

PIETRO BENZONI

Certo d'un merlo il nero di Giorgio Orelli\*

et già di là dal rio passato è 'l merlo:  
deh, venite a vederlo.

(Petrarca, CV, 105, 21 sg.)

Certo d'un merlo il nero  
mazzo di fiori d'un rosso  
sorpreso dalla morte  
nel breve buio d'un sottopassaggio  
5 l'indomani farfalla  
enorme d'un nero  
punteggiato di rosso

\* Ringrazio Davide Colussi, Pietro De Marchi e Pier Vincenzo Mengaldo, che hanno letto questo lavoro nella sua prima versione e, con i loro consigli, mi hanno consentito di migliorarlo.

Giorgio Orelli (Airolo, Canton Ticino, 1921) è, a giudizio di molti e della critica più autorevole (Contini e Mengaldo in particolare), il miglior poeta che il Ticino abbia avuto: colui che – profondamente radicato nella propria terra, ma pure lontanissimo da ogni provincialismo – ha saputo immettere la poesia della Svizzera italiana in una dimensione di ampio respiro, propositiva e vitale in seno alla cultura contemporanea più avvertita. Il suo esordio risale a *Né bianco né viola*, Lugano, La Collana di Lugano, 1944 (con prefazione in versi di G. Contini, poi inclusa in *Amicizie*, Milano, Scheiwiller, 1991). Seguiranno i volumi *L'ora del tempo*, Milano, Mondadori, 1962 (autoantologia che distilla il lavoro poetico di circa un ventennio); *Sinopie*, Milano, Mondadori, 1977; *Spiracoli*, Milano, Mondadori, 1989; e *Il collo dell'anitra*, Milano, Garzanti, 2001. Oltre che poeta, Orelli è anche narratore (*Un giorno della vita*, 1969), saggista (*Accertamenti verbali*, 1978; *Accertamenti montaliani*, 1984; *Il suono dei sospiri*, 1990; *Quel ramo del lago di Como*, 1991; *Foscolo e la danzatrice*, 1992) e raffinato traduttore di poesia, dal latino (Lucrezio), dal francese (Frénaud e Mallarmé), dal ladino (Andri Peer), ma soprattutto dal tedesco (Goethe, Hölderlin e Novalis). Forme di scrittura diverse, ma che – come la critica ha rilevato da più angolazioni – tendono a fare sistema, attraverso una fitta e variata trama di richiami.

Tra i molti scritti dedicati a Orelli, ci limitiamo qui a ricordare alcuni dei profili più incisivi: G. Contini, *Un toscano del Ticino* [1979], ora in Id., G. Pozzi, E. Raimondi, A. Zanzotto, *Giorgio Orelli poeta e critico*, a cura di C. Mésionat, Bellinzona, Casagrande, 1980, pp. 9-27; quello di P.V. Mengaldo nella sua antologia *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 817-25; poi dallo stesso Mengaldo riscritto e ampliato in *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, a cura di Id., G. Bonalumi e R. Martinoni, Locarno, Armando Dadò editore, 1997, pp. 189-210; quello di G. Jori in *Antologia della poesia italiana. Ottocento-Novecento*, a cura di C. Segre e C. Ossola, Torino, Einaudi-Gallimard («Biblioteca della Pléiade»), 1999, pp. 1589-92; e quello di E. Testa nella sua antologia *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 817-21. Un insieme organico di contributi (su Orelli poeta, narratore, critico e traduttore) è raccolto in P. De Marchi, *Dove portano le parole. Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, Lecce, Manni, 2002.

nessuna traccia del giallo aranciato  
 il terzo giorno crosta  
 10 sfaldantesi in squame  
 eczema dell'asfalto il quarto  
 girasole dai petali rari  
 raschietti di spazzacamino

MAI SCOMPARSO

15 così che di sull'orlo  
 più d'una nuova poté raccontarmi  
 lo spazzino-necroforo  
 esperto solo di transmutazioni  
 rapide  
           e in un mattino  
 20 pareva lentamente incenerirsi  
 ma nei fiati di nebbia del ritorno  
 ancora suppurava  
 toccati di bianco volani andavan variando  
 protesi verso piogge  
 25 sottili, già primaverili

ditelo ai merli sui marmi invernali  
 prima che i fiori del diavolo  
 moltiplichino il becco  
 delirino azalee<sup>1</sup>

