale concreta, in realtà «disegnano una personale mappa mentale della Sicilia darrighiana» (P. VENUTO, «*Spatriato di là, oltre lo Scilla: onomastica in 'Codice siciliano' di Stefano D'Arrigo*, in «Il Nome nel Testo», XIX, 2017, p. 164) rendendo quindi fittamente intrecciati il piano rappresentativo reale e quello fittizio.

¹⁹⁴ Sulla visione geoletteraria della Sicilia darrighiana si veda M. DIMAURO, «*Il senso del luogo*». «*Codice siciliano*» di Stefano D'Arrigo, in EAD. *Forme del desiderare. Poetiche e scritture della modernità letteraria*, cit., pp. 98-100.

¹⁹⁵ Cfr. E. PAPA, *Meridionalismo e insularità negli scrittori siciliani contemporanei*, in «Belfagor», LI, 5, 1996, p. 585; G. ZAGARRIO, *Linguaggio e categorie della sici-*

Nel primo caso si potrebbe allora parlare di movimento spaziale esterno, nel secondo di movimento spaziale interno.

C'è poi un'ultima dinamica di movimento, forse meno forte rispetto alle altre, che seppur ha un carattere spaziale non può rientrare in una tale definizione, perché implica sì uno spostamento pseudo-fisico ma il suo valore è puramente metapoetico. Si tratta di moti di connessione che rappresentano la vertigine darrighiana dell'andirivieni, che ha poi uno sviluppo semantico compiuto in *HO*.¹⁹⁶ Movimenti ripetuti che tracciano una linea di continuità temporale o dimensionale: il «pesce che fa esodo in estate»¹⁹⁷ e le quaglie che ritornano ogni anno ad Alì ritraggono il tempo che passa annualmente in un ciclo continuo che permette la vita; l'angelo-bambino a cui è assegnata la responsabilità di «fare con onore / a volo la spola fra cielo e terra»¹⁹⁸ presenta l'immanenza di una sfera unificata e unificabile tra umano e divino, tra terra e cielo; la donna «col suo profilo in tessendo e stessendo»¹⁹⁹ rappresenta l'attesa che si rinnova ad ogni guerra, ad ogni viaggio e in ogni epoca; il continuo ritorno in Sicilia di Ibn Hamdis («perché tu sempre in gran segreto torni / in patria»²⁰⁰) descrive la forza attrattiva della patria dell'esiliato; le nuove Sirene che «remigano da boa a boa»²⁰¹ e il «giovane grecale

litudine, in ID., *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea 1970-1980*, Mursia, Milano 1983, pp. 273-302.

¹⁹⁶ Si consideri il particolare significato assunto da tutti quei personaggi (femminote, pescatori, marinai americani, fere, ecc.) e da tutti i mezzi (ferriboat, navi, lancitte e barche varie) che vanno o che non possono più andare e venire da una punta all'altra dello Stretto: la mancanza di quel collegamento continuato è una delle cause di interdizione nostosiana per il protagonista e diviene anche punto di inceppo per la ripresa della vita quotidiana dei Cariddoti e delle femminote, che non possono così superare gli effetti della guerra. È da notare che molte espressioni già usate nei versi del *CS* (fare la spola, tessere e stessere, remigare, ecc.) ritornano nel romanzo amplificate dal versante battologico della lingua darrighiana.

¹⁹⁷ *CS*57, p. 18, v. 33.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 20, vv. 30-31.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 29, v. 17.

²⁰⁰ *Ivi*, p. 33, vv. 18-19.

²⁰¹ *Ivi*, p. 42, v. 38.

che stormisce / d'ala in ala»²⁰² riproducono la circolarità temporale e atmosferica che contraddistingue l'isola di Sicilia; la «madre che va negli Inferi e viene»²⁰³ dà la certezza continua degli affetti, incrollabili nella loro movenza ritornante; infine la libertà «che a noi viene, da noi va / ieri, domani, aldiquà, aldilà»²⁰⁴ evocata in *Pregreca* esprime e racchiude la mobilità della condizione umana. Tutte queste azioni descrivono un movimento trasversale continuato, che associa allo spostamento spaziale la ciclicità temporale, creando la dialettica del ritorno, una continuità ciclica che in sé permette lo scorrere del tempo in una terra ferma, in una Sicilia immobile, mossa dai suoi venti e dalle sue genti, che spingono parnassianamente in avanti persino la ruota dell'alternanza delle stagioni, con il loro vivere quotidiano.

Per concludere possiamo quindi dire che la poesia di CS è una poesia dotata di direzioni: D'Arrigo usa un verso direzionale, seguendo traiettorie di angolazione diversificata ma tutte funzionali a un moto all'indietro. Il tentativo del poeta è quello di fare ritorno alla sua Sicilia, ma non alla Sicilia come luogo fisico, ma come luogo di memoria, luogo di infanzia, luogo di affetti svaniti, luogo di un popolo a cui egli appartiene e a cui non può più appartenere allo stesso modo di prima. È un moto circolare che il lettore è invitato a seguire all'infinito: al viaggio nella memoria per tornare nel proprio passato segue l'impossibilità dell'attuazione di questa operazione che rigetta il poeta nel presente, che a sua volta lo spinge malinconicamente a ricordare e a tentare la strada della poesia per ricominciare il suo viaggio nella memoria; e così che si crea un ritorno infinito, una ricerca che non raggiunge mai l'oggetto del desiderio, ma che trova nella ciclicità stessa di questo «cane che si morde la coda» il punto fermo per cui questo ritorno stesso può essere soggetto e oggetto lirico in poesia.

²⁰² Ivi, p. 46, vv. 20-21.

²⁰³ Ivi, p. 43, v. 17.

²⁰⁴ CS78, p. 14, vv. 114-115.

2.4. *Visualità e intertesti figurativi nella poesia darrighiana*

Qualsiasi linguaggio artistico da sempre risente dell'influenza di altri metodi d'espressione in un rapporto che potremmo descrivere come polisistemico, essendo fortissimo il grado di interconnessione tra i vari sistemi semiotici. La letteratura poi, e la poesia in particolare, avvezza allo scambio intersemiotico con il codice comunicativo del suono e con quello dell'immagine, amplia in forme sempre originali queste influenze, calibrandole stilisticamente in una congerie di espedienti verbali atti a dare spessore ritmico o visivo alla parola. E se queste considerazioni si possono fare per la letteratura di ogni tempo, diventa necessario approfondire il discorso in misura obbligata nell'epoca contemporanea. Oggi si parla sempre più spesso di cultura dell'immagine, ossia di una propensione della società a far riferimento in modo esclusivo al linguaggio visivo a scapito di quello verbale, orale o scritto, con la complicità di una tecnologia che rende sempre più facilmente e immediatamente accessibile la riproduzione visiva; ma già a partire dagli inizi del Novecento si potrebbero isolare i presupposti di questo fenomeno odierno, con la differenza di dover riferirsi però in modo quasi esclusivo al contesto artistico, mentre oggi l'invasività dell'immagine tocca ogni ambito. Per gli scrittori contemporanei l'influenza di nuove forme di rappresentazione visiva (prime fra tutte quelle del cinema e della fotografia) è una componente importante che assume talvolta i caratteri di vera e propria poetica. Ma in un senso più tradizionale sono le arti figurative canoniche – pittura, disegno, scultura – a creare un ponte con le belle lettere, di cui si servono per le elaborazioni teoriche. In questo alveo collaborativo di due linguaggi artistici si situano quindi le esperienze di molti autori nel Novecento italiano ispirati da una doppia musa: pittori che scrivono e poeti che dipingono coltivano così carriere “divaricate”, costruendo esperienze artistiche personalizzate che fanno affidamento su più codici (e su più codici vanno quindi studiati tali autori, coinvolgendo esperti di settori disciplinari diversi). Ma questi sono casi diretti che non è utile qui considerare nello specifico parlando di uno scrittore che è scrittore puro. Ciò che invece deve essere oggetto di osservazione in

riferimento alla scrittura di D'Arrigo è la componente visiva che permea nella sua poetica attraverso una serie di esperienze personali (le amicizie con gli artisti e le frequentazioni di gallerie d'arte e *ateliers*) e professionali (la militanza nella critica d'arte). Fermo restando che il rapporto di D'Arrigo con la visualità ha anche degli sviluppi posteriori all'esperienza poetica del suo *CS*, il nucleo originario di certe scie iconograficamente intertestuali è proprio la poesia. Il rapporto tra poesia e arte figurativa nel Secondo Dopoguerra è innanzitutto sviluppato dalle linee di ricerca espressiva degli Ermetici meridionalisti, e ciò è un dato importante da considerare, dato che D'Arrigo, in poesia, può essere assimilato sia per temi che per stile a questa direzione poetica e ai suoi rappresentanti. Le evocazioni immaginifiche delle poesie di *CS* nascono nel solco di questi modelli: infatti, queste, spesso si spingono a creare nel lettore-interprete sensazioni surreali, assolate, ma anche proibitive, irrimediabilmente ambigue e quasi violente: ciò nondimeno le «immagini di malizia che D'Arrigo non finisce di carezzare, diventano anche, a tratti, insolitamente fraterne, presenze totemiche»,²⁰⁵ immagini che permettono di entrare dentro il dato narrato e descritto in un'operazione di *intus legere* che il poeta, riflessivo ma intercomunicante, è abilissimo a calibrare nello scambio tra autore e lettore. Questa stessa operazione, di cui si trovano germinali tracce negli elzeviri degli anni Quaranta più narrativizzati, sarà sviluppata poi in forme risolutamente appariscenti ed espressioniste soprattutto nell'*HO*, romanzo che viene creato (scrivendo) e ricreato (correggendo) usando consapevolmente²⁰⁶ le parole come fossero colori strafacenti che spezzano le forme nitide in prolusioni affabulatrici.

²⁰⁵ L. MONDO, *Il romanzo di D'Arrigo: era atteso da quindici anni. Venne il Giorno dell'Orca*, cit.

²⁰⁶ D'Arrigo era consapevole della forte suggestione visuale di *HO* tanto che, a proposito del pubblico che meglio aveva saputo apprezzare il romanzo subito dopo la pubblicazione, egli sottolineava quanto positivamente fosse stato stimato dai suoi amici artisti: «*Horcynus Orca*, forse per la sua 'visività', mi risulta sia piaciuto a pittori e scultori...» (S. LANUZZA, *Scill'e Cariddi. Luoghi di 'Horcynus Orca'*, cit., p. 138).

Quella di D'Arrigo ad ogni modo è una poesia fatta di oggetti, fatta di cose, cose non solo nominate ma descritte, dipinte, toccate con le parole e tastate con la retorica poetica della metafora intertestuale, come già rilevava Caproni:

Più che versi quelli di D'Arrigo mi sembrano immagini dipinte, colorate, anzi *pittate* su un buon legno d'antica scuola siciliana, tanto per dire in qualche modo il fondo arcaico – di cultura radicata a una terra e a una storia, e perciò risentitamente popolare – di questo nostro giovane amico, barocco senza dubbio nell'espressione, ma d'un barocco (passi l'anacronismo) che però va inteso soltanto nel senso migliore, per quel misto – per quella unificazione – di qualità pittoriche e scultoree insieme, che le sue immagini in legno conservano sempre. Mi son provato a far l'inventario degli oggetti nominati in una o due poesie soltanto: l'oro, la madre, i figli, il miele, il fiele, le locuste, i lenzuoli, lo scirocco, i paladini, le chiome (non i capelli), la corazza, lo scorpione, il guanciaie, la fame, la sete eccetera, tutte parole d'un codice prettamente siciliano, sì, ma anche eterne quanto la Bibbia e ogni altro testo sacro (poemi cavallereschi e canti popolari compresi), che D'Arrigo non si limita a trascrivere ma sa sentire e inventare fino a farle rivivere e circolare fra noi, cariche – o ricaricate, dopo che le mani dei troppi esteti le avevano logorate – delle loro infinite vibrazioni alla radice del nostro sangue italiano: giacchè è una Sicilia della canzone italiana (arabo-normanno-sveva: medievale, in una parola), più che del mito greco, quella che il nostro amico ci offre. Una Sicilia che ha radici lunghe fino al palazzo di Federigo II, e forse anche più indietro, più addentro ancora.²⁰⁷

L'attenzione di D'Arrigo per la materialità descrittiva è un dato lampante: è un aspetto che non riguarda comunque solo la poesia, ma

²⁰⁷ G. CAPRONI, Presentazione di S. D'ARRIGO, *Poesie*, cit., p. 100. Il passo con poche modifiche è riportato anche in ID., «Codice siciliano» di Stefano D'Arrigo. *Più che versi immagini pittate*, cit., p. 3.

corre lungo tutta la sua scrittura. La valenza semantica dell'oggetto catturabile solo attraverso l'immagine è forse già elaborata concettualmente in un articolo comparso su «Il Messaggero»²⁰⁸ e poi su «Il Progresso d'Italia»²⁰⁹ dove si trova una descrizione di oggetti depositati e rimasti abbandonati al banco dei pegni della Capitale (una descrizione accarezzata con parole di una narritività unica nel suo genere: gli oggetti prendono vita e raccontano storie, storie dimenticate e immaginate, piene di esistenzialismo fideistico oltre che storico), che rivela una tecnica che sarà poi proficuamente utilizzata nel *CS*. D'Arrigo infatti, nell'elzeviro, in una stringente augurazione, conclude facendo cenno a una suggestiva «metafisica cronistoria visiva»²¹⁰ che è poi la stessa riscontrabile tra i versi delle poesie. Le immagini oggettuali nelle poesie assumono però a volte connotati tautologici, ed essendo formalmente diverse dalla parola, ma in esse insite, finiscono per riproporre ciò che è già racchiuso nell'enunciazione. Non c'è pertanto l'ampliamento contenutistico ma un allargamento che complica la linea poetica, la modella sulla scia comparatistica del senso visivo che non evita l'astrazione concettuale di ascendenza ermetica ma la ancora alla materia origine del componimento. L'espiediente stilistico principale per mettere in atto tutto ciò è forse l'*enumeratio*: un'enumerazione non canonica, non catalogica, ma sintatticamente e retoricamente diversificata, usata per affollare le scene testuali, che diventano pertanto dei *kopfkinos* capaci di rappresentare ossimoricamente nella resa del dettaglio l'atmosfera fumosa del ricordo o del sogno.²¹¹ Queste scene

²⁰⁸ F. D'ARRIGO, *Bandiera bianca sul tetto di casa*, in «Il Messaggero», 18 luglio 1946.

²⁰⁹ F. D'ARRIGO, *Fiera di mala grazia*, in «Il Progresso d'Italia», 9 febbraio 1948.

²¹⁰ «Un giorno o l'altro crediamo, l'estro mordente e surreale di un regista [...] risolverà in imprevedibili peripezie cinematiche, in metafisica cronistoria visiva, questi squallidi simulacri, queste salme avventuratissime di oggetti per cui non fu scritta un'epigrafe, non fu dettato un epitaffio a conforto di se stessi e ad ammonimento per i posteri: piena di mala grazia divina, di vanità dimesse e di passioni immeschinite, specchio di vera penitenza» (*ibid.*).

²¹¹ In altre parole si potrebbe pensare a un fermo immagine in cui l'immagine è composta dagli oggetti nominati, che nell'istantanea del verso sono anche concetti e

testuali si presentano però anche contraddistinti da movimenti lenti, che danno l'idea di un tempo limitato all'osservazione dell'oggetto nell'istante ricettivo della lettura.

Un esempio per comprendere ciò che qui si vuol cercare di spiegare può essere quello racchiuso tra gli splendidi versi di *Gioventù qui ci passa ad annodare*, poesia nella quale l'autore incastona un intertesto iconografico che potremmo definire "numismatico". D'Arrigo descrive infatti una scena ben precisa: l'ambientazione è il Sud, il tempo è l'estate, i protagonisti sono un gruppo di uomini, o forse, meglio, di ragazzi, che sussurrano un nome mistico, l'Italia, non solo nominata ma vista con gli occhi, incarnata in un profilo di donna inciso su una moneta, la moneta da una lira citata espressamente al v. 14.²¹² In effetti, nella versione conziata dal '46 al '50,²¹³ la moneta da una lira aveva incisa sul dritto una testa femminile, una rappresentazione del volto di Cerere contornata dalla scritta «REPVBBLICA ITALIANA»; è ben più interessante però sapere che nel 1946, prima della messa a punto della versione definitiva descritta, vennero coniate delle monete a titolo di prova che, non potendo prevedere i risultati del *referendum* che avrebbe poi portato alla fine della monarchia, recavano sul dritto, circolarmente a sinistra, la scritta «ITALIA» (in luogo

non più solo oggetti. D'Altronde, come ha osservato Gioviale, «l'ardita scommessa di D'Arrigo sta nel fissare l'insieme bloccandolo come in un'immobile inquadratura, e nel riempire quel *tableau vivant* di una moltiplicazione evocativa di pensieri e libere associazioni che riesce eccezionale perché assoluta» (F. GIOVIALE, *"Il futuro ha un cuore antico": le storie attraverso i tempi*, in «Siculorum Gymnasium», LVI, 1, 2003, p. 238).

²¹² «Un nome, il Nord, l'antico futuro, / l'amico un nulla sussurra all'amico, / profilo appena di donna lontana / sulla moneta, la nostra ventura. / [...] Come un amuleto per noi in un rito, / noi passandoci in giro una lira» (CS57, p. 53, vv. 4-7, 13-14).

²¹³ La coniazione a cui si fa riferimento, con un'arancia sul rovescio, è stata emessa fino al 1950 e ritirata dal 1954 per essere sostituita dalla nuova moneta rappresentante sul dritto una bilancia a piatti e sul verso il valore nominale. Tutte le informazioni sulla monetazione italiana utilizzate qui e di seguito sono tratte da F. GIGANTE, *Gigante 2024. Catalogo nazionale delle monete italiane dal '700 alla fine della lira*, Gigante Editore, Varese 2023.

di, come poc' anzi detto, «REPVBBLICA ITALIANA»):²¹⁴ ciò forse suggeriva iconograficamente l'identificazione di quella donna coronata di spighe di grano con la personificazione dell'Italia prima che con Cerere.²¹⁵ Che D'Arrigo avesse forse in mente proprio quella versione di prova della moneta di una lira? È un dettaglio affascinante ma poco verificabile. È però esistita anche un'altra coniazione da una lira, anteriore al '46, con rappresentata un'effigie antropica dell'Italia: si tratta della moneta battuta dai Savoia sottoforma di buoni di cassa da una lira per compensare le difficoltà economiche del Primo Dopoguerra. Gli esemplari ritraevano sul dritto l'Italia come una donna seduta, posta col busto di tre quarti, col volto di profilo, rivolta a sinistra, che tiene un ramo d'alloro con accanto una vittoria alata e sul fondo la scritta «ITALIA» in rilievo. Questa coniazione venne emessa tra il 1922 e il 1935 e fu in circolo quindi quando D'Arrigo era poco più che un ragazzino: non è da escludere pertanto che lo scrittore ne conservasse un vivido ricordo. D'Altronde ragionando in termini descrittivi l'autore fa riferimento a un «profilo appena di donna lontana / sulla moneta»:²¹⁶ difficile pensare a una testa di profilo in primo piano, più facile invece considerare che D'Arrigo si riferisse al profilo di una donna a figura intera, il volto della quale appariva appunto più lontano. A conferma del fatto che il poeta abbia assunto come intertesto figurativo il buono da una lira e non la vera e propria moneta da una lira si potrebbe poi citare il riuso figurativo dell'incisione monetale presente anche nell'*HO*, nel quale D'Arrigo chiama in causa il «profilo della bella femminona chiamata Italia»²¹⁷

²¹⁴ Cfr. A. PAGANI, *Prove e progetti di monete italiane o battute in Italia (1796-1955)*, Ratto, Milano 1957, sch. n. 733.

²¹⁵ Si noti che nella monetazione della lira italiana sono diverse le monete che hanno raffigurazioni di profili femminili sul dritto (si vedano tutte le monete di valore superiore alle 20 L.), alcune delle quali rappresentano espressamente l'Italia e non altri personaggi femminili; nella gran parte dei casi però si tratta di versioni che vengono coniate posteriormente o contemporaneamente alla pubblicazione della poesia darrighiana ed è quindi da escludere che il poeta ne abbia tenuto conto.

²¹⁶ CS57, p. 53, vv. 6-7.

²¹⁷ HO75, p. 819.

stampato sopra alle vecchie monete forse già sostituite e deprezzate da qualche nuovo tipo di denaro portato dalla guerra:²¹⁸ se l'autore si riferisse alla moneta della lira del '46 e non a quella del buono di cassa avrebbe infatti commesso un anacronismo, essendo il romanzo ambientato nel '43. Oltretutto il sostantivo *horcyniano* «femminona» si sposa benissimo con la corpulenta figura ieratica dal sapore ellenico, ritratta per intero sul suo trono, nel dritto del buono da una lira. Ritornando però all'attenzione figurale sull'oggetto moneta che si può isolare nei versi di *Gioventù qui ci passa ad annodare* – un'attenzione che non riguarda solo la personificazione femminile ma anche il nome stesso dell'Italia²¹⁹ che in questo caso non è solo parola ma anche immagine, essendo incisa in scrittura capitale sulla moneta della lira e quindi visualizzabile – un altro aspetto porta a notare ciò che l'oggetto visivamente costruisce con il suo muoversi fisico e testuale: la moneta è descritta da D'Arrigo matericamente fra le dita, toccata e divenuta ormai un amuleto, protagonista di un rito in cui dei ragazzi, dei maschi, se la passano in giro, di mano in mano; ma quell'oggetto è anche persona, è donna a cui far boccoli ai capelli («oh come fra le dita qui si onora / la sua capigliatura di cometa / quella chioma più lunga della vita / [...] Italia inanelliamo al nostro dito»²²⁰), creando cerchi elicoidali e concentrici che evocano da una lato la rotondità della moneta, stadio metamorfico prece-

²¹⁸ Il passo del romanzo a cui si fa riferimento è il seguente: «Si trattava, se ne aveva voglia, di andare a dare un'occhiata e vedere, sentire che si diceva: se si diceva, cioè, se c'erano in vista novità per il pescatore, se c'era chi pescava, se s'incontravano riatteri, con pesce o senza, e che pesce e che prezzo, e se già stilava un calmiera [...], e poi ancora, che denaro si usava ora, sonante o muto e chi c'era ora stampato sopra, e se questo denaro aveva deprezzato assai il denaro di prima, col profilo della bella femminona chiamata Italia, e di quel bagonghi baffuto che dicevano il re di quella Italia, o se l'aveva deprezzato poco o niente; se la gente, insomma, con la stessa lira di una volta poteva ancora accattarsi un chilo di pasta del Mulino Puleo, una boatta di salsa Cirio o Le Belle...» (ivi, pp. 819-820).

²¹⁹ Non è un caso probabilmente che nel passaggio da CS57 a CS78 l'autore metta in evidenza mediante il corsivo il termine «Italia» ai vv. 8 e 16 della poesia.

²²⁰ CS57, p. 53, vv. 10-12, 16.

dente, e dall'altro gli anelli di fumo animati dalle sigarette accese,²²¹ stadio metamorfico successivo, condividendo un'unica forma visiva per più sensi metaforicamente ricongiunti. Ma nella terza e quarta strofa della poesia si possono individuare anche altri tipi di intertesti figurativi, meno diretti, che potremmo definire stavolta artistici: due particolari dettagli, due altre forme metamorfizzate dell'Italia (dopo il nome, la moneta, il profilo femminile e il fumo) che sono l'immagine della donna al davanzale («Al davanzale / sta questa donna che si chiama Italia»²²²) e la treccia («Gioventù qui ci passa ad annodare / la lunga treccia che si chiama / Italia, e pare gioco da focolare»²²³). Si è già accennato alla stretta inclusione vissuta da D'Arrigo a Roma nell'*entourage* degli artisti meridionali, guttusiani e marguttiani: diviene quindi naturale pensare a un'influenza delle opere di questi pittori e scultori sulla capacità immaginifica e inventiva del poeta che nello stesso momento in cui lavorava alle poesie si occupava di critica d'arte. Nella direzione di questa influenza possiamo dunque provare a spiegare le due immagini individuate.

La figura della donna al davanzale, oltre che in *Gioventù qui ci passa ad annodare*, è già presente anche tra i primi versi di *Oh, in Italia memoria* («Oh, in Italia memoria delle donne / che tortore impettite ai davanzali / improvvisate si battono le cosce»²²⁴) e ancor prima in alcuni elzeviri – donne ai davanzali come figure immaginate sono infatti presenti sia in *Scirocco in Sicilia* («Il Progresso d'Italia», 15 maggio 1948), sia in *Le Sicilie di Taormina* («Il Progresso d'Italia», 25 agosto 1948) e anche all'inizio di *Il Papa non vuole che le Lupe lattino i Romuli* («Il Progresso d'Italia», 17 marzo 1949) dove le donne sono affacciate alle finestre con lussuria. Si tratta quindi di un'immagine che ricorre, forse sempre intrisa dello stesso significato, in più *loci*, che si potrebbe forse spiegare attraverso una suggestione data dai dipinti di Guttuso, grande

²²¹ «Ci scambiamo, / patria di sogni, un anello di fumo» (ivi, p. 54, vv. 20-21).

²²² *Ibid.*, vv. 24-25.

²²³ *Ibid.*, vv. 30-32.

²²⁴ Ivi, p. 11, vv. 1-3.

amico dello scrittore messinese: il pittore bagherese ha rappresentato infatti in alcuni suoi dipinti e disegni donne che si affacciano da parapetti, davanzali e balconi o che semplicemente si trovano nei pressi di aperture finestrate che volgono all'esterno. Un olio in particolare vale la pena indicare con più precisione, la *Donna alla finestra* dipinta nel 1942 che si trova oggi al Mart di Rovereto: in questa tela – che forse D'Arrigo ebbe modo di vedere nello studio di Guttuso dove si recava spesso per vederlo dipingere – si osserva infatti sullo sfondo una donna vestita di rosso (come rosse sono le vesti saracene delle donne di *Oh, in Italia memoria*) affacciata alla finestra e ritratta di spalle mentre appoggiata al davanzale guarda in basso: un ottimo riferimento iconografico da affiancare ai versi che abbiamo citato sopra. In questo caso però manca un riscontro filologico, nel senso che nulla porta a pensare in modo logico e non eminentemente suggestivo che D'Arrigo si sia ispirato al dipinto di Guttuso. Se però si cercano altre strade oltre quella guttusiana un riferimento più esplicito e verificabile lo si trova a proposito di certe «donnine» che esposte come bandiere ciascuna alla finestra della propria stanza aspettano i cacciatori nell'ormai famigerato padiglione»,²²⁵ rintracciate e descritte da D'Arrigo come figure caratterizzanti delle opere di Maccari, autore recensito in un articolo scritto per «Vie Nuove»: difatti la *iunctura* visuale darrighiana delle donne-bandiere qui evocata si può dire sia la stessa di quella che si può circoscrivere in *Oh, in Italia memoria*, dove le donne al davanzale non diventano bandiere esse stesse ma lo diventano attraverso le loro «rosse / vesti saracene [che] sventolano»²²⁶ come fossero «insegne di lussuria».²²⁷

²²⁵ F. D'ARRIGO, *La satira di Maccari*, in «Vie Nuove», IX, 46, 1954, p. 19.

²²⁶ CS57, p. 11, vv. 5-6.

²²⁷ *Ibid.*, v. 5. Si tenga però conto del fatto che l'immagine delle vesti che sventolano come bandiere, presente in *Oh, in Italia memoria*, risale almeno agli anni Quaranta, poiché nei *Versi per una siciliana* si legge già: «Sventola alla difesa d'una sera / la tua rossa veste saracena» (Manoscritto autografo inviato da S. D'Arrigo a C. Zipelli, 1946, ANSR).

Anche l'iconografia della treccia può poi essere ricondotta a un intertesto artistico, non pittorico ma in questo caso scultoreo. Innanzitutto è bene rilevare che la treccia è un elemento che si ritrova spesso nel *corpus* letterario darrighiano. Nel CS stesso, oltre che in *Gioventù qui ci passa ad annodare* – dove la treccia è in sé personificazione e non elemento accessorio come accade in tutti gli altri casi²²⁸ –, si può ricordare la «Vergine / che siciliana lunga di treccia, / [...] si lusinga e arde nei battimani»²²⁹ presentata come partecipante alla scena sacra di *Per un fanciullo ingaggiato come angelo*; tra i racconti-elzeviri degli anni Quaranta è poi molto seducente l'immagine del giovane cadavere dell'indovina Angiolasanta, sistemato nel suo letto dalla mammana con due lunghe trecce di capelli neri che gli corrono lungo il corpo.²³⁰ In *HO* invece ci sono diverse occorrenze in cui le trecce diventano un emblema di femminilità sempre diversa: la giovane Cata, che 'Ndria incontra insieme alle sue compagne in un giardino di aranci, si scioglie le trecce esprimendo in quel gesto il tentativo di concedersi²³¹ per superare il suo trauma (dopo il fallimento di questo tentativo l'anziana Jacoma glielie rifa²³²); le donne cariddote, orgogliose e di grande generosità, vendono invece le loro trecce al capellaro di Granatari per contribuire anche loro nel far fronte ai debiti della

²²⁸ La lunga treccia che annoda la gioventù sembra più assomigliare a una corda e pare non essere fatta di capelli, quando invece lo è nelle altre occorrenze simboliche darrighiane; tuttavia il fatto che nei versi precedenti vengano richiamati la chioma e la «capigliatura di cometa» (CS57, p. 53, v. 11) della donna-Italia spinge inconsciamente il lettore a immaginare la treccia come appartenente ad essa.

²²⁹ Ivi, pp. 19-20, vv. 14-15, 17.

²³⁰ «La mammana vestì la ragazza d'un brillante taffetà viola, le pettinò i capelli lucidi e neri e li spartì in due trecce lunghissime che passando sotto gli orecchi, fluirono sul seno sino alle mani» (F. D'ARRIGO, *Nelle braccia della "mammana" è morta l'indovina Angiolasanta*, in «Il Progresso d'Italia», 17 febbraio 1948. Già pubblicato nel 1947 in ID., *Angiolasanta l'indovina: la ragazza che si incontrò col diavolo*, in «Espresso», 14 aprile 1947).

²³¹ Cfr. HO75, p. 34.

²³² Cfr. ivi, p. 41.

comunità contratti per l'acquisto della palamitara nuova;²³³ ma le più famose trecce horcyniane in assoluto rimangono quelle di Ciccina Circè, quelle trecce unte di olio d'oliva, campanellate, fatte di pelo durissimo «che le pendevano, lunghissime, sino alle caviglie e rilucenti d'un forte splendore nero corvino»,²³⁴ emblema di movimento e di freno, usate da 'Ndria come briglie²³⁵ per controllare e al tempo stesso aizzare quella femminota, ma che sono anche strumenti di desiderio tramite cui la donna-maga-sirena potrebbe, se potesse, attirare i suoi amati marinai morti, legandoli e annodandoli come la filiforme Italia di *Gioventù qui ci passa ad annodare*.²³⁶ Si ritrovano dunque in tutti questi casi donne con lunghissime trecce, come fossero corde che corrono lungo i corpi fino a cingerle visualmente, divenendo carattere peculiare della loro sembianza femminile. L'ideazione di questo simbolo figurativo, lasciando da parte la realizzazione imitativa del reale,²³⁷ si deve forse alla particolare ammirazione per una scultura di Manzù, quella

²³³ Cfr. *ivi*, pp. 183-184.

²³⁴ *Ivi*, p. 323.

²³⁵ 'Ndria, durante la traversata, tiene in mano le trecce di Ciccina Circè che fungono da contatto fisico e da strumento di controllo: si veda in particolare *ivi*, pp. 362 e sgg. L'impulso di tenere in mano le trecce della donna per controllarla eroticamente ritorna comunque anche durante l'amplesso che i due consumano sulla spiaggia.

²³⁶ Nel romanzo colpisce infatti la consonanza della treccia che lega e che annoda le anime dei marinarelli morti come fossero aspiranti amanti della femminota: «Se si lagnava, si lagnava, sì, perché si sapesse, solo, di non avere un altro cuore, nuovo di zecca, di quelli là, di roccia. L'avesse avuto, l'avrebbero vista Ciccina Circè, i marinarelli. Si sarebbe gettata incontro a loro: attaccatevi qua, gli avrebbe detto, qua, 'mari giovani, iattarelli annegati, qua, a queste mie trecce, iattarelli annorbati. Sentitele, come sono lunghe e forti e nere corvine, le trecce di Ciccina Circè. Legatevi, legatevi con le mie trecce, legatevi alla vita di Ciccina Circè, fate un nodo bello grosso fra la vostra vita morta e la mia viva e venitemi tutti dietro, dietro al culo mio, biondi, rossi e bruni, continentali e meridionali, coda mia bionda, coda mia rossa e bruna...» (*ivi*, p. 349).

²³⁷ Non è da escludere infatti che D'Arrigo si sia ispirato alla reale capigliatura delle donne siciliane e calabresi che egli ricordava acconciate in tal modo.

che D'Arrigo chiama la *Grande danzatrice*, ossia una ballerina in bronzo con una lunga treccia dietro le spalle che è parte della serie di sculture che il bergamasco realizza per ritrarre passi di danza. Si può considerare la scultura un intertesto figurativo a tutti gli effetti, per il quale è possibile anche riportare un riscontro filologico del D'Arrigo critico d'arte: infatti l'opera, che venne esposta alla VII Quadriennale di Roma nel 1955 insieme a due "bozzettini" che facevano tutt'uno col pezzo grande, fu vista e recensita dallo scrittore aliese su «Vie Nuove» nel '56; in particolare, la scultura viene descritta nelle sue forme focalizzando proprio l'acconciatura dell'esile fanciulla ritratta, la quale, a detta di D'Arrigo, appare «purissima eppure tutta tesa e inquietante lungo la treccia, una invenzione di prim'ordine, che da capo a piedi protegge nello spazio l'acerbo corpo».²³⁸ In effetti il bronzo è come si reggesse tutto sulla treccia rigida e rettilinea, lunga fino ai piedi, che è attaccata alla testa della ragazza: i capelli intrecciati diventano un'asta verticale a cui, in punta di piedi e in equilibrio instabile, la nuda fanciulla si appoggia dorsalmente aiutandosi con le mani. Essendo quindi la treccia un elemento che contraddistingue e informa in modo preminente la statua di Manzù, non stupisce che D'Arrigo ne parli nei termini di un'invenzione originalissima, di prim'ordine, e non è insensato pensare che egli abbia poi tenuto presente questa rappresentazione per l'uso letterario del simbolo della treccia nella sua poesia come anche nella prosa.

La critica d'arte darrighiana in qualche caso viene dipoi anche in aiuto nel comprendere ciò che visualmente le espressioni usate nei versi di *CS* vogliono significare. Si prenda a riferimento ad esempio il dettaglio figurativo contenuto nella seconda strofa di *In una lingua che non so più dire*:

O in una lingua dove avanza, oscilla
col suo passo di danza che si cuoce

²³⁸ F. D'ARRIGO, *Tre scultori alla Quadriennale*, in «Vie Nuove», XI, 1, 1956, p. 19.

al fuoco della gioventù per sfida,
sposata a forma d'anfora, a quartara.²³⁹

Qui la lingua assume le forme di un corpo che cammina, che ancheggia e che balla, o almeno così è possibile desumere. Ma la riflessione che sta dietro a questa metafora è tutta racchiusa nella «forma d'anfora, a quartara»²⁴⁰ e non appare immediatamente intellegibile. Per comprendere a pieno ciò che D'Arrigo intendeva esprimere, riferendosi anche al clima etnico e identitario tutto siciliano del resto del componimento, basta leggere forse quanto l'autore ha scritto nel '55 a proposito delle raffigurazioni umane nella pittura di Migneco:

Quali sono questi contenuti? Sono quelli in cui Migneco, siciliano emigrato da tanti anni a Milano, continua a riconoscersi ormai proverbialmente. Sono contenuti da Sicilia a mezzogiorno, *quando il colore è dominante è quello del mattone cotto e persino la pelle degli uomini si acclimata al tono della terracotta, il corpo si apparenta all'anfora: alla quartarara, alla giara*. In quella Sicilia da mezzogiorno, che è l'ora in cui l'isola più spontaneamente e più immutabilmente si offre al fuoco del ricordo [...] è questo contadino che torna dalla terra, bruciato, come da un suo remotissimo passato, spingendo l'asino carico di pomodori [...] è questa madre monumentale avvolta nello scialle del suo lutto che versa lacrime sull'antico dolore di Sicilia, come in un bassorilievo funerario. Sono questi i contenuti di quella Sicilia, depositativi, sembrerebbe, più che dal pennello di un pittore, *dal fuoco di un vasaio, ceramista o scultore*: depositati nelle terre bruciate, nel giallo, nel nero, in colori e in forme fortemente rivelatori e classificatori del suo sentimento e

²³⁹ CS57, p. 34, vv. 6-9.

²⁴⁰ *Ibid.*, v. 9. La quartara è un recipiente in terracotta caratterizzato da due ampie anse nella parte superiore. Le origini di tale manufatto sono antiche ed era usata soprattutto nel mondo rurale siciliano per il trasporto e la conservazione di liquidi, sebbene col tempo avesse anche assunto la funzione di unità di misura.

della sua emozione. Contenuti che popolano una Sicilia statica, atemporale, fissata nel ricordo che la stimola, più per “tessere” di realtà che per azioni.²⁴¹

La lingua allora, nei versi della poesia del CS, diventa giara e quar-tara perché si umanizza, metamorfizzandosi in un corpo che può essere quello di un qualsiasi uomo siciliano, cotto al sole come argilla durante l'estenuante lavoro nell'ora più calda, con il «fuoco della gioventù»²⁴² che diviene variante per indicare una ben più poetica fonte di calore. Il senso torna nell'immagine: l'identità isolana rappresentata dalla lingua passa attraverso l'aspetto esteriore, una conformazione somatica ambientale, che caratterizza gli abitanti della Sicilia, giovani uomini e donne che si muovono e che lavorano sfidando il calore della loro stessa terra, modellando i loro corpi come fossero vasi di terraglia.

