Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 62 (2015)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Vicini d'Anagrafe : poeti di un quindicennio (1920-1935)

Artikel: Il "buffo buio" della poesia di Giorgio Orelli

Autor: Pelosi, Andrea

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-587520

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: 15.07.2025

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

Il «buffo buio» della poesia di Giorgio Orelli[1]

I.

Quattro delle sei sezioni di *Spiracoli*[2] presentano, ad esordio, un filo di refe rappresentato dalle parole «corvo» e «merlo», cromaticamente e semanticamente apparentate (già la modalità di scandire le raccolte per consanguineità di temi o segnali è tipica di Orelli, vedi la nota 2):

> *Alter Klang*, I, vv. 1-2:
> Era il tempo dei lunghi riposi, dei *corvi* turchini
> sempre ricchi di scuse sui sentieri da capre;

> *Ascoltando una relazioni in tedesco*, I, vv. 6-7:
> *Sondern auch* nell'istante che si torna a guardare
> non *corvi* l'uno di fronte all'altro;

> *Un giorno caldo di luglio un corvo*, vv. 1-2
> Un giorno caldo di luglio un *corvo*
> dopo accurate curve digradanti;

> *Certo d'un merlo il nero*, vv. 1-2:
> Certo d'un *merlo* il nero
> mazzo di fiori d'un rosso.

Ma non basta: la poesia d'esordio e quella conclusiva de *Il collo dell'anitra* replicano ugualmente:

> *Sulla salita di Ravecchia*, vv. 15-16:
> (Sembra chiaro chiarissimo perché
> tra gole stupite di *merli*;

> *Le forsizie del Bruderholz*, vv. 7-8:
> folta una gioia gialla di forsizie
> attutita da *merli* perfetti.

---

[1] Per le opere di Giorgio Orelli farò riferimento a: *L'ora del tempo*, Milano, Mondadori, 1962; *Sinopie*, Milano, Mondadori, 1977; *Spiracoli*, Milano, Mondadori, 1989; *Il collo dell'anitra*, Milano, Garzanti, 2001.

[2] Fanno eccezione proprio le due *tranches* espressamente catalogate, cioè segnalate da titoli espliciti: i *Cardi*, i testi civili polemici; il *Quadernetto del mare*, i testi legati alle vacanze estive, che riprendono entrambe due sezioni della raccolta precedente, *Sinopie*, già così impostate, tornando poi anche nella raccolta finale, *Il collo dell'anitra*.

Andrea Pelosi, «Il "buffo buio" della poesia di Giorgio Orelli», *Versants* 62:2, fascicolo italiano, 2015, pp. 61-71

Richiami sistemici come questo strutturano la poesia di Orelli: così la presenza continua di animali, a vivificare le liriche specchiate nella quotidianità più *routinante*; così il cromatismo dei colori più svariati, figli dell'esistenza della luce (par. II).[3]

C'è in Orelli (e questo coinvolge, come vedremo, anche la componente metrico-ritmica) il bisogno-desiderio di timbrare, con degli spiracoli individualmente riconoscibili,[4] l'inesorabile dispersione dell'ora del tempo, lo scialo dei triti fatti che sgretola pericolosamente la consistenza degli affetti e delle vicende umane, trasformate in sinopie, in trasparenze dell'essere, affidate alla scrittura, sola che trasmuta la luce vitale, come i riflessi del collo d'anitra, dentro le cieche tenebre dell'esistenza.[5]

In questo senso, appunto, la poesia finisce col coinvolgere ogni aspetto della vita, da quello politico a quello familiare, da quello polemico a quello affettivo, da quello civile a quello letterario, con una fiducia umana in essa che ricorda quella di Vittorio Sereni (e su questo torneremo).[6]

La metrica di Orelli persegue una strategia simile a quella delineata per la sua poesia in generale e cioè: in uno sferisterio versale che affianca (soprattutto a partire da *Sinopie*) costellazioni di versi canonici (nell'ampio spettro novecentesco, naturalmente, e soprattutto sereniano) a versi lunghi e lunghissimi tendenti al prosastico, il poeta ticinese non perde mai il riferimento ad alcune tipologie liricamente garantite (specie endecasillabi e settenari) che ne rappresentano il certificato d'esistenza (par. III).

