

# Giovanni Orelli poeta

Autor(en): **Güntert, Georges**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **73 (2004)**

Heft 1

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-55708>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Traduzione di Gian Paolo Giudicetti

## Giovanni Orelli poeta<sup>1</sup>

Al di fuori del Ticino Giovanni Orelli (Bedretto, 1928) è conosciuto soprattutto come spiritoso e sarcastico autore di brevi romanzi critici della società (*Il giuoco del Monopoly*, 1980). Si ammirano il suo sapere profondo, la sua ironia e il suo approccio ludico alla lingua, un talento che dà frutti rigogliosi soprattutto nei racconti più recenti (*Il sogno di Walacek*, 1991). Al lirico si è voluta prestare poca attenzione, sia perché già il cugino Giorgio Orelli si è impegnato in questo genere, sia perché i suoi volumetti di poesia – con eccezione del debutto in dialetto leventinese (*Sant'Antoni dai padü*, 1986) – sono stati scritti e pubblicati in epoca più tarda. Tuttavia anche nell'opera in prosa si sarebbe potuto percepire il tono lirico: per esempio nei calorosi panorami del villaggio di montagna innevato, minacciato dalla valanga (*L'anno della valanga*, 1965), nel quale i vecchi perseverano nella rassegnazione, mentre i giovani pensano a emigrare. La poesia pubblicata dagli anni Novanta e in parte oggi (*Concertino per rane*, 1990; *Né timo né maggiorana*, 1995; *L'albero di Lutero*, 1998; *E mentre a Belo Horizonte*, 2003) spingerà probabilmente l'uno o l'altro lettore a modificare la sua opinione sul vero talento letterario del nostro autore. Per quanto ci riguarda, siamo del parere che al lirico Giovanni Orelli spetti un posto d'onore nella letteratura italoфона della Svizzera.

Una parte consistente della produzione poetica di Orelli consiste di sonetti. A prima vista può sorprendere la predilezione – da parte di un contemporaneo che ha lavorato durante anni per la televisione e non arretra a inserire nelle sue poesie crudi anglicismi tratti dal mondo dello sport o i nomi di popolari pornstar – per una forma risalente a Dante e Petrarca. Certo la rigida estetica del sonetto ha saputo affascinare anche poeti del XX secolo: si pensi a Rilke, Apollinaire, Valéry, Pessoa, Antonio e Manuel Machado o anche a Ungaretti, Carlo Betocchi, Patrizia Valduga, Remo Fasani e Andrea Zanzotto, ma a nessuno di questi poeti sarebbe venuto in mente di definirsi come petrarchista. Comporre sonetti appare oggi anacronistico, quasi provocante, tanto più quanto

---

<sup>1</sup> Questo testo, leggermente modificato, è nato in tedesco come postfazione a Giovanni ORELLI, *Vom schönen Horizont. E mentre a Belo Horizonte*, Limmat Verlag, Zurigo 2003, pp. 147-154, antologia bilingue che comprende anche poesie fin qui inedite.

la forma del sonetto è maneggiata in maniera eterodossa, come è accaduto regolarmente dal modernismo europeo in poi.

I sonetti di Orelli sono tutt'al più costruzioni personali, per quanto il poeta rispetti la strutturazione tradizionale in due quartine e due terzine e nello schema delle rime si attenga in genere, anche se non pedissequamente, alle regole del gioco tradizionali. In quanto alla lunghezza dei versi, però, si riserva libertà: così in molti luoghi l'endecasillabo obbligatorio è sostituito da versi più lunghi. Grazie a questo procedimento i suoi sonetti diventano, come nota Remo Fasani nella prefazione a *Né timo né maggiorana*, «più orizzontali», più variati tematicamente, più ricchi. Se questa stravaganza, com'è stato sostenuto, sia da ricondurre a una natura di poeta alquanto «chiacchierona», piuttosto tendente allo stile narrativo, rimane in sospeso. A noi pare che Orelli non sia solamente un narratore ricco di spirito, ma anche un poeta con cultura filosofica, che si sottopone alla sfida del sonetto perché sa che anche in questa forma lirica può pienamente esprimere ciò che gli è proprio, il suo spirito di contraddizione.

