Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 85 (2016)
Heft: 1

Artikel: A proposito di un "dossier" su Giorgio Orelli (con qualche spunto interpretativo)

Autor: Danzi, Massimo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-587284

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Massimo Danzi

A proposito di un «dossier» su Giorgio Orelli (con qualche spunto interpretativo)

Nata nel 1979, la rivista «Bloc Notes» è giunta ai suoi 35 anni di vita: un'età ragguardevole per una rivista. Nel Ticino, solo «Cenobio», di una generazione più antica, ha maggiori titoli nell'ambito della letteratura. Il numero in questione, 64 del 2014, importa per il «dossier», di poco più di 100 pagine, dedicato a Giorgio Orelli scomparso a novantadue anni il 10 novembre 2013. La vita delle riviste, mai facile, impone sempre più, anche da noi, di organizzare tematicamente i numeri, facendo del «dossier» un valore aggiunto. E dossiers sono stati, negli anni, dedicati a Giovanni Bonalumi (46), Giorgio Bassani (60), Remo Fasani (61) o Robert Walser. Nel caso di Orelli, questo «dossier» cristallizza, tuttavia, frammenti di un discorso critico sul poeta, che mostra di essere ben vivo, a beneficio di tutti. Si tratta di 13 interventi, che uniscono lettori di tre generazioni: dai più giovani Sveva Frigerio e Yari Bernasconi al decano Giovanni Orelli, passando per la generazione che è quella di Pedroni e De Marchi. Una continuità di interessi, attraverso le generazioni, per un poeta che, oltre a esserci caro, è anche soprattutto l'ultimo grande testimone di un Novecento poetico italiano. Coetaneo di Andrea Zanzotto, che come lui è del '21, Orelli gli è sopravvissuto di un decennio.

Jean-Jacques Marchand, che ha riunito gli interventi, ricorda in apertura la stagione particolarmente felice e promettente che visse il Ticino al tempo dell'esordio di Orelli, grazie alla presenza di uomini come Pino Bernasconi e Giovan Battista Angioletti, animatore l'uno della «Collana di Lugano», che nel '44 di Orelli pubblica *Né bianco né viola* (immediatamente accanto a *Finisterre* di Montale e *Ultime cose* di Saba, per non fare che due nomi dei più noti), l'altro di un attivo «Circolo italiano di lettura». L'ozono della cultura italiana di quegli anni cresce però, nel Ticino, soprattutto per la presenza a Friborgo di Contini tra 1938 e 1952, maestro diviso tra la filologia romanza e la critica militante a Orelli, come a altri ticinesi e non (da Bonetti a Broggini, da Avalle a Pozzi a Isella). Friborgo vive in quegli anni una grande congiuntura intellettuale, con aperture straordinarie legate a intellettuali d'ogni provenienza, sfuggiti alla guerra o lì approdati per altre ragioni, e di cui si è cominciato a fare la storia. Marchand caratterizza brevemente l'opera di Orelli, la storia editoriale nonché i temi e modi, particolarmente sul fronte della poesia. È una poesia che parte spesso – ci dice – da spunti di vita quotidiana, di vissuto familiare per caricarsi di più ampi significati e in cui è forte il senso della precarietà, segnato per esempio da un frequente trascorrere dalla vita alla morte. È noto che su questo tema della vita e della morte Orelli ha fondato una sua ampia isotopia semantica, nella quale confluiscono sottotemi come l'infanzia e la vecchiaia, il dialogo con chi ci ha preceduti, una sintonia privilegiata con i trapassati che sono a volte, ci dice il poeta, «più vivi dei vivi». È un

grande tema della sua poesia e lo avvicinerebbe – poniamo – a Vittorio Sereni, se non fosse che la poesia di Sereni ha poi tratti abbastanza diversi: più frontali e diretti, di contro all'obliquità di Orelli, per il quale la compresenza e anzi l'annullamento della differenza tra i vivi e i morti sereniana pare a me, meno nichilisticamente, convivenza di uno status con l'altro. Vari interventi accennano al tema, che, a mio avviso, trova i maggiori affondi nei contributi di Matteo Pedroni e di Gilberto Isella su cui tornerò.

Le prose di Orelli sono invece, oggi, meno note e comunque, come tutti i suoi libri, introvabili (è dunque benemerita la recentissima edizione bilingue italiana-tedesca dei *Racconti*, con traduzione di Julia Deng e postfazione di Pietro De Marchi, Zurigo 2014); e gli scritti critici, che da soli fanno la metà dell'opera dell'autore (sei libri, usciti tra 1980 e 2013) sono rimasti, quando anche accessibili, patrimonio di un pubblico di specialisti.

Degli ambiti frequentati da Orelli manca dunque in questo «dossier», a ben vedere, solo quello della traduzione, che in Orelli si collega per un verso alla poesia e per un altro alla riflessione critica. Le sue traduzioni da Goethe (ma, dal tedesco, ha tradotto anche Morgestern, Novalis, Hölderlin), hanno incontrato fin dal 1957 il favore di Montale che ne ha parlato come delle migliori a quel tempo disponibili. Ma altro c'è, che riguarda poeti francesi come Mallarmé, Frénaud o Char o, in altre lingue, l'engadinese di Andri Peer: sì che critici come Fortini, Mengaldo o Stefano Agosti o i nostri Stefano Barelli e Pietro De Marchi sono spesso entrati nel merito del suo lavoro di «poeta-traduttore». Oggi, per le traduzioni da Goethe, dobbiamo aggiungere il nome di Alice Spinelli, giovane studiosa di scuola pavese attiva alla Freie Universität di Berlino.

L'unità tematica di questo dossier di «Bloc notes» non fa passare inosservata la diversità degli ambiti toccati né la varia formazione dei suoi protagonisti. Non siamo di fronte a un libro *unius auctoris*, ma a 13 accessi diversi all'opera. Tenterò dunque di parlare di ognuno, mediando tra la specificità degli interventi e le ragioni dell'opera di Orelli, che nei quattro ambiti detti risulta da settant'anni di «lavoro» appassionato (1944-2013).