*Certo d'un merlo il nero* è una delle poesie più note di Giorgio Orelli, e a lui stesso più care<sup>2</sup>. Significativo del resto che, nella raccolta *Spiracoli*, il testo sia collocato in posizione strutturalmente rilevante, in apertura della sesta e ultima sezione del libro: una sezione che, rispetto alle precedenti, segna una pronuncia più tesa e uno stile più alto, ossia un incremento di tragicità; e questo in concomitanza con l'assieparsi dei segni di una diffusa, e variamente esorcizzata, inquietudine esistenziale e civile (v. ad es. come la Svizzera dei suicidi affiora nei versi di *In ripa al Tesino*)<sup>3</sup>.

Prima di procedere con l'analisi vera e propria, gioverà però una piccola precisazione filologica. La poesia che ora leggiamo in *Spiracoli* (1989) era già apparsa, nel 1986, in una fortunata antologia della letteratura della Svizzera italiana curata dallo scrittore Giovanni Orelli (cugino di Giorgio)<sup>4</sup>. Con alcune differenze rilevanti: nella versione del 1986 mancava la citazione da Petrarca ora posta in epigrafe; c'era una diversa scansione metrica dei versi 14-15 che, ora divisi da uno stacco strofico, formavano prima un unico endecasillabo a gradino («MAI SCOMPARSO — così che di sull'orlo»); compariva un aggettivo qualificativo, poi espunto («il faceto spazzino-necroforo» è ora «lo spazzino-necroforo»). Ma soprattutto, nella versione del 1986, figurava un titolo di stampo tradizionale, *Morte d'un merlo*: con esplicita tematizzazione di quell'evento — o,

se si preferisce, di quella occasione – che fornisce al testo la sua materia prima (nel vero senso della parola). Mentre ora, nella versione definitiva, è il primo verso, *Certo d'un merlo il nero*, che funge anche da titolo, com'è tipico di tanta poesia del Novecento<sup>5</sup>. Una variante, quest'ultima, che ha almeno due conseguenze notevoli. In primo luogo, l'espunzione del titolo originario allontana il rischio di etichettare in forma troppo restrittiva un componimento che, pur trovando nella morte del merlo la sua tematica più vistosa, è comunque attraversato da un intreccio di motivi particolarmente complesso (come emergerà meglio nel seguito). Più puntualmente, poi, l'elezione a titolo di un verso iniziale teso e irrisolto come *Certo d'un merlo il nero* valorizza e amplifica l'eco dell'immaginoso *incipit*, che è qui senz'altro un luogo di massimo investimento stilistico. Avvertibile già nella coesione fonica del singolo settenario d'avvio (tutto imperniato su bisillabi tra loro assonanti e allitteranti: «*cÉRtO d'uN mÈRLO iL NÉRO*»), tale investimento formale risalta poi ancor più, se si considera come i primi quattro versi, «Certo d'un merlo il nero / mazzo di fiori d'un rosso / sorpreso dalla morte / nel breve buio d'un sottopassaggio», sviluppano un'immagine di gusto barocco, quasi concettosa, ad alto tasso retorico e tutta giocata sulle vivaci accensioni di quel cromatismo a contrasti che, del resto, contraddistingue anche altri *incipit* di *Spiracoli* (cfr. in particolare l'analogo attacco di *Aconito per mia moglie* 1-4: «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»). Più nel dettaglio. L'immagine del «nero / mazzo di fiori», cui sono implicitamente paragonati i resti del merlo, avvalorata l'idea quasi ossimorica di una fioritura di morte. L'immagine però non è fissata fotograficamente, bensì animata: con colori qui quasi creaturalizzati, in virtù di un dinamismo che i due *enjambements* iniziali, «nero / mazzo» e «rosso / sorpreso», accentuano. La spiegazione più plausibile è che il nero delle penne si sia fatto rosso di sangue. Ma questa realtà di morte è appunto colta nel suo fermentante mutare di forme e colori, attraverso un flusso sintattico-figurativo disorientante, che può addirittura coagulare in un sintagma intimamente contraddittorio quale «il nero ... d'un rosso». Il *nero* iniziale si rivela così un colore provvisorio, realistico e psicologico al tempo stesso: pronto ad essere soppiantato da *un rosso*, che però, a sua volta, discendendo sintatticamente dal *nero*, ci apparirà con tinte particolarmente cupe. Ovvero un rosso tragico: folgorato dalla morte improvvisa, come suggerisce l'enallage (figura retorica che consiste in un trasferimento di qualità dall'oggetto suo proprio a uno contiguo): a rigore è il merlo e non il *rosso* a esser *sorpreso dalla morte*<sup>6</sup>. Il testo non ci dice come questa morte sia sopraggiunta, ma possiamo ipotizzare che, smarritosi «nel breve buio d'un sottopassaggio» (ancora, sia pure meno significativa, un'enallage luministica: *breve* è in primo luogo *il sottopassaggio* e poi *il buio*), il merlo sia stato qui investito, spiacciato sull'asfalto. Comunque sia, è evidente che l'impatto e l'effetto sorprendente di questo *incipit* risulterebbero in buona misura compromessi se il titolo *Morte d'un merlo* continuasse a istruire o, meglio, costringere l'orizzonte d'attesa d'una prima lettura.