Ma la figuratività darrighiana può essere declinata anche nel simbolismo. È quello che accade nell'intertesto archeologico di *Pregreca*, unico caso nella raccolta del CS di citazione figurativa dichiarata e spiegata, perché appunto realizzata nell'ambito di uno sviluppo semantico-simbolico funzionale alla costruzione del messaggio poetico. Il riferimento iconografico riguarda l'ottava strofa del poemetto, che rappresenta verbalmente un dipinto rupestre con un particolare soggetto zoomorfo.²⁴³ Una cerbiatta mesta e incerta che è tracciata sulla parete con una linea sottile, dura e spezzata, con una labilità che rispecchia i molti millenni a cui è sopravvissuta. Si tratta di uno degli animali visibili tra le pitture rupestri paleolitiche presenti nella Grotta di Cala dei Genovesi, nel sito archeologico di Levanzo, la più piccola isola delle Egadi, che

²⁴¹ F. D'ARRIGO, *Migneco a Roma*, in «Vie Nuove», x, 17, 1955, p. 23. Corsivo nostro.

²⁴² CS57, p. 34, v. 8.

²⁴³ «Con linea esile, d'aria dura, / grafia labile, esotica / libertà qui si figura / cerbiatta malinconica / che tremula, esterrefatta / corre l'alea ma intatta / metafora vola dall'aldilà, / libertà sempre in fuga, intravista / sulla immemore pista / dei morti, così ignota / da arrossirgli ancora la gota» (CS78, p. 15, vv. 116-126).

costituisce una delle più importanti testimonianze di arte parietale tardoglaciale dell'intero Mediterraneo, datata a dodicimila anni fa circa. A indicare una collocazione geografica precisa è lo stesso autore, il quale in una *Nota* posta alla fine della poesia nella sua prima pubblicazione del 1961 su «Palatina», poi riportata anche alla fine dell'edizione mondadoriana di *CS* scriveva:

La *cerbiatta*, cui qui si attribuisce, in astratta e temeraria ipotesi, valore di simbolo figurato dell'idea di libertà, si vede (con altri graffiti, di cervi, daini, ecc. animali ormai definitivamente scomparsi dalla fauna dell'isola) nella Grotta detta Cala dei Genovesi nell'isola di Levanzo, una delle Egadi.²⁴⁴

Il luogo presenta alle pareti due cicli pittorici, uno inciso e l'altro dipinto, distinguibili cronologicamente e artisticamente, e le incisioni raffigurano, oltre a diversi animali, anche alcune figure umane: immagini che documentano la cultura e i riti propiziatori di comunità antropiche, composte soprattutto da cacciatori, esistite fra Paleolitico e Neolitico. D'Arrigo preleva queste figure, che forse aveva avuto modo di vedere dal vivo durante le sue gite in Sicilia, e le simbolizza, per certi versi arbitrariamente (e nella *Nota* sopracitata si legge una chiara *excusatio non petita* a conferma di ciò), per creare un appiglio archeologico in linea con i riferimenti pregreco della poesia e per delineare, attraverso una storicizzante semantica di valori, quella libertà che i cafoni di Sicilia – morti emigranti, corpi seccati dal sale e rattappiti per le rughe del tempo, morti che parlano una lingua silenziosa e usano un alfabeto mormorato – non possono conoscere in vita e trovano in morte.

Un'altra soluzione figurativa della poesia darrighiana è poi quella della contrapposizione chiasmica delle forme, di cui si trova un esempio molto interessante nel distico che apre *Avevi alito un corpo*: «Ora come

²⁴⁴ ID., *Per un fanciullo ingaggiato come angelo durante una sacra rappresentazione in Sicilia – Quando con mite – Pregreca*, cit., p. 20; poi anche in CS78, p. 81.

sirene e pesciluna / incurvano molli il mare Peloro». ²⁴⁵ Quest'introduzione ai versi successivi è fortemente indirizzata figurativamente dalle due specie di creature marine evocate: la sirena, famosissimo soggetto mitico di tradizione soprattutto omerica, e il pesceluna (chiamato anche *Mola mola* o *sunfish*), uno dei più pesanti pesci ossei tropicali, presente anche nel Mediterraneo e occasionalmente negli altri mari italiani. Quest'accoppiamento non ha solo il sapore della rarità dei soggetti (perché è molto raro vedere pesciluna in acqua e impossibile vedere le mitiche Sirene) e della similarità comportamentale (le sirene sono creature immaginate spesso fuori dall'acqua e anche i pesciluna hanno la tendenza a salire in superficie per esporsi al sole: entrambi quindi probabilmente per questi motivi "incurvano" il mare messinese), ha anche una comunanza complementare per la conformazione iconica dei soggetti. Se infatti ciò che caratterizza la sirena, creatura marina antropomorfa, è la presenza di una coda di pesce che sostituisce le gambe umane, ciò che contraddistingue la specie del pesceluna è proprio la mancanza di una coda sviluppata come la possiedono tutti gli altri pesci, ²⁴⁶ tanto da sembrare all'occhio inesperto un grosso pesce dalla coda mozzata. In questo gioco di presenza e assenza di appendici corporee, in questo chiasmo della coda come elemento in più o in meno, si sviluppa il senso visivo, soggiacente a un motivo che troverà grande sviluppo semantico e narrativo nell'*HO* con la fenomenologia dialettica dello scodamento. ²⁴⁷

²⁴⁵ CS57, p. 14, vv. 1-2.

²⁴⁶ Il *Mola mola* è un pesce osseo che visivamente risulta essere quasi senza coda: il suo corpo è appiattito, costituito da una testa di lunghezza e larghezza simile a cui è direttamente attaccata una piccola coda molto corta e si muove unicamente attraverso la spinta corporea.

²⁴⁷ Molte sono le sequenze di *HO* che vertono sul tema della coda e sul trauma della sua perdita: i fanciulli che si travestono per gioco da Sirene facendosi una coda con foglie di palma (HO75, pp. 664-667), il verdone scodato (ivi, pp. 293-294 e 430-434), il sogno di 'Ndrja in cui Ciccina Circè in forma di sirena viene scodata dal sole (ivi, pp. 646-652) e infine la grande e fondamentale scena dello scodamento dell'orca (ivi, pp. 881-893). La coda come soggetto e simbolo narrativo è però anche presente in un racconto giovanile di D'Arrigo intitolato *La*

Un'analisi della visualità darrighiana in poesia deve altresì concedere spazio anche all'aspetto coloristico. D'Arrigo invero è solito scolpire le figure, le persone, le cose, le immagini dei suoi versi attraverso una tecnica contrastiva che mette in evidenza la spiccata visualità della composizione lirica: nelle poesie del *CS* ritroviamo quindi spesso chiazze di colore che suggeriscono le forme e i significati reali delle immagini usate per costruire la visione poetica.²⁴⁸ Il principale mezzo contrastivo usato nella silloge per delineare gli elementi figurativi è probabilmente la duale complementarità del nero-bianco declinata nella sovrappositiva antinomia luce-ombra, sole-notte o lucido-opaco. Questo contrasto, che appare già un fondamentale elemento di riflessione per il D'Arrigo critico d'arte, sarà messo poi in evidenza quale stilema vero e proprio anche nella narrazione (si pensi per esempio all'apparizione di Ciccina Circè nell'*HO* in cui l'autore fa emergere la figura della donna dal buio, affinché la luce descrittiva la renda conoscibile al lettore prima ancora che al protagonista). Esempi possono essere la «nera canzone, / spirata ai corni della luna»,²⁴⁹ luna che è bianca, in *Cinque motivi per la giovinezza*, oppure la «bocca zecchino e nerofumo»²⁵⁰ della madre, metaforicamente rilucente e al tempo stesso scura, di *In Sicilia, a memoria degli amici*, o ancora la capacità

coda di Edoardo, nel quale il protagonista è un bambino che nasconde come segreto una piccola coda attaccata all'estremità della schiena. Sulla simbologia della coda e sulla valenza semantica dello scodamento si rimanda a S. PERPETUINI, *Il corpo scodato. Corporeità umana e non nell'inferno di 'Horcynus Orca' di Stefano D'Arrigo*, in «DNA», III, 1, 2022, pp. 17-30; ma si veda anche G. FORNI, «Come se l'animale si risvegliasse dalla parola scritta sulla sabbia». *Parole e animali in 'Horcynus Orca' di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 808-809.

²⁴⁸ Per citare un commento di Giordano, le poesie di D'Arrigo possono essere valutate come «vere e proprie macchie di colore, di improvvisi squarci memoriali che riconquistano – allo spazio dei versi – volti e parole, di morti e di persone ancora viventi ma che conservano sotto la pelle, sotto le rughe, nella dolcezza o nella fierezza delle loro movenze, i segni, quasi le impronte di chi ha percorso nei secoli le stesse contrade» (E. GIORDANO, *La dimora del mito. Sulla poesia di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 315).

²⁴⁹ CS57, p. 7, vv. 3-4.

²⁵⁰ Ivi, p. 43, v. 11.

di Agata Miracolo di creare tenebre e luce a suo piacimento²⁵¹ come l'autore scrive nei *Versi per la madre e per la quaglia*. Il nero sottoforma di oscurità, buio e tenebre, sembra però avere un preminenza nelle atmosfere poetiche di D'Arrigo. Si potrebbe osare nell'interpretare questo colore come tinta rappresentativa della Sicilia darrighiana, da collegare alla tristezza malinconica del ricordo personale ma anche a un più generale sintomo di condizione precaria e mistica, persino antropologica,²⁵² etnica, perché come lo stesso scrittore scriveva nel '48 in *Accade ora in Sicilia la dignità dell'uomo* il nero rappresenta anche la condizione sociale del Siciliano di tutti i tempi.²⁵³ C'è anche la volontà di riferirsi a un certo substrato culturale: per questo motivo il Sant'Agostino di *Morire forse nei libri di scuola* apparirebbe allora come un «Santo moro dipinto»²⁵⁴ con una pelle di ebano che riprende certe effigi di santi venerati in Sicilia,²⁵⁵ o ancora i diversi

²⁵¹ «Facevi tenebre a tuo piacere / [...] scambiavi con il sole stelle e luna / in quelle sere, e quante a una a una / ne ricordo precoci e nere, nere / dai tuoi occhi volate nei miei» (ivi, pp. 50-51, vv. 109, 112-115).

²⁵² Cfr. J. NIMIS, *'Codice siciliano' di Stefano D'Arrigo: una poetica del «caosmos»*, in *Stefano D'Arrigo: un (anti)classico del Novecento?*, cit., p. 226: «La *Heimat* di Stefano D'Arrigo, il suo territorio esistenziale, si fonda non tanto su una lingua, appunto perché questa è dichiarata (appena oltre la metà della raccolta) “lingua che non so più dire”, ma sull'espressionismo delle immagini e sui ritmi della poesia darrighiana. La forza suggestiva della poesia risiede infatti in gran parte sulle immagini “caosmiche” evocate, anche perché tali immagini vengono presentate nei forti contrasti di sole e luce o con atmosfere cupe, notturne [...], nella pregnanza di scene surrealistiche [...], e sempre in una forte scansione» (*ibid.*).

²⁵³ «Il feudo è l'isola, è nero: le olive nere di scarto, il pane nero, il rachitismo dei figli, la tisi delle madri e dei padri, e il silenzio cocente che dura da generazioni tra i figli che nascono e i padri che muoiono senza strillare, senza gemere, perché è così, perché è stato sempre così» (F. D'ARRIGO, *Accade ora in Sicilia la dignità dell'uomo. Il silenzio terribile del feudo e delle solfare sono sconfitti dai morti e gli uomini usano parole nuove*, in «Il Progresso d'Italia», 19 aprile 1948).

²⁵⁴ CS57, p. 24, v. 13.

²⁵⁵ Nella zona del messinese, ma poi in tutta la Sicilia, sono diversi i simulacri di santi dalla pelle scura venerati dal popolo: partendo dalla Madonna di Tindari, che D'Arrigo menziona con il «Suo Sacro Viso d'ebano lucente» (F. D'ARRIGO, *Nelle braccia della “mammana” è morta l'indovina Angiolasanta*, cit.), si possono

richiami all’Africa nera presenti in vari componenti, o l’oliva «nera e appassita in pugno»²⁵⁶ nominata in *In una lingua che non so più dire* che richiama i “passuluni”, un alimento tipico per i pescatori e per i contadini ricordati da D’Arrigo, o le nere anime latranti di *Oh care, oh nere anime*. Le sensazioni coloristiche di *CS* però non sono sempre paralizzate nel semplice accostamento luce-buio, sole-ombra, bianco-nero: anche l’uso degli altri colori contribuisce a rendere viva la costruzione letteraria delle parole, poiché nella poetica di D’Arrigo il colore può diventare a tutti gli effetti soggetto di un testo e di un’opera d’arte in generale. Questo è possibile desumerlo da una illuminante riflessione darrighiana scritta a proposito del *colour turn* pittorico dello scultore Italo Ciampolini:

Il colore è soggetto, il colore è questa pittura, ciò che il colore può essere nelle mani e negli occhi di un uomo in quelle condizioni, di un uomo che dopo tanto dolore ha ricevuto da Dio un bacio “come un fendente”. Il colore è questa pittura, lo spettacolo inenarrabile che è il colore, se stesso, quando diviene strumento d’una tale estasi, d’una tale pietà, si direbbe: abisso e vetta, selva di serpi, fiume di inchiostro in piena, mare di naufragi, cieli vorticosi a precipizio caduti sino alle regioni ignee; e poi, una marina d’alba, rarissima fra quegli abissi che hanno sul fondo una pupilla che fu umana e disperata, fra quei picchi che feriscono come spade l’azzurro.²⁵⁷

Il colore è descritto come dato inenarrabile. E ciò è certamente interessante se se ne valuta la capacità narrativa: i colori non possono essere raccontati perché raccontano, non possono essere descritti perché descrivono, non possono essere il risultato dell’interpretazione critica

ricordare ad esempio, tra i tanti santi del messinese, san Benedetto il Moro, san Calogero, san Cono.

²⁵⁶ CS57, p. 34, v. 4.

²⁵⁷ F. D’ARRIGO, “*Un bacio come un fendente*”. *Da sei mesi Ciampolini dipinge disperatamente le pareti e il pavimento del suo studio*, in «Il Giornale di Sicilia», 21 ottobre 1949.

perché sono gli strumenti per l'interpretazione critica. All'interno della *plaque*te darrighiana i versi più esemplificativi della figuratività coloristica messa in campo dell'autore sono probabilmente quelli della prima strofa di *In una lingua che non so più dire*.²⁵⁸ La lingua si colora nelle parole del poeta di giallo, azzurro, rosso e infine nero e gli aggettivi rendono immediatamente la visionarietà tonale dei versi. Si tratta di metafore coloristiche che rimandano a tratti somatici di popoli "siciliani" perché venuti in Sicilia: il colore biondo è associabile ai capelli come l'azzurro agli occhi nei volti di genti germaniche, nordiche, che però sono anche sveve, cioè, con un po' di immaginazione, anche rosse (di capelli) come tradizionalmente si credono essere stati i Normanni, e questo è ciò che riguarda il punto di vista della madre del poeta; quest'ultimo invece vede il nero delle olive, raggrinzite e appassite al sole cocente dell'isola, vede quindi gli Arabi della nera Africa, scuri in volto (quegli Arabi che forse hanno per reliquia una rugosa "oliva" di pietra nera che sarebbe la veneratissima *al-hagiar al-aswad* incastonata nella *ka'bah?*). Sono colori che oltre a richiamare i popoli invasori di una terra, i quali hanno lasciato traccia storica in una lingua che ormai non esiste forse più, che ormai non può più essere parlata, possono richiamare, forzando ulteriormente un po' le congetture visuali, il paesaggio dell'isola: il biondo dei campi di grano dell'entroterra, l'azzurro del mare che bagna le coste, il rosso dei vulcani in eruzione (l'Etna ma anche quelli eoliani) e il nero delle rocce laviche. Ma *In una lingua che non so più dire* non è l'unica poesia in cui i colori suggeriscono immagini e visioni: in qualche caso il colore diventa appiglio per individuare intertesti iconografici. Chiaro esempio può essere la doppia evocazione del rosso tra i pochi versi di *Oh, in Italia memoria*, dove donne «scoppiando papaveri contromano»²⁵⁹ (o «sottomano»²⁶⁰) appaiono vestite

²⁵⁸ «Nessuno più mi chiama in una lingua / che mia madre fa bionda, azzurra e sveva, / dal Nord al seguito di Federico, / o ai miei occhi nera e appassita in pugno / come oliva che è reliquia e ruga» (CS57, p. 34, vv. 1-5).

²⁵⁹ CS57, p. 11, v. 4.

²⁶⁰ Nell'edizione del 1978 l'avverbio «contromano» è infatti sostituito con la nuova lezione «sottomano» (cfr. CS78, p. 21, v. 4).

con lussuose e arabeggianti vesti rosse mosse dal vento come fossero bandiere.²⁶¹ Al lettore che legge i versi innanzitutto sovvien il colore associandolo al fiore (il papavero nella sua specie più diffusa è infatti rosso) poi però deve ampliare quest'associazione quando è nominato in aggettivazione delle vesti: ne viene fuori comunque una visione permeata totalmente da questo colore. Negli scritti di D'Arrigo ritroviamo altre immagini del genere associate in modo puro e simbolico al colore rosso: per quanto riguarda il papavero, questa è un'immagine che già compare in *Per il soldato Esposito squillano le trombe nel Sud*, dove è usata per visualizzare la macchia di sangue sul cadavere di un uomo ucciso,²⁶² ben più articolato è invece il dettaglio delle donne vestite di rosso che diviene chiaro segno di identificazione di alcune delle bagnarote-femminote, che portano gonne rosse, mentre altre ce le hanno nere (d'altronde nero è il gineceo del rosso papavero), come D'Arrigo sottolinea in più occasioni:

Questo treno lunghissimo, intanto, è un odore salso, uno scroscio sulle rotaie. È grecale sullo Stretto, vento che gonfia come mongolfiere le ampie gonne rosse e nere delle bagnarote.²⁶³

²⁶¹ «e insegne di lussuria le rosse / vesti saracene sventolano» (CS57, p. 11, vv. 5-6).

²⁶² Nell'articolo si legge: «Al centro del silenzio e della folla, simile a un isolotto, giaceva il cadavere del soldato Esposito, folgorato dal sole come dal cono di un riflettore e infastidito già dalle mosche che succhiavano il papavero di sangue sfioccatogli sul petto. [...] Tra poco forse quel fazzoletto d'uomo, le mosche e il papavero avrebbero avuto i lembi, le alucce e i rossi petali strappati e gettati via. [...] Una ragazza rossa in viso, scarmigliata, cogli occhi spiritati, si staccò dal grosso della folla, imbucandosi a capofitto nel varco delle gambe divaricate di un gendarme e raggiunto con un salto felino il cadavere, lo toccò con tutte e due le mani, levandole poi trionfalmente per aria [...]. Improvvisamente si mise sui ginocchi, nascose con una mano gli occhi dell'ucciso e con foga, più che mai come una gatta, delirante, uterina, mostruosamente dolce, si diede a leccare il sangue di quel papavero, l'oppio a grumi di quell'uomo» (F. D'ARRIGO, *Per il soldato Esposito squillano le trombe nel Sud*, «Il Progresso d'Italia», 3 febbraio 1948).

²⁶³ F. D'ARRIGO, *Memoria di Roma su un treno lunghissimo*, cit.

Qualche lembo di colore rossofiamma spuntava dal numeroso fascio delle gonne: questa scoperta, delle gonne rosse fra le nere, che esse solo portano quasi per bellezza e bandiera, come a un segnale, glielie fece riconoscere per femminote.²⁶⁴

Tale scelta coloristica in sede di ricerca di intertesti pittorici suggerisce una strada ben precisa che riporta a Guttuso. Se infatti si osservano i dipinti guttusiani della prima stagione (quella cioè che cronologicamente coincide col rapporto di amicizia tra il pittore bagherese e lo scrittore aliese) non mancano mai figure femminili vestite in rosso. In particolare attenendoci a riscontri filologici, ovvero ai riferimenti che si ritrovano negli scritti darrighiani di critica d'arte, sono diversi i dipinti con donne in vesti rosse che D'Arrigo vide: si può segnalare ad esempio l'*Occupazione di terre incolte in Sicilia* del 1950, a cui lo scrittore riservava una particolare attenzione;²⁶⁵ ma è un articolo del 1955 su «Vie Nuove», dedicato al resoconto della personale di Guttuso alla Leicester Galleries di Londra, a dare delle importanti informazioni circa il potente utilizzo simbolico delle bandiere rosse associate alle figure femminili. Qui D'Arrigo menziona tre dipinti di Guttuso (*Eroina della battaglia per la terra*, *Occupazione delle terre incolte* e *Strage di Portella*)²⁶⁶ che hanno una

²⁶⁴ HO75, p. 15.

²⁶⁵ D'Arrigo conosceva benissimo l'opera e la menziona in vari scritti – si veda ad esempio F. D'ARRIGO, *Gran Gala delle vernici. Si è aperta in tutta Italia la stagione delle mostre d'arte che si annuncia molto intensa e promettente. A Roma, due nuovi scultori*, in «Vie Nuove», VIII, 44, 1953, p. 17 (in cui il dipinto è nominato insieme al ritratto della moglie di Guttuso, Mimise Dotti, nel quale la donna compare interamente vestita di rosso), così come anche ID., *Mirabella. Disegno più colore*, cit., p. 19 – celebrandola persino come punto di svolta nella pittura di Guttuso e di altri pittori realisti (cfr. ID., *Il Garibaldi di Guttuso sulle rive della Moldava*, in «Vie Nuove», VIII, 40, 1953, p. 19).

²⁶⁶ «Al *Times* seguivano gli altri più importanti quotidiani e settimanali londinesi, politici e culturali, e i nostri lettori già conoscono il tono di questi articoli nei quali, seppure in sottofondo, fra le righe, lampeggiano le rosse bandiere» (F. D'ARRIGO, *Guttuso è tornato da Londra. Inglese e americani hanno comprato i suoi quadri con le bandiere rosse*, in «Vie Nuove», X, 15, 1955, p. 18).

valenza spettacolare: in tutti ricorre il tema dell'occupazione, ma di grandissimo interesse è l'*Eroina* del 1954, donna morta con la bandiera rossa tra le mani e coperta nelle pudenda da un solo drappo rosso, quasi un pezzo di bandiera ripiegato come fosse una veste rimossa. Naturalmente anche in questo caso, come negli altri sopra, si tratta di suggerimenti intertestuali: semplici impressioni che nascono dalla volontà di penetrare il senso visivo spiccatamente ermetico di questi versi e che però arricchiscono il testo di valore extratestuale attraverso la riflessione interpretativa.

Dunque, per concludere, si può dire che la poesia darrighiana, e in special modo il *CS* in qualità di raccolta tematicamente e stilisticamente coerente nei suoi ingranaggi di libro narrativo, possiede una spiccata visionarietà che affascina il lettore, incatenato da molte suggestioni che possono essere sciolte e districate solo attraverso tentativi plurimi, diversificati e fortemente immaginativi (come quelli che abbiamo sin qui provato a mostrare), per affondare nello spessore semantico del testo letterario partendo dalla sensazione visiva.

3. CODICE SICILIANO: PERCORSI DI LETTURA

3.1. *Dal librino scheiwilleriano al libro mondadoriano*

Nel 1993, un anno dopo la scomparsa di D'Arrigo, la vedova Jutta Bruto riceveva una lettera dalla Mondadori in cui le si proponeva di acquistare le ultime copie di un volume pubblicato dal marito e ormai fuori commercio da diversi anni.¹ Si trattava dell'edizione mondadoriana di *CS* del 1978, libro ormai divenuto irreperibile che, dopo quegli anni, diviene quasi un testo raro, da cercare in qualche biblioteca o libreria antiquaria. Solo nel 2015, dopo più di trent'anni, grazie all'iniziativa della casa editrice messinese Mesogea, la raccolta darrighiana è stata restituita ai lettori in una veste curata da Silvio Perrella.² Questa terza edi-

¹ Cf. M. SERRI, *D'Arrigo. Editori ed amici ora lo dimenticano. La vedova ricorda e accusa*, cit., p. 4.

² S. D'ARRIGO, *Codice siciliano*, a cura di S. Perrella, Mesogea, Messina 2015.

zione è sostanzialmente una ristampa in formato tascabile dell'edizione dello "Specchio" mondadoriano, con un'introduzione scritta da Perrella stesso e una discutibile addizione – non troppo discutibile se si considerano però i fini prettamente divulgativi della ristampa – di elementi della prima edizione: difatti sia nella dedica che nella nota finale sono riportate, in aggiunta a quelle del '78, anche la dedica e la nota del '57, quasi come si trattasse di un'edizione comparativa o sinottica, cosa che il piccolo libretto brossurato non può essere, considerando l'assenza di *Cinque motivi per la giovinezza* e la mancanza di un apparato di varianti. In effetti, se si dovesse approntare una nuova edizione ragionata dell'unica silloge di D'Arrigo ci si dovrebbe porre qualche problema in più: innanzitutto entrambe le edizioni hanno un valore equipollente poiché quella del '57, essendo la prima, costituisce la forma originaria dell'opera mentre quella del '78 invece, essendo la versione postrema, è garante di un'ultima volontà d'autore.³ Inoltre, se è vero che le due edizioni hanno lo stesso titolo e sono composte in gran parte ma non del tutto dalle stesse poesie, c'è da dire che confrontandole si trovano delle differenze considerevoli, che riguardano aggiunte (*Pregreca*, *Quando con mite e Taormina, mia Mignon*), espunzioni (*Cinque motivi per la giovinezza*), modifiche testuali varie e sostituzioni (si pensi alla dedica e alla nota finale). Queste differenze non possono essere trascurate a cuor leggero, poiché non si tratta di due edizioni che si spiegano solamente nel solco di un semplice rinnovamento (d'altronde la silloge appare rinnovata solo parzialmente), si tratta invece di due edizioni che sono separate da una distanza temporale importante (poco più di vent'anni) entro cui si situa tutta la parabola horcyniana, che ha portato forse all'emergere di una nuova volontà d'autore non molto distante dai presupposti poetici del passato ma ascrivibile a uno sviluppo lirico migliorativo. Come infatti ha sottolineato Dimauro:

Il fatto che le due edizioni della raccolta poetica darrighiana (1957 e

³ Queste considerazioni si limitano naturalmente alle versioni edite di CS, tralasciando i materiali inediti e le versioni precedenti della silloge racchiuse in quaderni manoscritti e bozze dattiloscritte conservate presso l'ACGV.

1978) si posizionino come gli estremi entro cui s'inarcano la stesura e il compimento del romanzo, e che l'ultima edizione comprende l'inserzione di nuovi testi che nel tempo si erano andati aggiungendo al *corpus* principale quasi a chiudere (rinnovandolo) il cerchio della poesia, testimonianza di una permanenza del 'codice' poetico resistente persino alla ventennale macchina narrativa.⁴

Si aggiunga però che l'inserzione di nuovi testi non può essere spiegata totalmente con una volontà di completare, di chiudere il cerchio, raccogliendo tutto ciò che è in versi nel libretto del CS, poiché bisogna anche considerare la scomparsa del pentastico preambolo dei *Cinque motivi per la giovinezza*, una scomparsa che i pochi studiosi che si sono occupati del D'Arrigo poeta non hanno soppesato abbastanza. Già molte segnalazioni editoriali e critiche, all'indomani della pubblicazione mondadoriana di CS del 1978, sottolineavano sempre e solo l'aggiunta delle poesie non presenti nell'edizione scheiwilleriana facendo apparire il nuovo libro come un'edizione accresciuta. In realtà quel che avviene nel passaggio dalla prima alla seconda edizione è un riassetto tematico, un riassetto che non tocca il corpo centrale della raccolta ma ne erode e ricostruisce la testa e la coda. Il CS del 1957 allora, come ha puntualmente considerato Gioviale:

subisce un 'montaggio' che ne ridefinisce l'architettura, e di fatto la reincornicia, perché l'ampia *Pregreca* è posta in *incipit*, a fornire una chiave di poetica più 'tarda' in sembianza di analettica riepilogazione [...]; *Per un fanciullo ingaggiato come un angelo durante una sacra rappresentazione in Sicilia*, altro testo-chiave di misura complessa, è inserito in zona mediana; *Quando con mite*, di appena nove versi, appare in immediato pre-finale, precedendo i sei versi, un vero 'congedo', di *Taormina mia Mignon*: a comporre un agile dittico di scioglimento.⁵

⁴ M. DIMAURO, *Per una metrica della memoria: D'Arrigo fino a 'Horcynus Orca'*, in «Sinestesia», xvi, 2018, p. 98.

⁵ F. GIOVIALE, *Crepuscolo degli uomini. Attraverso D'Arrigo in un prologo e tre giornate*, cit., p. 54.

Tralasciando la considerazione di Gioviale a proposito di *Per un fanciullo ingaggiato come angelo*,⁶ la sua analisi induce a riflettere in merito alla funzione posizionale svolta dalle poesie *new entry*. L'ipotesi potrebbe essere quella di considerare la finalità incipitaria che solitamente ha il primo componimento di una silloge, il quale apre e suggerisce il discorso lirico, crea una direzione che viene poi sviluppata nelle pagine seguenti e spesso ne diviene anche il biglietto di presentazione tematico e stilistico. Nella prima edizione del *CS* difatti i *Cinque motivi per la giovinezza* descrivono subito un tema che poi investe l'intero libro: la giovinezza e l'infanzia sono il presupposto per far sì che tutte le altre poesie possano essere ricondotte a un tempo memoriale e a un motivo non straniante. Oltre ciò questo tema ha una rifrazione circolare che non solo attraversa un po' tutti i componimenti ma si addensa nell'ultima poesia che chiude la raccolta, nel congedo di *Gioventù qui ci passa ad annodare*. La rievocazione dell'infanzia, il ricordo della gioventù,

⁶ Non è ben chiaro il motivo per cui Gioviale consideri *Per un fanciullo ingaggiato come angelo* in un discorso in cui si parla principalmente delle aggiunte a CS78: sembra che egli lo consideri un componimento aggiunto alla silloge darrighiana solo nel '78. Ciò sarebbe però un'imprecisione poiché già in CS57, pp. 19-23 la poesia è presente e si trova nella stessa posizione in cui la si ritrova poi in CS78. Quella di Gioviale potrebbe però forse essere un'inesattezza frutto di una mancata consultazione primaria: inspiegabilmente infatti già nella quarta di copertina di CS78 Pontiggia scriveva che il nuovo *CS* era «arricchito nella presente edizione da tre poesie apparse nel 1961 su un numero di "Palatina" e da una inedita» quando in realtà le poesie di «Palatina» aggiunte sono soltanto due. Anche Giordano poi in un suo articolo riteneva i versi del poemetto *Per un fanciullo* «estranei al corpus della prima edizione del *Codice*, pubblicati solo nel 1961 sulla rivista *Palatina*» (E. GIORDANO, *La dimora del mito. Sulla poesia di Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 306-307): fermo restando che la poesia è già leggibile in CS57, anche la precisazione sulla prima pubblicazione nel '61 è da smentire, essendo che D'Arrigo la pubblica su «Letteratura» già nel 1956. Molto più di recente poi, proseguendo la catena di questo *qui pro quo*, lo stesso errore si ritrova anche in un articolo di Dimauro, la quale scrive che in CS78 «erano stati aggiunti [...] tre componimenti – *Pregreca, Quando con mite, Per un fanciullo ingaggiato come angelo* – già apparsi su «Palatina» nel 1961; e un inedito, *Taormina mia mignon*» (M. DIMAURO, «*Il senso del luogo*». 'Codice siciliano' di Stefano D'Arrigo, in EAD. *Forme del desiderare. Poetiche e scritture della modernità letteraria*, cit., p. 101).

ricordo che si lega all'isola e al suo codice celebrativo, sono quindi i temi centrali della *plaqueette* scheiwilleriana. Quando nel '78 D'Arrigo sceglieva di rimontare la sua raccolta di versi probabilmente puntava a un'eliminazione di questa nodalità riservata al tema della giovinezza, tema peraltro troppo avvicicabile al modello quasimodiano che poteva sottrarre originalità e valore all'opera darrighiana.

Il primo punto da analizzare è allora la sostituzione nel libro settantottino dei *Cinque motivi* con *Pregreca*, un ampio poemetto del 1958⁷ inizialmente destinato a chiudere la silloge⁸ contraddistinto da una maturità poetica che ha tutt'altro tenore rispetto ai versi che sostituisce. *Pregreca* pone in primo piano il tema dello spatriamento, dell'emigrazione come condizione fisica ed esistenziale, creando quindi uno spostamento tematico che però si sposa molto bene con la restante parte della raccolta: è quest'ultimo aspetto che forse spiega l'espulsione dei *Cinque motivi*, perché il semplice cambio di referenza tematica non basta a chiarirne la scomparsa, considerato che negli altri casi, cioè in *Quando con mite* e *Taormina, mia Mignon*, si aggiungono le nuove poesie senza eliminarne altre. C'è da dire infatti che il tema dell'emigrazione è un tema già presente nel CS del '57: in particolare, già a partire da *Epigrafe in Sicilia*, seconda poesia nell'ordine della raccolta, viene evocato un Nord combattuto e demonizzato, Nord che prende il nome dell'Italia nella poesia che segue (*Oh, in Italia memoria*) e in altre, fino ad arrivare agli sproloqui sentimentali e malinconici dei ricordi siciliani diffusi in vari luoghi, sino ai versi finali di *Gioventù qui ci passa ad annodare*, dove Nord e Sud si contrappongono contraendosi in una femminile Italia

⁷ Questa è la datazione che compare su «Palatina» dove nel 1961 il componimento venne pubblicato per la prima volta.

⁸ Cfr. Lettera di S. D'Arrigo a E. Pagliarani, 8 settembre 1960, Fondo Elio Pagliarani, Biblioteca Pagliarani, Roma; già in S. SGAVICCHIA, *Da 'Codice siciliano' a 'Hercynus Orca' la scelta del poemetto. Lettere di Stefano D'Arrigo a Elio Pagliarani e tre poesie inedite*, cit., p. 223: «Ho pensato perciò, caro Pagliarani, di [...] spedirle le poesie che nella ristampa di Mondadori si aggiungono (e completano) il *Codice siciliano*. Io spero che intanto queste le sembrino buone per la sua Antologia (e fra le altre lo spero per una, *Pregreca*, che è la più lunga ma anche la più nuova, anche se chiude il *Codice*)».

personificata;⁹ d'altra parte però, seppur non centrale come in precedenza, anche nella versione del 1978 il tema della giovinezza permane: pertanto anche se i *Cinque motivi* non mostrano di avere, a differenza degli altri componimenti, ulteriori spunti contenutistici, non sono da considerare fuori luogo o disturbanti, a meno che questi non siano lasciati nella loro posizione: se infatti nella seconda edizione questi fossero rimasti ad apertura di opera, seguiti da *Pregreca*, non si sarebbe avuto il *topic turn* tanto desiderato da D'Arrigo; se invece fossero stati lasciati come secondo componimento, a seguito di *Pregreca*, avrebbero interrotto il filo continuo del soggetto migratorio che lega *Pregreca* a *Epigrafe in Sicilia* e poi ai componimenti susseguenti, essendo assente nelle cinque strofe qualsiasi riferimento al nuovo tema che l'autore promuove a motivo dominante della silloge. Su tali considerazioni si dovrebbe quindi sciogliere la questione per cui *Cinque motivi per la giovinezza* è l'unica poesia di quelle del '57 ad essere estromessa nella nuova edizione.

L'aggiunta iniziale di *Pregreca* nella versione mondadoriana completa però l'operazione di *restyling* contenutistico-formale solo di concerto con le altre due annessioni finali: i nove versi di *Quando con mite* (che in origine costituivano l'inizio dell'ampio poemetto intitolato *Gli amici, i visi*) contengono infatti l'esperire misterico del migrare che prende forma nell'identificazione ittica e ornitologica, mentre *Taormina, mia Mignon*, oltre a contrabbandare il senso dell'inedito (perché in effetti la poesia è l'unico vero e proprio inedito nella raccolta), veicola un significato migratorio ben più estensibile e interiorizzato, che trasforma il migrante in un pellegrino. Queste due brevi poesie riallacciano quindi il suggerimento di lettura iniziale dato dal nuovo primo componimento ma allo stesso tempo il loro inserimento era necessario ad allontanare il fantasma dell'infanzia scheiwilleriana: difatti si può dire che recludendo *Gioventù qui ci passa ad annodare*, poesia che fin dal titolo alludeva un po' troppo al vecchio *topic* darrighiano, *Quando con mite* e *Taormina*,

⁹ Si noti il fatto che i componimenti, nell'ordine in cui si trovano disposti in CS57, possono aspirare a costituire una catena narrativa, non troppo sviluppata ma coerente, nonostante l'autore dichiari di aver seguito «una successione cronologica [...] che solo in qualche caso non è stata rispettata» (CS57, p. 56).

mia Mignon attaccano una coda coerente con i presupposti contenutistici della nuova formazione poetica mondadoriana.