Letture di testi poetici danno qui Yari Bernasconi, Flavio Medici, Pier Vincenzo Mengaldo e Aldo Menichetti. Bernasconi, addottoratosi a Friborgo sotto la guida di Alessandro Martini proprio sull'*Ora del tempo* di Orelli (1962), lavora al commento della raccolta. Nel frattempo ha pubblicato *L'abbecedario*, sorta di intervista proposta al poeta su singoli temi e parole. L'analisi che propone della poesia *Nel dopopioggia* procede cogliendo echi da Montale (è il titolo di una poesia nel suo tardo *Quaderno di quattro anni*), Leopardi (che sul 'dopopioggia' ha un celebre canto pisano-recanatese), ma anche sottolineando la distanza di Orelli da quelle visioni del mondo. Anche con Sereni, che pur usa quel raro sintagma (aggiungo che lo inaugura Montale negli *Ossi*, lo riceve il poeta di *Frontiera* e lo ritrovo in Orelli che scrive su Ubaldo Monico il 4 novembre 1950), è rilevata la distanza. Sul demone dell'analogia trionfa dunque la differenza, su cui si fa storia altrettanto. Uno dei tratti peculiari della poesia di Orelli è, certo, l'inserzione di citazioni letterarie o dotte entro una lingua invece, fino a quel punto, altra e più comune. In *Dopopioggia* ciò accade trasferendo

a una suora un verso che, nel *Paradiso* di Dante, definiva il personaggio di Catone: come dire da un antico pagano, per di più suicida (ma Dante lo ammira tanto da collocarlo in paradiso), al suo contrario.

Flavio Medici, che ha con la poesia di Orelli una lunga consuetudine, si applica qui a poesie dell'*Ora del tempo* procedendo con osservazioni che investono le altre tre raccolte: *Sinopie* del 1977, *Spiracoli* dell '89 e *Il collo dell'anitra* del 2001. Nel quasi «mottetto» che inizia *Colgo questo paese che s'inalbera*, e che nell'incipit a me ricorda movenze sereniane di *Inverno a Luino* («Colgo il tuo cuore / se nell'alto silenzio mi commuove / un bisbiglio di gente per le strade»), Medici privilegia la relazione alto / basso, che nutre i due tempi della poesia, in cui nota come il confronto tra un villaggio di montagna (assaporato con gli occhi) e uno di pianura (goduto con l'udito) si risolva in una sorta di sinestesia marcata da una diversa partitura fonica. Tra i due momenti, come spesso in Orelli, un elemento perturbatore, qui un soffio di vento. Nella raccolta di *Sinopie,* lo studioso insegue, invece, alcuni temi forti di Orelli: l'incontro tra vivi e morti, i luoghi d'infanzia, il registro dell'invettiva, responsabile della sezione intitolata «Cardi»; una più aperta partecipazione alla realtà del poeta, che ha trovato accenti nuovissimi anche nel tema orelliano per eccellenza: quello del «cerchio familiare». Orelli si sottrae così alle tentazioni dell'«idillio» e si colloca invece nel solco di una tradizione «di poesia morale» che ha i suoi esempi nei «grandi Lombardi». Tra le poesie scelte, *Quell'uomo che prega il Signore* di *Sinopie* è testo giocato sul confronto tra l'esibita religiosità del personaggio ritratto e la sua vita resa misera dall'attitudine alla sopraffazione (si può, ci dice Orelli, andare a Lourdes e bistrattare – poco evangelicamente - il prossimo). Ma ecco che contro l'iniquo, l'informe, il patologico, la natura oppone una sua speciale resistenza. E la chiusa del testo, è affidata – come Medici nota - alla profondità giudicante del bestiario orelliano, che sembra essere spettatore della scena («Fuori una nobile bestia, la vacca di zia Rita / non muove più la coda, ferita alla radice»). Un bell'esempio – si sarebbe potuto ricordare – di quel rovesciamento di quella «pulsione scopica» (si guarda e si è guardati) di cui parla Agosti a proposito di Petrarca nel suo saggio del 1993 e che proprio a partire da considerazioni sul bestiario orelliano torna sottolineato nel bel saggio su Orelli raccolto in *Poesia italiana contemporanea* del 1995.

Pier Vincenzo Mengaldo ha scritto, altrove e prima, sulle traduzioni di Orelli e sulle poesie, proponendone una scelta nei *Poeti del Novecento*, l'anno dopo l'uscita di *Sinopie*. Da allora, varie osservazioni sue sono passate in giudicato. Qui si occupa di una lirica di *Sinopie*, che Orelli gli inviò nel 1971 e che nel '77 darà il titolo alla raccolta. La poesia è un alto e condensato esempio di quella isotopia semantica che nell'opera del poeta leventinese si genera a partire dall'immagine bellissima della «sinopia». Con le parole di Mengaldo: «la semantica (di *Sinopie*) fa parte di quel tema della realtà come orma, traccia e cancellazione che con tutte le sue armoniche (nebbia, ombra, vuoto, la stessa morte, ecc.) percorre largamente la sua opera poetica». *Sinopia,* che propriamente identifica il disegno preparatorio di un affresco, compare per la prima volta in una poesia dell'*Ora del tempo* (1962) e in quel trasferimento (che Contini definì «dall'immagine alla metafora al genere letterario») Mengaldo

