

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 20 (1991)

Artikel: "A mia moglie, in montagna" di Giorgio Orelli : il maturare del senso
Autor: Isella, Gilberto
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-260521>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 13.01.2026

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

«A MIA MOGLIE, IN MONTAGNA»
DI GIORGIO ORELLI

Il maturare del senso

A Giorgio Orelli per il suo settantesimo

*Dal fondo del vasto catino,
supini presso un'acqua impaziente
d'allontanarsi dal vecchio ghiacciaio,
ora che i viandanti dalle braccia tatuate
han ripreso il cammino verso il passo, 5
possiamo guardare le vacche.
Poche sono salite in cima all'erta e pendono
senza fame né sete,
l'altre indugiano a mezza costa
dov'è certezza d'erba 10
e senza urtarsi, con industri strappi,
brucano; finché una
leva la testa a ciocco verso il cielo,
muggisce ad una nube ferma come un battello.
E giungono fanciulli con frasche che non usano, 15
angeli del trambusto inevitabile,
e subito due vacche si mettono a correre
con tutto il triste languore degli occhi
che ci crescono incontro.
Ma tu di fuorivia, non spaventarti, 20
non spaventare il figlio che maturi.*

Ho scelto — per un omaggio critico all'amico poeta Orelli — una lirica de *L'ora del tempo* (Milano, Mondadori, 1962) tra quelle più manifestamente venate di 'affettività' coniugale o domestica (o comunque posta sotto il dominio di 'agape', come direbbe Giovanni Pozzi¹): «A mia moglie, in montagna». Affettività di cui si compenetra in modo cristallino già il titolo-dedica (secondo una topica che diverrà frequente nelle raccolte successive), e che pare ripartirsi in ugual misura sui suoi due membri, in virtù dell'assillabazione che coniuga simpateticamente *MOglie* e *MOntagna*. Come dire: non vi sarà circostanziale di luogo subalterno, in quanto moglie e

montagna formano una diade semantica perfetta, sullo sfondo di un'intima solidarietà 'organica' responsabile della produzione del senso, e dentro un compatto contenitore monostrofico. I due lessemi non compaiono più nel testo come tali, ma è sulla loro scia isotopica che un 'evento della vita' verrà, *naturaliter*, a prender forma e consistenza poetica. Nessuna perplessità circa l'impronta genuinamente metaforica di questo evento: al maturare, subliminarmente propiziato, del figlio nel grembo («Non spaventare il figlio che maturi» 21) corrisponde il germinare, lungo i segnali promossi dalla sede montana, del senso della poesia. Nel distico finale si ha, in modo palese, risoluzione semantica del processo, grazie a una tecnica dell'agnizione non poi così distante da quella sperimentata dal Pascoli nella quartina conclusiva del suo «Gelsomino notturno», dove i sintomi accumulati via via nel testo trovavano la loro naturale, anche se elusiva, esplicitazione: «si cova, / dentro l'urna molle e segreta, / non so che felicità nuova». Ben diversamente insidioso, s'intende, il *climax* simbolico del Pascoli, su cui non occorre qui spendere parola; ma pur sempre ascrivibile al *modus* pascoliano, nel componimento in esame, questo transitare dell'accadimento umano per i meandri della 'digressione cosmica'. Importante rilevare che, in «A mia moglie, in montagna», l'agnizione s'appunta sul ritorno *in extremis* della funzione conativa preposta nel titolo.

La poesia si apre con un'immagine miniaturizzata del cosmo; incontriamo un lembo di natura alpestre osteso femminilmente come conca, «vasto catino», assai simile a «questa conca / scavata con dolcezza dal tempo» di «Nel cerchio familiare». Ne riconosciamo subito il ruolo d'indizio: è una matrice intatta, primigenia, da cui ci aspettiamo insorgere la vita, un cerchio che si prepara ad accogliere i suoi contrassegni familiari. (Pio Fontana insiste a ragione sulla frequenza, ne *L'ora del tempo*, delle immagini concave di significato materno².) Questa sineddoche cosmica è forma che progressivamente si anima e che, animandosi, si dimentica come tale, riproducendosi in versione perfettamente trasfigurata: dal seno del monte al seno (non enunciato) della madre. Seguendo lo svolgimento lineare del dettato, la cornice montuosa, netta sul cominciare (il «catino», il «vecchio ghiacciaio») inclina vieppiù alla dissolvenza fino a dissimularsi, secondo un proce-

dimento già sperimentato ne «Il cerchio familiare». Si accampano, in primo piano, figure dotate di crescente intensità; sono gli attori dello spettacolo, animali (le «vacche») e umani (i «viandanti» e, con più spiccata efficacia cinetica, gli «angeli» del trambusto). Va poi notato che l'«acqua» (geologico liquido amniotico, indizio dell'acqua materna), che sta all'origine del primo, incoativo tropismo del testo, funge, grazie all'attributo animistico «impazienti», da tramite tra organico e inorganico. L'invisibile avvicinarsi del figlio alle soglie dell'esistenza è così accompagnato, per successive rapide 'epifanie' ma altresì per graduale accumulo energetico, dal riempimento dell'alveo naturale, che va popolandosi di elementi alcuni dei quali dotati di valenze alimentari, come l'erba che le vacche «brucano», o ancora l'acqua sorgiva (polisemica e a un tempo, come direbbe Jung, archetipica).

