

ANDREA BERETTA

*Le 'Metamorfofi' di Giorgio Orelli.
Lettura di «Certo d'un merlo il nero», da Spiracoli,
e confronto con una redazione precedente finora inedita**

1. *La poesia di Giorgio Orelli*

Di Giorgio Orelli (nato ad Airolo, nell'Alto Ticino, nel 1921, vive pressoché da sempre a Bellinzona), è stato detto che è «[poeta e] critico di orecchio finissimo», risalente nella sua produzione lirica «agli archetipi dei padri, Dante e Petrarca, Parini e Pascoli» «di pari passo con l'attualità dell'orizzonte tematico e formale, con la neutralizzazione del 'gergo' poetico mediante un bagno salutare nel mare grande della prosa»¹ – e questo soprattutto da *Sinopie* (1977), raccolta che, come ha suggestivamente e fondatamente dimostrato Massimo Danzi nel suo *Esegesi d'autore e memoria di sé: Giorgio Orelli fra prosa e poesia*, trova i suoi fondamenti lirici nelle prose scritte dopo la prima fase poetica (antologizzata ne *L'ora del tempo*, del 1962), e raccolte per larga parte in *Un giorno della vita* (1960):

Le innovazioni prosodiche ivi [*in Sinopie*] contenute, se non si spiegano, come si crede, senza il pianerottolo dei racconti, anche procedono da una più smalzata auscultazione di quel fattore capitale in letteratura che è il tessuto ritmico-timbrico dei testi. (Danzi, *Esegesi*, p. 17)

* Questo studio deriva da una dissertazione scritta prodotta nell'ottobre-novembre 2010 per il corso *Linguistica italiana* tenuto dalla professoressa Maria Antonietta Grignani per la Laurea magistrale in Filologia moderna dell'Università degli Studi di Pavia. Intendo ringraziare qui la professoressa Grignani e la dottoressa Claudia Bussolino, che per prime avevano potuto leggere il lavoro alla fine del novembre 2010 e che mi avevano incoraggiato a meglio rifinirlo. Ringrazio anche il professor Pietro De Marchi, che il 31 agosto 2011 nell'ambito dell'inaugurazione della mostra a Casa Croci di Mendrisio per i 90 anni del poeta (*I giorni della vita*) raccolse copia della mia dissertazione, la lesse e mi suggerì che forse il testo avrebbe potuto essere pubblicato. Infine devo dare il mio tributo di riconoscenza al professor Roberto Leporatti, che mi ha esortato a presentare sotto forma di articolo questo mio scritto alla rivista da lui condiretta, «Per leggere», nell'ottobre 2011.

Sono lieto che le conclusioni alle quali sono giunto possano essere lette complementariamente e in integrazione con l'articolo di Pietro Benzoni, «*Certo d'un merlo il nero*» di Giorgio Orelli, preparato e presentato alla medesima rivista indipendentemente dal presente lavoro (cfr. «Per leggere», 22, pp. 71-79, citato anche in bibliografia). Credo che entrambi gli articoli possano dare strumenti al lettore per comprendere meglio sia il testo nella sua forma per ora 'definitiva' (quella apparsa in *Spiracoli* nell'89), sia l'evoluzione variantistica, dattiloscritta (della quale si occupa il mio articolo) e a stampa (Benzoni analizza la prima edizione della lirica, apparsa nell'86 nell'antologia *Svizzera italiana* curata da Giovanni Orelli per la casa editrice La Scuola di Brescia).

Del resto, lo scatto fondamentale nella poetica orelliana, che da un iniziale cripto-Ermetismo evolve in una vena ‘narrativa’ di largo respiro versale, ben regolata però da filoni carsici che legano con figure di suono la ‘lettera’ del testo, sembra accompagnarsi alla decisione di rendere pubbliche le proprie osservazioni di poeta (*Sinopie* esce nel ’77, gli *Accertamenti verbali* sono del ’78) – e, proprio in quanto poeta, di *critico* (che in omaggio del riconoscente e affezionato allievo al maestro Gianfranco Contini si dota dell’attributo *verbale*) – su *altri* poeti. Ma quali? *In primis*, Dante Petrarca Montale, se stiamo alla ricorrenza con la quale Orelli ne ha fatto oggetto di ‘accertamento’. Indubbiamente, è un trittico significativo, che permette già ad un primissimo esame l’intuizione della ‘tradizione’ nella quale Orelli, da innovatore, si iscrive. Queste preferenze del critico consentono cioè di dedurre, prima ancora di approcciarsi al poeta, che la funzione (più) valida da tener presente per tracciare il ‘diagramma’ della poetica orelliana è quella

[suono \leftrightarrow senso]

– che taglia fuori nettamente le allitterazioni/disseminazioni foniche ‘mimetiche’ care alla koiné pascoliano-dannunziana per (ri)attingere² ad un’ontologia dell’allitterazione/disseminazione che non opera nell’‘autonomia del significante’, bensì è funzionale alla dimensione significativa del testo. Traggo esempio proprio dalla raccolta che qui è in esame, *Spiracoli* (1989 – ‘evoluzione’ di *Sinopie* per molti aspetti, ‘innovativa’ per altri, come vedremo tra poco in breve): il quinto componimento della sezione *Cardi*, «– Spigolo aguzzati che il nuovo amore», organizza il suo tessuto fonico intorno alla «vocale della trafittura» (così in più occasioni l’ha definita lo stesso Orelli) [i], variamente alternata, in sede tonica e atona, con la velare di chiusura estrema [u]; la disseminazione della vibrante, combinata spesso con occlusive dentali e labiali e fricative labiodentali (sonore e sorde), fornisce il necessario appoggio consonantico ad un testo che si rivela, a partire appunto da come ‘suona’, quasi come una versione moderna dell’epodo x oraziano di malaugurio per il viaggio in nave di Mevio:

– Spigolo aguzzati che il nuovo amore
del miliardario sembra immerdarsi
nella manovra con la Roll Royce. –

Di pietra viva s’acuì quell’angolo
che pareva squamoso e luccicando
contorse il paraurti, ruppe il farò,
graffiò come poteva il lustro muso.

S’era appena concluso l’eclissi di luna.

Troppo lungo sarebbe analizzare tutti gli intrecci fonici *significativi*: basterà notare qui ancora (oltre a quanto già sopra anticipato) la funzione della nasale bilabiale, che trova il suo centro propulsivo in un parasintetico come *immerdar-*

si, dal quale si irradia in tutto il componimento ad 'impersonare' (nel senso etimologico proprio del latino PERSONA 'maschera' che fa *risuonare*) l'idea negativa del viscidume ammorbato: si pensi a *squamoso*, dove la bilabiale col suo tono cupo e sordo si liquefa nella pozza vischiosa di quel suffisso *-oso*, con la sibilante sonora a intorbidare il timbro scuro delle [o]; e si noti anche l'omeoteleuto che correla *squamoso* alla rima *muso* [in punta al verso 7] : *concluso*, la quale cementa in un'atmosfera 'unissonante' questi ultimi versi³.

Ma, appunto, stavo parlando di uno 'scatto' nella poetica orelliana: nella primissima fase della sua poesia erano importanti anche altre componenti, di matrice 'grammaticale', per così dire, *ermetica*, come ben rileva Maria Antonietta Grignani nel suo *La poesia di Giorgio Orelli* – «Solo nei paraggi del giovanile *Né bianco né viola* [1944] il linguaggio sente un poco la 'grammatica' dell'Ermetismo: con gli infiniti, lo sfumato dei sostantivi senza articolo, la preferenza per i testi brevi e ellittici o sentenziosi, votati a una sintassi nominale e analogica» (p. 165).

Per quanto riguarda la «preferenza per i testi brevi e ellittici o sentenziosi», Pietro De Marchi nel suo eccellente *La frontiera tra detto e non detto* (p. 58) ci fornisce un esempio di come l'Orelli di *Né bianco né viola* oscurasse il dettato, detraendo particolari che avrebbero favorito l'intelligibilità di certi passaggi – ad esempio, in *Paese*:

Ogni sera c'è un vecchio che si sporge
dalla finestra, capovolge, chiude
silenzioso le imposte.
(Non vedo spesso che un candido braccio).

È interessante notare, con De Marchi, che ne *L'ora del tempo* questo componimento risulti 'rischiarato' da varianti che contribuiscono a far virare il testo da una 'scaglia' di fatti oggettivamente indeterminati ad un frammento-apologhetto liricamente vivido, che racchiude una narrativa *in potenza*:

Ogni sera c'è un vecchio che si sporge
dalla finestra, getta gli occhi
sulla strada, vuota rapido il vaso,
chiude *in silenzio* le imposte.
(Non vedo spesso che un candido braccio).

