

GIORNALE DI STORIA DELLA LINGUA ITALIANA



anno II, fascicolo 1
giugno 2023

Federico II University Press



fedOA Press

Tre istituti coesivi nella poesia di Giorgio Orelli

Alessandra Perongini

1. **N**ell'introduzione al volume Mondadori *Tutte le poesie*, edito nel 2015 a cura di Pietro De Marchi e comprendente le quattro raccolte *L'ora del tempo* (1962), *Sinopie* (1977), *Spiracoli* (1989) e *Il collo dell'anitra* (2001),¹ Mengaldo guarda a Giorgio Orelli come al «maggior poeta che il Ticino abbia avuto, il che vuole dire anche uno dei maggiori della generazione italiana, alquanto diversificata, che comprende Risi, Zanzotto, Erba, Giudici, Cattafi, ecc» (Mengaldo 2015: v). A fronte di tale riconoscimento, si riscontra, ad oggi, l'assenza di uno studio complessivo degli aspetti formali (metrici e retorici) della sua opera. Risultano fondamentali, sul versante della critica tematica, linguistica e filologica, i numerosi scritti dedicati al poeta da De Marchi, molti dei quali confluiti nel volume *Dove portano le parole. Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento* (2002), e la recentissima monografia di Ariele Morinini *Silenzi soffiati. Sulla poesia di Giorgio Orelli* (2021).² Imprescindibile è naturalmente l'attenzione dedicata a Orelli da Contini, suo maestro a Friburgo e primo interlocutore e sostenitore, al quale si deve l'ormai nota etichetta di Orelli come «Toscano del Ticino».³ Una particolare cura verso i fatti metrici è stata spesa da Aldo Menichetti, Guglielmo Gorni, Massimo Danzi, Andrea Pelosi e più diffusamente da Pierluigi Pellini, all'interno tuttavia di saggi e contributi che mettono a fuoco soltanto singole raccolte o poesie, riservando al quadro d'insieme alcune considerazioni sparse e non sistematiche.⁴

1. Restano escluse dal volume complessivo Mondadori le prime *plaquettes* relative al periodo di composizione 1939-1960, parzialmente confluite, come si vedrà, in *L'ora del tempo*. A margine delle quattro raccolte editate, il libro include invece *Verso «L'orlo della vita» (poesie edite e inedite)*, insieme di testi tardi raccolti e ordinati da De Marchi sulla base dell'ordine cronologico di uscita per quanto concerne i testi pubblicati e dell'ultima sistemazione data dall'autore nel dattiloscritto de *L'orlo della vita*, ultima e incompiuta raccolta, per quanto riguarda invece gli inediti (Orelli 2015: LXXVII). Salvo diversa indicazione, tutte le citazioni dai testi poetici orelliani fanno riferimento all'edizione Orelli 2015. Le analisi proposte nel presente lavoro si riferiscono alle quattro raccolte 1962-2001, escludendo quindi le sillogi giovanili e il materiale postumo incluso in *Verso «L'orlo della vita»*. I riferimenti alle singole raccolte verranno così abbreviati: OT (*L'ora del tempo*); Sin (*Sinopie*); Spi (*Spiracoli*); CA (*Il collo dell'anitra*).

2. Ai citati lavori di stampo monografico si devono aggiungere almeno Bernasconi 2013 e gli scritti su Orelli di Maria Antonietta Grignani, tra cui Grignani 1998, Grignani 2014 e l'ultimo Grignani 2022. Si segnalano anche i contributi miscelanei raccolti in Danzi, Orlando 2014. Un elenco esaustivo della bibliografia critica esistente sull'autore, a cura di Pietro Montorfani, si trova in Orelli 2015, insieme a Montorfani 2014.

3. Cfr. Contini 1986: 194.

4. Gli scritti cui si fa riferimento sono: Benzoni 2014, con una lettura anche metrica della poesia [*Certo d'un merlo il nero*] (Spi); Danzi 1989, che ad alcune considerazioni formali sparse lega una lettura di *Sera a Bedretto* (OT); Gorni 1990, recensione a *Spiracoli*; Menichetti 1990, sul tema dei testi di frontiera tra poesia e prosa; Pellini 2004, sulla poesia di Orelli in generale ma con una dettagliata lettura di «Alter

Un lavoro critico volto a inquadrare nel suo complesso l'architettura formale della poesia di Orelli potrebbe rivelarsi fruttifero non solo per l'ampiezza dell'arco cronologico abbracciato, che scorre, come visto, dagli anni Quaranta del Novecento fino al Duemila; ma anche per la variegata e originale natura della tastiera metrica orelliana, che fin dai primi inediti de *L'ora del tempo*⁵ alterna e unisce senza soluzione di continuità versi tradizionali e versi lunghi o lunghissimi, assecondando di volta in volta le esigenze espressive del racconto.⁶ A tale compresenza versale corrisponde, entro le quattro raccolte menzionate, un'oscillazione tra alcune strutture strofiche brevi e compatte, prima fra tutte la quartina, e altre che si dilatano e si sfaldano seguendo «l'allargarsi dei polmoni narrativi» (Mengaldo 2015: x) dell'Orelli maturo, nel solco di una certa «poesia esperienziale di area lombarda» (Afribo 2017: 49) e in particolar modo del Sereni degli *Strumenti umani*. A fungere da comune denominatore tra queste forme molto diverse intervengono le figure di identità fonico-ritmica, capaci non solo di costituirsi come elementi agglutinanti in assenza di strutture canoniche e riconoscibili ma anche, come si vedrà, di influenzare il piano del significato. In linea con il metodo di lavoro sviluppato in parallelo dall'Orelli critico letterario, l'attenzione alla tessitura sonora del testo ne diviene il nodo centrale, all'insegna di una poesia in cui il piano fonico-ritmico e quello del significato sono legati a doppio filo.⁷

2. La più pervasiva figura di coesione sonora in Orelli è la propagazione a catena nel testo di uno stesso nesso consonantico o sillabico, talvolta in forma di allitterazione ripetuta, che ne diventa di fatto il nucleo identitario. Si veda per primo l'esempio del celebre⁸ *Frammento della martora* (OT):

Klang» (Spi) e *In memoria* (Sin); Pelosi 2015, sulle presenze della metrica scalare sereniana in Orelli.

5. Come già notato da Pelosi (2015: 66-67). Va specificato in questa sede che OT assume uno statuto particolare rispetto alle raccolte successive, poiché, come già accennato, costituisce in parte un'antologia selezionata di poesie precedenti, edite in sillogi giovanili, tra cui *Né bianco né viola* (1944, Lugano, Collana di Lugano) e *Poesie* (1953, Milano, Edizioni della Meridiana). La tensione narrativa verso i testi lunghi e verso la dilatazione dei versi inizia a diventare evidente negli inediti della fascia 1960-1961 contenuti nelle ultime due sezioni di OT, superando il gusto ancora lievemente ermetico delle sezioni più alte.

6. Tra i numerosi argomenti a favore dell'interpretazione della poesia di Orelli come una narrazione in versi (cfr. Mengaldo 2015: x) se ne segnalano qui due in particolare. Da un lato, la presenza diffusa nei testi a partire da Sin di personaggi parlanti e più in generale l'inserzione frequente di discorsi riportati e di battute di dialogo. Dall'altro, l'esistenza di evidenti fili intertestuali tra testi contigui e, a un livello più alto, tra le sezioni delle diverse raccolte. Pellini per primo ha evidenziato la specularità delle strutture compositive di Sin e Spi, le cui sezioni sono interessate da diverse corrispondenze tematiche (cfr. Pellini 2004: 243-244); si vedano per esempio le due serie marittime *Quadernetto del Bagno Sirena* (Sin) e *Quadernetto del mare* (Spi). Tale specularità risulta sostanzialmente confermata anche in CA. La costruzione macrotestuale è ulteriormente corroborata dallo spargimento entro le diverse raccolte di titoli omonimi o molto simili, come per esempio i due episodi della celebre poesia *Dal buffo buio*: *Dal buffo buio* (Sin) e *Dal buffo buio* (II) in Spi; o ancora, i due testi funebri antitetici per ambientazione *Funerale in laguna* (OT) e *Funerale in campagna* (Spi); le due poesie intitolate *In memoria*, una in Sin e una in CA; tre diversi testi tutti intitolati *Per Agostino* (OT, Sin, Spi). Improntata a un'analisi macrotestuale è l'indagine condotta da Morinini (cfr. Morinini 2021: 11-33; 207-243).

7. È superfluo ricordare la derivazione pascoliana dei procedimenti di questo tipo.

8. Il *Frammento della martora* è stato antologizzato prima nella *Linea lombarda: Sei poeti* curata da Luciano Anceschi ed edita nel 1952 e poi anche nella *Quarta generazione. La giovane poesia* (1945

...

A quest'ora la martora chi sa
dove fugge con la sua gola d'arancia.
Tra i lampi forse s'arrampica, sta
col muso aguzzo in giù sul pino e spia,
mentre riscoppia la fucilerai.

Il testo rappresenta uno dei rari casi in Orelli di schema rimico regolare e strutturante, ma su questo si tornerà diffusamente più avanti.⁹ Per il momento, quel che interessa è la costruzione basata sulla ripetizione lungo i cinque versi di frammenti della parola tematica *martora* e in particolare del nesso *or* (ORA, gola, ARANCIA, TRA, forse, ARRAMPICA), insieme all'insistita allitterazione della vibrante *r*. Discutendo il tema delle figure iconiche nel testo poetico, Giovanni Pozzi ha proposto una lettura del *Frammento* come esempio di palindromo,

giocato appunto fra il nome della bestiola cui s'intitola il componimento, che compare al v. 1, ed «arRAMPica» di due versi sotto, con l'intermezzo di un altro palindromo imperfetto in «ARANCIA»; il resto della parola -TORA è presente pure due volte: per intero in «quest'ORA» e in ipogramma nell'ultimo verso: «Tra i lampi forse s' A-» (Pozzi 1981: 59).

In diverse sedi della propria attività di critico, Orelli ha insistito proprio sui nessi costituiti dalle consonanti *r* e *t* in relazione con la vocale *o*, e in particolare sul nesso *or* in Dante e nel Petrarca “dantesco”, come suoni intrinsecamente attraversati da un rintocco mortale,¹⁰ in virtù del loro evocare sonoramente la parola e quindi l'idea della morte. A conferma del valore connaturato al nesso *or* come sineddoche fonica di morte, è significativa la sua occorrenza in testi a tema luttuoso, primo fra tutti *A un altro*, breve poesia in prosa¹¹ dedicata a un ragazzo caduto durante un'esplorazione montana:¹²

– 1954) curata da Luciano Erba e Piero Chiara (1954). Una ricognizione sulla genesi di questo testo e sugli interventi della critica esistenti a riguardo si trova in Danzi 1989: 86-87. Un autocommento dello stesso Orelli si può leggere ora in Orelli 2014: 65-73.

9. Da notare è anche un altro elemento, questo invece tipicamente orelliano, ovvero la contaminazione di un testo altrimenti in soli endecasillabi con un verso irregolare, in tal caso il dodecasillabo a ictus 3-8-11 «dove fugge con la sua gola d'arancia». Nell'autolettura di Orelli, il verso così fatto doveva rendere «la scompostezza e quasi l'ansia d'una martora spaventata, in pericolo di morte» (Orelli 2014: 66-67).

