



Chapitre de livre

2015

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

---

## Orelli lettore : genealogia e 'figure' di un metodo

---

Danzi, Massimo

### How to cite

DANZI, Massimo. Orelli lettore : genealogia e "figure" di un metodo. In: Giorgio Orelli e il 'lavoro' sulla parola : atti del Convegno internazionale, di Studi, Bellinzona 13-15 novembre 2014. Danzi M. & Orlando L. (Ed.). Novara (Italie) : Interlinea, 2015. p. 111–132. (Studi)

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:84154>

# GIORGIO ORELLI E IL “LAVORO” SULLA PAROLA

Atti del convegno internazionale di studi  
Bellinzona 13-15 novembre 2014

a cura di Massimo Danzi e Liliana Orlando

INTERLINEA

# Sommario

MASSIMO DANZI, <i>Introduzione</i>	p. 7
STEFANO AGOSTI, <i>Giorgio Orelli e l'istanza della lettera</i>	» 15
MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, <i>Pedagogia dello sguardo e declinazione dei colori</i>	» 23
SILVIA LONGHI, <i>Le sillabe di Orelli</i>	» 37
CLELIA MARTIGNONI, <i>Per Giorgio Orelli narratore</i>	» 51
PIETRO GIBELLINI, <i>Pane e coltello: un poeta fra quattro narratori</i>	» 63
GILBERTO LONARDI, <i>Su Orelli che traduce otto versi di Lucrezio</i>	» 77
ALICE SPINELLI, <i>"Attraversando" Valeri. Aemulatio e (co-)intertestualità nel Goethe di Orelli</i>	» 87
MASSIMO DANZI, <i>Orelli lettore: genealogia e figure di un "metodo"</i>	» 111
CHRISTIAN GENETELLI, <i>Per il critico e per il poeta. Giorgio Orelli lettore di Leopardi</i>	» 133
NICCOLÒ SCAFFAI, <i>Un'altra fedeltà: Orelli e Montale</i>	» 151
GIOVANNI FONTANA, <i>«Gli occhi attenti, contro stipiti saldi, duraturi». Orelli e Luzi</i>	» 169
GEORGIA FIORONI, <i>Orelli e Sereni: un possibile dialogo</i>	» 187
YARI BERNASCONI, <i>Quello che resta nella memoria: L'ora del tempo di Giorgio Orelli</i>	» 209
OTTAVIO BESOMI, <i>Il lavoro sulla parola d'altri: gli inediti del Fiore</i>	» 223
PIETRO DE MARCHI, <i>L'orlo della vita di Giorgio Orelli. Notizie sull'inedito e proposta editoriale</i>	» 243
PIETRO MONTORFANI, <i>«Wer redet, ist nicht tot». Prime ricognizioni nella bibliografia di Giorgio Orelli</i>	» 255
GIOVANNI ORELLI, <i>Una testimonianza</i>	» 295

MASSIMO DANZI

## Orelli lettore: genealogia e figure di un “metodo”

Intervenendo sull'attività di “lettore” di Giorgio Orelli vorrei preliminarmente osservare due fatti. Il primo è che, sull'arco della sua lunga stagione di “lavoro” (dagli esordi poetici di *Né bianco né viola*, 1944, ai saggi de *La qualità del senso*, 2013), gli scritti critici rappresentano almeno la metà dell'opera, che pur conta, accanto alla poesia, prose e traduzioni. Se aggiunti i saggi inediti, tra i quali quelli sul *Fiore* che Ottavio Besomi illustrerà tra poco, la rilevanza di questo settore appare, del resto, anche più notevole. Il secondo punto tocca la specificità del discorso critico di Orelli e la stretta dimensione testuale e linguistica delle sue analisi. Su questo aspetto, con un'indagine delle ascendenze e prestando orecchio a una “genealogia” che muove per vie forse meno ovvie se non proprio eterodosse, verte il presente intervento.

Siano esse dedicate a testi in prosa o in poesia (come è più frequente in Orelli), subito risulta evidente che le sue “letture” procedono così strette al piano fonico-ritmico del testo da configurarsi come un vero “corpo a corpo” con il linguaggio dell'autore analizzato. Un tale approccio al testo non risponde tanto, come si potrebbe pensare, a una esigenza di specializzazione del discorso critico quanto, e ben oltre, a un interesse per quella che Orelli ha chiamato la «qualità del senso» di un testo poetico e investe dunque, senz'altro, l'ambito di una riflessione linguistica più ampia. È quello di Orelli un pensiero linguistico in atto, che può a volte rimanere implicito nei suoi parametri ma è sempre concepito in modo da saldare fortemente il linguaggio della poesia al linguaggio naturale. Su questo punto, del rapporto della poesia con le risorse del linguaggio naturale, tornerò più avanti trattando di due linguisti che, insieme a Roman Jakobson, hanno contato per Orelli nel campo della linguistica latamente postsaussuriana: e cioè Edward Sapir e Jurij Tynjanov. Ma fin da ora, credo si debba ritenere l'ipotesi che una critica così “armata” quale dimostrano i suoi *Accertamenti* configuri un vero e proprio «cammino verso il linguaggio», se per esso si intenda – come l'ha inteso Heidegger – «il processo di un pensiero che rifletta sul linguaggio».<sup>1</sup> In questo cammino, l'attenzione del critico cade su ciò che, per lui, più definisce la poesia: cioè la tessitura verbale, l'“orchestrazione” fonica del testo e insomma la sua dimensione ritmica. Siamo nell'ambito che Agosti, il “lettore” in assoluto più simpatetico e vicino a Orelli, ha chiamato (ormai quarant'anni fa) dei «messaggi formali» della poesia, sottolineando l'importanza di quel contenuto informativo non immediatamente semantico che, affidato alla struttura fonetico-grammaticale-sintattica e, di conseguenza, ritmica del testo,<sup>2</sup>

va al di là del suo significato razionale, qual è quello che ogni lettore non troppo digiuno coglie a una prima lettura. In questa dialettica tra “suono” e “senso”, tra “forma” e “contenuto” esplicito delle parole (Valéry parlava anche di *forme* e *pensée*), diversamente apprezzabile e apprezzata nel Novecento, si gioca lo spazio dell’interpretazione testuale che è stata di Orelli.

Si intersecano nella sua riflessione due linee complementari: quella rappresentata dalla scuola francese di Mallarmé e Valéry, cui ho appena alluso, e l’altra, italiana, e subito europea (alla prima non estranea), del magistero di Gianfranco Contini. Nel solco di Mallarmé, è poi stato particolarmente il poeta e critico Paul Valéry, cui Agosti come Orelli si rifanno (spesso arretrando al maestro), a insistere sull’opposizione tra *idée* e *poésie* e sull’insufficienza di una lettura limitata al solo “contenuto” razionale di questa («le sens littéral d’un poème n’est pas et n’accomplit pas toute sa fin»)<sup>3</sup> L’idea di Valéry che «la pensée n’est qu’accessoire en poésie, et que le principal d’une œuvre en vers, que l’emploi même du vers proclame, c’est le tout, la puissance résultante des effets composés de tous les attributs du langage»,<sup>4</sup> si accompagna al rilievo costantemente accordato alla dimensione formale del testo, che il critico non esita a proporre come il suo “contenuto” principale.<sup>5</sup> Il poeta che lavora con materiali verbali – osserva in *Théorie poétique et esthétique* – non può non essere, in definitiva, «obligé de spéculer sur le son et le sens à la fois».<sup>6</sup> Diversamente calibrato nelle pagine di *Variété* e dei *Cahiers*, il tema del rapporto tra forma e contenuto è all’origine di quell’«alliance intime du son et du sens qui est la caractéristique de l’expression en poésie».<sup>7</sup> Ora, la relazione che, nella costruzione del senso di un testo poetico, si dà tra contenuti immediatamente semantici e messaggi formali, o abbiamo detto tra il piano delle idee e le ragioni del linguaggio, è precisamente uno dei punti capitali su cui Orelli riflette costantemente nel momento in cui avvicina i testi dei poeti, come dicono i diversi volumi dei suoi *Accertamenti* distesi su un arco più che trentennale (1978-2013).