Ma questo alveo detiene anche un'altra, importante funzione, in quanto presiede alla fenomenologia dello sguardo. Può essere considerato un osservatorio, o meglio un luogo dominato da costante tensione scopica. È infatti da esso («Dal fondo del vasto catino») che prende avvio la vera e propria vicenda manifesta del componimento, ovvero l'esperienza visiva della coppia. Esperienza fondata nelle viscere della natura, dunque, e fondatrice a sua volta di uno stretto vincolo con le creature circostanti, in ottemperanza, beninteso, alla macrometfora del «cerchio familiare». Sorpresi in posizione supina, rilassata, l'io e il tu guardano le vacche (durante una prima sequenza visiva), per poi divenire oggetto del loro sguardo (durante una seconda); gli animali osservati nel v. 6 («possiamo guardare le vacche») ricambiano, incrementandola, l'attenzione visiva nei vv. 17-19 («e subito due vacche si mettono a correre / con tutto il triste languore degli occhi / che ci crescono incontro»), in base a un principio di specularità uomo-animale non privo di sottintesi patetico-irenici assai attivo nell'immaginario orelliano.

Molta cura — non c'è forse bisogno di evidenziarlo — dedica Orelli al binomio sguardo-organo visivo, che nel sistema tematico de *L'ora del tempo* (e ancor più nelle opere seguenti) svolge un ruolo centrale, con adibizioni diversificate e non sempre ovvie. Talvolta si traduce in traccia significativa — calata nell'ordine della scrittura — che inerisce a un universo

comunicativo incentrato sull'assenza («Fermi i groppi / del soffitto, *che un tempo erano occhi*. Morte le vecchie zie», in «A una bambina tornata al suo mare», dove il «soffitto» si riduce ormai al simulacro mnestico di un cielo domestico ristretto), oppure istituisce vettori d'orientamento tesi all'oggetto del desiderio («*gli occhi su cui m'oriento* questa sera / a ricercarti», nella poesia di p. 34) o, più in generale, forme di contatto tra macrocosmo e microcosmo (vedi l'occhio, in «Tra pochi voli», farsi collettore di raggi solari: «Tu parli di sorgiva per *questi occhi / pieni di raggi quotidiani?* Grazie.»). E si potrebbe continuare a lungo.

All'origine, come si è visto, di relazioni semantiche di primaria importanza — onde uomo e natura reciprocamente s'illuminano, si vivificano — lo sguardo dispensa la propria energia anche sui dispositivi formali di «A mia moglie, in montagna»; la sua proprietà è di interagire con i segni dinamici nella tessitura verbale, sì che la visività si connatura presto al movimento. Tutto il senso del poema sembra dipendere da quel *Dal* d'apertura, da quella spettrale preposizione cui è agevole riconoscere una doppia valenza ottica e dinamica, siccome fa riferimento non solo al 'moto da luogo' ma anche alla profondità del luogo sorgivo dello sguardo. La traiettoria visiva equivale perciò a uno slancio inaugurale o, perché no, a un messaggio la cui fonte d'emissione sembra ubicarsi, ben oltre la coscienza intenzionale del soggetto, nei recessi segreti, nel *Grund* della montagna-natura. *Dal fondo* precede l'istanza empirica del vedere e richiama, in definitiva, la sorgente indicibile del senso, quella cripta custodente (l'autochiudersi dell'opera d'arte) che Heidegger designa come Terra³.

Ma cerchiamo di documentare quanto esposto. Il moto da luogo *gründlich* è certamente quello che s'annida in *guarDAre* 6, per via della tenace sedimentazione prospettica della particella *DA*, accertabile fin nell'*incipit*. Di qui una prima, pertinente solidarietà fonica, quella che si rileva tra i vv. 1 e 6:

Dal fônDo Del vÁsTo cATíno ↔ possiÁmo guArDÁre le vÁcche

novenari per giunta perfettamente omoritmici (entrambi con arsi di 2a e 5a), accomunati in primo luogo dalle dentali, e subordinatamente dal nesso VA (*VAsto*, *VAcche*), dove la /v/

funge da prezioso indicatore spaziale (direzionale e prospettico), in concomitanza, poi, con la vocale aperta /a/, che risulta determinante nel potenziare i sèmi interconnessi di ‘ampiezza’ e ‘apertura’. Non a caso la stessa labiodentale /v/ introduce un lessema impregnato di veicolarità (e già nutrito quanto basta di dentali) come *VianDanTi* 4 (cui fa da contrappunto, verso il limite inferiore del testo, *fuoriVia* 20). Per limitarci alle sole occlusive dentali, sarà forse superfluo sottolineare il compito svolto in egual misura dalla sonora /d/ — alla quale va qui attribuita funzione sia d’allontanamento sia di rilevamento della profondità — e dalla sua gemella sorda /t/. Quanto alla /d/, pare proprio calzarle a pennello l’osservazione formulata da Mallarmé a proposito del valore espressivo di questo fonema nella lingua inglese: «Seul, il exprime une action suivie et sans éclat, profonde, comme plonger, creuser, ou tomber par goutte»⁴.