10. Cfr. Orelli 1990: 11 e Orelli 1988: 40. L'insistenza sul nesso *or* come veicolo dell'idea della morte compare anche negli scritti su poeti contemporanei, si veda il commento alla poesia *Un passaggio* di Sereni presente in Orelli 1994: 79. Il tema della presenza della morte verbalmente dissimulata nella poesia orelliana è trattato nel saggio di De Marchi *Una cosa che comincia con la 'r' in mezzo. Sul tema della morte*, ora in De Marchi 2002: 21-53.

11. Le quattro raccolte citate ospitano (in linea con l'esempio montaliano delle due prose incluse nella *Bufera*) 15 poesie in prosa, delle quali 2 in Sin, 9 in Spi e 4 in CA. Prendendo atto della complessità del tema, mi limito a segnalare il criterio formale distintivo adottato: definisco come poesie in prosa i testi del corpus non versificati, in cui i segmenti testuali (l'andare a capo) tendono a coincidere o coincidono del tutto con l'estensione del rigo sulla pagina o con la fine del periodo. A questo aggiungo un criterio paratestuale (cfr. Crocco 2021: 11): a simili testi, benché scritti in prosa, va accordato anche lo status di poesia, proprio perché inclusi dal loro autore in libri di poesia.

12. Il testo è parte di un dittico e fa seguito alla poesia *A un ragazzo perito in montagna*, alla quale

L'indomani del giorno che la sorda su per rocce friabili evitate dagli esperti ti fece secco con quella bella corda che non dovevi nascondere nel sacco, io nel bosco allungando lo sguardo tra i rami vedevo giovanotti non tanto leggeri di testa (ma, certo, di tasca) muoversi come esatti danzatori su un alto tetto rosso per passarsi la tegola vecchia, la nuova. Ma sospetto era ogni tonfo in quel silenzio, ogni segno di vita.

La disseminazione del nesso entro il testo (*giorno, rocce, danzatori, rosso*, la rima interna *SORDa: CORDa*) risulta ancora più in rilievo se si considera che la cellula *or/ro* è sempre posta sotto accento tonico nelle parole in cui compare; inoltre, la significazione mortale è rafforzata anche dal legame allitterativo che il nesso crea con le «rocce friabili» causa della morte del ragazzo arrampicatore, in un implicito parallelismo tra la durezza delle rocce e la durezza della consonante vibrante *r*. Una simile irradiazione del nesso mortale si può trovare anche entro *Una visita*, testo di chiusura di *Spiracoli*. Gli argomenti dolorosi e difficilmente dicibili del ricovero ospedaliero e della malattia terminale vengono tematizzati proprio attraverso la ripetizione di una cellula fonica così semanticamente marcata per Orelli, fino allo scioglimento definitivo del contenuto mortifero, reso manifesto nell'*explicit* della poesia che si chiude proprio sul sintagma «ti uccido» (60), detto dal poeta a una fastidiosa mosca insinuatasi nella stanza di ospedale.¹³ Si riportano dal lungo componimento soltanto due strofe brevi e un segmento della lassa centrale:¹⁴

I rapporti difficili coi fiori,
specie nei corridoi.

Mentre le due compagne, forse, dormono
voltandomi la schiena, subito mi saluta
la mite signora che vengo ogni tanto a trovare,
e mi parla di teneri agguati autunnali.

[...]

Mi tornano a mente

incontri di primavera, e dico: «Anche fuori sui prati
non sempre mi va bene quando cerco
cicorietta. Una volta una donna, dopo avermi tenuto
d'occhio un bel po' nella piana da Camorino a Comelina,
mi ha lentamente avvicinato e mi ha detto "signore,
mi piace tanto anche a me questa insalata".

Anche in questo caso, la messa in rilievo della cellula *or* risulta aumentata dalla presenza di ulteriori fenomeni di identità fonico-ritmica: l'assonanza a contatto sulla

è legata fin dal titolo consequenziale, a conferma di nuovo dell'esistenza di forti fili intertestuali e narrativi tra componimenti contigui.

13. Va peraltro notato in questa sede il probabile riferimento montaliano insito nel titolo *Una visita*, che rimanda alla *Visita a Fadin* nella *Bufera*, proprio sul tema della malattia terminale.

14. Salvo diversa indicazione, tutti i maiuscoletti nei testi citati sono miei.

tonica e sull'atona finale nel caso di *fiori: corridoi*; l'identità ritmica sdrucchiola e la risonanza tra le due terminazioni *-ono* e *-ano* nella successiva coppia a distanza *dormono: tornano*. Artifici di questo tipo emergono in modo sistematico entro tutta l'opera orelliana, tanto da costituirne, come detto, una delle cifre stilistiche più esposte. All'interno di una delle ultime poesie in prosa di CA, il ricordo di gioventù *Alma Mater*, ci si imbatte in una *mise en abyme* della poetica ruotante intorno al suono delle parole e delle singole lettere:

«Tanti anni fa, in Svizzera, a Friburgo», dissi con allegria, «un amico mi ha insegnato due canzonette di quando era bambino a Sofia. Ricordo ancora l'aria e le parole, ma, di quel che vogliono dire, niente.» Dissi le parole, che le donne mi tradussero senza difficoltà. «D'ora in avanti posso cantarle con maggior piacere», dissi ringraziandole. E infatti, per qualche anno, benché non le cantassi quasi mai, ho ricordato il loro significato, ma poi me ne sono di nuovo scordato [...]

Cominciano entrambe con parole accese da i tonica, *Ticha* l'una, e l'altra *Zimata mina*, e presto scappa via una parola lunga e ruzzolando sembra svestirsi per essere se stessa, ma non saranno quattro parole?: *proletmilagivotvorna*.¹⁵

A imporsi in modo permanente nella memoria non è tanto il significato delle parole, quanto la loro fattura ritmica e timbrica. Una simile considerazione risulta in linea con l'attività e il pensiero dell'Orelli critico letterario e saggista, quando afferma di sé stesso che «sono sempre stato tra quelli che Gianfranco Contini, mio maestro, chiama *operai della critica verbale*» (Orelli 2012: 9); intendendosi per critica verbale il tipo di esegesi che trova le proprie fondamenta in un solido aggancio al testo e alle materie prime che lo compongono. Altrove, negli *Accertamenti verbali*, l'autore sottolinea come ogni buon esercizio critico dovrebbe sempre a suo avviso andare alla ricerca di «una consostanzialità di significante e significato» (Orelli 1978: 9) o, con la nota definizione di Osip Brik, di un «complesso ritmico-semantic» (Brik 1968: 180),¹⁶ non slegando mai un aspetto dall'altro. Nell'opera poetica la ricerca di tale consustanzialità è perseguita proprio attraverso l'uso di figure di identità fonico-ritmica che cesellano i singoli testi e imprimono loro coesione e coerenza.

2.1. Riconosciuta la pervasività dei fenomeni iterativi di questo stampo, si può tentare di isolarne alcuni contesti di occorrenza più marcati. In tal senso, la ripetizione strutturante di un dato nesso può essere spia del già citato legame intertestuale forte esistente tra testi contigui. È il caso di due poesie in prosa successive di *Spiracoli*: nell'ecfrasi narrativa *Su una cartolina* il nome di Euridice, soggetto del dipinto descritto, provoca l'irradiazione nel testo dei nessi costituiti da affricata palatale sorda *c* + *e/i*:

15. Corsivi nel testo.

16. In particolare, nella trattazione di Brik «questi due elementi [sintetizzando un po' sommariamente, l'aspetto semantico e quello ritmico] non sussistono separatamente, ma vengono alla luce simultaneamente, dando origine alla specifica struttura ritmico-semantic, che è diversa sia dal linguaggio abituale, sia da una serie di suoni senza senso» (*ibidem*).

Seduta sul manubrio, la faccia rivolta a(d) Orfeo, Euridice vedeva fuggire la montagna su cui erano stese immense lenzuola di neve.

Orfeo talvolta quasi si spaventava accorgendosi che Euridice c'era solo dalla cintola in su: il resto era cielo.

Sempre, come giungevano in vista di A., piegavano verso Q., dove, nascosta dalla chiesa, c'era l'osteria.

Il nesso *ci* torna nella seguente poesia in prosa breve *Roma 1939 (eccitava, ci aveva, pronuncia, Pincio, baci)*, a saldare la tessitura fonica continua tra i due testi.

Tipologia testuale privilegiata in quanto all'uso di figure di iterazione fonica è poi quella delle poesie di ambientazione infantile.¹⁷ In questi testi è frequente che a prendere la parola, o in ogni caso a dettare l'intonazione del componimento, siano proprio i bambini che lo popolano, generando un impasto fonico-ritmico volto a restituire sul piano del significante il «mormorio magico» (Gorni 1990: 14) della parola orelliana legata al cerchio familiare. A testimone di questa ampia categoria, si estrapolano tre versi dal raccontino *Per Lucia* (Sin), tutto giocato sull'allitterazione dell'occlusiva velare sorda *k* e in particolare del nesso *ch* + vocale anteriore:¹⁸

C'ero una volta io CHE ti guardavo fare il bagno di SCHIUMA
nel bosco a POCHI-molti passi un salto dal nulla in un MUCCHIO
di foglie SECCHIE di CASTAGNO non più leste a CRICCHIARTI

Oltre che nelle poesie infantili, forme di iterazione fonica con funzione strutturante si osservano nei contesti a dominante plurilinguistica, presenti soprattutto in *Sinopie* e *Spiracoli*. L'impiego di questi artifici retorici implica in tale tipo di testi una sfumatura diversa, in qualità di strumenti orientati non più a una designazione affettivamente connotata, bensì a omogeneizzare amalgami molto variegati dal punto di vista linguistico. Una fitta trama di collanti fonici con funzione uniformante si trova ad esempio in *Ascoltando una relazione in tedesco*, III (Spi):

AM RANDE intanto
che il Consiglio d'Europa approfondisce
la nozione di responsabilità
e il nostro nel suo piccolo affronta
la questione dei beni dello Scià
(l'aspettavo, è venuta la parola
liberatrice: Deontologie)
PAUTOSAMENTE AUMENTANO i ciarpami

17. Si fa riferimento soprattutto alle diverse poesie infantili di *Sinopie*, dedicate alle allora piccole figlie Lucia e Giovanna. Interamente a tema infantile è la sezione di *CA Con Matteo, Maria, Alessia, Valerio e Nevio*, che vede protagonisti i cinque nipotini del poeta.