Nel sonetto classico la proposizione delle quartine è contraddetta da quella delle terzine, oppure il pensiero iniziale (A1) è ripreso e sviluppato in un secondo passo analogo (A2) che include anche una parte delle terzine, così che insieme i due pensieri contrastino con la conclusione epigrammatica (B). Il primo dei due modelli è quello della poesia di apertura del *Canzoniere* di Petrarca, il secondo quello del famoso sonetto XC. In quanto poeta *doctus* Orelli conosce queste strutture fondamentali, si permette ciò malgrado una pluralità di giochi e irregolarità. Così dimostra una preferenza irresistibile per l'*enjambement* a grandi dimensioni, anche a cavallo di due strofe, e a volte fa cominciare il secondo pensiero centrale del sonetto non già all'inizio, ma nel corso del nono verso. Introduce anche, occasionalmente, l'assonanza in luogo della rima, osa rotture stilistiche e inserisce dotte citazioni da Dante, Ariosto o Shakespeare a fianco di una maggiore quotidianità. Quello che in un primo momento è percepito come tratto di una locuzione senza regole, si rivela a un ascolto più preciso come un parlare emozionale, impregnato di pathos e sarcasmo. Siccome però nel testo sono presenti tanto un soggetto emozionale, quanto uno stilisticamente cosciente, pathos e logica argomentativa si uniscono in una totalità organica e ricca di tensione.

La poesia di Orelli tradisce caratteristiche anarchiche non esclusivamente da un punto di vista formale, ma anche tematicamente. È – Schopenhauer *ante portas* – contrassegnata da un profondo pessimismo, senza però degenerare nell'autocompassione e rassegnazione. Dolore universale e disperazione cedono alla protesta, e di fronte alla demistificata *conditio humana* rimane al poeta quale difesa efficace soprattutto l'ironia. Il mondo danza davanti al vitello d'oro, l'esigenza di godimento e potere trascina l'umanità. Le generazioni si succedono e giocano costantemente lo stesso gioco: sessualità come promessa di felicità, distrazione, droga. Questo meccanismo sembra tanto inarrestabile quanto inevitabile: perfino la ragione si smaschera come aiutante di una ricerca di piacere che ci faccia dimenticare la tragicità del mondo.

Il sonetto *Il magnifico stato* ci guida al punto di partenza della *Weltanschauung* orelliana: una prima ambivalente esperienza del reale si trasmette al bambino sullo sfondo alpino, alto sopra il precipizio, davanti a un prato di montagna beneficamente odoroso. Come tradisce il commento, la poesia comincia con una citazione dal *Dialogo teologico*

di Sgalambro, che Orelli però contraddice immediatamente, perché «il magnifico stato in cui non ero al mondo o vi ero solo per constatare che non vi ero» non coincide forzatamente con l'infanzia. Al posto dello stato di felicità puro, intatto, vi erano piuttosto il fascino dell'abisso, l'essere attratti dalla morte, e quasi simultaneamente il richiamo di odori gradevoli, la dedizione a una vita foriera di felicità. Era l'esperienza simultanea del godimento che scaccia la paura e del terrore paralizzante, quasi che per una volta Eros e Thanatos si fossero accoppiati. Di questo stato d'animo si parla nel verso 4 del sonetto, che citiamo interamente:

Il magnifico stato in cui non ero al mondo  
o vi ero solo per constatare che non vi ero  
non è quello che dicono il giocondo  
tempo d'infanzia. Più somigliava al nero

rumore che senza tempo sale dal profondo  
del precipizio sull'alpe a un passo dal sentiero,  
baratro che il falco scruta in girotondo  
sinistro, sul ciglio di quel rupestre zero

assoluto, buio d'inferno: era il profumo del timo,  
di maggiorana, le lusinghe e fragranze  
inganni della vita, la carpibile cima

del piacere. La mia accidia era lí. O si avanza  
verso l'alpe ove vacche si sdraiano per il primo  
meriggio, sazie, o verso abissi la devianza.

In questo sonetto riflessione e immagini si fondono in un'unità. L'esperienza del reale nasconde in sé il riconoscimento dell'*aut-aut* crudele del nostro esistere: qui una sete insaziabile di pienezza, là il desiderio di dissolvimento, del ritorno al nulla. Timo e maggiorana selvatica appartengono alla flora montagnosa e raffigurano al meglio la scena rappresentata; si trovano però anche in un contesto specificatamente letterario, in Montaigne, allorché il discorso verte sull'*imitatio* dei poeti (*Essais*, I, 26). In effetti il titolo del primo ciclo di sonetti di Orelli – «Né timo né maggiorana» – si riferisce all'interpretazione da parte di Montaigne dell'allegoria delle api, citata estesamente nella prefazione e da capire così: nella sua opera non si riuniscono fiori e profumi carezzevoli, che il poeta incontra nella vita o nella lettura di altri autori, ma miele; non l'attrazione affascinante della superficie, ma la sua metamorfosi poetica in una sostanza propria, è il progetto e il fine di ogni vero poetare.