Non solo: dal punto di vista ritmico, per esempio, prevalgono tendenzialmente gli endecasillabi di 6ª-10ª che rappresentano per la loro spaziatura intonativa, con l'apertura atona dalla pseudo cesura centrale alla

---

[3] Cfr. per questi due «campi semantici» Stefano Agosti, *Nel cuore del linguaggio: 'Spiracoli' di Giorgio Orelli*, in Id., *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi*, Milano, Bompiani, 1995.

[4] Dalla nota d'autore a *Spiracoli*: «le fessure nella roccia per le quali entra nel grotto l'aria. Per metonimia, il soffio. D'Annunzio non c'entra. Se mai, benché non mi risulti che abbiano usato questa parola, Dante (soprattutto dei canti XXIV e XXV del *Paradiso*) e Manzoni (della *Pentecoste*). L'ho colta nel dialetto bleniese, a Semione (vedi *A un bambino*).

[5] Parafrasando la citazione da Lucrezio riportata ad inizio de *Il collo dell'anitra*.

[6] Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 818: «I testi di Orelli appaiono spesso come frammenti o chiuse di più ampie poesie non scritte: che è esattamente il contrario dell'incompiuto e del *flou* cari a tanta lirica contemporanea, ma nasce da predilezione per la poesia-oggetto fermamente modellata e, alle origini esistenziali, dall'accanita volontà di ritagliarsi uno spazio luminoso, una zona di dicibile ("Chi parla non è morto" suona un verso di Benn da lui citato) entro il buio e la gratuità insensata della vita quotidiana».

fine di verso e proiezione sul verso successivo (del tipo «visti più d'una volta a Bellinzona»), una cellula raccontativa, al contempo ammantata di nobile ascendenza lirica (par. IV). E se la rima, novecentescamente, non c'è quasi mai, le liriche di Orelli si infiorano di acrobazie verbali pur non temendo la contaminazione con registri linguistici plurali (dai dialetti al dialogato; cfr. par. V).

II.

Al contrario delle bestie tozziane, testimoni di una naturalità impossibile per l'inetto, gli animali in Orelli sono prove dell'esistenza della vita oltre i dubbi umani: innumerevoli possono essere gli esempi, da *La trota* in *Sinopie* citata dallo stesso De Marchi[7] («la trota tanto attesa / ... / – fugge, / torna al suo fiume, ci salva») a *L'ora esatta* in *L'ora del tempo* («i padroni di tutto il Viale / della Stazione sono i tre piccioni / partiti insieme da presso l'ardita/bottega ove si vende / l'orologio che segna / l'ora esatta per tutta la vita»), da *Le anguille del Reno* in *Spiracoli* («Le anguille che ci arrivano dal Reno/sono dure a morire... / ... / Tagliarle a pezzi non basta / per farle cessare di vivere //») ad *A un amico siciliano, con leggerezza* in *Il collo dell'anitra* («Meglio la vita che pulsa nella gola del geco») o sempre nella stessa raccolta «Quelle farfalle brune, / le più comuni del mondo / ... / ognuna su un fiore pareva / suggere il paradiso». Fra l'altro il bestiario del poeta svizzero è pressoché rigorosamente locale, nel senso che non tende ad assumere valenze metaforiche o simboliche attraverso l'esoticità geografica o retorica, ma al contrario diventa vero e proprio toponimo, come i nomi dei paesi, «nel cerchio familiare».