18. L'insistenza sul suono dell'occlusiva velare sorda crea peraltro un collegamento intertestuale con il componimento *Due passi con Lucia, d'autunno*, sempre inserito in Sin e sempre dedicato alla figlia Lucia. Il primo verso di questo secondo testo, «I fichi del ricco traboccano dal parco», è commentato dal poeta in nota come segue: «Pensavo, cominciando, che *ricco* pungesse assai più di *riccio*» (Orelli 2015: 128).

le cose rifiutate
 perché un povero uccello vi s'impigli
 rovistì a lungo prima
 ch'io corra zu *den Ziegen*, *pardON*, zu *den Zügen*.¹⁹

È rilevante sottolineare qui come l'identità delle cellule ripetute investa anche il piano ritmico: la corrispondenza tra «la nozione» al (3) e «la questione» (5) si spinge oltre la semplice iterazione del nesso *on* e interessa anche la posizione del primo accento forte dei due versi, posto nella stessa sede ritmica, a generare la rima interna tra i due sostantivi trisillabi *nozione* e *questione*. Un fenomeno simile si può osservare nei sintagmi «*Am rande* intanto» e «paurosamente aumentano», in cui il nesso sillabico che viene ripetuto (*an* nel primo caso e *men* nel secondo) risulta portatore di accento sia grammaticale che metrico, dando origine a una sorta di rima ritmica interna al verso. Oltre all'iterazione degli elementi evidenziati, è da notare come in questo componimento il tentativo di compensare la commistione tra lingue e linguaggi diversi, che va dagli inserti tedeschi allo «Scià» italianizzato del (5) alla presenza di specialismi provenienti da vari linguaggi tecnici («nozione di responsabilità» al v. 3, «*deontologie*» al v. 7), si serva anche di più tradizionali strumenti di equivalenza in punta di verso come rime e assonanze. Si vedano la serie in rima tronca e ipermetra *intanto: responsabilità: Scià: ciarpami: rifiutate* e le assonanze esterne *affronta: parola, approfondisce: deontologie* e sulla sola *i* tonica *impigli: prima*, cui si aggiunge l'assonanza al mezzo su tonica e atona finale *impigli: rovistì*. La firma orelliana si può trovare anche all'interno di queste equivalenze più canoniche, se si considera che quattro delle parole in punta di verso recano al loro interno il nesso sillabico *ta*, sotto accento tonico in tre delle quattro occorrenze (*intanto, responsabilità, affronta, rifiutate*; con l'aggiunta di *aspettavo* interno al v. 6).

Un altro caso particolarmente marcato si dà nei testi in cui il riverbero del nesso consonantico o sillabico condiziona a un livello molto profondo il piano del significato, diventando tema esplicito del componimento. Un esempio emblematico, ancora in contesto plurilinguistico, è costituito da *Ascoltando una relazione in tedesco*, II (Spi), tutta giocata sul bisticcio tra il nome di Yvonne e il suo appellativo di donna-cannone:

... *das hat gewirkt. Und nun,*
Buchstabe B wie Berta... DONNA che fila, CANNONE,
 DONNA-CANNONE: mi ricordo YVONNE
 forse un Venerdì Santo al Luna Park di Como.
 Fuori dal barACCONE due nani imbonitori
 reggevano un vasto ridicolo paio
 di mutande gridando venite a vedere
 YVONNE DONNA-CANNONE venite cento lire.
 Poi che ci disse di sua condizione
 e i pochi spettatori facevano un buffo silenzio

19. Corsivi miei.

alzò la GONNA YVONNE sugli incerti confini
 e aggiunse: se uscendo qualcuno mi vuole toccare
 La vedo dopo tanto tempo alzarsi e muovendosi come
 un'otaria, più alta di quel che credevo, andarsene nel mare.

Secondo esempio per questa categoria è *Imber* (CA), breve testo imperniato sulle risorse costruttive della vocale *i*, secondo Orelli lettera portatrice di un certo «semantismo luminoso» (Orelli 1994: 84):

Ingarbugliatamente
 – ìggina, – ìggina, infronda
 inestinte illusioni, irida insidie,
 immorbidisce irritrosita Irmunda,
 Ines inespugnata istiga, imperla
 Immacolata immigrata «in Insvizzera»,²⁰
 idoli irride,
 irrorà
 infanzia inesauribile

La poesia, situata forse non a caso nell'ultima raccolta, può essere interpretata come una dichiarazione metapoetica, in modo simile al passo di *Alma mater* citato poco sopra. Tanto più che essa gioca non sull'iterazione di un nesso consonantico o sillabico, come visto altrove, ma sulle possibilità espressive di una singola lettera, così come sulle risorse creative e linguistiche dell'«infanzia inesauribile». A ricordare al lettore, da un lato, che è proprio dai singoli fonemi e dagli elementi minimi del discorso che ha inizio la costruzione del testo letterario nelle sue numerose possibilità combinatorie; dall'altro, che proprio dell'immaginifico mondo infantile Orelli si serve in continuazione come di una lente di ingrandimento privilegiata sul mondo.

Un ultimo caso di uso esposto e strutturante dei fenomeni di ripetizione fonica riguarda l'uso dell'allitterazione in punta di verso, che diventa un sostituto di pari grado di rima e assonanza. Programmatica in tal senso risulta la fattura della poesia che apre l'opera omnia, *Perché il cielo è più ingenuo* (OT):

Perché il cielo è più ingenuo
 splendono bacche rosse,
 fanciulli seminudi
 giocano coi superstiti CAMOSCI.

Gli scoiattoli uccisi
 si sono ritrovati per salire
 in lunga fila dal Padreterno
 a perorare la mia CAUSA.

20. Grafia errata nel testo.

La ripetizione del nesso *ca* diviene qui veicolo di coesione interstrofica, poiché collega l'ultima parola della prima quartina all'ultima della seconda (*camosci* e *causa*), aggiungendosi con funzione compattante alla serie di assonanze alla tonica in punta di verso *rosse*: *camosci* nella prima strofa e *uccisi: salire*, seppur molto debole, nella seconda. Una simile diffusione di fenomeni allitterativi entro le parole in punta di verso si osserva poi lungo le quattro strofe che compongono *Nel cerchio familiare* (OT), delle quali se ne riportano a campione due:

Entro un silenzio così conosciuto
i morti sono più vivi dei vivi:
da linde camere odorose di CANfora
scendono per le botole in stufe
rivestite di legno, aggiustano i propri ritratti,
tornano nella stalla a rivedere i CAPI
di pura razza bruna.

[...]

La cote è nel suo corno.
Il pollaio s'appoggia al suo sambuco.
I falangi stanno a lungo intricati
sui muri della chiesa.
La fontana con l'acqua si tiene compagnia.
Ed io, restituito
a un più discreto amore della vita...

Anche in questo secondo caso, la trama iterativa interviene a rafforzare il ruolo coesivo dato dalle assonanze in punta di verso: la serie sulla *a* tonica *ritratti: capi* nella prima strofa, ripresa da *intricati* nell'ultima; *conosciuto: stufe: bruna*, riprese da *sambuco* nell'ultima strofa; *compagnia: restituito: vita* a contatto nei tre versi finali, con il sostantivo *vita* che si lega anche per via etimologica al *vivi* del (2). Esempi di questo tipo si trovano senza difficoltà lungo tutta l'opera poetica di Orelli; basterà al lettore aprire a caso qualche pagina e tentare altrove l'esercizio appena fatto sulle due poesie di OT per osservare la frequenza del fenomeno. Lo stesso si può dire per le due firme orelliane del palindromo, sullo stile di «la RANA ONORA l'ANADIPLOSI» in *Momento estivo* (Sin) o di «SPARSO CON PARSIMONIA» in *Moosackerweg* (Spi); e dell'anagramma a distanza ravvicinata, come quello tra *vedo* e *devo* in «Vedo il sole che è un fuoco» (6) e «Devo dire una cosa alla tua ascella» (8) entro la celebre *Dal buffo buio*, (Sin); o tra *lago* (14) e *gola* (16) in *A un mascalzone* (Sin); tra *meglio* (17) e *moglie* (19) nel *Quadernetto del Bagno Sirena*, II (Sin); ancora, *corridoi* e *di ricordi* nel verso «Per quali verdi corridoi di ricordi» (9) di *Per Agostino* (Sin); *sirena* e *resina* in «sirena che prometti buona resina!» (*Vorfrühling*, Spi); oppure tra *Clelia* e *l'elica* nel distico «Clelia che se le gira / l'elica un altro giorno» (16-17) nel componimento omonimo *Clelia* (Spi). I due fenomeni possono anche incrociarsi tra loro, si veda la sequenza «SALTI ACCOSCIATI, COSTALI / sugli OSTACOLI» (15-16) contenuta nel testo *In memoria* (Sin); oppure presentarsi nella variante della metatesi (*lume* e

lemuri di nuovo in *Vorfrühling*, in punta al primo verso della prima strofa e al primo della seconda).

3. Guardando ora all'uso della rima e alle sue tre tradizionali funzioni demarcativa, strutturante e ritmica, si può affermare che a entrare in crisi nell'opera di Orelli, in linea con la tendenza novecentesca,²¹ sia senz'altro la funzione strutturante, subito seguita da quella demarcativa. Le sue rime non si compongono quasi mai in schemi regolari e riconoscibili, così come possono essere indistintamente in punta di verso, interne o al mezzo. Al tempo stesso, però, è proprio in mancanza di strutture strofiche regolari che la rima, specie se esposta in punta di verso, può ancora assumere in alcuni componimenti una funzione coesiva, creando legami tra le diverse strofe oppure compattando circolarmente l'inizio e la fine di un testo. Altrove sarà invece presente soltanto in modo episodico, evidenziando legami fonici all'interno delle poesie alla stregua di qualsiasi altra figura di suono. In entrambi i casi, si definirà questa rima come rima residuale. Ovvero, una rima che porta ancora con sé il potere di alludere alle sue funzioni tradizionali, laddove riesca a stagliarsi dal sostrato delle altre figure retoriche di suono per dare compattezza e identità ai testi; ma che al tempo stesso lascia tale ruolo tradizionale solamente abbozzato, non riuscendo a farsi davvero strutturante in senso canonico se non in rarissimi casi. La persistenza di una vera funzione strutturante (con la presenza di non più di un verso irrelato) si osserva solo in quattro poesie lungo tutta l'opera: il già citato *Frammento della martora* e l'*Epigramma veneziano* in OT, per le quali si osserva rispettivamente uno schema ABABB²² e /A/b/A/xB; la quartina *Quadernetto del mare*, IX in Spi, con schema AB'AB'. Non sorprende che il grado massimo di regolarità rimica si trovi proprio nei testi più brevi e che oscillano intorno o coincidono con la forma archetipica²³ della strofa tetrastica. L'ultimo testimone di uno schema di rime ben definito è *L'ušpedà da Zürigh* (CA), con sequenza A'A'xb'C'b'C'D'D'. Anche questo costituisce tuttavia un caso particolare, poiché situato all'interno della sezione *In riva al Nilo* dell'ultima raccolta edita, composta interamente da poesie in dialetto di area lombardo-ticinese. La caratteristica principale di questi componenti, in accordo con molti recuperi secondo-novecenteschi della poesia vernacolare, è proprio un uso ancora tradizionale della rima, nel caso di Orelli soprattutto tronca.²⁴ In bilico tra funzione strutturante e coesiva è infine il caso di *Torcello*, testo che anche all'interno della stessa OT, la raccolta più conservatrice, acquisisce uno statuto peculiare poiché in principio parte, insieme all'*Epigramma veneziano* menzionato poco sopra, di un gruppo tematicamente molto coeso di *Epigrammi veneziani* (in parziale debito con i *Venezianische Epigramme* di Goethe) editi per la prima volta in *Poesie* (1953).²⁵ In questo testo composto da soli settenari, la somma tra rime e assonanze

21. Cfr. Giovannetti, Lavezzi 2010: 190.

22. Con la parziale eccezione di una rima per l'occhio nel gruppo B *arancia: spia: fucileria*.

23. Cfr. Mengaldo 1989: 51.

24. Una riflessione sintetica su «un uso primario e non riflesso degli schemi metrici» (Brevini 1990: 111) nella poesia dialettale novecentesca si trova in Brevini 1990: 110-111, in dialogo soprattutto con Capovilla 1986.