Sicuramente le nuove poesie incluse e l'assenza di un componimento sono i tratti più immediatamente isolabili quando si mettono a confronto le due edizioni di CS, ma in realtà D'Arrigo revisiona un po' tutta la raccolta, mettendo comunque in atto modifiche testuali di minore entità che per certi versi sono interessanti. Gli unici componimenti che non vengono ritoccati in nulla sono *Avevi alito un corpo*, *Età dell'oro* e *In Sicilia, a memoria degli amici*; per il resto, anche se in molti casi si tratta di varianti trascurabili, tutte le poesie passano sotto una revisione che a volte modifica o elimina o aggiunge qualche segno paragrafematico, corregge qualche grafia o inserisce una lezione diversa: in quasi tutte le occorrenze comunque il poeta sembra seguire necessità ritmiche, sembra piattare quelle piccole escrescenze che in qualche modo potevano disturbare la sonorità e il conseguente senso della lettura. Non bisogna dimenticare che D'Arrigo poi è un esteta della revisione: i suoi testi – e quindi anche le poesie – sono martiri di un furore correttorio che le carte manoscritte e dattiloscritte custodite all'ACGV testimoniano ampiamente. Sarebbe quindi insensato pensare che l'autore, dovendo rieditare il suo fulgido libretto di poesie in una collana di tutto rispetto, avesse potuto procedere a una semplice ristampa senza rivedere, correggere e modificare i testi. L'autore interviene soprattutto nella punteggiatura, per rendere più evidenti certi slanci, per frenare o accelerare ritmi o semplicemente per sottrarre all'equivoco alcune espressioni. Per il resto non sono moltissime le singole varianti riscontrabili: solo per citare i casi più rilevanti, si possono ad esempio segnalare al v. 4 di *Oh, in Italia memoria* la sostituzione dell'avverbio «contromano» con «sottomano», in *Tu che nel mondo hai parola ancora* al v. 11 il «drago improvviso» che diviene «drago favoloso» e al v. 14 i «corvi ratti a picco» che divengono «corvi notturnanti», la traduzione della citazione evangelica di *Per un fanciullo ingaggiato come angelo* presente al v. 37,¹⁰ l'univerbazione di

¹⁰ Nelle versioni della poesia anteriori a CS78 si legge infatti: «la sua fronte garofana d'aprile, / quando indicata: Ecco la serva di Dio» (CS57, p. 21, vv. 36-

«canna d'India» in «cannadindia»¹¹ al v. 14 di *In una lingua che non so più dire* e la concrezione di «ex voti»¹² al v. 40 di *Oh care, oh nere anime*.

Un caso a sé poi tra le poesie emendate è quello di *Epigrafe in Sicilia*, che sembra essere il componimento con più ripensamenti.¹³ Confrontando difatti le due versioni della lirica, quella del 1957 e quella del 1978, ci si accorge di alcune varianti e soprattutto dell'espunzione di due interi versi:

e fu scirocco contro la corazza
di lui guerriero esteso in un rischio:
quanto annesso a quel sole, a quella
[luna,
*lui che non divorarono le brune,
dove razza è dente d'animale,*
in Sicilia, *ove* guerra, gentilezza...
Ecco, quest'uomo più non è uomo
bruno che a Sud si gridi e ricordi,
[...] *se pur* allunga i piedi verso
[oriente
e ha la mano a difesa sul petto
qui per un'ora d'alti gridi e ira.¹⁴

e fu scirocco contro la corazza
di lui guerriero esteso in un rischio,
quanto annesso a quel sole, a quella
[luna:
in Sicilia, *dove* guerra, gentilezza...
Ecco quest'uomo più non è uomo
bruno che a Sud si gridi e ricordi,
[...] *seppure* allunga i piedi verso
[oriente
e ha la mano a difesa sul petto
qui per un'ora d'alti gridi e ira.¹⁵

37); mentre nell'edizione mondadoriana: «la sua fronte garofana d'aprile, / quando indicata: *Ecce ancilla Domini*» (CS78, p. 36, vv. 36-37).

¹¹ L'univerbazione si potrebbe interpretare come una correzione che ripristina coerenza con l'occorrenza di «cannadindia» presente al v. 62 di *Versi per la madre e per la quaglia*.

¹² Anche qui l'univerbazione, come nel caso precedente, si potrebbe interpretare come una correzione che ripristina coerenza con l'«exvoto» del v. 63 di *Versi per la madre e per la quaglia*.

¹³ Già una prima revisione del testo di *Epigrafe in Sicilia* viene effettuata nel passaggio dalla versione pubblicata nel 1954 su «Sicilia» a quella inserita in CS57. Nella redazione originaria infatti, rispetto alla forma del '57, mancano interamente i vv. 13-14, c'è un diverso uso della maiuscola, qualche revisione interpuntiva e un aggettivo in più nel v. 21 («dove razza è dente *triste* d'animale»).

¹⁴ CS57, pp. 9-10, vv. 17-24, 28-30. Qui e nelle seguenti citazioni i corsivi sono nostri.

¹⁵ CS78, pp. 19-20, vv. 17-22, 26-28.

In ogni caso i cambiamenti non appaiono determinanti, tali da variare il senso del testo; piuttosto sono frutto di riconsiderazioni che toccano sottili sfumature semantiche o che rendono meno scontata la costruzione frasale.

Un'ultima osservazione può riguardare poi la riorganizzazione dei criteri di impaginazione. In alcuni casi l'autore rivede le suddivisioni strofiche dei testi delle poesie, pertanto nel passaggio dalla prima alla seconda edizione si assiste a qualche scissione o agglutinamento di strofe: in particolare cambiamenti di tal genere interessano *In un grido di fedeltà*, *Per un fanciullo ingaggiato come angelo*, *Sui prati, ora in cenere*, *d'Omero* e *Dove galleggiano squame*. Ma l'aspetto più interessante, che può creare qualche spunto di riflessione, è l'autonomizzazione delle strofe numerate nelle poesie composite. *Tu che nel mondo hai parola ancora*, *Dove tu morivi a volte per noi*, *Versi per la madre e per la quaglia* e *Gioventù qui ci passa ad annodare* sono infatti formate da più strofe contrassegnate da numerazione progressiva²⁰ che creano dei piccoli poemetti con un titolo che racchiude gruppi di versi sintatticamente autonomi e semanticamente compiuti ma che sono in stretto e meditato dialogo tra loro. Queste strofe numerate nel libretto scheiwilleriano erano stampate in continuità, rendendo chiara l'unità strutturale della poesia; nell'edizione mondadoriana invece ogni strofa numerata è impaginata singolarmente, con largo uso degli spazi,²¹ assumendo una propria indipendenza che è sottolineata anche dall'*Indice*, dove, solo per queste poesie composite, vengono riportati i titoli delle strofe (ovvero ciascun primo verso della strofa) con la paginazione accanto: cosa che invece non si osserva nell'*Indice* del '57, in cui si riportavano esclusivamente i titoli delle poesie che comparivano nel corpo dell'opera in maiuscolo.

²⁰ *Tu che nel mondo hai parola ancora* comprende tre strofe, *Dove tu morivi a volte per noi* ne comprende quattro, *Versi per la madre e per la quaglia* è composta da otto strofe e infine *Gioventù qui ci passa ad annodare* da quattro.

²¹ I versi sono posti al centro della pagina vuota che, soprattutto nei casi in cui le strofe sono composte da pochi versi, isola visivamente il testo donando maggior spessore singolativo.

Questo espediente portava all'aumento delle pagine (ottantasei pagine contro le cinquantasette della prima edizione) che, sommato al formato dimensionalmente più grande, dava maggior dignità a quel piccolo e breve libricino scheiwilleriano degli anni Cinquanta, ormai trasformato dal prestigioso "Specchio" mondadoriano in un vero e proprio libro.

3.2. *L'usura della giovinezza*

Per ciò che concerne il tema della giovinezza, tema di lunghissima e ricchissima tradizione in letteratura, i versi di *CS* soprattutto nella prima edizione (a questa faremo qui riferimento) offrono probabilmente una riflessione eradicante e surrealista, espressa attraverso un'ampia gamma di simbolismi. D'Arrigo esplora difatti la giovinezza non solo come un'età della vita ormai conclusa e rievocata nel ricordo, ma anche come fase esistenziale e culturale intrinsecamente legata alla sua Sicilia e alla complessità che contraddistingue l'isola nel misterico e ambiguo nesso di realtà e mito. All'interno della raccolta il poeta ricostruisce la sua infanzia in una ricerca di significato e di appartenenza che gioca con le tecniche memoriali, focalizzandosi su alcuni principi: la fugacità, l'irreparabile perdita e il mito di un'età oscuramente serena e triste. In più di un componimento è pervicace un senso di transitorietà che conferisce alla giovinezza una qualità quasi sacrale: forse è questo il motivo per cui in *Per un fanciullo ingaggiato come angelo* l'infanzia e la *religio* si uniscono e in altre poesie Gesù, Santo Giorgio e Sant'Agostino divengono prospetticamente emblemi di una lotta contro un presente prevaricatore. La costruzione immaginifica della giovinezza trova quindi diverse implicazioni nel *CS*: la si può legare ad esempio all'affetto materno (si pensi ai *Versi per la madre e per la quaglia*) o ai ricordi paesaggistici e sensitivi di certi assalti lirici. Se la si cerca però in forme non ibridate forse solo i *Cinque motivi per la giovinezza* offrono l'occasione di verificare le marche simboliche darrighiane usate per questo tema.

I “motivi” dei *Cinque motivi per la giovinezza* sono pretesti e al tempo stesso arie: in un titolo che raccoglie un senso indefinito – e che potrebbe significare ingenuamente l’elencare cinque ragioni per cui la giovinezza è degna di celebrazione poetica – le strofe mescolano note contrapposte, negative e positive insieme, evocando profondità emotiva e riflessione, in una costruzione sapiente di immagini retorizzate. È un chiaro sfogo ermetico che il lettore può comprendere, genericamente, basandosi su intuibili sfumature semantiche allacciabili alle parole, oppure, soggettivamente, attraverso l’applicazione di una liricità che metta al centro un io poetico che racconta di sé. Infatti la poesia è costruita su una tensione verbale al passato, prettamente egotica, interrotta solo in un punto all’altezza della quarta strofa che rispetto alle altre comunica al presente, senza rivendicazioni di possesso (difatti l’aggettivo possessivo di prima persona viene sostituito dalla terza).

La prima strofa è un concentrato di immagini palpitanti che stanno in accordo solo attraverso relazioni artificiose, attratte tra loro dai partecipi che denarrativizzano il discorso, ancorando i versi al tono descrittivo.²² Un sentimento di nostalgia e di rimpianto per un periodo della vita passato pervade l’anaforico *incipit* esclamatorio dei tre periodi («Ahimè»²³ veicola infatti lamento, senso di perdita, persino tristezza) che hanno come soggetto la giovinezza, quella dell’autore – nel primo verso nominata direttamente, in quelli seguenti nominata attraverso metafore –, la quale assume in prima battuta le vesti simboliche di vitalità, forza e forse anche bellezza nella figura del fiero puledro, ma anche di qualcosa di fuggente e non completamente realizzato, poiché la fierezza si rivela sognata, idealizzata. A rabbuiare i toni già spezzati dei primi due versi interviene dunque il secondo periodo: si rivela lo scenario notturno nella precisazione coloristica e nell’apparizione lunare (che anticipa l’aggettivo del v. 7)

²² «Ahimè la mia giovinezza / che sognato puledro di fierezza. / Ahimè che nera canzone, / spirata ai corni della luna, / teneri lungo la tela di lino. / Ahimè che lutto e vino, / che notturna mandola pizzicata» (CS57, p. 7, vv. 1-7).

²³ *Ibid.*, vv. 1, 3, 6.

e si crea un'atmosfera melanconica al suono di una canzone triste, che finisce, che muore al cospetto delle estremità di una falce lunare che non sembra poter essere in cielo, poiché le sue corna sono morbide, si possono tastare su una tela di lino, quasi fossero ricamate, quasi si trattasse di una coperta per bambini con piccole lune. Segue poi un affondo contrastivo fortissimo che prende forza nel lutto e nel vino, nel pianto della perdita e nel riso dell'ebbrezza: il duale *status* giovanile di tristezza e festa si condensa nel delicato e intimo suono picchiettato di una mandola, strumento ideale per musicare un notturno e nostalgico bagliore di ricordo, rimato e lievemente allitterato.

Il secondo breve "motivo" appalesa invece la voce del poeta («La mia giovinezza ecco com'era»²⁴), la quale racconta, riferisce, confida e infine supplica: («Ma non fatele occhiatura: / per lei che sempre si emula, pietà»²⁵). La giovinezza darrighiana ha tutta l'aria di essere stata un'illusione e il tono confessorio parla di una rivelazione, di un'illuminazione avuta riguardo la natura della propria gioventù ormai disillusa. Questa è definita «un'invenzione di figura e fiera»,²⁶ qualcosa falsamente creata in immagine e apparenza (forse una ricostruzione poetica dell'infanzia, inventata a posteriori, per annullare quella vera e reale²⁷) contraddistinta però da una fierezza ritirata in ballo dal v. 2, stavolta declinata con una sfumatura di solitudine che biograficamente potrebbe essere associata all'abbandono del padre sopportato quindi con fierezza. Combinati però tra loro, i termini «figura» e «fiera» suggeriscono altresì una giovinezza che è sia una rappresentazione che una celebrazione, in qualche modo superficiale o effimera. Eppure per essa è riservata la preghiera a un referente che dovrebbe essere il lettore, affinché non sia colpita dal malocchio, dall'occhio malevolo – l'«occhiatura» del v. 10 – affinché non venga esaminata

²⁴ *Ibid.*, v. 8.

²⁵ *Ibid.*, vv. 10-11.

²⁶ *Ibid.*, v. 9.

²⁷ D'Arrigo non parlava mai della sua infanzia, forse per nascondere le sue umili origini e il mestiere della madre. Talvolta, come si è già ricordato, inventava anche ricordi non veritieri per crearsi un passato ben più interessante di quello che aveva.

(come veniva esaminata la goccia d'olio sull'acqua usata per liberare dal malocchio, goccia chiamata anch'essa talvolta occhiatura) e giudicata troppo severamente, senza pietà, poiché forse ciò significherebbe condannare non solo il passato ma anche il presente. L'età giovanile è vista infatti come una fase della vita che, anche quando si conclude, è continuamente imitata e replicata, esprimendo una visione di formazione che vede la maturità come effetto della giovinezza passata.

La terza strofa apre forse uno spiraglio in più per capire i motivi dell'illusione giovanile di D'Arrigo: la giovinezza diviene qui forma di sottomissione e di vincolo («La mia giovinezza dico servitù»²⁸), età che piuttosto della libertà, conosce quindi obblighi e limitazioni. Potrebbe forse considerarsi un occultato riferimento agli anni della dittatura fascista. D'Arrigo d'altronde ha vissuto l'intera sua adolescenza sotto il regime e negli anni universitari aveva partecipato anche alle attività culturali proposte dal GUF messinese, prima di avviarsi verso una condanna dei dettami del regime.²⁹ A questo suo operato si potrebbe quindi riferire il «forte sperpero in un clima / di luna solidale»³⁰ che sarebbe identificabile con lo spreco eccessivo e forse irrazionale di proprie risorse emotive e artistiche impiegate nell'inseguimento di un ideale imposto ma presentato con le sembianze di una condivisione populista, lunare³¹ e oscura, che è descritta luminosa e solare nei progetti imperialisti del Duce volti alla conquista di un "posto al sole" per l'Italia e alla riconquista di uno splendore antico-romano. Ma tale interpretazione biograficamente direzionata è forse troppo spinta per un autore che si dimostra spesso timido e circospetto nella sua scrittura, come d'altronde impone la *ratio* ermetica. Sarebbe

²⁸ Ivi, p. 8, v. 12.

²⁹ Sulla disillusione darrighiana riguardo la cultura fascista si veda *Università come popolo*, un articolo darrighiano del 1945 in cui emerge la delusione e la chiara presa di distanza dal regime con velate ammissioni di colpa.

³⁰ CS57, p. 8, vv. 13-14.

³¹ La luna potrebbe anche essere il simbolo di un soggetto che influenza gli eventi e le coscienze, potere che nella cultura popolare siciliana le viene attribuito; diventerebbe quindi metafora della propaganda manipolatoria mussoliniana.

allora meglio trattenere solamente i concetti generali. Concludono questa strofa due simboli complessi e rari: il “cuore di scorpione” e la “narcissa”. Nel primo caso D’Arrigo si riferisce con tutta probabilità ad Antares, una delle più grandi stelle tra quelle conosciute che è collocata al centro della costellazione dello Scorpione e che, per la sua intensa luminosità e per il colore rossastro, è tradizionalmente nota come “cuore dello Scorpione”. Il poeta definisce avida questa stella luminosa che è paragonata alla giovinezza, periodo fulgente ma che assorbe forze. Nel secondo caso invece appare molto desueto il termine “narcissa”, che si potrebbe interpretare con qualche esitazione come un derivato da Narciso, associandolo quindi all’autoamore, considerando la giovinezza caratterizzata da una certa forma di vanità, dove l’individuo è eccessivamente sicuro e focalizzato su di sé.

Gli ultimi due “motivi” infine sono costruiti con rimandi paralleli che si sviluppano attorno al complesso visivo del taglio e della luce («La giovinezza è dolce fendente, / il nostro godere la sua minaccia. / La giovinezza è luce fuggente, / già una cicatrice nella faccia»³²). La quarta strofa può esser così considerata preambolo della quinta: la giovinezza è ossimoricamente una dolce fonte di sofferenza, metaforicamente visualizzata come un taglio, un fendente,³³ ed è messa in pericolo dalla sua stessa capacità di creare piacere; diventa poi classico stilema di caducità, adagiandosi su un *topos* letterario antico, di memoria specificamente laurenziana, in un rapido colpo di luce che lascia segni sulla faccia, cicatrici dell’età.³⁴ La giovinezza è vista pertanto come un periodo di felicità temporanea minacciato dal suo

³² Ivi, p. 8, vv. 17-20.

³³ Sull’uso del sostantivo fendente nella scrittura darrighiana cfr. F. D’ARRIGO, “Un bacio come un fendente”. *Da sei mesi Ciampolini dipinge disperatamente le pareti e il pavimento del suo studio*, cit. Si consideri però l’uso del termine anche in riferimento al linguaggio del gioco del calcio (di cui l’autore da giovane era un grande appassionato) dove il fendente può indicare un tiro forte e rapido contro la rete dell’avversario.

³⁴ Si noti come la cicatrice, da identificare forse anche con una ruga sul viso, richiami il fendente del primo verso della strofa: un taglio sul volto che quindi crea una ferita di luce, la quale lascia poi un segno cicatriziale.

stesso finire. L'ultimo "motivo" amplia la metafora del fendente e ne rivela l'immagine da cui nasce:

La mia giovinezza ecco com'era,
 meridiana ecco e avventura:
 l'est e l'ovest di un marinaio,
 la Lucifera Venere che irrorà
 di luce balenante questo segno,
 questo tratto vuoto della mia mano.
 La giovinezza ecco che usura.³⁵

Questa immagine è certamente la meridiana, che misura il tempo, il suo scorrere: un orologio solare con uno gnomone infisso su un piano che taglia e fende la luce, proiettando la propria ombra sul quadrante. La giovinezza del poeta è quindi misura del tempo e avventura, esplorazione e esperienza, che si muove in lungo e largo come un marinaio. Una Venere portatrice di luce, infine, la luminosa bellezza giovanile che invade un solco della mano lasciato forse vuoto dal ritiro cutaneo di una ruga (da collegare con le «azzurre / rughe di gioventù»³⁶ menzionate nei *Versi per la madre e per la quaglia*), accesa il ricordo di ciò che era la giovinezza: un'usura, l'operazione di un prestatore che dà per poi chiedere tutto indietro con gli interessi e una fase di vita che logora e che invecchia con la sua stessa antitetica demonizzazione della vecchiaia.

Proprio sul reale significato dell'usura darrighiana, parola che nei *Cinque motivi* chiude concettualmente e polisemicamente la rievocazione della gioventù, si può riflettere non poco: il termine ricorre molto spesso nel *corpus* delle opere di D'Arrigo³⁷ e in parti-

³⁵ CS57, p. 8, vv. 17-21.

³⁶ Ivi, p. 49, vv. 83-84.

³⁷ Facendo una sintetica ricognizione dell'uso del termine usura nella prosa di D'Arrigo si possono innanzitutto segnalare alcune occorrenze negli scritti giornalistici: l'usura d'amore relativa alla natura della passione di due coniugi protagonisti di *Due vite, una vita* («Il Giornale di Sicilia», 23 febbraio 1949; e poi «Il Progresso

colare si trova una seconda occorrenza anche nel *CS*, tra i versi di *Avevi alito, un corpo*, dove un autoreferenziale “tu” manca di quella usura che potrebbe forse essere la stessa usura nominata nei *Cinque motivi*. Andando oltre il distico iniziale prefatorio con Sirene e pesciluna che smuovono il manto piatto del mare, oltre i primi versi con la presentazione di un soggetto aereo, si legge infatti: «Tu eri senz’anima, senza usura tu, / sempre in essere luce trafelata / nel corno che eclisse e luna soffiava».³⁸ I toni della poesia sembrano suggerire una decadenza, una fine richiamata dai verbi al passato (avevi, eri, soffiava, fesse, tolse) e riferita a un soggetto che era e che pertanto, forse, non è più. D’altronde il lettore è portato a interpretare i versi con un accento epigraficamente luttuoso (l’alito è allora l’alito della vita) suggerito dalla dedica del 1978 che l’autore fa al fratello morto. Prevalgono gli oggetti incorporei: l’alito, un

d’Italia», 25 febbraio 1949) e, su «Vie Nuove», in *Festa in Via Margutta*, l’usura materiale riferita al selciato romano di via Margutta minacciata dai progetti speculativi edilizi e dal continuo passaggio di auto. Ma l’usura diventa anche un tratto pienamente visuale nella scrittura del critico d’arte: si veda ad esempio l’«antichissima usura» dei disegni di Arena (F. D’ARRIGO, Presentazione di O. ARENA, *Disegni*, cit., p. 1) espresso dal chiaroscuro dell’artista; oppure i «ritratti di Scillesi rilevati dal cielo e dal mare, alle spalle, come da due dimensioni d’usura» (ID., *Omiccioli sino a Scilla*, in *Omiccioli. Studio d’arte Palma*, cit., p. 10) descritti nella presentazione per Omiccioli; così come anche il «modellato d’affabulata usura» (ID., *Marcello Muccini*, in *VI Quadriennale Nazionale d’Arte di Roma. Dicembre 1951-Aprile 1952*, cit., pp. 59-60) riferito da D’Arrigo ad alcune illustrazioni di Muccini, per dare conto delle figure aggrovigliate nei lacci del lavoro (sarebbe allora la fatica di una vita di stenti e di sacrifici a provocare l’usura della giovinezza). Infine ritroviamo in *HO* l’usura come metafora per spiegare il rapporto tra i pescatori di Cariddi e la fera basato su «debito e imprestito, ipoteca e usura, come la credenza che di punto in bianco va quasi a spegnersi e si riaccende» (HO75, p. 309). Come ha notato Marro «se le diverse accezioni del vocabolo sono direttamente proporzionali alle diverse tipologie attestate, è possibile ipotizzare, da parte di D’Arrigo, una voluta e insistita ambiguità nel ricorso a un termine presente anche in altri suoi testi in sensi diversi» (D. MARRO, *L’officina di D’Arrigo. Giornalismo e critica d’arte alle origini di un caso letterario*, cit., pp. 161-162) e in tal modo si deve soppesare quindi anche il valore di «usura» in poesia.

³⁸ CS57, p. 14, vv. 6-8.

vento caldo (l'onirico aliseo rossastro), il fuoco, l'anima, la luce trafelata, l'aria, l'alone. Il soggetto è richiamato in una purezza, forse di hölderliniana memoria, che è intangibile nonostante la presenza di un corpo e di una chioma siciliana privata della sua aura: ispira un sentimento di separazione, di assenza di un qualcosa che però non può essere solo e genericamente la vita. Provando a cambiare prospettiva, la mancanza di anima e di usura, se l'usura è opera della giovinezza (come D'Arrigo scriverebbe nell'ultimo verso dei *Cinque motivi*), è allora forse da considerare un riferimento a fasi precedenti l'infanzia. Data la spiccata incorporeità di questo corpo, che si trova «negli estivi golfi / delle donne dove un fuoco greco arde»,³⁹ nelle insenature femminili dove un'instinguibile fiamma⁴⁰ è alimentata da venti costanti, si potrebbe azzardare nel supporre che D'Arrigo si riferisca nella poesia ai primigeni aliti di vita dei grembi materni, a uomini non ancora uomini perché non ancora nati. È quindi una discesa semantica che scava per oltrepassare il limite temporale della giovinezza, andando nel prima dell'infanzia, verso un'origine di vita che inevitabilmente porta a ricordare le ossessioni placentari dell'ultimo D'Arrigo di *CDN*. In questa affascinante interpretazione ritornerebbe anche la tarda dedica al fratello, compagno di grembo, il vento del quale ha spirato nello stesso golfo di donna in cui ha spirato il suo. La poesia diventa quindi l'esempio della meravigliosa criptica incertezza dei versi darrighiani, che cambiano senso a seconda del punto di vista: *Avevi alito, un corpo* si potrebbe superficialmente abbinare a una morte, riferendo il passato menzionato a una vita spezzata, ma vi si potrebbe anche leggere in filigrana l'allusione a un pre-vita, al momento che precede l'infanzia, quando l'individuo in forma fetale è come il vento e la luce, che non si possono toccare né vedere nonostante esistano. Da qui la considerazione di un concetto

³⁹ *Ibid.*, vv. 4-5.

⁴⁰ Il «fuoco greco», detto anche fuoco liquido, è una miscela incendiaria probabilmente inventata dai Bizantini e usata in antichità dalle navi per attaccare i propri avversari appiccando incendi che non potevano essere spenti dall'acqua, poiché alimentava ancor di più le fiamme se vi veniva gettata.

darrighiano di gioventù e d'infanzia molto ampio, che abbraccia il passato del poeta in modo totale e alquanto originale.

L'infanzia del CS d'altra parte non è solo gioia e ricordo positivo, come nella tradizione antica e moderna, non è solo periodo di innocenza e semplicità contrapposto alla complessità e alle difficoltà della vita adulta: il mitico tempo di libertà e purezza, la mitica età dell'infanzia di indole quasimodiana è raccontata con realismo, un realismo che risponde alle ragioni biografiche (l'infanzia di D'Arrigo non dovette essere semplice e serena se si considerano l'abbandono del padre, le necessità materiali a cui si accenna nei *Versi per la madre e per la quaglia*, il particolare mestiere della madre e persino la dittatura), allo stile contrastivo che caratterizza lo scrittore in poesia e alla volontà di adattare la sua storia alla contingenza letteraria. Da questi presupposti nasce la necessità di costruire una nuova età dell'oro, non più solo dorata ma anche nera, non più solo utopistica e ideale ma antropologizzata e sicilianizzata: è proprio ciò che accade nei versi di *Età dell'oro*, decima poesia della raccolta. La poesia è costruita sullo sviluppo di un *introibo* che mette in rilievo il contrasto memoriale dell'infanzia darrighiana, che è un'infanzia di «figli / a picco di sé stessi cresciuti»⁴¹ (come lui?) in modo intenso e forse incontrollato: viene ricordata perciò, l'infanzia, in amarezza di fiele e in dolcezza di miele spalmate fra lenzuola pulite. Nel prosieguo è l'ossessivo simbolo animale della locusta a nascondere plausibilmente il senso recondito dell'intero testo.⁴² Animale di tradizione biblica (si ricordi l'invasione di locuste raccontata nell'*Esodo*) e di diffusione soprattutto orientale, la locusta è associata alla feroce voracità e alla consunzione⁴³

⁴¹ Ivi, p. 26, vv. 1-2.

⁴² «Oh età, *locusta* d'oro, negra nube / che migra alle mie spalle annuolando / questa infanzia d'avo d'Africa, la mia, / [...] Oh età dell'oro, polline e *locusta*, / la madre sulla tua mappa è donna /mora e viene da noi con la mezzaluna, / veliero colmo di chiove e di grano. / [...] Contro la tua corazza di zecchino, / età cupa dell'oro, *locusta* / che sino al cuore qui depredi e cresci / questa mia razza dai lobi forati» (Ivi, pp. 26-27, vv. 5-7, 10-12, 19-22).

⁴³ Più o meno con questo significato la locusta è già menzionata in scritture darrighiane precedenti: in un elzeviro del 1948 è per esempio richiamata una «vorace

e, considerando gli organi stridulanti di questo insetto, si può anche ritenere forse un elemento paesaggistico siciliano sonoro che magari D'Arrigo associava al ricordo della sua estiva infanzia ventilata dal caldo scirocco. Apparendo nella poesia colorata in oro (forse perché nella realtà alcune specie hanno una livrea mimetica giallognola), la locusta però, che sostituisce metaforicamente l'età dell'oro nella seconda strofa, è identificabile nel suo valore simbolico logorante e distruttivo (valore espresso chiaramente ai vv. 20-22⁴⁴) e di conseguenza anche nell'usura giovanile già ampiamente considerata in *Cinque motivi* e *Avevi alito un corpo*: un significato che quindi chiude un cerchio coerente con una poetica che rappresenta la gioventù come fase che consuma e modella gli uomini – e quindi che li depreda e li fa crescere (v. 21) – un'età che segna indelebilmente la vita asportando nel breve suo tempo la sua stessa patina dorata, facendo apparire il nero. Infatti il cromatismo tonale del nero sotto l'oro impiallaccia visualmente i versi fatti di ricordi impastati di *Età dell'oro*: la locusta d'oro brilla accanto a una nera nube che sta ormai alle spalle del poeta, poiché il ricordo di un'infanzia altrettanto nera, africana, orientale e speziata di pepe e cannella, coperta e protetta soltanto dalla sua fantasia di giovane snello, appartiene ormai al passato; la femminile chioma mora, nera, di una madre (sua madre) che giunge portando il suo falchetto, la mezzaluna mietitrice,⁴⁵ va a

carità delle locuste» (F. D'ARRIGO, *Angoscia sulla basilica I*, in «Il Progresso d'Italia», 8 maggio 1948), mentre in un altro articolo del 1949 compaiono «tutte le locuste sputate contro l'arte contemporanea dall'on. Florestano Di Fausto» (ID., «*Il Papa non vuole che le Lupe lattino i Romuli*», in «Il Progresso d'Italia», 17 marzo 1949).

⁴⁴ D'Arrigo, quasi in chiusura del componimento, rivela la natura della locusta (che è l'oggettificazione dell'età dell'oro e la personificazione della giovinezza): «locusta / che sino al cuore qui depredi e cresci / questa mia razza dai lobi forati» (CS57, p. 27, vv. 20-22).

⁴⁵ Da notare, in questa allusione al lavoro dei contadini nei campi, il rovesciamento del *topos* classico-mitico dell'età dell'oro. Nella sua accezione canonica essa è infatti considerata come un'epoca idilliaca in cui abbondanza e pace fanno da padroni e in cui non esiste necessità di fatica e di lavoro e nemmeno conflitti e guerre. Ma nell'età dell'oro di D'Arrigo troviamo sia il lavoro, evocato dalla mezzaluna che

contrasto con il carico di grano dorato; i paladini baffuti vestiti in oro sono Siciliani virili dipinti con scuri e secchi grumi di sangue, alle prese con un richiamo ancestrale, un suono di corno, lamento di sete e di fame; la livrea scintillante della locusta, che è la sua corazza, impatta contro lo scuro sembiante di razza araba e normanna. In definitiva l'età dorata diventa inderogabilmente cupa al secondo verso dell'ultima strofa, che il poeta chiude, congedandosi fulmineamente («parole e fumi qui in Sicilia levo»⁴⁶), in un duale bilancio rammemorativo: il proprio vissuto in Sicilia, triste e luminoso, felice e ombroso allo stesso tempo, è chiaro nelle parole e scuro nei fumi cinerini delle sigarette, nitido nella scrittura poetica e offuscato dalle esaltazioni memoriali della mente.

Il tema della giovinezza e dell'infanzia in *CS*, se lo si volesse spiegare mediante una caratterizzazione generale, appare quindi sempre legato a una dualità oppositiva tra ricordo positivo e ricordo negativo. Difatti, se si vuole, oltre alle poesie commentate si potrebbe aggiungere menzione della componente infantile che informa i *Versi per la madre e per la quaglia*: anche in questo poemetto, come negli altri, gli elementi buoni e meno buoni si mescolano, poiché il ricordo dolce della madre, del suo affetto, delle sue parole, delle sue invenzioni e dei suoi gesti è controbilanciato dagli stenti, dalla fame ammansita grazie alle quaglie africane e dalle preoccupazioni che la donna nasconde al figlio. Ma la condensazione poetica della visione della gioventù in *D'Arrigo* si sviluppa sino alla conclusione della silloge del '57, sino all'ultima strofa di quello che nella prima edizione del *CS* è l'ultimo componimento (cosa che permette di comprendere quanto realmente il tema fosse considerato centrale dall'autore nella costruzione originaria della raccolta). *Gioventù qui ci passa ad annodare* contiene infatti l'immagine di una giovinezza

è il falchetto usato dai contadini siciliani, sia fame e sete, sia elementi di guerra (i paladini, il corno da battaglia e la corazza). Questo a dimostrazione del fatto che allo scrittore non interessa il mitologico in sé ma la trasfigurazione simbolica dei materiali, cosa che è riscontrabile in poesia e poi anche nell'*HO*.

⁴⁶ *Ibid.*, v. 24.

non libera ma prigioniera di una treccia che ama e minaccia, che «ora ci cresce di fede e di voglie / e ora quel che ci concede, ci toglie»: ⁴⁷ una stretta, un nodo che ripristina in toni ribaltati e passivi il concetto emblematico dell'usura, che consuma e modella, che nutre e che priva, creando quell'impasto formativo identitario in cui il poeta evidentemente si ritrovava quando da adulto ricordava il sé bambino vissuto in Sicilia.

3.3. *Mitopoiesi del migrante spatriato*

D'Arrigo è uno di quei molti scrittori siciliani che compiono la loro parabola artistica fuori dall'isola, seguendo un destino che si ripete con una certa costanza nelle carriere artistiche degli uomini di lettere della Sicilia. Come Verga e Capuana a Milano, Pirandello tra Bonn e Roma, Vittorini tra Gorizia, Firenze e Milano, Quasimodo in Liguria e Sardegna, Camilleri a Roma, Cattafi e Consolo a Milano, anche lo scrittore dell'*HO* vive la sua esperienza di "espatrio", lasciando la sua Messina per approdare a Roma nel 1946 e trasfigurando identitariamente la terra d'origine nella scrittura. È un allontanamento voluto, giustificato dallo scopo di ricerca di propri spazi per realizzare una desiderata carriera da giornalista. Ma per il Siciliano lasciare la Sicilia significa anche andare incontro a un abbandono sacrificale: un allontanamento fisico che però permette agli intellettuali di creare anche un motivo letterario forte e convincente, basato sulla nostalgia e sostenuto da una forza rappresentativa vividissima che non sarebbe tale senza la distanza memoriale. Sono questi i presupposti del meridionalismo letterario italiano novecentesco, che dopo aver cavalcato nei suoi picchi più alti l'onda neorealista e impegnata si rivolge al sorgere degli anni Cinquanta anche e soprattutto verso interiorizzazioni e ripiegamenti intimistici. ⁴⁸ Il

⁴⁷ Ivi, p. 54, vv. 34-35.

⁴⁸ Cfr. E. PAPA, *Meridionalismo e insularità negli scrittori siciliani contemporanei*, cit., p. 586.

D'Arrigo del *CS* sta tutto lì, tutto proteso verso questo cambiamento in arrivo, che porterà a esiti ben più compiuti a partire dagli anni Sessanta, soprattutto nella narrativa.⁴⁹ Come si è già avuto modo di sottolineare, il D'Arrigo poeta riversa nei suoi versi una componente lirica e biografica determinante, che non si ritrova in nessun'altra sua opera. Appare quindi normale che l'esperienza del trasferimento dalla Sicilia lasci tracce abbondanti negli strumenti espressivi e nelle cernite tematiche del periodo prehorcyniano, partendo da una serie di elzeviri dedicati alla Sicilia (d'altronde lo scrittore sarà parimenti ingaggiato come corrispondente romano per un giornale siciliano e come intellettuale siciliano in giornali romani o settentrionali)⁵⁰ e arrivando soprattutto a costruire un codice simbolico-poietico nella poesia, nella quale si ritrova congenialmente un «siciliano sradicato per il quale la forzata o volontaria lontananza dalla propria terra e dalla casa assume le connotazioni patologiche di una malattia (potremmo chiamarla sicilitudine) che [...] trova conforto e sollievo unicamente nel canto».⁵¹

La dialettica migratoria di *CS* appare però inserita in quella usuale estetica degli opposti che invade il senso semantico delle immagini presenti nei versi darrighiani. Nell'edizione del 1957 è la contrapposizione tra Nord e Sud, tra Italia e Sicilia, tra continente e isola che parla di una condizione di lontananza, e questa contrapposizione attraversa la raccolta addensandosi in punti specifici, in componenti che più di altri fanno emergere «il senso di un'inquietudine che ha consumato sovente nell'immaginazione l'ansia e la certezza di approdi suadenti, un gorgo di lontananze e arrivi che riposa in un

⁴⁹ Cfr. *ivi*, p. 584.

⁵⁰ In un discorso sulla sicilianità come tema delle pubblicazioni giornalistiche darrighiane degli anni Quaranta bisognerebbe isolare un doppio senso di rappresentazione delle origini: come rievocazione e come distanza. Cfr. D. MARRO, *L'officina di D'Arrigo. Giornalismo e critica d'arte alle origini di un caso letterario*, cit., p. 89.

⁵¹ O. CUSUMANO, *Da 'Codice siciliano' di Stefano D'Arrigo*, in «Prometeo», II, 4, 1992, p. 45.

incancellabile porto dell'anima».⁵² In alcuni casi D'Arrigo ricorda in Sicilia un Nord maledetto, combattuto perché desiderato, odiato da donne sempre in attesa di uomini che la sorte ha allontanato, come par di leggere tra le righe di *Epigrafe in Sicilia*,⁵³ forse con un accenno autoriale a quell'uomo, suo padre, che da Ali era partito senza più far ritorno o con un'allusione ai molti isolani emigrati per lavoro verso mete lontane. Il Nord è quindi condizione di perdita, l'Italia è pericolo ancestrale dalle forme suadenti, è perdita e fine, impossibilità di ritorno, perché chi parte non può più tornare. Arriva ad essere morte, almeno per il Sud («Ecco, quest'uomo più non è uomo / bruno che a Sud si gridi e ricordi»⁵⁴), morte gridata che nega la paternità all'uomo, il quale «più non sarà snello in un suo figlio»,⁵⁵ la lotta per la vita, a un uomo ormai disteso in direzione dell'Oriente con i piedi protesi in attacco e la mano composta in difesa.⁵⁶ Il Nord è poi insonoro, è incapace di restituire persino quella lingua agognata nella memoria – lingua materna per lasciato e lingua identitaria per comunità storica – nonostante sia lo stesso Nord che in parte l'ha creata: «dal Nord al seguito di Federico»⁵⁷ difatti quella lingua che D'Arrigo non sa più parlare, che non sa più dire, quella lingua colorata che ondeggia e che avanza, non si sente e non chiama più.⁵⁸ Il Nord è inoltre invisibile per chi non

⁵² G. FONTANELLI, *D'Arrigo e il suo 'Codice'*, cit., p. 75.