Ora, ogni testo letterario richiede di essere considerato nella sua duplice

natura: quella di oggetto compiuto, da analizzare nella sua unità simultanea, ossia come un organismo in cui ogni parte si dà insieme alle altre (il testo come dato); e quella di fenomeno che si sviluppa secondo una progressione che va da un inizio a una fine, ossia come un oggetto dotato di una temporalità interna (il testo come svolgimento). Ebbene, la necessaria attenzione a questi due aspetti sarà a maggior ragione opportuna di fronte a *Certo d'un merlo il nero*: componimento insieme lirico e narrativo, statico e dinamico. I versi incipitari su cui ci siamo soffermati l'hanno già lasciato intravedere, ma tutto l'insieme lo rivela chiaramente.

Il testo, dunque, nella sua articolazione metrica e discorsiva, configura quattro tempi principali. 1) Nella prima strofa si assiste a varie trasformazioni di quel che resta del merlo. 2) Segue quindi, isolato, un verso-strofa di sole quattro sillabe, «MAI SCOMPARSO», dove lo stampatello sembra suggerire un innalzamento del tono, se non, forse, riprodurre una qualche scritta murale (un po' come già aveva fatto Montale citando il MORTE A BAFFO BUCO nel primo dei *Madrigali fiorentini*)<sup>7</sup>. Sintatticamente riferibile al merlo, questo verso è anche il punto d'innesto della lettura *engagée* che l'autore ha voluto poi accreditare con questa breve nota esplicativa: «MAI SCOMPARSO: richiama i *desaparecidos* argentini». Nello scempio del merlo, dunque, siamo invitati a cogliere anche la figura di un'umanità straziata: e, più miratamente, una denuncia larvata degli orrori perpetrati dalla dittatura dei militari argentini, che, tra il 1976 e il 1983, si calcola abbiano ucciso o, meglio, *fatto scomparire* – è questa la traduzione letterale di *desaparecido* – circa 30.000 dissidenti. 3) La terza strofa è, da un punto di vista narrativo e tonale, la più movimentata (il gradino del v. 19 ne è una spia formale), e risulta a sua volta suddivisibile in tre quadri. Dapprima ai vv. 15-19 compare lo spazzino-necroforo, unica vera persona in un testo che tende ad oscurare ogni dimensione di soggettività (*l'io* rintracciabile nel *raccontarmi* del v. 16 e il *voi* sottinteso nel *ditelo* del v. 26 restano infatti presenze labili); si registrano poi, ai vv. 19-22, le ulteriori persistenti tracce del merlo (sembrano *incenerirsi*, ma invece continuano a *suppurare*); quindi, ai vv. 23-25, si tratteggia uno scenario rasserenato, che affiora in maniera del tutto imprevista, senza nessuna transizione (nemmeno un segno di punteggiatura tra il v. 22 e il 23, quando dalla suppurazione si passa al candido volteggiare di volani protesi verso piogge primaverili). 4) L'ultima quartina, infine, visibilmente riprende, al v. 26, l'epigrafe petrarchesca, nel modulo imperativo e nella testura fonica<sup>8</sup>. Con un appello, «ditelo ai merli sui marmi invernali», che testimonia di una volontà di non dimenticare, ma in forma enigmatica e indeterminata, perché l'oggetto pronominalizzato nel *ditelo* resta privo di referente. Si prefigurano, invece, nel finale visionario ed espressionista, nuove inquietanti fioriture, d'una vita floreale zoomorfizzata o impazzita: con deliranti *azalee* e *fiore del diavolo* (in botanica, *tacca chantrieri*) dai *becchi* pronti a moltiplicarsi.