25. Cfr. Morinini 2021: 45; 49. Si cita in questa sede anche il lavoro di traduzione svolto da Orelli su

alla tonica finale (*arsi*: *affondare*, arricchita da consonanza, e *ricorda*: *suoni*) arriva a delineare un regolare schema alternato a'xa'x xbx²b:

La passa rosa va,
passa tra verdi arsi,
esita e, sfatta già,
desidera affondare.

E c'è chi la ricorda
come da anni, e aspetta
l'Arcangelo, che suoni
dal mare la cornetta.

Al di là di questi casi limite, un ruolo coesivo forte e molto più diffuso è svolto dal tipo di rima esterna che collega primo e ultimo verso di un testo, chiudendolo circolarmente a modo di *ringkomposition*. Ciò accade per esempio nel *Quadernetto del bagno Sirena* di *Sinopie*, I, in cui la rima *mare: fare* unisce il primo e l'ultimo verso del componimento diviso in tre terzine:

Calmo, limpido il mare
che prende e dà memoria
e a te darà sopra tutto salute.

[...]

«Vieni», dici, «fa' il morto,
è così facile.» A me
che appena il vivo so fare.

Se si considera che questo è il primo testo della detta sezione marittima, la facilità della rima tra *mare* e *fare* potrebbe anche far pensare a una dichiarazione di intenti, come un manifesto della maggiore leggerezza di tono della serie vacanziera. Anche in questo caso, inoltre, la rima circolare si somma all'artificio tipicamente orelliano dell'allitterazione sulle parole in punta di verso, che collega tra loro le terminazioni di verso *Mare, Memoria, Morto, Me*. Proprio lo scarto esistente tra fenomeni allitterativi non istituzionali in punta di verso e rima contribuisce a conferire ancora maggiore rilievo alla rima stessa. Un esempio coesivo e circolare di rima tronca (piuttosto usata da Orelli) si trova nella strofetta [*Ah dopo tanti bianchi il lillà*] (Spi), oltre alla rima identica tra quarto e sesto verso, a garantire non solo coesione ma anche un andamento cantabile:

Ah dopo tanti bianchi il lillà
così viola intravisto contro il muro
della tua casa in montagna,

Goethe, confluito nella miscellanea *Poesie scelte* (1957, Milano, Mantovani).

Carlotta che m'hai guidato leggera
 nei primi tanghi su piste ai margini
 del bosco, leggera
 sei passata di là!

Tipicamente novecentesco è peraltro l'uso straniante di rime facili e di versi brevi e cantabili per narrare una materia tragica, qui la morte di Carlotta; si pensi per esempio alle canzonette caproniane per la defunta madre Annina ne *Il seme del piangere* (1959). Numerosi esempi di rima con funzione coesiva sono poi disseminati lungo i testi brevi di CA, a suggerire un parziale ritorno nella raccolta più tarda alle forme chiuse, dopo la propensione alla lassa lunga narrativa maggioritaria in Sin e Spi. Si citano a campione la coppia tronca *santità*: *sa* che apre e chiude i dieci versi di *[Della tua personale santità]* o, in contesto pluristrofico, la rima circolare *micetto*: *laghetto* che lega il primo verso della prima strofa all'ultimo verso dell'ultima strofa in *[Scappa scappa il micetto]*. Meritevole di attenzione è la coppia *foschia*: *Lucia*, posta in apertura e chiusura alla strofetta *[Dalla mite foschia]*:

Dalla mite foschia
 emersi sul terrazzo: ancora un fiore
 che non vuol esser colto, un garofano
 di bosco, vescovile.
 Poi nei falbi grovigli d'autunno
 ne scovi che bastano a un mazzo.
 E quando il sole invade la chiesetta,
 a due a due dall'Ultima Cena
 ci guardano altri fiori
che moltiplicano
 gli occhi infilzati di Santa Lucia.

L'interpretatio nominis tra la foschia del primo verso e il legame etimologico del nome Lucia con il campo semantico della luce amplia il proprio raggio di azione, riverberandosi nell'opposizione tra la mite foschia e il falbo autunno da un lato e la chiesetta invasa dal sole dall'altro. La chiusura circolare del componimento è inoltre garantita dal polittoto tra *fiore* al secondo verso e *fiori* al terzultimo, posto subito prima del distico finale e evidenziato proprio dal successivo verso a gradino, che separa visivamente la chiusa dal resto del testo; la circolarità risulta ancora maggiormente rafforzata se si considera l'etimologia del termine francese per il *garofano* al (2), *oeillet*, ovvero "occhietto", in corrispondenza con gli «occhi infilzati» dell'ultimo verso.

Il ruolo coesivo della rima in punta di verso può quindi presentarsi in una versione più sfumata, creando nei testi delle zone interne di corrispondenza senza tuttavia arrivare a chiuderli o a compattarli circolarmente. Un caso molto frequente in tal senso è quello della rima interstrofica a distanza. La rima di questo tipo può comporsi in strutture più regolari e definite, come la coppia tronca *più*: *blu* che fa rimare tra loro i versi finali delle due strofe di cinque versi del *Quadernetto del mare*,

III (Sin). Simile è il caso di [*Ich denke dein se il treno*], primo testo della serie *Con Matteo, Maria, Alessia, Valerio e Nevio* in CA, in cui l'ultimo verso di ognuna delle tre strofe si inserisce in una stessa serie rimica (*altrove: dove: muove*).²⁶ Di nuovo in Sin, la poesia [*«Dio vuole ch'è sabato»*] disegna una corrispondenza interstrofica precisa tra il terzo verso della prima strofa che si aggancia in rima verbale al terzo verso della seconda (*guardare: tornare*). Numerosissimi sono gli esempi in cui la rima interstrofica si limita invece a creare tra le diverse unità del testo un generico legame fonico-ritmico, non foriero di ulteriori corrispondenze sul piano strutturale. Solo una manciata di esempi di coppie rimiche di questo genere: *tarocchi: occhi* nella *Sera a Bedretto* (OT); *scende: accende* in *L'Estate*; (OT); *metano: meridiano*, cui si aggiunge in rima per l'occhio ritrovano in *Quadernetto del Bagno Sirena*, VIII (Sin); la rima identica *sole: sole* in *Strofe di Marzo* (Sin); *plissettato: pensionato* in *Cardi*, III (Sin); di nuovo rima identica *detto: detto* in *Una visita* (Spi); le serie *lui: più: ignudi: gnu e Mah!: là* in *Uganda 1980* (CA); la serie *badia: dia: sia* in [*Tinto i capelli, mutande*] (CA).

3.1. Rispetto alla rima del tipo episodico, sarà sufficiente sottolineare la pervasività della sua occorrenza. Questa tipologia non è tesa a tracciare un legame coesivo nell'ossatura dei testi né tra una strofa e l'altra, ma soltanto ad arricchire la trama fonico-ritmica del dettato. In virtù di questo uso "a grado zero", la rima episodica risulta spesa nei testi come una figura di suono tra le altre, non più in evidenza di paronomasie o assonanze (e per questo motivo la sua presenza risulta egualmente diffusa in tutte le raccolte, senza distinzione tra sillogi più e meno conservative). Senza bisogno di presentarne un elenco anche solo selettivo, si può semmai segnalare l'occorrenza di alcuni casi nei quali la rima episodica evidenzia alcune zone semanticamente più dense dei componimenti. È il caso del distico che chiude la prima strofa di *Nel cerchio familiare* (OT): «nel cerchio familiare / da cui non ha senso scampare». La facilità della rima in *-are*, insieme anche alla *levitas* dei due versi (un settenario a due ictus e un novenario anfibrachico), fa sì che il distico si imprima nella memoria del lettore, offrendogli un sicuro punto di appoggio²⁷ e garantendo massimo risalto a uno dei nodi tematici cruciali della poetica orelliana, il desiderio antitetico di fuga dal proprio orizzonte conosciuto e al tempo stesso di rifugio in esso. Una rima episodica tesa a concentrare l'attenzione del lettore sui versi che investe si trova anche in corrispondenza di epifonemi o finali sentenziosi,²⁸ come nella memorabile chiusa di *Verso Basilea* (Spi), sigillata dalla rima interna inclusiva *invita: vita*:

26. In questo caso le corrispondenze sono peraltro più ampie, con il primo verso della prima e della seconda strofa che rimano tra loro (*branco: bianco*) e la rima *tocca: bocca* che lega il secondo verso della prima strofa al quarto della terza.

27. Cfr. Coletti 1986: 215.

28. È da notare che in questo addensamento della rima nei finali di componimento, specie se di carattere sentenzioso, emerge ancora una volta in Orelli un tratto montaliano, e prima ancora leopardiano (cfr. Coletti 1986: 222 e Dal Bianco 1997: 160).

Vacche brucano in fila tra lunghe strisce d'un giallo
vicinissimo a un tratto, abbacinante.

*Flachs*²⁹, dice il compito signore, ma sbaglia, o vede azzurro,
è *Raps*, colza, già l'olio adulterato
della seconda sillaba ha mietuto
vittime in Spagna.

Da un affisso una donna
invita a non prendere troppo sul serio la vita.

In questo esempio l'uso della rima non solo è di per sé marcato nel contesto del componimento in cui è spesa, ma finisce anche per disattendere l'attesa del lettore, che si sarebbe più facilmente aspettato di trovare il predicato verbale *invita* in punta al verso precedente, a creare una rima baciata, invece che rigettato nel verso successivo da un'inarcatura così forte anche dal punto di vista ritmico e intonativo.

Un'ulteriore possibilità è quella della rima volta a generare un effetto parodico o dissacrante in contesti plurilinguistici, come in come *Estive*, X (CA):

Scirocco non frastorna
il fico dal suo maturare
né lo scapolo (pure non trattato)
dalla *Vita di Einstein* (le Génie,
l'Homme). Le couillon
strepita MAXIBON.
È sabato, «i mariti
vengono a lucidarsi le corna».