Merita tornare brevemente sui due punti da cui sono partito per una rapida puntualizzazione. Non rara è, nel secolo trascorso, lo ha osservato Mengaldo, «una figura di poeta in cui il mestiere lirico si dirama in una più complessa attività militante»<sup>9</sup> e per il quale la poesia si distenda e completi sul versante critico e del traduttore. Tra i nomi più vicini a Orelli, i primi che vengono alla mente sono ovviamente Ungaretti, Montale, Luzi, Sereni o Zanzotto, coi quali il poeta leventinese ha intensamente dialogato, tornando a più riprese nei suoi saggi. Ma a singolarizzare Orelli rispetto a quegli esempi, è – oltre alla rilevanza che l’esercizio critico ha in lui – l’esclusiva modalità di “lettura” che esso ha assunto e che si realizza nei termini del corpo a corpo che abbiamo detto. Lo sottolinea l’autore stesso, quando chiarisce in una pagina del suo ultimo intervento critico le differenze con il “metodo” di Luciano Anceschi:

Del resto io ero giovanissimo e Anceschi con me è stato molto generoso, così come con Erba e altri amici di quel periodo. Certo se proviamo a descrivere e dare un senso al suo lavoro di critico, la prospettiva cambia. Lui era più un teorico che non un *critico nel senso che intendo io, cioè di vero e proprio lettore di testi poetici*.<sup>9</sup>

Così descritto, e all'interno di una predilezione per la poesia evidente fin nel numero degli "accertamenti" che le sono dedicati (uno solo è sulla prosa di Manzoni), l'esercizio del "lettore" appare un *unicum* nel panorama letterario non solo italiano novecentesco e contemporaneo.<sup>10</sup> In esso si giocano alcuni fatti importanti a cominciare dalla concezione che Orelli ha di prosa e poesia, il cui "statuto" pacificamente acquisito gli può produrre qualche inquitudine. Una "lettura" prevalentemente attenta alla «testura sonora» (così a proposito di Montale)<sup>11</sup> e dunque al rapporto tra suono e senso pone inevitabilmente al centro l'organizzazione fonico-ritmica del testo, rispetto alla quale la specificità dei "generi" tradizionalmente accolta può passare in secondo piano. Che siano in poesia o in prosa, i testi (e con essi l'attenzione del "lettore") conterranno per quella che Valéry chiama «l'orchestration verbale», la quale risponde – ci dice Orelli – all'impulso che il poeta ha di aderire, con il massimo di precisione possibile, a ciò che ha urgenza di dire. Da questo punto di vista, non solo la distanza tra i generi si riduce ma è lo stesso linguaggio che impone al poeta le proprie iniziative, come già Pascoli sembra avvertire osservando che, se «la poesia consiste nella visione di un particolare inavvertito, fuori e dentro di noi», il poeta è comunque colui che «non persuade, ma è persuaso» o quando Eliot sottolinea, a proposito di Dante (pensando certo al *De vulgari eloquentia*) come «nessuno, nemmeno Virgilio, sia stato un più attento studioso dell'arte della poesia» e osserva che «la pratica di Dante [...] sembra insegnare che il poeta dovrebbe essere servo più che padrone della propria lingua»: brani che sembrano precorrere quella formula di «passivité créatrice», in cui Bonnefoy fissa il processo creativo e sulla quale Orelli si è fermato nei suoi *Accertamenti montaliani*.<sup>12</sup> Mi permetto di generalizzare solo perché il poeta ha lasciato su questo punto molte osservazioni, rinviando (dopo l'uscita dell'edizione italiana degli scritti linguistici), in particolare a brani di Martin Heidegger.<sup>13</sup> Ma il dialogo è altrettanto con Mallarmé e Valéry, per il quale la poesia è quella «intime contrainte à l'impulsion et à l'action rythmée (qui) transforme profondément toutes les valeurs du texte qui nous l'impose».<sup>14</sup>

Nell'Orelli poeta, prosa e poesia coesistono naturalmente fin da *Sinopie* (1977) e più in generale è stata riconosciuta, in lui, l'importanza dei "transiti" tra piano della poesia e quello dei racconti.<sup>15</sup> Ma lo stesso accade nella coscienza del "lettore", che misurandosi con prose e versi di un autore può coglierne quella che (trattando di Montale) chiama la «differenza di temperatura» tra testi<sup>16</sup> o, invece, fare sua, provocatoriamente, una affermazione di Mallarmé, che sembra annullare ogni specificità di "genere": «dans le genre appelé prose, il y a des vers quelque fois admirables, de tous rythmes. Mais, en vérité, il n'y a pas de prose: il y a de l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort de style, il y a versification».<sup>17</sup> Sul rapporto prosa-poesia, Valéry la pensava diversamente avendo cura di tenere distinti i due registri e, fin dal 1923, un formalista caro a Orelli come Tynjanov (su cui torneremo in fine di articolo) aveva dato importanti osservazioni proprio in ordine alla questione del ritmo, osservando che «non si dà riconoscimento del ritmo al di

fuori del materiale [di cui è fatto il discorso]». <sup>18</sup> Il discorso porterebbe necessariamente a una pagina di Agosti, che trattando della poesia di Bernard Noël osserva tra l'altro come «la poésie, à la différence de la prose, mise sur un langage en soi et non sur le contenu que normalement il est chargé de représenter et de transmettre». <sup>19</sup> Ma le citazioni fatte bastano, per ora, a segnalare la libertà di Orelli nel valutare il lavoro della “lettera” (Mallarmé parlava di *alphabet*) in contesti, solo apparentemente simili, di prosa e poesia. Nel suo lavoro di lettore, lo stesso Orelli si è dichiarato spiritosamente lungi da ogni troppo rigido «esprit de méthode» («l'esprit de méthode non farà ai miei danni troppe conquiste» si legge in *Accertamenti verbali* del 1978) e invece piuttosto simile all'«uccello di passo» e come lui portato ad «aprire la bocca secondo il boccone». <sup>20</sup> Ma sarebbe ingenuo seguire, su questo punto, le dichiarazioni di un “lettore” in cui fine educazione e libertà di percorsi non contraddicono affatto all'esistenza di un metodo di lettura. Orelli si è a più riprese servito – come ricordavo – dell'immagine montaliana dell'«uccello di passo» per tracciare a matita leggera un suo cattivante ritratto di poeta, che come quello si ciba dei frutti che incontra sulle sue rotte. È immagine, che si trova in *Dora Markus* e nella *Farfalla di Dinard* di Montale ed è stata richiamata da Lonardi a proposito dei montalismi di Orelli; ma essa vale, credo, altrettanto per il critico-lettore, del quale illumina quella che Lonardi ha definito «l'agilità di metodo e di voce». <sup>21</sup>

Dei suoi esordi di “lettore”, avvenuti (per dire in fretta) tra la stilistica di Vossler, e soprattutto di Spitzer, e la filologia di Contini (di cui ricorda da qualche parte un corso friborghese sulla *Stilkritik*), resiste e si accentua nell'Orelli maturo, incline ad assecondare (come poeta) e a riconoscere (come “lettore”) il «lavoro della lettera», l'attenzione per una «testualità che è sempre movimento verbale». <sup>22</sup> Attraverso questo “lavoro” si prolunga – come scrive a proposito dello scultore Giovanni Genocchi – l'«anima dell'artista» e si fa riconoscibile la sua «personalità» di autore. È questo il lavoro del poeta: è quel «travail du travail», di cui parla in una pagina famosa Valéry a proposito del suo *Cimetière marin*. <sup>23</sup>

L'elementare quadro tracciato può tuttavia declinarsi lungo una via diversa da quella percorsa da chi è intervenuto finora sugli scritti critici di Orelli, <sup>24</sup> nel tentativo di affrontare una varietà di “accertamenti” che ha poi preso colore dai singoli poeti indagati: Dante, Petrarca, Leopardi, Foscolo e Montale tra tutti. Scegliendo una strada diversa, vorrei privilegiare alcuni paradigmi del suo discorso critico osservando preliminarmente come il poeta si sia, in generale, tenuto lontano da tentazioni teoriche. Potrebbe trattarsi di un approccio “genealogico”, se non avessi il timore che questo coincidesse con una ricostruzione di discendenze lineari da esperienze e maestri, che pure, come si è visto, Orelli ha avuto, ma che non bastano a illuminare le modalità del “lettore”. Vorrei invece optare per altro che valorizzi meno la continuità e le origini di un metodo e più quegli elementi “individui”, discreti e qualche volta addirittura subliminali della sua scrittura critica, che ne singolarizzano la fisionomia. Una “genealogia”, certo: ma non votata a ritrovare le “origini” di un discorso, quanto piuttosto sensibile – come vuole Foucault a proposito di Nietzsche – a quelle «petites vérités sans apparence», a quegli

elementi che paiono «n'avoir point d'histoire» a cui si affida altrettanto la vicenda del Soggetto e la sua ricchezza discreta.<sup>25</sup> Per Stefano Agosti, che quel paradigma ha recepito e finemente applicato in un saggio su Petrarca, un modo addirittura di cogliere quanto «permane nascosto, occultato o anche represso dall'esercizio ordinario del sapere normativo».<sup>26</sup> Le "figure" che dunque menziono nel titolo saranno quelle immagini, non escluso anch'esse parzialmente subliminali, che ricorrono con frequenza nel discorso critico di Orelli e che, pur affidate a un registro evasivo o familiare, rivelano – ad un ascolto non corrivo – un'ideale genealogia del "lettore". Ma andiamo con ordine.