Ho sottolineato le due coordinate per asindeto che movimentano narrativamente il branello di realtà: esse permettono di uscire dall'incomunicabilità 'reporiale' di fenomeni dati come esterni al soggetto nella redazione apparsa nel '44, per entrare nel resoconto di un fatto abituale. La variante «in silenzio», inoltre, concorre all'animazione narrativa della situazione, perché con la descrizione di un *atteggiamento* rifiuta l'enigmatica e vaga attribuzione di «silenzioso».

Ecco perciò che, solitamente, nel corso della 'maturazione' della sua poetica, Orelli tende a rischiarare la laconicità anche un po' emozionalmente contratta (pure in questo senso, forse, si potrebbe intendere il noto aforisma con-

tenuto nell'epistola in versi di Contini premessa a *Né bianco né viola* «una collezione di silenzi soffiati»: la parola sussurrata, che buca il silenzio bianco della pagina) degli esordi con una 'ilarità' che è essenzialmente «*attenzione alla vita [...] imparzialmente umana, animale [...], vegetale, anche minerale; qui sta la radice della sua [si riferisce a Orelli] moralità*»⁴. Si pensi a *Ginocchi (Sinopie)*⁵, testo esemplare della tendenza alla «prosaicizzazione, o deliricizzazione della poesia spesso coincidente con un aumento del tasso narrativo»⁶, tanto da far domandare a Pietro De Marchi, nel suo *Racconti in versi e poesie in prosa. Giorgio Orelli da Sinopie al Collo dell'anitra* (p. 77), «poesia o prosa? o poemetto in prosa?»; lo studioso arriva poi a concludere, con Menichetti, che non è essenziale cercare di provare lo statuto poetico del componimento rintracciando 'versi' della tradizione all'interno di stringhe senza eccezione più estese: «il gioco non vale la candela: secondo Menichetti, “a renderci avvertiti che non si tratta di prosa” basterebbe la segmentazione, e in particolare quella che interessa il v. 4: non essendo richiesto dalla logica prosastica l'accapo dopo “ogni poco”» (*Racconti cit.*, p. 78). La gaiezza dell'attrazione del poeta per la «ragazza bruna di fuorivia», che potrebbe pure sfociare in pulsione violenta, come sembrerebbe suggerire la scenetta iniziale dei «falchetti detti *sciss*» che «piombano» sulle «galline» «erranti» sui «prati in pendio», si manifesta nel cortocircuito ironico che si instaura tra l'espedito ingenuo della scritta «T'AMO» sulla gomma da cancellare richiesta in prestito alla giovane con una scusa banale e l'esergo dantesco «Ma tu che sol per cancellare scrivi», da *Par.* XVIII 130⁷. La retroilluminazione dell'epigrafe, secondo De Marchi (*Racconti cit.*, pp. 77-79), offrirebbe un doppio livello di lettura, che permetterebbe così di comprendere come la freschezza di tratto e di tocco in Orelli possa anche trasmettere verità metaletterarie: suggestiva è infatti l'interpretazione demarchiana della «ragazza bruna di fuorivia» come la personificazione del «linguaggio poetico» (*Racconti cit.*, p. 79). L'attrazione del poeta per lei è pervasa da un sentimento d'amore anche «violento», che però viene da Orelli manifestato con un «pudore» (il tentativo di «attenuare» la dichiarazione affidata alla gomma) che nel suo puntare ad un'«accettabilità» anche quotidiana dell'espressione poetica mostra uno dei fondamenti della concezione orelliana della poesia, e uno dei motivi della svolta 'sliricante' (non è a caso che adopero questo attributo: al Manzoni dei *Promessi sposi* Orelli ha dedicato pagine tese a rivelare quanta poesia vi sia nella prosa dello scrittore milanese)⁸.

2. Analisi del componimento «Certo d'un merlo il nero» (Spiracoli, 1989)

2.1. Il testo

Se *Ginocchi* è esempio principe dell'ispirazione «narrativa» (Mengaldo, *Cento anni*, p. 191) orelliana, il testo che qui analizzerò, «Certo d'un merlo il nero», tratto da *Spiracoli*, può a ben diritto essere incluso nell'altra metà del cielo poetico di Orelli, quella che Mengaldo ha definito con vivida sintesi la «liricità per essenze» (*ibidem*) – certo atipica nella fase post-*L'ora del tempo*: e in-

fatti, nella raccolta del 1989 questo testo appare, anche per il suo posizionamento nella silloge (primo della sezione VI, l'ultima del libro), rilevato e 'diverso' rispetto agli altri.

*et già di là dal rio passato è 'l merlo
deh, venite a vederlo
(Petrarca, CV, 21 sg.)*

- 1 Certo d'un merlo il nero
- 2 mazzo di fiori d'un rosso
- 3 sorpreso dalla morte
- 4 nel breve buio d'un sottopassaggio
- 5 l'indomani farfalla
- 6 enorme d'un nero
- 7 punteggiato di rosso
- 8 nessuna traccia del giallo aranciato
- 9 il terzo giorno crosta
- 10 sfaldantesi in squame
- 11 eczema dell'asfalto il quarto
- 12 girasole dai petali rari
- 13 raschietti di spazzacamino

- 14 MAI SCOMPARSO

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

- 27 ditelo ai merli sui marmi invernali
- 28 prima che i fiori del diavolo
- 29 moltiplichino il becco
- 30 delirino azalee

2.2. I contenuti e i temi nel loro rapporto con le strutture retoriche (e sintattiche, metriche, fonico-ritmiche)

Si può notare come l'apparente sviluppo della vicenda, scandito addirittura dal preciso procedere dei giorni, costituisca in realtà l'espressione più esplicita di quell'«alterità» letteraria, contrapposta al prosaico quotidiano» che Pier-

luigi Pellini, nel suo studio *Il san buco e i sentieri da capre. Sulla poesia di Giorgio Orelli* (p. 246), ha mostrato essere la cifra dominante in *Spiracoli*, quello che distingue tale silloge dalla precedente *Sinopie*, dove dominerebbe invece una «parodia demistificante» che si appunterebbe «su testi, situazioni, oggetti concreti» (nonostante notevoli eccezioni, come abbiamo visto per *Ginocchi*). Da una diversa angolazione prospettica di analisi, si potrebbe forse affermare anche che se una cifra dominante in *Sinopie* era lo scontro dei registri e dei livelli stilistici, che agiva sullo sfondo di una polemica forte *contro* un certo tipo di concezione della poesia e della realtà, con rovesciamenti e inversioni di prospettiva portatori di straniamento; in *Spiracoli* invece, accanto comunque alla sezione dei *Cardi*, ad emergere è davvero una sorta di Arcadia «sulle Alpi ticinesi» (*Il san buco e i sentieri da capre* cit., p. 251, dove si ricorda che il nome della ragazza che compare nella prima parte di «Alter Klang» è «Amarilli», spesso «colloquialmente scempiato fino a diventare “Illi o solo / Íi”»); anche la stessa sezione ‘polemica’, comunque, nel suo titolo, *Cardi*, appunto, evoca un’alterità letteraria che si esplica in metafore *naturali* – e *non* naturalizzanti⁹.

Il *merlo* evocato in questo componimento si presenta comunque in modo singolare rispetto a quella «fissità smaterializzata che potremo chiamare araldica» (Mengaldo, *Cento anni*, p. 193) con la quale lo sguardo di Orelli contempla le cose di cui è ‘composta’ la sua poesia: si guardi anche soltanto in *Spiracoli*, alla seconda parte di «Alter Klang», nella quale gli uccelli rapaci («nibbi», «astori»), le «ghiandaie», la «faina» animano un mondo davvero, in Orelli, *allegorico* che, come la grande poesia bucolica del passato (ma qui l’uomo è escluso dalla *factio*: la componente umana è tutta nello sguardo del poeta), può, nella sua naturale vitalità, schiudere una prospettiva *nuova* di vita e di poesia. Infatti, la complicità delle umili ghiandaie contro la sublimità lontana dei rapaci, quasi dèi viventi negli *intermundia* lucreziani, è metafora del «vivi [e scrivi] nascosto» di stampo epicureo – e nel caso di Orelli, il rifugio è quel ‘cerchio familiare’ che emerge come fondamentale fin dalla sua prima fase, subito dopo *Né bianco né viola*.

Se l’araldica di «Alter Klang» dava una prospettiva per la vita e per la poesia, «Certo d’un merlo il nero» è il suo naturale contraltare: è un’allegoria che ha come oggetto la morte – una ‘danza macabra’ nella quale nel breve volteggiar di qualche giorno (quattro contati, poi l’ultimo è indefinitamente detto «un mattino») sono le trasformazioni di forma e di colore di un volatile ucciso e rimasto schiacciato «nel breve buio d’un sottopassaggio» (v. 4) a parlarci di una vitalità e sopravvivenza che, ancora una volta, è *materica* – qui addirittura obbediente alle leggi della chimica organica.