Si osserva qui una compresenza con i fenomeni osservati precedentemente. Se la rima *frastorna: corna* interviene infatti a garantire forte coesione formale al testo, chiudendolo in una struttura circolare, al tempo stesso però proprio questa stessa rima diventa strumento privilegiato di ironia: l'aulico settenario «Scirocco non frastorna» cozza con il suo rimante basso «vengono a lucidarsi le corna», in un'allusione rovesciata a *La casa dei doganieri* montaliana, dove *frastorna* rima con *torna*³⁰ e non Scirocco ma «Libeccio sferza» (6). L'effetto comico diventa ancora più deliberato nella serie tronca *Homme: couillon: MAXIBON*. Il nome di un noto gelato, mimato anche nella trascrizione maiuscola, rima con un insulto per il quale l'uso del francese svolge una funzione solo in apparenza attenuante, ma proprio lo stesso francesismo aumenta in realtà il portato comico. Sulla scia della nota rima *Nietzsche: camicie* e in generale del trattamento gozzaniano e crepuscolare dell'equivalenza fonica in punta di verso, Orelli mostra qui un uso più che mai novecentesco della rima, che non solo, come visto, non segue mai schemi prefissati, ma arriva anche a includere «qualsiasi elemento del vocabolario di qualsiasi settore: da quello auli-

29. Corsivi nel testo.

30. La rima *frastorna: corna* appare nel distico «e il calcolo dei dadi più non torna. / Tu non ricordi; altro tempo frastorna» (9-10). Lo stesso verso incipitario del testo di Orelli «Scirocco non frastorna» può peraltro considerarsi un'allusione al sintagma «Tu non ricordi» che apre e scandisce *La casa dei doganieri*.

co a quello prosastico, da quello tecnico a quello colloquiale» (Coletti 1986: 211), generando «accostamenti spesso incredibili e ironici» (*ibidem*). Insomma, proprio quegli artifici fonico-retorici che svolgono una funzione coesiva e in qualche modo regolarizzante si fanno al tempo stesso, nell'Orelli maturo, sede privilegiata di ironia e comicità.³¹

Dopo qualche considerazione su questi casi marcati, è però bene riportare l'istituto della rima all'interno della più ampia tessitura sonora entro la quale è abitualmente incastonata. Se infatti può a volte assurgere, come visto, a una funzione più alta di quella svolta dalle altre figure fonico-ritmiche, il caso normale e non rilevato è quello di una coesistenza a pari livello di rima, assonanza, consonanza, allitterazione, paronomasia e simili. Da questo punto di vista, la rima di Orelli può rispecchiare entrambe le tendenze novecentesche viste da Coletti: da un lato, e nella maggior parte dei casi, è abbassata e diluita nella linea orizzontale o sintagmatica del testo, come parte di «uno dei tanti elementi di omogeneizzazione del discorso, di saldatura fonica estesa a superare ogni soluzione di continuità» (Coletti 1986: 210). Dall'altro, per esempio nei casi osservati di rima interstrofica coesiva, si può assistere a episodici recuperi di una funzione verticale o paradigmatica in cui la rima, più delle altre figure di equivalenza fonica, «fungerebbe da interruttore del percorso lineare, segnalando somiglianze lontane o dislocate in posti inattesi» (*ibidem*).

4. Una terza fondamentale figura iterativa che può assumere ruolo coesivo e strutturante è l'anafora, della quale si tenterà di isolare alcuni tipi più pertinenti al presente discorso. Per sfronare il campo di indagine, è necessario in primo luogo individuare il tipo particolare che interessa qui, ovvero quello che investe le strutture portanti dei componimenti in cui appare, assumendo al loro interno un rilievo organizzativo quando non strutturale. Una prima distinzione in tal senso va fatta tra anafora a contatto e anafora a distanza; in linea generale, il tipo rilevante in termini di strutturazione dei testi è il secondo, per l'ovvio «ruolo almeno potenzialmente logico-costruttivo sull'impianto globale della poesia» (Dal Bianco 1998: 210) svolto dai richiami distanti tra loro. Ci si occuperà perciò principalmente delle anfore a distanza, ossia quelle per le quali tra i versi che contengono il sintagma anaforico intercorre almeno un altro verso.

Il più forte potere strutturante si dà entro il tipo a *refrain*, nel quale a ripresentarsi in zone diverse del componimento è una stessa frase o locuzione di senso compiuto che si ripete a guisa di ritornello. L'opzione più attestata in tal senso è che

31. Vale peraltro la pena osservare che in un testo come *Estive*, X agisce anche un altro stilema, di possibile provenienza sereniana. Le virgole caporali che racchiudono parte degli ultimi due versi («[...] i mariti / vengono a lucidarsi le corna») aprono un dubbio sullo statuto da accordare all'enunciato che racchiudono: lo si deve considerare una non meglio specificata citazione? O un discorso riportato e pronunciato da qualcuno che non è il poeta? Una situazione simile si trova per l'appunto nel Sereni degli *Strumenti umani*, specie nei testi più spinti dal punto di vista della sperimentazione formale come *Una visita in fabbrica*, dove accade di imbattersi in una certa ambiguità in termini di attribuzione dei discorsi presenti sulla pagina e in situazioni testuali in cui «il confine tra locutore ed enunciatore può essere molto labile, più di quanto non spieghi la pura appartenenza alla dimensione fittiva caratteristica dei discorsi letterari» (Scaffai 2015: 163).

il *refrain* appaia, in contesti pluristrofici, all'inizio di strofe diverse, come nel caso di *C'è gente* (OT): «C'è gente che s'abbraccia / così, senza partire» (prima strofa); «C'è gente che s'abbraccia subito dopopranzo» (seconda strofa) o del *Quadernetto del Bagno Sirena*, III (Sin): «Come viene la sera chi sa mai» (prima strofa); «Come viene la sera la Graziella» (seconda strofa). Ancora, in *Blu di metilene* (Spi), il sintagma «Domani *a* sera»³² apre entrambe le strofe del testo: «Domani *a* sera, dice senza lacrima»; «Domani *a* sera, costretta a lasciare per sempre». La frase-ritornello può poi trovarsi a inizio e a fine componimento nel caso di poesie monostrofiche, come in *A un mascalzone* (Sin):

No, caro, non farò
come il cane del Zigra, che, levata
sul Motto di Dalpe invece
d'una lepre una volpe, giù
da Trentavalli e Rio Maggiore
per la conca di Prato la cacciò

[...]

No, grazie,
non farò come il cane del Zigra.

L'esempio è particolarmente interessante perché costituisce un caso di poesia a sintassi continua.³³ Proprio l'uso della sintassi lunga consente il dipanarsi di un movimento narrativo nel testo, di nuovo sull'esempio montaliano di testi quali *Languilla* presa a esempio da De Marchi; ma anche *Il ritorno*, del quale Bozzola sottolinea il carattere di «processo in atto, che si svolge sotto gli occhi del lettore» (Bozzola 2006: 13), come nel testo orelliano. La ripetizione collocata a inizio e a fine testo incornicia un unico lunghissimo periodo, diramantesi a partire dalla reggente anaforica del primo distico in una cascata subordinativa lunga 23 versi, interrotta soltanto dalla ripresa finale. L'accumulo verticale di circostanziali continuamente aggiunte alla subordinata di primo grado («[...] che, levata / sul Motto di Dalpe invece / d'una lepre una volpe, giù / [...] la cacciò») contribuisce a dare al lettore l'idea di un giro

32. Corsivo nel testo. Proprio la preposizione in corsivo potrebbe forse conferire ulteriore rilievo al sintagma anaforico, se si considerano per intero i due versi interessati: il sintagma «domani *a* sera», per come è inserito nel testo, sembra infatti fare riferimento a un errore involontario nell'Italiano parlato dalla suora di Baar protagonista del testo. In questo senso avrebbe valore citazionale, aumentando quindi il ruolo funzionale dell'anafora.

33. De Marchi ha commentato *A un mascalzone* all'interno di una carrellata di poesie secondo-novecentesche a sintassi continua, «sorelle» in questa loro caratteristica de *Languilla* montaliana. Nella sua ipotesi, la sintassi monoperiodale sembrerebbe veicolo espressivo privilegiato in presenza di «figure di resistenza, o di persistenza, o anche di sospensione o di dilazione» (De Marchi 2005: 73). Proprio *A un mascalzone* sarebbe un campione esemplare di questa «sintassi iconica» (ivi: 81) che riflette nella propria dilatazione la dilatazione del tempo. Se il tema dello scorrere inesorabile del tempo è indubbiamente orelliano, in questo caso però mi sembra che la colata sintattica unica stia a rappresentare non tanto l'espandersi incontrollato del tempo, quanto l'attardarsi dell'io poetico sui dettagli minimi del racconto, con un temporaneo smarrimento della regia che viene poi recuperata con la frase anaforica conclusiva.

sintattico apnoico che si riversa sulla pagina come in presa diretta, frutto di uno sfogo scritto di getto al mascalzone del titolo.³⁴ A ricucire il filo perso nel movimento accumulativo, soltanto il «No, grazie [...]» finale collegato all'incipit,³⁵ con il suo stacco non solo sintattico ma anche grafico per via del verso a gradino. L'anafora a cerchio di *A un mascalzone* sembra rispondere in tal senso a una volontà coesiva e strutturante, nell'idea che sia proprio all'interno dei testi in cui i movimenti del discorso si fanno più complessi che l'anafora, di nuovo con Bozzola, «comincia ad assumere dunque la funzione di arginare una sintassi esondante, riprendendo il filo rosso e suggerendo così al lettore la direzione del percorso discorsivo» (Bozzola 2007: 108). Oltre a questo, la ripetizione a cornice di *A un mascalzone* mostra anche un'esigenza di *variatio* interna ai segmenti anaforici, ottenuta qui per sostituzione di un elemento³⁶ (lo scambio di *caro* con *grazie* nel finale).

Un caso peculiare di anafora a refrain è quello che si trova nei primi due testi della sezione *Con Matteo...* (CA): il primo, [*Ich denke dein se il treno*], ripropone sempre in corsivo il sintagma in lingua tedesca «*Ich denke dein*» a inizio di ognuna delle tre strofe, spostato a gradino verso il margine destro della pagina nel caso della seconda e della terza occorrenza:

Ich denke dein se il treno, scosso un branco
di pecore imperlate, quasi tocca
un lago calmo, e lontano una vela
finge d'essere altrove

Ich denke dein

quando mi torna a mente l'elicottero
che s'alzò da una valle con un'M,
la portò chi sa dove

Ich denke dein

mentre un velivolo riga di bianco
fumo l'azzurro o ben tornita nube
d'improvviso somiglia alla tua bocca
non appena nel sonno si muove

34. Molto pertinente sembra anche la lettura fatta da Stefano Barelli su «Strumenti critici», che vede nel lunghissimo periodo unico «una vera mimesi sintattica della corsa del cane, che si conclude, come sappiamo, con la morte per sfinimento, e che lascia anche il lettore quasi senza fiato» (Barelli 2012: 216).

35. Rispetto a questo distico conclusivo, Benzoni ha giustamente notato che il *grazie* può essere letto quasi come una riformulazione anagrammatica dello *Zigra* protagonista del componimento (cfr. Benzoni 2014: 104). Una propensione al gioco anagrammatico è visibile anche altrove nel testo, tra le già citate terminazioni *lago* e *gola* dei vv. 14 e 16, pochissimo distanti l'una dall'altra. Di segno non del tutto dissimile è la falsa figura etimologica tra il *mascalzone* del titolo e il toponomastico *Mascengo* al v. 7, così come *Dalpe* e *volpe* posti l'uno sotto l'altro ai versi 3 e 4. Ancora sul personaggio dello *Zigra*, «tedeschismo per «ricotta»» (Orelli 2015: 128) come segnalato dal poeta stesso in nota, Barelli precisa che «nell'alta Leventina il termine prende valenza metaforica e designa un individuo fiacco, debole e, per estensione, sciocco, stupido» (Barelli 2012: 212).