Scrivendo Orelli che un poeta è sempre «figlio di qualcuno»: ne scrive citando una conferenza di Gide sull'«influence en littérature», che è bene recuperare perché (a parte l'alta considerazione del critico per l'autore francese), in essa si esprime l'idea che l'*influence* contribuisce a rivelare all'artista la sua stessa personalità. Ecco un brano: «Sa puissance [de l'influence] vient de ceci qu'elle n'a fait que me révéler quelque partie de moi inconnue à moi-même; elle n'a été pour moi qu'une explication – oui, qu'une explication de moi-même».<sup>27</sup> L'aggancio con l'Orelli "critico", interessato a cogliere la particolare "maniera" di un poeta, il *proprium* della sua poesia è immediato, se si pensa alla particolare funzione di "filtro" riconosciuta alla poesia di Montale nella "lettura" di Dante («le nostre letture di Dante, diciamo da ramarro a ramarro, erano letture postmontaliane»)<sup>28</sup> o invece a quella a Pascoli per Montale: «A noi è accaduto, attraverso Montale, non tanto di veder attenuarsi – entro limiti naturalistici di mera percezione – il merito del linguaggio pascoliano, quanto di isolare, per meglio apprezzarlo, ciò contro cui più si spunta l'accusa [...] di velleitarismo cosmologico e bozzettismo».<sup>29</sup> Ma il criterio di un "influsso" che rivela l'anima di un artista vale altrettanto per pittori e scultori di cui Orelli nota (è il caso di Massimo Cavalli) che «perseguono un'indagine che è chiarimento di sé, dei propri motivi esistenziali, e riduzione, per così dire, all'osso di ciò che costituisce l'oggetto della loro ansia conoscitiva».<sup>30</sup> Mentre il tema degli influssi «o altro che i poeti prendono da altri poeti» non ha smesso di interessare i lettori, ritornando anzi alla ribalta con sfumature patemiche non sempre sostenute da analisi *in vitro*,<sup>31</sup> in Orelli esso si misura nel vivo del linguaggio. L'interesse dei suoi "accertamenti" sta proprio nel costante tentativo di avvicinare la personalità stilistica di un autore (e il termine serba, a mio avviso, qualcosa delle *approximations* di Valéry), misurandola sulla base del differenziale tra cotesto di partenza e testo d'arrivo.<sup>32</sup> Ma come si traduce questa tensione, questa dialogicità tra testi nel "lettore"? Leggo negli *Accertamenti verbali*: «Ritmico-timbrica è essenzialmente la memoria che i poeti hanno di sé e di altri poeti. Di tale memoria, quando si tratti di riprese (consapevoli o inconsce 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 si creda: anche e soprattutto a questo pensiamo quando si dice che un poeta è figlio di qualcuno».<sup>33</sup> E dieci anni dopo, ritornando su un poeta molto frequentato ma su cui ha scritto poco, il Foscolo, annota:

Circa l'intertestualità (se ne parla da pochi anni in più di un'accezione), mi pare che in poesia serva soprattutto l'accertamento di una intertestualità ritmica e timbrica: quella per esempio che mostra quanto Dante abbia "salato il sangue" [...] a Petrarca. Nell'intertestualità tocchiamo come un poeta "è figlio di qualcuno e non figlio di nessuno o peggio".<sup>34</sup>

Ovvio che una tale conclusione valga, prima che per gli altri, per Orelli stesso, che in varie occasioni ha riflettuto sulla sua poesia. Ricorderò solo l'*Autolettura* del noto *Frammento della martora*, che chiude l'*Abbecedario* richiamato sopra e dove il metodo è lo stesso: «Sono anch'io per mia fortuna "figlio di qualcuno", in letteratura gli influssi sono (è nota questa affermazione di Gide) necessari. Ma c'è influsso e influsso: probabile che le mie siano per lo più rime-memorazioni ritmico-timbriche».<sup>35</sup>

Le citazioni fatte circoscrivono la sostanza di ciò che interessa a questo colto "lettore": l'"auscultazione" della lettera del testo, per un verso, e l'anamnesi linguistica che da quell'"auscultazione" deriva. Sono momenti strettamente connessi dell'operare del poeta-critico, che nell'ultimo libro si applica volentieri l'etichetta (continiana) di «operaio della critica verbale»,<sup>36</sup> con la quale si accede al "metodo" delle sue letture. Vorrei farlo attraverso tre "figure" (non so come meglio chiamarle) operanti dell'Orelli critico, che facilitano il percorso tra testi anche lontani nel tempo: quella della "lettura lenta", una seconda relativa alla "lessicalizzazione" di alcuni concetti critici fondativi del suo discorso e un'ultima, che ci introduce al dialogo che Orelli ha avuto con critici e "lettori" sulla nozione per lui capitale fra tutte di "ritmo" del testo poetico e dove riprendo il tema del rapporto tra lingua della poesia e linguaggio naturale.

Veniamo alla prima. Chi conosca gli *Accertamenti verbali* del '78, o i successivi dedicati a Montale, Foscolo o Petrarca pubblicati tra il 1984 e il 1991, sa che l'"auscultazione" del testo, la sua attenzione agli elementi minimi di senso (sillaba, morfema, fonema, lettera ecc.), si realizza entro un quadro più ampio che li riscatta e che possiamo definire fonico-ritmico. Tale riscatto solo può darsi però (così il critico, che la rivendica) attraverso una lettura "lenta" del testo e anzi, con aggettivo continiano, "minuziosa". Con valenza tecnica, riferito alla "lettera" del testo e ai suoi elementi minimi di significato, "minuzioso" compare per la prima volta nel *Saggio di un commento alle correzioni del Petrarca volgare* (1943), in cui trattando del «sistema d'equilibrio dinamico» che configurano le varianti petrarchesche Contini indica nel «lettore minuzioso» l'unico lettore veramente consono al Petrarca.<sup>37</sup> Non mi fermo su questa formula, che meriterebbe di essere commentata adeguatamente collocandola accanto ad altre, che qualcosa hanno cercato di dire sul "lettore" adeguato di ogni tempo: basti richiamare qui la formulazione di «suffisant lecteur» con cui Montaigne offre una sorta di patto di collaborazione interpretativa al suo lettore (*Essais*, I 24) o quella che Valéry ha dato, scrivendo di Virgilio, di «lecteur assez intérieur» (*Oeuvres*, I 214) o ancora il senso che la definizione di «lettore idoneo» ha ritrovato in Vittorio Sereni, dopo l'impiego che per sé ne aveva fatto Giorgio Seferis.<sup>38</sup> Ma torniamo alla "lettura".

Un tale approccio, fatto di lentezza e attenzione alla "lettera", e in particolare agli aspetti fonico-ritmici del testo, nutre particolarmente il saggio petrarchesco del 1990, dove le affermazioni di teoria del testo (mai numerose, come detto, in Orelli) diminuiscono ulteriormente favorendo la misura compatta dei saggi lì riuniti. Orelli si concentra su due aspetti principali: 1. la memoria che di Dante agisce in Petrarca e, di conseguenza, 2. la riformulazione del rapporto tra i due autori, in termini diversi dall'opposizione che, con pedagogica semplificazione, Contini aveva proposto parlando di polarità di «espressività e di assoluto». «Non posso», nota Orelli in quel saggio, «aprire il Canzoniere senza toccarvi la viva presenza di Dante, il merito del suo linguaggio così trasmutabile, il collo d'anitra della sua espressività».<sup>39</sup> Tralascio quest'ultima immagine, destinata a fissarsi nel titolo dell'ultima raccolta del poeta (*Il collo dell'anitra*, 2011) perché su essa Matteo Pedroni ha scritto cose molto giuste evidenziandone la portata euristica per la poesia di Orelli.<sup>40</sup> Semmai, l'immagine conferma, mi pare, come i suoi titoli passino, più in generale, attraverso una lunga incubazione dimostrandosi uno dei luoghi di massimo spessore semantico.<sup>41</sup> Questa "lentezza" è forse una caratteristica dell'uomo più in generale, ma qui interessa come "paradigma" del suo discorso critico, che la elogia o, al contrario, stigmatizza la "fretta" del lettore: insomma, nella "lettura" di un testo, come per la «pulzelletta» delle rime dantesche, «la sua sentenza non richiede fretta». È questa una prima "figura" iscritta in profondità nell'opera di Orelli e tale da risultare – come direbbe Foucault – «n'avoir point d'histoire». Pure si tratta di una modalità decisiva per il critico.