L'osservazione pessimista della vita non solamente disillusiona, ma rischia anche di rendere privi di sentimenti, cinici. Non è una sorpresa che l'io orelliano preghi per un «cuore meno disumano» (sonetto *Ci sarà mai il buon samaritano*). Eppure la *pietas* non manca in quest'opera: l'amore per la creatura sofferente, la solidarietà con i proscritti dalla società (p.e. a causa di un'azione commessa per disperazione, apparentemente scellerata, cfr. sonetto *A Natale, una giovane donna*), il ricordo degli antenati, della madre, dei parenti, di tutte le donne che rimangono sole in casa perché gli uomini sono

dovuti partire all'estero per guadagnarsi il pane (sonetto *Tra fine ottobre e novembre*) – sono i pensieri e immagini ricorrenti che ci accompagnano nella lettura di questi testi.

[...] Il rosario  
ha detto nella casa di montagna. Ora è vicina  
al fuoco dove riscalda un resto di minestra. Non calvario

è questa vedovanza. Nella cucina  
c'è un gatto, una sveglia; c'è (ritornerà) un calendario.  
Parlano anche le crepe tra i resti di un bianco di calcina.

Il rispetto è percepibile anche là dove nei tratti della nipote lo sguardo dell'osservatore crede di riconoscere quelli della nonna (sonetto *Hai l'andatura di tua nonna*). La giovane ragazza ha la sua andatura alata, le stesse mani abili, lo stesso riso chiaro, testimonianza di un'illuminazione subitanea: «Tu sei tua nonna nel Duemila. La bacerei sulla tua bocca». Guardando il presente, diventa vivo il passato. Questo gioco delle parti, con figure assenti e presenti, nel quale solo la presenza di una rende possibile quella dell'altra, fa pensare anche alla magia della poesia. Nella poesia l'osservazione di una realtà di parole manifesta conduce all'esperienza sensuale-spirituale della vita assente eppure di nuovo raggiungibile attraverso la memoria.

Ironia e pietà si uniscono nelle poesie di *Concertino per rane*, un'opera nella quale la rana – l'alter ego dell'io lirico – ci viene incontro come creatura non solo sofferente, ma anche sapiente. Già nel *Preludio* si rivela eccellentemente questa doppia funzione. La rana entra in scena in un momento nel quale la sua morte è già decisa: il gioco crudele dei bambini porrà una fine brusca alla sua vita. Il suo ultimo desiderio (e qui il suo discorso suona interamente umano) è di essere seppellita sotto il ceppo nell'aia, perché il larice con il quale è stato fabbricato aveva già visto penare gli antenati degli abitanti del villaggio e li aveva protetti durante i lunghi mesi invernali. Anche da tavolo sacrificale aveva dovuto servire, il vecchio ceppo, quando un pollo o a Pasqua un agnello veniva abbattuto per la festa a venire. Per questo ne sa di più su vita e morte del sindaco e del prete. Infatti in Orelli il ceppo acquista un significato sacrale, paragonabile a quello di un altare. La retorica politica delle autorità e la lingua autoritaria della Chiesa è qui contraddetta da un rappresentante del discorso mitico-poetico: la rana annuncia una sorta di religione naturale con una sfumatura di adorazione degli antenati, anche se la visione delle cose resta materialista: perché sa che un breve orgasmo ha fondato la sua vita e che la morte, questo «uscire delle cose dal cerchio luminoso dell'apparire», è soprattutto un equivoco della nostra immaginazione.

Come dice già il titolo, *Concertino* è una composizione musicale. I singoli componimenti sono denominati secondo brani musicali e danze. Si chiamano *Corrente*, *Minuetto*, *Passacaglia*, *Sarabanda*, *Gavotta*, *Furlana*, *Giga* – un'allusione all'acuta consapevolezza estetica che abita questa poesia. Come *leitmotiv* ironico e compassionevole la rana è comunque presente in tutte le poesie con funzione modificabile. Spesso parla, come il poeta stesso, in nome della natura diventata consapevole e risponde alle domande elementari di un catechismo materialista: che cosa siamo? Da dove veniamo? Perché siamo sulla Terra?



In *Concertino* anche il nostro bisogno di cultura, da questa prospettiva primaria, è osservato criticamente. Così l'io si domanda – in *Corrente* ovvero *Dei favolosi regali a mia moglie* – come potrebbe rendere felice l'amata: forse con un concerto dei Berliner Philharmoniker sotto la direzione di Karajan? Con una serata di danza al Bolscioi? O addirittura con un autentico Klee? Il marito non si può permettere niente di tutto questo. La potrà «invitare solo una di queste sere dietro le canne dove rane ritornano a provare con paziente monotonia il loro concerto grosso in *cra* maggiore». E qui il poeta riunisce abilmente Eros e Musica, volontà (nel senso di Schopenhauer) e arte, in quanto lui, Giovanni Orelli, si vede, nell'atto dell'amore – analogamente allo strumento ricco di sonorità di quell'altro grande Giovanni (Sebastian Bach) –, sollevare nella sinfonia dell'universo:

e poi andare  
dietro le canne [...]  
bene sonanti come quelle di  
Giovanni Sebastiano Bach,  
dietro i cancelli il paradiso,  
asciutto un angolo di prato:  
  
noi due, e fare l'amore.