La rappresentazione della morte del merlo e le visioni che a questa si affiancano, dunque, possono prestarsi – sulla scorta delle indicazioni autoriali – a letture allegoriche e antropomorfizzanti. Ma, nella sua lettera, il testo ci parla innanzitutto di una vicissitudine della materia, che progressivamente si cor-

rompe e trasmuta. È la storia del disfacimento e della dispersione del corpo del merlo; storia scandita, nella prima strofa, in quattro giorni, cui corrispondono almeno cinque diverse identificazioni analogiche, che si susseguono a cascata: «il nero / mazzo di fiori...» diventa «farfalla / enorme», «crosta / sfaldantesi in squame», e infine «eczema dell'asfalto» e «girasole dai petali rari» (consideriamo invece riferita a *petali* l'ulteriore apposizione analogica, «raschietti di spazzacamino»). Ma, a riprova della raffinatezza dell'arte orelliana, si noterà come questa successione analogica consti di sintagmi che sono tutti retoricamente differenziati tra loro: ognuno contraddistinto da una sua peculiare composizione grammaticale e giacitura metrica.

Di fronte a questa serie parossistica di mutazioni, Giovanni Orelli ha parlato di «metamorfosi-metempsicosi, fisiche e materiche», soffermandosi sulla «foto-radiografia» della farfalla «subito mostruosa per via dell'enjambement» (*farfalla / enorme*) e sottolineando come in *ENORME* sia «ribadito, anagrammaticamente, il *NERO goyesco* del sangue cagliato»<sup>9</sup>. Il suggestivo richiamo a Francisco Goya ci pare assai ben trovato, soprattutto qualora si pensi al drammatico luminismo di alcuni suoi quadri (come ad es. la celebre fucilazione del 3 maggio 1808). Ma preziosa è anche la testimonianza dello stesso Giorgio Orelli il quale, più specificamente – nella già citata intervista *I merli di Ravecchia* – ha dichiarato di aver voluto qui competere con l'arte di Wols (acronimo di Wolfgang Schulze, 1913-1951, pittore informale tedesco, che spesso trasfigura i propri soggetti in macchie di colore e grovigli di grafie). Non per nulla Christoph Ferber e Pietro De Marchi, per la loro antologia bilingue *Sagt es den Amseln / Ditelo ai merli* (2008), hanno associato al titolo del volume, coincidente con l'attacco del verso 26, una copertina che riproduce l'olio di Wols intitolato *Vogel* ('uccello')<sup>10</sup>. E qui si potrà ricordare anche come altri due testi di *Spiracoli* siano dichiaratamente ispirati da dipinti: «*Alter Klang*», primo testo della raccolta, dall'omonimo quadro di Klee, e *Su una cartolina* dall'*Orfeo e Euridice* di Jan Palach (come Orelli ci dice nelle note finali di *Spiracoli*). Questo insieme di constatazioni suggerisce poi l'idea di leggere *Certo d'un merlo il nero* anche come una particolare sfida espressiva lanciata dalla poesia alla pittura: con versi che si distendono come strati di pasta pittorica e un cromatismo verbale che divampa e trascorre. Perché, alla definizione che fissa, Orelli qui certo mostra di preferire il dinamismo di una descrittività mossa e screziata (oltre al già evidenziato, si notino anche il *nero punteggiato di rosso*, il *giallo aranciato*, e i volani *toccati di bianco*). Quasi come se volesse così rivendicare la specificità della propria strumentazione poetica e più in generale del linguaggio verbale: che consentono appunto un descrittivismo animato da dimensioni drammatico-narrative di per sé inevitabilmente precluse all'arte pittorica vera e propria.

