

Il mito di Ulisse nel romanzo del secondo Novecento: il tragico e l'antitragico in Stefano D'Arrigo e Walter Jens

Nora Moll

I romanzi di D'Arrigo e di Jens di fronte ai rispettivi contesti storici e letterari

Nell'ambito delle riscritture novecentesche del mito odissaeico, i romanzi di Stefano D'Arrigo e di Walter Jens non potrebbero essere più distanti, sia sul piano delle soluzioni linguistico-stilistiche e narrative, sia rispetto alla declinazione del *modus* tragico. Eppure, si tratta di due romanzi ideati quasi in contemporanea, dopo poco più di dieci anni dalla fine della seconda guerra mondiale: l'*Horcynus Orca*, che nella sua prima stesura si intitolava *I fatti della fera*, fu iniziato da D'Arrigo nel 1956, anche se la versione definitiva del romanzo uscì soltanto nel 1975, dopo quasi vent'anni, e fu un caso editoriale senza pari, nel Novecento italiano ed europeo¹. Anche il romanzo *Das Testament des Odysseus* fu iniziato nel 1956, ma Jens lo pubblicò nel '57, a conclusione di un periodo di grande fertilità creativa, e dopo romanzi considerati di maggiore valore estetico come *Nein. Die Welt der Angeklagten* (1950), e *Der Mann*

¹ Le travagliate vicende editoriali che portarono alla pubblicazione del grande romanzo darrighiano sono state seguite da vicino ed analizzate in seguito in particolare da Walter Pedullà. Ad Andrea Cedola e Siriana Sgavicchia si deve l'edizione critica dell'Ur-Horcynus *I fatti della fera* (2004). Oltre all'ampia introduzione dei curatori, si veda Sgavicchia 2005.

der nicht alt werden wollte (1955), che a differenza del romanzo odissaico di Jens ebbero entrambi un notevole impatto sul pubblico tedesco ed europeo².

Siamo quindi di fronte a due scrittori appartenenti alla stessa generazione: il siciliano D'Arrigo nasce nel 1919 (e muore nel 1992), il tedesco Jens è del 1923 (ed è scomparso solo quattro anni fa, nel 2013). Entrambi sono stati diretti testimoni della seconda guerra mondiale, circostanza non secondaria per le rispettive riscritture odissaiche. Difatti, nei romanzi in questione l'evento bellico viene elaborato sulla falsariga dei grandi archetipi della letteratura dell'"assedio e del ritorno" (Ferruccio 1991). Nel primo, il riferimento è diretto: si narra il ritorno del soldato semplice 'Ndrja Cambria nella sua Sicilia, dopo l'8 settembre 1943, un *nostos* che pone il protagonista di fronte a un mondo radicalmente cambiato, anzi, per citare un termine ricorrente nello stesso romanzo, di fronte a un "finimondo". Attraverso il tempo del racconto infinitamente dilungato, quasi alla pari della riscrittura joyciana del poema omerico, in esso si narra lo spazio-tempo ben circoscritto di un lembo della Sicilia, nel quale l'Ulisse darrighiano si muove come "sui prati, ora in cenere, di Omero"³; come sull'orlo di un abisso, alla vigilia di un'apocalisse⁴ il cui racconto è dilatato da numerosi movimenti analettici e da interminabili digressioni. Nel secondo e più conciso romanzo in questione, invece, il tema portante è sì la guerra, ma il

² Un primo importante quadro della critica, a testimonianza della rilevanza dello scrittore, traduttore, critico e classicista Jens a distanza di meno di vent'anni dalla pubblicazione del primo romanzo, è offerto da Just et al. 1965 (contenente anche un contributo di Marcel Reich-Ranicki). Percorsi critici più recenti sono rappresentati da Kuschel [2008] 2013 e Knape et al. 2014.

³ Si veda la poesia, dallo stesso titolo, contenuta in D'Arrigo (1957) 1978, considerata dalla critica come "vero incunabolo del romanzo" (Marabini 1978: 98). Per un'analisi dettagliata del rapporto dell'*Horcynus Orca* con l'ipotesto omerico si veda Moll 2006: 91-134, e Fornaro 2010.

⁴ Un'interessante interpretazione del romanzo darrighiano, a confronto con un altro testo narrativo apocalittico e metastorico come *Gravity's Rainbow* di Pynchon, sotto l'aspetto dell'"eredità della fine", è stata fornita in Episcopo 2016.

rimando al conflitto mondiale è indiretto: difatti, il contesto spazio-temporale del racconto è quello della guerra di Troia, narrata retrospettivamente e in forma di diario da un Ulisse tornato da tempo a Itaca. Tale diario sta per essere consegnato nelle mani dell'immaginario nipote Prásidas (e insieme del lettore) e costituisce una versione alquanto insolita delle vicende epiche attorno alla guerra di Troia e al successivo ritorno a casa, dello stesso Ulisse e dei suoi uomini. Si tratta, come anticipato dal titolo del romanzo, di una sorta di testamento dell'eroe greco, teso a tramandare la "vera storia" della sua vita, che risente fortemente di un *ethos* attualizzante. Difatti, il figlio di Laerte vi appare come uomo saggio e pacifico, che avrebbe tentato in tutti i modi di impedire l'*escalation* della guerra e la distruzione finale di Troia; inoltre, egli avrebbe cercato, senza successo, di risolvere il conflitto con le sole armi dell'arguzia, tardando dopo la presa della città nemica a trovare la strada di casa per prendersi cura del suo re nemico sconfitto, Priamo.