⁵³ «Quest'uomo al sole grida e ricorda / il senno di Sicilia nelle donne / che sprezzo lungo il fulvo sguardo hanno / per la sorte, il loro Nord malandrino, / Nord sempre duellato con olio e sale, / demone o Nord sul piatto incrociato, / quando Nord è più forte» (CS57, p. 9, vv. 3-9).

⁵⁴ Ivi, p. 10, vv. 23-24.

⁵⁵ *Ibid.*, v. 25.

⁵⁶ Difatti l'uomo «se pur allunga i piedi verso oriente / e ha la mano a difesa sul petto, / qui per un'ora d'alti gridi e ira» (*ibid.*, vv. 28-30) rimane comunque sconfitto e perduto.

⁵⁷ Ivi, p. 34, v. 3.

⁵⁸ Si ricordi l'*incipit* di *In una lingua che non so più dire*: «Nessuno più mi chiama in una lingua / che mia madre fa bionda, azzurra e sveva, / dal Nord al seguito di Federico» (*ibid.* vv. 1-3).

può raggiungerlo, per una madre che sulla punta della Sicilia vede un muro scoglioso che, mitologicamente famoso, oscura la vista di ciò che sta oltre e immagina allora ciò che non può conoscere. Una novella siepe leopardiana, adattata all'isola e agli isolani in partenza, oltrepassata da Agata Miracolo, a Messina, con una fantasia nera di lupi vaganti ricordata nei *Versi per la madre e per la quaglia* insieme alla barriera, lo Scilla, che il poeta spatriandosi ha valicato:

Spatriato di là, oltre lo Scilla – e il Nord
 è nella tua pupilla dove un lupo
 vagola in neve e sangue per le guerre –
 [...] E il mio cuore cresce,
 tuo boccone, sul labbro che lo chiama,
 perché a Sud oh come t'ama cupo cupo
 tuo figlio che muore per la tua fame.⁵⁹

Ma quel Nord dalle tinte fosche nei pensieri di una madre, che è anche possibilità di morte, è luogo di ricordo per evocare le altrettante fosche tinte del Sud d'infanzia, a suo modo metaforicamente mortale anch'esso per la sofferenza che D'Arrigo nei versi citati associa agli stenti della sua famiglia e in particolare della madre, la quale si ciba solo della felicità del figlio che a sua volta riesce a nutrirsi grazie alla fame materna. Il Nord è quindi l'Italia, è il luogo che D'Arrigo desidera e raggiunge, il luogo che illude e che attrae i giovani siciliani che cercano il loro «antico futuro»⁶⁰ – quel miglioramento di vita che assume forme diverse e che da sempre attira un popolo che lotta contro la miseria – e tutto questo nel *CS* del 1957 è racchiuso nel componimento conclusivo, che sembra tirare le fila di un viaggio poetico che ricorda essenzialmente la distanza memoriale su cui si costruisce l'impalcatura narrativa della raccolta.

⁵⁹ Ivi, pp. 48-49, vv. 73-75, 84-85.

⁶⁰ Ivi, p. 53, v. 4. Sul concetto darrighiano di antico futuro, evocato poi anche in *Pregreca* ma sostanziale per comprendere la vicenda horcyniana, si veda F. GIOVIALE, «Il futuro ha un cuore antico»: le storie attraverso i tempi, cit., pp. 235-236.

Gioventù qui ci passa ad annodare è allora metafora di ambizioni, di sogni discussi e immaginati nell'attrazione suadente di una «donna lontana» dalla «capigliatura di cometa». ⁶¹ L'Italia è una parola magica che corre di bocca in bocca tra i ragazzi siciliani, ⁶² ragazzi tra i quali immaginiamo anche il poeta, una parola che carezzevolmente prospetta un futuro, un «avvenire di cafoni», ⁶³ di gente nata con il lavoro in mano, quella gente meridionale che a Roma D'Arrigo frequenta. ⁶⁴ L'Italia è anche moneta, oggetto prezioso e amuleto che gira di mano in mano (come il nome di bocca in bocca) ed è anche donna da pettinare, da inanellare, da desiderare, da osservare affacciata a una finestra, da odorare nel suo profumo di guanciale, da immaginare: l'Italia è ricchezza e antitesi di miseria, tutto ciò che il giovane siciliano, senz'anima, può sperare e tutto ciò di cui può parlare fumando e chiacchierando con gli amici. Ma l'Italia agognata dai cafoni siciliani non è solo promessa di benessere. Come si sarà ben capito la poesia darrighiana (ma forse anche l'intera poetica dell'autore) è costituita da una compenetrazione degli opposti che scava il senso e la narrazione e pertanto anche il desiderato Nord, la bella Italia dalla chioma codata, è promessa e minaccia, futuro e pericolo, generosa donna al davanzale di cui si dice bene e male, ⁶⁵ lunga treccia che abbraccia e stringe, che annoda e che incatena («A un nodo ci ama, all'altro ci minaccia, / ora ci cresce di fede e

⁶¹ CS57, p. 53, vv. 6, 11.

⁶² «È sera e ci diciamo a Sud: "Italia", / noi maschi, fumando, sottovoce, / [...] Un nome, il Nord, l'antico futuro, / l'amico un nulla sussurra all'amico» (*ibid.*, vv. 1-2, 4-5).

⁶³ *Ibid.*, v. 9.

⁶⁴ Con il termine «cafoni», usato più volte in alcuni elzeviri degli anni Quaranta e poi inserito (con un'accezione più istintiva) anche tra i versi di *Pregreca*, D'Arrigo chiama coloro che hanno come lui lasciato la Sicilia per raggiungere la Capitale e lavorare nell'ambito della cultura, non senza sortire un certo disprezzo tra i Romani. Si veda in particolare F. D'ARRIGO, *Il "romano" bada ai vestiti e non gl'importa dei cafoni*, in «Il Progresso d'Italia», 13 marzo 1948.

⁶⁵ «Di donna all'aria del davanzale / la sua fama svara fra bene e male» (CS57, p. 54, vv. 28-29).

di voglie / e ora quel che ci concede, ci toglie»⁶⁶), determinando un destino che sembra un gioco ma che invece è la seriosa vita degli emigranti di Sicilia.

L'idea universalistica della Sicilia che si unisce alla tematica migratoria è in realtà, per gli anni Quaranta e Cinquanta, molto attuale e in linea con il contesto politico-culturale del tempo. D'Arrigo eredita difatti in poesia una *verve* sviluppata soprattutto nella sua recente esperienza giornalistica, afferente alle più esortative battaglie di sinistra che proclamavano e denunciavano le spaventose condizioni dell'isola esiliata nell'isola,⁶⁷ dei contadini costretti a vivere di stenti, dei minatori dello zolfo sfruttati senza riguardi e, di conseguenza, dei lavoratori che partivano in cerca di fortuna trovando spesso condizioni di vita ancora peggiori di quelle che lasciavano.⁶⁸ La consonanza con l'esperienza personale completa inoltre il quadro poetico dell'abbandono della patria e i

⁶⁶ *Ibid.*, vv. 33-35.

⁶⁷ Così scriveva lo scrittore in un elzeviro del '48: «Sappiate che la Sicilia non è una ma due; che c'è una Sicilia di fuori e una Sicilia di dentro, una della costa e una dell'interno; che questa Sicilia (dell'interno) è situata nella Luna per i siciliani della costa, dei grandi centri urbani sul mare; che questa Sicilia è veramente isola segreta, isola nell'isola. [...] L'isola è il feudo che da generazioni uomini nati servi lavorano per padroni nati padroni che non hanno mai visto» (F. D'ARRIGO, *Accade ora in Sicilia la dignità dell'uomo. Il silenzio terribile del feudo e delle solfare sono sconfitti dai morti e gli uomini usano parole nuove*, cit.). Il concetto di due Sicilie diverse e contrapposte, entrambe presenti nell'isola, è comunque sviluppato anche in *Le Sicilie di Taormina* dove si ritrova la bipartizione tra una Sicilia dello scirocco e una Sicilia dello zolfo.

⁶⁸ Già nel '46, per esempio, lo scrittore tratta il tema dell'illusione del sogno americano che spingeva molti Italiani, soprattutto meridionali, a espatriare in cerca di fortuna. In *Gli Stati Uniti a poco prezzo...* («Il Messaggero», 15 maggio 1946) viene infatti raccontata la storia di Antonio, un insegnante che, lasciandosi catturare dalle promesse dei mitici U.S.A., lascia il proprio lavoro, si imbarca, finisce a fare lo sgattero nella nave durante il viaggio e una volta arrivato a New York sperimenta la vera miseria. Ritorna quindi in patria e riprende la sua attività di insegnante, ma con un'amara disillusione da scontare, disillusione che suggerisce il classico motivo darrighiano dell'impossibilità di un ritorno felice al tempo di prima dopo un allontanamento dalla propria terra.

riferimenti quasimodiani e hölderliniani amplificano questi assunti, svolti da D'Arrigo in modo originale nella semantica oppositiva vita-morte: per vivere il Siciliano deve andar via, perché la vita in Sicilia è una morte interna fatta di miseria, di negazione di libertà e di bisogno, ma andar via significa morire, perché i cafoni sono soggetti a minacce continue del destino, a volte nefasto, alla nostalgia per la propria casa, che può diventare lancinante, all'impossibilità del ritorno, perché non si è più disposti ad accettare le condizioni del passato.⁶⁹ Il ritorno allora diventa seconda morte, diventa alienazione fisica e spirituale, e il giovane D'Arrigo, come poi anche 'Ndria nell'*HO*, conosce bene queste situazioni, che egli descrive accuratamente già nel 1948:

Questa incidenza irrimediabile, questa “precipitazione” presocratica nel caso e nell'attimo, non è soltanto fra la vita e la morte ma cade qui l'incidenza antologica. Riferisco, potrei dire per esperienza personale, che sa (è capace) di poter morire da un attimo all'altro colui che è o che ritorna nell'isola [...]. Chi non si è mai mosso dall'isola non si è mai illuso d'eternità, chi vi ritorna non se ne illude più. Fuori dell'isola è possibile farsi quest'illusione in un luogo qualsiasi del Continente può capitare di privarsi, per inerzia del principio, dell'idea della fine. [...] Fuori dell'isola la storia dell'uomo si illude di non essere labile, e forse non è; si iscrive nei libri, nelle mezze colonne, sugli archi, dietro si lascia comunque una scia, lezione o appiglio che possa servire; gli eventi dell'uomo la pace la guerra, si fanno norma, magari contro se stessi, statistica, tipicizzazione, sono morali o immorali secondo prefissi: uso, convenzione, cultura. Lì la storia dell'uomo non è come qui una ricorrente vi-

⁶⁹ Interessante al tal proposito la lettera pubblicata in un articolo del '49 (F. D'ARRIGO, *Lettera al Signor Ministro. Sicilia come Giappone*, in «Il Progresso d'Italia», 23 settembre 1949) in cui D'Arrigo racconta, attraverso l'esperienza di un amico, di una Sicilia separata dall'Italia, una Sicilia in cui chi è andato via non vuole più tornare, una Sicilia “tragica” nelle sue miserie e nella povertà delle sue genti.

cenda geologica, un'occasione fisiologica, un attimo e dentro l'uomo s'imbianca, s'annera, è *fiat* ed è *ecce*: una intemperanza.⁷⁰

Questa catena esistenziale chiusa, che permette partenze moriture e nega ritorni vitali, viene però ad essere risolta dal poeta nel canto. Ma è una soluzione parziale, che non affronta la realtà di chi un ritorno lo fa e ne è felice, nonostante si tratti di ritorni temporanei: la morte dell'espatriato viene infatti messa in pausa da chi ritorna alla propria terra nelle vacanze, per poi essere continuata al rientro su al Nord. In quelle occasioni si indossa allora la maschera della gioia di casa, abbracciando magari su un vagone del treno, come D'Arrigo raccontava in un elzeviro a proposito di un suo viaggio di piacere al Sud, i compagni di un destino non più visto come inevitabile:

Sono su di un treno lunghissimo, sul legno chiaro e odoroso di una vettura di III Classe, fra compagni di viaggio siciliani e calabresi che già parlandosi si tengono per mano, certi, come sempre, che rivedere il mare, il mare per essi nostalgia e pena che mare non sia a Milano a Torino a Roma, è un'emozione fortissima. [...] Chiusi gli occhi fra queste voci ancora sommesse e roche di *terroni* [...], chiusi gli occhi, dico, io mi scopro a pensare, come un addio, non so che sorta di addio, certe cose su Roma. Penso, ecco, agli splendidi veleni di Roma, alla pelle che noi rischiamo di lasciarvi tutta, scaglia a scaglia, alla fine. [...] Non odio Roma, considero ormai giusti e umani, fatali non più, le ragioni che spingono a vivere in essa, come in un flusso d'ansia e di caparbia, siciliani calabresi pugliesi abruzzesi lucani campani: che li spingono a trascorrere anni e anni, una vita, su queste dissestatissime selci: il collo gonfio, gli occhi tristi di bue, quali sono di nobili guerrieri avvinti in catene d'oro e tratti in schiavitù. [...] Ecco, questo lunghissimo treno s'è infilato nella notte come in una interminabile sotterranea, è sbucato qui, a Scilla, sul mare, sull'alba. Alla vista del mare noi ci battiamo colla mano

⁷⁰ F. D'ARRIGO, *Quadernetto siciliano 1*, in «Il Progresso d'Italia», 11 aprile 1948.

sulla spalla, ci congratuliamo forse, e le voci e i visi di Torino Milano Roma, sono rimasti sepolti nel buio della notte, in quella sotterranea che dura ventiquattr'ore lungo l'Italia: voci e visi di Torino Milano Roma che dissepelliremo al nostro ritorno, a fine agosto, ancora fervorosi, care voci, cari visi d'Italia, una letizia.⁷¹

Ma tutto ciò riguarda un D'Arrigo ancora troppo legato a temi sicilianisti scontati per l'ambiente culturale che egli frequenta. Qualcosa cambia sul finire degli anni Cinquanta, quando la maturità personale e intellettuale invoca un'originalità di invenzione che rinnovi i presupposti del tema della migrazione. La seconda edizione del *CS* elegge allora a metafora fondante il viaggio verso mete che non sono più soltanto il classico e biografico Nord, che non sono più soltanto fisiche, ma sono casa, sono patria accolta e respinta, raggiunta soltanto quando la nostalgia è sopraffatta dall'occasione del ritorno.⁷² Il nuovo manifesto del migrante spatriato è però qui un'invenzione retorica sottile e per certi versi astratta: Siciliani che partono nel tempo e nello spazio, nella storia e nel futuro, nella vita e nella morte, mescolandosi confusamente in una unitaria condizione comune. Questo nuovo manifesto è infatti *Pregreca*, il lungo componimento arqueo-letterario comparso già nel '61 che inaugura il rinnovato libro mondadoriano.⁷³ Nato da un'idea di rovinismo preistorico⁷⁴ messa in

⁷¹ F. D'ARRIGO, *Memoria di Roma su un treno lunghissimo*, cit.

⁷² Come ha sottolineato Di Mauro «la materia totalmente siciliana del libro si arricchisce di un'altra dimensione, nel senso geografico della parola, in quanto affiora uno dei motivi più tenaci: la partenza, l'emigrazione per terre che possono essere lontanissime, ma che più spesso coincidono con quelle della madre-patria, una patria che sta al di là dello Stretto, che a volte sembra, altre volte non sembra patria, mostrandosi quasi terra straniera, patria difficile, pur amata ma temuta, desiderata e respinta» (A. DI MAURO, *Da 'Codice siciliano' a 'Horcynus Orca'. Il tormentato nostos poetico di Stefano D'Arrigo*, cit., p. 194).

⁷³ Su *Pregreca* si veda anche il commento contenuto in E. GIORDANO, *La dimora del mito. Sulla poesia di Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 306-322.

⁷⁴ Pare infatti che D'Arrigo abbia preso spunto da alcuni resti archeologici presenti nei pressi della villa di Zipelli a Ragusa (cfr. G. ALVINO e A. MASTROPASQUA,

atto anche nell'espedito grafico e filologicamente mimetico della lacuna segnalata,⁷⁵ il poemetto tinge di tinte fosche ma fortemente espressive, con accenti infernali di memoria dantesca, il tema della migrazione, anzi dell'emigrazione; perché i viaggi dei Siciliani non sono come quelli degli altri: «Gli altri migravano: [...] / I siciliani emigravano invece».⁷⁶ I viaggi dei Siciliani non prevedono un ritorno, sono viaggi di sola andata, verso mete sconosciute, viaggi di mare (e non potrebbe essere altrimenti per gli abitanti di un'isola), viaggi di terra (non celesti come quelli degli altri), viaggi scomodi, viaggi non verso l'eternità ma eterni, destinati a durare per sempre, come per sempre dura il destino dell'uomo siciliano – «figurati sul piede / dell'imbarco come per simbolo / della meridionale specie»⁷⁷ –, costretto a lasciare casa, nel passato come nel presente (e forse anche nel futuro). Questo emigrare che non è migrare – poiché migrare è ascesa verso l'aldilà eterno – assume però i termini di una discesa nel profondo,⁷⁸ che scava in tutte le direzioni e da tutte le direzioni in cui ci sia segno di antico morire e di antico seppellire, in una mirabolante “vertigine della lista” che echianamente dimostra la volontà

Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo, cit., p. 115, n. 7) e a Milazzo (facendo riferimento agli studi di Bernabò Brea), dove rimane traccia di sepolture neolitiche di un popolo che usava inumare i corpi dei defunti dentro grandi cisterne, grandi giare già usate per la conservazione dell'acqua, sistemandoli in una posizione rannicchiata, quasi fetale. Non è da escludere però anche un'influenza del rovinismo di matrice classica di Quasimodo.

⁷⁵ D'Arrigo in *Pregreca* dà testualmente e paratestualmente l'idea di un testo antico ritrovato e ricostruito attraverso la fittizia segnalazione di lacune: precisamente in corrispondenza dei vv. 25-26, 46-47 e 61-62, si ritrovano infatti segni che attesterebbero la mancanza di una riga di testo; e per coerenza anche i due versi limitanei alla finta lacuna si ritrovano in accordo sintattico con le mancanze. Il v. 26 ad esempio avrebbe richiesto una maiuscola che non c'è, e anche negli altri due casi le frasi sembrano essere incomplete, con pezzi caduti e mancanti.

⁷⁶ CS78, p. 11, vv. 1, 4.

⁷⁷ *Ibid.*, vv. 10-12.

⁷⁸ I Siciliani di *Pregreca* si spostano infatti «per nuvole e dune / a spirale di pallide ceneri / di vulcani, alla radice del sale, / discesi dall'alto al basso / mondo» (*Ibid.*, vv. 6-10).

di rappresentare qualcosa (ovvero l'aldilà) di cui non si conoscono i confini, di cui si elencano (nei vv. 18-46) caratteristiche, forme e movimenti per non scalfirne il segno aspaziale e atemporale, nonostante gli spazi e i tempi siano quelli della Sicilia, geograficamente individuati anch'essi in una lista⁷⁹ basata sulle tracce di vita umana e mescolati a cadaveriche fiere ruggenti e antropomorfe («sfingi, puma, leoni ruggenti / con faccia d'uomo, profilo d'enigmi / rugosi sotto palpebre di belva»⁸⁰). Questa migrazione pregreca, neolitica, è una metafora di viaggio; si tratta dei morti degli antichi abitanti della Sicilia, morti che ormai più nessuno conosce e che vengono ricordati come esiliati dalla vita, «cacciati di qua, dai ruggenti / enigmi»,⁸¹ nel loro silenzio tombale, con «le labbra per sempre cucite».⁸² Ma ciò che appare particolarmente interessante è il fatto di immaginare i cadaveri di questi viaggiatori ultraterreni con gli stessi sembianti dei nuovi morti siciliani, quegli oppressi, quegli uomini vittorinamente offesi che D'Arrigo aveva ben in mente, poiché lui stesso forse si sentiva di far parte di questo gruppo:

S'imbarcavano per quelle rive
 in classe unica, ammicchiati
 o clandestini nelle stive
 di necropoli come navi olearie.
 All'impiedi nelle giare, rannicchiati
 sui talloni, [...]
 nella tenace, paziente posa
 dal cafone resa famosa

 e realtà e allegoria di gesta
 future, d'offese senza difesa,

⁷⁹ Sulla valenza dei toponimi in CS si veda P. VENUTO, «*Spatriato di là, oltre lo Scilla*»: onomastica in 'Codice siciliano' di Stefano D'Arrigo, cit., p. 164 e sgg.

⁸⁰ CS78, p. 11, vv. 20-22.

⁸¹ Ivi, p. 12, vv. 47-48.

⁸² *Ibid.*, v. 50.

d'uomo che a uomo fa vita arresa,
 le mani dietro la testa,
 allacciate alla nuca,
 alle spalle scavata la buca.⁸³

Ammucchiati in fosse comuni, in necropoli comunitarie oppure ingabbiati in piccoli alveari scavati nella pietra, o immersi in giare litiche, custoditi in contenitori antichi, sono in piedi e in ginocchio, come veri cafoni offesi, nella stessa posizione, votati al lavoro sfiancante in vita come in morte, masticanti pensieri e ricordi di sofferenza, inermi con le braccia ferme, le mani legate, rugosi e polverosi, sporchi di salsedine venuta dal mare e di cenere eruttata dai vulcani, molestati dal garrito dei gabbiani: sono prigionieri che lasciano la propria terra allo stesso modo di coloro che quella stessa terra continuano a calpestarla e lavorarla senza molte differenze di condizioni. *Pregreca* è però anche una visione di gusto quasi foscoliano, un riprendere in mano e rivitalizzare il sentimento di morte che passa da queste sepolture neolitiche, dimenticate e riscoperte dal poeta che agisce da archeologo prima ancora che da scrittore,⁸⁴ ritrovando nella parola poetica «segni incisi, saluti / siciliani, gesti muti»⁸⁵ di uomini che stanno tra la vita e la morte, che sono vivi nella morte perché ricordati forse, ma morti in vita come i Siciliani di ogni tempo, popolo oppresso e soggetto al sacrificio.

La metafora della morte come viaggio non è chiaramente il punto più originale del poemetto; appare invece ben più interessante la declinazione che questa metafora assume. I morti darrighiani sono congiurati che desiderano la libertà, sono uomini che in Sicilia acconsentono a fuggevoli patti, fidandosi e stringendo la mano a uomini morti dentro, negli occhi, facendo al fazzoletto nodi che non saranno mai

⁸³ Ivi, pp. 12-13, vv. 52-57, 60 -67.

⁸⁴ I morti di *Pregreca* possiedono infatti un «anelito / a non svanire nel nulla, a essere / seguiti, ritrovati poi / in una scintilla da me [dal poeta], da voi [dai lettori]» (ivi, p. 13, vv. 80-82).

⁸⁵ Ivi, p. 14, vv. 87-88.

sciolti, ricordando promesse che non verranno mai mantenute: perché il destino del Siciliano è quello di lottare sinché arriva il momento di emigrare, di fuggire dalla vita, il momento di riposare rannicchiato in una stiva di nave o in una giara o in una nicchia scavata nella roccia, tutto ripiegato in sé «nella posa del feto».⁸⁶ È quella la massima libertà a cui i Siciliani possono aspirare, la libertà dei morti migranti, la libertà di chi emigra dalla vita morendo ma anche, coerentemente alle altre rappresentazioni letterarie darrighiane, di chi muore emigrando dalla propria terra. Questa libertà è però anche paragonata a una «cerbiatta malinconica / [...] tremula, esterrefatta»,⁸⁷ disegnata da antichissimi segni rupestri, una cerbiatta fragile, che arrossisce perché poco avvezza ad essere conosciuta dai vivi cafoni siciliani, una cerbiatta che emigra all'incontrario, che «corre l'alea ma intatta / metafora vola dall'aldilà»⁸⁸ compiendo la sua fuga perenne, fino a noi, che siamo vivi e la osserviamo. La libertà sta tutta in questo viaggio della morte che in *Pregreca* però è rappresentato da D'Arrigo anche attraverso un nesso che il darrighista può riconoscere come elemento fondamentale di un'altra narrazione. I morti siciliani infatti, emigranti dalla vita coi corpi rugosi asciugati dal sale, viaggiano nel mare dell'eterno su barche-arche che trasmigrano, le quali attraversano il senso stesso della migrazione creando uno spostamento metafisico che racchiude insieme vita e morte:

libertà un palpito a prua delle barche
 trasmigranti come arche
 nel sale che asciuga le impronte
 di chi muore ed emigra
 con una ruga in fronte

antico ardire, inerme bramosia
 libertà sia di vivere sia

⁸⁶ *Ibid.*, v. 102.

⁸⁷ *Ivi*, p. 15, vv. 119-120.

⁸⁸ *Ibid.*, vv. 121-122.

di morire, oscuro geroglifico
dall'eco dileguata di segreti
murmuri immensi di alfabeti.⁸⁹

Impossibile non richiamare la lunga sequenza di circa un centinaio di pagine – sequenza narrativamente poco funzionale, come ebbe ad affermare in primo giudizio Pontiggia⁹⁰ –, che sviluppa in *HO* la mistica triade barca-arca-bara,⁹¹ un triplice nesso nel quale è sotteso il mistero della morte e del mare,⁹² della morte dei pescatori che abitano le barche in vita e continuano ad abitarle in morte trasformate ormai in bare – come i contenitori litici entro cui navigano i morti emigranti pregrecci – permettendo il viaggio eterno verso l'aldilà che si rivela essere uguale a quello dei vivi, i quali hanno solcato il mare in barche-arche.⁹³ La riflessione dell'*HO* è la stessa che si ritrova in poesia: senza molte differenze i vivi e i morti si confondono e compiono le stesse azioni, gli stessi viaggi con gli stessi atteggiamenti. Ma questi vivi e questi morti, come l'autore sottolinea in una dialettica contrappositiva e retorica che riguarda già l'*incipit* del componimento, sono i Siciliani, non gli altri: questi ultimi viaggiano nell'aria, come anime dantesche abbandonatesi a dolci tempeste «su chimere, / per mari d'aria e remare d'anime, / con dolce tuono di procellarie»;⁹⁴ i primi invece emigrano su mare e su terra, dentro la terra, con navi di pietra assortita – «scalfite su patere

⁸⁹ *Ibid.*, vv. 127-136.

⁹⁰ Cfr. G. PONTIGGIA, *Le schede di lettura*, in *Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 29-33.

⁹¹ Si veda in particolare HO75, pp. 1129 e sgg.

⁹² Cfr. A. G. BRUSO, *Il mare e la morte nell'opera di Stefano D'Arrigo*, in «Dialoghi Mediterranei», LVII, 2022, pp. 147-151.

⁹³ Per D'Arrigo difatti «il male, alla finfine, è scegliere la morte contro la vita, che è così corta e passeggera, e non così triste, così miseranda, la vita che si passa sopra una barca, un'arca dentro una bara, varo su varo. La barca della vita si scopre sempre più arca, sempre più bara che va incontro alla morte, la quale è lunga, senza fine e c'è sempre tempo a morirla» (HO75, p. 1145).

⁹⁴ CS78, p. 15, vv. 137-139.

/ [...] in pietrapomice e arenarie, / in tufo calcare e salgemma»⁹⁵ – delle quali possono occupare le cuoriformi stive, tutti rannicchiati in protezione di sé stessi.

Il lungo poemetto, che è forse in assoluto la poesia meno ermetica di tutto il *CS*,⁹⁶ chiude infine i suoi centottantuno versi con due strofe che contengono uno scioglimento di metafora, il quale da un lato riprende circolarmente gli elementi iniziali del componimento e dall'altro riporta crudamente al presente un *excursus* altrimenti rivolto totalmente al tempo antichissimo della preistoria isolana (nonostante il codice linguistico e semantico permetta perfettamente di focalizzare sin da subito la plurivoca retorica dei versi). I cadaverici individui pregreco, ora migranti naviganti ora abitatori di cubicoli che ossimoricamente diventano emblemi di libertà, si trasformano negli emigrati siciliani di una nuova era, di un secolo moderno che non ha cambiato le sorti degli abitanti dell'isola. Si chiude il cerchio attorno alla mitopoiesi del migrante siciliano spatriato, scaraventato per sua stessa volontà lontano dalla terra natale, per cercare dignità, lavoro e libertà, per tentare di liberarsi dalle proprie paure, da una «buia e struggente / meridiana di paure»⁹⁷ che misura il tempo immobile della Sicilia. Ma questi viaggi, che siano diretti in Australia, in America o nel cuore dell'Europa, non cambiano le sorti di chi da tempi immemori ha scavato la terra per far navigare i propri morti nell'aldilà, in arche-barche di pietra; piuttosto rendono la loro vita devota a quel paradossale partire per morire («l'enigmatica frenesia / di chi per morte s'imbarca / come su di un'arca / di libertà»⁹⁸), abbandonando zavorra di sogni, abbracciando bisogni, sedando la nostalgia

⁹⁵ *Ibid.*, vv. 141, 143-144.

⁹⁶ Come rilevava Mondo «la dinamica del componimento [...] è data dalla ripresa continua di immagini e stilemi che convogliano e sciolgono via via le oscurità del testo: caratterizzato [...] da un ermetismo che nasce dalle contrazioni sintattiche e dalle scorciatoie analogiche, ma soprattutto dalle febbrili ossessioni del poeta» (L. MONDO, *Le poesie di Stefano D'Arrigo. Prima dell'Orca*, cit., p. 12).

⁹⁷ *CS*78, p. 16, vv. 167-168.

⁹⁸ *Ibid.*, vv. 156-159.

man mano che i corpi diventano scheletri dentro una buca che non è più l'antica sepoltura siciliana ma il moderno loculo del minatore che vende il suo lavoro e la sua pelle lontano da casa, divenendo «carne da macello». ⁹⁹ Nulla cambia nell'aldilà (aldilà ultraterreno dei morti e aldilà oltremare dei vivi): il viaggio dei morti è lo stesso viaggio dei minatori; camorra, sfruttamento e omertà stavano nell'isola come ora stanno nelle viscere della terra straniera; ¹⁰⁰ le arnie di Pantalica e le minieri olandesi del Borinage si scambiano sembianti in un viaggio sotterraneo che i morti pregrecci compiono da morti, mentre i morti minatori da vivi fino alla morte, fino a un'impossibilità di ritorno che non è più solo morte figurata ma morte fisica, morte sacrificale di uomini divenuti irrimediabilmente carne da macello.

Ma la metafora della migrazione mortale in *CS* non è presente solo nel prototipo del lavoratore emigrato e mai più tornato. Esistono nella raccolta anche altri tipi di migrazioni, differenti e allusivamente biografiche, che fanno capo a quattro ulteriori varianti: una migrazione bellica, una migrazione d'esilio, una migrazione circolare e una migrazione pellegrinante.

Con migrazione bellica ci si vuole riferire a un particolare modo di concepire l'allontanamento dalla terra natale come possibilità di morte non metaforica ma fisica, motivata da esigenze che D'Arrigo in prima persona aveva sperimentato. ¹⁰¹ Un tipo di migrazione che costituisce il momento sotterraneo alla narrazione horcyniana, la quale è racconto di un ritorno perché c'è stata una partenza forzata precedente e necessaria. Giovani soldati costretti a partire per il fronte in una guerra che per diversi anni era stata motivo di canto

⁹⁹ *Ibid.*, v. 151.

¹⁰⁰ «Forse non era l'aldilà / tutta questa gran novità, / forse pure di camorra, / di enigmi e d'omertà / era regno l'aldilà, / forse pure sottoterra / sfingi, puma, leoni ruggenti / mantenevano la guerra» (*ibid.*, vv. 170-177).

¹⁰¹ Si ricordi che la prima "migrazione" dello scrittore messinese, la prima occasione in cui egli lascia la Sicilia, è l'arruolamento tra i Volontari Universitari, per il quale sarà inviato a Udine, allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale.

del poeta¹⁰² diventano infatti protagonisti di quella *coniunctio* tra vivi e morti espletata nei maliosi versi di *Oh care, oh nere anime*. La poesia potrebbe essere letta come uno scenico circostanziamento di quell'ambiguo rapporto che i Siciliani (ma forse in generale la gente meridionale) intrattengono con i propri defunti, sempre presenti tra i vivi, quasi confusi coi vivi, nelle quotidiane occupazioni dei cari, seguaci e docili come cani e per certi versi amorevoli custodi, nonostante essi siano nere anime in pena che latrano spaventevolmente. Queste anime, oltre che lavoratori emigrati, possono anche essere, nei versi di D'Arrigo, compagne di ragazzi partiti per una terra lontana che è conosciuta solo come luogo di morte: sono i giovani soldati chiamati dalla patria, quell'Italia da cui provengono i saluti di chi sta ad aspettare e intanto scrive lettere che vengono bacciate tra le dita come in un rituale che può assicurare la vita. In tutto ciò, in queste partenze forzate, si insinuano le anime nere, non solo forse anime di defunti ma anche anime di vivi, parenti e amici, immaginati e ricordati perché lontani:

Ci seguono sempre lievi, devoti,
 entrano con noi negli ardenti ex voti
 per stare in eterno negli avvenimenti,
 in tutto questo, in noi come un agguato,
 con la faccia di parenti e amici
 lontani, che l'immaginiamo appena,
 in un paese saputo per morire,
 oh quanto giovani in una lettera
 coi saluti dall'Italia, sbocciati
 in baci sulla punta delle dita
 per anni dalla sera alla mattina:
 così partono sempre per la guerra
 su questo treno che va sulla luna

¹⁰² Si è già parlato di alcune poesie giovanili di D'Arrigo dove il tema della guerra risulta essere un motivo fondamentale: si pensi per esempio a *Mentre cadevi ti ricorda un commilitone* o *La guerra*.

e qui si ricordano per un gesto
 che ci fece onore, per un pensiero
 di cui abbellirono la terra per noi.¹⁰³

Eppure, nella poesia, le anime paiono essere non solo compagne ma protagoniste e sembrano essere anime di soldati, morti per un gesto nobile che orna d'onore la terra. Quella lettera con i saluti allora potrebbe essere l'unico aggancio coi familiari e i baci sbocciati sulle dita seguono la speranza di un ritorno in una devozione verso esseri sperati vivi o ormai saputi morti.

La migrazione d'esilio è invece incarnata dai versi malinconici dedicati al poeta arabo Ibn Hamdis, la poesia del quale costituisce una delle letture più interessanti di D'Arrigo per aprire nuovi spazi e considerazioni rispetto all'orientalismo e allo storicismo della sua poetica. Vissuto nell'epoca di transizione che vide instaurarsi in Sicilia il dominio normanno a scapito di quello arabo, sul finire dell'XI secolo, e riscoperto nell'Ottocento dagli studi amariani, Hamdis si conosce grazie a un *Diwān*, un canzoniere che tratta di temi vari¹⁰⁴ e che però si proietta principalmente sulla condizione personale dell'esilio forzato. Hamdis difatti, originario della città di Siracusa o di Noto (ma D'Arrigo nei suoi versi preferisce riferirsi a Siracusa, città citata al v. 6, evocando questi natali anche con la menzione del fiume Anapo e delle sue piante di papiro¹⁰⁵), è costretto a lasciare la Sicilia

¹⁰³ CS57, p. 38, vv. 39-54.

¹⁰⁴ Il *Diwān* di Ibn Hamdis è composto oggi di trecentosettanta *qasā'id* che affrontano temi vari: vi sono poesie che parlano del quotidiano, panegirici, versi dedicati alle donne e alla loro bellezza, altri versi dedicati al vino e molte liriche che rievocano la Sicilia, la giovinezza e le origini isolane. Tra le poesie si trova quella citata da D'Arrigo nei due versi posti in testa a *Per Ibn Hamdis*: «Se sono stato cacciato da un paradiso, come posso io darne notizia?»; si tratta di un verso – precisamente il v. 4 – di *Ricordo la Sicilia*, una lirica che rinnova il dolore per la perdita di una patria che è fatta di profumi, donne ed altri elementi che anche il poeta messinese preleva e inserisce nei suoi versi di tributo.

¹⁰⁵ «L'Anapo al nostro orecchio navighi / ancora su una foglia di papiro» (ivi, p. 33, vv. 16-17).

attorno al 1078, quando ormai i Normanni avevano conquistato buona parte dell'isola, iniziando una peregrinazione attorno ai paesi islamici nel segno di un irrisolvibile esilio. Il poeta del *CS*, anch'egli esiliato da una terra che custodiva il proprio pesante passato, sposa con versi di struggente malinconia il sentimento dell'arabo in *Per Ibn Hamdis*, ampliando il tema della migrazione forzata con accenti patetici oltre che memoriali. Anche in questo caso non si smentisce lo schema della mitopoiesi dello spatriamento darrighiano, che però subisce un rovesciamento: a morire nella partenza non è più l'emigrante (perché Hamdis, come i Siciliani di *Pregreca*, non può essere migrante in quanto il termine potrebbe sottintendere l'idea di un ritorno) ma chi rimane abbandonato. Difatti in questi versi un esiliato arabo non può più tornare nella sua Sicilia perché lì ora "altri" Siciliani, altri conquistatori, stavolta normanni, appiccano fuochi di guerra separando un giovane poeta dalla sua terra, terra che assume le forme di una donna, di una siciliana *zita* (fidanzata), dallo sguardo languido e triste, con l'anello al dito, che saluta seguendo con gli occhi l'amato che fugge.¹⁰⁶ La donna (che poi è la Sicilia) assume metaforicamente i connotati di una tortora che si spegne, che muore piano: «nello sguardo del tuo addio ancora imbruna, / sulla cara persona la sua luce / di tortora che perde già la vita».¹⁰⁷ L'allontanamento in D'Arrigo può essere quindi morte

¹⁰⁶ «E qui altri Normanni accendono fuochi / intorno intorno e Sicilia come zita, / col suo bel portamento modulato / nella strofe degli anni a Siracusa, / l'occhio soffice, il dito inanellato, / [...] la sua pupilla sempre sul momento / che reclina sfregiando la memoria» (ivi, p. 32, vv. 3-7, 11-12). Nell'abbandono della donna, della sposa, presente anche in altri luoghi di *CS*, si potrebbe leggere un'allusione alla storia familiare di D'Arrigo: un'elaborazione del vissuto della madre abbandonata dal marito.