Identiche considerazioni possono essere fatte per i colori: come ha già detto De Marchi,[8] «i colori nella poesia di Orelli sono un *senhal* della vita, una "epifania del visibile nelle sue determinazioni più terrene e familiari", come ha scritto Maurizio Chiaruttini». Anche qui gli esempi possono essere innumerevoli, ne *L'ora del tempo* («Il mio cielo! che a un tratto il picchio fruga; / spare dirotto: n'esulta il turchino» oppure «e giorni bianchi e azzurri / durarono, / trattenuti da corvi solidali») ed in

[7] Pietro De Marchi, *Dove portano le parole. Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, Lecce, Manni, 2002, p. 16.
[8] *Ibidem*, p. 16.

Sinopie («Tu credevi che fosse uno scherzo del vento / controcorrente: fitti argenti, scompigli / d'un attimo, là, presso gli scogli del molo: / ma erano le acciughe...» oppure «Come viene la sera chi sa mai / perché non tornano da tanto le rondini / a disegnare assenze di pensieri / che lasciassero tracce colorate / chi sa che Pollock (con i pali blu) /»), in *Spiracoli* («Il blu che dopo il rosso dei lamponi / tanto acquistava dal grigio del giorno / era d'un fiore che si ricordava / di liberarsi nella sua palude» oppure «Ah dopo tanti bianchi il lillà / così viola intravisto contro il muro / della tua casa in montagna /»), ne *Il collo dell'anitra* («Dove rosse maturano, piccole / le dure mele di Kafka, due merli / si bacibeccano in volo» oppure «Non conosco l'azzurro / tuo preferito / che hai visto solo in Egitto / e il nostro esiguo cielo / di rado ti rammenta // e nemmeno, fra tanti, il tuo giallo» sino al giallo delle forsizie del Bruderholz). Spesso i colori accompagnano i luoghi o individuano gli animali del mappamondo orelliano, aggiungendo vitalità a vitalità.[9]

III.

Il vocabolario della versificazione di Orelli comprende, dalla prima all'ultima raccolta, gli stessi lemmi metrici: prevalgono, tra i versi "novecenteschi" canonici, endecasillabi e settenari, in seconda battuta novenari, decasillabi, ottonari, doppi settenari.

Generalmente si tratta, a parte i doppi settenari,[10] della raggiera metrica del primo Sereni, quello di *Frontiera* e del *Diario d'Algeria*, anche se con una differenza sostanziale: non è statisticamente rilevante la metrica scalare di Sereni,[11] cioè l'adozione di un 'piede' pentasillabico dattilico-trocaico (tonica-atona-atona-tonica-atona: «témpo lontàno») che interessa, in modo proporzionato, i versi dal senario al decasillabo (con esiti dunque di 2ª 5ª nel senario, 4ª 7ª nell'ottonario, 2ª 5ª 8ª nel novenario, 3ª 6ª 9ª nel decasillabo), per esempio da *Le mani*, vv. 5-9:

---

[9] I colori sono gemellati, spesso, ai fiori, altra componente della tavola degli elementi orelliana: dal crisantemo «né bianco né viola» al giallo delle forsizie, dall'azzurro delle ortensie all'arancio della calendula, dal bianco delle magnolie al giallo della colza, dal rosso dei lamponi al blu dell'aconito, dal giallo dei crisantemi al viola dei lillà, dal rosso delle mele al giallo della ginestra e al rosso delle fragole.

[10] Forse di ascendenza montaliana o magari un francesismo di richiamo dell'alessandrino.

[11] Cfr. Andrea Pelosi, *La metrica scalare del primo Sereni*, in Id., *Stile Novecento*, Firenze, Cesati, 2006, pp. 75-83.

Sul sònno futùro	senario 2ª 5ª
saràno persiàne rigàte di sòle	doppio senario 2ª 5ª
e avrò pérso per sémpre	settenario 2ª 3ª 6ª
quel sapòre di térra e di vénto	decasillabo 3ª 6ª 9ª
quàndo le riprenderài;	ottonario 1ª 7ª

e questo perché, in Orelli, da una parte prevalgono gli endecasillabi ed i settenari (e non i versi medi, caratterizzanti nel poeta lombardo), che non rispondono tendenzialmente a questo piede ritmico; dall'altra parte perché mancano sostanzialmente i senari, fondamentali nel sistema sereniano.