L’assiduità produttiva delle dentali è testimoniata da altre occorrenze; vistoso, ad es., e *pour cause*, il riecheggiamento della preposizione iniziale, che di tale registro timbrico è nucleo generativo, nel segmento *D’ALLonTAnArsi DAL* 3 (con la liquida /l/ volta a rafforzare i tratti congiunti di moto e di luogo) e ancora in *DALLe brAcciA TATuATe* 4. Non passerà inosservata la compattezza ‘statuaria’ dell’aggettivo che chiude questo elegante, neoclassico sintagma-attributo di *viandanti*; compattezza arricchita di incisività («tatuare»), il cui effetto è di far emergere, per l’appunto, un elemento semantico relativo al ‘marchio’, all’‘insegna’, insomma alla collusione del corpo con il simbolico. Trattenuto l’impulso di *viandanti* in *dalle*, il sintagma scarica la sua energia su *tatuare* (a conclusione di verso), in modo da conferire rilievo al segno di distinzione, un po’ sibillino certo, impresso sugli anonimi individui la cui «marcia verso il passo» (un «passo» suscettibile di connotazione illustre, dantesca) potrebbe allegoricamente richiamare il cammino verso la ricerca del senso; un cammino che è già di per sé annuncio del senso della vita come viaggio, viandanza, erranza. Ma in cosa consiste il tatuaggio? L’iconogramma in quanto tale rimane avvolto dal mistero; eppure qualcosa è svelato dal significante linguistico che lo designa: *TA-TU-AT(e)*. Semplici nessi fonemati che, per disseminazione, raggiungeranno il settore terminale del testo, là dove

l'affettività diviene preminente. Risemantizzata, la sillaba TU si trasforma nel pronome di seconda persona TU, ossia nel segno in cui si manifesta l'altro privilegiato — la moglie — destinatario dell'esortazione dell'io poetante: *Ma TU di fuorivia non spaventarti* 20. Un verso sorprendente, questo, che oltre il TU conserva altre due schegge del v. 4: TA (in *spavenTArti*) e VIA (in *fuoriVIA*). Ma il processo disseminativo non si esaurisce qui; infatti le due sillabe indipendenti MA TU si raddoppiano compattandosi nel lessema verbale MATU_{ri} del verso successivo, tanto alta si fa a questo punto la tensione conativa, tanto pressante la pulsione all'appello. A chi si riferisce, allora, il «tu» di «maturi»? Alla donna oppure al figlio a venire? A entrambi, supponiamo, poiché tutto lascia pensare che nella stretta finale del componimento si stia verificando l'iscrizione del pronome materno nel corpo del nascituro, mediante lo sdoppiarsi del termine di riferimento inerente al deittico «tu» (madre + figlio). Uno sdoppiamento attestato con evidenza nel grafo sintattico del distico (due endecasillabi), che poggia sulla simmetria speculare del chiasmo e dell'anadiplosi:

MA TU di fuorivia, non spavenTArti,
non spavenTAre il figlio che MATU_{ri}.

Il tatuaggio 'esteriore' dei viandanti, in conclusione, si è per così dire riconvertito nel tatuaggio 'interiore' della futura madre; sul faticoso sentiero che mena al «passo» (al vertice del testo), l'incerto grafismo è andato lentamente esplicitandosi, annunciando, tramite l'appello all'altro siglato nelle sillabe, il mistero di una nuova esistenza. Tale il maturare, il significarsi del viaggio.

Dirò ancora qualcosa, brevemente, sul lavoro svolto nella partitura timbrica dalle labiodentali, anch'esse attivissime nel delimitare un registro del transito e nel contribuire all'organizzazione della struttura spaziale. Già onorate le /v/ di *Viandanti*, *Vasto*, *Vacche* (una triade che tocca i sèmi 'movimento', 'ampiezza' e l'ipersèma 'oggetto dello sguardo'), occorrerà precisare, per *Vasto* 1, l'empatia fonica e semantica con *Fondo* del medesimo verso; entrambi bisillabi e consonantici (vi fa mostra un buon assortimento di labiodentali e dentali sorde e sonore: /f/(n)/d/v/t/), collaborano alla messa in forma del

‘ventre’ montano sui due assi della superficie e della profondità; a guadagnarci è sicuramente la dimensione teatrale (e monumentale) dello scenario-osservatorio, somigliante a quello che sovrasta «Nel cerchio familiare», sebbene privo della sua lucentezza funereo-metafisica. La /v/ di *Vasto* si propaga poi come un’onda a *Vecchio (ghiacciaio)* 3, immagine che risarcisce con l’affondo temporale (la vetustà) il proprio ‘congelamento’ entro la morsa delle velari sorde e sonore /ch/gh/. La labiodentale sonora si distribuisce infine su alcune particelle sincategorematiche e avverbiali, anch’esse di ordine spaziale-vettoriale: *Verso (il passo)* 5, *doV’è* 10, *Verso (il cielo)* 13.