Ho parlato di ‘danza’ non a caso: questa lirica è una delle poche nella produzione orelliana ad insistere su figure tropiche della *sintassi* e dell’ordito *metrico-retorico*, ancor più che del *suono* – il risultato, fino al v. 10, è una mobilità verrebbe da dire ‘bustrofedica’ del dettato, con continue dislocazioni sintagmatiche in enjambement di determinante e determinato (si veda il paragrafo 3.2. per una spiegazione più distesa e dettagliata, con notazioni sulle implicazioni strutturali di questo stilema metrico-sintattico). Il v. 11, «eczema dell’asfalto il quarto», segna un punto di arresto nella contemplazione desolata delle conseguenze della morte, attraverso una disposizione chiasmica rispetto alla re-

gola generale che sistemava fino a quel momento il complemento di tempo prima dei sintagmi nominali predicativi indicanti per *flashes* lo stato di avanzamento della putrefazione del merlo. La disperazione del resoconto degli stadi di consumazione della carcassa è marcata anche da scelte retoriche – la scomparsa con negazione in sineddoche del becco del merlo al v. 8 («nessuna traccia del giallo aranciato»), mancanza che non soltanto è la negazione di uno degli attributi specifici del merlo in particolare e dei volatili in generale, cioè la capacità di zirlare, ma anche la fine della possibilità di sostentamento materiale, il poter mangiare – e fonico-lessicali, come ai vv. 9–11: «il terzo giorno *crosta* / *sfaldantesi* in *squame* / *eczema* dell'*asfalto* il quarto». Per analizzare questi tre versi si pensi ora anche a quanto prima ho detto a proposito dei vv. 4–5 del *Cardo* «– Spigolo aguzzati», cioè «di pietra viva s'acui quell'angolo / che pareva *squamoso* e luccicando»: tra i due componimenti sembra instaurarsi una corrispondenza [squamoso-squame] tesa a far ricadere sotto connotazione negativa il campo semantico del [viscido] qui esaltato dalla consonanza pseudorimica *squame* : *eczema*; l'attenzione del lettore viene ulteriormente catalizzata su tale *iunctura* anche da un calibratissimo chiasmo fonico che colloca in posizione incorniciante la replicazione allitterativa del gruppo [sfa]: «*sfaldantesi* in *squame* / *eczema* dell'*asfalto*»¹⁰.

Questa negatività per l'Orelli di *Spiracoli* ha però una possibilità di riscatto, così nel *Cardo* – l'angolo «che pareva squamoso» «di pietra viva s'acui» – come qui. Infatti, i vv. 12 e 13 iniziano a suggerire, attraverso due metafore («girasole dai petali rari / raschiotti di spazzacamino») che giocano sulla metonimia implicita delle [piume] per visualizzare il tutto del corpo del merlo disfatto sull'asfalto, la fine della decomposizione, e invece il possibile schiudersi di altri significati, di altri sensi – in definitiva di altre figure, di altra 'vita' – dalla 'lettura' dei segni dell'ammazzamento rimasti sulla strada. Il v. 14 è infatti una cesura fortissima (ne discuterò più avanti, anche sulla scorta di osservazioni prodotte da De Marchi, *La frontiera*), che permette, con la sua irrelatezza, di separare anche formalmente il momento della 'vista', che già con i vv. 12–13 deborda in 'visione', da quello della valorizzazione di un nuovo modo di vivere, incomprendibile allo «spazzino-necroforo / esperto *solo* di trasmutazioni / rapide», il quale diventa la *senhal* delle convinzioni e convenzioni comunemente condivise (per antitesi, le «più d'una nuova» del v. 16, con richiamo del parlato corrente – suggerito magari dai convenevoli sul tipo 'che nuove?') ma nella sostanza *insignificanti*. Il rientro tipografico del v. 20 suggerisce proprio la volontà d'isolare «sull'orlo» (v. 15), ai margini del fenomeno 'metamorfico', il punto di vista corrivo dello spazzino. Al v. 20, poi, la «e», segna la ripresa dell'osservazione della metamorfosi e può essere vista come analoga al CVM narrativo latino – qui con sfumatura direi concessiva, poiché anche lo sguardo del poeta, forse pure lui influenzato dal punto di vista dei più, in un primo tempo sembrerebbe rassegnarsi all'«incenerimento», alla scomparsa totale di ogni possibilità di riviviscenza; invece, poi, l'avversativa del v. 22 segnala il deciso rifuggire dall'attrattiva di una cieca e retorica *consolatio* (che sembrava iniziare ad affacciarsi nell'andamento lento di 2^a-6^a-10^a dell'endecasillabo al v. 21, nel quale l'insistenza sulla vocale palatale [e] viene elegantemente suggellata dall'innalzamento ad [i]

della vocale tonica sotto arsi del parasintetico in punta di verso: «pareva lentamente incenerirsi») per rifugiarsi invece nella speranza nascosta in una accanita, inesausta *materica* (sempre concetto-chiave), qui ‘batterica’, vitalità: «ancora suppurava», v. 23. Dal v. 24 al v. 26, prima l’andamento ‘esametrico’ di un senario + novenario (v. 24) che sembra dischiudere anche fonicamente con l’unissonanza in [á] delle sue arsi una nuova speranza, un nuovo ciclo naturale che sta per prendere il volo («toccati di bianco *volani andavan variando*»: la disseminazione delle fricative labiodentali sonore nell’ottonario e l’assonanza *bianco : variando*, insieme al ritmo ‘cantilenante’, concorrono a suggerire il volteggiare degli attrezzi da gioco)¹¹; poi il settenario allitterante in [p] «protesi verso piosse» (v. 25) e il novenario incorniciato dalla rima in *-ili*, «sottili, già primaverili» (v. 26), chiudono in una proiezione verso un futuro di rinascita quel ‘processo’ che il poeta ha mostrato essere la morte – e si noti la straordinaria coesione di questo finale di strofa, che incastona chiasticamente le figure di suono della disseminazione fonica/allitterazione e di metro (l’assonanza e la rima) in un reticolo [assonanza – disseminazione; allitterazione – rima incorniciante] che non necessita nemmeno di segnali interpuntivi (mancanti in tutto il testo ad eccezione della virgola al v. 26, fatto di cui parlerò più avanti in questo stesso paragrafo) per dichiarare la propria conclusività.

La terza e ultima strofa è stata oggetto di discussione da parte di Pietro De Marchi nel suo studio *Petrarca e la poesia di Giorgio Orelli e di altri poeti della Svizzera italiana* (p. 260): l’imperativo «ditelo» del v. 27 riecheggia il v. 22 della canzone frottolata CV dei *Rerum vulgarium fragmenta* posto in esergo («deh, *venite a vederlo*»), e avrebbe per De Marchi identica «funzione di appello ai lettori». Ma il riferimento proprio al Petrarca delle canzoni, e in particolare dell’unica ‘frottolata’, permette, credo, due ulteriori considerazioni, che si scosteranno un po’ da quelle di De Marchi. Dapprima mi premerebbe dire che la volutamente chiara corrispondenza metrico-sintattica del posizionamento in punta di verso di un imperativo può schiudere la possibilità concreta di un’interpretazione di questa strofa finale come di un *congedo* alla maniera *tradizionale* (e indizi di una criptostruttura canzonistica immanente a questa lirica verranno proposti nel paragrafo 3.2.): si pensi, per non variare riferimento cronologico e autore, proprio ai *Rerum vulgarium fragmenta*, nei quali i congedi delle canzoni presentano, come del resto è consuetudine nella tradizione lirica italiana, imperativi rivolti alla *canzone* stessa e non ai lettori¹². Allora, in questo caso, l’imperativo «ditelo» potrebbe essere ben rivolto ai «volani» del v. 24, entità, come abbiamo visto, portatrici di nuova *vita*, e di nuove speranze ancora nel freddo dell’inverno – e allora sarebbero *loro* a portare la notizia della metamorfosi, della sconfitta della morte come ‘incenerimento’, di cui ho parlato fino ad adesso, ai «merli sui marmi invernali»; indizio che corrobora questa lettura è anche la mancanza di segni interpuntivi che, oltre ad essere assenti pressoché in tutto il componimento (solo una virgola al v. 26, «sottili, già primaverili», quasi come a far visualizzare anche tipograficamente e intonativamente la ribattitura della rima che chiude la strofa)¹³, nello specifico passaggio tra seconda e ultima strofa sembra voler suggerire proprio i «volani» come i destinatari dell’allocuzione del poeta, che ne fa i portatori, loro sì, di ‘buone nuo-

ve' nell'inverno ancora vivo. Del resto, anche nel passaggio tra prima e seconda strofa, l'assenza di qualunque segno d'interpunzione, attraverso la cerniera dell'incidentale del verso 14, «MAI SCOMPARSO», permette l'instaurazione di un legame consecutivo con i vv. 15-19, «così che di sull'orlo / [...]»: la presenza mai venuta meno dei 'vivi' resti del volatile permette, si intuisce, allo «spazzino-necroforo» che non sa scorgere l'infinitesimale vita che ancora anima il merlo morto, dei commenti 'di circostanza'. In questa 'allegoria che ha come oggetto la morte', come l'ho chiamata, l'elemento umano è dunque 'cieco', come ho cercato di mostrare, e confinato all'«orlo» dell'evento positivo e portatore di speranza – la morte-metamorfose del merlo. Poi occorre dire anche che il richiamo ad uno dei più antichi componimenti frottolati giuntici, appunto la canzone CV dei *Rerum vulgarium fragmenta*, potrebbe anche essere utile per interpretare proprio certe soluzioni sintattiche e rimiche di questo testo – si vedano più sopra i miei accenni ad un andamento 'bustrofedico' dei sintagmi nella prima strofa (ma si veda il paragrafo 3.2. per una trattazione più puntuale su questo aspetto); per quanto riguarda la rima, poi, la soluzione 'incorniciante' del v. 26 potrebbe bene richiamare alla mente le catene di rime al mezzo tipiche della canzone frottolata petrarchesca (anche di questo si avrà modo di discutere nel paragrafo 3.2. appena citato).