Per il nostro poeta lo spirito ludico e la fantasia, guidata da eros, sono componenti essenziali della vita. In questo assomiglia al bambino, per la cui vitalità prova un'inclinazione spontanea. Nelle *Quartine per Francesco* l'io lirico trova gioia negli occhi ridenti e nel «grido del gallo» del suo nipote di cinque mesi, non senza compararlo a un girino che scappa, una futura ranocchia (*Piroscafino va*). Orelli non si accontenta comunque di paragoni naturali di questo tipo. La sua fantasia instaura costantemente ponti audaci tra la saggezza dei filosofi e le lune della creatura che nasce:

L'uomo non sarebbe intelligente se non avesse le mani.  
Così pensava, e bene pensava, Anassagora.  
Al quinto tuo mese tu te le godi, e quel mago  
mi ha sussurrato: quel piccolo avrà intelligente domani.

Lo spirito ludico a volta devia il poeta verso una pura acrobatica verbale, per esempio quando compone un sonetto esclusivamente con cognomi (*Nomi propri*). Tuttavia perfino in questi esperimenti inusitati gli riescono tessiture verbali e semantiche intelligenti. Così la sua *Onomastica ticinese* crea un variopinto ritratto del cantone e culmina in una satira sociale, nella quale non mancano né fauna né flora, né generali, né vescovi. In *Minuetto* invece lungo due strofe sono presentati al lettore nomi di donna: Rina brasiliana, Hernanda andina, Herna lituana, «o fragole fragranti, incantamento». L'incanto – l'eroticismo come distrazione – non riesce però a scacciare il pensiero della crudeltà delle prigioni brasiliane, nelle quali si gioca alla roulette con i nomi dei condannati a morte:

E mentre fuori il sole (il sesso) splende a  
 Belo Horizonte ora tirano a sorte  
 chi sarà, in olocausto, muto a morte.  
 Nella cella-latrina a vita è spento  
 quel ch'è sul numer nero de li trenta.

Nel commento a questa poesia Orelli ci spiega che l'espressione che orna l'ultimo verso, «quel ch'è sul numer nero de li trenta», è una citazione modificata dalle *Rime* di Dante, alla quale attribuisce un senso estremamente attuale. Con Hegel crede che meditare su queste notizie terribili che arrivano dal (terzo) mondo sia un dovere morale dell'uomo contemporaneo, una «moderna forma della preghiera». Così il filosofo cinico diventa il moralista che improvvisamente confronta il «bell'orizzonte» pieno di figure oniriche erotiche con la realtà crudele di Belo Horizonte.

Nella poetica di Orelli è frequente il tentativo di conseguire effetti sonori magici mediante l'assonanza, l'anafora, l'allitterazione, come accade ad esempio nel sonetto *Forse stanotte si fa la luna*. Significativamente però proprio questa poesia è così disposta anche da un punto di vista tematico da giustificare i molti affascinanti effetti a eco: mentre in una magica notte di luna i cervi si avvicinano alle cascine umane e i caprioli si premono contro i petti di giovani donne, la civiltà sembra ritornare alla natura. Sotto l'impressione di questo evento, quasi definibile come divino, l'io lirico desidera prender parte a sua volta alla metamorfosi magica: «Potessi fare lo stesso / con pelo e pene, riavere un selvatico sesso». La formulazione resta ipotetica e suggerisce un'interpretazione ironica. Eppure questa rappresentazione di una notte di luna magica sfiora – almeno in una prospettiva linguistica – il miracolo.

Di fronte a questo incontro tra uomo e natura forse si pensa anche all'ultimo episodio del romanzo *L'anno della valanga*, nel quale il protagonista si ricorda come nel giorno dei morti una *gallinella* selvatica fosse entrata in casa sua. Si era smarrita nella casa o era venuta intenzionalmente? Voleva addirittura trasmettergli un messaggio, tanto più che quel giorno era caduta la prima neve? La gallinella si era seduta un momento sul comodino e aveva guardato intorno a sé, come se l'ambiente casalingo le fosse familiare. Ma non appena lo sguardo del giovane si era diretto verso gli occhi dell'animale con il pensiero di catturarlo, esso volò di nuovo fuori dalla finestra e sparì per sempre nel bosco vicino. Incontri misteriosi di questo tipo – Montale avrebbe parlato di un'*epifania* – non mancano nella poesia di Orelli. Si tratta di apparizioni di messaggeri arcaici, di divinità di un'arcaica religione naturale, che irrompono nella nostra vita civilizzata e ci assillano – probabilmente la sola forma di trascendenza possibile nella visione del mondo immanente di Orelli.