36. Cfr. Dal Bianco 1998: 213; 230.

Il secondo componimento, [*Scappa scappa il micetto*], ripete all'inizio delle due strofe il ritornello «Scappa scappa il micetto» (prima strofa); «Ma non scappa non scappa» (seconda strofa), di nuovo in versione variata tra prima e seconda occorrenza. Questi due casi testimoniano come entro i testi di ambientazione infantile – si è infatti di nuovo all'interno della sezione di CA dedicata ai nipotini – si incontri una forma di recupero del valore primigenio dei fenomeni di ripetizione quali l'anafora, nella loro funzione di supporto mnemonico ai fini della recitazione.³⁷ Laddove i protagonisti e dedicatari delle poesie sono i bambini, l'anafora torna a essere uno strumento che può avvicinare la poesia alla filastrocca, presentandosi nella sua versione del ritornello. Nel caso di [*Ich denke dein se il treno*], va inoltre osservato come il tema infantile e la ripetizione ritornellante costituiscano soltanto uno dei molteplici piani di lettura del testo, tutt'altro che conforme a una filastrocca per bambini. L'aspetto infantile-favolistico si mescola infatti finemente a un altro tratto tipico di Orelli, il divertito gioco di allusione ai luoghi della tradizione poetica italiana. La costruzione sintattica e argomentativa delle tre strofe del testo rimanda in maniera evidente al celebre mottetto del ramarro, ricalcato pedissequamente anche nel passaggio dalla congiunzione ipotetica *se* alla temporale *quando* e di nuovo suggerito anche per via tematico-lessicale dall'indizio palese della «vela» al (3).³⁸ Ma non solo. Lo stesso schema compositivo del testo di Orelli ricalca il precedente montaliano, precisamente nell'associazione tra la memoria dell'assente e gli oggetti della realtà, elencati uno per strofa nelle prime due strofe con un addensamento di due elementi successivi nella terza (il ramarro, la vela, il cannone e il cronometro in Montale; il treno, l'elicottero, il velivolo e la nube in Orelli). Seppure meno marcata degli esempi precedenti in quanto a estensione del sintagma ripetuto, l'aspetto infantile-favolistico della ripetizione anaforica è poi uno dei molti elementi e possibili piani di lettura di *Dal buffo buio* (Sin), una delle più note poesie di Orelli. La modulazione del discorso sui costrutti e sul registro dell'interlocutore infantile è, come visto, una strategia enunciativa frequente, che mai però diventa vera mimesi, per farsi piuttosto strumento stilistico di un messaggio rivolto al lettore adulto. In questo caso, l'inserzione di una ripetizione al modo della filastrocca può essere vista nell'iterazione del verbo *vedere* al presente indicativo, coadiuvato dagli spezzoni sintatticamente scorretti alla maniera dei bambini («Vedo un fiore che c'era il vento», così come la locuzione «con senza» e «l'ucchetto» per *lucchetto* altrove nel testo):

37. Cfr. Dal Bianco 1998: 220.

38. Vale inoltre la pena sottolineare qui la nota marca lessicale dantesca del mottetto, che dalla citazione iniziale di *Inf.* XXV, 79 «Come 'l ramarro sotto la gran fersa» si irradia in tutto il testo, come notato da Isella, per mezzo dell'ugualmente dantesco *socca* (cfr. Montale 1988: 96) e delle «parole con doppia consonante [...] di timbro dantesco» (ivi: 60). Se si guarda a questo aspetto, è possibile spingere ancora più in là il gioco allusivo di Orelli, che nel rimandare al testo montaliano si riferisce anche implicitamente a Dante, l'autore in assoluto più citato e richiamato entro la propria opera poetica (come emerge fin dai titoli danteschi delle raccolte *L'ora del tempo* e *Il collo dell'anitra*). Il tema del rapporto Orelli-Dante è, com'è noto, molto vasto. Una ricognizione a tal proposito si trova in Morinini 2021: 196-202.

[...]
 tu dici: «Io vedo l'acqua
 d'un fiume che si chiama Ticino
 lo riconosco dai sassi
 Vedo il sole che è un fuoco
 [...]

«Vedi gli ossiuri? gli ussari? gli ossimori?
 Vedi i topi andarsene compunti
 dal Centro Storico verso il Governo?»

«Vedo due che si occhiano
 Vedo la sveglia che ci guarda in ginocchio
 Vedo un fiore che c'era il vento
 Vedo un morto ferito
 Vedo il pennello dei tempi dei tempi
 il tuo giovine pennello da barba
 Vedo un battello morbido
 Vedo te ma non come attraverso
 il cono del gelato»
 [...]

Una funzione coesivo-strutturale è svolta quindi dall'anafora del tipo incorniciante, che apre e chiude a cerchio i testi, similmente a quanto visto in precedenza per alcune rime in punta di verso. Questo accade in *Cardi*, IV (Spi), dove il sintagma «Povera vedova» apre l'inizio della prima e dell'ultima delle quattro strofe del testo: «Povera vedova ricca va dove il cane la tira / [...] poi ferma sotto un portico mostra la faccia murata» (prima strofa); «Povera vedova stacca dal muro la faccia convinta» (quarta strofa), generando peraltro un parallelismo fonico (*ricca* e *stacca* entrambi in terza posizione nel verso, con l'aggiunta di *faccia*) e soprattutto una ripresa tematica (la faccia prima murata e poi staccata dal muro) che si dipanano oltre il singolo sintagma anaforico, allacciando anche dal punto di vista della progressione narrativa le due strofe. Un esempio non di anafora ma di epifora circolare e incorniciante si trova nel *Quadernetto del Bagno Sirena*, V (Sin), dove la corrispondenza tra il primo verso del testo e l'ultimo distico «[...] Domani è bel tempo» (1); «[...] domani / sarà bel tempo» (30-31), di nuovo con *variatio* interna al sintagma ripetuto, interviene a saldare e a chiudere le fila di un lunghissimo dialogo. Proprio perché terminanti con la stessa parola, i due sintagmi epiforici generano anche la rima identica *tempo*: *tempo*, che apre e chiude il testo.

Quando non si compone in ritornelli o in disposizioni ad anello, l'anafora a distanza, specie se ripetuta per più di due versi, ha ancora un forte potere agglomerante, e può fungere da elemento coesivo e al tempo stesso logico-costruttivo, poiché segmenta il testo in parti minori e «ne scandisce nel contempo la durata» (Bozzola 2007: 106). L'anafora di questo tipo può essere semantica, come nei casi precedenti, e investire cioè «parole piene o sintagmi o intere frasi, fino ai casi di ripresa integrale di un verso o di un gruppo di versi» (Dal Bianco 1998: 210); oppure

può essere di tipo grammaticale, con interessamento di elementi vuoti del discorso come congiunzioni, pronomi o avverbi. Un esempio retoricamente molto ricco di anafora semantica si trova nella poesia anepigrafa di OT [*Gli occhi che un poco muoiono se guardano*], a testimonianza di un gusto ancora un poco affettato del primo periodo poetico:

Gli occhi che un poco muoiono se guardano
morire il sole,
gli occhi che pur affranto il sole accende
di verde primavera,
gli occhi su cui m'orienta questa sera
a ricercarti,
come rapace notte li sorprende...

L'elemento più dinamico della catena di parallelismi è dato dal continuo spostamento di ruolo sintattico che il sintagma ripetuto «gli occhi» assume di volta in volta, da soggetto della frase relativa nella prima occorrenza a complemento oggetto nella seconda e a complemento di argomento nella terza.³⁹ Un secondo esempio di serie anaforica piena è quello giocato sul verbo *vedere* che attraversa il movimento I di *Studio d'ambiente* (CA): «Hai visto la provincia com'è stata / [...] hai visto di chiese aderenti alle sere / [...] Vieni adesso a vedere».⁴⁰

Attestate sono anche le anafore grammaticali, a partire dalla ripetizione della congiunzione coordinativa *e*, specie nei testi lunghi. Un ottimo esempio in questo senso è costituito da *Nel dopopioggia* (OT). Mengaldo per primo ha evidenziato la provenienza montaliana del titolo, richiamando alla memoria il *dopopioggia* di *Delta* (OS).⁴¹ Il prestito lessicale può forse considerarsi spia di un più ampio debito attivo anche nella costruzione formale del testo, il cui uso dell'anafora rimanda di nuovo a quello de *Il ritorno* nelle *Occasioni*.⁴² Nel testo di Orelli, la ripetizione

39. L'anafora metrica, posizionata cioè a inizio verso, è peraltro sostenuta da una fitta serie di altri richiami interni: il sole che segue una traiettoria inversa a quella degli occhi, trasformandosi da complemento oggetto nel primo distico in soggetto nel secondo; le due rime *accende: sorprende* e *primavera: sera*, che fanno rimare tra loro due parole appartenenti alla stessa categoria morfologica e nella seconda occorrenza anche semantica (nel primo caso, verbo alla terza persona del presente indicativo; nel secondo, sostantivo astratto afferente alla sfera semantica della scansione naturale del tempo); la ripetizione in polittoto *muoiono* e *morire*; la disposizione chiasmica di articolo + sostantivo e sostantivo + pronomi nei due sintagmi rimanti «il sole accende» e «notte li sorprende». Si noti infine l'uso dell'espedito anaforico come strumento di supporto alla sospensione sintattico-intonativa generata dal dislocamento della frase reggente all'ultimo verso.

40. Di nuovo si sottolinea qui la presenza costante di richiami intertestuali tra componimenti contigui. La serie anaforica sui *verba videndi* di *Studio d'ambiente* si lega infatti al tema del vedere presente nella poesia in prosa che precede questo testo sulla facciata sinistra, [*Ha smesso di piovere a dirotto*], in cui si legge «sono il primo a vederlo arrivare» (4-5) e, poche righe dopo, «una faccia già vista nelle figurine delle razze umane [...] non vedi che cresce l'erba» (6-7).

41. Cfr. Mengaldo 1997: 191. Simonetti ha successivamente notato l'estensione del parallelismo lessicale tra i due testi, con i «muri» dell'osso montaliano che diventano «muretti» nella poesia di Orelli (cfr. Simonetti 2002: 94).