Resta però il dato qualitativo e cioè che anche in Orelli ottonari, novenari e decasillabi tendono prevalentemente ad assumere le cadenze 'scalari', denotando dunque, a mio giudizio, una matrice sereniana della versificazione (da *A un amico siciliano* in *Il collo dell'anitra*:

non più possedùti dal dìo	v. 3 novenario 2ª 5ª 8ª
sémbrano présto snervàrsi	v. 4 ottonario 1ª 4ª 7ª
d'àlte sòmale quélla farfàlla	v. 9 decasillabo 1ª 3ª 6ª 9ª).

Certo, in Sereni la tramatura accentuativa, e la capillare omogeneità prosodica, finiscono col rappresentare un argine di sicurezza che connota, non a caso, le prime raccolte poetiche, quelle dell'attesa del confronto con la Storia. In Orelli, invece, la squadra versale non subirà sostanziali modifiche, dalla prima alla quarta raccolta, a testimonianza che nuovamente il poeta ticinese è soprattutto alla ricerca di punti di esistenza certi, di perni immodificabili che presidino il vuoto.

Ma non solo: in Sereni l'ingresso massiccio dei versi lunghi non canonici avviene sostanzialmente con *Gli strumenti umani* (1965), a rappresentare la fine della liricità protettiva ed il corpo a corpo con la realtà, nella sua plurivocità, e con il nuovo se stesso proiettato nella Storia. In Orelli, invece, da subito e per sempre (ma ci saranno delle precisazioni cronologiche da fare) i versi lunghi, anche prosastici (e a partire da *Spiracoli* ci saranno anche dei testi totalmente in prosa), rappresentano l'altra faccia della medaglia prosodica, la scelta dunque di affiancare le munizioni della lirica con i colpi della prosa raccontativa (e le poesie di Orelli sono spesso delle storie in versi). È quello che lo stesso Orelli (citato da De Marchi) chiamava «fare misto», cioè «l'accorciare le distanze tra poesia e prosa che Orelli sperimenta in *Sinopie* e che continuerà a

caratterizzare il suo lavoro anche nelle raccolte successive»;[12] che Mengaldo, a proposito sempre di *Sinopie*, definisce «una metrica più libera e informale, con tangenze alla prosa, ma in cui allora i versi lunghi paiono ricalcarsi sulla nobiltà dell'esametro»;[13] quella che Barelli, a proposito di *A un mascalzone* sempre in *Sinopie*, considera «un'alternanza tra momenti ritmicamente tradizionali ed "alti" e discese "prosastiche": i primi affidati a versi di classica compostezza come il 19 e il 24; le seconde alle misure più lontane dalla tradizione, come il lungo v. 11»;[14] e che la Grignani descrive così: «i versi si prosaicizzano in misure narrative con sfumature di metrica barbara, sì da essere intervallati senza disagio d'orecchi da brevi poemi in prosa»[15]. De Marchi [16] indaga attentamente «l'avvicinarsi e l'avvicendarsi di poesia e prosa nei più recenti libri di versi di Giorgio Orelli, appunto da *Sinopie* a *Il collo dell'anitra*» e, dopo aver affermato «che è soprattutto negli anni Sessanta e seguenti che la poesia di Orelli si è ancora di più aperta alla prosa», analizza quelli che definisce due fenomeni di portata generale fra loro correlati:

> 1. La prosaicizzazione, o deliricizzazione della poesia spesso coincidente con un aumento del tasso narrativo: Orelli parla spesso di una poesia che rade o rasenta la prosa;
> 2. Quella che qualcuno, riferendosi a poeti del primo Novecento, ha felicemente chiamato «coabitazione di prosa e poesia», espressione che mi permetto di riprendere.[17]