Ma prima ancora di approfondire maggiormente le caratteristiche delle due riscritture del mito d'Ulisse in questione, nonché gli elementi tragici e anti-tragici in essi presenti, è necessario collocare i due romanzi nei rispettivi contesti storico-letterari, analizzando sinteticamente il rapporto che essi intrattengono con gli scenari culturali e con le correnti letterarie coeve. Ed è a partire da tale sguardo interrogante sui rispettivi contesti che sorge subito una curiosità, che si potrebbe formulare in questa maniera: in quale misura, il ricorso alla materia odissica da parte dello scrittore italiano e quello tedesco è *anche* segno di un posizionamento nel mondo contemporaneo, la difesa di uno *Standpunkt* rispetto alla guerra nazi-fascista sulla quale entrambi guardano significativamente a distanza di poco più di dieci anni (giusto il tempo concesso ai due scrittori, si direbbe, per "tornare a casa")? E ancora: in che modo nei due romanzi si manifesta la capacità di illuminare una "materia antica", a partire dagli interrogativi sul presente nonché sul passato prossimo e in un'ottica attualizzante che disvela le rispettive difficoltà a collocarsi all'interno della narrazione identitaria del proprio contesto culturale?

A mio avviso, a partire da un'ottica comparativa non si può che rispondere nella maniera seguente: nonostante il suo notevole valore estetico, il romanzo di D'Arrigo, a causa dei tempi estesissimi di stesura (1956-75) perde un'occasione, ed è quella di diventare un autentico *Zeitroman*, quale sembra fosse intenzionato a essere. I suoi temi principali (il tramonto di un mondo arcaico, al termine di una guerra che trasforma la sua Sicilia omerica in un campo di cenere, che interrompe il contatto con i miti antichi e la stessa capacità di *mitopoiesis* degli abitanti; l'ingresso in un mondo moderno, capitalistico, utilitaristico, anti-mitico; la disgregazione e la morte che si materializza infine nella gigantesca Orca) arrivano fuori tempo, al momento della pubblicazione della versione definitiva del romanzo. Inoltre, *l'Horcynus Orca* non dialoga con le correnti letterarie coeve, pur assorbendone alcune singole istanze: e ciò vale sia per quanto riguarda la corrente neorealista, già declinante al momento del concepimento de *I fatti della fera*, sia in riferimento alle sperimentazioni linguistiche delle neoavanguardie. Difatti, il romanzo di D'Arrigo è, e su questo la critica concorda, un *unicum*, con la sua lingua sincretica, il suo stile espressionista, con le sue 1258 pagine: un romanzo mostruoso quasi quanto l'Orca che nel suo plot viene scodata, uccisa e demitizzata. Ma è un *unicum* la cui critica antifascista (ben visualizzata nell'immagine della testa di cartone di Mussolini, trasformata dalle femminote in orinale⁵) arriva tardi, come tardi arriva la sua *Gesellschaftskritik*, nel tentativo quasi ossessionato di

⁵ Infatti, il busto di gesso bronzato del Duce, nelle mani delle anarchiche contrabbandiere calabresi «pareva una grossa testa di pupo, fra nera e rossiccia, dall'occhiata inferocita, le labbrone a sprezzo e i mascellari muscolosi, come fosse un fassimile di quella di Rodomonte, e difatti non si sbagliava» (D'Arrigo [1975] 1994: 24). «Anche se il mascherone era intero visto ai piedi di quella Jacoma, faceva un effetto di rovina e di degradazione massima, senza riparo, che colpiva e impressionava assai più dei frantumi rumorosi di Napoli: e immaginato, la distruzione della Grantesta si rappresentava allora agli occhi con un senso vivo vivo, sotto l'aspetto barbaro di quella innocentissima che quello che faceva, sembrava farlo come ispirata da un volere divino» (*ibid.*: 27; l'intero episodio, seguito da un'invettiva delle femminote al patriottismo e alle sue conseguenze nefaste, è alle pagine 24-28).

salvare il salvabile di una cultura arcaica, di fronte all'incedere della modernità: di salvarlo almeno sul piano linguistico e immaginario.

Viceversa, Walter Jens, scrittore che fece parte della Gruppe 47, con il suo *Testament* è in linea con le poetiche coeve del bricolage, del rinnovamento del linguaggio, con una letteratura che si fa discorso, e che riduce al minimo la fabula; è in linea con l'idea di *engagement*, della ricerca di un rinnovato rapporto tra l'intellettuale e la società (e per Jens, considerato come uno dei più importanti *public intellectuals* della Repubblica Federale pre-unificazione [Knappe 2014: 18], che da giovane studente sembra tuttavia aver subito il fascino dell'ideologia nazista⁶, tale esigenza dell'*engagement* sarà sempre più evidente, motivo per cui a partire dagli anni '60 egli si focalizzerà in misura crescente su altri generi, non finzionali, come il *pamphlet* e il discorso pubblico). Eppure, *Das Testament des Odysseus*, che pur si colloca vicino ai suoi già citati romanzi maggiori, che potrebbero essere definiti tutti delle autobiografie ideali dello scrittore tedesco, deve essere annoverato tra le prove meno riuscite dell'autore. Sebbene il romanzo si inserisca coerentemente nel progetto di studio e di riscrittura della mitologia antica, considerata da Jens alla stessa stregua di una "lingua ultima e imperdibile" per l'uomo europeo ma non solo⁷, qualcosa vi appare come forzato. Un qualcosa che ha suscitato in me, sollecitato anche dalla tematica del convegno "Maschere del tragico" (Compalit, 2016), una curiosità: e se quel qualcosa non fosse legato all'incapacità di Jens di