Fin dal 1966, a proposito del pittore e amico Massimo Cavalli, Orelli osservava: «Scrisse il grandissimo Klee circa trent'anni fa: "Nulla può essere fatto in fretta [...] e se mai verrà il tempo del capolavoro, tanto meglio allora. Noi dobbiamo continuare a cercare"». <sup>42</sup> Lentezza, dunque, in evidente relazione con il "lavoro" e la ricerca dell'artista: «dobbiamo continuare a cercare». Ma perché e, soprattutto, cosa dà spessore di "metodo" a questa "categoria" critica? Il libro su Petrarca, ove la "lentezza" si lega alle modalità di una «critica verbale» attenta alla lettera del testo e ai suoi elementi minimi di significato – fonemi (per Jakobson) sememi (per Greimas) –, offre una prima risposta. Ma c'è anche altro, che preme sottolineare perché appartiene al non detto del poeta. Ed è il ruolo che ricopre la "lettura lenta". La lentezza nella lettura è infatti modalità fondativa di ogni discorso sulla memoria dei poeti, perché permette una "memorizzazione" del testo più approfondita. Orelli non lo dice, ma qui agisce a sua volta la memoria di una lettera in cui Petrarca discute con Boccaccio della lettura lenta e meditata che è la sua e delle ricadute che questa ha, più in generale, sul lettore. La riporto brevemente, interpolandone i "nodi" fondamentali con l'originale latino e la candido dunque a paradigma di un concetto che sembrerebbe altrimenti "non avere storia" (miei i corsivi):

una cosa voglio dirti, che a me fin a oggi era ignota e ora mi meraviglia e stupisce. Quando [...] scriviamo qualcosa di nuovo, spesso erriamo in ciò che più ci è familiare e che proprio mentre scriviamo c'inganna; mentre siamo più sicuri in ciò che più *lentamente* impariamo

[«que lentius sunt mandata memorie»] [...]. Questo avviene anche in altre cose [...]. Io ho letto una volta sola Ennio, Plauto, Felice Capella, Apuleio, e li ho letti *in fretta* [«legi rap-  
tim»], soffermandomi in essi come in un territorio altrui. Così scorrendo, molte cose vidi,  
poche notai, pochissime ritenni, e come roba comune le riposi in luogo aperto, come a dire  
nell'atrio della memoria [«memorie vestibulo»]; sicché ogni volta che mi capitò di udirle e  
riferirle, subito mi accorsi che non erano mie e ricordai di chi erano; appartengono a altri  
[...]. Ho letto Virgilio, Orazio, Boezio, Cicerone, non una volta ma mille, né li ho scorsi  
ma *meditati e studiati con cura* [«nec cucurri sed incubui et totis ingeniis nisibus immoratus  
sum»]. Li divorai la mattina per digerirli la sera, li inghiottii da giovane per ruminarli da  
vecchio.<sup>43</sup> Ed essi entrarono in me con tanta familiarità, e non solo nella memoria ma nel  
sangue [«non modo memorie sed medullis»] mi penetrarono e s'immedesimarono col mio  
ingegno, che se anche in avvenire più non li leggessi, resterebbero in me, avendo gettate le  
radici nella parte più intima dell'anima mia.

Naturalmente, l'idea che senza una lettura meditata non ci sia memorizzazione è teologica e medievale; ma qui importa che Petrarca la faccia sua trasferendola, in certo senso, nella nostra modernità. Se ora assumiamo il punto di vista dell'«operaio della critica verbale», pare evidente che senza il rapporto fondativo tra lettura lenta e memorizzazione del testo venga meno per Orelli la stessa possibilità dell'anamnesi critica. È anche in questo senso va inteso il giudizio di Contini che nel poeta Orelli agisce una «posizione di memoria»: nel senso cioè in cui, per il poeta come per il «lettore», la memoria, e particolarmente la memoria fonico-ritmica del testo, costituisce un dato fondativo su cui costruire.<sup>44</sup>

Ma andiamo con ordine. Nel 1978, i primi *Accertamenti verbali* sono esercizi di «critica verbale», nel senso che l'aggettivo aveva dato Mallarmé (che parla di «poète verbal») e aveva ripreso Valéry (che parla di «matériel verbal»). Ma tra questa tradizione e il critico la giuntura è rappresentata ancora una volta da Contini, che nel '65, in occasione del VII centenario della nascita di Dante, abbozza ai Lincei un suo profilo dei compiti che attendono il «moderno dantista». La «critica verbale» ha qui il suo atto fondativo. Degli obiettivi che Contini propone di «convogliare con altri interventi di varia morfologia [...] sotto l'etichetta di critica verbale», l'ultimo suona: «nuove ed esasperate auscultazioni della lettera [...] magari analisi dei valori fonosimbolici» del testo.<sup>45</sup> La formula, che ricorda – mi pare – senz'altro Mallarmé («j'envisage [...] la lecture comme une pratique desespérée»: *La musique et le lettres*) ha una storia che occorrerebbe fare, e che dal noto *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante* (del 1947) arriva alla *Postilla* aggiunta nel 1976 ristampando quel vecchio saggio nel volume intitolato *Un'idea di Dante*. Senza entrare nel dettaglio, la dimensione della verbalità che nel 1947 appariva rimossa affiora decisa nel 1976. Sempre nel saggio del 1965, l'affermazione di Contini che «l'esegesi, quella buona si svolge tutta sopra un solido fondamento verbale» pare offrire a Orelli un'autorevole legittimazione in un ambito in cui si muoveva da tempo, mentre la centralità accordata ai valori fonici assecondava certamente anche il suo temperamento di poeta. Sarebbe opportuno, ma non posso farlo qui, ricostruire le fasi di questa esplicitazione continiana dei valori fonico-timbrici, che (retaggio classico a par-

te) passa per l'apprezzamento di un critico come Alfredo Gargiulo, e particolarmente delle analisi contenute in *Suono e poesia* (1908), negli *Scritti di estetica* (1952), e dei lavori leopardiani di Angelo Monteverdi, la cui *Scomposizione del canto «A se stesso»* è uno splendido esempio in quello stesso 1965.<sup>46</sup> L'attenzione che si esplicita in Contini precorre la stagione degli anni settanta, con gli studi che qui posso solo ricordare (molto diversi tra loro) di Gian Luigi Beccaria, da una parte,<sup>47</sup> e direi Stefano Agosti e Iván Fónagy dall'altra: avvertito che, se comune è in questi la compromissione dell'interprete col piano "analitico" (non di Beccaria né di Orelli) più forte è in Agosti, rispetto al linguista ungherese, l'autonomia riconosciuta ai valori formali.<sup>48</sup> Soprattutto in quest'ultimo ambito, la concezione linguistica che del testo ha Fónagy pare vicina a Orelli, quando osserva che «le poète [...] travaille avec les plus petites unités sémantiques, utilisant un réseau verbal aux mailles les plus serrées, pour saisir dans son filet des détails qui échappent au langage ordinaire, ou qui ne peuvent s'y exprimer de manière adéquate».<sup>49</sup> Lascio comunque per ora da parte l'istruttivo dialogo che Orelli ha avuto con questo linguista, limitandomi a dire la sua diversa posizione rispetto ai più vicini critici italiani. Mentre per Agosti, che coniuga modelli psicanalitici e letterari, «la creazione [...] sospinge contenuti razionali – o dominati razionalmente – verso l'irrazionalità segreta e veramente biologica delle forme» che dunque "parlano" autonomamente attraverso il piano del significante, Orelli<sup>50</sup> sembra operare con maggior ritegno nel considerare tale piano succedaneo o autonomo rispetto a quello immediatamente semantico. Più forte è la riserva verso il concetto di "autonomia" del significante elaborato da Beccaria, che investendo l'idea stessa di "fonosimbolismo" pare a Orelli presupporre una «scelta intenzionale (o che *postfactum* si rivela funzionale)» da parte del poeta.<sup>51</sup> Fondamentalmente estraneo a un accesso psicoanalitico del testo (materia che già sollevava la diffidenza di Contini),<sup>52</sup> Orelli considera il testo un insieme di valori linguistici sufficiente da indagare con (quasi) esclusiva attenzione alla lettera e ai suoi elementi minimi di significato. In ciò, è più vicino alla misura di Segre, che nella ristampa del suo *Lingua stile e società* (1974) osserva: «Sono sempre più convinto che una lunga consuetudine con l'analisi linguistica concreta sia l'indispensabile condizione per qualsiasi teorizzazione o proposta di modelli. Continuo a pensare che la lingua costituisca il più articolato complesso di indizi sulle situazioni socio-culturali del passato».