Dicevo sopra delle differenze diacroniche: in effetti l'ingresso dei versi lunghi avviene, come già rilevato da De Marchi, ne *L'ora del tempo*, esattamente in quei testi che Orelli stesso certifica appartenenti cronologicamente alla parte più bassa della raccolta, e cioè agli anni '60-'61 (sono le ultime quattro liriche del libro più *Il viaggio*, con versi del tipo: «volando così basso che, in caso di guasto irrimediabile», 18 sillabe – certo 7+11 –,

---

[12] Cfr. De Marchi, *Dove portano le parole*, cit., p. 71.
[13] Cfr. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 820.
[14] Cfr. Stefano Barelli, *Su 'A un mascalzone' di Giorgio Orelli*, in «Strumenti critici», XXVII, 129, 2012, pp. 207-222, qui p. 210.
[15] Cfr. Maria Antonietta Grignani, *Postfazione*, in Giorgio Orelli, *Rückspiel / Partita di ritorno*, ausgewählt und übersetzt von Christoph Ferber, Zürich, Limmat Verlag, 1998, p. 223.
[16] Cfr. Pietro De Marchi, *Racconti in versi e poesie in prosa. Giorgio Orelli da 'Sinopie' a 'Il collo dell'anitra'*, in Id., *Uno specchio di parole scritte. Da Parini a Pusterla, da Gozzi a Meneghello*, Firenze Cesati, 2003, pp. 67-85.
[17] La definizione è in Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 366.

oppure «un pezzo in treno, fra gente che non ci scavalca», 14 sillabe), mentre nella prima parte della raccolta prevalgono decisamente versi canonici e particolarmente endecasillabi («còlgo quésto paése che s'inàlbera») e settenari («quel che pàre di ièri») oppure versi medio-brevi, del tipo «chiedévi sénza chièdere», ottonario di 2ª 4ª 7ª oppure «che trasfigùra la mia tèrra», novenario di 4ª 8ª.

Sono dunque gli anni Sessanta a fare da spartiacque, con un'apertura metrica che accompagna in quel decennio il rinnovamento linguistico e formale non solo di Orelli ma della poesia italiana (vedi appunto lo stesso Sereni). Magro,[18] per esempio, a proposito delle prime raccolte del milanese Giovanni Raboni (e siamo cronologicamente, con *Le case della Vetra*, all'anno di pubblicazione 1966) parla, giusto in riferimento alla mescolanza di versi canonici (anche lì endecasillabi, settenari, doppi settenari e decasillabi manzoniani di 3ª 6ª 9ª) con versi lunghi, di «formalizzazione dell'informale», cioè di estensione dell'identità lirica anche a tipologie versali prima estranee all'*imprimatur* dell'ortodossia storica. In Orelli, poi, i versi lunghi andranno aumentando la loro incidenza nelle raccolte successive, sino a giungere, come già detto, in *Spiracoli* e ne *Il collo dell'anitra* ad avere testi in prosa.

Fra l'altro per il poeta ticinese va aggiunta un'altra convergenza metrica: le sue traduzioni dal tedesco di Goethe, che risalgono nel primo nucleo al 1957,[19] presentano una compaginazione metrica analoga alle liriche in proprio: certo perché «l'originale stesso presenta non trascurabili oscillazioni tra "grado zero" ed aulicità» (p. 22), ma anche perché questa è, da quasi subito, la misura prosodica di Orelli, appunto. Così abbiamo una netta prevalenza di endecasillabi (con una pariteticità statistica, ad occhio, tra ritmi di 6ª 10ª – «èra còme i capèlli dell'amàta»- e 6ª 8ª 10ª – «Se iéri la tua tèsta ancòra brùna») e settenari («mi sfavìlla dal màre»), ma anche ottonari (specie quelli di 3ª 7ª – «così frésca e mattutìna»), novenari (compresi quelli di 2ª 5 ª8ª – «con mìlle delìzie d'amòre»), decasillabi (compresi quelli di 3ª 6ª 9ª – «stenteréste la vìta non fòssero»), doppi settenari (soprattutto nelle

[18] Fabio Magro, *Un luogo della verità umana. La poesia di Giovanni Raboni*, Udine, Campanotto editore, 2008.