⁶ Nella riedizione dell'*Internationales Germanistenlexikon: 1980-1950*, nel 2003, venne riportata la notizia dell'adesione di Jens alla NSDAP, durante i suoi anni di studio. Ne seguì un acceso dibattito, durante il quale lo scrittore negò di essersi iscritto volontariamente al partito nazionalsocialista. Sulla questione è intervenuto anche Günter Grass (2003), in un'intervista rilasciata a Wulf Segrebrecht per la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

⁷ «Der Griechische Mythos, dachte ich wie vor Jahren, in einem Gespräch mit Albert Camus... das ist vielleicht die einzige, die letzte und unverlierbare Sprache, in der wir uns noch verständigen können. Auch in Chicago ist Apollon zu Hause, und über den Reisfeldern Chinas weht das grüne Mäntelchen des diebischen Gotts.» (Jens 1959: 149)

elaborarlo, il tragico, di trasformarlo in immagine, non discorso, in visione, non giudizio?

La riscrittura della materia mitologica come esigenza di portare a termine il mito

Il frequente ricorso da parte della letteratura europea a quella che possiamo definire con Homi K. Bhabha una “foundational fiction” mitologica (1993: 5), è stata ampiamente studiata anche per quanto riguarda il mito odissaico, da William Bedell Stanford (1954), a Bernard Andreae (1983) a Piero Boitani (1992) e oltre, fornendo una lunga serie di esempi e di interpretazioni che ben mettono in risalto la centralità della figura di Odisseo/Ulisse nella storia del pensiero e della cultura europea, nonché la pervasività della ricezione omerica nella letteratura europea di tutti i tempi⁸. Tuttavia, per comprendere meglio le specificità delle riprese novecentesche del mito odissaico, che difatti non si limitano alla sola letteratura europea, è utile riprendere le riflessioni di Hans Blumenberg, formulate nel suo saggio del 1979, intitolato *Arbeit am Mythos*⁹. Per Blumenberg, il “lavoro sul mito” consiste in una costante rimitizzazione dei racconti mitologici originari, i quali a loro volta risponderebbero all’esigenza di far fronte all’“assolutismo della realtà”, a una *Lebensangst*, un’angoscia esistenziale che solo l’immaginazione artistica sarebbe in grado di arginare. Per lo studioso tedesco, la trasmissione dei miti nella letteratura e nelle arti garantisce la stabilità e la continuità dei suoi sintagmi essenziali, detti “mitemi”, e non dà quindi luogo al loro deterioramento e depauperamento. Tra l’Otto- e il Novecento, poi, la necessità, dettata da un radicale cambiamento del paradigma storico-culturale, di operare una demitizzazione dei racconti

⁸ Limitatamente alle letterature romanze, si veda a tal proposito Fornaro 2012; un ottimo strumento di consultazione dall’orientamento interdisciplinare, al quale ha collaborato la stessa studiosa sia per la voce sulla letteratura romanza che su quella tedesca, è rappresentato da Rengakos – Zimmermann 2011.

⁹ La traduzione italiana del 1991 porta il titolo *Elaborazione del mito*.

mitici, e degli stessi testi che fino ad allora avevano conservato una loro sacralità, produce una serie di anti-eroi, i quali ricordano per lo più solo per contrasto i loro antenati greco-latini. Non solo: insieme all'esigenza di demitizzare gli eroi dei testi mitologici (come anche di quelli sacri), nasce il desiderio di pronunciarsi sull'inattualità del mitico, di "portare a termine" il singolo racconto mitico insieme al *μύθος* di per sé. Un processo, questo, vorrei aggiungere, che ben si radica nel periodo del modernismo letterario, per riprendere quota all'interno delle poetiche del secondo dopoguerra, continuando con accenti ancora diversi nelle letterature del postmodernismo.

Vediamo dunque il passaggio chiave della riflessione blumenberghiana, di grande interesse per l'interpretazione dei romanzi in questione, e per le riscritture mitologiche novecentesche in generale:

In jeder präntendierten Zuendebringung eines Mythos wird die umfassendere, wenn auch implikative Präntention zugänglich, *den* Mythos zu Ende zu bringen, indem *ein* letzter vorgewiesen wird. Die Evidenz, dieser letzte zu sein, erfordert eine Totalität, eine Vollkommenheit, deren fatale Wirksamkeit gerade nicht in der Erfüllung der Intention besteht, auf weitere Mythenproduktion Verzicht zu gebieten, sondern allererst die Faszination erfahrbar zu machen, die nicht ruhen lässt, es dem Muster gleich zu tun, den von ihm gesetzten Standard zu halten oder gar zu überbieten. (Blumenberg [1979] 2014: 319)¹⁰

¹⁰ La traduzione italiana del passo, a cura di Bruno Argenton, suona: «In ogni pretesa di portare a termine un mito si può scoprire la più ampia, anche se implicita, pretesa di portare a termine *il* mito, esibendo *un* ultimo mito. L'evidenza che si tratta dell'ultimo mito richiede una totalità, una perfezione la cui fatale efficacia non consiste nella realizzazione del proposito di imporre la rinuncia all'ulteriore produzione di miti, ma piuttosto nel rendere esperibile la fascinazione che non dà pace finché non si è eguagliato il modello, raggiunto o addirittura superato lo standard da esso fissato.» (Blumenberg [1979] 1991: 357)

Tonando a D'Arrigo e a Jens, a proposito delle modalità del "lavoro sul mito" effettuato, e al tipo di "fascinazione" esercitato su di loro dal mito odissaeo, è quindi possibile constatare, in sintesi, quanto segue:

1) D'Arrigo, nel suo *Horcynus Orca*, presenta quasi alla maniera di Joyce (del quale egli aveva letto e apprezzato il capolavoro del 1922¹¹) un antieroe; 'Ndrja è un reduce «straniato un poco, un poco molto, dalla guerra» (D'Arrigo [1975] 1994: 126-27), che non riuscirà a concludere il suo *nostos* se non con la morte. Difatti, il suo ritorno tra la sua gente, gli abitanti dello Stretto di Messina detti "cariddoti", si rivela impossibile in quanto questa stessa comunità è profondamente lacerata dalla guerra, disgregata dal sentimento di morte che aleggia ovunque, ma della quale la gigantesca Orca è l'inquietante incarnazione. Rispetto al suo parente modernista, il legame con l'*Odissea* appare più lasso sul piano strutturale, ma non per quanto riguarda i rimandi, numerosissimi, ai personaggi che nel mito contornano l'Odisseo omerico. Soprattutto, tale legame è mediato da tutta una serie di altri testi, dalla riscrittura dantesca del mito, al *Moby Dick*, dall'*Orlando Furioso* ai racconti popolari siciliani, senza trascurare il rapporto con l'*Iliade*, altro ipotesto omerico

¹¹ Come emerge da un breve articolo pubblicato solo postumo nel 2009, la lettura darrighiana dell'*Ulysses* sembra però accompagnare, e non precedere, la stesura dell'*Horcynus Orca*: «E ora toccherebbe a me, lettore-scrittore e scrittore-lettore spiegare perché amo più d'ogni altro libro del Novecento questo primo, grande, rivoluzionario romanzo moderno, malgrado sia stato tanto, e tanto alla cieca, citato per il mio *Horcynus Orca*, sino a farci sentire, io a Joyce e lui a me, ostili. Semplicemente perché quando conobbi l'autore col suo libro (nel mio isolamento che durava ormai da molti anni, nel quale la mia opera tendeva a diventare, fra rinunce e privazioni, la mia stessa vita) sentii immediatamente che né io a lui né lui a me avremmo mai potuto essere ostili. Sentivo ciò poiché da una prima conoscenza del romanzo, avevo ricevuto l'impressione lucida, tenera quanto esaltante, che al suo autore il libro, nella sua imponenza e affascinante perfezione, nelle sue invenzioni lessicali a perdifiato, era costato lacrime e sangue. Ed io, così lontano da lui, mi trovavo a sprovare nelle sue lacrime e nel suo sangue le mie lacrime e il mio sangue.» (D'Arrigo 2009: 72)

del romanzo¹². Tuttavia, come già nel grande poema di Nikos Kazantzakis (*Odisia*, 1938), nel romanzo darrighiano è ben in evidenza l'importanza della continuità con i luoghi omerici, quasi a ribadire l'inevitabilità di far tramontare il mito odissaico negli stessi luoghi in cui esso è stato concepito e che rinviano a numerosi miti eziologici. Per quanto concerne, infine, la "fascinazione che non dà pace finché non si è eguagliato il modello", i romanzi di D'Arrigo, di Joyce e il poema dello scrittore greco sono esempi calzanti proprio in quanto frutto di ambizioni e di sforzi smisurati.

2) In *Das Testament des Odysseus*, invece, la materia odissaica non è attualizzata, come in D'Arrigo, per quanto riguarda le coordinate spazio-temporali. Difatti, l'Ulisse di Jens è figura anti-eroica solo rispetto all'ethos antico, visto che il protagonista e io-narrante di Jens è trasformato in figura ideale di un amante della pace, che vuole impedire a tutti i costi la distruzione di Troia. Come nelle riscritture di Jean Giono (*La naissance de l'Odyssee*, 1927, che appartiene a pieno titolo al modernismo letterario) e di Luigi Malerba (*Itaca per sempre*, del 1997), la rivisitazione della materia odissaica prevede quindi la narrazione della "vera storia" di Ulisse, una storia della quale l'eroe omerico diventa allo stesso tempo *auctor* e garante. Senza spingersi quanto i due scrittori

¹² «L'apparizione dell'orca, come quella di un morbo letale, ha rivelato la vera malattia della comunità, la follia, da cui tutti sono inconsapevolmente presi, esito naturale delle immani sofferenze della guerra e del sovvertimento del mondo antico che quest'ultima ha portato. L'orca è il cavallo di legno che viene forzatamente spiaggiato, che entra nell'intimo della vita della comunità, che lo accoglie festosamente, inconsapevole di portare così tra le proprie mura la rovina definitiva.» (Fornaro 2010: 19). Numerose anche, secondo la stessa studiosa, le contaminazioni darrighiane tra i personaggi dei due poemi: «I personaggi di D'Arrigo, infatti, fluttuano tra i loro archetipi: l'eroe protagonista è insieme un Ulisse, un Telemaco ed un Ettore che si sacrifica per la comunità; Ciccina Circé è la maga incantatrice ma anche la sposa ritrovata e Teti, la madre divina di Achille che vive nel mare; la barca di Circé è la zattera salvifica consigliata da Calipso e la nave dei Feaci; Marosa è Penelope, Nausicaa e Andromaca insieme; le «femminote» sono Sirene, Nereidi e ancelle della principessa [...]» (*ibid.*: 25)