coglie «un'abitudine tipica del poeta, (quella cioè) di stabilire relais fra testi di raccolte successive». In Orelli, questi ritorni sono soprattutto «ritorni sui luoghi e rievocazioni di nomi» e possono avere, per il critico, un ancipite significato, indicando tanto «una poesia che rifletta e ritorni su se stessa» quanto «il senso della vita come ripetizione». Sappiamo, aggiungo, l'importanza che il tempo ciclico delle stagioni ha in tutta la sua opera: a partire, naturalmente, dal titolo dell'*Ora del tempo*. Titolo sul quale aggiungerei che è sì dantesco («l'ora del tempo e la dolce stagione»), ma allude, tra i tre regni, ai primi due, inferno e purgatorio, «luoghi situati (come nota la Chiavacci nel suo commento) sulla terra, legati al tempo e alla storia [da cui] si esce in quel cielo senza tempo dove abitano i puri spiriti, Dio, gli angeli e i beati». Insomma la poesia di Orelli è poesia di uomini e storie, cresciuta rispetto a quella più atemporale e astorica della prima raccolta del '44. La poesia studiata da Mengaldo contiene i grandi temi di Orelli, tra cui «quel motivo della vecchiaia che è tra i suoi più insistenti» e a cui si oppone l'altro, non meno intenso, dell'infanzia e della giovinezza. Il critico è il primo, a mia conoscenza, a parlare, per Orelli, del tema dell'«io in bicicletta»: la formula è svelta e comporta un altrettanto rapido giudizio di «realismo biografico»: una sorta – ci dice – di «replicato autoscatto», che dice la «partecipazione obliqua e decentrata» del poeta alla vita non nascondendo un certo «isolamento e distacco». Più armata è l'anamnesi linguistico-formale e, particolarmente metrica, della poesia di Orelli. Qui i fatti descritti sono molti nel quadro di un'evoluzione metrica che da *L'Ora del tempo* a *Sinopie*, corre, grosso modo, parallela a quella che si ha in Montale tra *Satura* (1962) e il *Diario del '71 e del '72* (1973). Da una metrica del settenario e dell'endecasillabo, alle misure eccedenti di una narrazione in verso, attuata con economia crescente della rima. Una tendenza alla prosa, che tuttavia – nota Mengaldo – non sconfessa completamente le misure classiche, che emergono dissimulate nel nuovo tessuto fonico. Esempi di queste nuove cadenze sono il martelliano (o doppio settenario) o il più raro (invero) esametro barbaro carducciano, poeta che certo non seduce particolarmente Orelli, fuori dall'amata *San Martino*. Negli anni, anche la rima è in Orelli meno appariscente, quasi assorbita, all'interno di un tessuto linguistico che ne ridistribuisce il suono sull'intera compagine testuale. *Sinopie* in ciò, nota Mengaldo, «radicalizza il sistema che era dell'ultima sezione dell'*Ora del tempo*» (p. 107).

Da sensibilissimo storico della lingua, Mengaldo presta attenzione ai registri linguistici di questa poesia. Di quello prosastico, e anzi «parlato» (molto presente in Orelli a partire da *Sinopie*), definisce le modalità: prevalenza della paratassi, uso del *che* polivalente, gusto per le ripetizione ecolalica e per le torsioni sintattiche e l'anacoluto, ecc.

Analogo interesse per i fatti metrici troviamo nell'intervento di Aldo Menichetti, che legge una poesia dell'ultima raccolta (intitolata *Il collo dell'anitra*: 2001), segnata fin dall'esordio dalla memoria di Guido Cavalcanti: «Chi è questo che viene, che solo di vista conosco». Siamo in presenza di un frammento di vita vissuta, «un incontro» fatto e che libera «sensazioni, associazioni mentali, ricordi» del poeta. Il dialogo è con un testimone di Geova, dall'incerta loquela (è svizzero-tedesco), ma dal piglio sicuro e anzi indisponente, che così apostrofa il poeta che passa in bicicletta: «Lei

non conosce me, io svizzero / tedesco di Zurigo, ma già tanti anni in Ticino, / io testimone di Geova, sa lei / che siamo vicini alla fine del mondo: tutti i capri / saranno separati dai pecori, lei sa ?». Menichetti non lo dice, ma forse occorre risalire a Carlo Porta per trovare un'analoga divertita mimesi di una parlata straniera, in poesia. Comunque sia, la risposta è all'altezza dell'interlocutore: «Lo so, ne ho sentito parlare sul treno del sabato / da una sua consorella [...]. Lo so perché anch'io sono oriundo dell'al di là». Menichetti è attratto dalla parodia che qui Orelli fa di Cavalcanti, ma la sua analisi affronta più globalmente la questione di una «narratività poetica lessicalmente precisissima» e, come spesso in Orelli, affidata al dialogo. Inserito nella raccolta col titolo di *Sulla salita di Ravecchia*, il testo è ritoccato qua e là e, in esergo, reca questa citazione del filosofo Sören Kierkegaard: «La vera comicità consiste in questo, che l'infinito può trovarsi in un uomo senza che nessuno, proprio nessuno, lo possa scoprire in lui». Privilegio dei poeti è, insomma, anche cogliere la natura profonda delle manifestazioni. Studioso di medioevo romanzo, amico di Giorgio da sempre, Menichetti segue il filo del *contrafactum* anche in altre poesie di Orelli. Ricordo qui solo quella che inizia: «Se Pippo amico sei tu che mi leggi» e si dipana nei modi del saluto epistolare, con evidente parodia del tema stilnovistico dell'amicizia, che in Orelli si fa invece scherzo familiare e giocoso con un bimbo, di stanza a Semione in Val di Blenio. Cosicché la memoria (e Orelli è certamente anche un poeta della «memoria») si decanta oltre che *per verba* nel ritmo stesso del verso, che per Orelli (lo ha costantemente ripetuto) è, della poesia, il fattore capitale.

Al proposito, non mi pare abbastanza sottolineata in questo «dossier», e mi piace ricordarla, una bella definizione di ritmo che Orelli ci regala fin dai primi *Accertamenti verbali* del 1984, e che reclama l'insufficienza di un'anamnesi puramente accentuativa invocando l'implicazione della materia fonica del verso. Così leggo, brevemente, a proposito della celebre poesia di Montale, intitolata *L'upupa*: «A livello lessicale ci balzano incontro alcune parole che, mentre documentano la fedeltà di Montale ai «poeti conosciuti» [...], assumono un ruolo semanticamente ricco generando con la loro particolare struttura morfo-fonematica (in stretta connessione – non si dimentichi - con il ritmo) una tensione che non è soltanto vagamente suggestiva e pittoresca, bensì profondamente drammatica» (*Accertamenti*, p. 177). La parentesi importa, qui, più del resto. Il ritmo è, dunque, per Orelli non solo dialogo costruito sulla «sottile rete di relazioni reciproche» generata dagli elementi che formano il testo, ma proprio «varia corrispondenza di accento e struttura morfofonematica del verso» (*ibid.* p. 111). Ritmo, insomma, come sistema accentuativo che solo può cogliersi in unione alla materia verbale (appunto «fonico-ritmica») su cui si esercita.