Inquadri così gli aspetti più appariscenti del testo, procediamo con alcuni rilievi più tecnici o puntuali, iniziando dalla struttura metrica. Essa consta di quattro unità strofiche di diversa estensione (rispettivamente 13, 1, 11 e 4 versi), per un totale di 29 versi liberi, quasi del tutto privi di rime esterne perfette: le uniche sono quella a distanza tra i versi 13 *spazzacamino* e 19 *mattino* e

quelle identiche che interessano i versi 1-2 e 6-7 (là dove ritorna, con esibito parallelismo, la coppia di parole tematiche *nero* e *rosso*). Questa assenza è però compensata dalla raffinatezza complessiva della testura sonora, comunque coesa attraverso una fitta serie di richiami di altro genere, quali le rime interne (8 *punteggiato* : 8 *aranciato*; 16 *raccontarmi* : 26 *marmi*; 21 *fiati* : 23 *toccati*; 25 *sottili* : 25 *primaverili*; etimologica e ricca quella tra 13 *spazzacamino* e 17 *spazzino*; ritmica quella tra 28 *moltiplichino* e 29 *delirino*), le assonanze arricchite (1 *certo* : 1 *merlo*; 3 *morte* : 6 *enorme*; 11 *quarto* : 14 *scomparso*; 15 *orlo* : 17 *necroforo* : 21 *ritorno*; 22 *suppurava* : 27 *diavolo*), le consonanze (25 *primaverili* : 26 *invernali*), e i molti ritorni anagrammatici (ad es.: 5 *enorme d'un nero*; 4-7 *un sottopassaggio ...punteggiato di rosso*; 10-11 *sfaldantesi...asfalto*; 26 *ditelo ai merli sui marmi invernali*), volentieri affiancati da allitterazioni (così in particolare ai versi 23-25: *suppurava... VOLani andAVAN VARIando ... VERso... primaverili*). Il tutto valorizzato dalla ricerca, tipicamente orelliana, di suggestioni ed effetti fonosimbolici: con sequenze sonore che s'inaspriscono e addensano in gruppi di consonanti implicate, là dove la materia è più truce e drammatica (così più vistosamente ai versi 10-14), o, viceversa, si stemperano in suoni più dolci e trillanti, là dove visioni più ariose o euforiche spezzano la tetraggine dominante (così in particolare ai versi 23-25). La speciale attenzione prestata alle figure del significante e ai possibili corto-circuiti di suono e di senso è d'altronde il vero stigma della sensibilità di Orelli – del poeta, come del critico<sup>11</sup>.

Le misure versali variano senza regolarità, ma si registra una significativa prevalenza dei due versi più importanti della tradizione metrica italiana: i settenari, che sono qui 12, e gli endecasillabi, che sono 7. Più precisamente, lo schema è il seguente<sup>12</sup>:

$$\begin{array}{l}
 a^7 b^8 c^7 D^{11} e^7 a^6 b^7 F^{11} g^7 h^6 i^9 j^{10} k^9 \\
 m^4 \\
 n^7 O^{11} p^7 Q^{11} k^7 R^{11} S^{11} t^7 U^{14} v^7 w^9 \\
 X^{11} y^8 z^7 \omega^7.
 \end{array}$$

Esso ha però un valore relativo, perché palesa l'informalità della compagine metrica, ma non registra le soluzioni più sottilmente allusive o compensatorie cui abbiamo accennato. Queste ultime, poi, emergono nitidamente anche nella prosodia, che è sostanzialmente regolare, volentieri dattilica, e sempre ben scandita. I versi, infatti, pur nella varietà delle soluzioni, hanno quasi tutti schemi accentuativi canonici, non sono mai impuntati su *ictus* contigui e presentano numerose ricorrenze ritmiche notevoli, additabili in particolare nelle zone strategiche dell'incipit (i versi 1 e 2 sono entrambi scanditi da accenti di 1a e 4a) e della quartina finale (i versi 26 e 27 sono entrambi dattilici, con accenti di 1a, 4a e 7a, mentre gli ultimi due sono entrambi settenari su due soli accenti di 2a e 6a). Insomma, ci troviamo di fronte a una poesia dalla metrica liberata in modo calibrato e allusivo: che rielabora le forme tradizionali senza prescindere e che, se rasenta la prosa, lo fa con virtuosismo consapevole (un po' come quei piloti che, sfiorando la terra, aggiungono un brivido alle loro acrobazie aeree).