3. *I materiali avantestuali – una precedente redazione, datata «febbraio 1982»: «Forse d'un merlo il nero». Edizione con apparato e commento*

3.1. Il testo

Proprio il v. 14 è stato oggetto di osservazione da parte di De Marchi nel suo studio già nominato *La frontiera tra detto e non detto* (pp. 63-64), il quale lo ha definito caso di «variantistica semicongetturale», nell'ambito di quel problema della reticenza (dibattuto nel medesimo saggio demarchiano) sul quale nel paragrafo 1. mi sono soffermato a proposito delle due versioni di *Paese* (la prima in *Né bianco né viola*, la seconda, con integrazioni che tendevano a chiarirne i punti oscuri, ne *L'ora del tempo*). Effettivamente, ponendosi nell'ottica di chi non conosce, nemmeno in parte, l'elaborazione avantestuale della lirica, le «più d'una nuova» recate dallo «spazzino-necroforo», così come anche tale figura in sé, risultano intuibili, come ho cercato di dimostrare prima, soltanto alla luce dei vv. 18-19, «esperto solo di trasmutazioni / rapide» – cioè esperto soltanto di decomposizione, di meccanica trasformazione in qualcosa d'altro dalla 'vita' intesa nel suo senso più corrivo. De Marchi afferma che (*ibidem*, p. 64) «“Certo d'un merlo il nero” è come una poesia “in memoria”, senza che occorra precisare in memoria di chi, come invece a quanto pare accadeva in una redazione mai giunta a stampa, in cui si alludeva alla morte di una comune conoscente»; e in nota (n. 20, p. 67): «Devo ancora una volta l'informazione alla cortesia di Giorgio Orelli». Alla vaghezza dei referenti ben si addice la nota che Orelli stesso ha inserito a commento del v. 14 direttamente nelle note finali alla silloge di *Spiracoli* (p. 106): «MAI SCOMPARSO: richiama i *desaparecidos* argentini».

Ma almeno su una parte dell'elaborazione della lirica possiamo oggi gettare luce: presso il Fondo Manoscritti dell'Università degli Studi di Pavia sono conservate alcune carte orelliane, tra le quali vi sono tre fogli che testimoniano (con relativa elaborazione avantestuale) una redazione precedente a quella poi pubblicata in *Spiracoli*¹⁴. La carta 3r, in particolare, è datata «febbraio 1982», e reca una versione che sembrerebbe 'stabilizzata' della prima fase redazionale della lirica. La pubblico qui, con apparato delle varianti presenti sulla carta e testimoniando gli ultimi movimenti testuali secondo la seriazione che a me è sembrata più plausibile – da qui potrò partire per un'analisi più ampia delle direttrici evolutive preponderanti nella gestazione del componimento poi giunto a stampa (in testa tra parentesi quadre ho posto una sommaria descrizione del foglio, che nella cartella d'archivio dedicata a Orelli – [Fondo Giorgio Orelli], 1962-1971, 1 cartella – è collocato come terzo; in appendice pubblico anche i primi due fogli, entrambi con descrizione relativa; segnalo qui che i tre fogli non sono legati tra loro e che stranamente non sono conservati in un'apposita coperta, come invece accade per gli altri materiali orelliani conservati nella cartella).

[foglio biperforato, funzionale all'archiviazione in raccoglitori ad anelli metallici: dai due fori si dipartono due strappi (più evidente, verso il basso e verso destra, quello che inizia dal foro inferiore); presenta una piega alla metà che ne corregge una appena abbozzata precedentemente, obliqua, che dall'estremità destra si abbassa verso sinistra; il foglio si presenta stropicciato, come se fosse stato appallottolato; dattiloscritto con varianti, inserite a penna, che interessano i vv. 16-17]

(il merlo morto)

- 1 forse d'un merlo il nero
- 2 mazzo dai fiori d'un rosso
- 3 sorpreso dalla morte
- 4 nel breve buio d'un sottopassaggio
- 5 l'indomani farfalla
- 6 enorme d'un nero
- 7 punteggiato di rosso e il terzo giorno
- 8 una specie d'eczema dell'asfalto
- 9 ma il quarto stella a punte rovesciate
- 10 come raschietti di spazzacamino

- 11 “allora – dice, noncurante all'orlo
- 12 del merlo lo spazzino – se n'è andata
- 13 la nostra amiconna, la Ulda,
- 14 nella cassa non pareva più lei”

- 15 e nella nebbia, suppurando, il quinto,
- 16 toccati di bianco, volani

17 impeciati ma il sesto protesi, liberi quasi

18 ditelo ai merli sui prati invernali

febbraio 1982

Apparato (con un'interpretazione della seriazione più plausibile delle varianti genetiche per i vv. 16-17)

v. 16

volani] *soprascritto a parola non leggibile precedentemente scritta a macchina: si intravede una <p> sotto la <l> e una <a> dopo la <-i> – forse proprio impeciati ? La parola sottoscritta appare prolungarsi anche sotto <im-> di <impeciati>.*

vv. 16-17

volani.... quasi] *appare a monte una progressione variantistica che potrebbe essere configurata secondo le seguenti fasi:*

- 1) 16 toccati di bianco volani impeciati / 17 ma il sesto quasi liberi // 18 ditelo ai merli sui prati invernali
- 2) 16 toccati di bianco volani impeciati, / 17 ma il sesto quasi liberi // 18 ditelo ai merli sui prati invernali
- 3) 16 toccati di bianco volani / 17 impeciati ma il sesto protesi quasi, / 18 liberi // 19 ditelo ai merli sui prati invernali
- 4) 16 toccati di bianco volani / 17 impeciati ma il sesto protesi / 18 liberi quasi, // 19 ditelo ai merli sui prati invernali
- 5) 16 toccati di bianco volani / 17 impeciati ma il sesto protesi, quasi liberi // 18 ditelo ai merli sui prati invernali
- 6) 16 toccati di bianco volani / 17 impeciati ma il sesto protesi, liberi quasi // 18 ditelo ai merli sui prati invernali

La fase 1) è esclusivamente dattiloscritta. Nella fase 2) la virgola dopo impeciati è aggiunta a penna; poi nella fase 3) avviene la cassatura di [impeciati, / ma il sesto quasi liberi,] e inserzione a penna nell'interlinea superiore di [impeciati ma il sesto] in sostituzione di [ma il sesto quasi liberi]; sempre in questa fase in clausola del v. 17 dopo [protesi] viene inserito [quasi, / liberi], dunque con dislocazione e frantumazione del sintagma prima nel corpo del verso e instaurazione del nuovo sintagma [protesi quasi] e di una diciottesima unità versale "minimale", [liberi], appunto, coordinata per asindeto a [protesi quasi] e costituita da un predicativo di [volani], cosa che accentua ancor più il tono "sospeso", "tronco" del verso. Successivamente, nella fase 4) il poeta ha cassato [quasi,] in clausola del v. 17 e l'ha riaccostato a [liberi] (aumentando dunque il corpo del diciottesimo verso scaturito dalla fase 3), ma con inversione dei termini rispetto alla fase 2), a dare [liberi quasi], ripassato due volte a penna. Forse questa evoluzione è stata suggerita dall'anastrofe [protesi quasi] che temporaneamente si era instaurata in clausola al v. 17 nella fase 3). Il diciottesimo verso così formatosi sembra però incompleto ancora in questo momento elaborativo, poiché dopo quasi si nota una vistosa virgola. In una fase 5) il poeta cassa questo diciottesimo verso e reinstaura il sintagma della fase 2) [quasi liberi] in clausola al verso 17, dopo virgola inserita a penna sempre probabilmente in questa fase, a dare così [protesi, quasi liberi]. In seguito, nella fase ultima, la 6), il poeta cassa il [quasi] della fase 5) e lo porta in punta del verso 17, a ripristinare l'anastrofe [liberi quasi] che era fuggevolmente già comparsa nella fase 4).