Gli interventi di Aurelio Buletti e Alberto Nessi ci aiutano a trascorrere dalle ragioni della critica a quelle della scrittura. Buletti, che conosciamo per la verve familiare-surrealistica delle prose, affida l'omaggio all'amico a un sonetto bellissimo. La sua è una preghiera rivolta a San Pietro, perché accolga il poeta in Paradiso, senza vessarlo con inutili liturgie. Connaturata al genere, è la richiesta di intercessione: possa finalmente il poeta conoscere il nome di colui che, di quando in quando, lo fermava

per chiedergli della moglie di Dante, allusione alla poesia di *Sinopie* analizzata da Mengaldo e che così iniziava: «Ce n'è uno, si chiama credo Marzio, / ogni due o tre anni mi ferma che passo / adagio, in bicicletta, dal marciapiede mi chiede / se Dante era sposato e come si chiamava sua moglie». Merita riportare il testo ironico e dolcissimo di Buletti intitolato, più civilmente, «Petizione»:

Petizione per Giorgio Orelli

Sarto del Paradiso, non vorresti
dal saio dei beati esonerarlo,
lasciare che si vesta come quando
stavamo ad ascoltarlo raccontare?

Specialmente forniscigli una giacca
di panno morbido e taglio elegante
consona alla bellezza del suo dire:
e possa dire a lungo, fin che vuole.

Non sia tenuto ai salmi del breviario,
libero resti al suo dischiuso canto,
al discorrere ampio sui suoi suoni.

Sappia se si chiama proprio Marzio
uno che gli chiedeva del Poeta,
sul Fiore faccia pace con Fasani.

La prima parte è costruita sull'opposizione tra l'abito del poeta e la sua natura, potremmo pensare il suo stile (con metafora antica, si pensi al Petrarca di *Familiares* XXII 2, 16 «preferisco avere un mio stile, che sia pur rozzo e incolto, ma mi si adatti come una tunica fatto a misura del mio ingegno» o ai congedi delle canzoni 125-126); la seconda annuncia (nel gusto per l'omiletica popolare) due richieste dell'orante: che il canto del poeta resti, come è stato sempre, «libero» da ogni troppo costrittiva liturgia e che il poeta possa finalmente conoscere chi era l'interlocutore che lo apostrofava su Dante. Buletti è essenziale e sapiente: il paragone tra vestito e natura dell'uomo è antico; la forma in cui il discorso è calato (il sonetto), la più longeva e comune della poesia italiana, se dalla Sicilia del Duecento arriva a poeti come Mallarmé, d'Annunzio o Zanzotto. Ma il dialogo è (come a Orelli sarebbe piaciuto) anche con la «cultura del popolo», perché la poesia è costruita sulla falsariga di una fiaba dei fratelli Grimm. Qui un sarto implora San Pietro perché lo faccia entrare in paradiso, ma ne è alla fine scacciato per essersi a lui sostituito nel giudizio su una vecchietta: *Der Schneider im Himmel*, appunto il titolo («Il sarto in Paradiso»). La chiusa invece di quella di Buletti è un invito bonario alla ricomposizione della diatriba che sul *Fiore* oppose Orelli a Fasani.

Alberto Nessi, che nel suo repertorio ha «storie minime di individui marginali... vite sottoproletarie, contrassegnate da malattia, decadimento fisico, peripezie economiche» sullo sfondo di un Ticino semirurale «sommerso dallo sviluppo tecnologico e bancario» (così Flavio Medici, ricordato da Giovanni Orelli, *Svizzera italiana*, Brescia, La Scuola, 1986, p. 242), tratta qui della «prosa narrativa» di Orelli, attento ai «barlumi»

(parola ben montaliana) che animano un immaginario linguistico qualche po' anarchico e surreale. Immaginario che allo scrittore di Mendrisio appare avere la forza di un antidoto al «Ticino metallizzato, banchizzato, centrocommercializzato dei nostri giorni». Non si sbaglia a lasciare la parola a Nessi, che di questa narrativa coglie il registro vagamente surreale, proseguendo un' intuizione di Giovanni Orelli, coltivata in queste pagine di «Bloc notes» anche da De Marchi, che si spinge a parlare di un «surreale senza surrealismo», secondo la formula impiegata da Contini nella introduzione a *Italie magique*. «C'è in Orelli, scrive Nessi, un paese «quasi sognato», come nelle prose toscane di Nicola Lisi e c'è il suo rovescio realistico e talvolta satirico o comico [...]. Non succede niente, nei racconti di Orelli. O meglio succede la vita in un paese amato che si chiama Canton Ticino, dove si fanno incontri sorprendenti come la «donna altissima e secca come un larice non schiantato dal fulmine», la «donnina con il naso a saltamartino», la «scatoletta di fiammiferi con dentro il grillo [...]». Nessi parte da *Autunno a Rosagarda*, racconto certo tra i più implicati con quella che si potrebbe chiamare una «antropologia leventinese», formando, con *La morte del gatto*, come ha ricordato De Marchi, un ciclo alto-leventinese nei racconti. Si apre qui un capitolo cui posso solo accennare, di una valle che è stata, al poeta, dolce per parte di madre e severa, quasi arcigna, per parte di padre. *Autunno a Rosagarda* mette impavidamente a confronto i genitori: «Io e mia madre non abbiamo bisogno di dirci nulla, il nostro silenzio non è fatto d'urti muti e penosi, possiamo interromperlo quando vogliamo, sicuri di andarci incontro sempre a mezza strada. Se canta un gallo, non è detto che si debba parlarne. Ma se passa alto un corvo strepitando [...] non possiamo far a meno di sottolineare la cosa, anche soltanto con un'occhiata, con un cenno, un sorriso». Inversamente, il rapporto paterno è venato di asprezza: «Mio padre viene ogni tanto a dare un occhio e così facciamo quattro chiacchiere. «Che sole», dice stirandosi e toccandosi anche lui la schiena [...]. Canticchia. Non sono che avvii , sempre gli stessi da tanti anni: «Eri tu che mangiavi quell'anitra» rimemorazione di *Eri tu che macchiavi quell'anima*. Oppure, come se dicesse messa: «In illo tempore non si commettevano questi abusi, fermandosi in tempo perché non si avverta che è stonato. Sarebbe stato bello parlare un po' degli abusi. Non è che ci siamo detti gran che, mio padre ed io. Ci siamo detti talmente poco, che, se continua così, avremo bisogno di un'altra vita per conoscerci».