¹⁰⁷ *Ibid.*, vv. 8-10. La tortora-donna che muore è una metafora che D'Arrigo utilizza anche in altri *loci*. Oltre che in *CS* (in *Ob, in Italia memoria* si ritrova, come in *Per Ibn Hamdis*, la personificazione della figura femminile e in *Versi per la madre e per la quaglia* è inserita con una simbologia di realtà minima) la donna morente come una tortora rimanda all'immagine usata in un elzeviro del '48 per descrivere l'uccisione di una donna, Emily, da parte del marito, con un tono quasi sacrificale che riecheggia il simbolismo evangelico delle tortore offerte al tempio:

non solo dell'emigrante ma anche di ciò che viene abbandonato: la morte di chi aspetta come la donna di Ibn Hamdis e la morte di una patria in preda al saccheggio normanno, che è anch'essa *zita* scelta in sposa, amaramente lasciata dal poeta perché costretto dalle vicissitudini. Anche in questa poesia allora, come per i minatori e i contadini siciliani moderni, la partenza degli Arabi superstiti rappresenta vita e libertà, il restare in Sicilia è invece cosa mortale.

I movimenti migratori continuati, che si ripetono in una circolarità stagionale, sono un ulteriore assunto tematico della poesia darrighiana che però rivelano una maturità riflessiva diversa e forse più propriamente horcyniana. Non a caso questa prospettiva di migrazione circolare è tutta racchiusa nei pochi versi di *Quando con mite*, breve lirica composta nel '58,¹⁰⁸ pubblicata già nel '61 (risale quindi al periodo in cui D'Arrigo viveva l'avventura del suo ampio romanzo) e inclusa poi come penultimo componimento della seconda edizione di *CS*. Quella della poesia in questione è una migrazione animale,¹⁰⁹ non umana, che riguarda pesci e uccelli, che si spostano percorrendo traiettorie che sembrano chiudersi ad anello, senza una meta e senza un punto di partenza: una migrazione continua sul filo di un ritorno primaverile imperituro e inevitabile.

Quando con mite fragore di tuono
dal mare arriva primavera

infatti essa nelle parole dell'uomo «fu come un'antica tortora spirante nelle [sue] mani» (F. D'ARRIGO, *Pietà e uxoricidio*, cit.). Ma la similitudine è presente anche in *Due vite, una vita*, articolo del 1949 nel quale lo scrittore definisce a più riprese tortora una donna, Amalia, che è la defunta moglie del protagonista della vicenda raccontata, il suicida Mauro Bartolucci.

¹⁰⁸ La data di composizione è indicata dall'autore su «Palatina».

¹⁰⁹ Secondo Gioviale la metafora zoologica ha un disegno simbolico che può essere forse identificato con una spiccata ferinità del discorso darrighiano, poichè «la breve riassunzione gnomica dell'evento, gli uccelli e i pesci che migrano in primavera, si scioglie nell'armonizzazione, tra francescana e panteistica, di una vivente 'animalità'» (F. GIOVIALE, *Crepuscolo degli uomini. Attraverso D'Arrigo in un prologo e tre giornate*, cit., p. 61).

e il cuore si fa di cera,
 miele di dolce frastuono
 di migrazioni di pesci e d'uccelli,
 il vostro nome ha rapido suono
 di pinne e d'ali e noi fra quelli
 vi immaginiamo, perché è vero
 che anche la vostra meta è un mistero.¹¹⁰

Queste creature migranti arrivano dal mare, in primavera, con un rumoroso dolce battere di pinne e di ali. Sono le «quaglie migrate a pelo d'acqua»¹¹¹ di *Dove galleggiano squame*, le stesse quaglie che Agata Miracolo aspetta per sfamare i suoi figli in *Versi per la madre e per la quaglia*, quelle quaglie africane che docilmente in maggio entrano nell'isola quasi come per rispettare un patto e che volano tra le braccia di una madre che nella loro morte, nel loro sacrificio, trova il mezzo per sfamare i propri figli. In modo quasi speculare e parallelo i pesci sono quelli delle passe stagionali, quelli che ritornano nel mare siciliano per rifocillare i pescatori, è quel «pesce che fa esodo in estate»¹¹² menzionato nei versi di *In un grido di fedeltà* conservato sotto sale per l'inverno, sono i pescispada dello Stretto che quando arrivano nel mare peloritano sono contesi dai Cariddoti e dalle odiose fere in *HO*. Quaglie e pescispada, uccelli e pesci non stanziali, riuniti in stormi e banchi, sono quindi creature ingabbiate in un'eterna migrazione che li porta a inseguire una meta impossibile da individuare, misteriosa, forse perché inesistente: la loro vita è una necessità istintiva di partire e ritornare, di ritornare e partire, nonostante ogni ritorno possa diventare l'ultimo, possa significare morte sacrificale in favore degli uomini e delle donne di Sicilia. Ritornare allora vuol dire morire, come già D'Arrigo spiegava nella prima parte del suo *Quadernetto siciliano*, ma ciò non vale solo per gli animali: la misteriosa meta è condivisa anche dagli uomini, sem-

¹¹⁰ CS78, p. 75.

¹¹¹ CS57, p. 41, v. 19.

¹¹² Ivi, p. 18, v. 33.

pre in procinto di una retrocessione mortale, come quella di 'Ndrja Cambria, non a caso forse ucciso solcando il mare a pelo d'acqua, trascinato da uno stormo-banco di sbarbatelli che istintivamente continua a remare, impossibilitato a fermarsi (allo stesso modo di pesci e quaglie che seguono la loro natura) perché richiamato da un'inclinazione migratoria ineludibile.¹¹³

Per completare l'analisi della mitopoiesi del migrante nella poesia darrighiana non rimane che fare cenno a una migrazione pellegrinante: una migrazione in cui i viaggiatori più che semplici emigranti sono pellegrini dal cuore invecchiato, uomini dai sentimenti raggrinziti, che trovano una nuova vita in un luogo che è insieme meta raggiungibile e ricovero spirituale. La sestina di *Taormina, mia Mignon*, l'unica poesia inedita che l'autore pubblica dopo *HO*, la quale chiude l'edizione mondadoriana del *CS* quasi fosse un congedo di speranza nostalgica, delimita quest'altro movimento migratorio:

Taormina, mia Mignon, è dove mai
sempre s'arriva, pellegrini
dal cuore di rughe,
in tempo per vivere
«obliti/obliviscendi»
una seconda volta la vita.¹¹⁴

Taormina diventa per il poeta ciò che metaforicamente Mignon, personaggio letterario tratto dai *Wilhelm Meisters Lehrjahre* di Goethe, simboleggia nella letteratura e nella filosofia tedesca: è la *Sehn-*

¹¹³ «Erano scapolati sottobordo alla portaerei, dov'era scuro fittofitto. Là, Masino sentì che 'Ndrja alzava i remi e tirava un gran respiro come si sciogliesse da quell'intesa fisica che gli aveva dato come un'esaltazione anche a lui. Ma gli sbarbatelli non alzarono i remi, remavano sempre con lui e senza lui, remavano anche contro l'impalatura di lui: e anche Masino remava, *come fosse imprigionato nella vogata e fossero gli altri a spingere il suo braccio*, a piegare il suo busto sopra, sotto, avanti, indietro» (HO75, p. 1256; corsivo nostro).

¹¹⁴ CS78, p. 77.

sucht che gli intellettuali tedeschi riconoscono quale sentimento romantico totale e malinconia diffusa, un sentimento che esprime la perdita e l'oblio della propria essenza vitale. L'uso geoletterario di questa figura, che qui D'Arrigo sembra sfruttare, è sicuramente legato all'apparizione, all'inizio del terzo libro dell'opera goethiana, della piccola Mignon,¹¹⁵ la quale viene introdotta ai lettori con gli splendidi versi della canzone *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn?* (*Conosci la terra dove fioriscono i limoni?*) che lei stessa canta. I versi sono chiaramente riferiti all'Italia, una terra in cui fioriscono i limoni, brillano le arance e cresce il mirto e l'alloro; una terra che Goethe ha conosciuto in un viaggio esperienziale divenuto opera letteraria; una terra che, spingendo un po' oltre l'identificazione geografica, sulla base delle suggestioni evocate dalle immagini della canzone, è identificabile specificamente con la Sicilia. Naturalmente D'Arrigo conosceva l'opera di Goethe, autore che viene citato qualche volta anche negli scritti giornalistici, ma conosceva soprattutto la folle attrazione per Taormina dei viaggiatori come Goethe, intellettuali tedeschi alla ricerca di quelle orme tracciate dai grandi esploratori del *Grand Tour*: questi uomini sono quindi darrighianamente alle prese con una loro personale migrazione che è diversa dalle fughe e dai ritorni già descritti, una migrazione che è idealizzata da una tradizione letteraria forte e prolifica, che permette agli uomini d'oltralpe di esiliarsi in Sicilia, e specificamente a Taormina, per soddisfare il desiderio oraziano di vivere obliato e obliando, desiderio che l'autore nella *Nota* finale di CS del '78 non manca di illustrare ampiamente attraverso un chiarimento del verso di Orazio, ridotto e incastonato nella lirica, e attraverso l'introduzione di una citazione di Peyrefitte (il quale si recava spesso a Taormina per scrivere in tutta tranquillità) che sarebbe stata punto ispiratore per strutturare

¹¹⁵ Si noti che Mignon non è solo nome proprio ma è anche un francesismo usato in italiano come aggettivo per descrivere qualcosa di grazioso (mantenendo il significato francese) o di piccolo, in miniatura. Questa polisemia può essere sviscerata considerando le piccole dimensioni di Taormina, vera e propria città mignon, arroccata sulle altezze del monte Tauro in modo, potremmo dire, grazioso ed elegante.

semanticamente il componimento.¹¹⁶ Il poeta quindi traccia percorsi intertestuali che da Goethe e dai viaggiatori tedeschi (comunque non allusi nella *Nota*) passano per Peyrefitte arrivando a toccare Orazio. Ma *Taormina, mia Mignon* è in realtà anche una lirica che racchiude un che di personale: nel senso malinconico del dimenticare è infatti racchiuso forse un sentimento del ricordare, poiché se Taormina per tutti coloro che vi si rifugiano è l'idillico luogo in cui scordare le pesantezze dell'anima, il luogo in cui distendere le rughe del cuore, per D'Arrigo è un luogo magico che evoca ricordi passati, legati all'infanzia e alla sua giovinezza, ricordi di un'anziana donna che attraverso Taormina dimenticava e faceva dimenticare le difficoltà della vita. Fortunatamente questi ricordi oggi possiamo ancora sentirli raccontare, possiamo ascoltare ancora le storie di una Taormina fatta di fantasia e di viaggi fittizi mai compiuti, visionariamente costruiti da una nonna che il poeta-nipote celebra con la sua scrittura. A partire dal 1947 difatti D'Arrigo pubblica una piccola serie di articoli su Taormina,¹¹⁷ tra i quali il primo, *Taormina di mia nonna e mia* del 1947 (poi ripubblicato una seconda volta su una testata diversa l'anno successivo con un titolo rinnovato), è un racconto-elzeviro che ricorda le favolistiche gite notturne compiute dal

¹¹⁶ «Il verso di Orazio: “*oblitus meorum, obliviscendus et illis*” che Roger Peyrefitte prese in prestito per indicare in Taormina il luogo ideale dove è possibile realizzare il desiderio oraziano di vivere “dimenticato/dimenticando” trovasi nell'*XI Epistola*, indirizzata all'amico Bullazio, che viaggiando in Asia Minore ha visitato Lesbo, Samo e Smirne. A lui però, al poeta sedentario ed epicureo, per viversene dimentico di tutto e di tutti, basterebbe trasferirsi a Lebedo, la cittadina sulla costa ionica (un po' dalle sue parti, quindi) fuori d'ogni giro e frequentazione mondana: “*Scis, Lebedus quod sit: Gabiis desertior atque / Fidenis vicus: tamen illic vivere vellem / oblitus meorum, obliviscendus et illis*”. Tutt'altra cosa, quindi, di Taormina, se non fosse che Taormina, da sempre, per una delle tante affascinanti disponibilità della sua natura, a chiunque “dal cuore di rughe” ne sia venuto in cerca, dotato dei mezzi per trovarla, ha saputo offrire anche la sua (dorata) ultima spiaggia, la sua “Lebedo”» (ivi, pp. 81-82).

¹¹⁷ Sulla ricorrenza di Taormina quale soggetto negli articoli darrighiani degli anni Quaranta cfr. anche D. BIAGI, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, cit., pp. 24-25 e sgg.

poeta insieme al fratello, a bordo di un letto e guidati dalla curiosa inventiva della loro nonna paterna:

In quelle notti, contro quelle paure, in mezzo al letto, nel buio del fondaco, mia nonna s'inventò Taormina per sé stessa e per noi [...]. So oggi che Taormina era senza latitudine e longitudine per mia nonna, era un sito dappertutto per lei che non c'era mai stata e se l'inventava nelle parole del desiderio. Mia nonna così per anni regalò a sé stessa e a noi Taormina [...]. Taormina era mia nonna, in mezzo a noi nel letto. Era lei, piccola e affondata nel crine, fra i due guanciali, la sua pelle come cartapecora al tatto [...]. Si arrivava trafelati alla fine del viaggio, con le gote rosse ma mai sudate; la nonna diradava colla mano i nostri fiati fumanti e densi come nebbia sul nostro viso e Taormina ci appariva in basso, non in alto com'è in realtà, sotto il sole o sotto la luna, esatta e piana, lustra e stupefatta, la sua aria come uno smalto fotografico, immutabile come una prospettiva nel tempo. [...] Ma veramente mia nonna aveva tesaurizzato al massimo, sino a quel limite, l'unica affrettata e sommaria notizia intorno a Taormina avuta da un merciaio ambulante [...]. Ma egli trascurò di dirle com'era situata, se in alto o in basso, e dove, se verso il Peloro o Capo Passero o Monte Erice. Più tardi ci fu una distanza meno "fantastica" fra noi ragazzi e Taormina, al passaggio di quei biondi signori "germanesi" che sullo stradale chiedevano quanti chilometri ancora per Taormina, al passaggio dei treni diretti coi visi pallidi, i capelli cinerini, gli occhi festosi e attoniti ai finestrini, e mani frettolose, mani viaggiatrici internazionali, che qualche volta lanciavano monetine estere ai nostri piedi come confetti di sposi, con la grazia euforica della prenotazione. Allora, quelle monetine, tenute a lungo in tasca, strette nel pugno, mi fecero immaginare che Taormina fosse non sapevo che, ma qualcos'altro di più e di diverso che la semplice e veloce notizia del merciaio ambulante; [...] Io non riuscivo a capacitarmi che a Taormina ci si introducesse soltanto con quelle monetine e non anche con nichelini e mezze lire, che soltanto quei biondi signori "germanesi" e ragazze con efelidi vi andassero e non anche uomini

bruni e ragazze brune, e non anche siciliani di dovunque e di Ali [...]. Perché, mi domandavo, i siciliani non osavano accostarvisi? Perché i giovanotti bruni di Ali, se pure ne discorressero eccitati e sospettosi come piccoli innamorati sprovvisti, non osavano alzare gli occhi a quella come a una fronte troppo alta, perla fulgente?¹¹⁸

Un racconto di una donna, incartapecorita forse dalle preoccupazioni (vere rughe del cuore) più che dall'età, che distrae dalla paura i nipotini e sé stessa con viaggi verso una meta che è collocata ossimoricamente ovunque e in nessun luogo. Taormina è allora il posto «dove mai / sempre s'arriva»: ¹¹⁹ “mai” perché la nonna di D'Arrigo non arrivò mai fisicamente a calpestare i selciati della piccola città del monte Tauro, e “sempre” perché ogni sera in cui prendeva in mano i nipoti quel viaggio si concludeva fantasiosamente sempre in un approdo vero e proprio, con tanto di fatica (i rossori senza sudore) per la strada percorsa. Taormina è allora il luogo in cui dimenticare e dimenticarsi: dimenticare le preoccupazioni per un figlio scappato in America, lasciando moglie e figli, con la promessa disattesa di inviare dollari, e dimenticarsi di sé stessi, della propria ingenuità da analfabeta, dell'impossibilità di viaggiare e raggiungere luoghi anche vicini, raggiunti ugualmente con la forza della fantasia. I racconti della nonna hanno però anche uno sviluppo riflessivo ulteriore in un altro articolo, *Le Sicilie di Taormina*, che costituisce una sorta di continuazione dell'elzeviro del '47: Taormina, aderente sempre a una collocazione indefinibile,¹²⁰ diviene lì spunto per un discorso

¹¹⁸ F. D'ARRIGO, *Taormina di mia nonna e mia*, in «Momento sera», 9 dicembre 1947; poi anche in Id., *Pagine dal diario di un ragazzino fantastico. A Taormina con la nonna*, cit.

¹¹⁹ CS78, p. 77, vv. 1-2.

¹²⁰ «Un'immagine di Taormina, più zero o meno zero, fertile, che finita fuori dei suoi gradi di latitudine [e] longitudine siciliani, s'inizia e agisce da lì per meridiani e paralleli d'Europa, coi suoi matematici odori, colle sue esatte e aeree emozioni, col sole e la luna, col sale del mare e la neve incredibile dell'Etna, agili e sicure prospettive per l'Europa da quella pensile ringhiera di Sicilia» (F. D'ARRIGO, *Le Sicilie di Taormina II*, cit.).

sulla Sicilia, un discorso matematico che divide fra una Sicilia di fuori e una Sicilia di dentro, una Sicilia con i caratteri propri dello scirocco e una Sicilia con i caratteri propri dello zolfo, e Taormina non sta in nessuna delle due, non è nessuna delle due Sicilie.¹²¹ Ciò nondimeno il giovane Fortunato D'Arrigo non conobbe Taormina solo attraverso la nonna. Ben presto, come egli stesso ricorda, quei pellegrini tedeschi, i biondi emigranti, i signori "germanesi" che cercando la strada verso la loro Mignon lanciano monetine, faranno scoprire al poeta un volto nuovo di Taormina, un volto che non è accessibile ai migranti siciliani, ai migranti aliesi, che partono non per trovare pace in una nuova seconda vita da *obliti e obliviscendi*, ma libertà e lavoro. Esigenze diverse per migrazioni diverse. E nella diversità vengono tracciati nuovi cammini per penetrare nello *status* geo-spirituale di Taormina. Un altro articolo soddisfa allora su questa ulteriore prospettiva: gli *Itinerari a Taormina*, pubblicati sempre nel '48, presentano infatti il luogo in cui sin dalle origini tutti i pellegrini-migranti possono fermarsi come sito dotato di una terza dimensione di Sicilia (riprendendo l'alienazione dalle due Sicilie di scirocco e di zolfo descritte in precedenza), una dimensione "fuorisola" (fuori-isola), una dimensione ricoperta delle tracce dei viaggiatori classici, dei viaggiatori-pellegrini-migranti che arrivano in una Sicilia tutta per loro. E pertanto a Taormina possono fermarsi per rimanere viandanti di ogni tipo, da Ulisse a Goethe, a Lawrence, a Gide sino a Geleng, perché lo straniero li trova una spiaggia, una casa in cui poter vivere in tempo la sua seconda vita, come si può rilevare leggendo le parole dell'elzeviro darrighiano:

¹²¹ «Ma io, qui, cui Taormina riguardò poi sempre come un'età o un'epoca nella crescita degli anni (uno di più, un'altra ruga della nonna, e per un anno e una ruga tanti viaggi sulla soglia di Taormina); ma io, cui accadeva già da tempo di comparare o alludere, come abitudine vizio o soltanto remora di quella mia infanzia, le notizie e i fatti del resto della Sicilia, mi avvidi che Taormina era, o era stata, evasa dai due elementi estremi di quella equazione, che essa non si ritrovava fra quei due poli, in quella catalizzazione pitagorica. Era in Sicilia, ma non tra quelle due Sicilie. Era Sicilia ma non una di quelle due» (*ibid.*).

Il forestiero a Taormina si muove come nella sua città nella sua strada nella sua casa nella sua stanza, sta al balcone e vi cura come sempre i fiori [...]. I forestieri, appena dentro, vi si muovono a occhi chiusi, volgono l'indice verso il più bel panorama del mondo e a occhi chiusi se lo nominano nei quattro punti. Ecco dunque esser palese che le sorti, il favore e la fortuna di Taormina, quella sua terza dimensione di Sicilia, vista dotata dal difuori, furono scritti alle sue origini sulla sua fronte [...] così si dotava delle sue sorti "fuorisola", della sua terza dimensione, della sua immobile avventura, della sua dimensione siciliana ma "corsara", patria di quelle patrie forastiche, periplo e architettura. Era tale per l'occhio, doveva esser tale Taormina che persino Ulisse, se l'avesse vista, avrebbe bruciato le sue navi, anche se il suo occhio fosse stato ingombro come fu per dieci anni e dieci dalle mani di Penelope, dall'occhio fedele di Argo, dagli alberi di Itaca. [...] Era tale Taormina [...] quando Otto Geleng vi arrivò e la scoperse ai contemporanei nell'estate del 1863. Otto Geleng era pittore, aveva vent'anni e da Berlino era venuto in Italia. Era passato per la Riviera Ligure, poi per Capri Amalfi, sempre più giù, forse sulla grande traccia del viaggio goethiano: il Sud, la *Mignons Lied*, l'estremo giornale di quel viaggio «Kennst du das Land wo die Zitronen...». Incontrata Taormina in quell'estate, decise di restarci sei mesi ma poi, dimensionato-visi, vi rimase sessantasei anni [...]; non fu soltanto Sindaco pionieristico per dieci anni a Taormina ma è anche, e quel che più qui importa, un personaggio esemplare ed esemplativo per Taormina, per quella sua terza dimensione, per questa sua aria statura d'uomo: è ormai "Weltschaung" epigrafato sulle pietre e sui marmi di Taormina [...]; è ormai tutta una generazione di viaggiatori della memoria classica che qui, a Taormina, clausola la sua nostalgia in un'aria indenne proiettatissima, in un'epoca d'oro dove l'uomo si commisura, forse per un'ultima volta nella sua storia sacra e profana, fra il cielo e la terra, fra il suo piede e la sua testa. [...] Otto Geleng, che dopo Goethe, sarà Lawrence e Gide a Taormina, ed è gli stranieri sposati e domiciliati qui, olandesi svedesi inglesi e ancora tedeschi, significa nel quasi secolo della sua vita un "tempo"

assoluto e rarefatto come sottovetro, durato in mezzo al delirio decadente dell'Europa romantica allarmata da effimeri miti e da torbidi "eroi", fra una guerra e l'altra, anche quando Taormina fu a diretto contatto della guerra, coi militari e le distruzioni sopra e dentro.¹²²

Il riferimento alla tradizione tedesca, qui ben isolabile, e il riferimento alla canzone goethiana del *Wilhelm Meister* sono un'ulteriore conferma per la lettura simbolica della figura di Mignon nominata nel primo verso di *Taormina, mia Mignon*. Si ritorna pertanto alle considerazioni iniziali: la migrazione pellegrinante è quella compiuta da coloro che cercano un luogo di nostalgie dorate, con un tempo rarefatto e un'atmosfera che liberi il cuore dalle angosce del presente. È una migrazione che si può considerare morte nell'atto in cui si espleta dimenticando sé stessi e gli altri, ma questa, a differenza delle altre migrazioni-emigrazioni presenti in *CS*, ha un tono positivo, perché permette di superare lo strato mortale di oblio attraverso una nuova vita tutta racchiusa nel sentimento forte di un luogo che è metafora di bellezza, serenità e alienazione dal mondo.

3.4. *L'eroticismo sacrificale della religio isolana*

CS, in modo interconnesso e coerentemente strutturato, raccoglie nel suo impianto pluritematico un'indole sentimentale di origine religiosa, esplicitata non solo attraverso allusioni tematiche ma anche attraverso l'uso onomastico del soggetto sacro.¹²³ Scorrendo le poesie si scopre infatti un corpo centrale compatto contraddistinto da uno sviluppo graduale nel segno di un'ottica sacrificale tutta siciliana – la quale si concentra in *Tu che nel mondo hai parola ancora, Avevi alito, un corpo* e *In un grido di fedeltà* – che scivola poi verso

¹²² F. D'ARRIGO, *Itinerari a Taormina*, cit.

¹²³ Su quest'aspetto si veda P. VENUTO, «*Spatriato di là, oltre lo Scilla*»: onomastica in 'Codice siciliano' di Stefano D'Arrigo, cit., p. 160.

richiami esplicitamente religiosi, composti di slanci orazionali – è il caso di *Dove tu morivi a volte per noi* – e di infantilismi cattolici che si legano a una riflessione ben più complessa del semplice fatalismo devoto – riflessione che si addensa in toni quasi fideistici in *Per un fanciullo ingaggiato come angelo* e in *Morire forse nei libri di scuola*. La poesia del CS però, come si sarà notato nei casi in cui è stato possibile creare un ponte tra i versi e gli scritti giornalistici dell'autore, riusa spesso riflessioni che D'Arrigo aveva già elaborato diversi anni prima. Nel caso di un percorso tematico basato sul sentimento religioso rintracciabile nella raccolta diventa interessante in particolare uno scritto che è possibile definire come un piccolo trattato di tono saggistico, pubblicato sotto forma di articoli in tre *tranches*, in cui lo scrittore elabora una visione di sicilitudine, una prospettiva d'analisi psicoantropologica per definire e teorizzare l'indole nascosta dei Siciliani. Si tratta dei tre elzeviri del *Quadernetto siciliano*, riflessioni pubblicate nel 1948 su «Il Progresso d'Italia» che diventano a tratti preziose guide di lettura per interpretare le poesie del CS e specialmente per definire con scrupolo i significati allusi dalle parole dei versi. Il tratto riflessivo più originale che emerge dal *Quadernetto*, che viene poi a costituire una vera e propria traccia di poetica per D'Arrigo, è probabilmente lo scioglimento dell'emblematica condizione dell'uomo siciliano in un binomio le cui componenti si fondono e si contrappongono allo stesso tempo: è nel nesso fra sesso e *religio* che lo scrittore messinese vede difatti lo sviluppo esistenziale del popolo isolano, un nesso che si spiega nei termini di una congiuntura dovuta all'approccio del maschile nei confronti del femminile e nei termini di una separazione causata dall'avvicendamento delle sfere emotive che fanno capo al divino e all'umano.

Nell'incidenza antologica, fra vita e morte, fra questi due massimi o minimi, cade qui ancora un'incidenza, ancora una "paura" e delirio: fra sesso e *religio*, termini irreversibili che, dove si incontrano (sempre), la *religio* si somma nel sesso, è sesso [...]. Qui il "sogno" è una regione esploratissima ma irriterita, tacitata con tenace pudore perché nel "sogno" è tutta chiara e distinta la natura del ma-

schio (o della femmina) di Sicilia. Perché nel sogno gli è capitato, anche solo una volta, splendore e decadenza, di desiderare spontaneamente e possibilmente la vergine più pura. Abbasserà per anni gli occhi davanti a quella immagine, congiurandosi, perché egli non sa i matematici incantesimi del “sogno”, le sue ansiose ed elettive proiezioni. O lo sa troppo, tanto che, quando si troverà ad esser solo *more uxorio* con una vergine come quella del “sogno” in una congiuntura del mondo, supporrà (con quanta verisimiglianza?) di essere graziosamente “visitato”, epperò sarà dimessa e inabile la sua fantasia in quella prima notte del mondo, perché egli già nel “sogno” si ingegnò mondanamente. [...] L’incidenza fra sesso maschile e sesso femminile qui è allusione dell’aldilà, è una memoria effettuale del mondo, delirio del cielo che precipita sulla nuca, *religio*, soltanto così. Non è mai “piacere”, è menomarsi sommandosi, ancora “paura”, in quel senso, quell’incidenza cardinale fra la vita e la morte, l’orgasmo di chi in quest’isola improbabile non ha mai avuto una misura della terra né una dimensione del cielo: per accertarsi di quella, per illudersi di questo.¹²⁴

La *coniunctio* tra sesso e *religio* è però il risultato di un andamento esistenziale isolano votato a una prigionia non solo intellettuale ma anche e soprattutto materiale: la dialettica di un sacrificale esistere protratto fino al disfacimento è segnalato allora nella mortalità dell’essere, un essere che affannosamente costruisce il proprio destino sino a fabbricarne i tempi; quei tempi però sono gli stessi che servono a consumare la vita, nonostante un trionfo in parola (in poesia forse) come quello del Santo Giorgio di *Tu che nel mondo hai parola ancora* che vince sul drago favoloso o improvviso che sfigura i Siciliani. Diviene allora chiara la mortalità e la trafelatezza di una «salma che patria si figura»¹²⁵ propagando il suo passo oltre l’ombra del passato. Oltrepassare, senza annullare, il mondo e soprattutto la paura è dunque il mezzo chiave di colui che riesce a conservare

¹²⁴ F. D’ARRIGO, *Quadernetto siciliano 1*, cit.

¹²⁵ CS57, p. 13, v. 33.

parola, in un ritorno che non è semplice ritorno alla vita ma ritorno a una condizione illesa, inerme, di «sentimento, spada, infanzia e vessillo»,¹²⁶ ma anche di preoccupazione continuata, di assalimento di luce, di reiterante spazio tra vita e morte, e soprattutto di inalterata paura, poiché:

Forse nell'isola è "paura" quest'essere relativi dei siciliani con sé stessi, ciascuno una vivente clessidra, il suo sangue sabbia o acqua e sale nella corrosione del sole, una clessidra relativa a sé stessa, potente finché è attuale nel suo attimo al suo inizio e alla sua fine.¹²⁷

La poesia diviene allora canto di battaglia e arma di resistenza, è luce (che nella poesia hölderliniana rappresenta l'ispirazione poetica), quella luce che assale il petto del Siciliano riparato soltanto dalle proprie mani a scudo,¹²⁸ ed è lancia, quella lancia che colpisce «una pelle a tamburo del drago»¹²⁹ la quale è solo il proprio corpo usurante e usurato, un corpo che si sfigura da sé col vivere in una terra di paure e noia infinita.

L'indole sacrificale dell'uomo siciliano non è però sempre silenziosamente accettata nel ritorno generazionale a una condizione di pena: la voce del poeta – composta da quella parola che ancora rimane in bocca a quell'uomo mortale e trafelato – non resiste all'indigenza e pertanto lo sguardo si volge al cielo, come secolarmente qualsiasi popolo è abituato a fare, slanciando quella voce in una preghiera, in una dignitosa richiesta che trasformi la divinità in aiuto materiale, corporizzandola e riportandola dal cielo alla terra. In *Dove tu morivi a volte per noi* Gesù diventa allora vittima nel nostro gioco («nostro» perché del poeta, del suo popolo e dell'intero genere umano) che,

¹²⁶ Ivi, p. 13, v. 21.

¹²⁷ F. D'ARRIGO, *Quadernetto siciliano 1*, cit.

¹²⁸ «Oggi tu alzi le tue mani a scudo / sul tuo petto assalito dalla luce [...] // tu fatato, / da quella luce fendente spiccato» (CS57, pp. 12-13, vv. 8-9, 34-35).

¹²⁹ Ivi, p. 13, v. 32.

creato dalla stessa giustizia cristiana, lo riporta alla sua sola sorte umana, infrangendo l'illusione del sacrificio divino e della grazia:

In questa voce Gesù tu ti indichi
a dito, prodigo che vieni
la vittima nel nostro gioco.
In questa voce, fedele amico, vale
la tua sorte d'uomo, vale un verso
per tua giustizia inventato da noi.

Questa voce, fingendosi la grazia,
ci illuse contemporanei, perché
quale persuasione nell'infanzia
è un cuore squarciato da una lancia!¹³⁰

La voce del poeta indica un Cristo autoinvitante, che si addita quindi, che si assimila da uomo loro pari al gioco umano dei Siciliani, come un fedele amico che infonde persuasione nell'infanzia col suo petto trafitto e sacrificato, «scoperto e rosso come nelle immagini del Sacro Cuore». ¹³¹ Ma questa voce delle prime due strofe, voce di poesia e poi verso di preghiera, che immaginiamo (dal v. 11) emessa a labbra strette, sussurrata, non conosce la dolcezza dell'illusione spirituale, conosce solo il sapore che la lingua prova all'assaggio di un corpo mangiato non per delizia ma per fame. Il cuore di Gesù diviene allora non più sede dell'anima, non più metafora del sacro, non più arma di correzione dell'intelletto,¹³² ma carne viva da cucinare, da divorare:

¹³⁰ Ivi, p. 15, vv. 1-10.

¹³¹ F. D'ARRIGO, *Tre tempi e tre appunti nel mio cuore*, cit.

¹³² Si veda l'insistenza sull'immagine del cuore in una lettera a Zipelli in riferimento al giudizio di un comune amico, Felice Canonico: «Sono costretto a valermi di questo "logoro nome" che purtroppo ancora oggi fa orripilare il nostro amico: ma io dico "cuore" tu lo sai, per dire commozione, interessi umani, calore: sdegno e amore. Alla fin fine noi come possiamo difenderci dai pericolosi prestigi

Fra le labiali la lingua non sa
 la tua vertigine o immobilità,
 non sa come nel roseo palato
 delle donne che t'amaro se muori,
 il tuo cuore d'amico dolce sia,
 un ricordo squisito in questo mondo
 dove morivi a volte per noi,
 per una nostra vecchia malattia.

Tu che ti dai ancora tenero in pasto
 sotto i nostri occhi, se a un cenno chiama
 un popolo di belve che ti brama
 perché tu sia meno estasi e più cibo,
 grosso cuore di bue, sangue e brace,
 [...] se tu con un miracolo ci pasci,
 pane e pesci di sabbia moltiplicando;
 se il dialetto ricordi che ti grido,
 vieni incontro alla voce, forse danzi,
 col tuo vermiglio trofeo, il cuore,
 tu saporito ti riponi in gola.¹³³

Gesù diventa cibo, diventa amato solo quando esso arriva con la sua morte, col suo sacrificio, al palato delle donne che si cibano di quel mistero di fede cristiano che è la transustanziazione: il motivo eucaristico si rivela allora nei toni di un barbarico assembramento di belve affamate (il popolo siciliano) che desiderano quel corpo, quel cuore sacrificato che per la Chiesa sta tutto dentro l'ostia consacrata, divenuto nutrimento per l'anima, per lo spirito. Ma il Gesù

dell'intelligenza? Col cuore, e dobbiamo pur nominarlo, il cuore. Noi non intendiamo rinunciare a nessun costo all'intelligenza ma intendiamo (e pretendiamo) che sia corretta dal "cuore". Perché, altrimenti, anche quella esercitata dai nazisti nei campi di sterminio era intelligenza» (Lettera di S. D'Arrigo a C. Zipelli, 3 gennaio 1953, ANSR).

¹³³ CS57, pp. 15-16, vv. 11-23, 30-35.

che i Siciliani cercano non è quello del nutrimento spirituale: non chiedono un cuore che permetta di giungere all'estasi della fede, ma un cuore di carne che sia cibo, un cuore umano che misericordiosamente doni sostentamento a un famelico bambino di fronte al mare tuonante, fonte misteriosa di povertà per un popolo che immaginiamo essere fatto di pescatori. D'Arrigo chiede un miracolo non di carattere divino ma umano, non chiede consolazione (come imporrebbe forse la religione) ma chiede di trasformare in pani e pesci le forme di sabbia, facendo sì che quel cuore fonte di grazia e nutrimento dello spirito si trasformi in vero saporito cibo con cui i Siciliani possano sfamarsi. Quel che il poeta mette in versi è dunque la richiesta di un popolo che cerca il suo Dio nella sua parte più vicina e umana,¹³⁴ una richiesta che questo popolo può sollevare solo nel dialetto (probabilmente evocato in contrasto con il latino ecclesiastico, lingua canonicamente usata per comunicare con Dio,¹³⁵ che veicola ben altre richieste che quelle materiali degli uomini indigenti) gridato dallo stesso poeta nella speranza che Gesù si ricordi di questa lingua e la comprenda, in modo tale che, come egli promette alimento dello spirito, dia anche nutrimenti per il

¹³⁴ Questa ricerca di Dio del popolo siciliano è chiaramente per D'Arrigo una ricerca materialista ma giustificata: «Qui [in Sicilia] la religio non allude ma è allusa incidentalmente nel sesso come ancora oggi l'Oriente della prealba è alluso dai pescatori e dai contadini che volgono il viso verso quella parte del cielo, bestemmiando o invocando una misteriosa "presenza" inacclarabile: che è, così, nell'ingiuria o nella prece, che altrimenti non sarebbe, non è mai; che altrimenti sarebbe, è, natura: acqua, terra, fuoco, aria, sesso, appunto. I siciliani alludono, non sono allusi, il loro pianeta è ancora nel grado empirico, anima focale. [...] Sono il tempo che si misurano, la loro clessidra dura e si corrode in sé, distilla la sabbia e l'acqua e sale che si merita, il loro sangue. [...] E ordine s'intende tumulto, vocazione fisica a bruciare in una fase d'erezione ciò che si è, ciò che non si è: nel presente il passato e il futuro» (F. D'ARRIGO, *Quadernetto siciliano II*, in «Il Progresso d'Italia», 1 maggio 1948).