3.2. Analisi critica delle varianti e commento all'evoluzione delle strutture retoriche (e sintattiche, metriche, fonico-ritmiche) tra le due redazioni

Oltre alle osservazioni già prodotte nel corpo dell'apparato, che testimoniano di un'attenzione estrema da parte di Orelli, concentrata su porzioni di testo anche molto limitate più volte riviste e ripensate, procedo ad un confronto il più possibile puntuale ma sintetico tra questa redazione e il componimento a stampa, traendone poi alcune conclusioni. Innanzitutto, il dubitativo avverbio «forse» che apre la lirica in tutte le fasi elaborative di questa prima versione (cfr. le trascrizioni in appendice) strida a prima lettura a confronto del «certo» poi stampato. In questa prima fase, inoltre, manca sempre l'esergo petrarchesco e al suo posto compare (soltanto in questo f. 3r) un sintagma tra parentesi che sembrerebbe avere connotati di titolo: «(il merlo morto)» (e in effetti nel 1986 Orelli pubblicherà questa lirica in una prima edizione correlandola del titolo *Morte d'un merlo* – cfr. la nota 22). A livello di struttura strofica, poi, i raggruppamenti versali sono tre più un verso di congedo già aggettante verso la redazione definitiva: «ditelo ai merli sui prati invernali» – il confronto col v. 27 del componimento a stampa permette di apprezzare l'acquisto icastico-metaforico attraverso l'instaurazione di «marmi» (per probabile associazione di idee [marmo-freddo?]) al posto di «prati», perdi più ben incastonato in un gioco di permutazioni foniche (spinte fino alla paronomasia in *merli...marmi*) che coinvolgono in varie combinazioni le nasali, la laterale e la vibrante (acutamente tramate dalla punteggiatura vocale in [i], in sede atona e tonica) lungo tutta l'estensione versale («ditelo ai *merli* sui *marmi invernali*). Probabilmente l'idea di richiamarsi al merlo della canzone frottolata petrarchesca (là simbolo della libertà dalla schiavitù amorosa, qui allegoria di una morte palinogenetica) sarà occorsa al poeta non molto dopo questa fase datata al «febbraio 1982»¹⁵: ancora non inserito è lo stilema della rima 'incorniciante', certo, di possibile ascendenza frottolesca¹⁶; ma già i vv. 1-6 presentano quell'andamento 'bustrofedico' cui ho accennato poco fa e che ora analizzerò in dettaglio, sulla scorta proprio delle varianti genetiche (questa spiegazione permetterà di illuminare ancor meglio la 'struttura profonda' del componimento, come promesso al paragrafo 2.2.).

Sistematicamente, nella redazione a stampa dell'89, il poeta organizza le prime otto unità versali del primo raggruppamento strofico in nuclei ritmati da enjambements sempre forti (aggettivo / sostantivo), i quali collegano fine e inizio dei versi così strettamente da disegnare appunto un'ideale serpentina (cfr. i vv. 2-3: «[...] un rosso *sost.* / sorpreso *agg.*»; i vv. 5-7: «[...] farfalla *sost.* / enorme *agg.* [...] un nero *sost.* / punteggiato *agg.*»; ai vv. 9-10 l'enjambement tipologicamente divergente «[...] crosta *sost.* / sfaldantesi *apposizione*» determina un allentamento della tensione serpentante non senza conseguenze per la struttura strofica – ne parlerò tra poco), retoricamente ritmata da apposizioni metaforiche («mazzo di fiori», v. 2, «farfalla», v. 5) e metonimie coloristiche che le implementano («d'un rosso / sorpreso dalla morte», vv. 2-3, e «d'un nero / punteggiato di rosso», vv. 6-7). Tale movimento è interrotto da due endecasillabi (al v. 4, «nel breve buio d'un sottopassaggio», di 2^a-4^a-10^a, e al v. 8, «nessuna trac-

cia del giallo aranciato», di 4^a-7^a-10^a); è poi seguito da un verso di nove sillabe di ritmo tendenzialmente endecasillabico («eczema dell'asfalto il quarto», con *ictus* di 2^a-6^a-8^a) che, nella sua disposizione anastrofica e chiasmica rispetto alla regola generale che sistemava fino a quel momento il complemento di tempo prima dei sintagmi nominali predicativi (come ho già avuto modo di notare), ne chiude lo snodarsi con il richiamare circolarmente l'anastrofe del v. 1, «d'un merlo il nero»¹⁷; ed è infine suggellato da un distico composto da un decasillabo anapestico (v. 12: «girasole dai petali rari»), più un novenario dattilico pascoliano (v. 13: «raschietti di spazzacamino»)¹⁸. È notevole la modellazione metrica, che non lascia nulla al caso. E ad una prima strofa così attentamente strutturata risponde, dopo la cesura 'prosastica' del v. 14, la seconda, altrettanto accortamente elaborata: l'alternanza di settenari ed endecasillabi dei vv. 15-18 (i vv. 15 e 17 settenari, i vv. 16 e 18 endecasillabi) è conclusa, corrispondentemente a quell'apparente e momentanea condivisione da parte dell'io poetico del punto di vista dei più sulla morte del merlo (cioè la cieca rassegnazione all'«incenerimento» di cui ho parlato prima al paragrafo 2.2.), ai vv. 19-21 dapprima con rientro tipografico tra i vv. 19-20 che spezza un settenario in due versicoli; infine con la collocazione di un endecasillabo (v. 21) che suggella e ferma la distribuzione alternativa [settenario-endecasillabo]¹⁹. Dal v. 22 si succedono prima un endecasillabo seguito da un settenario, poi un senario + novenario, un settenario e, a chiusa della strofa, un verso di nove sillabe cesurato dall'unica pausa interpuntiva di tutto il componimento in due emistichi 'incorniciati' dalla rima (il primo ternario, il secondo senario). Il congedo di quattro versi si apre eloquentemente con un endecasillabo 'dattilico' (1^a-4^a-7^a-10^a), seguito da un verso di otto sillabe che continua il ritmo dattilico (1^a-4^a-7^a) e da due settenari dal ritmo tra loro uniforme (2^a-6^a).

Alla luce di quest'analisi potrebbe non essere senza ragione la mia allusione alla presenza di una 'criptostruttura canzonistica': essa emerge non soltanto dalla presenza di un congedo *retoricamente* modellato su quello tradizionale, ma anche dall'utilizzo delle movenze metriche che ho cercato di documentare²⁰. Consideriamo infatti la prima strofa: i due sottogruppi versali costituiti dai vv. 1-4 e vv. 5-8 potrebbero essere visti come i piedi della fronte, mentre dal v. 9 al v. 13 si estenderebbe la sirma (anche l'analoga costruzione anastrofica dei vv. 1 e 9 che ho sottolineato prima contribuisce a corroborare la scansione in due sezioni della strofa; inoltre, l'allentamento del moto 'bustrofedico' nell'enjambement [sostantivo-apposizione] ai vv. 9-10, «crosta / sfaldantesi», di cui ho parlato poco fa, crea una *concatenatio* di natura metrico-retorica tra fronte e sirma); a conclusione della strofa, la 'combinatio' dei vv. 12-13, [decasillabo anapestico + novenario dattilico], forma un distico di ascendenza eminentemente pascoliana (penso soprattutto al Pascoli di *Elegie*, in *Myricae*) coeso anche tematicamente nello schiudersi visionario di nuove possibilità dell'esistenza, come ho cercato di mostrare più sopra. Nella seconda strofa la cerniera tra fronte e sirma sarebbe costituita da quella sorta di *concatenatio* tra i vv. 21 e 22, endecasillabi entrambi, il primo suggello della serie alternativa che caratterizza la fronte, il secondo apertura di un periodo metrico che si conclude con un distico di *combinatio* [settenario + novenario] i fattori coesivi del quale sono,

oltre al referente (i «volani»), anche i forti legami fonico-retorici sia interni sia dei due versi con il v. 24, come ho mostrato al paragrafo 2.2.

Bisogna a questo punto notare l'assenza di una struttura come questa appena descritta nella precedente redazione, la quale dal v. 7 in poi è costituita in larghissima parte da endecasillabi tranne i vv. 13 e 16, novenari pascoliani e il v. 17, settenario + ottonario (prima forma, sia per collocazione nella penultima strofa sia per contenuto, del v. 24 della redazione definitiva, senario + novenario, e prefigurazione quasi della rima 'incorniciante' del v. 26 della redazione a stampa, come ho detto alla nota 16 poco fa)²¹. Credo si possa allora affermare non senza prove che la modellazione verso una struttura canzonistica e l'inserzione dell'esergo petrarchesco siano in correlazione stretta tra loro, con il secondo naturale 'corollario' del primo – dunque indizio di modello non soltanto contenutistico-formale in senso *generico*, ma anche precisa volontà di rifarsi proprio a *quel* modello pure negli aspetti fondamentali e costitutivi. Ancora una volta, Orelli si dimostra poeta attentissimo ed 'esigente'²².