Questo rapporto col padre affiora tangenzialmente nel saggio di Matteo Pedroni, che presenta un inedito «accertamento» di Orelli sulla poesia di Federico Hindermann. Pedroni insegue raffinate analogie tra ciò che brilla nella poesia di Hindermann (nel linguaggio di Orelli le «relazioni morfofonematiche» che la sostanziano) e gli interessi del critico. In questione è il rapporto tra il critico e il poeta, che Pedroni attraversa servendosi dell'immagine dell'«anatra», cara anche a Hindermann, animale (non diffusissimo, in verità, nella lirica italiana) e da Orelli promosso a emblema dell'ultima raccolta, intitolata appunto *Il collo dell'anitra*. Come ho ricordato sopra (ma l'accostamento si deve, per primo, a Gilberto Lonardi, che ne ha accennato nei suoi *Accertamenti sul Dante di Giorgio Orelli*, «Cenobio», 3, 1983), nel racconto *Autunno a Rosagarda* l'animale si associa alla memoria del padre e delle sue parodie verdiane. Se nel *Ballo in maschera* Renato canta «Eri tu che macchiavi quell'anima», ecco che in bocca al padre quel verso diventa: «Eri tu che mangiavi quell'anitra». Un po', aggiungo, come

quando Dante, nelle epistole, fa suo il Salmo trascorrendo da «Super flumina Babylonis» a «Super flumina confusionis». Alla fine, il titolo de *Il collo dell'anitra* appare per quello che è: certamente fuori dal comune, ma fortemente radicato in una memoria familiare. Quasi, insomma, un estremo ricupero di un rapporto che, diversamente da quello materno, appariva increspato nei racconti. L'immagine apre anche altre prospettive, perché Pedroni dimostra che essa – con le striature che sono sue – è per il poeta emblema di «espressività» linguistica: colora di sé – ci dice Orelli – la definizione della stessa espressività dantesca. «Non posso aprire il *Canzoniere* – si legge nel libro su Petrarca - senza toccarvi la viva presenza di Dante, *il merito del suo linguaggio, il collo dell'anitra della sua espressività*» (p. 131: mio il corsivo). È immagine densa, che va spiegata. In natura, il «collo dell'anitra» costituisce infatti una sorta di equivalente cromatico (l'analogo di un 'correlativo oggettivo') del concetto per Mallarmé alla base del 'proprio' del linguaggio poetico di «transition / transmutation» (lettera a F. Coppée del 5 dicembre 1866: cit. in *Il suono dei sospiri*, p. 19 n. 15). Siamo così restituiti di colpo al livello della poesia. L'«anitra» di Dante trionfa sull'«anima» e, per via di parodia, segna il ricupero dell'immagine paterna.

Anche Alberto Roncaccia, Sveva Frigerio e Georges Güntert affrontano aspetti del metodo critico di Orelli. Roncaccia ci trasferisce entro il quadro più ampio delle dottrine linguistiche novecentesche, sottolineando la distanza di Orelli dai formalisti russi e dagli strutturalisti sulla questione, per lui centrale, del «giudizio di valore». Lontano anche dalle preoccupazioni che furono di due importanti esponenti del circolo di Praga, Trubezkoy e Jakobson (ma per quest'ultimo le cose andrebbero, a mio avviso, attenuate), Roncaccia segnala l'importanza per Orelli del polacco Jean Baudoin de Courtenay, esponente della slavistica tra Otto e Novecento e precursore (morì nel '29), con le sue teorie, di quel circolo. Può darsi. Certo quel nome, diversamente per esempio da un Tynyanov (presentissimo a Orelli con i suoi scritti sul ritmo del verso: a partire da *Il problema del linguaggio poetico*, Milano Il Saggiatore, 1968) o da un Lotmann, non compare mai negli scritti di Orelli. Che invece sottolinea spesso l'importanza, per esempio, di un Sapir (o su altro piano di un Northrop Frye o di un Fonagy) per l'idea che la poesia attualizzi e elevi le potenzialità insite nel linguaggio naturale (una teoria, del resto, che sarà anche dei praghesi). Ma è poi, credo, soprattutto la linea francese che andrebbe ricordata: quella che dai *Projets de préface* di Baudelaire giunge al Mallarmé dei *Mots anglais* e al Valéry dei *Cahiers* e dei *Variétés*, due autori carissimi anche a Contini ma da Orelli fatti propri in modo diverso. Il discorso è complesso e richiederebbe uno spazio opportuno.

Da parte sua, Sveva Frigerio affronta brani di diversa natura in cui Orelli commenta se stesso. *Questions simples*, verrebbe da dire, ricordando il titolo di un saggio orelliano presentato, proprio su quei problemi, al convegno su *Les écrivains face à la critique* del 1990, e poi cadute sotto la lente di De Marchi in un saggio orelliano del 2010. La Frigerio, che ha da poco pubblicato una tesi sull'autocommento, si muove nel campo della linguistica testuale, interessata alle modalità con cui l'autoriflessione dell'autore si realizza. L'analisi della poesia intitolata *In memoria* (dedicata a un collega suicida) ne è un esempio. Ma il fenomeno è molto diffuso e studiato, per esempio per Montale, in un libro di Lorenzo Greco: la stessa studiosa gli ha dedicato attenzione anche altrove, oc-