[19] Johann Wolfgang Goethe, *Poesie scelte*, a cura di Giorgio Orelli, Milano, Mantovani, 1957; poi inglobate in Johann Wolfgang Goethe, *Poesie*, a cura di Giorgio Orelli, Milano, Mondadori, 1974 (è a questa edizione che farò riferimento per le citazioni).

traduzioni degli *Epigrammi veneziani* – «prèsto il lànguido sguàrdo alla néve dei mònti»), versi lunghi (soprattutto nelle traduzioni delle *Elegie romane* – «Molti suoni mi danno fastidio, ma più di tutti odioso», 17 sillabe).[20]

In Orelli questa convivenza pacificata, collaborativa nella sua reciproca accettazione (non insomma il cozzo dell'aulico col prosaico di Gozzano) tra due famiglie differenti di versificazione, una pseudo-canonica ed un'altra cripto-prosastica, è probabilmente lo specchio stilistico della convivenza esistenziale della vita e della morte, opposte ma compresenti. De Marchi ha scritto un saggio intitolato *Una cosa che comincia con la 'r' in mezzo. Sul tema della morte*,[21] estraendo dal *corpus* lirico del poeta ticinese i rimandi, espliciti o impliciti, proprio alla morte (come appunto in *Strofe di marzo*, un testo di *Sinopie*, dove i versi 3-4

> (Mia figlia ha un bel dirmi: dimmi una cosa
> che comincia con la *r* in mezzo.)

sottintendono esattamente il riferimento alla morte).[22]

Oltretutto la sintassi di Orelli, altra costante del poeta svizzero, privilegia immancabilmente l'inarcatura, con una stringa intonativa che sfonda costantemente il verso, a ribadire l'intrinseca osmosi tra prosa e poesia; per esempio, da *Il collo dell'anitra*:

> Tra un colpo di telefono
> e l'altro in un cantone
> non abbastanza offeso dalla luce
> l'anziana locandiera fa parole
> incrociate variando con un po'
> di punto a croce.

su sei versi ben quattro *enjambements* molto rilevati, in presenza di due endecasillabi (consecutivi e con analogo ritmo finale di 6ª 10ª) ed un settenario.

---

[20] Anche molti quinari, meno presenti nelle liriche di Orelli – «fino al tuo pétto».

[21] Cfr. De Marchi, *Dove portano le parole*, cit., pp. 21-53.

[22] Cfr. Pietro Benzoni, *'Certo d'un merlo il nero' di Giorgio Orelli*, in «Per leggere», 22, 2012, pp. 71-80, qui p. 78: «Ma in definitiva, il nucleo forte della lirica sembra consistere nella tensione espressiva che ha portato il poeta a rappresentare – se non mimare – la paradossale esuberanza di un processo di disfacimento: "un durare delle spoglie" che avvalora "un'illusione di cangiante immortalità". È la vitalità della morte. È il persistere di ciò che parrebbe non essere più. Nessuna vera fine ma un inesausto trasmutarsi della materia».

IV.

Sul piano più strettamente ritmico, ho già indicato la ricerca di una riconoscibilità melodica del verso, di stampo sereniano, affidata alle cadenze per piedi, seppure non obbligate, dell'ottonario, del novenario, del decasillabo.

Resta la costante di una presenza significativa, in tutte le raccolte, dell'endecasillabo e del settenario.[23] Per quanto riguarda l'endecasillabo, è interessante constatare la prevalenza statistica del sintagma ritmico finale di 6ª 10ª che facilita la dicibilità del verso, la sua transitabilità discorsiva, del tipo «perché allòra volévo che vivésse» oppure «mi vàlgono due càndide farfâlle»:[24] è una strategia fluidificante che adottano, fatta una cursoria scansione a campione,[25] molti poeti lombardi, nelle cui opere si mescolano, come in Orelli, versi lunghi ed endecasillabi narrativi, per così dire, verso una svolta lirica capace di inglobare la prosasticità, fondamentalmente. Mi riferisco ad autori come Luciano Erba (vedi soprattutto *Il male minore*), Bartolo Cattafi (sia ne *Le mosche del meriggio* come in *L'osso, l'anima*), Elio Pagliarani (vedi *Inventario privato*), Giovanni Raboni (che utilizza anche doppi settenari, così in *Case della Vetra*, *Cadenza d'inganno*, *Nel grave sogno*), Giancarlo Majorino (vedi in *La capitale del Nord*). E' come se esistesse una sotterranea linea lombarda che opta per tipologie versali e sintagmi ritmici in parte comuni.