Il primo, ampio periodo sintattico della poesia (vv. 1-6) ha questa particolarità: che differisce in chiusura l’azione principale (il guardare), facendola precedere da un breve ‘rito preparatorio’ i cui attori sono la natura («un’acqua impaziente») e i viandanti (che «han ripreso il cammino»). Evocata dapprima al suo *degré zéro*, la vita della mole alpestre lentamente si risveglia, creando un’atmosfera di sospensione e attesa che predispose allo sguardo. Importante il coinvolgimento della sintassi in questo fenomeno. Di effetto tensivo-sospensivo è senza dubbio l’iterazione a chiasmo dei gruppi nominali (Agg + N / N + Agg), sistemati in parallelo all’uscita dei primi quattro versi, e per giunta ritmicamente identici (*vásto catíno — áacqua impaziénte — vécchio ghiacciáio — bráccia tatuáte*), che sul filo della cadenza dattilica sembrano ricordarci il principio di ripetizione che governa tutte le cose. Ma c’è di più: questi accadimenti verbali finiscono col farci percepire il *continuum* ritmico in cui trova incubazione l’esperienza visiva. Il «vasto catino», allora, non solo visualizza il ricettacolo materno della montagna (chiamiamolo orifizio o occhio primordiale, a nostro piacimento), ma ne diventa anche il supporto ritmico-musicale, quell’entità che Julia Kristeva denomina *chôra semiotica* del testo poetico⁵. Il tragitto vincolante dello sguardo, dunque, s’inguaina strettamente nelle evoluzioni ritmico-motoriche del paesaggio; poiché, in ultima analisi, lo sguardo non è altro che lo sguardo-protensione dell’Essere.

Accanto a questi fenomeni, se ne segnalano altri di natura timbrica, altrettanto efficaci nel definire, sul piano del

significante, la genesi del vedere. Si pensi al ruolo dinamico assunto dal nesso apico-dentale ND (NT), presente in *foNDo*, *impazieNTe*, *alloNTanarsi*, *viaNDaNTi* (che si propaga, attraverso *peNDono*, fino al quasi liminare *spaveNT-[arti, are]*); nesso che richiama, per associazione, il tendersi dell'arco, e al quale fa significativamente da contrasto la bilabiale esplosiva sorda /p/, che viene a cadere giusto al momento in cui («ora»), sgombrato il campo, lo sguardo umano ha modo di attuarsi: *Possiamo guardare le vacche*. Vale a dire: la *suspense* è annullata all'insorgere, repentino, dell'atto visivo. La potenza di quest'ultimo pare debitamente messa in rilievo dalla sillaba PO (*POssiamo*, *POche*), sillaba che serve quindi anche da raccordo tra il soggetto (noi) e l'oggetto (le vacche) dell'indagine. Non privo di mordente, infine, l'incontro paronomastico *PASSO* — *POSSiAmO*, dove il latente anagrammatismo accenna a una plausibile coimplicazione dei due semantemi: la meta (il fine) e il poter-vedere.

Al centro del quadro (corrispondente a un robusto, articolato periodo, entro i vv. 7-14), si stagliano gli animali sottoposti all'osservazione. Le vacche sono riprese negli atteggiamenti tipici della specie (il brucare, il muggire), anche se sul punto di trascenderli, di caricarli in maniera quasi impercettibile di sensi inediti. Noteremo innanzitutto la tripartizione della scena:

- (1) *Poche sono salite in cima all'erta e pendono*
- (2) *l'altre indugiano a mezza costa [...] e [...] brucano*
- (3) *finché una leva la testa [...] muggisce*

I tre nuclei frastici poggiano su ben calcolate corrispondenze morfosintattiche, quanto alla distribuzione dei circostanziali di luogo e dei verbi di stasi e di azione. (Si rilevi inoltre la solidarietà ritmica tra i trisillabi proparossitoni *péndonno* 7 e *brúcano* 12, così forieri di vertigine, appena ricalzata dal quadrisillabo *indúgiano* 9, in opposizione al parossitono *muggísce* 14, che conclude la sequenza verbale.) Anche in questa circostanza risulta sostanzioso il 'lavoro della lettera'. Lo sforzo profuso nello strappo dell'erba e nella manducazione si materializza con l'inasprimento dei nessi consonantici; sono la vibrante /r/ e la spirante sorda /s/ ad acquisire rilevanza, in

stretta coalizione con la vocale chiusa /u/, il cui uso onomatopeico si svela alla fine in *mUggisce*. La /u/ ha comunque in primo luogo funzione di tramite. Compare in arsi sul ponte del bisillabo che congiunge il soporifero *INDÚgiano* 9 con l'energico *INDÚstri* 11; curioso abbraccio che attenua sensibilmente lo sbalzo tra inoperanza e attività. *Industri* viene a formare un groviglio timbrico con *urtarsi*, *strappi* e *brucano*, lessemi che si tallonano e rispecchiano l'un l'altro per metatesi e simili commutazioni metaplastiche, in serie ininterrotta fino alla forte cesura del v. 12. Trionfa insomma la sonorità dura della lettera, ancora potenziata dal diffrangersi della vibrante, alleata ad /a/ e ad /e/ aperte e chiuse, in *cERtEzza d'ERbA*, così come nell'assonante *ERtA*, vocabolo 'verticale' consacrato dalla tradizione letteraria.