cupandosi («Quaderni ginevrini di italianistica», n. 2, del 2014) di una tradizione che, per l'Italia, dal Dossi arriva a Meneghello e ha in Gadda forse il più accanito fruitore. Qui, invece, l'interesse è per le modalità che l'«autocommento» assume in Orelli, cui la studiosa dedica importanti osservazioni. Divertendoci anche, quando – per esempio – discutendo la dizione di «annominatio» iscritta in una poesia di *Sinopie* convoca una ironica nota di Orelli alla poesia intitolata *Momento estivo*. Lì il poeta trattava non di «annominatio» ma di «anadiplosi» («e la rana onora l'anadiplosi / nella palude»), scomodando una figura riferita al verso della «rana» generato per duplicazione di se stesso (il *crà-crà*, insomma). Riporto la nota, che persiste oscura nella sua eziologia e merita dunque un appunto: «Da quando un critico scoprì che io, nel racconto *Sosta al lago d'Iseo*, con «si versavano nei bicchieri un vino pieno»[1] (vino da pasto, barbera) facevo un'enallage (onde con felina rapidità era ricostruito «si riempivano i bicchieri di vino»), mi sono nutrito di retorica e ho conosciuto tra altre figure l'anadiplosi, qui tirata in ballo soprattutto per il significante», ecc. Si tratta, con evidenza, dell' ironia che il poeta esercita su un critico non nominato, ma che si identifica attraverso una pagina di *Letteratura e verità* del fiorentino Luigi Baldacci (Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, p. 316), che abbagliato dalla veste retorica di quella pagina dei *Racconti* era scivolato nella interpretazione.

Il discorso critico è completato da Georges Güntert, che tratta della lettura del canto XXI dell'*Inferno*, tenuta da Orelli a Zurigo nel 1998. Non si stenta a riconoscere l'impegno del critico, che partendo dal *Cratilo* di Platone passa per la stilistica di Vossler e arriva a Contini. E tuttavia, il dialogo con Orelli s'increspa per una costante arte della «correctio» fatta di «ma», «però», «si potrebbe obiettare», «non per questo si potrebbe sostenere», ecc. C'è in Güntert da un lato ammirazione per le «trame foniche e lessicali» rivelate da Orelli nella sua lettura, e, tuttavia, anche un dubbio su un approccio giudicato «potenzialmente inesauribile». Ma, certo, l'obiezione che «nessun critico, per quanto colto sarà mai in grado di tener conto di tutte le combinazioni foniche, ritmiche, sintattiche e lessicali che si trovano inscritte in un'opera dalle dimensioni della *Commedia*» semplicemente non sta in piedi. Lungi da Orelli, come da qualsiasi lettore avvertito, è infatti l'idea di una qualsiasi esaustività in questo campo, dove vale, elevata a metodo, la modestia operazionale di Contini, dichiarata a conclusione dell'ampio saggio su Michelangelo: «Non ho fatto, in definitiva, che una sorta di esercizî; e mi guarderò bene dal cercare di chiudere quel circolo che sarebbe la rappresentazione esauriente d'un [...] mondo poetico» (*Esercizî di lettura...Nuova edizione*, p. 258).

Vorrei avviarmi a concludere con Giovanni Orelli, Pietro De Marchi e Gilberto Isella. Orelli e De Marchi ripubblicano scritti apparsi altrove, va detto rielaborandoli. Orelli tratta di *Sera a Bedretto*, una poesia a lui molto cara anche perché trae spunto da una partita di tarocchi avvenuta nella osteria del cugino a Bedretto. Tra i giocatori – ci informa – il padre suo e di Giorgio. Il contributo appare ora, come dice una rapido confronto, senza quei rinvii che, nella prima stampa, toccavano i rapporti della poesia con altri testi del cugino. Le aggiunte riguardano, oltre che una citazione da Contini, il giudizio sulla cifra stilistica della poesia, che di contro alla fisicità della rappresen-

[1] Il passo si legge ne *Un giorno della vita*, p. 36.

tazione – i tarocchi (sottolinea Giovanni Orelli) sono il gioco di carte più gridato alle nostre (almeno un tempo) latitudini –, si tinge di «metafisica» per la presenza ben emblematica di vita e morte che propone. L'osservazione integra – mi pare – un giudizio di Mengaldo, che collocava la poesia nella linea del Montale più secco e nominalistico delle *Occasioni*: quello, diceva, di *Keepsake*: intuizione preziosa, che l'omaggio al pittore Gonzato presente nella lirica estravagante *Maschere* conferma, ispirato com'è a quel testo decisivo di Montale (si legga quanto ne scrive il poeta in «Popolo e libertà» del 3 dicembre 1950). Giovanni Orelli ci dice ora che questa secchezza non è indegna di un filone di poesia metafisica.

Pietro De Marchi, che nel 2001 ci ha dato una importante monografia su Orelli, presenta in veste italiana la postfazione all'edizione zurighese dei *Racconti*, uscita a Zurigo nel 2014. Riprendendo il giudizio di Bilenchi e Luzi, che accompagnava l'edizione Lerici del 1961, osserva come al registro «onirico» e, per certi versi «surreale» di qualche racconto, se ne accompagni nell'Orelli prosatore anche uno più realistico, di un «realismo lirico con toni tra il grave e l'allegro» (p. 49). Tra le annotazioni di cui si dovrà tener conto è quella di un Orelli poco interessato dalla costruzione del racconto. «Il suo ideale – osserva De Marchi – è invece quello di un racconto quasi senza intreccio, che abbia la naturalezza e l'imprevedibilità dell'esistenza stessa». Così, l'intuizione di Luzi e Bilenchi, che nei racconti sottolineavano «l'intelligenza acutissima delle sfumature, dei passaggi, della durata» riceve qui nuova linfa: «i racconti – osserva De Marchi – si presentano come una sequenza di quadri, dove i legami, più che logici o cronologici, sono musicali, appunto come in una *suite*, che sembra essere il genere più congeniale alla sua vena narrativa» (p. 50). Altrettanto fini sono alcuni affondi testuali. Quello, per esempio, su un personaggio che, dipingendo un volto sul vetro appannato di un treno in marcia, ne osserva sfaldarsi il profilo tra i rigagnoli d'acqua per poi rendersi conto che, in realtà, l'espressione ne rimane inalterata. Una scena di sapore quasi proustiano, di una realtà che prolunga la sua vita in una dimensione interiore e memoriale.