In Orelli, però, accanto a questa marca di scorrevolezza prosodica, va sottolineato invece l'uso ampio, statisticamente parlando (tenuto conto, cioè, di come nella tradizione lirica sia una tipologia scansiva progressivamente

---

[23] L'endecasillabo ed il settenario sono, ovviamente, *griffes* di nobiltà lirica, ma Orelli li identifica anche, per capire la sprezzatura metrica e poetica del poeta ticinese, con un titolo di giornale, cfr. in *Sinopie* i versi conclusivi di *Nel 'Giorno' del 25 febbraio 1971* (Orelli stesso precisa che «I due ultimi versi erano, orizzontalmente, tali e quali nel giornale»):

...A pagina	
quattro leggo di cinque ragazze	decasillabo 1ª 3ª 6ª 9ª
padovane finite con l'auto in un canale	doppio settenario
d'irrigazione	quinario
Sono morte con l'abito più bello	endecasillabo 1ª 3ª 6ª 10ª
mentre andavano al ballo di fine Carnevale.	doppio settenario

[24] Tradizionalmente nella lirica italiana il sintagma ritmico di 6ª 10, preceduto da ictus di 1ª, 2ª o 3ª, ma non fornito appunto d'accento di 8ª, si qualifica come di rapida esecuzione finale e dunque, in qualche modo, prosodicamente più andante rispetto ad altre soluzioni accentuative maggiormente raffinate.

[25] Ho utilizzato come riferimento l'antologia *Poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Milano, Mondadori, 1996.

azzerata, a partire addirittura da Petrarca),[26] della forma endecasillabica di 4ª 7ª 10ª, di cui Orelli aveva soppesato benissimo la «cadenza di rottura».[27] Dunque, anche qui, l'accostamento di una soluzione *facilior* per l'endecasillabo narrativo (e cronachistico) ed una *difficilior* per un endecasillabo spurio a causa della sua cantabilità ritmica (invisa già al Dante lirico).

V.

La grana linguistica dei versi di Orelli è straordinariamente raffinata, segnalandosi per un «metamorfismo fonico-timbrico»[28] che intesse i versi di ricami sonori di grande suggestione[29] e di un citazionismo manipolativo che sottopone le fonti recuperate a distorsioni ed adattamenti che le camuffano e le personalizzano, pur rispettandone la nobiltà.[30] La sensibilità timbrica di Orelli è particolarmente acuminata: basti ricordare il risvolto editoriale autografo de *Il collo dell'anitra*, dove il poeta ticinese afferma, a proposito del titolo:

> Non di *anatra* infatti si parla, la quale s'appaga mirabilmente in stagni pascoliani, ma di *anitra*, che in Dante chiama nella stessa sede ritmica *anima*. Lettera della

---

[26] Cfr. Marco Praloran, *Figure ritmiche dell'endecasillabo*, in *La metrica dei Fragmenta*, a cura di Marco Praloran, Padova, Antenore, 2006, pp. 125-189; Andrea Pelosi, *Il corpo de' pensieri. La versificazione dei 'Canti' leopardiani*, Pisa, Edizioni ETS, 2013.