Varianti più evidenti si ravvisano, poi: nella scansione temporale, poiché nella redazione dell'82 la progressione è continua fino al «sesto» giorno (v. 17); ai vv. 16-17 i volani sono dapprima «impeciati», e poi «liberi quasi», con un'organizzazione sintattica e interpuntiva che però non favorisce una piena comprensione del dettato (il gerundio «suppurando» del v. 15, ad esempio, logicamente dovrebbe riferirsi al «merlo morto», ma la virgola dopo «il quinto» dello stesso verso, e soprattutto l'avversativa «ma il sesto protesi, liberi quasi» (v. 17), riferita ai «volani», sembrerebbe autorizzare il riferimento di «il quinto» anche agli stessi «volani / impeciati» dei vv. 16-17); nella redazione dell'82 mancano i tre versi finali del congedo inseriti poi a stampa; ai vv. 7-10, oltre ad altre varianti macroscopiche, più sottilmente è notevole il passaggio dall'approssimazione comparativa dell'82 «una specie d'eczema dell'asfalto» (v. 8) alla metafora 'ontologizzante' «eczema dell'asfalto» (v. 11) dell'89 – se quest'ultima costituisce il primo stadio di una '*gradatio*' di cui ho già cercato di chiarire il senso (si veda il paragrafo 2.2.), nella redazione precedente invece il v. 8 è coordinato avversativamente con il distico seguente, organizzato retoricamente ad incastro: da una metafora, «stella a punte rovesciate», rampolla una similitudine che instaura un confronto con il determinante («a punte rovesciate / come raschietti di spazzacamino»).

Ecco, credo che proprio partendo da questa sottile evoluzione (da costruzione *retorica* ad incastro a *gradatio allegorica* di apposizioni) possano essere messe a sistema tutte le divergenze tra i due stadi redazionali sotto il segno di una mutata *intentio auctoris*: da un componimento privato «in memoria» (aveva ipotizzato giusto De Marchi) ad un'allegoria potenzialmente universale. Nella lirica stampata in *Spiracoli* già con l'aggiunta dell'epigrafe petrarchesca il poeta vuole suggerire la natura simbolica del merlo; poi, la prima parola, un'affermazione di *certezza*, ci introduce, nella redazione dell'89, nel dominio del mito metamorfico – mentre il «forse» dell'82 segnalava un dubbio sul dopo-la-morte tutto dell'uomo; infine, la misurazione precisa degli eventi nella redazione precedente lega, ancora, ad una dimensione 'terrena' e 'mortale' (il titolo è del resto «il merlo morto») la vicenda di decomposizione del merlo, mentre lo 'scatto' rappresentato da «e in un mattino» (v. 20) dell'89 se-

gna il passaggio ad un 'altro' tempo, indefinito perché incommensurabile: il tempo della rigenerazione naturale.

4. *Conclusion: il mito metamorfico del merlo come esemplare dimostrazione delle infinite possibilità dell'esistenza*

Ovviamente, però, il passaggio in cui è dimostrato lo scarto decisivo tra le due redazioni sono proprio quei vv. 11-14 che De Marchi aveva intuito, con supposizione poi confermata dallo stesso Orelli, esistere in uno stadio dell'elaborazione avantestuale: allo «spazzino» sono date la parola, e la possibilità di ricordare un'«amicona» comune a lui e al poeta – il poeta e lo spazzino, cioè, nell'82 condividono il dolore per la perdita di una persona cara, e la sconsolata constatazione del suo «non parere più lei» (v. 14) dopo il trapasso. Nella versione che poi fu sottoposta ad elaborazione, il cadavere «forse» di un merlo, allora, con tutte le trasformazioni anche stravaganti che l'*assenza* della vita aveva determinato, era davvero *figura* della persona cara ormai irrimediabilmente morta, e *sfigurata* – laddove, invece, nell'89, è «certamente» d'un merlo quel corpo che, ormai morto secondo le apparenze che irretiscono l'occhio dell'uomo *che non sa vedere* (lo «spazzino» diventato «necroforo»), *vive* d'un'altra vita, che soltanto lo *sguardo* del poeta (e di un poeta particolarmente sensibile alla sostanza materica, perfino qui *coloristica* dell'esistenza nel suo senso più largo²³) sa cogliere e valorizzare. E i volani che nell'82 da *impeccati* che erano si libravano nel cielo a dire la ciclicità dell'eterno ritorno dell'effimero, nell'89 invece sono *destinatari* e *spargitori* della *buona nuova* (che non parla «solo di trasmutazioni / rapide» come quella dello «spazzino-necroforo») del poeta – la quale afferma che la vita è processo, e la morte esiste soltanto nell'esperienza limitatissima degli uomini; i volani devono allora portare ai merli che restano il loro messaggio prima che il «delirare» della natura rifiorita attiri e stordisca con le fallaci promesse (si parla infatti di «fiori del diavolo», v. 28²⁴, con sovradeterminazione allegorica, di «azalee» che, appunto, «delirano», v. 30) d'un vitalismo che vorrebbe essere eterno, ma che si rivela inevitabilmente caduco perché fondato su false premesse²⁵.

Ecco che allora questa verità universale può trovare benissimo espressione nel condensato e centrale v. 14, che Orelli, come ho già notato, vuole inserito per richiamo ai «*desaparecidos* argentini» – nel solco della fiducia e delle tenacia di quelle madri e di quei parenti che si esponevano a rappresaglie feroci per manifestare il loro diritto di vivere con i loro cari, per loro 'mai scomparsi', il poeta vuole inscrivere il mito metamorfico del merlo come *esemplare dimostrazione delle infinite possibilità dell'esistenza*²⁶.

NOTE

¹ Cfr. Grignani, p. 163.

² Sembra proprio un ritorno agli archetipi della poesia per come la intende Orelli, questa attenzione alla cooccorrenza della dimensione fonica alla costruzione del significato. Il poeta stesso afferma infatti nei suoi *Accertamenti verbali* (1978) che (p. 28) «Ritmico-timbrica è essenzialmente la memoria che i poeti hanno di sé e d'altri poeti. Di tale memoria, quando si tratti di riprese (consapevoli o inconse poco importa) in profondità, con una nuova densità, si può dire che è già un'esegesi. Il discorso poetico ne è informato molto più di quanto comunemente non si creda: anche e soprattutto a questo pensiamo quando si dice che un poeta è figlio di qualcuno».

³ La bilabiale intesse variamente anche il sintagma che rappresenta il bersaglio dichiarato del *Cardo*, il *nuovo amore / del miliardario*.

⁴ Cfr. Mengaldo, *Cento anni*, p. 189.

⁵ Non posso allegarne il testo per motivi di spazio.

⁶ De Marchi, *Racconti*, p. 70.

⁷ Dante pensava a Giovanni XXII: quale prodigiosa memoria *poetica* nel suo senso più ampio, 'orelliano' del termine, ha permesso una traslazione così forte del significato del verso!

⁸ E si pensi anche ad un'affermazione di Mallarmé, tenuta cara e citata da Orelli proprio alle pp. 43-44 del suo volume di studi manzoniani, *Quel ramo del lago di Como e altri accertamenti manzoniani* (1982¹, 1990²): «Le vers est partout dans la langue où il y a rythme [...]. Dans le genre appelé prose, il y [a] [reintegrato per y, erroneo] des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés: plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a un effort de style, il y [a] [mancante nel testo citato nello studio orelliano] versification».

⁹ Interessante notare che la dizione «Cardo» non sia impiegata per la prima volta da Orelli in *Spiracoli* a designare un tipo poetico usualmente concentrato in pochi versi e caratterizzato da una tensione verso l'asprezza fonica: già in *Accertamenti montaliani* (1984), analizzando l'«osso» «So l'ora in cui la faccia più impassibile», Orelli nominava come «cardo» (p. 9) la «metatesi fonica» in punta di verso tra «smorfia» (v. 2) e «morso» (v. 5).

¹⁰ Per un censimento più ampio della ricorrenza di tale isotopia bisognerebbe allargare i riscontri anche alle altre sillogi orelliane, ovviamente.

¹¹ De Marchi (in *Petrarca*, p. 261) acutamente suggerisce per l'impiego del nesso nasale-dentale [nd] il riscontro con Dante, *Purg.* XXVII 98-99 («donna vedere andar per una landa / cogliendo fiori; e cantando dicea») «sul quale lo stesso Orelli ha più volte richiamato l'attenzione».

¹² Si pensi a *Rvf* 28, 106-114: «Tu vedrai Italia et l'onorata riva, / canzon, [...] / Or movi, non smarrire l'altre compagne [...]»; 37, 113-120: «Canzon, s'al dolce loco [...] / Non la tocchar [...]»; ecc.

¹³ Il pensiero potrebbe correre anche alla canzone a strofe libere leopardiana, nella quale ogni stanza è suggellata da una rima o baciata o tra il terzultimo e l'ultimo verso.