¹³⁵ Si tenga presente anche il riferimento alla sconosciuta lingua latina che forzatamente il bambino analfabeta di *Per un fanciullo ingaggiato come angelo* deve parlare e capire (cfr. CS57, p. 21, vv. 41-48).

corpo che sfamino un popolo in miseria.¹³⁶ I versi di *Dove tu morivi a volte per noi* travolgono quindi il senso transustanziale del Cristo da mangiare e creano una contrapposizione tra una religione ormai divenuta pienamente «persuasione nell'infanzia»¹³⁷ e una *religio* isolana che scaturisce dai bisogni e dalle incombenze di un popolo che D'Arrigo ritrae come offeso e percosso. Ma l'idea di un divino che sia metafora di materialità è ben più antica della poesia del CS: ad esempio già in un articolo darrighiano del 1949 pubblicato su «Il Progresso d'Italia» un Cristo da mangiare compariva nelle elemosiniere richieste che i bambini dei quartieri più disagiati di Roma dovevano indirizzare alla gente benestante per mettere in atto un “piano N.” per il Natale del '48, su suggerimento di un misterioso ed evanescente arrotino di nome Evaristo:

Là [nei quartieri alti], i bambini del Tufello, di Pietralata, eccetera, dovevano pronunciare qualche parola, rivolgendosi ai figli-di-famiglia che avvolti cautelosamente nei cappottini di lana seguivano i genitori fra le luci e gli ori in cui dopo 1948 anni si faceva nascere il Bambino che era nato in una stalla sotto l'alito di un bove e di un asino. Dovevano dire: «Dateci un po' di Cristo! Dateci un po' del vostro Cristo!». Dovevano ripetere a intermittenza questa battuta terribile per un paio di minuti; poi, senz'altro dire o fare, an-

¹³⁶ Cfr. anche S. PERPETUINI, *A fera, fame et bello, libera nos Domine. Il morbo del delfino in 'Horcynus Orca'*, in *Scenari del conflitto*, Atti del xxv Congresso dell'Adi (Foggia, 15-17 settembre 2022), a cura di S. Valerio, A. R. Daniele e G. A. Palumbo, Adi editore, Roma 2024, p. 5: «La poesia fa evidentemente riferimento al momento eucaristico e contrappone l'umanità del Cristo all'autorità del Dio veterotestamentario. L'io poetico chiede al Figlio di Dio di ricordare il dialetto e tornare a colloquiare e fornire sostentamento al popolo siciliano. [...] In *Codice siciliano*, infatti, nonostante assistiamo già ad una prospettiva disincantata rispetto alla religiosità, permane comunque una richiesta d'aiuto da parte dell'io poetico, che si rivolge ancora al Cristo, chiedendo lui di ascoltare le voci delle donne siciliane e farsi sostegno concreto. Nel romanzo del '75, invece, questo residuo di spiritualità è ormai totalmente assente».

¹³⁷ CS57, p. 15, v. 9.

darsene. [...] Ma forse i ragazzi hanno intuito la drammaticità di quella battuta (per essi quasi a soggetto), l'ampiezza dolce e terribile di quel loro chiedere, anche per essi, una parte di Cristo. Cristo da mangiare e coprirsi e sanarsi come fosse pane lana medicina: ciò che è, sembra, per quei signori e signore, per quei signorini e signorine degli alti quartieri di Roma.¹³⁸

Inoltre anche nella *clausula* di una poesia esclusa dal *CS* compare la metafora di Gesù come cibo; in questo caso però il componimento, intitolato *Il gran pesce*, presenta un Cristo pisciforme, da curvare nel piatto, pronto quindi da mangiare e offerto ai denti, un Cristo corridore acciuffato simulatamente nella rete delle membrane cardiache («Curvatelo su un piatto di maiolica, / offritelo ai miei denti verde d'alga, / il Gran Pesce, Gesù dolce corridore»¹³⁹). La soluzione del Cristo come cibo per il corpo prima ancora che per l'anima costituisce probabilmente l'ultimo tentativo di inserimento della religione in una società in cui il divino appare forse a margine, tra guerre, povertà e negazione di libertà, tutti aspetti che evidentemente riguardavano l'isola del poeta. Diventava necessario allora, costruendo un *CS* che racchiudesse la narrazione di ciò che la Sicilia era e di ciò che erano i Siciliani, mettere in risalto la condizione di privazione e abnegazione degli uomini e delle donne vissuti nell'isola, uomini e donne che lo scrittore conosceva bene. In particolare D'Arrigo sembra quasi sempre riferirsi, in un'ottica che potremmo definire prehorcyniana, a un popolo di pescatori: eroicità di gesti e parole si scontrano in una fedeltà al sacrificio della loro condizione provocando una morte (forse metaforica e non fisica) illesa, degna di elogio, senza sfregi; a tratti l'uomo è infatti un eroe sconfitto che prima «lottò a sangue e

¹³⁸ F. D'ARRIGO, *Un arrotino regalò ai ragazzi il "piano N." perché avessero a Natale un po' di Gesù Cristo*, in «Il Progresso d'Italia», 6 aprile 1949.

¹³⁹ D. BIAGI, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, cit., p. 181, n. 130, vv. 7-9.

pianse col delfino»¹⁴⁰ e che poi «langue / nella rete supino»,¹⁴¹ come accade tra i versi di *In un grido di fedeltà*. Eppure è come se il poeta inframmettesse sempre un tepore di dignità, pur non evitando il disfacimento fisico, che trova soluzione in un ricordo che dura:

Già il suo occhio estuoso di salma
 è sole d'eclisse a picco, lui sempre
 che c'innamora, sospiro fra i denti.
 Apparve eterno, contrario al giglio,
 non patì sfregio la sua pupilla,
 lui perla nera, decoro ed elogio,
 ma non da scrivere i Santi Padri
 lui petalo, lui piuma e lui parola,
 lui soffiato com'una stella in cielo,
 ornamento d'aria, lui serafino,
 con sei ali che ventila il trono di Dio.

Se fu spigato al nostro fianco, un corpo,
 ditelo corpo, un gelsomino al fiuto,
 tutto in un grido di fedeltà dite
 quel cuore di candore e di procella,
 il suo ondosso avanzare nella vita,
 sfidata la fatalità, con morte;¹⁴²

La dialettica sacrificale di una vita di lotta e di sfregi rivela però anche un legame con una suggerita soggezione di marca teologica: quando allora la figura di un nero e minaccioso Sant'Agostino, un santo corsaro, ritratto in un inferno di fiamme (nell'antitesi di una santità pura), si affaccia tra le pagine del librino, dominando i versi di *Morire forse nei libri di scuola* e impaurendo un poeta che si sente abbandonato, egli genera soltanto il ricordo di una sfida che non

¹⁴⁰ CS57, p. 18, v. 20.

¹⁴¹ *Ibid.*, vv. 22-23.

¹⁴² *Ivi*, pp. 17-18, vv. 1-17.

assicura più né vita né morte, una lotta che è divenuta solo splendori omiletici di un'Africa temuta. Questo santo nero, nero perché minaccioso ma nero anche perché africano (e africano di Sicilia¹⁴³), è descritto innanzitutto nella sua agiografica natura di seduttore e di corsaro: seduttore in riferimento alla condizione precedente alla conversione e corsaro con allusione al viaggio dall'Africa verso l'Italia. Ma si rivela dal primo verso una conoscenza letteraria di gioventù, che permette di penetrare in una visione intimistica del poeta dal sapore quasi petrarchesco:¹⁴⁴ sant'Agostino sembra infatti predicare al giovane Stefano illustrando un mondo fatto di innalzamenti regali (e si noti l'allusione maliziosa del termine "erezione" al v. 6), di presagi funesti e di peccato, comandando un viaggio che però sembra portare verso l'atemporalità (con «brezze fuori stagione»¹⁴⁵) e verso l'insensibilità («senza caldi / né freddi sulle tempie»¹⁴⁶), un viaggio che possiamo immaginare come l'imposizione etica a un sacrificio, a un'esistenza sacrificata come quella già vista per il popolo siciliano. Un frammento che riporta al presente chiude la poesia: il poeta si sente abbandonato, ha paura non più della fragorosa immagine del santo che rimprovera e che fa omelie minaccioso, ma del nuovo incedere silenzioso, non più combattivo. La morale religiosa e cristiana non è più compagna di lotta di D'Arrigo, non riesce più ad essere momento determinante né per la vita né per la morte: è la disillusione della fede, che spiega una tappa fondamentale nella poetica darrighiana, perché se in tutto ciò che verrà dopo il CS Dio

¹⁴³ Il sant'Agostino darrighiano è nero (moro, minaccioso e paragonato al gallo d'India, un tacchino o una razza di gallo dal piumaggio scuro) ma probabilmente lo è non solo perché proveniente dall'Africa (d'altronde egli era un berbero, quindi di pelle chiara): l'autore potrebbe essersi ispirato a certi altri santi africani di Sicilia (cfr. F. SCORZA BARCELLONA, *I santi neri di Sicilia*, in *Schiavitù religione e libertà nel Mediterraneo tra medioevo ed età moderna*, a cura di G. Fiume, Pellegrini, Cosenza 2008, pp. 163-177) rappresentati iconograficamente neri.

¹⁴⁴ Si ricordi la conversione di Petrarca avviata in direzione agostiniana e esplicitata nel *Secretum*.

¹⁴⁵ CS57, p. 24, v. 18.

¹⁴⁶ Ivi, pp. 24-25, vv. 18-19.

scompare (nell'*HO* come in *CDN* non rimane traccia infatti di fede e di religione tradizionale) lo si deve probabilmente ai motivi qui accennati, ma già ampiamente problematizzati nelle quattordici strofe di *Per un fanciullo ingaggiato come angelo*.

A questo punto però, ritornando sui passi di questo percorso che si dipana tra religione e *religio* isolana, tra erotismo sacrificale e indigenza materiale, occorre recuperare il nostro punto di partenza nel *Quadernetto siciliano* per rendere finalmente funzionale quel nesso tra sesso e *religio* di ascendenza forse ellenico-pagana e di rinnovata coniazione darrighiana. Lo scrittore considerava la condizione negativa e sofferente dell'uomo siciliano alla base di una struttura che va oltre il religioso e il naturale e che getta le basi di una "cultura" da riferire a una *religio* sessile che svuota i rapporti con il divino per poi tornare a riempirli nuovamente con un'ambizione erotico-sacrificale (di ascendenza chiaramente pagana e con una vicinanza al rapporto barbarico-cristiano pasoliniano) in cui i santi e la Vergine assumono connotati di idoli psicodrammatici, presenze materiali che diventano oggetto di proiezione emozionale per l'uomo e la donna in Sicilia:

Ma da questa tristezza i siciliani derivano una meraviglia, una sola ma oh quanto perpetuabile e facoltosa, traslata e calorosa, tenera e misteriosa. Quest'è la meraviglia dell'altro sesso [...]. Così adoreranno la loro donna, vergine sposa e madre dei suoi stessi figli. Così soltanto, in questo rapporto cocente e inafferrabile, la religio. Così le Santi Vergini e Martiri di Sicilia, r avvivate dagli occhi, floride e ingioiellate fra i fuochi d'artificio delle processioni, ricorrono legittimamente nell'odore nel nome nel viso e persino nella positura familiare della donna che dorme accanto ai siciliani nel letto. Così i Santi Patroni e Protettori che oscillano sulle spalle dei portatori, sono desiderosi, fa tremare le donne il cielo che nei loro sguardi non si appaga.¹⁴⁷

¹⁴⁷ F. D'ARRIGO, *Quadernetto siciliano II*, cit.

A catalizzare questo rapporto tra il sessile e il divino sono quindi dei momenti particolari, che in Sicilia assumono i toni di un rito, un rito nel quale è simulato il passaggio tra terra e cielo, tra divino e umano, un rito che celebra l'estasi spirituale in un ludibrio materiale che trasfiguri le difficoltà quotidiane. Le feste religiose dell'isola sono allora questi momenti in cui la religione s'autosconfigge e si trasforma in "cultura", concetto che D'Arrigo fa convergere con un'accezione distante dal barbarico sesso, distante dal fatalismo ma vicina all'idea ancestrale e genetica della fenomenologia «cristosessile»:¹⁴⁸

Gli avvenimenti religiosi in Sicilia hanno questo segreto e caloroso protagonista: il sesso [...]. Le processioni di Sant'Agata a Catania, di Santa Lucia a Siracusa, della Madonna della Lettera a Messina, di Santa Rosalia a Palermo, si sviluppano per gradi d'emotività intensi e sempre crescenti, scoppiano alla fine in un delirio tanto più violento quanto più si reprime l'istinto di ferirsi d'amore, lì, di possedersi sotto gli occhi della Santa Vergine. Di questo i siciliani non si chiedono il perché (e come potrebbero?), neanche quando, finito quell'itinerario d'estenuanti e sterili delizie, accusano una tremenda fatica sul corpo, nel quale la scarica aggressiva delle passioni, l'usura del mondo fenomenico, non s'è attenuata ma sommata, in quell'occasione prevista dal sacro calendario come occasione di confine fra il tempo di qui e lo spazio di là, come iniziazione al cielo. Non si chiedono il perché e se avvertono che in quell'occasione il sesso non è (come non è mai) libido, non sanno tuttavia che l'istinto di ferirsi d'amore, di possedersi lì anonimamente, senza piacere, non è autolesionismo, non sanno che è tristezza di mortali mutata nell'orgoglio di quei riflessi fisici e in-

¹⁴⁸ «Il siciliano non ha questo traguardo né altri, egli non cade e non ascende, il sesso (il suo temperamento) gli nega l'angoscia ma anche la transustanziazione [...]. Il siciliano, se fosse fatalista, ma non lo è, lo sarebbe senza determinismo, senza finalismo, piuttosto come adesione atavica, genitale direi, come correlatività del sangue al fenomeno cristosessile mentre questo avviene [...]» (F. D'ARRIGO, *Quadernetto siciliano III*, cit.).

consulti dall'intuirsi indispensabile al prestigio del cielo. Allora il sesso è solidarietà dei siciliani contro il cielo, allora è altezza, l'unica, alla quale l'uomo pagano scorgeva gli abitatori del cielo inermi passionali e combattibili, come lui, all'altezza della sua spalla. Ma il siciliano non si chiede il perché, non sa: perché la "cultura" utile a una simile conoscenza presuppone la sconfitta del sesso o almeno la sua tacitazione, tanto più impossibile a ottenersi in sede di "cultura" quanto più è civile, è unicamente civile, questa "barbarie", il sesso, in Sicilia. Sessile nell'incontro colle figure e le lettere religiose, religioso nell'incontro del suo sesso coll'altro, il siciliano come sa il senso delle sue "paure", non sa di liberarsene in quella incidenza. [...] L'avventura sessuale non è mai stimolata d'ulissismo. L'accensione quasi mistica per l'altro sesso, il furore quasi pagano per le figure cristiane sospese fra cielo e terra, non è mai saggezza [...] non è la determinazione omerica di morire a occhi aperti.¹⁴⁹

L'uomo siciliano dunque si ritrova in un approccio doppio, complementare e intersostitutivo a causa di una terrena considerazione del cielo: il sesso diventa una spirituale erosione religiosa mentre il culto religioso subisce una rianalisi erotica e sessile. I momenti in cui questo connubio prende forma, come viene spiegato nell'elzeviro del *Quadernetto*, sono le feste sacre, le processioni, che da sempre in Sicilia sono avvolte da un fascino che va oltre il sentimento cristiano.

Ma D'Arrigo affronta e analizza anche un altro momento oltre alla festa tradizionale processionale: la rappresentazione sacra, che in Sicilia a volte viene contestualizzata alle feste stesse, la quale si inserisce in questo nostro discorso con un'aggravante dettata dalla catarticità dell'agito. In *Per un fanciullo* il tema della sacra recita, della messa in scena liturgica, lambisce anch'essa la prospettiva di una *religio* sessile, inserendo un soggetto che non è più il semplice uomo o la semplice donna, ma un bambino, un fanciullo settenne che porta agli estremi la riflessione sull'inappetenza spirituale del

¹⁴⁹ *Ibid.*

popolo siciliano, sull'inadeguatezza delle richieste sacrificali cattoliche, sull'insensatezza del soggetto promotore di una pratica religiosa che in Sicilia, scontrandosi con l'evidenza di una realtà tutt'altro che elevata verso il cielo, non può essere religiosa o divina ma inevitabilmente e inadeguatamente terrena e umana. Il poemetto, dotato di una poeticità degna di commozione (almeno questo era il giudizio di Debenedetti), è un lungo sciorinamento di *j'accuse* che mettono in luce innanzitutto una negazione di teatralità volta a presentare il fanciullo, chiamato a vestire i panni dell'angelo nella scena evangelica dell'Annunciazione a Maria, come vittima di una società che impone il mistero divino senza combattere il destino umano e terreno; i due attori – il piccolo angelo e la flessuosa Vergine «siciliana lunga di treccia, / [col] viso trapunto di fede e vaiolo»¹⁵⁰ – sono però l'emblema di una finzione perpetrata a loro stesso danno che stona con il reale sin dai presupposti. Un bambino di appena sette anni, che deve prima ingoiare vento e aria, «cibarsi delle Rose dei Venti / in un giorno lontano di scirocco»¹⁵¹ e poi soffiare senza nessunissima indole «i corni / di caccia»,¹⁵² strumento di richiamo e di annuncio; un bambino che si finge angelo, nella sua scomoda posizione da finto alato, «con un piede per aria»,¹⁵³ e che per verosimigliare nelle sue movenze al ruolo dell'Annunciatore si ricorda di quando le rondini arrivavano sull'isola emigrando. Un bambino che deve vestire i panni del paladino armato, con una Vergine da scortare che si rivela troppo siciliana, troppo umana nelle sue lusinghe per il pubblico, troppo sfigurata dalla malattia per incarnare la madre santa. Ma il difetto non sta nell'azione o nelle parvenze, non sta nella scena ma nel contrasto tra i motivi di una recita che dovrebbe parlare di verità (perché il *Vangelo* è verità) ma che poi parla di una verità altra, che è quella che appartiene ai Siciliani e soprattutto a quel fanciullo ingaggiato come espressione campionaria di un popolo. Quest'angelo dovrebbe

¹⁵⁰ CS57, p. 20, vv. 15-16.

¹⁵¹ Ivi, p. 19, vv. 2-3.

¹⁵² *Ibid.*, vv. 4-5.

¹⁵³ *Ibid.*, v. 7.

be alzarsi in volo, non solo fisicamente, ma anche con la mente, e necessiterebbe pertanto di una leggerezza, impossibile d'avere nel senso fisico come nel senso psichico, perché D'Arrigo descrive un fanciullo che non ha mai una mente leggera come piuma – sempre forse appesantita da preoccupazioni materiali – e che non ha la più pallida idea delle affabulazioni paradisiache: conosce solamente, per ciò che riguarda la sua ancora giovane vita, una sorta di baratto esistenziale («sette anni di dare e avere»¹⁵⁴) che oscilla tra il nascere e il morire, tra la luce e l'ombra, luce sopra di lui e ombra sotto di lui. È sempre continuamente il soggetto di una conversione, di un nuovo battesimo che impone una schiavitù¹⁵⁵ – una prigionia che sarebbe poi in fondo quell'erotismo sacrificale di autoconsunzione a cui la stessa religione spinge –, dotato di parola (come l'uomo offeso di *Tu che hai parola ancora*), di indole eroica e guerriera. Gli viene chiesto di andare su e giù tra cielo e terra, di fare la spola, di assimilare la purezza del giglio che egli tiene in mano nella scenica visione dell'Annunciazione all'egro deturpamento di un viso col vaiolo, quello della finta Vergine che si rende serva di Dio. Tutto questo crea quello scarto commovente tra le inibizioni protratte dall'indigenza dei Siciliani e le illusioni di una fede idealizzata nelle forme più pure e più eleganti. Ma forme, azioni e pensiero non sono tutto, poiché in questo gioco di ruoli interviene anche uno scarto culturale e persino linguistico:

Al settenne chi chiede d'illustrarla
 con parole mai udite né dette
 nel latino, lingua alta, in quel miele,
 un nulla dolce sino al capogiro.

Angelo analfabeta, chi gli chiede,
 chi gli chiede di gettare l'allarme

¹⁵⁴ Ivi, p. 20, v. 21.

¹⁵⁵ «Chi diede a lui settenne saraceno / sempre in punto d'essere battezzato: / l'acqua dolce, il ginocchio piegato, / sulla nuca un soffio di cattività» (*Ibid.*, vv. 24-27).

su quella Sacra Rappresentazione
strillando in lingua latina per lei.¹⁵⁶

Il fanciullo siciliano non parla il latino eppure deve farlo per mimesi, non ha cognizione della lingua e di quel che dice eppure è questo che gli si chiede: finzione e recita, distacco da sé stesso e dal suo mondo («spegnere / l'occhio mimo che si spia in giro»¹⁵⁷), dalle sue convinzioni, dai suoi vanti che dovranno diventare contrizione, dalla sua conoscenza materna che non è mistero incarnatorio e promotore di vita ma ricordo di dolori e di stereotipate sofferenze che appartengono a tutte le madri siciliane, Vergini non Annunziate ma Addolorate («senza palma ma coi Sette Dolori»¹⁵⁸), dalla terra in cui i figli crescono in fretta tra gioie e sofferenze, poiché «nascono grandi, sessili, [e] la madre non fa in tempo a svezzarli che è già vedova e prefica di esse».¹⁵⁹ Questo fanciullo si trova insomma a fare e dire qualcosa che non gli appartiene, come se egli stesso fosse parte vivente di quella storia letta e riletta nella Sacra Scrittura. I presupposti della dignità religiosa, che egli non conosce come non conosce né clemenza né oro, sono tutti racchiusi in una forzata aspirazione al divino che solo gli addetti pontefici massimi dicono poterlo raggiungere: un'aspirazione imposta a lui che in un certo senso si trova a scontare una colpa che non è sua ma dei suoi antenati conquistatori, adesso divenuti generazionalmente conquistati («lui della razza dei conquistatori / passato per servitù e digiuni, / angelo senza peccato né colpa»¹⁶⁰) nella costrizione del lavoro e nella fame. La scelta dell'angelo come soggetto teatrale per questo bambino siciliano non è chiaramente casuale: nella sua simbolicità e natura l'angelo incarna tutte le caratteristiche antinomiche del fanciullo siciliano. È innanzitutto un essere incorporeo e alato, che si ciba

¹⁵⁶ Ivi, p. 21, vv. 41-48.

¹⁵⁷ Ivi, p. 22, vv. 53-54.

¹⁵⁸ *Ibid.*, v. 62.

¹⁵⁹ F. D'ARRIGO, *Quadernetto siciliano 1*, cit.

¹⁶⁰ CS57, p. 23, vv. 86-88.

d'aria e che si libra verso il cielo, come non può aspirare a essere un bambino in carne e ossa, che conosce soltanto il volo delle «rondini / che spiumano l'Africa in mano»;¹⁶¹ è depositario del mistero divino, ammesso alla contemplazione del sacro, all'appropriazione della conoscenza, a «pedinare lo Spirito Santo»,¹⁶² mentre un settenne analfabeta che non può nemmeno immaginare l'astrattezza del divino è costretto a fingere stentatamente; l'angelo è poi asessuato, senza generazione umana, senza generazione paterna e materna, cosa che un bambino non può essere, nella sua sincera concretezza, nonostante gli si chieda di rinunciare al «vanto del sesso / suo settenne, eredità del padre»¹⁶³ e di dimenticare una madre che è «sembianza / fedele in famiglia, pietra o cera / di paragone»;¹⁶⁴ l'angelo è infine espressione di un mondo ecclesiale, fatto di dorata clemenza, di santi fondatori dipinti e raffigurati, «primi nati / presentati nei piatti fondi d'oro»,¹⁶⁵ di pontefici massimi che hanno aspirato alla santità: un bambino siciliano pagato a ore, attore per compensa vile, non potrebbe mai fingere tutto questo, ingannare la sua stessa natura e la sua stessa esistenza di piccolo uomo siciliano offeso nella miseria, nella mancanza di libertà e nella fame.

In definitiva quel che emerge nella poesia darrighiana di *CS* è un conflitto tra il divino e l'umano, tra l'ascendenza spirituale e la realtà effettuale, un conflitto che non ha soluzione di continuità poiché crea i presupposti per una religiosità populistica di stampo materialista che investe sia il piano comunitario, in una *religio* immanente tutta isolana, sia il piano privato, in un mancato riconoscimento dell'efficacia consolatoria religiosa. Come ha ben sottolineato Nimis infatti:

La *religio* che permea il libro è legata a un ambiente che accomuna un popolo [...], oppure a un ambiente più strettamente individua-

¹⁶¹ Ivi, p. 19, vv. 9-10.

¹⁶² Ivi, p. 21, v. 50.

¹⁶³ Ivi, pp. 21-22, vv. 50-51.

¹⁶⁴ Ivi, p. 22, vv. 64-66.

¹⁶⁵ Ivi, p. 23, vv. 77-78.

le, cioè in una relazione più privilegiata tra soggetto e divinità [...]. Questa relazione con una dimensione ultraterrena, che rimane comunque immanente poiché legata a figure terrene (un angelo fanciullo in una sacra rappresentazione, donne angelicate,...), si afferma peraltro sia rispetto al paesaggio siciliano che alla madre e alla “gente” siciliana. La *religio* è così delineata più volte come momentanea e in qualche modo immanente, legata al fatto di essere al mondo.¹⁶⁶

La spiccata materialità dei riferimenti religiosi nella raccolta prende a oggetto la sconfitta inflitta dalla società moderna a un popolo che dopo guerra e fame non conosce miglioramenti, ma che continua a operare una riflessione sul sacro che gli permette di aggrapparsi alla fisicità della propria scomoda condizione con un erotismo sacrificale che non annulla l'angoscia ma appaga le menti.

3.5. *Ulissismo e morte del mito: l'iter prehorcyniano*

Ho ripreso in mano queste poesie [...] perché dovevo correggere le bozze, e con meraviglia ho capito che l'*Horcynus* era già lì. Soprattutto in questa, che s'intitola *Sui prati, ora in cenere, d'Omero*. L'ultimo verso dice: sempre più dentro nei versi, nel mare. L'ultima riga dell'*Horcynus Orca* è: dentro, più dentro, dove il mare è mare. Il romanzo era già tutto nel *Codice siciliano* e poi nelle due liriche pubblicate dalla rivista «Palatina» nel 1961.¹⁶⁷

Così D'Arrigo nel 1977, l'anno precedente la seconda edizione del *CS*, si esprimeva a proposito di un legame tra *HO* e quel lontano esor-

¹⁶⁶ J. NIMIS, 'Codice siciliano' di Stefano D'Arrigo: una poetica del «caosmos», in *Stefano D'Arrigo: un (anti)classico del Novecento?*, cit., pp. 207-208.

¹⁶⁷ G. MASSARI, D'Arrigo: «Non si vive di sola Orca». *Intervista con Stefano D'Arrigo che parla del suo capolavoro e altre cose. L'Orca nasce da una piccola poesia*, cit., p. 2. Le due liriche di «Palatina» a cui l'autore si riferisce sono *Pregreca* e *Quando con mite*.

dio poetico dal gusto decisamente ermetico. Lo scrittore riconosceva un passato genetico del romanzo nella poesia e in particolar modo in un componimento che parlava di guerra e di ritorno in una chiave decisamente mitica. Sin dal titolo, *Sui prati, ora in cenere, d'Omero*, il risvolto intertestuale e metaforico risulta infatti evidentissimo: il mito omerico e quei prati che un tempo ospitarono le fantasie narrative di un antico poeta sono ormai ridotti in cenere, come anche nell'*HO* il mito verghiano della comunità di pescatori siciliani risulta oramai deformato dalla guerra e dalla modernità, con uno Stretto popolato di ben altri nuovi mostri, tra navi americane e orche mortifere, rispetto ai due mitologici Scilla e Cariddi. Il mito comunque non è sostituito: rimane componente attiva della poesia del *CS*, come dell'*HO*, ma con il preciso scopo di un rivolgimento dell'antico, di una metaforizzazione della narrativa archetipica omerica e di un'applicazione situazionale prototipica. D'Arrigo però attua un processo di cessazione dell'immaginario letterario per inserire la realtà effettuale e creare un bilancio che spazi dal prima al dopo, non denotando solo differenze ma anche persistenze. L'ulissismo rintracciabile allora in poesia si trasmette al romanzo in questa misura di riconoscimento del nuovo assetto di un mondo vicino, quello siciliano, con una continuità circolare che investe e riusa la fonte antica. Ma il punto nodale non è più il viaggio o l'avventura conoscitiva di un eroe partito dalla sua patria per poi farvi ritorno dieci anni dopo: è invece il ritorno stesso, il momento di realizzazione di un rimpatrio, di una ricerca identitaria che va verso una retrocessione impossibile da attuare. Ulisse diviene quindi metro di paragone per il nuovo antieroe siciliano degli anni Cinquanta e in *Sui prati, ora in cenere, d'Omero* questo aspetto è magistralmente curvato nel desiderio del poeta di essere compagno dei marinai odissei dentro i versi e dentro il mare.

Il componimento, undicesimo della raccolta, saturato dalla descrizione di un'atmosfera tipicamente riferibile allo Stretto, mostra chiari rimandi ai versi dell'*Odisea*, alludendone personaggi e vicende che sono però rapportabili a ricordi non solamente letterari (e horcyniani) ma anche straordinariamente biografici. D'Arrigo si sente amico di quei marinai compagni di Ulisse, compagno di viaggio

nel loro mare fatto di versi, seguace di quelle navi omeriche che per dieci lunghi anni navigarono avventurosamente nel Mediterraneo, arrivando sino al mar Peloro, il mare che appartiene al poeta, il mitologicamente temutissimo mare dello Stretto che assume il colore del vino. Il «Peloro come vino»,¹⁶⁸ un mare dal colore violaceo, dal colore del sangue – che tra le altre cose richiama il «mare di sangue pestato»¹⁶⁹ horcyniano o il «mare di nafta incendiato»¹⁷⁰ ricordato da un reduce suicida in un elzeviro –, rievoca esplicitamente le numerose espressioni coloristiche omeriche che nell'*Odissea* sono quasi sempre associate a scenari di distruttività e di naufragio, assumendo talvolta un esplicito significato di morte.¹⁷¹ Ma questa è solo la prima allusione all'intertesto greco (intertesto forse filtrato anche da altre poetiche filo-omeriche, come per esempio quella del Pascoli dei *Poemi conviviali*, con l'emblematico *Sonno di Odisseo*). Una voce femminile, «una voce di seno [che] si buscava / i favori del vento e la giornata»¹⁷² quasi fosse per lei un lavoro, chiamando seducentemente il poeta e i suoi compagni marinai, attraendoli «nelle notti di luna sullo Stretto»¹⁷³ con in sottofondo i piagnistei dei delfini non ancora trasformati in fere, è il soggetto illusorio e misterioso che domina le prime strofe (e non solo le prime): un'«ovatrice»,¹⁷⁴ un essere che cova

¹⁶⁸ *Ibid.*, v. 4.

¹⁶⁹ HO75, p. 8.

¹⁷⁰ F. D'ARRIGO, *Un suicidio alla luce del sole*, in «Il Progresso d'Italia», 23 maggio 1948 e poi in ID., *Suicidio alla luce del sole*, in «Il Giornale di Sicilia», 27 maggio 1948. Guglielmo Manganelli, ex marinaio, reduce suicida, di cui racconta D'Arrigo in un suo articolo, aveva impressa nella mente la visione di «navi che affondano in un mare di nafta incendiato, da gridi e gemiti, da scoppi e sangue. [...] Il mare di sangue e di fiamme [che gli] montava ogni notte sempre più sul suo petto» (*ibid.*).

¹⁷¹ Per il valore semantico del mare colore del vino nell'*Odissea* si veda P. SPINICCI, *Il mare color del vino. Riflessioni fenomenologiche su un'immagine omerica*, in «Materiali di Estetica», 10.1, 2023, pp. 391-405.

¹⁷² CS57, p. 28, vv. 5-6.

¹⁷³ *Ibid.*, v. 9.

¹⁷⁴ *Ibid.*, v. 12. Si noti che il termine «ovatrice» viene usato già in *Quadernetto siciliano* per riferirsi alla mantide religiosa: «come il maschio dalla lugubre e religiosa mantide durante l'atto fecondativo, come quel maschio che è ancora effettivamente

sospirando, che «occhieggia molle flautando in mare»,¹⁷⁵ suonando la propria gola come fosse un flauto, guardando di tanto in tanto con le sue occhiate brevi e insistenti, curiose e ammiccanti; è una madre e una maga, una voce materna e stregata, che si dirige verso casa; è una luminosa stella, una donna con un ventre dorato che fa luce, orientando i marinai (appunto verso casa), quasi fosse una delle sette Pleiadi.¹⁷⁶ Si tratta chiaramente di una donna a cui D'Arrigo dà i sembianti di una madre e di una sposa fedele, di una penelopiana tessitrice, di un'ammaliante sirena e di una fata illusionista:

Forse donna è fede in una casa
 col suo profilo in tessendo e stessendo,
 perpetuità una sirena forse,
 una Fata Morgana in quella casa,
 di stanza in stanza ricordata a mare
 che al vano della finestra ricama
 intorno al suo desiderio, al suo sguardo:
 quell'uomo, il padre dei suoi figli, mentre
 commosso guarda il fumo sopra il tetto.¹⁷⁷

Questa donna che aspetta fedele in casa tessendo, stessendo e ricamando in una stanza vicino alla finestra – come la Penelope dell'*Odissea* che nell'attesa del ritorno di Ulisse tesse e disfa la sua tela a Itaca per il sudario di Laerte, come le donne dei pescatori scillesi che tessono e stessono, partoriscono e seppelliscono in attesa che i

superstite e vivo nelle sue parti basse quando già la fatale ovatrice ne ha divorato il capo e l'addome e lui si sopravvive solo lì, sull'ovulo» (F. D'ARRIGO, *Quadernetto siciliano 1*, cit.). Inoltre lo stesso sostantivo compare poi in *HO* in riferimento all'anguilla: «Era come se l'orcaferone avesse ormai sterminato ogni altro essere [...] e gli restasse da sterminare solo l'anguilla, la misteriosa ovatrice» (HO75, p. 773).

¹⁷⁵ CS57, p. 28, v. 13.

¹⁷⁶ «Lei madremaga che migra per casa / e ha il ventre dorato, una Pleiade» (*ibid.*, vv. 14-15).

¹⁷⁷ *Ivi*, pp. 28-29, vv. 16-24.

loro uomini rientrano a casa,¹⁷⁸ come la Marosa di *HO* che aspetta il suo 'Ndria ricamando pesci sui centrini,¹⁷⁹ come la Mena dei *Malavoglia* alle prese col suo telaio mentre attende in casa il suo destino – appare lontana nel ricordo della sua figura di profilo: un ricordo sirenico ammaliante e un'illusione ottica trascolorante che diviene poi nostalgicamente vicina, quasi fosse componente centrale di quel paesaggio messinese visto con l'ingrandimento e la nitidezza della Fata Morgana.¹⁸⁰ Questa donna ricamatrice di pensieri e desideri aspetta un uomo, il padre dei suoi figli, che ella immagina mentre vede, forse dal mare, il fumo del comignolo di quella casa dell'attesa: uno splendido quadretto domestico dal sapore mitico-narrativo che non può però non richiamare anche le attese di Agata Miracolo, la quale come Penelope attende un uomo, un marito emigrato in America; ma più in generale si rinnova il tema dell'emigrazione dei Siciliani, costretti ad andar via e a lasciare donne fedeli nelle loro case in attesa di un ritorno. Nell'attesa di questo ritorno il poeta, come Ulisse, immagina e desidera ciò che ha lasciato; i versi successivi forniscono allora uno sfogo alla nostomania dell'emigrato, uno "sfantasiamento" che sembra annullare il viaggio e le distanze («A questo punto del viaggio, in Sicilia, / non siamo mai partiti»¹⁸¹) attraverso vividi

¹⁷⁸ Cfr. F. D'ARRIGO, *Delfini e balena bianca*, cit. e ID., *Omiccioli sino a Scilla*, in *Omiccioli. Studio d'arte Palma*, cit., p. 4.

¹⁷⁹ Cfr. HO75, pp. 829-830. Sulla figura di Marosa nel romanzo darrighiano e sulle consonanze intertestuali con la Penelope omerica si veda O. CUSUMANO, *Marosa: la piccola Penelope dell'Horcynus*, in ID., *Considerazioni letterarie, simboliche, etiche sull'Horcynus Orca*, Naxos, Messina 1978, pp. 73-86.

¹⁸⁰ La Fata Morgana è un fenomeno ottico tipico dello Stretto di Messina: dalla costa calabrese accade infatti, in determinate condizioni climatiche, di vedere la sponda siciliana come fosse sospesa nel vuoto e a una distanza ravvicinata, tanto da riuscire a notare nel dettaglio costruzioni e case. Il nome di tale fenomeno si spiega sulla base di alcune leggende popolari legate alla fata Morgana, personaggio della mitologia celtica incline all'inganno, che secondo una tradizione, vivendo in un castello nelle profondità dello Stretto, amava trarre in inganno tutti coloro che dovevano raggiungere la Sicilia dalla Calabria facendo falsamente apparire immediatamente raggiungibili le sponde dell'isola.