I nomi fatti, e le tradizioni che sottendono, imporrebbero di essere completati almeno con le posizioni di certa critica francese più vicina a Orelli, in questi primi anni settanta. Con Segre, Starobinski condivide le riserve sulla critica sociologica,<sup>53</sup> e nella prefazione (1970) alle *Études de style* di Spitzer esprime una posizione che non solo è fondamentalmente quella della cosiddetta "École de Genève", ormai toccata dal clima strutturalista, ma pare far suo, con misura, il rigetto di Valéry per ogni "istituzionalizzazione" del dato letterario in termini di "storia della letteratura". Così Starobinski: «Pourquoi ne pas admettre que l'oeuvre aboutie, séparée de son placenta psychologique et sociale, reste néanmoins porteuse, dans sa forme achevée, de tout ce qui a contribué affecti-

vement à sa genèse?»<sup>54</sup> Anche qui, più misurata è la posizione di Orelli, che nel saggio su Foscolo osserva: «Non credo che sia possibile leggere, interpretare il testo escludendo il contesto, la porzione di storia che vi si può riconoscere. Da qui a credere che la storia ci schiuda i segreti della poesia ce ne corre».<sup>55</sup>

Ho esasperato a bella posta, semplificando, alcune posizioni vive negli anni settanta, in particolar modo quella tra scienza del linguaggio e psicanalisi. Che le strade, tuttavia, non divergessero troppo in questi anni e l'opposizione fosse meno radicale di quel che sembra dice una serie di fenomeni linguistici e sintattici tenuti in conto un po' da tutte le scuole come consustanziali al testo poetico. Ricordandone qui qualcuno, entro nella parte finale del mio intervento dedicata a una pur rapida caratterizzazione del discorso critico di Orelli. Tra gli elementi fondativi del testo poetico è, per le prospettive che apre, il fenomeno dell'anagrammatismo, preso frequentemente in conto da Orelli per Dante come per Pascoli o altri autori. Sappiamo, lo rivela Starobinski nel 1971, come Saussure alle prese con lo studio di anagrammi paragrammi ippogrammi nei testi antichi se ne incuriosisse al punto da scrivere al Pascoli per misurare la coscienza che di quei fatti aveva il poeta italiano e grande latinista. E come questi, dopo una prima lettera di risposta, opponesse un diffidente silenzio alle iniziative del linguista ginevrino.<sup>56</sup> Agosti, da parte sua, ha aggiunto altro che importa arricchendo notevolmente il quadro: per un verso ha ricordato come quello studio sull'anagrammatismo in Saussure sollecitasse altrettanto le attenzioni di Jacques Lacan;<sup>57</sup> per un altro ha candidato a modello dell'interesse continuo per la "lettera" come fondamento di anamnesi stilistica, che abbiamo visto dichiararsi nel 1965, il saggio di Proust su Flaubert (*A propos du «style» de Flaubert*, in volume nel 1927) con queste parole, che debbono essere citate: «Il grande testo di Proust su Flaubert, che dalla critica della lettera quale risulta investita nelle varie categorie grammaticali, passa alle figure dello stile e da queste alla visione del mondo, poteva ben essere considerato dal giovane studioso, il testo esemplare, il testo critico per eccellenza».<sup>58</sup> Le cose sono insomma nuovamente complesse e i fili si intrecciano più di quanto era prevedibile. Basti in questa sede averne accennato.

Mi fermo un attimo, per sottolineare ciò che oggi può passare per ovvio e tra '50 e '60 lo era, invece, meno. L'atteggiamento cioè che è stato di Orelli e il suo bisogno di esprimersi sulla poesia, segnale di un "fare" che, nei termini che abbiamo visto, si accompagna a una lucida e armata "coscienza del fare". Non era questo, nell'Italia del dopoguerra e immediatamente dopo, un tratto diffusissimo nel mondo della poesia. Più di trent'anni fa, Alfredo Giuliani, esponente del Gruppo 63 nonché curatore dei *Novissimi*, intervenne ricordandolo su "la Repubblica", in un articolo provocatorio in cui stroncava le riflessioni di Eliot sulla poesia.<sup>59</sup> La stroncatura celava certo un malessere nei confronti di un "poeta-critico" giudicato ingombrante; ma anche conteneva questa considerazione ancora valida: «Faccio notare», scriveva Giuliani parlando degli anni cinquanta-sessanta, «che in quell'epoca prestrutturalista, presemiologica, ottusamente "re-

alistica", del mestiere, da noi non parlava pressoché nessuno. A sentire i critici e gli stessi poeti, sembrava che la poesia discendesse direttamente dalla Grazia (e non c'è niente di più falso)». Pur tardi, e in un clima tutt'altro, quelle parole alludevano a una temperie precisa e avevano un bersaglio preciso. Negli anni cinquanta, ancora era viva infatti in Italia la condanna di Croce (per il quale Baudelaire rimaneva l'ultimo poeta accettabile) degli esponenti della moderna poesia e riflessione francese, primi fra tutti Mallarmé e Valéry:

La teoria di poesia e critica di cui prendo a discorrere è stata proposta e professata da meri letterati, a capo dei quali sta, rivelatore e maestro, quel Mallarmé che lascia sempre in dubbio chi lo considera se egli fosse un illuso o un "poseur" non esente da consapevole o inconsapevole cerretanismo; né maggior vigore mentale aveva l'onesto Paul Valéry, discepolo di lui e maestro della nuova generazione, del quale la banalità della stampa parigina, o internazionalmente snobistica, ha imposto di ascoltare a bocca aperta le poverissime, e spesso stortissime e spropositatissime, sentenze pseudofilosofiche.<sup>60</sup>

Tale era il quadro, per molti a quell'altezza ancora di riferimento, che ci permette di meglio intendere la novità del discorso critico che, sulla fine degli anni sessanta, Orelli avvia nei termini del corpo a corpo che abbiamo detto e, per il quale, complice la mediazione di Contini, i capisaldi sono proprio Mallarmé e Valéry. Di ciò resta più di una traccia nelle scelte linguistiche del suo discorso critico, che ora vorrei discutere brevemente in ordine alle "immagini" cui si affida la ricostruzione di questa modesta "genealogia".

Comincerò (ed è il punto 2) con la parte che mi pare abbia Valéry e pochi esempi basteranno. Quando Orelli ne *La qualità del senso* parla di sé come di un «operaio della critica verbale» ha certo presente il maestro di *Filologia e critica dantesca* («maestri e operai della critica verbale»),<sup>61</sup> al cui magistero filologico quella formula, come la stessa concezione "artigianale" dell'opera, conviene perfettamente. Ma l'una e l'altra non si spiegano, credo, senza arretrare ulteriormente a Valéry, che definisce il poeta come il «véritable ouvrier d'un bel ouvrage» e interpreta la poesia «come un lavoro perennemente mobile e non finibile». <sup>62</sup> Ben oltre una certa astrattezza della sua riflessione, il linguaggio di Valéry ci documenta l'importanza di questa dimensione artigianale nella terminologia che impiega. Le molte osservazioni sparse nelle sue pagine sul «travail du poète» e la rivendicazione di quel «travail» come «exercice de l'esprit longuement soutenu» contro coloro che ritengono che «les poètes doivent composer comme l'on respire»,<sup>63</sup> costituiscono un nucleo generativo che incoraggia (insieme all'idea di "lentezza", che abbiamo visto) la concezione artigianale che Orelli ha della poesia. Quel «travail» anche avverte del tentativo di sostituire i vecchi concetti di "ispirazione" o "furore poetico" che avevano, secondo Alfredo Giuliani, tenuto a lungo la scena.<sup>64</sup> «Travail», «labeur», «fabrication de l'oeuvre», «faire du poète» sono schegge di una concezione più ampia dell'opera, che affiora quando Valéry afferma di leggere nel termine «poétique» niente altro che «la notion toute simple de faire [...]». Le faire, le poëin» di cui si occuperà nei suoi

scritti.<sup>65</sup> Una tale visione è anche di Orelli, che tuttavia accettandola procede per la via di concrete verifiche testuali, quale – è noto – non si diede invece mai né in Mallarmé né in Valéry («Je n'entrerais pas dans l'examen du travail conscient, et de la question de l'analyse en *actes*. Je n'ai voulu que donner une idée tres sommaire du domaine de l'invention poétique»)<sup>66</sup> e che come detto lo singolarizza nel panorama poetico contemporaneo. Una memoria che agisce prima e parallelamente anche in Contini, quando richiama i dantisti al compito di «nuove ed esasperate auscultazioni della lettera» con la formula mallarmeana che abbiamo detto.

In quell'«uccello di passo» che è Orelli, la frequente sovrapposizione delle memorie segnala d'altra parte i percorsi che nutrono la coscienza del critico. Così alla riflessione dei francesi, qui ridotti a due soli nomi, si sovrappone l'ombra lunga di Dante, poeta che Eliot indicava nel 1950 senz'altro come il «più scrupoloso, accurato e *consapevole* professionista del *mestiere*».<sup>67</sup> Pur smorzate nel tono, molte «figure» del discorso critico orelliano appaiono infatti procedere da Dante, la cui riflessione linguistica e retorica diviene in lui, col tempo, sempre più importante. Evidente è il caso del termine *fabricatio*, che nel *De vulgari eloquentia* designa l'artigianato della canzone antica<sup>68</sup> e Orelli utilizza per la costruzione verbale della poesia, in qualche modo sovrapponendola a un termine frequente in Valéry: «je ne crains pas le mot fabrication car poésie signifie fabrication».<sup>69</sup> Ma anche altre «figure», che per il registro familiare potrebbero sfuggirci, vengono da lì: le «parole ben pettinate» sono i «vocabula pexa» del *De vulgari eloquentia* (*Dve*, II vii 2, 4, 6 e 7), i «vocaboli ben levigati» sono i «vocabula dolata» (II vii 5) e infine l'immagine della «fascina» di versi, di rime o d'altro che Orelli impiega spesso («una fascina di versi», «una fascina di siffatte memorizzazioni», «dalla fascina di *Quasi sereno* [di Angelo Barile] togliamo...» ecc.) rinvia senz'altro, anche, al «fascis» dantesco di *Dve*, II viii 1 e 9. Meno noto, senza per questo pensare di esaurire il discorso, che Orelli ritrovasse il concetto di *fabricatio*, fuori di Dante e Valéry, anche nelle riflessioni poetiche per esempio dell'amato Gottfried Benn, che di contro all'«ispirazione» rivendicava il «fare» del poeta: «una poesia sorge, in genere, molto di rado», scriveva, «una poesia viene “fabbricata”» («wird gemacht» nell'originale).<sup>70</sup>