Quanto alla sintassi, *Certo d'un merlo il nero* si presenta come un testo a colata unica, segnato dalle molte inarcature (le più forti tra i vv. 1-2, 2-3, 5-6, 6-7, 18-19, 23-24, 24-25; decisamente iconica invece la chiusa del verso 15, «così che di sull'orlo»), ma anche dalla quasi totale assenza di punteggiatura: c'è solo la virgola del verso 25 e nemmeno il punto finale (quasi a negare ogni eventuale perentorietà conclusiva). Questa colata risulta comunque assai corposa e tutt'altro che regolare, soprattutto per via degli scarti logico-discorsivi che si registrano in corrispondenza delle partizioni strofiche. Si tratta d'altronde di un periodare che privilegia la complessità paratattica alla digradazione ipotattica: le frasi sono infatti per lo più giustapposte o coordinate; mentre le forme della subordinazione, nonostante la lunghezza del periodo, restano moderate. Al tempo stesso, la formulazione, soprattutto nella prima strofa, è caratterizzata da un uso spinto della sintassi nominale (il primo verbo di modo finito è il *poté* del v. 16); con un vistoso accorparsi di sintagmi sostantivali in cui è forse lecito vedere un correlativo stilistico del vario raggrumarsi e consistere del merlo schiacciato. Viceversa, nel finale, là dove il testo illimpidisce il proprio livido immaginario, il fraseggio si fa più fluido e chiaro, grazie anche alla maggiore presenza di verbi di modo finito (*andavan, ditelo, moltiplichino, delirino*).

Nel complesso resta comunque fortissimo l'effetto di stipato, a cui certo contribuisce la fitta trama di figure retoriche, per lo più di natura sintetica e concisa. La serie d'identificazioni e apposizioni analogiche della prima strofa ne è la manifestazione più vistosa. Ma si consideri anche, nel finale, l'estrema ellitticità dell'immagine dei vv. 27-28, «prima che i fiori del diavolo / moltiplichino il becco»: immagine giustificata dal fatto che questi fiori dal colore nero-violaceo hanno fioriture a grappolo, adunche e vagamente “pipistrellesche” (e sono non per nulla anche noti come fiori della pianta-pipistrello). Analogamente, verso la concentrazione espressiva muovono le metafore con il *di* preposizionale: al v. 11, «eczema dell'asfalto» (con uso decontestualizzato della terminologia medica), come al v. 21, «nei fiati di nebbia del ritorno» (che pare conservare memoria della chiusa dei *Bagni di Lucca* di Montale)<sup>13</sup>. E brachilogico è pure l'accostamento del v. 17, «lo spazzino-necroforo», di per sé notevole anche per il cortocircuito dei registri lessicali: con la voce del linguaggio comune, *spazzino*, che cozza con la composizione classica, *necroforo* (*l'ecoperatore-becchino* potrebbe essere il suo equivalente simmetrico). Tale *brevitas* e tale gusto per una figuratività rappresa trovano poi il loro suggestivo suggello nel settenario clausolare, «delirino azalee», che consente una duplice lettura. Se s'interpreta *azalee* come un complemento oggetto, allora *delirare* sarà qui un verbo reso transitivo, con anomala torsione tipicamente espressionistica. Se invece, come è più probabile, *azalee* è soggetto, allora il verbo *delirare* sarà qui usato in forma assoluta, con tendenziale richiamo del suo etimo latino (*delirare*: ‘uscire, *de*, dal solco, *lira*'). Comunque sia, pare più che probabile qui la reminiscenza dei versi sereniani di *Giardini*, la brevissima poesia che chiude la prima sezione degli *Strumenti umani*: «Ombra verde ombra, verde-umida e viva. / Per dove negli anni *delira* / di vividi anni mai avuti *un tulipano o una rosa*» (corsivi miei)<sup>14</sup>.

Il fatto saliente è poi che questa intensa elaborazione retorica si eserciti – per lo più in forme aspre da inferno dantesco<sup>15</sup> – su materiali poveri o segnatamente prosastici (*crosta, eczema, asfalto, squame, raschietti, spazzino, suppurare*), come anche il pesante polisillabismo di parole antiliriche quali *sottopassaggio, spazzacamino* o *trasmutazioni* pare sottolineare. L'*asperitas* dell'insieme è però in parte contraddetta da visioni di segno diverso (oltre alle immagini dei vv. 23-25, si consideri anche la dimensione d'affabilità lasciata intuire ai vv. 15-17) o da bagliori di altra tonalità (così nella prima strofa l'immagine del *girasole dai petali rari*). Di qui la sensazione che una sorta di alito di speranza sia come insufflato lungo il testo, sino a trovare la sua manifestazione più nitida in chiusa, nell'appello finale «ditelo ai merli...», che, pur nell'enigmaticità del suo contenuto, rivela comunque – già nel ricorso all'imperativo – una nuova forza di resistenza della voce lirica: una sua fiducia nella possibilità di dire e testimoniare.