E veniamo al significato della tripartizione della scena. Mentre in (2) le vacche aderiscono pienamente alla montagna, che è fonte di nutrimento, in (1) e (3) ci appaiono come sospese tra cielo e terra, immerse in una sorta di *rêverie* estatica (con effetti, anche, di comicità rarefatta). Per opportunità didascalica potremmo abbozzare una dicotomia, suddividendo le vacche in 'ascetiche' e 'industriose'. Le prime, contraddistinte per così dire da latenza del desiderio («senza fame né sete») mirano a elevarsi («sono salite in cima all'erta», che riecheggia il sabiano «Poi ho salita un'erta» di «Trieste») e sembrano quasi staccarsi dal suolo («pendono»); le seconde, al contrario, preferiscono soffermarsi («indugiano») sulla più rassicurante «mezza costa», onde procacciarsi il cibo. Ma la dicotomia è solo apparente, poiché ciò che evoca la scena, a ben vedere, è uno stato oscillante tra radicamento nella materia e spinta alla smaterializzazione e forse, in senso lato, tra immanenza e trascendenza. Insistendo sulla reversibilità del passaggio tra cielo e terra (ABA), la tripartizione ci pone di fronte all'ambivalenza costitutiva dell'essere animale. Che vi si possa anche ricavare una sottile allegoria della condizione umana non è da escludere *a priori*. In questo testo, comunque, il gioco delle risposdenze è abbastanza scoperto. La vacca che a sorpresa, per ignoto richiamo, leva la testa *verso il cielo* non può non essere posta in parallelo con i viandanti che s'incamminano *verso il passo*, ad esempio. Uomini e bestia si fanno 'messaggeri' — come più tardi i fanciulli-angeli — dell'evento,

propiziando la nascita dell'essere umano entro la sfera indiziale del numinoso.

Né oracolare in accezione forte — come in Pascoli — né tendenzialmente empatetico nei confronti dell'uomo — come in Saba — l'animale orelliano è creatura votata all'indizio, fluttuante in una zona dove la rivelazione vive nel nascondimento; dischiusa, ma discretamente, verso l'altrove. Fruttuoso potrebbe rivelarsi il paragone con l'animale di Rilke, caratterizzato dalla sua vocazione all'Aperto. È infatti in una atmosfera vagamente rilkiana che, in «A mia moglie, in montagna», dove già si effigiano angeli e viandanti, lo sguardo dei soggetti umani sfugge alla chiusura negativa del mondo, facendosi in un certo senso 'rappresentare' o 'delegare' dallo sguardo animale. Mentre il figlio atteso matura, l'occhio dell'adulto si purifica, accedendo all'Aperto. Ma, come dice il poeta tedesco nella «Settima elegia duinese»,

*Quello che c'è di fuori, lo sappiamo soltanto
dal viso animale; perché noi, un tenero bambino
già lo si volge, lo si costringe a riguardare indietro e vedere
figurazioni soltanto e non l'aperto ch'è sì profondo
nel volto delle bestie. Libero da morte⁶.*

A «quello che c'è di fuori» fa accenno la vacca che «muggisce ad una nube». Questa subitanea e solitaria 'invocazione' è preparata con cura dalla stretta metrica del v. 12; si tratta di un settenario come i precedenti 8 e 10 (ammessa la dialefe dopo la congiunzione ossitona *finché*), suddiviso in emistichi netti e sintatticamente franto dopo il lessema-punta *una*, tanto da ingenerare l'unica vera inarcatura del testo (*finché una / leva la testa*). Di qui la sua forza dirompente, volta ad annunciare l'eccezionalità dell'atto.

E continuando: *NUbe* interagisce con *UNa* e *MUggisce* mediante il nesso 'introversivo' N(MU) (per il quale l'insolito destinatario s'impregna acusticamente del messaggio del destinatore), e tuttavia gran parte della forza evocativa della parola va attribuita alla similitudine che la sostiene: «come un battello», unica similitudine del componimento (avarissimo di scarti metasemici) e dunque tanto più impegnativa. Veramente «ferma» sarebbe la nube priva del suo termine di comparazione; se non che il battello, come natante, suggerisce l'idea di

viaggio, di evasione verso quell'Aperto di cui si è detto. Il muggito della mucca possiede valore segnaletico affine a quello del segnale di partenza familiare al navigatore, esorta a salpare sulle onde del metaforico lago celeste. (Quanto alla forma, poi, non impossibile intravedere nella nube-battello un'allusione al corpo gravido: fermo, sì, ma fin quando?)