appena citati nei meandri di un raffinato discorso meta-letterario, e senza far uso come loro della chiave di lettura ironica, Jens presenta quindi un Ulisse che conclude la sua vita e insieme il suo percorso mitico proprio in quanto ribadisce la necessità di liberarsi del suo stesso mito: un racconto che lo vede legato alla distruzione di Troia, della quale secondo le versioni più diffuse del mito è stratega e artefice finale. Anche in questo caso, quindi, siamo di fronte al tentativo di “portare a termine un mito”: forse senza l’acribia e l’ossessione di uguagliare il modello, ma pur sempre presentando un’alternativa a esso, la cui forza dissuasiva consiste proprio nella scelta di non operare un’attualizzazione temporale, e nella creazione di contrasti semantici stridenti con l’ipoteso omerico. Difatti, però, ci si continua a chiedere: l’Ulisse jensiano, partorito a poco più di dieci anni dalla seconda guerra mondiale, potrà mai convincere il lettore delle sue intenzioni pacifiste? È sufficiente l’indizio originario della renitenza alla leva (nel famoso episodio che lo vede fingersi pazzo per non andare in guerra) per lasciarsi alle spalle tutta l’ambiguità dell’eroe astuto e dai mille volti?

Tragico o anti-tragico?

Arrivando quindi al tema centrale di questo mio contributo, rimane da tracciare, in sintesi, il potenziale tragico inerente ai due romanzi in questione; indagare, in altre parole, attorno la loro capacità (o meno) di attribuire ai rispettivi ulissidi un “sapere tragico”, nel momento in cui essi sono posti di fronte a una “situazione limite”, che in essi origina una “lacerazione estrema”, per riprendere alcuni concetti chiave espressi da Karl Jaspers¹³. E ancora una volta, come già per quanto riguardava il posizionamento delle due riscritture odissaeiche rispetto al contesto storico-letterario nazionale, oltre che in riferimento alla tipologia di

¹³ «In Helden der Dichtung vollzieht sich das tragische Wissen. Er erleidet nicht nur Elend, Ruin, Untergang, sondern er weiß darum. Er weiß es nicht nur, sondern seine Seele gerät in die äußerste Zerrissenheit. Die Tragödie stellt den Menschen dar in seiner Verwandlung durch die Grenzsituationen.» (Jaspers [1947] 1990: 124)

riscrittura alla quale essi appartengono, il contrasto appare ben evidente. Innanzitutto, va sottolineato che il mondo abbandonato da Dio di D'Arrigo – rappresentato come è stato detto attraverso una dilatazione temporale che sospende il tempo presente per scavare nella memoria di un paradiso perduto, ma anche per tardare sui rovinosi effetti della guerra sul presente – è uno scenario nel quale il tragico può manifestarsi ancora una volta. *L'Horcynus Orca* è un romanzo che parla di morte, e che investe, come già sottolineato più volte da Walter Pedullà, una notevole potenza immaginativa e linguistica nella creazione di immagini simboliche, attraverso le quali tale tema si manifesta¹⁴. Inoltre, esso ben declina «i cinque conflitti fondamentali, riassumibili nelle coppie oppozionali uomo/donna; giovane/vecchio; individuo/società; vivo/morto, uomo/dio» (Casarino 2010: 16). Fin dall'incontro del protagonista con Ciccina Circé, la traghettatrice femminota (ammaliante Circe e allo stesso tempo inquietante Caronte) che lo trasporta al suo paese natale, il primo conflitto così come il quarto sono ben espressi: l'incontro erotico e sessuale è rappresentato in forma agonistica, e viene da subito trasfigurato in un'affermazione quasi colpevolizzante dell'essere "ancora vivo"; poi, subito dopo l'arrivo a Cariddi, 'Ndrja si confronterà e scontrerà con il padre, dal quale solo a fatica riuscirà a farsi riconoscere (e vanno indubbiamente letti come rimandi al modello omerico già queste prime significative scene "di riconoscimento" del romanzo). È conflittuale, anche, il rapporto di 'Ndrja con la società, ossia con la comunità dei cariddoti, nella quale egli

¹⁴ «Di morte *Horcynus Orca* ha sempre parlato molto: morti simboliche (quella del ferribò affondato dagli inglesi, la mente del più intelligente dei pellisquadra), e morti reali (assai commoventi quella della feruzza Mezzogiornara che non sbaglia di un secondo d'ora dell'appuntamento col suo pescatorino, e quella del bambino con la spada di latta o quella della fera arpionata sul più bello dai pescatori). E quella – straordinario episodio per discrezione di fantasia e prepotenza di effetti drammatici – di tutti i marinai dispersi dei quali le madri mostrano, ognuna il suo, le fotografie a chi cerca rematori giovani e baldi per la regata con gli inglesi nel porto di Messina (che è anch'essa morta come città). Nonché naturalmente quella di 'Ndrja, che arriva poco dopo la morte dell'Orca.» (Pedullà 2009: 24-25)

registra dei cambiamenti irreversibili, sia attraverso quello che nel romanzo viene definito come il “visto con gli occhi”, che attraverso il “visto con gli occhi della mente”. È il cambiamento di un mondo che ha perso il suo equilibrio e che è uscito fuori dall’ordine temporale ciclico di una società premoderna; un mondo che ha dimenticato i suoi miti, e che si trova assorbito nel vortice di un “nuovo ordine” mondiale, quello segnato dal progresso e dal sistema economico capitalistico. Il “ritornante”, l’ulisside *Heimkehrer* di D’Arrigo, si trova quindi a fronteggiare in una lotta impari queste stesse istanze, contro le quali non può che soccombere, proprio perché diversamente dal suo modello greco non è dotato né di capacità d’azione, né di facoltà retorica. Anche l’ultimo conflitto, tra l’individuo e Dio, vede ‘Ndrja per lo più come spettatore passivo e sofferente, come erede moderno e “infedele” dell’arguto Odisseo: la morte dell’“Orcafeone”, animale prima mitizzato dai cariddoti alla pari di una divinità funesta e invincibile, ma poi scodato dalle odiate “fere” che si muovono nelle acque prive di pesce da pesca come degli eserciti, segna allo stesso tempo la fine di ogni possibilità di mitogenesi, di coltivazione di credenze e di proiezioni trascendentali. La morte del “gigante di cartapesta” segna quindi la conclusione nihilistica della lunga seconda parte del romanzo, ampiamente ispirata al primo poema omerico.