[27] Cfr. quanto Orelli scrive nella premessa alle traduzioni da Goethe citate, p. 21: «Il verso seguente, "dischiude al sole l'azzurra corsia", reca una voluta cadenza di rottura (come spesso, direi, in Dante), con accenti di quarta e settima. Mi piace ricordare che attorno a questo verso potei utilmente discutere con Leone Traverso, troppo presto scomparso, e Mario Luzi. Traverso, giusto secondo la sua raffinata educazione, mi proponeva, per dire qualche variante, "schiude l'azzurro valico del sole", "schiude l'azzurro tramite del sole", "schiude l'azzurro transito del sole" (che riconduce al dantesco "transito del vento", *Par.* XXVI, 86). Credo che mantenni, col consenso soprattutto di Luzi, "dischiude al sole l'azzurra corsia", oltre che per la cadenza di rottura, per questa "corsia" che mi piaceva molto, certo anche perché rimema montaliano ("...i colpi che martellano / le tue tempie fin lì, nella corsia / del paradiso...", secondo dei *Madrigali fiorentini*».

[28] Cfr. Fabio Pusterla in *Giorgio Orelli. I giorni della vita*, a cura di Pietro De Marchi, Mendrisio, Casa Croci, 2011, pp. 28-32.

[29] Rimando, per esempio, all'attentissimo saggio di Barelli, cit., che segue con maestria le piste dei giochi fonetici della lirica *A un mascalzone*, vedi p. 212: «Nel bellissimo v. 10 l'effetto è poi moltiplicato (con conseguente potenziamento dell'effetto iconico) dall'anagramma e dal palindromo: il toponimo Ámar è infatti contenuto in "amena radura" ed è leggibile a rovescio ben due volte nello stesso verso (doppio palindromo, quindi: "veRso l'AMenA raduRa di ÁMAr")».

[30] Un esempio per molti: nella poesia dedicata a Vittorio Sereni ne *Il collo dell'anitra* nei primi due versi è inserita in incognito la citazione del poemetto contenuto nell'ultima raccolta lirica del poeta lombardo *Stella variabile*, e cioè *Un posto di vacanza*:
Venendo in questo posto per me quasi
di vacanza in ogni giorno dell'anno.

luminosità (e della trafittura) è *i*: non si scrive *accipicchia che ridere Maria* senza rimemorazione dantesca.[31]

E tutto questo in un contesto linguistico che progressivamente accoglie testi in vari dialetti, citazioni da canzonette di musica leggera o da articoli di giornale, spezzoni di dialogato quotidiano, giochi di parole involontari dei bambini: di nuovo il sacro ed il profano, la funzione poetica del linguaggio in grande spolvero e la quotidianità linguistica senza filtri riduttivi o ideologici, ma nella sua integrità fenomenica.

La stessa rima, piuttosto rada e ovviamente privata della sua valenza strutturale come in quasi tutta la tradizione novecentesca, cede il posto sostanzialmente al parentado contemporaneo (assonanza, consonanza, rima interna, rimalmezzo) ed alle figure retoriche, nominate però con garbata ironia.[32]

Complessivamente, insomma, ancora la medaglia a due facce, che sono la vita e la morte, o meglio:

"E poi?"
"Vedo una cosa che comincia per GN"
"Cosa?"
"Gnente".

Andrea PELOSI
Università di Padova
pelotti@libero.it

---

[31] E a questo proposito, proprio ne *Il collo dell'anitra*, si ricordi il testo di *Imber*:
Ingarbugliatamente
-iggina,- iggina, infronda
inestinte illusioni, irida insidie,
immorbidisce irritrosita Irmunda,
Ines inespugnata istiga, imperla
Immacolata immigrata "in Isvizzera",
idoli irride,
irrora
infanzia inesauribile.

[32] In *Momento estivo* (contenuta in *Sinopie*), al v. 3 Orelli cita «...e la rana onora l'anadiplosi», riprendendo il discorso nella nota d'autore: «Da quando un critico scoprì che io, nel racconto *Sosta al lago d'Iseo*, con "si versavano nei bicchieri un vino pieno" (vino di 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 (dopo tante rane)». Sempre in *Sinopie, Dal buffo buio*, al v. 17 si recita:
Vedi gli ossiuri? Gli ussari? Gli ossimori?