Ricco di spunti è l'intervento di Gilberto Isella, sensibilissimo auscultatore delle ragioni, anche minime e subliminali, della poesia di Orelli. Il suo approccio, così attento al dettaglio, ha ai miei occhi qualcosa di warburghiano, se pur di un Warburg si tratta rivisitato attraverso le nozioni novecentesche sulla psiche. All'inizio leggiamo: in Orelli «accorgimenti stilistici e immaginali, pur senza clamore, perturbano la linearità della rappresentazione» e «producono, sul piano testuale, dislocamenti magari minimi ma tali da generare supplementi di senso rispetto a una enunciazione di base supposta conforme a un ordine mimetico» (p. 83). E ancora: «Nelle sue prove più alte, Orelli tende ad affrontare l'oggetto del discorso, evento o fatto quotidiano, con mezzi retorici – litoti, perifrasi, formule ellittiche, per tacere dell'ironia esplicita [...] – che ne instabilizzano in varia misura la frontalità prospettica. Una fiducia, la sua, nella rappresentazione obliqua». Di queste note è fatta la musica del saggio, che tuttavia non esorbita da un'attenzione allo stile e dunque, per vie che pure gli sono proprie, al «modo – diremo – che un autore ha di conoscere le cose» (Contini). Dirò subito che queste «vie» sono segnate dalla lezione del filosofo tedesco Martin Heidegger e non solo (se vedo bene, l'opposizione «aereo»/«ctonio», p. 92 è nicciana, mentre il concetto di «fading»,

proposto a p. 88 è risposta a Lacan). Isella non ne fa mai il nome, ma l'equivalenza tra *Dichten* e *Denken*, tra poesia e pensiero, che regge l'intero saggio non lascia dubbi nel rinviare ad Heidegger, come cercherò – per chiudere – di dimostrare.

Ogni esistente reca in sé – dice Isella – la «geografia del cielo». Di qui il riconoscimento di quello che il critico chiama l'«afflato lirico-cosmologico» della poesia di Orelli, presente a suo giudizio fin dagli inizî e non esente da influenze ungarettiane. Posto così il problema, la «sinopia» diventa per lui l'emblema di quanto è oscuro, nascosto, o sfugge alla coscienza ma che può, a certe condizioni, affiorare nel linguaggio. «Sinopia» e «spiracolo» sono anzi termini di un medesimo territorio dell'anima: se «spiracolo» è il varco, montalianamente il «barlume» che accende altre realtà promuovendo il quotidiano a metafisica, «sinopia» è il riflesso, l'immagine di ciò che Isella chiama, volta volta, «armonia cosmica», «anima mundi», «arkhé», «entità primordiale» ecc. Non lo seguirò nella ricostruzione delle pulsioni che dal profondo emergono sul piano del linguaggio visivo e verbale in Orelli e che il critico documenta attraverso quattro testi poetici. Vorrei invece segnalare la natura heideggeriana delle interpretazioni proposte sul tema che, prendendo dalla poesia di Rilke, Isella chiama dell'«Aperto» e su quello, invece, della «meraviglia».

L'analisi di *STOP*, poesia di *Spiracoli*, tocca il primo tema. Il testo riconduce al ricco bestiario orelliano, costruendosi, alla maniera dei mottetti montaliani, in due tempi: nel primo, dei «colombi» spariscono in volo nel buio di una rupe; nel secondo dei «piccioni» stanno per alzarsi in volo. Tra i due momenti, come spesso in Orelli, l'«evento»: una signora che il poeta saluta. Nota sobriamente Isella: il testo «fa pensare all'enigma rilkiano dell'animale che ha accesso all'Aperto». L'allusione, mi sono andato a rivedere Rilke, è alla VIII elegia duinese dove il poeta tedesco contrappone lo sguardo verso l'Aperto dell'animale («Mit allen Augen sieht die Kreatur / das Offene») a quello dell'uomo, invece rivolto nostalgicamente indietro: potremmo dire al passato («Nur unsre Augen sind umgekehrt und ganz um sie gestellt»). Il confronto non è nuovo e si potrà ricordare che Leopardi nel *Pastore errante* oppone l'animale, che non conosce il sentimento della «noia», all'uomo moderno. Rilke usa varie volte il sostantivo «das Offene», senza peraltro farne una categoria. La responsabilità di questa è invece di Martin Heidegger. Heidegger, partendo dall'amato Hölderlin, commenta in *Wozu Dichter* («Perché i poeti») proprio l'VIII elegia rilkiana ponendo la problematica dell'«Aperto» al centro di una complessa riflessione e, interessato al rapporto umano-animale, la trasforma in categoria filosofica. La prova di questa ascendenza, e probabile mediazione del filosofo tedesco, viene da un filosofo italiano ben noto a Isella: quel Giorgio Agamben, che nel solco di Heidegger aveva dato, nel 2002, il saggio *L'Aperto, l'uomo e l'animale*, dove due capitoli trattano di questa categoria.

Il secondo tema che mi interessa è quello della «meraviglia». Scrive Isella: «Montagne, rocce, boschi, baite, città, e tanta gente di oggi e di ieri. Il motivo di fondo che porta Orelli a evocare queste 'ospitali' sineddochi dell'universo, a trasformarle in eventi di linguaggio, è lo stupore del poeta di fronte all'esistenza» (p. 87). Anche qui siamo davanti a una categoria, avente dignità filosofica, se i Greci – e notoriamente Aristotele – facevano del «thauma» (la «meraviglia», appunto: ma il senso è, in antico, più ricco e inquietante) l'origine della conoscenza. A questa categoria, – osserva il critico – ri-