Va aggiunto che, nel voler porre fine al mito odissaico, il romanzo darrighiano eredita il *modus* tragico dall’interfaccia dantesco. Come nel XXVI canto dell’*Inferno*, l’Ulisse siciliano muore in mare mentre varca le colonne d’Ercole, anche se in questo caso non c’è nessun Dio a decretarne la fine: è invece lo sparo proveniente da una portaerei inglese, alla quale il protagonista e i suoi amici vogatori si erano avvicinati troppo. La morte di ‘Ndrja – che come quella degli eroi e delle eroine delle antiche tragedie risponde a una necessità che trascende totalmente il dominio della ragione¹⁵ – è una morte casuale e insensata, anche se appare come intenzionale: «... e fu come se porgesse volontariamente la

¹⁵ «[...] non lo si ripeterà mai abbastanza: la tragedia non tratta dilemmi terreni risolvibili con misure razionali, bensì della inalterabile tendenza del mondo verso l’inumano e verso la distruzione.» (Steiner [1961] 2005: 252)

fronte alla pallottola, che gli scoppiò in mezzo agli occhi con una vampata che lo gettò per sempre nelle tenebre» (D'Arrigo [1975] 1994: 1257). La morte dell'Ulisse siciliano è quindi la conclusione simbolica e tragica di un romanzo che parla della fine di una realtà locale, considerata dai personaggi e dall'autore un generale e universale "finimondo". Eppure, proprio il radicale attaccamento linguistico e simbolico di D'Arrigo a una realtà così circoscritta, così "fuori tempo" rispetto al "finimondo" che in altre zone d'Europa, dopo quella lunga giornata del dopo 8 settembre '43 avrebbe raggiunto ancora il suo apice di inenarrabile violenza, hanno impedito a questo romanzo una ricezione più ampia, e sovranazionale.

Per quanto riguarda invece *Das Testament des Odysseus*, siamo di fronte a una sorta di paradosso, che a ben vedere è però solo apparente. Diversamente da D'Arrigo, il tedesco Jens prescinde dall'Ulisse dantesco, per incardinare la narrazione direttamente sull'ipotesto omerico. Tuttavia, non è il racconto del ritorno avventuroso di Odisseo che lo interessa (ne sono tagliati via quasi tutti gli episodi principali), né la sua riaffermazione identitaria dopo il lungo viaggio durante il quale egli è diventato "nessuno" (l'Ulisse jensiano, tornato a Itaca, sceglie di rimanere per sempre in incognito, rinunciando sia al trono che alla moglie Penelope, che nel frattempo si è risposata). Il romanzo di Walter Jens si incentra invece sulla narrazione in prima persona della vita di Odisseo, nella quale il tema portante è la sua passione per le lettere, la sua mite saggezza, la razionalità sempre improntata sull'umanità. Gran parte del racconto è dedicata agli antefatti della guerra di Troia, al patto di solidarietà, sollecitato dall'arguto Odisseo, tra i capi Greci, gli antichi pretendenti della mano di Elena; in seguito, vengono analizzate narrativamente le dinamiche della guerra di Troia, all'interno delle quali l'eroe greco assume una dimensione del tutto nuova e spiccatamente "moderna", come già indicato in precedenza. Qual è dunque il paradosso: Jens, sebbene incardini il suo "lavoro sul mito" su un racconto, quello della caduta di Troia, che è stato definito da George Steiner come "prima grande metafora tragica" ([1961] 2005: 9), nel suo romanzo procede in modo anti-tragico. Difatti, il dramma della presa di Troia e delle morti insensate degli eroi così come della gente comune –

aspetto quest'ultimo sul quale Jens pone un accento particolare nella sua riscrittura del mito¹⁶ – è narrato secondo la modalità retrospettiva, sullo sfondo dell'accettazione rassegnata del corso degli eventi, seppur drammatici: l'Odisseo di Jens compone un diario/*mémoire* indirizzato al nipote Prásidas nel momento dell'avvicinarsi della morte, una morte naturale per vecchiaia. Il protagonista e io-narrante di *Das Testament des Odysseus* è figura di un intellettuale («ein humanistischer Träumer, ein melancholischer Schriftsteller»¹⁷) che assiste all'evolversi delle dinamiche belliche al di là della sua volontà, è figura di uomo i cui ideali, quelli della pace e del sereno equilibrio personale, non trovano posto nel mondo dilaniato da passioni, da intrighi per una donna bella quanto frivola, dall'irrazionalità e dalla incomunicabilità. Eppure, nell'Odisseo di Jens – del filologo antico e professore di retorica appellato da tanti come retore, come “Redner Deutschlands” – traspare anche qualcos'altro: traspare il volto e la mente di un giovane intellettuale che, nella Germania postbellica, attinge a un mondo alternativo, quello mitologico, appunto, da lui “posseduto” in maniera capillare, fin nell'ultimo dettaglio. Tuttavia, si tratta di un mondo alternativo, forse esibito con una certa autosufficienza professorale, a quello della realtà di un passato di una nazione portatrice di guerra e di distruzione, che

¹⁶ A tal proposito si veda l'episodio del naufragio sull'isola di Ogia, durante il ritorno dell'Odisseo jensiano ad Itaca. In una visione che riprende il topos omerico della *nekyia*, egli incontra una serie di personaggi comuni, tutti orridamente mutilati dalla guerra, che con tono d'accusa si rivolgono al protagonista come al responsabile, sebbene involontario, della loro orrenda morte (Jens 1957: 119-29).