L'idea dell'opera di poesia come «lavoro perennemente mobile e non finibile», che ho ricordato, introduce alla questione, che è uno dei corollari che ne discendono, del linguaggio inteso nella sua mobilità creativa: un concetto che, in Orelli, affiora di continuo e salda ulteriormente le sue «letture» alla tradizione che abbiamo ricordata del pensiero linguistico di Martin Heidegger. È dagli scritti linguistici di Heidegger, precisamente da quelli di *In cammino verso il linguaggio* (Milano, Adelphi, 1973), che prendo origine la riflessione, che leggo in *Quasi un abbecedario*: «L'attenzione alla lettera del testo presuppone che si consideri il linguaggio non tanto come un *prodotto* morto quanto come un *produrre* dico ricordando Humboldt».<sup>71</sup> Ora l'idea di un linguaggio non come “prodotto morto” bensì come un organismo vivo (“un produrre”), investe tutta l'attività poetica di Orelli

e si ritrova in numerose varianti: da quella di «sistole e diastole» (a definire il particolare ritmo poetico petrarchesco) a quella di «sillabe oniricamente-poeticamente inquiete, pronte a spostarsi [...] dal nome di persona al toponimo» (utilizzata per *Iride* di Montale) ad altra di «Petrarca [che] come Dante, ama sfruttare la produttività di certi lessemi, riprendendone i radicali, spostando fonemi, sillabe, ispessendo e assottigliando» o di Pascoli, che «s'afferra soprattutto a poche parole produttive, ne muta l'ordine, ne parafrasa i fonemi, ricorre a metatesi ed altre dislocazioni, replicazioni; s'apprende alle "radici" della parola, quasi ripercorrendone la storia verso le origini». <sup>72</sup> Tutte queste immagini riconducono alla convinzione che Orelli trova espressa in Petrarca e altrove, per la quale il "lavoro" del poeta altro non sia – alla fine – che uno «spostare sillabe tutta la vita»: «Quotiens syllabas contorsimus, quotiens verba transtulimus», dice di sé nella famosa lettera al fratello di *Fam. X 3*. <sup>73</sup> Un concetto la cui formulazione moderna più esplicita spetta comunque a un poeta francese del Seicento, che Agosti ha citato e fatto suo scrivendo proprio sulla poesia di Orelli, in questi termini mirabili:

Il grande Malherbe confidava un giorno a Racan: Se i nostri versi vivranno dopo noi, tutta la gloria che ne potremo sperare è che di noi si dirà che siamo stati due eccellenti manipolatori di sillabe ("arangeurs de syllabes") e che abbiamo avuto un grande potere sulle parole per essere riusciti a collocarle così adeguatamente al loro posto; e altresì che siamo stati entrambi assolutamente pazzi per avere trascorso la più gran parte della nostra vita in un esercizio così poco utile al pubblico e a noi stessi, invece di impiegare quel tempo a spassarcela, o a pensare alla sistemazione della nostra fortuna. <sup>74</sup>

Una tale idea del "lavoro" poetico e della poesia, se ottiene di *déshabiller* la vecchia Signora dei panni "idealisti" che denunciava Giuliani anche riporta il discorso sul piano della testualità e delle relazioni fonico-ritmiche di cui è fatta la poesia, non per nulla da Mallarmé definita «une orchestration qui reste verbale» e da Valéry «une sorte de propagation d'effet de résonance». <sup>75</sup> Quale sia poi il grado di coscienza del poeta nell'associare le parole e quale invece la parte del caso, certo inversamente proporzionale al "mestiere" che ha il poeta, è dato qui non necessario alla discussione e che porterebbe lontano dal nostro tema. Basti ricordare che per Mallarmé «Le hazard n'entame pas un vers» <sup>76</sup> e che per Valéry «une intime contrainte à l'impulsion et l'action rythmée transforme profondément toutes les valeurs du texte qui nous l'impose». <sup>77</sup> L'esercizio di sorvegliatissima «critica verbale» perseguito da Orelli nei suoi *Accertamenti* non dice in fondo cose molto diverse.

Ma torniamo un momento, prima di concludere, al tema del rapporto che la lingua della poesia ha col linguaggio naturale, sul quale Orelli ha riflettuto spesso nelle sue "letture" facendone uno snodo fondamentale nell'operare del poeta. Che il linguaggio della poesia sia "altro" rispetto a quello della normale comunicazione hanno avvertito e argomentato sufficientemente in molti, prima delle note "funzioni" linguistiche proposte da Jakobson. Gli *Accertamenti* orelliani non scendono sotto una pagina di Parini, per il quale la poesia non è solo

«una foggia di parlare diversa dal linguaggio comune» ma altresì «un linguaggio diverso da quello della prosa». <sup>78</sup> Analoghe, ma infinitamente più ricche le osservazioni sulla poesia che può offrire il Leopardi dello *Zibaldone*, in fasi anche molto diverse della sua attività poetica, là dove per esempio mostra l'alta coscienza della distanza che per lui intercorre tra poesia e prosa. Ma è ovviamente nel Novecento che ritroviamo concezioni a lui più familiari. E se, anche in ciò, Valéry chiude in certo modo una riflessione che da Baudelaire procede attraverso il simbolismo francese, bisognerà ricordare, accanto a lui, due grandi linguisti richiamati spesso, su questo punto, negli *Accertamenti*: l'americano (d'origine lituana) Edward Sapir e il russo Roman Jakobson. Del secondo dirò qualcosa concludendo sul concetto di "ritmo" in Orelli. Sapir invece si impone con *Il linguaggio* (1921), libro tradotto in italiano da Einaudi nel 1969 e subito posseduto da Orelli, come il linguista più importante per questa riflessione. Tutto il capitolo IX su *Letteratura e lingua* verte sul rapporto del poeta con la propria lingua "naturale". Basti qualche citazione: «le caratteristiche fondamentali dello stile, in tanto in quanto lo stile è un problema tecnico della costruzione e collocazione delle parole, sono offerte dalla lingua stessa, con la stessa inevitabilità, con cui l'effetto acustico generale del verso è dato dai suoni e dagli accenti naturali della lingua». Ancora: «Non è affatto probabile che uno stile veramente grande possa decisamente opporsi alle strutture formali di fondo della lingua. Esso non solo incorpora quelle strutture, ma costruisce sulla base di esse». O infine: «È strano vedere quanto tempo è stato necessario alle letterature europee per imparare che lo stile non è un assoluto [...], ma semplicemente la lingua stessa, che scorre nei suoi solchi naturali, e con un accento individuale sufficiente a permettere alla personalità dell'artista di essere sentita come una presenza e non come un gioco acrobatico». <sup>79</sup> Il critico e il poeta hanno d'altra parte molto presente l'idea che la poesia sfrutti le risorse naturali del linguaggio. Ciò accade quando Orelli riprende, a proposito di Dante, la formulazione continiana di «epigrammi naturali» <sup>80</sup> o invece osserva come Petrarca non faccia altro che «utilizzare le risorse estetiche innate del proprio linguaggio» <sup>81</sup> o come, ancora, la lingua del Pascoli, nella sua «povertà», «esiga un scarto (o "infrazione" o "disordine") minimo, rispetto all'ordine naturale», e così via. <sup>82</sup> La cosa tocca discretamente anche il poeta, che asseconda più che non paia le «risorse estetiche innate» del linguaggio. Basterà il rinvio a due testi di *Spiracoli* (1991) come *L'ha di la Rita* e *Angor, impetus, mors*, che sfruttano l'oralità dialettale (rispettivamente del contado di Bellinzona e dell'Alta Leventina), trascorrendo con assoluta naturalezza dal piano della quotidianità a quello della poesia. <sup>83</sup> Per altro verso, questo rapporto tra linguaggio naturale e lingua della poesia, che inerva i testi del poeta, illumina il lavoro della memoria anche fuori da quell'ambito privilegiato, con la stessa attenzione al fattore fonico-ritmico che per Orelli è capitale in poesia. L'episodio spesso ricordato di suo padre, che amante dell'opera rimemora a suo modo celebri brani verdiani (il celebre «Eri tu che macchiavi quell'anima» del *Ballo in maschera* che diviene «Eri tu che mangiavi quell'anitra»), mostra che analoghe dinamiche verbali si danno (come Orelli direbbe) anche presso il "popolo":

dinamiche che torcono altrettanto parodicamente il collo all'eloquenza della vecchia lingua aulica. Di casi come questo, di "usucapione" parodica di brani celebri *a parte populi* testimoniano, con toni divertiti, le pagine del narratore e, a volte, anche del critico.