42. Per l'analisi della quale rimando nuovamente a Bozzola 2006: 107-108. In un'edizione in plquette del 1994 di *Un posto di vacanza* e altre poesie di Sereni per Vanni Scheiwiller, Orelli cita in uno

quadruplicata della congiunzione *e* (in epifora nella prima occorrenza e in anafora nelle successive tre), proprio come l'*ecco* reiterato nel precedente montaliano, svolge una doppia funzione: da un lato scandisce i quadri visivi che compongono il testo, autonomi l'uno dall'altro dal punto di vista del montaggio (perché inquadrano frammenti diversi e non simultanei del paesaggio circostante, come in una sequenza cinematografica più che come in una fotografia); dall'altro, intervengono a dare ordine e respiro a un componimento i cui 29 versi formano un unico periodo, costituendo quindi un secondo caso di poesia indivisa a sintassi continua dopo il precedente già visto di *A un mascalzone*. Sebbene la ripetizione riguardi soltanto la congiunzione *e*, si può però osservare la presenza di un parallelismo sintattico-tematico in tre delle quattro occorrenze:

[...] *e*⁴³
 nel dopopioggia crebbero ragazze
 a tre a tre sui muretti
 in gonne agitate da un vento diverso
 [...] *e*, oltre i campi ove sfracca l'ideale,
 lungo il verde proteso d'infanzia
 fuggendo verso semprenuovi⁴⁴
 vecchissimi paesi,
 una bambina con qualcosa in mano
 [...] *e*, di fronte a una chiesa dal quieto campanile,
 un cane buio non c'impedì
 di rivedere l'arsa Dolores

Nonostante la varietà descrittiva, i tre quadretti condividono tra loro una costruzione che se ridotta all'osso risulta molto simile: congiunzione coordinativa *e* + determinazione temporale oppure locativa + apparizione più o meno improvvisa di un nuovo personaggio, umano o animale, sulla scena precedentemente rappresentata. Qualcosa di simile accade nel testo monostrofico *A mia moglie, in montagna* (OT), dove la serie anaforica sulla *e* serve a rendere in progressione il carattere non simultaneo ma sequenziale delle scene montane che il poeta e la moglie vedono l'una dopo l'altra, introdotte dal verso «possiamo guardare le vacche»: «e senza urtarsi, con industri strappi, / brucano [...] / [...] e giungono fanciulli con frasche che non usano / [...] e subito due vacche si mettono a correre». L'anafora della congiunzione coordinativa può anche fungere da collante interstrofico, similmente ai *refrain* visti sopra; è il caso di *Cardi*, VII (Spi), in cui la ripetizione anaforica si trova a metà della prima strofa di 15 versi («e riconosco da frivoli segni interrotti») e in apertura della seconda strofa conclusiva di 3 versi («e per entro un ronzio di vespe che non vedo»). A essere reiterato a inizio verso può essere poi l'avverbio di negazione *non*, come

dei due scritti critici apposti in calce al volume proprio *Il ritorno* di Montale come esempio di «un flusso ininterrotto» (Orelli 1994: 78) da opporsi alla lirica sereniana *Di passaggio*, citata invece come massimo esempio di tensione paratattico-asindetica nell'opera di Sereni (ivi: 77).

43. Corsivi miei.

44. Grafia unita nel testo.

nella prima strofa di *Clelia* (Spi): «ma non è vero, questo è il mio colore / [...] non ho messo il rossetto ce l'ho qua / [...] non lo metto per punizione / [...] io non ero così, m'hanno cambiata», dove la prima e l'ultima occorrenza sono variate per aggiunta in testa al sintagma anaforico della congiunzione avversativa *ma* o del pronome personale *io*. Un fenomeno di ripetizione tendenzialmente anaforica dell'avverbio di negazione non si osserva in *Moosackerweg* (Spi):

[...]

*Non*⁴⁵ ti ferisce il sole,
imbozzolato quanto basta, *non* ti disturba il ghiaino

[...]

giungono placidi corvi che disertano un folto congresso
in cielo per trascorrere qui, *non* privi di grazia posarsi

[...]

all'ombra e al sole, tua nonna ed io *non* tardiamo a capire
quel che vuoi dirci: «Tutte quelle mele
così rosse sul ciglio della strada,
non raccoglietele, *non* sono buone,
da queste parti finito il raccolto è difficile
trovarne anche una sola che sia tutta sana,
bella liscia, *non* aspra. Ma *non* conta, ben altro
può riempirci di gioia o contristarci, ben altro
irridere a un tratto le nostre scarse difese.»

Hai ragione,

Matteo, *non* importa, *procedamus cum pace*.

Di pari passo con la destrutturazione strofica e grafica, anche la varietà di posizionamento dell'avverbio ripetuto garantisce forte dinamismo al testo: a inizio verso e quindi in anafora per due occorrenze, in epifora o nel corpo del verso per tutte le altre. Nel caso di «non raccoglietele, non sono buone» la ripetizione è oltretutto intensificata dall'epanalessi interna al verso, ma non è questo l'unico espediente di drammatizzazione ritmico-retorica: verso la fine del componimento si incontra infatti un'ulteriore coppia epiforica (*ben altro... ben altro*). Al tempo stesso, con il consueto gusto orelliano per i giochi sonori, a metà della seconda strofa il lettore si imbatte in un verso che termina con la parola *Noce*, a richiamare in apparenza la serie di ripetizioni del *non*, insieme alla *NONna* interna al secondo verso e al *NON conta* a fine strofa⁴⁶. Diversificati sono anche i contesti frasali entro cui la ripetizione si situa: se in due casi genera parallelismo sintattico e semantico forte (*non ti ferisce* e *non ti disturba* da un lato; *non conta* e *non importa* dall'altro), nelle ulteriori occorrenze è libera e non interessa altri elementi della frase oltre all'avverbio di negazione. L'anafora grammaticale può investire anche altre particelle del discorso oltre a quelle

45. Corsivi miei, ad eccezione del sintagma latino finale che è invece in corsivo nel testo.

46. Si sono segnalati gli esempi più esposti, ma il nesso *on* si riverbera in realtà in tutto il testo: *monco*, *parsimonia*, *rispondono*, *giungono*, *congresso*, *buone*, *ragione*.

viste finora; come nella serie di *Funerale in campagna* (Spi), in cui a essere ripetuta è la locuzione avverbiale *di come* in alternanza con la sola preposizione semplice *di*:

*Di come*⁴⁷ cantano in chiesa
di come stacca la mano dal banco
 e scatta verso l'ostia
di come nello specchio alla curva
di campagna ridicoli e pietosi
di noi varchiamo
dietro al viola del prete *dietro* al giallo
 stupito dei crisantemi

ma soprattutto *di come* da un prato
 ci guardava un cavallo
 pensare cosa? e *di come*
 dal suo secco rosaio una rosa

Di nuovo combinazione di anafora ed epifora, con un efficace spostamento del *focus* finale notato da Grignani, secondo la quale «all'argomento in anafora [il testo] fa seguire verso la chiusa il rovesciamento prospettico dall'uomo al mondo altro» (Grignani 2022: 140). Proprio il passaggio «*di noi* varchiamo / *dietro* al viola del prete *dietro* al giallo» offre l'occasione di trattare un ulteriore artificio tipico di Orelli, che combina l'anafora metrica, posizionata quindi in principio di verso, con i consueti procedimenti allitterativi. Definisco questo fenomeno come falsa anafora o anafora sillabica, proprio in quanto mima il procedimento, tipico dell'anafora, di identità sull'asse verticale del testo, generando però un'equivalenza tra segmenti successivi che interessa soltanto la prima sillaba di ciascun segmento interessato, con uguaglianza sul piano fonemático ma non su quello lessemático. Si riporta qualche esempio sparso:

come un'icona dentro il portafogli,
 con incredibile piacere seguo
 (*Lettera da Bellinzona*, OT)

Stride ardendo nell'orto la domenica.
 [...]
Stringi per lei nella mano un rametto
 (*Il calicanto*, OT)

Inventare qualcosa perché cessi di piangere
 [...]
inventare qualcosa perché nonostante le vongole
 ingrossate non mangi solo una palla di gelato
 (*Quadernetto del mare*, III, Spi)

Cosa dici? I piccioni continuano

47. Corsivi miei, in questo testo e nei successivi.

a far Totò col capo
 come se niente fosse? non fanno quadrato
 contro questi puntuti sorgimenti
 così diversi dal cesso convesso
 della Migros?
 (*Studio d'ambiente*, II, CA)

A margine della breve rassegna, si segnala un unico caso in cui le figure di ripetizione a tendenza anaforica assumono rilevanza dal punto di vista tipografico o di *mise en page*, nella «specie di parodia di comizio» (Mengaldo 1995: 820) che è *Se (Sin)*. È opportuno riportare in questa sede il testo integrale:

«*Signori*, se per delirio d'ipotesi passassero nel nostro cielo
 [così bello, quando è bello, così splendido, così in pace]
 cento areoplani⁴⁸ a reazione ed uno precipitasse, ebbene,
 due terzi di Bellinzona andrebbero distrutti per la fuoriuscita
 di cherosene. *Signori*, se (sempre per delirio d'ipotesi) si rompesse
 la diga del Luzzone (un moto sismico una frana e addio
 resistenza al cento per cento) dopo un'ora e cinquantotto minuti
 a Molinazzo l'acqua raggiungerebbe i quattro metri.
 Insomma intorno a noi, *signori*, grandi sono i pericoli
 e numerosi e non ho bisogno di dirvi che il panico è paralizzante,
 per cui occorre una Difesa Civile non solo ideologica
 (intendo la difesa dell'ideale d'un certo tipo di democrazia,
 di rispetto delle libertà fondamentali e dei valori spirituali
 e morali, ma di questo parleremo più tardi).
 Certo siamo ai primordi, siamo appena agli inizi, *signori*,
 ma mi accorgo che il ghiaccio è stato rotto e
 mi fa piacere:
 grazie.»

L'iterazione del vocativo *signori* (incastonata in un più ampio sintagma a formula fissa nelle prime due delle quattro ripetizioni) attraversa il testo in diagonale: dalla prima occorrenza in principio di verso all'ultima in epifora, con le due ripetizioni centrali spostate verso la metà sinistra del rigo la prima e verso la metà destra la seconda. A questa diagonale fa da complemento la scansione verticale del testo, che risulta diviso in spezzoni di simile o quasi uguale lunghezza proprio dalla ripetizione dell'appellativo *signori*. Un simile disegno anaforico risulta interessante perché appare in uno di quei testi di *Sinopie* in cui l'apertura alla poesia in prosa risulta intrapresa ma ancora ibrida e incerta. Proprio perché i fatti di impaginazione risultano così decisivi per decretare o meno l'accoglimento di un testo entro la sfera della poesia in prosa, non sembra casuale che la messa in rilievo di figure geometriche sulla pagina avvenga all'interno di un componimento con il quale Orelli tenta di

48. Grafia errata nel testo.

saggiare il proprio ingresso entro il nuovo genere poetico, senza però abbandonare ancora del tutto una segmentazione di tipo versale.⁴⁹