¹⁴ Rinvio ai materiali in appendice.

¹⁵ Interpretabile come *terminus post quem* proprio per la presenza di varianti evolutive a penna non databili con sicurezza, ma certamente non troppo posteriori a tale data, essendo ancora molto «ancorate» al testo, come la seriazione in apparato credo abbia mostrato.

¹⁶ Ma l'omoteleuto *protesi* : *quasi* del v. 17 ne sembrerebbe quasi una prefigurazione.

¹⁷ La sostantivazione dell'aggettivo («d'un merlo il nero») inaugura la serie coloristica dei versi seguenti prima segnalata.

¹⁸ Ma il richiamo a Pascoli è certamente non solo metrico in questa prima strofa: la tematizzazione in enjambement degli aggettivi cromatici sostantivati segnalata nei versi precedenti non può non essere vista come più che probabile richiamo all'analoga sostantivazione degli aggettivi cromatici in Pascoli, che Gianfranco Contini (in *Il linguaggio di Pascoli*, pubblicato in *Varianti e altra linguistica*, pp. 242-43) opportunamente classificò come fenomeno di «impressionismo linguistico», sulla scia delle analisi di Charles Bally (anche Pasolini in *Passione e ideologia* parla di «ricerca impressionistica», p. 267, in Pascoli, riferendosi però più generalmente alla dimensione tematico-figurale, poiché indica come esempi di tale «ricerca» le liriche *Il lampo* e *Il tuono di Myrica*). Più avanti nella mia analisi tenterò di far notare come il riferimento anche di natura metrica a Pascoli possa essere interessante nella valutazione complessiva di questa poesia orelliana.

¹⁹ Nonostante nella mia analisi consideri i vv. 19-20 come un settenario diviso in due versicoli, ritengo tuttavia opportuno contare distintamente i due versi, per la cesura ritmico-sintattica profonda che occorre tra di loro e che ne fa, pur nell'ambito di una misura versale comunque riconoscibi-

le, di fatto (credo) due versi ben distinti (Benzoni invece li conta come uno solo: cfr. il testo da lui riportato alle pp. 71-72).

²⁰ Credo sia importante segnalare come proprio in questo punto la lettura che ho condotto si scosti dall'interpretazione di Benzoni: egli parla infatti di «informalità della compagine metrica» (p. 76), compensata dalla presenza (usuale del resto in Orelli e da me pure segnalata), di «rime interne [...] assonanze arricchite [...] consonanze [...] molti ritorni anagrammatici affiancati da allitterazioni [...] suggestioni ed effetti fonosimbolici» (*ibidem*). Io vorrei invece tentare nell'analisi che condurrò da questo momento in avanti di dimostrare come effettivamente in questo componimento più che in altri di Orelli sia centrale e significativo l'aspetto *metrico* sia come chiave di lettura del richiamo a Petrarca sia soprattutto come vettore dell'evoluzione variantistica.

²¹ Non è senza utilità notare qui come nella primissima fase elaborativa della redazione del 1982 (si vedano i materiali in appendice: f. 1r, brano siglato con *b2*.) è evidente la preferenza per la misura versale dell'endecasillabo; ma già nella fase che appare come immediatamente successiva (*ibidem*, f. 1r, siglata con *e*.) i vv. 1-6 si presentano tali quali saranno stampati nell'89.

²² Esiste una prima edizione a stampa della lirica diversa da quella dell'89 (comparsa nell'antologia *Svizzera italiana* curata da Giovanni Orelli nel 1986 – ne dà puntuale segnalazione Benzoni a p. 72 e n. 4). Nell'86 l'esergo petrarchesco non era ancora presente e i vv. 14-15 non erano separati da uno stacco strofico ma solamente da un rientro tipografico (vi era inoltre variante al v. 17: *il face-to spazzino-necroforo*); nell'edizione dell'89, invece, l'isolamento del v. 14 permette la definizione della struttura che mi sembra di aver individuato attraverso la creazione di quell'alternanza di settenari ed endecasillabi che costituisce la marca metrica distintiva della 'fronte' della seconda strofa. Ma soprattutto (e Benzoni giustamente insiste su questo punto alle pp. 72-73) nell'86 la lirica era stata dotata di titolo: *Morte d'un merlo* – Benzoni acutamente evidenzia (*ibidem*) come tale titolo da un lato determini una focalizzazione tematica del componimento sull'aspetto caduco e non rigenerante-trasformativo della vicenda di dissoluzione e rinascita dell'animale, dall'altro la scelta di espungere tale elemento paratestuale «valorizza e amplifica l'eco dell'immaginoso *incipit*, che è senz'altro un luogo di massimo investimento stilistico» (Benzoni, p. 73). Possiamo aggiungere a queste osservazioni che tale titolo nella stampa dell'86 riprende quel suggerimento inserito tra parentesi nel margine destro del dattiloscritto dell'82, (*il merlo morto*) – nell'89, invece, le varianti strutturali inserite da Orelli (ridefinizione 'criptocanzonistica', come l'ho chiamata, della struttura del componimento in due strofe divise in fronte e sirma e separate dall'interludio "prosastico" del v. 14, più un 'congedo'; inserzione dell'esergo petrarchesco) suggeriscono un cambiamento di *intentione*, una volontà di uscire dall'osservazione per entrare nella *visione* che contiene in sé un *messaggio*.

²³ Benzoni segnala che lo stesso Orelli in un'intervista (*I merli di Ravechhia. Intervista a Giorgio Orelli*, a cura di P. De Marchi, «Cooperazione», n. 21, 23 maggio 2001, p. 86) ha dichiarato di aver voluto «competere qui con l'arte di Wols», acronimo di Wolfgang Schulze (1913-1951), pittore informale tedesco che, come ci informa Benzoni, «spesso trasfigura i propri soggetti in macchie di colore e grovigli di grafie» (p. 75).

²⁴ Appellativo popolare dello *chantrieri di Tacca*, detto anche "pianta pipistrello", varietà originaria del sud-est asiatico: di colore nerastro, presenta infiorescenze a grappolo e filamenti anche notevolmente lunghi (fino a 60 cm), entrambi di colore nero, che si dipartono dalle foglie, alcune delle quali pure nere. Potrebbe però trattarsi anche della *Datura stramonium*, pianta tipica di climi sub-tropicali, soprannominata volgarmente *erba del diavolo*: anch'essa potrebbe rientrare nell'isotopia [vitalismo menzognero] perché presenta in tutte le sue componenti, e principalmente nei semi, dei potenti alcaloidi (dalle proprietà narcotiche, sedative e *allucinogene*) potenzialmente (se assunti in dosi elevate) paralizzanti/asfissianti, fino a provocare la morte.

²⁵ Metaletterariamente qui si potrebbe pensare anche ad un riferimento polemico al panismo di stampo dannunziano?

²⁶ Tengo a sottolineare che, anche se Orelli spesso è interpretato come un poeta di finissime figure di suono, oppure di riusi di fonti letterarie mirabilmente 'incastonate' nelle proprie liriche, oppure ancora come il poeta del 'cerchio familiare' che con la presenza degli animali domestici e selvatici o con l'attenzione e con l'uso straniante del linguaggio infantile costruisce il proprio sguardo e la propria poetica, spero però di aver mostrato nel mio studio come egli non si lasci definire da queste parziali etichette, ma emerga potentemente come uno dei più grandi poeti della tradizione italiana – e il suo timbro, la sua 'voce' ne fanno uno tra i più originali.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Giorgio Orelli citate

- in versi:

Né bianco né viola, Lugano, Collana di Lugano, 1944.

L'ora del tempo, Milano, Mondadori, 1962. *Sinopie*, Milano, Mondadori, 1977.

Spiracoli, Milano, Mondadori, 1989.

- in prosa:

Un giorno della vita, Milano, Lerici, 1960.

- critiche:

Accertamenti verbali, Milano, Bompiani, 1978.

Accertamenti montaliani, Bologna, Il mulino, 1984.

Quel ramo del lago di Como e altri accertamenti manzoniani, Bellinzona, Edizioni Casagrande, (1982¹), 1990².

Studi citati

Benzoni = P. Benzoni, «Certo d'un merlo il nero» di Giorgio Orelli, «Per leggere», 22, pp. 71-79.

G. Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970 (Conversazione tenuta a San Mauro nel 1955, trascritta dal nastro e stampata precedentemente in *Studi Pascoliani*, Faenza, Lega, 1958).

Danzi, *Esegesi* = M. Danzi, *Esegesi d'autore e memoria di sé: Giorgio Orelli fra prosa e poesia*, «Autografo», vol. VI, n. s., n. 18, ottobre 1989, pp. 3-20.

De Marchi, *La frontiera* = P. De Marchi, *La frontiera tra detto e non detto*, in Id., *Dove portano le parole. Sulla poesia di Giorgio Orelli e altro Novecento*, Lecce, Manni, 2002, pp. 54-67.