Il processo di ricombinazione di pochi e spesso fondamentali nessi morfofonematici che un poeta attiva nei suoi testi è l'angolo di visuale da cui Orelli rilegge, nei modi della «critica verbale», la cosiddetta "povertà" linguistica di Pascoli. Una "povertà" naturalmente solo apparente per un poeta che fa delle figure di ricomposizione (anagrammi, paragrammi, isoritmie, palindromi ecc.) una via prediletta verso l'essenzialità cui aspira. Ma una tale arte del linguaggio, un tale senso di "economia" linguistica non conduce solo alla "povertà" del Pascoli, permette anche di leggere, in un percorso che ogni volta riattiva la memoria fonico-timbrica del testo, la poesia di Dante, Petrarca o Montale. Pascoli è però da questo punto di vista un eccellente banco di prova. Leggo negli *Accertamenti verbali*:

Si insiste per solito sulla ricchezza e precisione e determinatezza del linguaggio pascoliano. Qui invece vorrei attirare l'attenzione sulla sua "povertà", sulla particolare natura della sua esattezza [...]: il poeta, come ho già detto, s'afferra soprattutto a poche parole produttive, ne muta l'ordine sillabico, ne parafrasi i fonemi, ricorre a metatesi e altre dislocazioni, replicazioni, ecc; s'apprende alle "radici" della parola, quasi ripercorrendone la storia verso le origini.<sup>84</sup>

Non procede per altra via l'apprezzamento che Orelli mostra per uno scrittore come Robert Walser, il cui «pregio fondamentale» gli pare «la creazione con niente di un mondo profondo e intimo». Walser, ci dice Orelli, sa fare «mit wenigem viel», secondo la formula che Goethe spiritosamente applica alla fidanzata in un epigramma veneziano. «Ottenere molto con poco», scrive Orelli nell'*Abbecedario*, «è uno dei grandi desideri dell'artista: Goethe dice: "das heisst, dünkt, mit wenigem viel"».<sup>85</sup>

Questa delibata "economicità" linguistica che Orelli insegue nei suoi autori mostrando la "produttività" liberata dal linguaggio speciale della poesia ha un punto di convergenza necessario nel fattore, giudicato capitale fra tutti, del "ritmo" poetico, luogo che sussume le alchimie verbali del poeta e in cui si gioca la consistenza stessa dell'"io" del poeta, che ad esso affida la riconoscibilità di sé come autore.<sup>86</sup> Valga un esempio tra i tanti, tratto dalla "lettura" che Orelli ha dato di una lirica del poeta Angelo Barile, nella quale a un certo punto osserva: «Come è stato detto per qualche poeta celeberrimo, qui il ritmo è la sostanza stessa della poesia».<sup>87</sup> A questa, che è la "vera" misura di sé, un poeta accede per la via della «parola esatta, insostituibile», che è – ci dicono ancora gli *Accertamenti verbali* – «quella di volta in volta sintagmaticamente motivabile al massimo».<sup>88</sup> A questo mira il "lavoro" del poeta e «questa verità di espressione costringe a esatto conto a esatta misura».<sup>89</sup>

Se ora, partendo da siffatte premesse, dovessi indicare quello che è per Orelli il fattore capitale del linguaggio poetico, e per me la conclusione di questo percorso, non farà meraviglia che indichi senz'altro l'attenzione al "ritmo" poetico del testo. Tutto quanto ho detto, e quanto potrei ancora trarre in merito ai valori formali del testo degli *Accertamenti* è per un verso costantemente ricondotto da Orelli sul piano ritmico-timbrico-sintattico e, per un altro, appare "cifra" di un metodo che lo singolarizza a fronte di "poeti-critici" come Montale, Luzi, Sereni o Solmi. Non si tratta, ovviamente, di ritmo inteso come insieme di regole prosodiche, di ictus accentuativi, tra materiale verbale (la parola) e dimensione prosodica (il verso). Queste, a giudicare del "ritmo" poetico non bastano, come già aveva notato il Gargiulo dialogando con Vossler nel 1908 («L'accento può soltanto agire sul suono»)<sup>90</sup> Né serve a cogliere il ritmo la distinzione tradizionale di accenti principali e secondari in un verso, che ci dice Orelli «i poeti nel loro lavoro più creativo non hanno mai rispettato più che tanto».<sup>91</sup> Si tratterà piuttosto di un ritmo che nasce da quell'«alliance intime du son et du sens» in cui Valéry vede «la caractéristique essentielle de l'expression en poésie» e che i "formalisti" russi (tra tutti, per Orelli, il Tynjanov de *Il problema del linguaggio poetico* [1923]) propongono con particolare attenzione come fattore costruttivo del verso. Ben oltre, o al di là della parola o dei suoi fonemi sillabici, il ritmo si affida, per Orelli, ai nessi morfofonematici in azione nel testo e alla capacità che ha il "lettore" di riconoscerli. Una stessa "memoria" presiede dunque al "lavoro" del lettore e a quello del poeta, che conduce al giudizio («giudizio di valore», per Orelli fondamentale e mai pretermesso) e, con esso, al riconoscimento della «qualità del testo». Si tratta di una memoria essenzialmente timbrica, come ci avvertiva fin dai suoi primi *Accertamenti*:

Ritmico-timbrica è essenzialmente la memoria che i poeti hanno di sé e di 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 si creda: anche e soprattutto a questo pensiamo quando diciamo che un poeta è figlio di qualcuno.<sup>92</sup>

Con questo coincide finalmente la sua idea di "ritmo" poetico, che si impone al poeta in una con le ragioni del linguaggio lungo tutto il percorso del testo, dall'intuizione primamente trasferita sulla pagina a quel «travail du travail» che sono, nel linguaggio di Valéry, le correzioni che un autore apporta al testo perfezionandolo. Su questo punto delle "correzioni" di un autore, capitale per chi «considerando la poesia nel suo fare, l'interpreta come un lavoro perennemente mobile e non finibile» (così Contini nel ricordato *Saggio di un commento sopra le correzioni del Petrarca volgare*), Orelli ha discusso col maestro andando, alla fine, per una sua strada: insistendo cioè sulle ragioni che all'operare del poeta impongono la "partitura sonora" del testo e le reciproche relazione degli elementi che la formano.

Non posso non notare – scrive nel saggio petrarchesco – che né Contini per le varianti leopardiane, né Isella per quelle pariniane, si curano nel loro eccellente lavoro di dar gran peso al significante in quanto suono, che spesso determina la scelta della parola esatta, in quanto asseconda le esigenze dell'orchestrazione verbale, del ritmo inteso in senso propriamente semiotico. Talché non so se abbia sempre senso parlare di "sistema" (stilistico) d'un poeta escludendo lo studio attento della *Lautsprache*, della partitura sonora: la "ragione immanente" (Contini) alle correzioni dei poeti, da Petrarca a Char, non sembra per solito così nascosta da non poter esser colta dai nostri orecchi.<sup>93</sup>

L'indicazione è importante perché cela una differenza in merito al "contesto" entro il quale valutare il processo correttorio di un autore e che Contini mira a inserire nel "sistema" di un autore. Un'unica volta, mi pare, ad indicare l'ambito interessato dalle correzioni apportate da Montale a una sua poesia, Contini assume il termine di "insieme", col quale Montale illustrava i ritocchi all'amico Boby Bazlen: «La norma», scriveva Contini in *Ultimi esercizi* a proposito dell'*Elegia di Pico Farnese*, «è di miglioramenti locali, da giudicare però nel "sistema" o più frugalmente detto nell'"insieme"». <sup>94</sup> Resta il problema dei confini da dare al "sistema" o all'"insieme", del "perimetro" insomma in cui si iscrivono le correzioni. Orelli preferisce la nozione, meno rigida, di "insieme" e tende a spiegare le correzioni di un autore in primo luogo sulla base delle reciproche relazioni foniche che nel testo si stabiliscono tra le parole: la «finalità esegetica generale» in cui Contini le iscrive – osserva – «non potrà che ricevere luce da un'attenzione minuziosa al suono della voce poetica». <sup>95</sup> In secondo luogo, l'analisi delle correzioni si iscrive per lui nell'«insieme empiricamente sufficiente»: sia esso «il componimento che si sta scrivendo» sia una sua unità minore. «Propongo di studiare la variante – si legge nel Foscolo del 1992 – per entro l'insieme morfo-fonemico (sufficiente), nella trama di relazioni foniche che vi si stabiliscono: parlo dunque di "insieme", nozione evidentemente meno rigida di "sistema"». <sup>96</sup> Questo interesse per l'aspetto fonico nello studio dell'elaborazione di un testo ha ascendenze insospettite, se un filologo classico come Pasquali (all'origine, come è noto, del moderno interesse scientifico per le "varianti d'autore" in *Storia della tradizione e critica del testo* [1934]) lo richiama per un autore volgare come Boccaccio. <sup>97</sup> Mi limito a segnalare il fatto, perché le sue osservazioni coincidono sostanzialmente con gli interessi di Orelli, partecipando di una stessa sensibilità per il significante allora non così ovvia in un classicista. Ma qui anche mi fermo.