Battello si rifà a un asse paradigmatico non trascurabile ne *L'ora del tempo*, regolatore, come sosterebbe Mauron, di una catena di metafore ossessive. Ne «Il lago», in un clima affettuosamente delirante, dominato da tonalità azzurre fisico-metafisiche, spicca la contiguità di «battello» e «cielo»: «Cresce in *cielo* l'azzurro che viene / dal Nord, dai miei paesi. Ed un *battello* desta (sempre?) un subbuglio stralunato / di nascosti tacchini». E qui importa tanto l'iniezione di memoria alpina nel contesto lacustre (lombardo?), quanto il fatto che l'evocazione del «subbuglio stralunato» faccia perno sul battello, sviluppando una topica non molto dissimile da quella che si incontra nel testo in esame (il «trambusto inevitabile»). Solo di sfuggita, per necessità di saggiare il paradigma, accenno al «*battello* a remi sordi lungo la spiaggia» (ne «il viaggio»), mentre più probante, ai fini della presente ricognizione, risulterà la lirica «Oltr'alpe», la quale consente di rilevare la compresenza di *battelli* e *muggito*: «Parliamo di *battelli* ora che uno / ne arriva con un grido che un tempo / un *muggito* non era». Di battello «bianco sporco» si tratta, quasi di nuvola transitante in un cerchio di lago svaporato, dai contorni impalpabili, tale cioè da riflettere in modo esemplare il dispositivo frammentato di questa poesia (inaugurata dall'immagine dei «cieli fioriti in boccio», con lessemi dunque speculari al «lago»). Ma il fenomeno più singolare è l'impatto metaforico del battello con il muggito, la sonorità del quale d'altronde ondeggia a regola d'arte in un giro di morfemi monosillabi gravitanti attorno al nesso assonante UN (*uno, ne, un, un, non*). Il pregio di questa metafora (vero *transfert* della memoria) è di confermare l'inesauribile presentificabilità-manipolabilità dei referenti 'primari' alpestri e, per esteso, la flessibilità combinatoria dei materiali dentro l'immaginario poetico di Orelli.

Per concludere: la similitudine «*come un battello*» apre una breccia significativa sul repertorio soggiacente, dimostrando

come anche un testo d'impostazione relativamente 'realistica' quale il nostro (povero di tropi manifesti) trovi la sua genesi profonda in una sfera dove prevalgono processi di tipo associativo, virtualmente metaforizzanti, ossia nella sfera genuina dell'immaginario. Varrebbe la pena di invocare, a complemento di quanto esposto, la proprietà simmetrica enunciata da Matte Blanco, in virtù della quale i dati del sogno (e si presume pure, almeno in parte e a date condizioni, del testo poetico) detengono ruoli e sensi intercambiabili, sono cioè in grado di 'omologarsi' a dispetto del principio di non contraddizione. In base a tale proprietà, e alla pertinentizzazione dei reperti macrotestuali, la vacca che «leva la testa» potrebbe simbolizzare anche la nube-battello (ancora una volta l'elemento formale ci viene in soccorso) verso cui, muggendo, 'aspira'. Col volgere gli occhi e lanciare un segnale in direzione dell'Aperto, essa si 'angelica', o comunque affida implicitamente la propria esistenza alla sorte di tutte quelle creature di Orelli che, pur appartenendo alla terra, inclinano alla deterritorializzazione, o in generale si sentono 'docili fibre' dell'ampio universo.

Sul piano del *récit*, il muggito della vacca precede immediatamente l'ultima sequenza (vv. 15-21), la più agitata della poesia; è l'annuncio del passaggio irruento dei fanciulli che provocherà lo scompiglio tra gli astanti. Apre la sequenza un flessuoso doppio settenario, *E giúngono fanciúlli con frásche che non úsano*, dai membri simmetrici (con arsi in seconda e sesta, rispettivamente in nona e tredicesima), il cui ondeggiamento sorregge con vivacità ed eleganza l'entrata in scena degli intrusi. Non a caso questa struttura ritmica si ripresenterà pressoché inalterata al v. 17, *e súbito due vácche si méttano a córrere* (dove il secondo membro corrisponde a un senario, anziché a un settenario), dal momento che l'effetto perseguito è la propagazione del movimento e dell'agitazione dai ragazzi alle vacche. Il tutto ha l'andamento di un balletto, con sensibile accelerazione al v. 17, per la presenza di due proparossitoni contigui (*méttano, córrere*). L'affinità tra i due versi è inoltre rinforzata dall'omologia dei due sintagmi d'apertura, ambedue sdrucchioli e introdotti dalla congiunzione «e», con giustificata connotazione enfatica: *E giúngono* 15 — *E súbito* 17. Il verso intermedio (16), va detto in aggiunta, è solidale con gli altri

due, appoggiandosi su lessemi liminari sdruccioli: *àngeli*, *inevitábile*, con accento su vocale aperta.