conducono varie poesie di Orelli, d'ordine familiare-infantile e non, tra cui, bellissima, quella per il nipotino Matteo («Che fa Matteo del Brück / quando carponi»), che così termina: «perché tutto / è nuovo per il figlio di mia figlia / tutto è meraviglia». Di nuovo, la mediazione è però moderna e importa in questo caso l'attualizzazione, e anzi il rovesciamento della categoria antica, ad opera di Heidegger che in *Essere e tempo* la nega come categoria conoscitiva («La curiosità non ha nulla a che fare con la considerazione dell'ente pieno di meraviglia, con il θαυμαζειν; non lo interessa lo stupore davanti a ciò che non si comprende, perché essa cerca, sì, di sapere, ma unicamente per poter aver saputo»). Si potrà apprezzare che Isella colga la natura ontologica della «meraviglia» senza fare il nome di Heidegger, ma il problema di sapere quale «curiosità» sia quella viva in Orelli davanti alle cose, si apre. E, di nuovo, ritroviamo sulla nostra via il filosofo Giorgio Agamben, che nel libro ricordato dedica alla «meraviglia» importanti pagine. Né contrasta con questa anamnesi, ma anzi l'arricchisce, ricordare che questo della meraviglia è tema che Orelli ritrovava nella pittura di Italo Valenti, pittore milanese trasferitosi presto nel Ticino, col quale nel 1991 collabora a un libretto su Lucrezio, offrendo la traduzione di tre brani del *De rerum natura*. Di queste, la seconda (*De rerum*, V 1392-1404) raffigurava uomini primitivi simili a bambini, che ridono, ballano e giocano spensieratamente: «corpi», scriveva il poeta, «distesi nella morbida erba», ornati «di ghirlande di fiori intrecciati e di foglie» in un «Tempo / di giocare parlare, tempo di ridere allegri», che sono strette parenti del piccolo Matteo alle prese con le margherite. Basti a provarlo la chiusa, identica a quella della poesia: «donde rompeva la gioia di ridere e scherzare / perché tutto era nuovo per essi, tutto era meraviglia» (lat: «omnia quod novatum magi haec et mira vigebant»). La meraviglia, per Orelli, non implica dunque solo la meditazione «poetica» del fanciullino pascoliano (su cui comunque, di nuovo, è tornato Agamben nel 1992[2]), ma anche esperienze pittoriche "lucreziane" che certo Orelli sente, in quel giro di anni, fraterne.

Ricostruire un sistema interpretativo, non significa necessariamente condividerlo in toto. Pensando alla cultura di Orelli poeta, continuo a credere che se ha certo letto qualcosa di Heidegger (è il caso di *Unterwegs zur Sprache*: «In cammino verso il linguaggio», Milano, Mursia, 1999, cit. in un'autolettura del 2000 o dei *Seminari*, a cura di Franco Volpi. Traduzione di Massimo Bonola, Adelphi, 1992 presenti nella sua biblioteca), altri testi più familiari e condivisi gli fossero disponibili. E per il poeta di *Sinopie* la tentazione è grande di guardare a due fatti di natura diversa, sui quali concluderò. Il primo riguarda direttamente il termine chiave della poetica orelliana, almeno da *L'Ora del tempo* in poi: alludo al concetto di «Sinopia», su cui in questo fascicolo si sono espressi almeno Mengaldo, Pedroni e Isella. Per un poeta attento fin dai suoi studi universitari al mondo artistico, frequentatore e critico d'arte fin dagli anni Cinquanta, bisognerà ricuperare la complessa stratificazione di senso che il termine ebbe storicamente prima di definire le delicate isotopie semantiche note ai suoi lettori. E bisognerà fare riferimento al particolare ricupero che di "sinopia" avvenne, nella coscienza nazionale, in un periodo in parte coincidente con la grande avventura dell'informale storico italiana. È questa una fiorentissima stagione italiana caratterizzata da una nuova atten-

[2] G. Pascoli, *Il fanciullino*. Introduzione e cura di Giorgio Agamben, Milano, Feltrinelli, 1992.

zione portata alle tecniche dello «strappo» degli affreschi e, di conseguenza, alle «sinopie» che da quella pratica emergevano. Due, è noto, sono gli eventi che rendono attuale quella radicale pratica di conservazione, e al tempo stesso ne fissano tragicamente la cronologia in cui si iscrive nel secondo dopoguerra: il bombardamento del Camposanto di Pisa del luglio del 1944 e l'alluvione di Firenze del novembre 1966. Né è un caso che la poesia di Orelli che preannuncia quell'epifenomeno sia proprio *Epigramma pisano*, ove il termine appare nel ricordo del «pescatore che ritira / la rete colma di pesci invisibili / nella sinopia del Maestro ignoto» (*L'ora del tempo*). A quell'altezza, la «sinopia» citata era ancora in Camposanto; sarebbe stata trasportata poi all'eponimo Museo, aperto nel 1979. Che tra i fautori di tale pratica ci fosse, in prima fila, lo storico Roberto Longhi convinto della necessità di salvaguardare per quella via gli affreschi dei grandi maestri italiani, non fa che legare più strettamente quella congiuntura storica alla coscienza che di questa parola-tema poté averne Orelli, che Longhi aveva conosciuto attraverso Contini. Su questa base, a mio parere, una particolare valenza assume quella prima attestazione del termine in un testo «pisano». Il secondo elemento che può essere richiamato a sottolineare la pregnanza del titolo di una raccolta che tra i suoi temi privilegia il dialogo tra vivi e i trapassati, è invece d'ordine più filosofico, e lo propongo in chiusa di questa riflessione come invito a non obliterare il contesto civile, che sempre origina (se anche non sempre basta a 'motivare') la «lettera» del testo. Ed è la riflessione che sul tema dei vivi e dei morti poteva venire ad Orelli dal pensiero del filosofo umbro Aldo Capitini, figura di antifascista che di nuovo riporta a Contini cui fu a lungo legato da amicizia. Nel 1966 Capitini pubblicava a Milano, dal Saggiatore, un testo che ritengo Orelli dovette sentire 'familiare' fin dal titolo: *La compresenza dei morti e dei viventi*. Se così è – e non sarebbe meraviglia – non saremmo di fronte solo a un caso di saturazione semantica di una parola che si fa termine chiave della poetica orelliana (per esso Contini, presentando *Sinopie* nel 1977, già segnalava il passaggio «dall'immagine alla metafora al genere letterario»), ma a un «barlume» che si accende, illuminando per un attimo, proprio ciò che può avere indotto quel passaggio, in una parola il suo inveramento storico. In tale modo, stimoli di vita quotidiana e elementi di un vissuto privato giungono in Orelli alla poesia, raggrumati in un tema poetico nuovo che assume la forma di un dialogo con la morte tra i più intensi e raffinati del secondo Novecento poetico italiano. Un tema che non è soltanto di Orelli (in esso, per esempio, Agosti vedeva «la matrice o il modello» dei «dialogati» delle poesie di Sereni), ma che in Orelli è più decisamente filigrana dell'esistenza, «aura» percepita dalle antenne sensibilissime del poeta.