L'interpretazione comunque resta più che mai aperta (l'assenza di un punto conclusivo è in tal senso significativa). Le problematiche in gioco e le piste di lettura sono, come si è cercato di mostrare, diverse e variamente intrecciate. 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»<sup>16</sup>. È la vitalità della morte. È il persistere di ciò che parrebbe non essere più. Nessuna vera fine, ma un inesausto trasmutarsi della materia: attraverso una serie di passaggi di stato che quasi ci invita a rileggere *Certo d'un merlo il nero* come una dimostrazione lirica della legge della conservazione della massa di Lavoisier, «Nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma»; magari rivisitata alla luce della parabola evangelica del seme che muore per meglio fruttificare: «Se il chicco di frumento non cade in terra e vi muore, resta solo; se, invece, muore, porta molto frutto» (Giovanni, 12, 24). Suggestioni libere, le ultime, che però, forse, non dispiacerranno del tutto a un poeta come Orelli, capace nei suoi raffinati intarsi testuali di richiamare, rifondere e risemantizzare i materiali più diversi.

## NOTE

<sup>1</sup> Edizione di riferimento: G. Orelli, *Spiracoli*, Milano, Mondadori, 1989, pp. 95-96.

<sup>2</sup> «È una poesia molto mia, e corrisponde anche bene a quello che desideravo fare [...]», così ha dichiarato l'autore ne *I merli di Ravecchia. Intervista a Giorgio Orelli*, a cura di P. De Marchi, in «Cooperazione», 21, 23 maggio 2001, p. 86.

<sup>3</sup> Sul possibile antefatto di *In ripa al Tésino* si sofferma poi C. Segre, *La leggenda del falso suicida*, in *Per Giorgio Orelli*, a cura di P. De Marchi e P. Di Stefano, Bellinzona, Casagrande, 2001, pp. 139-43.

<sup>4</sup> Cfr. *Svizzera italiana. Letteratura delle regioni d'Italia. Storia e testi*, a cura di Giovanni Orelli, Brescia, La Scuola, 1986, pp. 203-04.

<sup>5</sup> Come ha osservato Mengaldo, questo tipo d'intitolazione «indica con precisione il processo di de-concettualizzazione che tanta lirica contemporanea subisce, il suo sottrarsi al riassunto e alla parafrasi se non addirittura il prevalere tendenziale del tono sul senso». Un tipo «che potrebbe anche definirsi paradossalmente un non-titolo», perché il titolo-verso è un titolo spo-



gliato del suo carattere referenziale e didascalico «in funzione della pura suggestività, come di una risonanza o meglio di un armonico del testo, che ne suggerisce in anticipo la tonalità»; cfr. P.V. Mengaldo, *Titoli poetici novecenteschi*, in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 14.

<sup>6</sup> Un'analoga enallage («una gioia gialla di forsizie») e un'analoga animazione cromatica si registreranno anche nel *Collo dell'anitra*, negli accesissimi versi incipitari de *Le forsizie del Bruderrholz*: «Forse triste non è la pasquetta / del bianco drappello di *Schwestern* / che a mezzodì davanti all'ospedale / si riposano al sole di un'estate / precoce tra soffi improvvisi di silfi / malefici, e quasi le avvolge / folta una gioia gialla di forsizie / attutita da merli perfetti». Dove, anzi, tali stilemi risultano ulteriormente valorizzati per via metaforica: con la *gioia gialla* che acquista consistenza materica e valenza drammatica, nella misura in cui, da un lato, *avvolge / folta* le *Schwestern* (le 'suore') e, dall'altro, è *attutita* dalla presenza dei merli. Quanto a quest'ultima enigmatica immagine, ipotizziamo che qui si voglia suggerire l'idea di una nota dominante, la *gioia gialla* appunto, *attutita*, sinesteticamente, dalla presenza dei merli: dal loro canto sonoro e dalla loro intensa colorazione. L'ipotesi rischia di apparire un po' fantasiosa, ma resta comunque significativo il fatto che questa densa animazione cromatica e questa virtuosistica elaborazione retorica coincidano con l'apparizione dei merli; qui però non più straziati come in *Certo d'un merlo il nero*, bensì *perfetti* (e così qualificati, forse, perché ben definiti nel loro stagliarsi, neri, contro il giallo delle forsizie).