Che i ragazzi siano figure topiche, costituenti un micro-sistema ne *L'ora del tempo*, ogni lettore può rendersene conto. Non pochi di loro sostengono il raffronto, in misura diversa, con i nostri «angeli del trambusto inevitabile», in quanto dotati di un sema contestuale che denominerei volentieri 'aereità', con l'avvertenza tuttavia che si tratta sempre di 'aereità' spuria o imperfetta. Trovandosi spesso in bilico, o in sospensione sul vuoto — quindi con funzione simbolica di tramite tra alto e basso, tra cielo e terra, raffigurata in fantasiose sinopie — ricordano il modello dell'angelo, seppure di un angelo domestico e visibilissimo, dal 'volo' assai precario. Il tipo corrente è quello di un angelo burlone che, sorpreso da improvviso *raptus*, irrompe sulla scena sovvertendo beneficamente i ritmi abituali degli eventi. Primo della serie potrebbe essere il protagonista de «Il fanciullo del paradiso» (il titolo è spia), che d'improvviso appare «Dondolando sul baratro», sospeso su un filo a sbalzo, in posizione acrobatica divertitamente ambigua; rischiosa, certo, ma nel contempo euforica, siccome il presumibile sentimento di 'paura' viene risucchiato e trasfigurato ironicamente dal termine comparante della similitudine «pareva uno *sPAURAcchio*». Atterrato senza danni, questo fanciullo paradisiaco «[...] già lieto sul prato / andava, colmo di latte il secchiello», trasformando significativamente il suo ruolo in quello di intermediario alimentare. (Sempre ipotizzabile il rapporto metonimico latte-vacca, e di conseguenza una larvata analogia con il testo di cui ci stiamo occupando.)

L'accostamento fanciullo-spauracchio non è unico nella raccolta: ricompare in «Novembre 1944», là dove in un interstizio del ricordo, «sulla via delle mie fughe sterili / ritrovo, grigio appeso, lo *spauracchio* / che somiglia un *fanciullo*». Rispetto alla lirica precedente, i termini della similitudine si presentano invertiti, poiché ora è lo spauracchio l'elemento comparato. Ma non deve stupire questa intercambiabilità, se è vero che nel vissuto memoriale le relazioni di somiglianza sfuggono alle strettoie della logica aristotelica. L'importante è che il trauma legato all'infanzia venga per così dire cicatrizzato entro il ricordo del soggetto; qui, infatti, il fantasma ansiogeno dell'io-passato trova una rappresentazione di compromesso

nel volto bonario di un balocco (lo spauracchio) emblematicamente «appeso». Una eco di questo statuto ambiguo del *puer* rielaborato dalla memoria la ritroviamo nella diade «non spaventarti, / non spaventare il figlio» (in cui si adombra la *variatio* sopra il significante traumatico */-paur-/*); facile intuire che nelle due creature interessate (madre-figlio) si proietta, per spostamento metonimico, la rivisitazione inconscia del «trambusto» della nascita da parte dell'io enunciante.

Un ragazzo di segno inequivocabilmente euforico-carnevalesco lo sorprendiamo in «Lettera da Bellinzona»; sta «fermo a metà dell'albero / della cuccagna», e dalla sua mano scocca una «stella filante». In posizione mediana tra alto e basso, esso ci appare sia come dispensatore di abbondanza («l'albero della cuccagna», dietro il quale si profila l'arcaico albero della vita), sia come autore di un messaggio giubilatorio gettato nello spazio (la «stella filante» con la sua «verde traiettoria»).

La sospensione 'angelica' è una variante del gioco, a pensarci bene, e come tale corrisponde metaforicamente alla sospensione 'magica' della quotidianità, di cui fanno stato altre situazioni ludiche de *L'ora del tempo*. Si consideri, ad es., lo scompiglio suscitato dalla trottola «[...] liberata da / giovanili e fiduciose mani», che nel componimento «La trottola» arreca benefico disordine, apre prospettive sconosciute insinuandosi «vittoriosa tra le mura». E ancora entro l'ambito del disordine 'rigeneratorio', non si dimentichi lo «strepito» che sale al paese in «Dove i ragazzi ammazzano il gennaio». Esito sonoro di un rito esorcistico il cui valore archetipico rimbalza a sufficienza, ed è lo stesso che illumina il «trambusto» nel testo in analisi: un trambusto veramente «inevitabile», poiché è annuncio primaverile e dionisiaco di ri-nascita, grazie al quale si estingue il ricordo del vecchio, simbolico ghiacciaio.

Testo e macrotesto, dunque, parlano chiaro. Nei fanciulli di «A mia moglie, in montagna» vengono a fondersi i più importanti attributi infantili che la raccolta ci offre: superattività, angelicità e ludicità. Assommando in sé i requisiti dell'angelo e del monello boschereccio — discepolo del dio Pan — questi ragazzi evocano, con il loro gesto scanzonato e augurale, il prodigio della nascita sul doppio versante di spirito e natura. Se la dimensione spirituale discende immediatamente dalla metafora angelica, la cifra naturalistica, terrena, risuona già al

livello del significante. Si appalesa pienamente in *tRAmbusTo*, dopo essersi abbozzata — all'*incipit* dell'armonia imitativa — nel fruscio delle *fRAsche*, lessema che da parte sua rimembra i contrassegni più classici delle piccole divinità silvestri. Che l'immagine delle frasche distilli pure quintessenza apotropaica, lo si arguisce dal suo ricorrere in un altro passo 'pastorale' dell'opera; ne «L'estate», allorché «[...] un pastore / ci conta alla solita svolta / del sentiero, / toccandoci con la sua *frasca* la schiena». Una sola osservazione: mentre lì il contatto rituale era attualizzato, qui è dato *in absentia*: «che non usano», si dice, ma che potrebbero in ogni modo — assodata la coevenienza dal semantema — usare. Congetturabile quindi, anche nel nostro testo, una utilizzazione delle fronde in chiave performativa 'battesimale': essere contato dal pastore (oppure scosso dall'angelo) significa a un dipresso accedere a un ordine esistenziale iniziatico.