¹⁷ Just et al. 1965: 45. Va però aggiunto che la fascinazione esercitata dall'eroe omerico su Jens non si risolve in questa unica riscrittura del mito, e ben tiene presente dei molti volti dell'eroe “politropo” per eccellenza. In *Der tödliche Schlag*, sceneggiato televisivo del 1974, Ulisse è trasfigurato in cinico rappresentante del potere, ingannatore di Filottete che cerca di scongiurare la distruzione “finale” di Troia. Anche nel suo saggio *Mythen und Dichter. Modelle und Variationen*, Jens tornerà su Ulisse, mettendo in risalto la doppiezza del personaggio mitico, definito come «ideales Sujet für Dichter aller Couleur» (1993: 19).

negli anni cinquanta fa ancora fatica a ritrovare una propria identità, attraverso un confronto radicale con il passato nazista: confronto al quale si sarebbe giunti soltanto verso la fine degli anni Sessanta, attraverso il “processo” intentato dalla nuova generazione ai “padri”, e attraverso l’elaborazione del concetto della “colpa collettiva”. E dunque, nonostante Jens sia uno dei pochi scrittori e intellettuali che già negli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta affrontano i temi più scomodi e dolorosi per la collettività tedesca¹⁸, nel suo *Das Testament des Odysseus* egli è ancora ben lontano da quel tipo di confronto radicale con la “guerra di Troia” causata e combattuta dalla Germania, avvicinandosi a esso forse di più attraverso la sua traduzione libera de *Le Troiane euripidee*, negli anni Ottanta¹⁹. Senza voler quindi negare in generale l’efficacia del ricorso alla materia mitologica all’interno del romanzo del secondo Novecento, né mettere in dubbio le migliori intenzioni del pacifista Jens nel riscrivere il mito odissaico al fine di prendere posizione sul passato recente, questo particolare lavoro narrativo di Jens appare come poco incisivo proprio nella sua scelta di un *modus* anti-tragico, privo di una forza mitica e simbolica intrinseche: come risposta non esauriente sulla guerra e sui crimini nazisti.

Conclusioni

La lettura in parallelo dei romanzi di Stefano D’Arrigo e di Walter Jens è sicuramente una conferma dell’importanza del mito odissaico, così come di numerosi altri miti antichi, nell’elaborazione degli eventi storici più drammatici del Novecento. Pur nella radicale diversità delle

¹⁸ Mi riferisco al radiodramma *Ahasver*, del 1956, in cui Jens sviluppa il tema dei crimini nazisti ai danni degli ebrei, e allo sceneggiato televisivo *Die rote Rosa*, del 1966, incentrato sulla vita di Rosa Luxemburg. Il tema del totalitarismo è invece da lui trasposto con grande successo nel già citato romanzo distopico *Nein. Die Welt der Angeklagten* (1950), oltre che nella sua primissima prova letteraria, il racconto allegorico *Das weiße Taschentuch* (1947).

¹⁹ *Die Troerinnen* di Walter Jens (1982) sono state portate in scena per la prima volta nel 1985.

due prove letterarie, esse sembrano portare un messaggio molto simile, con il quale in realtà viene contraddetto il grande modello omerico: chi sopravvive alla *tragedia* della seconda guerra mondiale non potrà mai più ritrovare il proprio posto a Itaca, mai più ricomporre la propria vita e la propria identità precedenti. La stessa mia lettura ha però voluto mettere in luce, al contempo, la problematicità inerente al confronto in ambito novecentesco con l'epos omerico e con il *modus* tragico. La "fatale efficacia" (Blumenberg [1979] 2014) del lavoro sul mito odissaico svolto da D'Arrigo, attraverso la scelta di attualizzare questo sul piano temporale e tematico, viene difatti incrinata non tanto dall'inattualità formale della sua veste linguistica e del suo gigantesco corpo testuale, quanto dal suo arrivo "fuori tempo", e fuori da un possibile dibattito non solo circa le caratteristiche intrinseche al testo, quanto rispetto alla sua interpretazione originale dello specifico momento storico. Viceversa, nel caso di Jens, la combinazione della mancata attualizzazione temporale con un'attualità tematico-formale e relativa alle strategie retorico-narrative produce un Ulisse poco convincente e appassionante, un personaggio anti-tragico che in questo lavoro jensiano, difatti, mostra solo uno dei suoi possibili volti, e il meno adatto a guardare indietro, da quello specifico *Standpunkt*, sul recente passato tedesco ed europeo. Tuttavia, se posti nel più ampio contesto delle riscritture odissaiche europee ed extraeuropee, i romanzi dello scrittore e poeta siciliano e dello scrittore-professore tedesco non fanno che confermare l'idea seguente: rapportarsi creativamente con la mitologia antica, ieri come oggi, significa agire in un campo di forze contrastanti, in uno "scilla e cariddi" che molto rivela dello stesso autore, così come della società e della cultura alla quale questi appartiene.

Bibliografia

- Andrae, Bernard, *L'immagine di Ulisse. Mito e archeologia*, Torino, Einaudi, 1983.
- Bhabha, Homi K., *Nation and Narration*, London – New York, Routledge, 1993.

- Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos* (1979), Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2014, trad. it. di Bruno Argenton, *Elaborazione del mito*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Boitani, Piero, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Casarino, Stefano, "Il senso del tragico e la tragedia", *Il senso del tragico e la tragedia. Atti del Convegno. 27 febbraio, 6 e 13 marzo 2009*, Eds. Stefano Casarino – Amedeo Alessandro Raschieri, Roma, Aracne, 2010: 9-26.
- D'Arrigo, Stefano (1957), *Codice Siciliano*, Milano, Mondadori 1978.
- Id., *Horcynus Orca* (1975), Milano, Mondadori, 1994.
- Id., *I fatti della fera*, Eds. Andrea Cedola - Siriana Sgavicchia, Milano, Rizzoli, 2004.
- Id., "James Joyce", *L'Illuminista*, 9.25-26 (2009): 71-73.
- Episcopo, Giuseppe, *L'eredità della fine. Gravity's Rainbow di Thomas Pynchon e Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo*, Firenze, Cesati, 2016.
- Ferruccio, Franco, *L'assedio e il ritorno. Omero e gli archetipi della narrazione*, Milano, Mondadori, 1991.
- Fornaro, Sotera, "L'ambiguo ritorno. Sondaggio su Omero nella letteratura italiana del Novecento", *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea*, Ed. Eleonora Cavallini, Bologna, Dupress, 2010: 9-38.
- Id., "L'ombra di Omero: ricezioni omeriche nelle letterature romanze", *Sandalion*, 32-33 (2012): 269-312.
- Giono, Jean, *Naissance de l'Odyssée* (1927), Paris, Grasset, 1995.
- Grass, Günter – Segebrecht, Wulf (im Interview mit), "Wir waren keine Hellseher", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.12.2003, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/germanistenlexikon-guenter-grass-wir-waren-keine-hellseher-1129952.html>, online (ultimo accesso 30/04/2017).
- Jaspers, Karl, *Die Sprache. Über das Tragische* (1947), München, Piper&Co., 1990.
- Jens, Walter, *Das weiße Taschentuch*, Hamburg, Hansischer Verl., 1947.
- Id., *Nein. Die Welt der Angeklagten. Roman*, Hamburg, Rowohlt Verl., 1950.

- Id., *Der Mann der nicht alt werden wollte. Roman*, Hamburg, Rowohlt Verl., 1955.
- Id., *Das Testament des Odysseus*, Pfullingen, Günther Neske, 1957.
- Id., *Die Götter sind sterblich*, Pfullingen, Günther Neske, 1959.
- Id., *Der Untergang. Nach den Troerinnen des Euripides*, München, Kindler Verl., 1992.
- Id., *Mythen und Dichter. Modelle und Variationen*, München, Kindler Verl., 1993.
- Just, Gottfried et al., *Walter Jens*, München, Piper Verl., 1965.
- Kazantzakis, Nikos, *Odisia* (1938), trad. ingl. *The Odyssey. A Modern Sequel*, New York, Simon & Schuster, 1958.
- Knape, Joachim – Kramer, Olaf – Kuschel, Karl-Josef – Till, Dietmar (eds.), *Walter Jens. Redner – Schriftsteller – Übersetzer*, Tübingen, Attempo Verl., 2014.
- König, Christoph – Wägenbaur, Birgit (eds.), *Internationales Germanistenlexikon: 1800-1950*, Berlin, de Gruyter, 2003.
- Kuschel, Karl-Josef, *Walter Jens. Literat und Protestant* (2008), Tübingen, Attempo Verl., 2013.
- Malerba, Luigi, *Itaca per sempre*, Milano, Mondadori, 1997.
- Moll, Nora, *Ulisse tra due mari. Riscritture novecentesche dell'Odissea nel Mediterraneo e nei Caraibi*, Isernia, Cosmo Iannone, 2006.
- Marabini, Claudio, *Lettura di D'Arrigo*, Milano, Mondadori, 1978.
- Pedullà, Walter, "Il caso è chiuso", *L'Illuminista*, 9.25-26 (2009): 11-27.
- Rengakos, Antonios – Zimmermann, Bernhard, *Homer-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*, Freiburg, Metzler Verl., 2011.
- Sgavicchia, Siriana, *Il folle volo. Lettura di Horcynus Orca*, Roma, Ponte Sisto, 2005.
- Stanford, William Bedell, *The Odysseus Theme* (1954), Ann Arbor, Michigan University Press, 1968.
- Steiner, George, *La morte della tragedia* (1961), Milano, Garzanti, 2005.

L'autrice

Nora Moll

Nora Moll è ricercatrice di Letteratura comparata presso la Università Telematica Internazionale Uninettuno e docente di Letteratura italiana contemporanea alla SSML "Carlo Bo" di Roma. Tra le sue principali pubblicazioni: "Immagini dell'Altro: imagologia e studi interculturali", in Gnisci (ed.), *Letteratura comparata* (2002), le monografie *Ulisse tra due mari. Riscritture novecentesche dell'Odissea nel Mediterraneo e nei Caraibi* (2006), e *L'infinito sotto casa. Letteratura e transculturalità nell'Italia contemporanea* (2015). Insieme ad Armando Gnisci e Franca Sinopoli ha pubblicato *La letteratura del mondo nel XXI secolo* (2010).

E-mail: n.moll@uninettunouniversity.net

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Moll, Nora, "Il mito di Ulisse nel romanzo del secondo Novecento: il tragico e l'antitragico in Stefano D'Arrigo e Walter Jens", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it/>