¹⁸¹ CS57, p. 29, vv. 25-26.

ricordi visivi, olfattivi e sonori, catturati nel momento precedente la partenza, che fluiscono sensisticamente: il poeta coi suoi compagni marinai, riscaldati da un focolare, sentendo un conosciuto odore di mele e fichidindia conservati in casa per l'inverno, ascoltano il crepitio della legna sul fuoco che diviene il suono della vita, la stessa vita che riempie, illumina come una gemma, gli occhi di una madre che vede vicino a sé i suoi figli. La Sicilia è allora luogo di beatitudine suprema e chi ci vive vi soggiorna con la stessa delizia delle anime degli eroi e dei saggi greci che hanno raggiunto i Campi Elisi.¹⁸² I toni cupi delle prime battute della poesia, col pianto notturno dei delfini sullo Stretto, sono spezzati da un quotidiano sorgere del sole che nasce grazie al canto del gallo, come in un incontaminato paese di campagna. Il crepitare del fuoco – e della vita – è direttamente proporzionale al palpitare di coloro che riconoscono la loro terra da un solo albero, da un semplice e infantile cuore disegnato, dal ricordo di un panorama visto dal balcone, dal sole che scaldava le giornate di questi ragazzi marinai cresciuti e “spigati” in quella loro patria-isola assoluta ormai non più vissuta ma ricordata. E poi ritorna la voce, quella che al v. 5 era una voce di seno, forse una voce di madre, una voce non sonoramente semantizzata ma linguisticamente determinata: è dialetto, un dialetto definito «nostro» con uno specifico senso di appartenenza non estraneo al resto della scrittura darrighiana,¹⁸³ un dialetto «che è miele sulle nostre ferite / e altro

¹⁸² «Viviamo in isola come in Eliso, / con un gallo che ci porta la luce // nel becco come preda di delizie» (*ibid.*, vv. 31-33).

¹⁸³ Già negli elzeviri degli anni Quaranta D'Arrigo insiste sulla valenza identitaria del dialetto, definendolo “nostro”, come a sottolineare non solo quanto esso sia uno strumento di riconoscimento e un'arma di distinzione ma anche quanto esso sia capace di riportare l'emigrato alla propria terra. Ad esempio in *Il soldato Cherubino* si legge: «io dissi qualcosa in un certo dialetto, il nostro, perché con M. [Mazzullo] sarebbe sciocco non parlare in dialetto, nel nostro, che ogni volta ci fa fare quel lungo e patetico viaggio verso il sud» (F. D'ARRIGO, *Il soldato Cherubino*, cit.); ma anche in *La gran paura del soldato Venturini* il dialetto assume gli stessi toni con un'insistenza sull'aggettivo/pronome “nostro” che appare evidentissima: «Se fossi stato solo, io non avrei avuto con chi parlare. Essendoci invece Giustina,

miele spalmato sulle zanne»,¹⁸⁴ concepito come un dolce sollievo emolliente per le ferite della lontananza ma al tempo stesso come arma nelle bocche zannute di chi lo usa con scopi difensivi.¹⁸⁵ La dolce rievocazione e il ricordo degli elementi della terra d'origine, della Sicilia, si smorzano però scontrandosi, al termine del decennale viaggio ulissiaco, con la coltre mortale del malinconico ritorno. La nostalgia per «quel profilo che tesse in Eliso»,¹⁸⁶ quello di Penelope intenta a tessere in una Sicilia elisia, e quella del cane fedele, Argo, che attende il ritorno del suo antico padrone come ultimo atto di vita prima di morire ai suoi piedi,¹⁸⁷ sono rispecchiamenti del poeta nel testo madre, nel modello odisseo: questi due elementi portano i segni di una mortale e «improvvisa dolcezza domestica»¹⁸⁸ che diviene subito richiamo sirenico nello Stretto, voce (sempre la stessa voce) di una donna che chiama i suoi marinai, i suoi Siciliani emigrati, sporgendosi dalla ringhiera dell'isola di Sicilia, una ringhiera

io dissi qualcosa in un certo dialetto, il nostro (perché con Giustina sarebbe sciocco non parlarci in dialetto, nel nostro, che ci fa fare ogni volta quel lungo e patetico viaggio verso casa nostra). [...] Era certo, che quel dialetto ci aveva accomunati in una stess'aria, come su di un pezzo di terra delle nostre parti [...] Il nostro dialetto aveva fatto il deserto intorno, già c'era la nostra terra, laddove la gente si comporta a quel modo presso una fontana sotto il sole, quando sente il deserto premere alle spalle. [...] La storia che venne fuori dal vino, dalle poche parole che il soldato, grazie al vino, conìò in lingua (e si può capire perché Venturini disse in lingua quelle parole, quella storia che non avrebbe potuto mai essere una storia delle nostre parti, una storia da dialetto)» (Id., *La gran paura del soldato Venturini*, in «Il Progresso d'Italia», 6 agosto 1949).

¹⁸⁴ CS57, p. 30, vv. 42-43.

¹⁸⁵ Sul il dialetto usato come arma si confronti quanto D'Arrigo affermava nel 1948 sul «Progresso d'Italia» a proposito del dialetto dei Romani in *Il "romano" bada ai vestiti e non gl'importa dei cafoni*.

¹⁸⁶ *Ibid.*, v. 46.

¹⁸⁷ Cfr. il «cane sulla soglia che ci aspetta / ormai per morire ai nostri piedi // in un breve rantolo di fedeltà» (*Ibid.*, vv. 47-49) con OMERO, *Odissea*, intr., commento e a cura di V. Di Benedetto, trad. di Id. e P. Fabrini, Rizzoli, Milano 2010, pp. 910-911, xvii, vv. 296 e sgg.

¹⁸⁸ CS57, p. 30, v. 51.

che odora di gelsomini e basilico.¹⁸⁹ Questa donna sembra essere la stessa che Ibn Hamdis lascia sull'isola,¹⁹⁰ sembra identificarsi con la stessa isola, una Sicilia personificata che chiama i suoi figli, che invita a tornare, generando un sentimento di lancinante e mortale nostalgia. Ma il ritorno, avveratosi infine, si rivela fallace, si rivela perdita e non riconquista. Il poeta ritornante si riconosce, si vede mentre assomiglia a sé stesso («Qui, dove m'assomiglio, in patria»¹⁹¹), ma non è più lo stesso uomo: un po' come Ulisse che torna a Itaca, cambia sembianze e non è riconosciuto, è un'altra persona nonostante egli rassomigli ancora a sé stesso. In quei prati un tempo decantati da Omero attraverso le parole di Circe,¹⁹² che oramai sono divenuti cenere, ritorna un reduce di guerra, il figlio perduto di una madre, che desidera ritornare al punto di partenza del suo viaggio di ritorno, con i suoi marinai, per continuare a viaggiare.¹⁹³ Il ben noto ultimo verso proto-horcyniano esprime quindi tutto il desiderio di rifugiarsi nella poesia, di rivivere quel mito ormai disfatto nella realtà: ed ecco

¹⁸⁹ «Si leva a voce di sirena e chiama / nella sera il nostro nome all'incanto, / donna da quella ringhiera di odori, / gelsomino o basilico, in Sicilia» (ivi, pp. 30-31, vv. 53-56). Si noti come qui viene ad essere costruita l'immagine di una donna che si affaccia da un balcone o un parapetto, riprendendo l'iconografia della donna al davanzale o alla finestra sfruttata in altre poesie di CS.

¹⁹⁰ Si vedano i vv. 4-9 di *Per Ibn Hamdis, poeta arabo di Sicilia*.

¹⁹¹ Ivi, p. 31, v. 57.

¹⁹² D'Arrigo quando si riferisce ai «prati di Omero», che poi nella poesia si scoprono essere quelli siciliani, pensava forse alle parole di Circe del XII canto dell'*Odissea*; la maga descriveva infatti indirettamente i pascoli lussureggianti dell'isola dicendo a Ulisse: «Θρινακίην δ' ἐξ νῆσον ἀφίξεαι· ἔνθα δὲ πολλὰὶ / βόσκοντ' Ἡελίου βόες καὶ ἴρια μῆλα. / ἑπτὰ βοῶν ἀγέλαι, τόσα δ' οἴων πάωα καλά, / πεντήκοντα δ' ἕκαστα» («E giungerai all'isola Trinachia. Là pascolano / numerose le vacche del Sole e pingui greggi: / sette mandrie di vacche, e altrettante belle greggi di pecore, / di cinquanta capi ogni armento») (OMERO, *Odissea*, cit., pp. 662-663, XII, vv. 127-130).

¹⁹³ «Io da una gran guerra reduce, e da quante / un gran figlio mi ricorda mia madre, / perduto con lo scudo o sullo scudo, / desidero tornare spalla a spalla / coi miei amici marinai che vanno / sempre più dentro nei versi, nel mare» (*ibid.*, vv. 59-64).

che D'Arrigo, proprio in questo desiderio, determina una sorta di morte del mito, una morte e una cessazione dell'illusione mitologica e letteraria, la quale non è più attuabile in una società postbellica. Ulisse, tornando a Itaca, riusciva a rimettere insieme i pezzi, ricompattando la patria e la famiglia, restaurando un suo equilibrio e un suo potere, impiantando un lieto fine; D'Arrigo invece, come 'Ndria a Cariddi, al suo ritorno in patria dopo la guerra non può ricostruire nulla perché ciò che rimane è solo cenere, distruzione bellica, annientamento di tutto ciò che un tempo era normalità. Quel verso finale di ascendenza gattiana, quel verso che fa da ponte tra il *CS* e l'*HO*, che chiude due ritorni da reduci, quello del poeta odisseico di *Sui prati* e quello di 'Ndria Cambria, nocchiero della Regia marina, racchiude allora un senso profondo, un senso che sta tutto "dentro", dentro la poesia, dentro il mare, dentro il significato delle parole, dentro il significato dei fatti e della Storia. Il *νόστος* odisseico viene quindi rielaborato alla luce di prospettive senza aderenze positive: le fratture della Storia diventano ordigni distruttivi che implementano i cambiamenti esistenziali degli uomini, i quali si ritrovano immersi uno spazio invalicabilmente sospeso tra vita e morte, tra nuovo e vecchio, tra cause e conseguenze, tra materia corporea e avanzi frammentari.

Se i prati di Omero sono stati fisicamente bruciati, se quei luoghi letterari si sono oramai immaginariamente decomposti divenendo polvere, anche le altre componenti del mito antico sono perite sotto l'urto dell'esistenza umana moderna. Le Sirene darrighiane dello Stretto, ad esempio, sorelle di quelle di Ulisse, quelle pericolose Sirene incantatrici che hanno fatto la rovina di tanti uomini marinai, non possono più esistere razionalmente e di loro sul mare di *CS* rimangono solo labili tracce galleggianti. Nell'intertestualità narrativa della silloge darrighiana dunque i riferimenti sirenici di *Dove galleggiano squame* sono il proseguimento tematico più naturale per continuare un discorso sull'ulissismo poetico dello scrittore messinese. In questi quarantasei versi vengono racchiusi con gli stessi presupposti di *Sui prati* estratti suggestionanti dell'*Odissea*, opera esplicitamente chiamata in causa dal frammentario distico posto in epigrafe alla

poesia¹⁹⁴ che, con valore di introduzione e convalida del discorso poetico seguente, riporta le prime parole del canto delle Sirene udito da Ulisse mentre questi è legato precauzionalmente all'albero della sua nave. La poesia si apre allora con una ricognizione di assenza, con un interrogativo di fondo (dove si trovano adesso tutte quelle meraviglie marine?¹⁹⁵) che non punta a trovare una risposta, cercando piuttosto di mettere in evidenza un prima e un dopo. La Sirena, nominata al v. 6, è una presenza destrutturata in accessori iconografici, comportamenti e caratterizzazioni aggettivali: il colore delle sue guance e dei suoi capelli, i pensieri e gli amori provocati ai pesci dello Stretto che la osservano di notte, i flauti suonati dolcemente in gola che alludono al suo mitico canto ammaliatore, i gorgheggi accompagnati dallo sbattere della sua coda di pesce, le voci roche che intonano melodie attuali, attraenti e conosciute, le solitarie e fedelistiche implorazioni, le squame di un mezzo serpente¹⁹⁶ che galleggiano sull'acqua, le scaglie di un mezzo pesce che si depositano sulla spiaggia, il pettine e i capelli che veicolano brame (di uno specchio forse¹⁹⁷). Il poeta però in questa destrutturazione si pone

¹⁹⁴ In epigrafe a *Dove galleggiano squame* D'Arrigo scrive infatti: «su via, qua vieni, / Ferma la nave e il nostro canto ascolta» (CS57, p. 40); si tratta dell'*incipit* del canto delle Sirene nel XII libro dell'*Odissea* a cui l'autore siciliano ha espunto accuratamente l'insero referenziale di Ulisse: «δεῦρ' ἄγ' ἰών, πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν, / νῆα κατάστησον, ἵνα νωϊτέρην ὄπ' ἀκούσῃς» («Su, vieni qui, molto famoso Ulisse, grande vanto degli Achei: / arresta la nave perché tu possa udire la nostra voce») (OMERO, *Odissea*, cit., pp. 666-667, XII, vv. 184-185).

¹⁹⁵ Cfr. CS57, p. 40, vv. 1-14.

¹⁹⁶ Come è noto la sirena fa capo mitologicamente all'invenzione della donna serpente: forse pertanto D'Arrigo quando evoca le squame dei rettili si riferisce a questa particolare variante medievale della sirena, con testa di donna e coda di serpente o drago.

¹⁹⁷ Nell'iconografia classica della sirena non è raro imbattersi in una donna codata ritratta nell'atto di districarsi i capelli con un pettine di lische di pesce mentre si guarda in uno specchio tenuto nell'altra mano. Lo specchio, che nei versi darrighiani non è menzionato, essendo sinonimo di vanità, potrebbe essere evocato da «quelle brame» (*ibid.*) del v. 14, da associare alle brame dello specchio magico dei fratelli Grimm.

il problema della mancanza del soggetto evocato: si chiede dove si possano trovare oggi tutti questi indizi della presenza delle Sirene, in quale luogo, in quale contesto la Sirena del mito può continuare a esistere. Nella seconda parte della poesia si giunge allora alle varianti di quest'esistenza espresse nella quintuplica anafora strofica di «Ora»¹⁹⁸ che mette in evidenza la contemporaneità delle asserzioni, ponendo un collegamento situazionale che permette di riconoscere nel presente dell'elemento quotidiano il passato dell'elemento mitico e letterario entrato nell'immaginario collettivo. In epoca moderna, quelle che un tempo erano le Sirene, sono diventate donne mortali indifese¹⁹⁹ che camminano leggiadramente sui tacchi, donne che veleggiano non più sul mare ma sul pavimento di una camera, in solitaria o in gruppo, attente all'odore marino che le quaglie, arrivate dal mare, portano su di loro: non è insensato in ciò lasciarsi trasportare da una suggestione biografica e leggere un'allusione del poeta al mestiere della madre e al ricordo della fame patita con lei (soprattutto per ciò che concernono le donne in camera sui tacchi e le quaglie fiutate). Le Sirene sono poi divenute essenza incorporea: il loro canto sta tutto dentro una conchiglia che ricorda (una conchiglia-souvenir) le tempeste e i maremoti, le acque ondose e schiumate sotto eruzioni di vulcani a cui mortalmente andavano incontro i marinai ammalati dal suono affabulatorio. L'età del mito è ormai cessata: per il poeta il tempo è ora tutto gestito da un lunario che deve prevedere tanto l'arrivo dei venti siciliani quanto l'arrivo di accadimenti positivi o negativi. Se inoltre un tempo la poesia era il luogo in cui incontrare le vicende degli dei adesso essa è stata sostituita da giornali, da notiziari che annunciano l'arrivo di quelli che possono essere solo semidei e non più dei («Ora si legge sul giornale quando / scendono oggi semidei in terra»²⁰⁰), semidei con indosso la divisa blu, marinai

¹⁹⁸ Ivi, pp. 41-42, vv. 15, 20, 25, 30, 38.

¹⁹⁹ «Ora inermi, umane, mortali» (ivi, p. 41, v. 15). Si noti come questi aggettivi ricorrono tutti anche in altri punti del *CS* descrivendo la condizione sacrificale dei Siciliani.

²⁰⁰ *Ibid.*, vv. 30-31.

(da identificare con i *Marines* americani) che hanno sul loro bavero non semplici stellette bianche ma addirittura la Stella Polare (v. 33), che loro stessi usano non più per orientarsi, come i naviganti greci cantati da Omero, ma per orientare il corso degli eventi. Vengono incendiate le navi oramai ferme a largo e gli attraversamenti dello Stretto cessano, salutati da un gesto di addio col fazzoletto forse rivolto da lontano alla sponda di Sicilia non più raggiungibile (o per sempre lasciata dall'emigrante). Non si può allora non determinare storicamente questo «Ora» anaforico che al v. 30 introduce la fine di una guerra come inizio di un altro conflitto («Allora bruciano navi alla fonda, / una guerra finita ricomincia»²⁰¹): in una corresponsione horcynianamente coerente la poesia allude alle stesse condizioni che la Sicilia vive nelle settimane successive all'armistizio dell'8 settembre del 1943,²⁰² lo stesso momento storico in cui sono ambientate anche le vicende del romanzo dell'*Orca*, quando gli Alleati americani – i semidei vestiti di blu con la Polare sul solino (vv. 32-33) – sbarcati sull'isola interrompono qualsiasi forma di traghettamento tra Sicilia e Calabria, distruggendo le navi che facevano la spola sullo Stretto. Eppure «quelle», le Sirene, «remigano da boa a boa»,²⁰³ remano spostandosi da una boa all'altra, da una sponda all'altra dello Stretto, con le loro lunghe e seducenti ciglia offerte all'uomo, sino a diventare sculture («Di quelle polene s'indora la prua»²⁰⁴), Sirene scolpite come antiche polene inchiodate sulla prua delle navi. Come non si può pensare che «quelle» che vanno e vengono per mare non siano le femminote dell'*HO* che con le loro barchette notturne vanno per

²⁰¹ Ivi, pp. 41-42, vv. 34-35.

²⁰² La firma dell'armistizio pose fine al conflitto con gli Alleati ma aprì la guerra contro i Tedeschi sul territorio italiano. Se volessimo però interpretare horcynianamente questo fine-inizio di guerra si potrebbe anche pensare al fatto che se la guerra vera e propria, combattuta con le armi, finisce, dall'altra parte la distruzione lasciata è l'inizio di una nuova guerra contro la fame e la miseria: difficoltà che i Cariddotti nell'*HO* si troveranno disperatamente a fronteggiare macellando disgustosa carne di fera e poi anche di orca.

²⁰³ Ivi, p. 42, v. 38.

²⁰⁴ *Ibid.*, v. 41.

mare trafficando sale? Nel romanzo d'altronde le femminote vengono riconosciute come discendenti dalle Sirene, ma le stesse donne sessualmente audaci (come audaci sono le femminote) sono chiamate Sirene, persino le fere più nerborute, le quali come le femminote riescono ancora a circolare sullo Stretto, sono apparentate alle Sirene.

Pare quindi di poter tracciare una linea che congiunge le due opere, una linea che rende evidentissimo il motivo per cui il romanzo stava già tutto scritto nelle poesie del CS, e non solo nelle poesie più ovvie come *Sui prati, ora in cenere, di Omero* o *Pregreca*. L'ulissismo di *Dove galleggiano squame* fa parte in modo ravvicinato di quell'*iter* prehorcyniano che prepara la materia del romanzo: il tema della guerra come avvento di contemporaneità mortale coincide con la morte del mito; quest'ultimo subisce una risemantizzazione, un processo di trasformazione che si sforza di trovare in un mondo cambiato dagli eventi le antiche forme. Ma lo scrittore horcynuso sa che ricompattare e rimpastare le ceneri omeriche per farne nuovi prati siciliani lussureggianti non è possibile; sa che riattaccare le scaglie e le squame a certe donne umane e mortali, le quali sono ormai solo un lontano ricordo delle elleniche Sirene ammaliatrici, è qualcosa di inattuabile. In mano al poeta rimangono quindi solo frammenti, cenere e squame, frammenti di poesia e di narrazione che lo scrittore desidera, sa e può annegare dentro un mare, più dentro un mare, in imo, che è indiscutibilmente l'indissolubile mare esistenziale di ogni uomo e di ogni Siciliano inerme e mortale.

Bibliografia

Opere e scritti di Stefano (Fortunato) D'Arrigo

- FORTUNATO D'ARRIGO, *Partono donne*, in «Via Consolare», II, 5, 1941, p. 7.
- Id., *Due scene*, in «L'Appello», 15 aprile 1942.
- Id., *Appiglio per malinconia*, in «Rivoluzione», 25 luglio 1942.
- Id., *Lettera come memoria a Michele*, in «L'Ora della Sera», 14 ottobre 1942.
- Id., *Università come popolo*, in «Corda Fratres», 4 settembre 1945.
- Id., *Gli Stati Uniti a poco prezzo...*, in «Il Messaggero», 15 maggio 1946.
- Id., *Bandiera bianca sul tetto di casa*, in «Il Messaggero», 18 luglio 1946.
- Id., *Il licantropo*, in «La Tribuna del Popolo», 8 ottobre 1946.
- Id., *Nato e poi morto*, in «Espresso», 27 gennaio 1947.
- Id., *Per il soldato Esposito squillano le trombe nel Sud*, in «Espresso», 19 marzo 1947.
- Id., *Angiolasanta l'indovina: la ragazza che si incontrò col diavolo*, in «Espresso», 14 aprile 1947.

- Id., *Un condor a via Margutta. L'uccello rapace è il pittore Turcato che dorme su una mensola*, in «Omnibus», II, 9, 1947, p. 5.
- Id., *Un giovane vuole suicidarsi per voi. «Ditemi i vostri errori e io li espièrò»*, in «Omnibus», II, 19, 1947, p. 9.
- Id., *Taormina di mia nonna e mia*, in «Momento sera», 9 dicembre 1947.
- Id., *Per il soldato Esposito squillano le trombe nel Sud*, in «Il Progresso d'Italia», 3 febbraio 1948.
- Id., *Fiera di mala grazia*, in «Il Progresso d'Italia», 9 febbraio 1948.
- Id., *Nelle braccia della "mammana" è morta l'indovina Angiolasanta*, in «Il Progresso d'Italia», 17 febbraio 1948.
- Id., *Anche gli anonimi hanno salutato Ungaretti*, in «Il Progresso d'Italia», 29 febbraio 1948.
- Id., *Il "romano" bada ai vestiti e non gl'importa dei cafoni*, in «Il Progresso d'Italia», 13 marzo 1948.
- Id., *C'era anche la 'grande assente' ad ascoltare l'elogio dei fumetti. Il Cardinal Decano, prima di spirare, ha chiesto scusa al Pontefice per il disturbo, mentre un giovane in via Due Macelli cercava le sue braccia che il dittatore defunto gli aveva preso*, in «Il Progresso d'Italia», 15 marzo 1948.
- Id., *Il mio amico lupomannaro*, in «Il Progresso d'Italia», 29 marzo 1948.
- Id., *Quadernetto siciliano I*, in «Il Progresso d'Italia», 11 aprile 1948.
- Id., *Guardiamo i bambini*, in «Il Giornale di Sicilia», 13 aprile 1948.
- Id., *Accade ora in Sicilia la dignità dell'uomo. Il silenzio terribile del feudo e delle solfare sono sconfitti dai morti e gli uomini usano parole nuove*, in «Il Progresso d'Italia», 19 aprile 1948.
- Id., *Quadernetto siciliano II*, in «Il Progresso d'Italia», 1 maggio 1948.
- Id., *Una visita in Via Margutta*, in «Il Progresso d'Italia», 3 maggio 1948.
- Id., *Angoscia sulla basilica I*, in «Il Progresso d'Italia», 8 maggio 1948.
- Id., *Scirocco in Sicilia*, in «Il Progresso d'Italia», 15 maggio 1948.
- Id., *Un suicidio alla luce del sole*, in «Il Progresso d'Italia», 23 maggio 1948.
- Id., *Suicidio alla luce del sole*, in «Il Giornale di Sicilia», 27 maggio 1948.
- Id., *Quadernetto siciliano III*, in «Il Progresso d'Italia», 30 maggio 1948.
- Id., *Pagine dal diario di un ragazzino fantastico. A Taormina con la nonna*, in «Il Progresso d'Italia», 31 luglio 1948.
- Id., *Itinerari a Taormina*, in «Il Progresso d'Italia», 22 agosto 1948.
- Id., *Le Sicilie di Taormina II*, in «Il Progresso d'Italia», 25 agosto 1948.
- Id., *Peter Pan è morto. La guerra ha menomato la fantasia dei bambini*, in «Il Progresso d'Italia», 6 ottobre 1948.

- ID., *Guttuso in Sicilia ha parlato del congresso di Wroclaw*, in «Il Progresso d'Italia», 24 ottobre 1948.
- ID., *Porta nel silenzio*, in «Il Giornale di Sicilia», 24 ottobre 1948.
- ID., *Fuoco vivo e fulmini sugli occhi del bambino. Turbe di uomini in Sicilia cercano di farsi miracolo con le proprie mani, pellegrinando di paese in paese*, in «Il Progresso d'Italia», 31 ottobre 1948.
- ID., *La coda di Edoardo. Racconto*, in «Il Progresso d'Italia», 12 novembre 1948.
- ID., *Pietà e uxoricidio*, in «Il Giornale di Sicilia», 19 novembre 1948.
- ID., *5 appunti sul mio cane*, in «Il Progresso d'Italia», 24 novembre 1948.
- ID., *Una lettera da Fossoli*, in «Il Progresso d'Italia», 5 dicembre 1948.
- ID., *Norma e il prete*, in «Il Progresso d'Italia», 8 dicembre 1948.
- ID., *Desdemona vale Desdemona. Lettera aperta al professore Mario Praz*, in «Il Progresso d'Italia», 25 gennaio 1949.
- ID., *Tre tempi e tre appunti nel mio cuore*, in «Il Giornale di Sicilia», 5 febbraio 1949.
- ID., *Come andrà questa volta nelle zolfare siciliane? Li prendono «pi fami e pi malatia»*, in «Il Progresso d'Italia», 6 febbraio 1949.
- ID., *Due vite, una vita. Il corpo di Mauro Bartolucci stramazza in via della scrofa fu ricoperto con alcuni giornali del mattino ancora freschi d'inchiostro*, in «Il Giornale di Sicilia», 23 febbraio 1949.
- ID., *Due vite, una vita*, in «Il Progresso d'Italia», 25 febbraio 1949.
- ID., *La buona morte*, in «Il Progresso d'Italia», 12 marzo 1949.
- ID., *“Il Papa non vuole che le Lupe lattino i Romuli”*, in «Il Progresso d'Italia», 17 marzo 1949.
- ID., *Eutanasia, buona morte*, in «Il Giornale di Sicilia», 25 marzo 1949.
- ID., *Un arrotino regalò ai ragazzi il “piano N.” perché avessero a Natale un po' di Gesù Cristo*, in «Il Progresso d'Italia», 6 aprile 1949.
- ID., *Guerra ai giardini tra Bruno e Gino*, in «Il Progresso d'Italia», 31 maggio 1949.
- ID., *Le bianche atrocità*, in «Il Progresso d'Italia», 10 giugno 1949.
- ID., *Le bianche atrocità*, in «Il Giornale di Sicilia», 16 giugno 1949.
- ID., *Il biondino, intanto, si cura le ferite*, in «Il Progresso d'Italia», 19 giugno 1949.
- ID., *Il biondino, intanto si cura le ferite*, in «Il Giornale di Sicilia», 10 luglio 1949.
- ID., *Il soldato Cherubino*, in «Il Giornale di Sicilia», 4 agosto 1949.

- Id., *La gran paura del soldato Venturini*, in «Il Progresso d'Italia», 6 agosto 1949.
- Id., *Memoria di Roma su un treno lunghissimo*, in «Il Progresso d'Italia», 21 agosto 1949.
- Id., *A Scilla si caccia la balena bianca*, in «Il Progresso d'Italia», 7 settembre 1949.
- Id., *Lettera al Signor Ministro. Sicilia come Giappone*, in «Il Progresso d'Italia», 23 settembre 1949.
- Id., *Delfini e balena bianca*, in «Il Giornale di Sicilia», 25 settembre 1949.
- Id., *“Un bacio come un fendente”. Da sei mesi Ciampolini dipinge disperatamente le pareti e il pavimento del suo studio*, in «Il Giornale di Sicilia», 21 ottobre 1949.
- Id., *Poeta in caserma*, in «Il Progresso d'Italia», 23 ottobre 1949.
- Id., *Fuoco su questi occhi. A notte alta si udì la voce di un padre afflitto e si vide gente che camminava sotto i balconi chiedendo luce per un bambino cieco*, in «Il Giornale di Sicilia», 23 novembre 1949.
- Id., Presentazione di OTELLO ARENA, *Disegni*, Livio Tilli, Roma 1950, pp. 1-2.
- Id., *Omiccioli sino a Scilla*, in *Omiccioli. Studio d'arte Palma*, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1950, pp. 1-10.
- STEFANO FORTUNATO D'ARRIGO, *Marcello Muccini*, in *VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Dicembre 1951-Aprile 1952*, De Luca, Roma 1951, pp. 59-60.
- Id., Presentazione di *Mirabella. Catalogo*, Edizioni Il Pincio, Roma 1952, pp. 3-18.
- FORTUNATO D'ARRIGO, *Viaggio in Italia di Omiccioli*, in «Vie Nuove», VIII, 18, 1953, p. 17.
- Id., *Finestre sul mondo dalla prigione dell'EA 53. I pennelli dei pittori figurativi appaiono, tra tante decorazioni senza senso, come una strana infiltrazione di realtà in un mondo di sfingi*, in «Vie Nuove», VIII, 34, 1953, p. 19.
- Id., *Il Garibaldi di Guttuso sulle rive della Moldava*, in «Vie Nuove», VIII, 40, 1953, p. 19.
- Id., *Gran Gala delle vernici. Si è aperta in tutta Italia la stagione delle mostre d'arte che si annuncia molto intensa e promettente. A Roma, due nuovi scultori*, in «Vie Nuove», VIII, 44, 1953, pp. 17-18.
- Id., *Mirabella. Disegno più colore*, in «Vie Nuove», IX, 16, 1954, p. 19.
- Id., *Scipione a Roma fra realtà e leggende*, in «Vie Nuove», IX, 18, 1954, p. 19.

- STEFANO D'ARRIGO, *Epigrafe in Sicilia*, in «Sicilia», II, 6, 1954, p. 23.
- FORTUNATO D'ARRIGO, *Ogni anno per la festa di San Domenico si apre nel mezzogiorno la piaga degli "alani". Così Domenico Intina ha venduto suo figlio Modesto*, in «Vie Nuove», IX, 33, 1954, pp. 8-9.
- ID., *Poesie siciliane di Ignazio Buttitta*, in «Vie Nuove», IX, 39, 1954, p. 19.
- ID., *La satira di Maccari*, in «Vie Nuove», IX, 46, 1954, p. 19.
- ID., *Presentazione di Gastone Biggi. Galleria Il Pincio, 11-20 ottobre 1955*, Istituto Grafico Tiberino, Roma 1955, p. 1.
- ID., *Visite in galleria*, in «Vie Nuove», X, 6, 1955, p. 19.
- ID., *Guttuso è tornato da Londra. Inglese e americani hanno comprato i suoi quadri con le bandiere rosse*, in «Vie Nuove», X, 15, 1955, p. 18.
- ID., *Migneco a Roma*, in «Vie Nuove», X, 17, 1955, p. 23.
- ID., *Festa in Via Margutta. Per tre giorni il vecchio quartiere artistico di Roma è stato completo dominio dei "marguttiani" e del loro pubblico; le automobili, odiato nemico, hanno dovuto girare alla larga*, in «Vie Nuove», X, 20, 1955, p. 18.
- STEFANO D'ARRIGO, *Per Ibn Hamdis poeta arabo di Sicilia*, in «Sicilia», III, 11, 1955, p. 16.
- FORTUNATO D'ARRIGO, *Primo sguardo alla Quadriennale*, in «Vie Nuove», X, 48, 1955, p. 19.
- ID., *Astratto-concreti alla Quadriennale*, in «Vie Nuove», X, 49, 1955, p. 19.
- STEFANO D'ARRIGO, *Tu che nel mondo hai parola ancora – Nessuno più mi chiama in una lingua – In Sicilia, a memoria degli amici*, in «Letteratura», III, 17-18, 1955, pp. 134-137.
- FORTUNATO D'ARRIGO, *Tre scultori alla Quadriennale*, in «Vie Nuove», XI, 1, 1956, p. 19.
- ID., *Lia Noto e Sughì*, in «Vie Nuove», XI, 8, 1956, p. 19.
- ID., *Leo Guida al "Pincio"*, in «Vie Nuove», XI, 10, 1956, p. 19.
- ID., *Quasi un omaggio a Carlo Levi*, in «Vie Nuove», XI, 20, 1956, p. 27.
- STEFANO D'ARRIGO, *Cinque motivi per la giovinezza – Sui prati, ora in cenere, d'Omero – Per un fanciullo ingaggiato come angelo durante una sacra rappresentazione in Sicilia – Dove galleggiano squame*, a cura di Giorgio Caproni, in «Letteratura», IV, 21-22, 1956, pp. 100-108.
- ID., *Codice siciliano*, Scheiwiller, Milano 1957.
- ID., *Per un fanciullo ingaggiato come angelo durante una sacra rappresentazione in Sicilia – In una lingua che non so più dire – Oh care, oh nere anime – Versi per la madre e per la quaglia*, in ENRICO FALQUI, *La giovane poesia*.

- Saggio e repertorio. Seconda edizione riveduta e aumentata*, Colombo, Roma 1957, pp. 212-221.
- ID., Testo per l'invito della mostra *Leotti. 11-20 aprile 1957*, Roma, Galleria "La Cassapanca", 1957.
- STEFANO D'ARRIGO, *Epigrafe in Sicilia – Oh, in Italia, memoria – Tu che nel mondo hai parola ancora – Dove tu morivi a volte per noi – Morire forse nei libri di scuola – Per Ibn Hamdis, poeta arabo di Sicilia – Dove galleggiano squame – In Sicilia, a memoria degli amici*, in *Poesia italiana del dopoguerra*, a cura di Salvatore Quasimodo, Schwarz, Milano 1958, pp. 101-112.
- FORTUNATO D'ARRIGO, Testo per l'invito della mostra *Giovanni Biazzo. 13-24 aprile 1958*, Roma, Galleria "La Cassapanca", 1958.
- STEFANO D'ARRIGO, *I giorni della fera*, in «Menabò», III, 1960, pp. 7-112.
- ID., *Per un fanciullo ingaggiato come angelo durante una sacra rappresentazione in Sicilia – Quando con mite – Pregreca*, in «Palatina», V, 17, 1961, pp. 12-20.
- ID., *Horcynus Orca*, Mondadori, Milano 1975.
- ID., *La grandezza in pietra di Mazzullo*, in *Catalogo della Mostra antologica dell'opera di Giuseppe Mazzullo*, Assemblea Regionale Siciliana, Palermo 1977, pp. 7-10.
- ID., *Codice siciliano*, Mondadori, Milano 1978.
- ID., *Cima delle nobildonne*, Mondadori, Milano 1985.
- ID., *Tu che nel mondo hai parola ancora / You who still possess speech – Avevi alito, un corpo / You had breath, a body*, trad. di Stephen Sartarelli, in «Poetry», CLV, 1-2, 1989, pp. 42-45.
- ID., *Io sono morto: versi inediti*, in «Tuttolibri», XVIII, 839, 1993, p. 4.
- ID., *La guerra*, in «Molloy», VI, 18, 1993, p. 3.
- ID., *I fatti della fera*, in coll. con Jutta Bruto D'Arrigo, intr. di Walter Pedullà, a cura di Andrea Cedola e Siriana Sgavichia, Rizzoli, Milano 2000.
- ID., *Or è tant'anni tu fingevi per gioco*, in «L'Illuminista», IX, 25-26, 2009, p. 59.
- ID., *Pregreca (prima redazione) – Sui tuoi lastrici l'inferno non è tutto – Stellario in mezzo al petto m'hai segnato – Mentre cadevi ti ricorda un commilitone – Versi per una siciliana – Il seme nuovo del grano – A memoria d'uomo – Castigo mi hai dato tanto*, in GUALBERTO ALVINO e ALDO MASTROPASQUA, *Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo*, in «L'Illuminista», IX, 25-26, 2009, pp. 106-114.

- ID., *Codice siciliano*, a cura di Silvio Perrella, Mesogea, Messina 2015.
- ID., *Amici occhi di Svevi – Il gran pesce*, in DARIA BIAGI, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 48 e 181 n. 130.
- ID., *Gli occhi t'occupava smemorato silenzio – Di me rivedo – Per ricordare – Più che umano – Chi vide – Esilio e nome – Celebrai le mie nozze e nessuno*, in SIRIANA SGAVICCHIA, *Preistoria del 'Codice siciliano'. Stefano D'Arrigo poeta*, in «La Modernità Letteraria», xvi, 2023, pp. 115-120.
- ID., *Il compratore di anime morte*, da *Le anime morte* di Nikolaj Gogol', a cura di Siriana Sgavicchia, Rizzoli, Milano 2024.
- ID., *Gli amici, i visi – Perché sempre ricordare, ricordarsi – Pregreca*, in SIRIANA SGAVICCHIA, *Da 'Codice siciliano' a 'Horcynus Orca': la scelta del poemetto. Lettere di Stefano D'Arrigo a Elio Pagliarani e tre poesie inedite*, in «IPR. Italian Poetry Review», XIX, 2024, pp. 233-245.

Documenti d'archivio

- Biglietto di Renato Guttuso a Gianfranco Vigorelli, non datato, Fondazione Biblioteca di via Senato, Milano.
- Dattiloscritto di Vincenzo Consolo, 1973 [datato "agosto 1975"], Archivio Consolo, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- Lettera di Carlo Betocchi a Stefano D'Arrigo, 21 dicembre 1957, Archivio Contemporaneo A. Bonsanti, Gabinetto Scientifico-Letterario G. P. Viusseux, Firenze.
- Lettera di Renato Guttuso a Cesare Zavattini, 21 luglio 1957, Archivio Zavattini, Biblioteca A. Panizzi, Reggio Emilia.
- Lettera di Renato Guttuso a Stefano D'Arrigo, 21 luglio 1957, Archivi Guttuso, Roma.
- Lettera di Stefano D'Arrigo a Elio Vittorini, giugno-luglio 1960 [non data], Centro Apice, Università degli Studi di Milano.
- Lettera di Stefano D'Arrigo a Stephen Sartarelli, 21 aprile 1987, Archivio Contemporaneo, Gabinetto Scientifico-Letterario G. P. Viusseux, Firenze.
- Lettera di Vanni Scheiwiller a Mario Costanzo, 21 luglio 1958, Archivio del Novecento, Università La Sapienza, Roma.