<sup>7</sup> Cfr., dalla *Bufera* di Montale, *Madrigali fiorentini I 5-7*: «Sul muro dove si leggeva MORTE / A BAFFO BUCO passano una mano / di biacca»; si cita da E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori («I Meridiani»), Milano, 1984, p. 215.

<sup>8</sup> Per un approfondimento in proposito, si veda P. De Marchi, *Petrarca nella poesia di Giorgio Orelli*, in *Petrarca nella letteratura italiana del Novecento*. Atti del Convegno, Università «La Sapienza» di Roma, 4-6 ottobre 2001, a cura di A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 245-60.

<sup>9</sup> Cfr.  *Svizzera italiana* cit., p. 204.

<sup>10</sup> Cfr. G. Orelli, *Sagt es den Amseln / Ditelo ai merli*, a cura di Ch. Ferber, con postfazione e intervista all'autore di P. De Marchi, Zurigo, Limmat Verlag, 2008.

<sup>11</sup> Le trame di allitterazioni, paronomasie e anagrammi orelliani sono state studiate anche da Stefano Agosti, il quale, a ragione, ha parlato di una «ostinata manipolazione» di sillabe e di una materia verbale lavorata «sin nelle molecole» e disposta in «fitti reticoli permutativi», in modo tale che gli effetti di suono «sono responsabili essi stessi di una creazione di senso» (cfr. S. Agosti, *Nel cuore del linguaggio: «Spiracoli» di G. Orelli*, in Id., *Poesia contemporanea*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 82-87).

<sup>12</sup> Com'è uso, in questo schema, si indicano endecasillabi o versi di misura superiore con le lettere maiuscole; i versi brevi, con le minuscole; la misura versale, con il numero in esponente (seguito da apice singolo quando la terminazione è sdrucchiola).

<sup>13</sup> Cfr., dalle *Occasioni*, *Bagni di Lucca 12-13*: «Passa l'ultima greggia *nella nebbia / del suo fiato*» (corsivi miei; cfr. E. Montale, *Tutte le poesie* cit., p. 120): dove l'analogia tra nebbia e fiato trova una stessa formulazione sintetica, anche se la relazione tra figurato e figurante è invertita (*nei fiati di nebbia del ritorno* in Orelli; *nella nebbia del suo fiato* in Montale).

<sup>14</sup> Si cita da V. Sereni, *Poesie*, edizione critica a cura di D. Isella, Mondadori («I Meridiani»), Milano, 1995, p. 121.

<sup>15</sup> Dante, d'altronde, è uno degli autori più presenti nelle fibre dei testi orelliani: in proposito si veda G. Lonardi, *Accertamenti sul Dante di Giorgio Orelli*, «Cenobio», n. s., XXXII, 4, 1983, pp. 292-301.

<sup>16</sup> Le formule sono quelle usate da Orelli nell'intervista *I merli di Ravecchia* cit., p. 86.

## ABSTRACT

Il saggio propone un esercizio di lettura e d'interpretazione su *Certo d'un merlo il nero*, uno dei componimenti più notevoli di *Spiracoli* (la raccolta poetica pubblicata da Giorgio Orelli nel 1989). L'analisi si concentra soprattutto sui fatti di lingua e stile (struttura del testo, metrica, sintassi, registri lessicali, testura fonica, elaborazione retorica, scarti espressivi e varianti d'autore) ed evidenzia come, in questa poesia caratterizzata da un acceso cromatismo e da una densa figuratività, l'autore abbia voluto rappresentare l'esuberanza di un processo di disfacimento: la paradossale vitalità della morte, colta nell'inesausto trasmutarsi delle spoglie di un merlo straziato.

The essay is proposing a close reading of *Certo d'un merlo il nero*, one of the most remarkable poems by *Spiracoli* (the collection published by Giorgio Orelli in 1989). The analysis primarily focuses on aspects of language and style (structure of the text, metrics, syntax, lexical registers, phonic texture, rhetorical elaboration, expressive particularities and authorial variants). It also underlines how this poem characterized by a dramatic chromatism and a thick figurativeness aims to represent the exuberance of a decaying process: Death's paradoxical vitality, caught up in a never exhausted transmutation of the mortal remains of a mangled blackbird.