I fanciulli non hanno la ventura di incontrare i viandanti che «han ripreso il cammino», eppure con questi intrattengono rapporti sotterranei, che la simbolicità della sintassi narrativa permette di individuare. Il fatto che un gruppo sostituisca l'altro sulla scena (il secondo vi mette piede dopo che il primo l'ha abbandonata) non è privo di senso, dato che entrambi lasciano al loro passaggio una traccia semioticamente complementare: visiva nel caso dei viandanti (il tatuaggio, con la sua allusività disseminata negli escorsi allitterativi), gestuale-acustica in quello dei fanciulli (il trambusto). E ancora: mentre l'allontanamento dei viandanti prelude allo sguardo sulle vacche, l'irruzione dei ragazzi pone le premesse al 'ribaltamento' dello sguardo sulla coppia e, indirettamente, sul nascituro.

Di portata ben maggiore, s'intende, la rumorosa entrata in scena infantile (epifenomeno, forse, dell'*heideggeriano Stoss*), in quanto causa diretta del risveglio della Terra-Natura, simboleggiato dal correre delle vacche e, ancor più, dal «triste languore degli occhi / che ci crescono incontro». Un moltiplicarsi di sguardi, e certo non più soltanto bovini, perché in essi si concentra ormai tutto il *pathos*, tutto il travaglio della natura che accoglie una nuova vita. La veemenza degli *OCCHI / CHE ci CREsCONO INCONTRO* 18-19 (ripercossa già nel segmento significante, nell'affrontarsi e scontrarsi delle lettere

di cui è contesto) è fonte di spavento. È il temporaneo, salutare spavento che accompagna il venire alla presenza, il trasformarsi della creatura di fuorivia in viandante.

Gilberto Isella
Liceo 1 di Lugano

NOTE

¹ Mi riallaccio soprattutto all'osservazione contenuta nell'articolo di Giovanni Pozzi «Per il premio Schiller a Giorgio Orelli», in *Popolo e libertà*, 1.10.1988: «A un amore informato cristianamente, dal concetto ispiratore di agape e non di eros dirige per esempio il filone dei componimenti che Orelli fin dal tempo di *L'ora del tempo* (1963) [in realtà 1962, n.d.r.] ha iscritto al 'cerchio familiare'. Un cerchio che allora si stringeva affettuosamente a colei che esortava (chiudendo appunto quell'*Ora*) a «non spaventare il figlio che maturi» e che si è dipoi allargato nelle *Sinopie* «alle tre donne» che «in mezzo al cuor mi son venute».

² Così scrive il critico: «Nelle poesie del 1959-1960 raccolte in *Nel cerchio familiare* [...] è presente però anche la risoluzione del tono magico-favoloso (e del mito dell'infanzia) in un ritrovamento ancestrale, in un ritorno che si potrebbe dire al grembo materno, ma superato ogni residuo edipico. Si veda l'immagine del 'catino' in *A mia moglie, in montagna*, o l'immagine frequente della 'conca' ('dolce conca' in *L'estate*: «conca / scavata con dolcezza nel tempo», nella lirica che dà il titolo al volumetto) per indicare un avvallamento». (V. Pio Fontana, «Giorgio Orelli» in *Letteratura italiana, I Contemporanei* 5, Milano, Marzorati, 1974, p. 1552.)

³ La complessa tematica della verità dell'opera d'arte (e in particolare il rapporto Terra-Mondo), su cui è impossibile dibattere in questa sede, si ritrova nel fondamentale saggio di Heidegger *L'origine dell'opera d'arte* (in *Sentieri interrotti* [tr. P. Chiodi], Firenze, La Nuova Italia, 1968). Si ritenga almeno questa prima definizione: «La Terra è ciò in cui il sorgere riconduce, come tale, tutto ciò che sorge come nel proprio nascondimento protettivo. In ciò che sorge è presente la Terra come la nascondente-protettiva» (p. 28).

⁴ S. Mallarmé, *Les mots anglais*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 950.

⁵ Con il termine *chôra*, la Kristeva designa l'insieme delle funzioni preverbal del discorso, in particolare il ritmo come carica energetica e pulsionale. La *chôra* è spazio ritmico dove ha inizio il processo della significazione: «La théorie du sujet proposée par la théorie de l'inconscient nous permettra de lire dans cet espace rythmé, sans thèse, sans position, le procès de constitution de la signifiante. Platon nous y introduit lui-même, lorsqu'il désigne ce réceptacle comme nourricier et maternel, non encore unifié en un Univers, car Dieu en est absent» (in *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 25).

⁶ R.M. Rilke, «Settima elegia», in *Elegie duinesi* (tr. E. e I. De Portu), Torino, Einaudi, 1978, p. 41.