De Marchi, *Petrarca* = P. De Marchi, *Petrarca nella poesia di Giorgio Orelli e di altri poeti della Svizzera italiana*, in *Un'altra storia. Petrarca nel Novecento italiano*, Atti del Convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001, a cura di A. Cortellessa, Roma, Bulzoni, 2004 (ma stampato nel 2005), pp. 255-70.

De Marchi, *Racconti* = P. De Marchi, *Racconti in versi e poesie in prosa. Giorgio Orelli da Sinopie al Collo dell'anitra*, in Id., *Uno specchio di parole scritte. Da Parini a Pusterla, da Gozzzi a Meneghello*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2003, pp. 67-85.

Grignani = M.A. Grignani, *La poesia di Giorgio Orelli*, in Ead., *Lavori in corso. Poesia, poetiche, metodi nel secondo Novecento*, Modena, Mucchi, 2007, pp. 163-75.

Mengaldo, *Cento anni* = P.V. Mengaldo, *Giorgio Orelli*, in G. Bonalumi - R. Martinoni - P.V. Mengaldo, *Cento anni di poesia nella Svizzera italiana*, Locarno, Armando Dadò editore, 1997, pp. 189-98.

P.P. Pasolini, *Pascoli*, in Id., *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti 1960 (stampato precedentemente in «Officina», I, 1955).

P. Pellini, *Il san buco e i sentieri da capre. Sulla poesia di Giorgio Orelli*, in Id., *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli, Manziana*, Vecchiarelli Editore, 2004, pp. 241-57.

Studi consultati

Da *Per Giorgio Orelli*, a cura di P. De Marchi e P. Di Stefano, Bellinzona, Casagrande, 2001: M. Danzi, *Leventina*.

G. Fontana, «Cercare a occhi chiusi». *Note sulla poesia dell'ultimo Orelli*.

F. Medici, *Appunti su «Strofe di marzo»*.

APPENDICE

Foglio 1r

[presenta una vistosa piega alla metà (con uno strappo all'estremità sinistra di tale piega), che bipartisce il foglio stesso sul lato lungo: la metà superiore del foglio è dattiloscritta (ma con due versi a penna in alto) ed appare evidentemente ingiallita soprattutto nella sua porzione inferiore, la quale presenta anche vistose macchie di caffè (sembra), anche oltre la piega, sulla destra; la metà inferiore del foglio si è decisamente conservata meglio: è ancora di colore tendente al bianco, e presenta scritta a penna una nuova fase elaborativa del componimento e versi isolati o a gruppi distribuiti negli spazi lasciati liberi]

[a. in alto, al centro, a penna]

« Allora se n'è andata la nostra amiconna,
la Ulda » dice lo spazzino « [queste ultime virgolette basse ripassate]

[b1. a macchina, al centro]

- a domanda al merlo
- b perché ha tanta confidenza
- c con la terra invernale
- d

[b2. a macchina, al centro, più in basso rispetto a b1. ma i versi iniziano allo stesso livello]

- 1 Forse d'un merlo il nero che pareva
- 2 un mazzo nero dai fiori d'un rosso
- 3 sorpreso dalla morte, e l'indomani
- 4 un'enorme farfalla d'un nero
- 5 punteggiato di rosso, e ~~l'indomani~~ [cass. a penna] il terzo
giorno
- 6 una specie d'eczema dell'asfalto
- 7 e il quarto jaru jaru_a ([parentesi a penna] con le impronte
- 8 ~~d'un camion, è~~ [1 fase cassata (accento apposto a mano sulla <e> precedentemente scritta
a macchina) con ipotesi di svolgimento in un'incidentale del tipo " , è divertente,"] e [2 fase
cassata] divertenti d'un camion) [parentesi a penna] ~~e razzante~~ [cass. a penna]
- 9 zelski zelski razzante [questo verso è scritto trascuratamente, con allineamento non
rispettato delle lettere, che si fa patente in <razzante> (<a> un po' sotto il rigo, le
due <z> sopra, la <a> successiva troppo addossata alla seconda <z> e inclinata ver-
so destra, il gruppo <n>e staccato dalla <a>, con la <t> che tende a scivolare sotto
il rigo e la <n> e la <e> non allineate tra loro; già il primo <zelski> presentava un
evidente disallineamento tra <z->, <- ki> e il gruppo centrale <els>)]

[c. a penna, sulla piega a metà del foglio]

volani

[a penna, di seguito, al centro, nella seconda metà subito sotto la piega]

strana stella a punta rovesciate, simili

a raschietti [sulla < i > di rovesciate c'è un frego a penna, ma non sembra rappresenta

un'intenzione di cassatura]

[d. a penna, spostato verso destra, distribuito su cinque righe per ragioni di spazio: il primo verso sembra essere stato spezzato su due livelli proprio per mancanza di spazio]

[a macchina, al centro]

- 1 forse d'un merlo il nero
 2 mazzo dai fiori d'un rosso
 3 sorpreso [*sic*] dalla morte
 4 nel breve buio d'un sottopassaggio
- 5 l'indomani farfalla
 6 enorme d'un nero
 7 punteggiato di rosso
 8 e il terzo giorno
 9 una specie d'eczema dell'asfalto
 10 ma il quarto stella a punte rovesciate
 11 come raschietti di spazzacamino
- 12 allora – dice lo spazzino, all'orlo
 13 del merlo – se n'è [*sic*] andata la nostra amicona,
 14 la Ulda, nella cassa non pareva più lei")
- 15 e nella nebbia, il quinto, volani
 16 impeciati, ma il sesto quasi liberi

[a matita, sul margine destro, in corrispondenza del v. 14]
 (noncurante)

Apparato

v. 3

sorpreso] *da sorpresso, con inserzione di r, ma con permanenza del raddoppiamento erroneo di s, certo un errore di battitura*

vv. 12-14

allora... più lei"] *questi versi sono collocati a distanza nella metà inferiore e sembrano appartenere ad una fase elaborativa successiva (probabilmente la prima piega del foglio, obliqua, era sopravvenuta in un momento precedente alla stesura di questi due versi), ma alternativa rispetto a questo distico, scritto a macchina, collocato appena sopra:*

- a ("allora se n'è [*sic*] andata la nostra amicona
 b la Ulda – nella cassa non pareva più lei,

nel quale già si assisteva ad un movimento variantistico:

v. a

("allora... amicona] *scritto sotto verso identico cassato a penna*

v. b

la Ulda... più lei,] *dopo Ulda era inserito – dice lo spazzino, poi cassato a penna*

v. 12

spazzino,] spazzino –

ABSTRACT

Il presente articolo offre una lettura della lirica *Certo d'un merlo il nero* di Giorgio Orelli (pubblicata nel 1989 nella raccolta *Spiracoli*), interpretandola sostanzialmente come un moderno mito metamorfico che trova nel ciclo naturale vita-morte-nuova vita il suo significato profondo, e presenta anche l'edizione dei materiali avantestuali (dattiloscritti con note autografe) dell'opera, conservati al Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia. Attraverso la riconsiderazione di alcuni momenti-chiave nello sviluppo del pensiero critico di Orelli su altri autori (Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Alessandro Manzoni e Eugenio Montale), il presente commento mostra come la struttura ritmica e metrico-sintattica di *Certo d'un merlo il nero* sia la caratteristica stilistica più evidente e peculiare del pezzo. Le varianti avantestuali della lirica corroborano tale osservazione, poiché mostrano in modo abbastanza netto il formarsi progressivo della struttura testuale, che nell'ultima redazione a stampa può essere connotata come 'cripto-canzonistica' – essa riprende cioè la classica forma della canzone petrarchesca reinterpretandola mediante diversificati e innovativi procedimenti poetici. Del resto, proprio a sostenere tale ipotesi soccorre il fatto che l'epigrafe petrarchesca (RVF, CV, vv. 21 ss.) sia stata apposta solamente nella fase testuale ultima, quando la lirica già si presentava nella sua struttura 'definitiva' poi pubblicata.

This essay provides an interpretation of Giorgio Orelli's *Certo d'un merlo il nero* (come out in 1989 as part of the collection of poems *Spiracoli*) as a modern natural metamorphic myth and offers an edition of his avante-textual versions (typewritten with authorial remarks), today lying at the Fondo Manoscritti of Pavia University. Through a re-examination of some key-moments in the development of Orelli's poetry and criticism about other authors (Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Alessandro Manzoni and Eugenio Montale), the commentary points out the rhythmic and metrical-syntactic structure of *Certo d'un merlo il nero* as his most evident peculiarity. The avante-textual variants show quite definitely the progressive shaping of the text's structure, that could be seen as a "crypto-canzone", i. e. a re-interpretation of the classic form of the Petrarchan canzone throughout different innovative poetic devices. Under this respect, most significant is that the Petrarchan epigraph (RVF, CV, vv. 21 ff.) entered the poem only once the structure had reached her last printed form.