5. Il declassamento della rima da struttura portante a figura di suono tra le altre, così come un uso dell'anafora che ne fa talvolta uno strumento coesivo in assenza di forme metriche canoniche, sono, com'è ovvio, due comportamenti intrinsecamente novecenteschi, non ascrivibili al solo Orelli e più in generale non riducibili a un precedente univoco. Più originale nell'uso orelliano risulta l'insistenza sulla ripetizione diffusa di singoli suoni, proprio perché il poeta conferisce spesso a questi nessi minimi il ruolo di vettori del significato, in un doppio strato in cui «la superficie del testo incorpora la sua stessa profondità» (Agosti 2014: 15). In tal senso, il divertito gioco sul significante delle parole e delle sillabe o delle singole lettere diventa lo strumento maestro di una poetica imperniata sulla leggerezza e sulla giocosità del dettato. Esito di un simile atteggiamento è, tra gli altri, la capacità del poeta di non esondare mai al di fuori di un «livello stilistico-esistenziale medio» (Pellini 2004: 253), che amalgama senza strappi nel tessuto versale le vette liriche e le distensioni prosastiche. Dai testi più brevi e sorvegliati de *L'ora del tempo* fino alle grandi lasse narrative di *Sinopie* e *Spiracoli*, resta costante la tensione a non allontanarsi mai troppo dalla realtà conosciuta: il proprio paese, la propria montagna con le sue presenze animali, la gente conosciuta, la moglie, le figlie, i nipoti. La scelta di fare poesia su ciò che si conosce non è però spia di una campanilistica chiusura dentro il baluardo delle proprie certezze, tutt'altro. Proprio il dare voce alla realtà vicina rivela in Orelli quello che per Enrico Testa era uno dei tratti fondanti della Terza Generazione, ovvero non il rifiuto della realtà del mondo ma al contrario il suo accoglimento all'insegna di «una nuova forma del coraggio: l'adesione al doloroso e mutevole profilo dell'esistere e alle sue dimensioni capitali: lo scorrere del tempo, la realtà della natura, il modificarsi della società» (Testa 2005: x). La dolorosa adesione si dà in Orelli proprio nell'accettare, talvolta anche con rassegnazione, di non andare oltre ciò che si può vedere, e di essere in questo un poeta profondamente anti-simbolico. E se l'inclusione nel dettato poetico della realtà nei suoi aspetti più prosastici, con tutte le conseguenze stilistiche che ne derivano, sono mutate dai grandi esempi coevi (Montale, il Sereni degli *Strumenti umani*, il Luzi di *Nel magma*), del tutto personale è però il modo di nuovo giocoso e leggero di metterle in atto; attraverso il grande spazio – tematico e linguistico – che il poeta accorda all'infanzia, e che trova un parallelo per ampiezza forse nel solo Zanzotto; o per mezzo dell'ilare e pervasivo gioco di allusione ai luoghi della tradizione letteraria, che da Dante porta fino a Montale. Ma in modo ancora più fondante, la traduzione in poesia della realtà messa in atto da Orelli si appoggia, come visto, su un esercizio teso a valorizzare il suono delle parole e delle singole lettere, in una stretta corrispondenza

49. Al tempo stesso, non sembra illecito provare a suggerire una possibile tangenza dell'espedito grafico presente nel testo orelliano con gli interessi per questo genere di artifici visivi coltivati da Giovanni Pozzi (e raccolti nel già citato Pozzi 1981), allievo svizzero di Contini come lo stesso Orelli. Dell'attenzione mostrata da Pozzi per la poesia di Orelli si è detto rispetto al *Frammento della martora*, incluso nella rassegna sulle figure iconiche in poesia. Similmente, anche il metodo critico elaborato da Orelli nell'arco soprattutto degli anni Settanta mostra non pochi punti di contatti con il metodo critico di Pozzi.

tra il mondo rappresentato e la materia verbale che lo compone. L'esposizione insistita degli artifici fonico-ritmici che danno forma al testo poetico e lo strutturano diventa lo strumento principe per la creazione di un cosmo letterario che come detto rende possibili diversi livelli di lettura: per esempio attraverso l'iterazione dei nessi sillabici o consonantici, che da *divertissement* virtuosistico può farsi veicolo di significati ulteriori, come nel legame tra il nesso *or* e il tema della morte. La scelta di argomenti vicini e quotidiani e un simile uso della parola sembrano afferire a una stessa idea, quella di puntare la propria lente poetica sugli elementi piccoli e minimi, della realtà come del discorso, in una poesia che guarda il mondo fuori a partire dallo spiraglio della porta.

Bibliografia

- Afribo, Andrea (2017), *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci.
- Agosti, Stefano (2014), *Giorgio Orelli e l'istanza della lettera*, in Danzi, Orlando (2014): 15-21.
- Barelli, Stefano (2012), *Su A un mascalzone di Giorgio Orelli*, «Strumenti critici», xxvii/2, 129: 207-222.
- Bernasconi, Yari (2013), *Giorgio Orelli, L'ora del tempo. Edizione e commento*, Tesi di Dottorato, supervisore prof. A. Martini, Università di Friburgo, Facoltà di Lettere, a.a. 2006-2007.
- Bozzola, Sergio (2006), *Seminario montaliano*, Roma, Bonacci.
- Id. (2007), *Figure anaforiche montaliane*, «Lingua e stile», XLII/1: 101-124.
- Brevini, Franco (1990), *Le parole perdute. Dialetti e poesia nel nostro secolo*, Torino, Einaudi.
- Brik, Osip (1968), *Ritmo e sintassi (Materiali per uno studio del discorso in versi)*, in Todorov, Tzvetan (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi: 151-185.
- Capovilla, Guido (1986), *La metrica della poesia in dialetto. Alcuni aspetti*, in Id., *Studi metrici*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2021: 325-342.
- Coletti, Vittorio (1986), *Per uno studio della rima nella poesia del Novecento*, «Metrica», IV: 209-223.
- Contini, Gianfranco (1986), *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, a cura di Renata Broggin, Bellinzona, Salvioni.
- Crocco, Claudia (2021), *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci.
- Dal Bianco, Stefano (1997), *Tradire per amore. La metrica del primo Zanzotto. 1938-1957*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Id. (1998), *Anafore e ripetizioni lessicali nella poesia italiana fra le due guerre*, «Studi novecenteschi», xxv, 56: 207-237.
- Danzi, Massimo (1989), *Esegesi e memoria di sé*, in Stäuble, Antonio (a cura di), *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Bellinzona, Edizioni Casagrande: 84-97.

- Id. (2014), *Introduzione*, in Danzi, Orlando (2014): 7-13.
- Danzi, Massimo; Orlando, Liliana (a cura di) (2014), *Giorgio Orelli e il "lavoro" sulla parola*, Atti del convegno internazionale di studi (Bellinzona, 13-15 novembre 2014), Novara, Interlinea.
- De Marchi, Pietro (2002), *Dove portano le parole. Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, San Cesario di Lecce, Manni.
- Id. (2005), *L'anguilla di Montale e le sue sorelle. Sulla funzione poetica della sintassi*, «Testo», XXVI, 50: 73-90.
- Giovannetti, Paolo; Lavezzi, Gianfranca (2010), *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
- Gorni, Guglielmo (1990), *Spiracoli di Orelli*, «Autografo», VII, 20: 3-17.
- Grignani, Maria Antonietta (1998), *Postfazione*, in Orelli, Giorgio, *Rückspiel / Partita di ritorno*, Zurigo, Limmat: 217-225.
- Id. (2014), *Pedagogia dello sguardo e declinazione dei colori*, in Danzi, Orlando (2014): 23-35.
- Id. (2022), *Trasmutazioni. Persistenza e evoluzione della lingua poetica di Giorgio Orelli*, «Giornale di storia della lingua italiana», 1/1: 129-147.
- Menichetti, Aldo (1990), *Testi di frontiera tra poesia e prosa*, in Marino, Andrea (a cura di), *Lezioni sul Novecento. Storia, teoria e analisi letteraria*, Milano, Vita e pensiero: 68-80.
- Mengaldo, Pier Vincenzo (1989), *Questioni metriche novecentesche*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Padova, Liviana, 1991: 27-74.
- Id. (a cura di) (1995⁶), *Poeti italiani del Novecento*, a cura di Milano, Mondadori [1978¹].
- Id., (1997), *Giorgio Orelli*, in Bonalumi, Giovanni; Martinoni, Renato; Mengaldo, Pier Vincenzo (a cura di), *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Locarno, Armando Dadò: 189-197.
- Id. (2015), *Giorgio Orelli: un'introduzione*, in Orelli 2015: v-xvi.
- Montale, Eugenio (1988), *Mottetti*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi.
- Montorfani, Pietro (2014), *Bibliografia di Giorgio Orelli*, Lugano, Cenobio [con la collaborazione di Yari Bernasconi].
- Morinini, Ariele (2021), *Silenzi soffiati. Sulla poesia di Giorgio Orelli*, Venezia, Marsilio.
- Orelli, Giorgio (1978), *Accertamenti verbali*, Milano, Bompiani.
- Id. (1988), *Connessioni dantesche*, in Besomi, Ottavio (a cura di), *Forme e vicende: per Giovanni Pozzi*, Padova, Antenore: 37-53.
- Id. (1990), *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Torino, Einaudi.
- Id. (1994), *Due poesie di Sereni*, in Sereni, Vittorio, *Un posto di vacanza e altre poesie*, a cura di Zeno Birolli, Milano, All'insegna del pesce d'oro: 77-85.
- Id. (2012), *La qualità del senso. Dante, Ariosto e Leopardi*, Bellinzona, Casagrande.

- Id. (2014), *Quasi un abbecedario*, a cura di Yari Bernasconi, Bellinzona, Casagrande.
- Id. (2015), *Tutte le poesie*, a cura di Pietro De Marchi, Milano, Mondadori.
- Pellini, Pierluigi (2004), *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Roma, Vecchiarelli.
- Pelosi, Andrea (2015), *Il "buffo buio" della poesia di Giorgio Orelli*, «Versants. Revue suisse des littératures romanes», 62/2, fascicolo italiano: 61-71.
- Pozzi, Giovanni (1981), *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.
- Scaffai, Niccolò (2014), *Un'altra fedeltà: Orelli e Montale*, in Danzi, Orlando (2014): 151-168.
- Id. (2015), *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci.
- Simonetti, Gianluigi (2002), *Dopo Montale: le Occasioni e la poesia italiana del Novecento*, Lucca, Pacini Fazzi.
- Testa, Enrico (a cura di) (2005), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi.

ABSTRACT – The article discusses the role and the functioning of three key figures of Giorgio Orelli's poetic work, from *L'ora del tempo* (1962) to *Il collo dell'anitra* (2001). The mentioned figures are alliterations and other kinds of syllabic and consonantal repetitions, which can be seen as Orelli's phonic trademark; the use of rhymes - especially when they gain a structural power - questioned in relation to the coeval Italian poetic landscape and in opposition to their traditional use; lastly, the anaphora, which I examine in its architectural and organising function and mostly when used to give cohesion to distant portions of a text.

KEYWORDS – Giorgio Orelli; 20th Century Poetry; Italian Contemporary Poetry; Stylistics.

RIASSUNTO – Il contributo propone una discussione ravvicinata di tre figure coesive disseminate nell'opera poetica di Giorgio Orelli, dalla raccolta *L'ora del tempo* (1962) all'ultima silloge sorvegliata dall'autore *Il collo dell'anitra* (2001): le catene allitterative e la ripetizione diffusa entro le poesie di singoli nessi consonantici o sillabici, vera e propria firma fonico-ritmica della poesia orelliana; la rima, esaminata nelle sue manifestazioni coesivo-strutturanti in punta di verso e discussa in relazione al panorama novecentesco e allo scarto rispetto alle sue funzioni tradizionali; l'anafora a distanza, analizzata con riguardo alla sua capacità di incidere sulla coesione e sull'architettura organizzativa dei testi poetici.

PAROLE CHIAVE – Giorgio Orelli; poesia del Novecento; poesia italiana contemporanea; stilistica.