- Lettere di Stefano D'Arrigo a Cesare Zavattini, 1952-1959, Archivio Zavattini, Biblioteca A. Panizzi, Reggio Emilia.
- Lettere di Stefano D'Arrigo a Cesare Zipelli, 1946-1992, Archivio del Novecento, Università La Sapienza, Roma.
- Lettere di Stefano D'Arrigo a Elio Pagliarani, 1960, Fondo Elio Pagliarani, Biblioteca Pagliarani, Roma.
- Lettere di Stefano D'Arrigo a Gabriele Mucchi, 1951, Centro Apice, Università degli Studi di Milano.
- Lettere di Stefano D'Arrigo a Gianvito Resta, 1941-1943, Archivio del Novecento, Università La Sapienza, Roma.
- Lettere di Stefano D'Arrigo a Giuseppe Raimondi, 1949-1957, Biblioteca Umanistica E. Raimondi, Alma Mater Studiorum Università di Bologna.
- Lettere di Stefano D'Arrigo a Libero De Libero, 1954-1978, Archivio della Quadriennale, Roma.
- Lettere di Stefano D'Arrigo a Tito Balestra, 1947-1950, Archivio della Fondazione Tito Balestra, Longiano.
- Lettere di Stefano D'Arrigo a Vittorio Bodini, 1953-1954, Archivio Bodini, Biblioteca Centrale T. Pellegrino, Università del Salento, Lecce.

Contributi su Stefano D'Arrigo

- NICOLA ADRAGNA, *Caro amico ti parlo del libro. Viene alla luce un vasto epistolario dello scrittore messinese al suo più caro concittadino: Cesare Zipelli*, in «Stilos-La Sicilia», 5 dicembre 2000.
- GUALBERTO ALVINO, *“Perché la letteratura sia spazzata via e resti solo la realtà”: spoglie di un epistolario*, in «Avanguardia», VIII, 23, 2003, pp. 52-75.
- ID., *«Questo sfogo confuso e disarmato». Per l'edizione delle lettere di Stefano D'Arrigo a Cesare Zipelli*, in «Per leggere», XIV, 27, 2014, pp. 143-166.
- ID., *Scritture verticali. Pizzuto, D'Arrigo, Consolo, Bufalino*, Carocci, Roma 2024.
- ID. e ALDO MASTROPASQUA, *Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo*, in «L'Illuminista», IX, 25-26, 2009, pp. 103-115.
- ORAZIO BARRESE, *In una lingua che non so più dire*, in «Paese Sera», 14 febbraio 1978.
- ID., *Appartato per capire di più. Intervista a Stefano D'Arrigo*, in «Il Messaggero», 3 settembre 1982.

- DARIA BIAGI, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*, Quodlibet, Macerata 2017.
- ALBERTO GIOVANNI BIUSO, *Il mare e la morte nell'opera di Stefano D'Arrigo*, in «Dialoghi Mediterranei», LVII, 2022, pp. 147-151.
- GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO, *D'Arrigo in versi*, in ID., *Poesia senza frontiere e poeti italiani del Novecento*, Mursia, Milano 1989, pp. 202-204.
- GIORGIO CAPRONI, 'Codice siciliano' di Stefano D'Arrigo. *Più che versi immagini pittate*, in «La Fiera Letteraria», XII, 27, 1957, p. 3.
- ID., Presentazione di STEFANO D'ARRIGO, *Poesie*, in D'Arrigo, *De Giovanni, Peregalli. Poesie*, a cura di Giorgio Caproni, Carlo Betocchi e Sergio Solmi, in «Letteratura», IV, 21-22, 1956, p. 100.
- ANTONIO CASTRINUOVO, *L'Orca' a Crotone: il 'Codice siciliano'. Storia di un libro*, in «La Biblioteca di via Senato», XI, 5/105, 2019, pp. 63-68.
- GIUSEPPE CAVARRA, *Ali Terme e gli anni giovanili di Stefano D'Arrigo*, in «Gazzetta del Sud», 10 febbraio 2002.
- ANDREA CEDOLA, «*I fatti della fera*» nelle lettere di D'Arrigo a un amico, in STEFANO D'ARRIGO, *I fatti della fera*, in collaborazione con Jutta Bruto D'Arrigo, intr. di Walter Pedullà, a cura di Andrea Cedola e Siriana Sgavichchia, Rizzoli, Milano 2018 (2000), pp. xxxvii-xlv.
- VINCENZO CONSOLO, *Lettera. Consolo: ma io D'Arrigo lo stimavo*, in «Tuttolibri», XVIII, 840, 1993, p. 6.
- ID., *Un moderno Ulisse tra Scilla e Cariddi*, in «L'Orca», 2 febbraio 1975.
- PAOLO CONTI, *Guttuso: «Mi raccomando il Viareggio va a D'Arrigo». Gli interventi su Bigiaretti, Ungaretti e Zavattini*, in «Corriere della Sera», 3 novembre 2012.
- GIANFRANCO CONTINI, *D'Arrigo*, in ID., *Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Sansoni, Firenze 1978, p. 60.
- RAFFAELE CROVI, *Versi e lettura di Stefano D'Arrigo. Quei messaggi in 'Codice Siciliano'*, in «Supplemento del Corriere della sera», 2 aprile 1978, p. 10.
- ORAZIO CUSUMANO, *Considerazioni letterarie, simboliche, etiche sull'«Horcynus Orca»*, Naxos, Messina 1978.
- ID., *Da 'Codice siciliano' di Stefano D'Arrigo*, in «Prometeo», II, 4, 1992, p. 45.
- CARLO DEL TEGLIO, *Il 'Codice' di D'Arrigo*, in «La Provincia», 30 giugno 1978.
- ACHILLE DI GIACOMO, *Codice siciliano*, in «Il Tempo», 24 febbraio 1978.
- ANTONIO DI MAURO, *Da 'Codice siciliano' a 'Horcynus Orca'. Il tormentato*

- nostos poetico di Stefano D'Arrigo*, in «Siculorum Gymnasium», LVI, 1, 2003, pp. 193-209.
- MARIA DIMAURO, *La memoria salvata. D'Arrigo prima di 'Horcynus Orca'*, in *Memoria della modernità. Archivi ideali e archivi reali*, Atti del XIII Convegno Internazionale della MOD (7-10 giugno 2011), v. II, a cura di Clara Borrelli, Elena Candela e Angelo R. Pupino, ETS, Pisa 2013, pp. 439-449.
- EAD., «*Del poeta in pittura*». *Pagine di critica d'arte darrighiana*, in «Sinestesiaonline», XI, 2015, pp. 9-19.
- EAD., *Per una metrica della memoria: D'Arrigo fino a 'Horcynus Orca'*, in «Sinestesia», XVI, 2018, pp. 97-113.
- EAD., *Forme del desiderare. Poetiche e scritture della modernità letteraria*, Edizioni Sinestesia, Avellino 2020.
- PAOLO DI STEFANO, *Inediti. L'autore di 'Horcynus Orca' aveva confidato i suoi segreti a un amico d'infanzia divenuto ingegnere a Messina. Ecco i documenti*, in «Corriere della Sera», 22 settembre 2002.
- GIANFRANCO FABI, *'Horcynus Orca': è un poema epico su un mitico ritorno di un soldato o una raffinata operazione editoriale*, in «Il Giornale del Popolo», 7 aprile 1975.
- ROCCO FAMILIARI, *Il cardinale, le prefiche, il 'Codice' e l'«Horcynus»*, in «L'Illuminista», IX, 25-26, 2009, pp. 137-153.
- ID., *Schiama in un mare di parole. Un'amicizia di lunga fedeltà tra aneddoti, versi e testimonianze epistolari*, in «Gazzetta del Sud», 3 settembre 2011.
- GIUSEPPE FONTANELLI, *D'Arrigo e il suo 'Codice'*, in «Quaderni di Filologia e Letteratura Siciliana», 4, 1977, pp. 61-77.
- GIORGIO FORNI, *D'Arrigo e il nostos delle parole*, in «Critica letteraria», XLVIII, III, 188, 2020, pp. 533-551.
- ID., «*Come se l'animale si risvegliasse dalla parola scritta sulla sabbia*». *Parole e animali in 'Horcynus Orca' di Stefano D'Arrigo*, in «Critica letteraria», L, IV, 197, 2022, pp. 797-814.
- EMILIO GIORDANO, *La dimora del mito. Sulla poesia di Stefano D'Arrigo*, in «Rivista di Studi Italiani», XX, 1, 2002, pp. 306-322.
- ID., *Per sentieri analoghi memorie dantesche nell'«Horcynus Orca' di Stefano D'Arrigo*, in «Rivista di Studi Italiani», XXXIX, 3, 2021, pp. 532-550.
- FERNANDO GIOVIALE, «*Il futuro ha un cuore antico*»: *le storie attraverso i tempi*, in «Siculorum Gymnasium», LVI, 1, 2003, pp. 235-250.

- ID., *Crepuscolo degli uomini. Attraverso D'Arrigo in un prologo e tre giornate*, postfazione di Walter Pedullà, Bonanno, Acireale-Roma 2009.
- ALFREDO GIULIANI, *Un poema in prosa*, in «Il Messaggero», 26 febbraio 1975.
- MARIO GRASSO, *L'angosciata ironia di un poeta*, in «Messaggero veneto», 18 giugno 1978.
- ID. e SALVATORE CANGELOSI, *C'era una volta un certo Stefano D'Arrigo di Ali Marina*, con un saggio di Stefano Lanuzza, Torri del Vento, Palermo 2020.
- SEBASTIANO GRASSO, «*Il nome stesso lo dice: fera...*». *D'Arrigo tra sinonimia ed omonimia*, in «Siculorum Gymnasium», LVI, 1, 2003, pp. 251-275.
- Il mare di sangue pestato. Studi su Stefano D'Arrigo*, a cura di Francesca Gatta, Rubbettino, Soveria Mannelli 2002.
- «*Il Menabò*» di Elio Vittorini (1959-1967), a cura di Silvia Cavalli, intr. di Giuseppe Lupo, Aragno, Torino 2016, pp. 144-150.
- STEFANO LANUZZA, «*Codice siciliano*». *Un libro di Stefano D'Arrigo autore di 'Horcynus Orca', un caso letterario degli anni Settanta. A colloquio con lo scrittore*, in «Giorni-Vie Nuove», 5 aprile 1978.
- ID., *Scill'e Cariddi. Luoghi di 'Horcynus Orca'*, Lunarionuovo, Acireale 1985.
- GIUSEPPE LOTETA, *A cena con Stefano D'Arrigo*, in *Stefano (Fortunato) D'Arrigo. Giornalista-Letterato*, a cura di Gioacchino Toldonato, Associazione Culturale Antonello da Messina, Messina 2013, p. 25.
- GLORIA MANGHETTI, *Stefano D'Arrigo al Gabinetto Vieusseux. Le carte di 'Horcynus Orca'*, in «La Biblioteca di via Senato», XI, 5/105, 2019, pp. 37-40.
- CLAUDIO MARABINI, *La poesia di D'Arrigo*, in «Nuova Antologia», DXXVIII, 528, 1976, pp. 503-515.
- ID., *Lettura di D'Arrigo*, Mondadori, Milano 1978.
- DANIELA MARRO, *L'officina di D'Arrigo. Giornalismo e critica d'arte alle origini di un caso letterario*, Ciolfi, Cassino 2002.
- EAD., *Tre tempi, tre scritti. Pagine darrighiane di critica d'arte per Saro Mirabella, Giuseppe Mazzullo, Giovanni Omiccioli*, in «Letteratura e Arte», v, 5, 2007, pp. 111-127.
- GIULIA MASSARI, *D'Arrigo: «Non si vive di sola Orca». Intervista con Stefano D'Arrigo che parla del suo capolavoro e altre cose. L'Orca nasce da una piccola poesia*, in «Tuttolibri», III, 40/101, 1977, pp. 1-2.

- ALDO MASTROPASQUA, *Breve cronistoria di un'edizione mancata*, in «Avanguardia», VIII, 23, 2003, pp. 76-78.
- LORENZO MONDO, *Il romanzo di D'Arrigo: era atteso da quindici anni. Venne il Giorno dell'Orca*, in «La Stampa», 23 febbraio 1975.
- ID., *Le poesie di Stefano D'Arrigo. Prima dell'Orca*, in «La Stampa», 10 febbraio 1978.
- ID., *Addio allo scrittore di 'Horcynus Orca': il corpo a corpo con uno smisurato romanzo del mare. D'Arrigo. I mostri e le Sirene*, in «La Stampa», 4 maggio 1992.
- GIORGIO NERI, *Il 'Codice' di D'Arrigo*, in «Gazzetta del Sud», 20 aprile 1978.
- NICO ORENGO, *Lo scrittore di 'Horcynus' ha pronto un nuovo romanzo. D'Arrigo: come ho vissuto per vent'anni nel ventre dell'Orca*, in «Tuttolibri», CXVI/VIII, 212/328, 1982, p. 1.
- SERGIO PALUMBO, *Da 'Codice siciliano' a 'Horcynus Orca' uno scrittore e la sua terra. D'Arrigo come Ibn Hamdis*, in «Gazzetta del Sud», 26 ottobre 1989.
- ID., *D'Arrigo, Guttuso e i miti dello Stretto*, Le Farfalle, Valverde 2016.
- GIANCARLO PANDINI, *Torna l'autore di "Horcynus Orca"*, in «Vita», 2 aprile 1978.
- WALTER PEDULLÀ, *Il giallo metafisico di Stefano D'Arrigo*, in STEFANO D'ARRIGO, *Cima delle nobildonne*, intr. di Walter Pedullà, Rizzoli, Milano 2006, pp. VII-LVII.
- ID., *Tutta la terra in una goccia di mare. Stefano D'Arrigo e 'Horcynus Orca'*, in «La Biblioteca di via Senato», XI, 5/105, 2019, pp. 7-10.
- STEFANO PERPETUINI, *Il corpo scodato. Corporeità umana e non nell'inferno di 'Horcynus Orca' di Stefano D'Arrigo*, in «DNA», III, 1, 2022, pp. 17-30.
- ID., *A fera, fame et bello, libera nos Domine. Il morbo del delfino in 'Horcynus Orca'*, in *Scenari del conflitto*, Atti del xxv Congresso dell'Adi (Foggia, 15-17 settembre 2022), a cura di Sebastiano Valerio, Antonio R. Daniele e Gianni Antonio Palumbo, Adi editore, Roma 2024, pp. 1-6.
- GIUSEPPE PONTIGGIA, *Archetipo di 'Horcynus Orca'*, in «La Sicilia», 21 marzo 1978.
- GIOVANNI RABONI, *Si ripropone il caso Stefano D'Arrigo. Le poesie dell'Orca. Valgono come anticipo del romanzo. Il saggio critico di Marabini*, in «Tuttolibri», IV, 6/116, 1978, p. 7.
- ID., *I raccomandati dello Specchio*, in «Tuttolibri», IV, 10/120, 1978, p. 23.
- ANGELO ROMANÒ, *Note di lettura per 'Horcynus Orca'*, in «Paragone», XXVII, 316, 1976, p. 93-101.

- VANNI RONSISVALLE, *La fera ancora in fieri?*, in *Stefano (Fortunato) D'Arrigo. Giornalista-Letterato*, a cura di Gioacchino Toldonato, Associazione Culturale Antonello da Messina, Messina 2013, pp. 33-36.
- SALVATORE ROSSI, *Stefano D'Arrigo*, in *Operai dei sogni. La poesia del Novecento in Sicilia*, Atti del Convegno nazionale di studi e ricerche di "Letteratura Amica" (Randazzo, 10-12 novembre 1984), a cura di Giovanni Raboni, Comune di Randazzo, Randazzo 1985, pp. 116-121.
- SARA RIBONI, *Vittorio Sereni e Stefano D'Arrigo: un complesso rapporto editoriale*, in «La Fabbrica del Libro», xvii, 1, 2011, pp. 41-46.
- PAOLO RUFFILLI, *Sicilia omerica*, in «Il Resto del Carlino», 23 marzo 1978.
- ROBERTO SANESI, *Perché scoprire adesso i versi di D'Arrigo*, in «Corriere d'Informazione», 15 aprile 1978.
- FLAVIO SANTI, *Il poeta assassinato. Il migliore D'Arrigo*, in ID. *Per commento e per chiosa. Saggi, avvicinamenti e fantasie*, Joker, Novi Ligure 2013, pp. 71-74.
- MIRELLA SERRI, *D'Arrigo. Editori ed amici ora lo dimenticano. La vedova ricorda e accusa*, in «Tuttolibri», xviii, 839, 1993, pp. 4-5.
- SIRIANA SGAVICCHIA, *Preistoria del 'Codice siciliano'. Stefano D'Arrigo poeta*, in «La Modernità Letteraria», xvi, 2023, pp. 97-120.
- EAD., *Stefano D'Arrigo inedito: scritture giornalistiche nel dopoguerra*, in *Parola di scrittore. Altri studi su letteratura e giornalismo*, vol. iv, a cura di Carlo Serafini, Bulzoni, Roma 2024, pp. 167-178.
- EAD., *Da 'Codice siciliano' a 'Hercynus Orca': la scelta del poemetto. Lettere di Stefano D'Arrigo a Elio Pagliarani e tre poesie inedite*, in «IPR. Italian Poetry Review», xix, 2024, pp. 217-245.
- ALFREDO SGROI, *Impronte espressioniste e gaddiane nella polifonia di 'Hercynus Orca'*, in «Siculorum Gymnasium», lvi, 1, 2003, pp. 225-234.
- ENZO SICILIANO, *Quest'Orca la cucino in fritto misto*, in «Il Mondo», xxvii, 11, 1975.
- Stefano D'Arrigo: un (anti)classico del Novecento?*, a cura di Jean Nimis, intr. di Siriana Sgavicchia, Collection de l'ÉCRIT, Toulouse 2013.
- PIERINO VENUTO, *«Spatriato di là, oltre lo Scilla»: onomastica in 'Codice siciliano' di Stefano D'Arrigo*, in «Il Nome nel Testo», xix, 2017, pp. 157-170.
- ELIO VITTORINI, *Notizia su Stefano D'Arrigo*, in «Menabò», iii, 1960, pp. 111-112.
- GIUSEPPE ZAGARRIO, *Nota a Codice siciliano*, in «Il Ponte», xxxvi, 7-8, 1980, pp. 799-801.

Altri testi citati

- DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Mondadori, Milano 2016.
- RENATO AYMONE, *Poeti ermetici meridionali. Quasimodo, Gatto, Sinisgalli, Bodini, De Libero*, Palladio, Salerno 1981.
- MARCELLA ARGENTO, *Visite domiciliari. Incontri/Interviste*, Prova d'Autore, Catania 2003.
- HAROLD BLOOM, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, traduzione di Mario Diacono, Abscondita, Milano 2014.
- VITTORIO BODINI, *Quasimodo iniziatore della poesia meridionale. Le sue terre d'uomo*, in «La Fiera letteraria», x, 29, 1955, p. 5.
- ID., *Tutte le poesie*, a cura di Oreste Macrì, Besa Muci, Nardò 2019.
- NINO CACIÀ e ENRICO MORMINA, *Teatro Sperimentale Universitario. Dalle origini ad oggi a Messina*, Edizione dell'Ateneo Messinese, Messina 1969.
- MARIO COSTANZO, *Studi per una antologia*, Scheiwiller, Milano 1958.
- MIGUEL ÁNGEL CUEVAS, *Due inediti e altre questioni consoliane a proposito del tempestosissimo Stefano D'Arrigo*, in «Questo luogo d'incrocio d'ogni vento e assalto». *Vincenzo Consolo e la cultura del Mediterraneo, fra conflitto e integrazione*, a cura Gianni Turchetta, Mimesis, Udine 2021, pp. 61-75.
- FRANCESCO D'EPISCOPO, *Ermetici meridionali: tra immagine e parola (De Libero, Bodini, Sinisgalli, Quasimodo)*, Cuzzola, Salerno 1986.
- LIBERO DE LIBERO, *Serpotta danza e vola*, in «Sicilia», II, 6, 1954, pp. 3-4.
- MELO FRENI, *Caro Luigi. Lettere dalla Sicilia*, Pellegrini, Cosenza 2009.
- ALFONSO GATTO, *Tutte le poesie. Nuova edizione ampliata e aggiornata*, a cura di Silvio Ramat, Mondadori, Milano 2017.
- GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. di Raffaella Novità, Einaudi, Torino 1997.
- FABIO GIGANTE, *Gigante 2024. Catalogo nazionale delle monete italiane dal '700 alla fine della lira*, Varese, Gigante Editore, 2023.
- FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Poesie*, a cura di Giorgio Vigolo, Mondadori, Milano 1986.
- DETLEF HOLZ, *Deutsche Menschen. Eine folge von briefen*, Vita Nova Verlag, Luzjern 1936.
- Il Teatro sperimentale di Messina. Saggi e note critiche con 20 illustrazioni*, a cura di Francesco Tropeano e Heros Cuzari, GUF Messina, Messina 1941.

- MARIO LAVAGETTO e ENZO SICILIANO, *Stile nuovo e tradizione. Le ragioni di una scelta*, in «Palatina», v, 17, 1961, pp. 3-11.
- GAETANO LEONARDI e CHRISTIAN PALMIERI, *Il "Premio Crotone" (1952-1963). Impegno culturale e nuovo meridionalismo. Cronache*, Città del sole, Reggio Calabria, 2013.
- IID., *Intellettuali e mezzogiorno. Volti e immagini di un premio. Il Premio Crotone (1956-1963)*, pref. di Filippo Veltri, Città del Sole, Reggio Calabria 2022.
- ANDREA MECACCI, *Aorgico. Il sublime dialettico di Hölderlin*, in «Rivista di Estetica», LXIII, 81, 2022, pp. 16-28.
- MIMMA MONDADORI, *Una tipografia in paradiso*, Mondadori, Milano 1985.
- EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1977.
- OMERO, *Odissea*, intr., commento e a cura di Vincenzo Di Benedetto, trad. di Id. e Pierangelo Fabrini, Rizzoli, Milano 2010.
- ANTONIO PAGANI, *Prove e progetti di monete italiane o battute in Italia (1796-1955)*, Ratto, Milano 1957.
- ENZO PAPA, *Meridionalismo e insularità negli scrittori siciliani contemporanei*, in «Belfagor», LI, 1996, 5, pp. 582-587.
- WALTER PEDULLÀ, *Il pallone di stoffa. Memorie di un nonagenario*, Rizzoli, Milano 2020.
- GIANNI POZZI, *La poesia italiana del Novecento da Gozzano agli ermetici*, Einaudi, Torino 1965.
- SALVATORE QUASIMODO, *Poesie e discorsi sulla poesia*, intr. e a cura di Gilberto Finzi, pref. di Carlo Bo, Mondadori, Milano 1971.
- LUCIANO RISI, *Scheiwiller e il formato tascabile*, in «La Fiera Letteraria», VII, 21, 1952, p. 2.
- FRANCESCO SCORZA BARCELLONA, *I santi neri di Sicilia*, in *Schiavitù religione e libertà nel Mediterraneo tra medioevo ed età moderna*, a cura di Giovanna Fiume, Pellegrini, Cosenza 2008, pp. 163-177.
- ENZO SICILIANO, *L'isola. Scritti sulla letteratura siciliana*, postf. e a cura di Salvatore Ferlita, Manni, San Cesario di Lecce 2003.
- PAOLO SPINICCI, *Il mare color del vino. Riflessioni fenomenologiche su un'immagine omerica*, in «Materiali di Estetica», 10.1, 2023, pp. 391-405.
- GIUSEPPE ZAGARRIO, *Febbre, furore e fiele. Repertorio della poesia italiana contemporanea 1970-1980*, Mursia, Milano 1983.

Indice dei nomi

- Accrocca E. F., 115, 157, 157n
Adragna N., 27n
Agostino d'Ipbona A., 44, 162,
187, 189, 211, 227, 275-276,
276n
Alighieri D., 129, 161-162, 162n
Alvino G., 27n, 29n, 50n, 64n,
66, 75n, 78n, 79n, 108, 108n,
116n, 246n
Arena O., 88, 88n, 91, 233n
Argento M., 31n, 89n, 93n, 106n
Attardi U., 91
Aymone R., 145n
Baldini A., 91n
Balestra T., 23, 67n, 96n
Barrese O., 55n, 83n
Bassani G., 69
Bernabò Brea L., 247n
Bernal M., 9
Bernari C., 113
Berti L., 69
Betocchi C., 70n, 72, 72n, 117,
150n
Biagi D., 28n, 33, 33n, 43n, 72n,
103n, 108, 108n, 127n, 164n,
167n, 183n, 261n, 274n
Biazzo G., 89n
Biggi G., 89, 89n
Bigiaretti L., 74, 74n
Biuso A. G., 251n
Bloom H., 126n
Bo C., 128, 135n, 163n

- Bodini V., 23, 69, 69n, 96, 96n,
 113n, 121, 128n, 144, 144n,
 145n, 146, 146n, 147, 147n
 Böhlendorf C., 165n
 Bonichi G. (Scipione), 157, 157n
 Bonsanti A., 23, 49, 70
 Bontempelli M., 74
 Borrelli C., 78n
 Bosco U., 77
 Brignetti R., 69
 Bruto (D'Arrigo) G. (J.), 27n,
 31n, 37, 39, 59, 73n, 79, 82,
 91, 92n, 94, 103, 109, 160n,
 174, 180n, 181, 183, 217,
 289n, 290n
 Bufalino G., 10, 27n, 142n
 Bulgakov M., 161
 Busatti P., 41
 Buttitta I., 157, 157n, 158n
 Cacia N., 51n
 Cagli C., 68n, 74
 Camerino G. A., 29, 29n, 62n,
 184n
 Camilleri A., 238
 Campana D., 156, 156n, 166n
 Candela E., 78n
 Cangelosi S., 32n, 85n
 Canonico F., 59, 59n, 60, 91, 270n
 Cantoni R., 77
 Cappelli S., 39
 Capria N., 59
 Caproni A., 70n
 Caproni G., 9, 49, 70, 70n, 71n,
 72, 94, 94n, 117, 163, 164n,
 196, 196n
 Capuana L., 238
 Carrieri R., 144
 Carta S., 91n
 Castronuovo A., 72n
 Cattafi B., 71, 121, 144, 158,
 158n, 238
 Cavalli S., 57n
 Cavarra G., 52n, 177n, 181n
 Cedola A., 27n
 Cerchio F., 106n
 Cessi R., 77
 Cevenini L., 106n
 Chiavacci Leonardi A. M., 162n
 Chilanti F., 91
 Chiossone P., 60
 Chiurazzi G., 67, 74, 90, 129-130
 Ciampolini I., 212, 212n, 231n
 Cimino F., 59
 Commisso G., 91n
 Consolo V., 10, 27n, 32, 59n,
 106n, 122, 122n, 123n, 142n,
 172, 172n, 238
 Conti P., 74n
 Contini G., 28n, 57, 167n
 Corpora A., 90
 Costanzo M., 75n, 115-116, 116n,
 117-118
 Crovi R., 83n
 Cuevas M. Á., 122n
 Cusumano O., 239n, 288n
 Cuzari H., 51n
 D'Anna G., 122
 D'Arrigo G., 133n, 176
 D'Episcopo F., 96
 Daniele A. R., 273n
 De Libero L., 40n, 68, 68n, 69,
 69n, 71n, 74, 76n, 79n, 95-
 96, 96n, 103, 108, 113, 115,
 115n, 116n, 118, 118n, 121,
 128, 144-145, 145n, 157n,
 163, 163n
 De Polzer A., 77
 De Roberto F., 32, 142n
 De Santis C., 150n
 Debenedetti G., 72, 72n, 73, 73n,
 74, 76, 76n, 77, 79, 117, 280
 Del Teglio C., 83n

- Del Vecchio F., 75n
 Della Volpe G., 164n, 166
 Di Benedetto V., 290n
 Di Giacomo A., 83n
 Di Mauro A., 36n, 175n, 246n
 Di Stefano P., 27n
 Diacono M., 126n
 Dimauro M., 78n, 88n, 102n,
 108, 108n, 191n, 218, 219n,
 220n
 Dotti (Guttuso) M., 93-94, 215n
 Eliot T. S., 163
 Erba L., 71, 81, 115, 159
 Errante V., 167n
 Fabi G., 33n
 Fabrini P., 290n
 Falqui E., 77, 77n, 117, 117n,
 156n, 157n
 Familiari R., 72n, 172n
 Faulkner W., 32
 Ferlita S., 81n
 Finzi G., 135n, 138n, 144n
 Fiore V., 144
 Fiorentino E., 60
 Fiume G., 276n
 Flaiano E., 39, 40n, 92, 92n, 129
 Fontanelli G., 184n, 240n
 Forni G., 41n, 46n, 164n, 210n
 Frasnedi F., 34, 34n, 35n
 Freni M., 94n, 182n
 Fulchignoni E., 50
 Furst H., 130
 Gadda C. E., 77, 111
 Garcia Lorca F., 163, 163n
 Gatta F., 34n
 Gatto A., 96, 128-129, 131, 144,
 145n, 147-148, 148n, 149,
 149n, 150, 150n, 151n, 153,
 153n, 154-155, 155n
 Geleng O., 264-265
 Genette G., 154-155, 155n
 Ghersi L., 59
 Giacobbe M., 75n
 Giardinazzo F., 164n
 Gide A., 264-265
 Gigante F., 198n
 Giordano E., 31n, 36, 37n, 104,
 162, 162n, 210n, 220n, 246n
 Giotti V., 57
 Gioviale F., 137n, 149n, 159n,
 161n, 198n, 219, 219n, 220,
 220n, 241n, 257n
 Giudici G., 71, 115
 Giuliani A., 33n
 Goethe J. W., 163, 259-261, 264-
 265
 Gogol¹ N., 30n
 Grasso M., 32, 32n, 83n, 85n
 Grasso S., 131n
 Guida L., 101, 101n, 102
 Guidacci M., 115
 Guttuso R., 29n, 67, 72, 72n, 74,
 74n, 75n, 87n, 89, 91n, 92,
 92n, 93-94, 94n, 98-99, 158n,
 182, 201, 202, 215, 215n
 Hamdis I., 62n, 69, 118n, 130n,
 141, 186n, 189, 192, 255,
 255n, 256, 256n, 257, 291,
 291n
 Hölderlin F., 164, 164n, 165-166,
 166n, 167, 167n, 168, 168n,
 169, 169n, 170, 170n
 Holz D., 166n
 Joppolo B., 91, 96
 Labriola A., 57
 Lanuzza S., 32n, 33n, 34, 34n,
 83n, 104, 163n, 195n
 Lavagetto M., 80n, 81, 81n, 118,
 159, 159n
 Lawrence D. H., 264-265
 Leonardi G., 76n
 Leonardi L., 91

- Leonetti F., 81
 Leopardi G., 129, 150
 Leotti N., 89n
 Levi C., 91, 97, 97n, 160n, 161n
 Levi P., 10
 Longo L., 89
 Loteta G., 59, 60n, 182n
 Lupo G., 57n
 Luzi M., 128
 Maccari M., 91, 202, 202n
 Macrì O., 128, 146n, 150, 150n, 163n
 Magliano A., 75n
 Maione I., 166, 166n
 Manghetti G., 109n
 Manzù G., 138n, 204-205
 Marabini C., 84, 84n, 85, 85n, 88n, 121n
 Marro D., 40n, 56n, 88n, 90n, 233n, 239n
 Massari G., 26, 26n, 90n, 166, 166n, 171n, 284n
 Mastropasqua A., 27n, 29n, 50n, 64n, 66, 75n, 78n, 79n, 108, 108n, 116n, 246n
 Mazzacurati M., 90
 Mazzullo G. (P.), 29n, 67, 87n, 88n, 89n, 90, 91n, 94n, 289n
 Mecacci A., 169n
 Messinetti S., 77
 Migneco G., 206, 207n
 Mirabella S., 29n, 87n, 88, 88n, 91, 91n, 98-99, 99n, 182, 215n
 Miracolo A., 10, 99, 143n, 161, 180-181, 183n, 211, 241, 258, 288
 Moluschi A., 40
 Mondadori Al., 75n
 Mondadori Ar., 77, 82
 Mondadori M., 55n, 56n
 Mondo L., 36n, 44, 44n, 83n, 86n, 173n, 195n, 252n
 Montale E., 128, 130-131, 131n, 132, 132n, 133, 133n, 134, 134n, 135n, 136-137, 137n, 150n
 Moravia A., 57, 77
 Moretti F., 30
 Mormina E., 51n
 Mucchi G., 88n
 Muccini M., 88, 88n, 182, 233n
 Naldini N., 115
 Neri G., 83n
 Neruda P., 138n
 Nimis J., 169n, 211n, 283, 284n
 Novità R., 155n
 Omiccioli G., 88, 88n, 91, 99, 99n, 134, 134n, 152, 152n, 153, 233n, 288n
 Orazio F. Q., 260-261, 261n
 Orelli G., 71, 159
 Orengo N., 161, 161n, 172n
 Pagani A., 199n
 Pagliarani E., 32n, 79, 79n, 98, 98n, 109, 109n, 163n, 221n
 Palmieri C., 76n
 Palumbo G. A., 273n
 Palumbo S., 29n, 130n, 158n, 186n
 Pandini G., 83n
 Papa E., 191n, 238n
 Pascoli G., 286
 Pasolini P. P., 75n, 81, 96n, 115, 157n, 158-159, 159n
 Pasqualino Noto L., 100
 Pedullà W., 27n, 29n, 31, 31n, 73n, 94n, 103n, 105, 106n, 137n, 173, 173n, 176, 176n
 Penna S., 75n, 129
 Perpetuini S., 210n, 273n
 Perrella S., 217, 217n, 218

- Perse S., 57
 Petrarca F., 150, 276n
 Peyrefitte R., 260-261, 261n
 Picchi A., 70n
 Piccolo L., 157
 Pirandello L., 32, 142n, 238
 Pizzuto A., 27n
 Pontiggia G., 82, 83n, 85n, 150n,
 220n, 251, 251n
 Proust M., 161
 Pugliatti S., 51
 Pupino A. R., 78n
 Purificato D., 91
 Quasimodo S., 8-9, 77, 77n, 96,
 96n, 118, 118n, 128, 135n,
 136, 136n, 137, 137n, 138,
 138n, 139, 139n, 140n, 141,
 141n, 142, 142n, 143, 143n,
 144, 144n, 145n, 148n, 150n,
 158n, 238, 247n
 Raboni G., 83n, 84-85, 85n, 86,
 86n, 120-121, 121n, 126
 Raimondi G., 72, 72n, 117
 Ramat S., 149n
 Repaci L., 74, 77, 77n
 Resta G., 8, 51, 51n, 52n, 53, 58,
 58n, 61n, 62n, 63n, 108, 127,
 127n, 128n, 129n, 131, 131n,
 132, 132n, 138, 138n, 145n,
 146n, 147, 147n, 148n, 156n,
 164n
 Riboni S., 78n
 Rilke R. M., 150n, 163
 Risi L., 114n
 Risi N., 71, 115
 Romani R., 116
 Romanò A., 48, 49n
 Ronsisvalle V., 87n
 Rosai O., 91
 Rossi S., 83n
 Roversi R., 81
 Ruffilli P., 83n
 Saba L., 160n, 161n
 Saba U., 57, 160-161
 Salvemini G., 76
 Sanesi R., 83n
 Sansone M., 77
 Santi F., 112, 112n
 Sartarelli S., 119, 119n
 Savarese N., 91n
 Scheiwiller G., 71, 114n
 Scheiwiller V., 15, 49, 71, 71n, 75,
 75n, 77, 113-116, 116n, 117
 Sciascia L., 10, 77n
 Scorza Barcellona F., 276n
 Scotellaro R., 97, 144
 Serafini C., 39n
 Sereni V., 78, 78n, 79n, 159
 Serpotta G., 68, 68n
 Serri M., 73n, 92n, 217n
 Sgavicchia S., 27n, 29n, 30n, 32n,
 39n, 51n, 60n, 67n, 68n, 79n,
 98n, 109, 109n, 110n, 127n,
 132n, 163n, 164n, 166n,
 169n, 221n
 Sgroi A., 47n
 Siciliano E., 80n, 81, 81n, 118,
 159, 159n
 Sinisgalli L., 95-96, 96n, 121, 128,
 129, 144-145, 145n, 146n
 Solmi S., 70n
 Spinicci P., 286n
 Svevo I., 57
 Tassi R., 79
 Toldonato G., 60n
 Tolstoj L., 161
 Traverso L., 166n, 167n
 Tropeano F., 51n
 Turcato G., 90, 92n
 Turchetta G., 122n
 Ungaretti G., 57, 67, 67n, 74, 74n,
 77, 91, 128-130, 130n, 172n

- Valerio S., 273n
Veltri F., 76n
Venuto P., 191n, 248n, 266n
Verga G., 238
Vespignani R., 91, 113
Viganò R., 40
Vigolo G., 159, 168n
Vigorelli G., 72n
Virgilio M. P., 138, 138n, 162
Vittorini E., 56, 57n, 59n, 77, 87,
87n, 160n, 164, 165, 165n,
166n, 179, 179n, 180n, 238
Vivaldi C., 115, 157, 157n
Volponi P., 81, 115
Zagarrio G., 83n, 191n
Zanzotto A., 81
Zavattini C., 23, 74, 74n, 75n, 91,
157n
Zipelli C. (R.), 8, 26, 27n, 31, 49,
49n, 59n, 64, 65n, 66n, 72,
72n, 73, 74n, 75, 75n, 76n,
77n, 78n, 79, 79n, 87n, 89n,
92-93, 106n, 108, 113, 113n,
114n, 158, 158n, 173, 183,
202n, 246n, 270n, 271n

Finito di stampare
nel mese di marzo 2025
presso Printi s.r.l.
Manocalzati (AV)