Siamo infatti arrivati, con le correzioni di Petrarca, Char o Montale al termine di un discorso che ci riporta alla questione del "ritmo" in poesia e alla particolare "memoria" che è dei poeti. Non lascerò, per concludere, di ricordare che l'idea di ritmo come «varia corrispondenza di accento e struttura morfofonemica del verso» che Orelli ha mirabilmente espresso in una "lettura" montaliana, <sup>98</sup> procede e va oltre quella che Valéry aveva chiamato la «substance sonore» del testo. E che quel «travail du travail» che Petrarca è il primo "moderno" a testimoniare nel vivo del «codice degli abbozzi» vaticano, serve, nell'ottica di Orelli, a capire e spiegare anche quanto fanno poi Boccaccio, Ariosto, Tasso,

Parini, Leopardi o Foscolo componendo o, successivamente, correggendosi. Come già per il “lettore”, anche per chi indaga il perfezionarsi del testo, l’approssimazione alla parola esatta finisce per coincidere con le istanze dell’orecchio ben attrezzato. In questo, di nuovo, Orelli pare dare ragione a Valéry, per il quale la poesia è stata tutta la vita l’arte di «contraindre le langage à intéresser immédiatement l’oreille».

<sup>1</sup> M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Mursia, Milano 1973, p. 201.

<sup>2</sup> S. AGOSTI, *Il testo poetico. Teoria e pratiche d’analisi*, Rizzoli, Milano 1972.

<sup>3</sup> P. VALÉRY, *Œuvres*, Édition établie et annotée par J. Hytier, Gallimard, Paris 1957, vol. I, p. 1292-1293.

<sup>4</sup> *Ibi*, p. 216.

<sup>5</sup> *Ibi*, p. 1456: «LITTERATURE: ce qui est la “forme” pour quiconque, est le “fonds” pour moi».

<sup>6</sup> *Ibi*, p. 1328.

<sup>7</sup> «S’il est un vrai poète il sacrifiera presque toujours à la forme (qui après tout, est la fin et l’acte même, avec ses nécessités organiques) cette pensée qui ne peut se fondre en poème si elle exige pour s’exprimer qu’on use de mots ou de tours étrangers au ton poétique. Une alliance intime du son et du sens, qui est la caractéristique essentielle de l’expression en poésie, ne peut s’obtenir qu’aux dépenses de quelque chose – qui n’est autre que a pensée»: *ibi*, p. 455.

<sup>8</sup> P.V. MENGALDO, *La tradizione del Novecento. Seconda serie*, Einaudi, Torino 2003<sup>2</sup>, p. 35.

<sup>9</sup> G. ORELLI, *Quasi un abbecedario*, a cura di Y. Bernasconi, Casagrande, Bellinzona 2014, p. 14 (mio il corsivo).

<sup>10</sup> E la proporzione cresce, se aggiungiamo i saggi non raccolti in volume, segnalati dalla *Bibliografia di Giorgio Orelli*, a cura di P. Montorfani, con la collaborazione di Y. Bernasconi, Edizioni Cenobio, Lugano 2014.

<sup>11</sup> G. ORELLI, *Accertamenti montaliani*, il Mulino, Bologna 1984, p. 91.

<sup>12</sup> Si vedano rispettivamente G. PASCOLI, *Il fanciullino*, a cura e con un saggio di G. Agamben, Feltrinelli, Milano 1991, pp. 50 e 56; T.S. ELIOT, *Cosa significa Dante per me* (1950), in *Id.*, *Scritti su Dante*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 1994, p. 77 e G. ORELLI, *Accertamenti montaliani*, p. 69.

<sup>13</sup> Si veda, a proposito del rapporto tra Petrarca e Dante, G. ORELLI, *Il suono dei sospiri. Sul Petrarca volgare*, Einaudi, Torino 1990, p. 139: «Chiaro che approdi come questo, più che l’influsso di Dante, dimostrano che la cosiddetta creazione poetica molto deve all’iniziativa del linguaggio, in quanto linguaggio, il quale dispone (dice Heidegger) d’un io poetante pronto a secondarne le “ragioni fisiche”». E il nesso tra Pascoli e il filosofo tedesco è assicurato proprio dall’edizione del *Fanciullino* di un filosofo heideggeriano come Agamben, qui citata alla nota 12.

<sup>14</sup> P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. I, p. 450.

<sup>15</sup> Si veda, di chi scrive, *Esegesi d’autore e memoria di sé: Giorgio Orelli tra prosa e poesia*, in “Autografo”, n.s., VI (1989), 18, pp. 3-20.

<sup>16</sup> G. ORELLI, *Accertamenti montaliani*, p. 92.

<sup>17</sup> S. MALLARMÉ, *Réponse à des enquêtes sur l’évolution littéraire*, in *Œuvres complètes*, Texte établi et annoté par H. Mondor et G.-J. Aubry, Gallimard, Paris 1945, p. 867, cit. in G. ORELLI, *Accertamenti verbali*, Bompiani, Milano 1978, p. 174.

<sup>18</sup> J. TYNJANOV, *Il ritmo come fattore costruttivo del verso*, in *Id.*, *Il problema del linguaggio poetico*, Mondadori, Milano 1968, specialmente pp. 42-54: la cit. alla p. 51.

<sup>19</sup> S. AGOSTI, *La chute des temps et le sans-fin du discours*, in *Forme del testo. Linguistica semiologia psicoanalisi*, Cisalpino Editore, Milano 2004, p. 126.

<sup>20</sup> Per le due citazioni, si veda G. ORELLI, *Accertamenti verbali*, pp. 7 e 8.

<sup>21</sup> G. LONARDI, *Accertamenti sul Dante di Orelli*, in "Cenobio", XXXIII (1983), 4, p. 292 n. 3. Ricordo appena questo passo di Orelli, successivo al saggio di Lonardi perché presente in pagine del '92: «sono sempre stato un uccello di passo pronto a prendere quel che più mi serviva, o sembrava nutrirmi. Li ho insistito. Ho letto certe cose con una "voglienza" intensissima» (G. ORELLI, *Foscolo e la danzatrice. Un episodio delle Grazie*, Pratiche Editrice, Parma 1992, p. 69).

<sup>22</sup> ID., *Accertamenti montaliani*, p. 64.

<sup>23</sup> P. VALÉRY, *Au sujet du Cimetière marin*, in *Œuvres*, vol. I, p. 1500.

<sup>24</sup> Dopo gli interventi di Contini, Pozzi, Raimondi e Zanzotto riuniti in *Giorgio Orelli poeta e critico* a cura di C. Mésoniat, RTSI, Lugano 1980, sono ora riuniti anche quelli dovuti ad Agosti, Segre e Raimondi in *Testi e interventi di e su Giorgio Orelli*, a cura di F. Beltraminelli, Liceo Cantonale di Bellinzona-Casagrande, Bellinzona 2015 ("Lezioni bellinzonesi" 8), cui si aggiungeranno le osservazioni sugli scritti petrarcheschi di Ezio Raimondi e su quelli montaliani di Stefano Agosti, *ibi*, rispettivamente pp. 111-21 e 93-101. Altre osservazioni in merito a Petrarca in 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 (Roma 4-6 ottobre 2001), a cura di A. Cortellessa, Bulzoni, Roma 2004, pp. 245-260 e quelle su Dante di G. GÜNTERT, *La Lectura Dantis turicensis di Giorgio Orelli Inferno XXIX*, in "Bloc Notes", 64 (2014), maggio, pp. 71-82 (numero dedicato a Giorgio Orelli, a cura di J.-J. Marchand), dov'è anche il saggio di A. RONCACCIA, *Orelli critico. La forza e il metodo della memoria verbale*, pp. 141-149.

<sup>25</sup> Così Michel Foucault in *Nietzsche, la généalogie, l'histoire*, in *Hommage à Jean Hyppolite*, ed. S. Bachelard et alii, PUF, Paris 1971, pp. 145-171, di cui riporto questo breve passo, da p. 145: «De là, pour la généalogie, une indispensable retenue: repérer la singularité des évènements, hors de toute finalité monotone, les guetter là où on les attends le moins et dans ce qui passe pour n'avoir point d'histoire [...] pour retrouver les différentes scènes où ils ont joué des rôles différents; définir même le point de leur lacune, le moment où ils n'ont pas eu lieu».

<sup>26</sup> Si veda S. AGOSTI, *Petrarca e la modernità letteraria*, in ID., *Forme del testo*, p. 15.

<sup>27</sup> A. GIDE, *De l'influence en littérature*, Petite Collection de l'Hermitage, Paris 1900, p. 20.

<sup>28</sup> G. ORELLI, *Accertamenti verbali*, p. 179.

<sup>29</sup> *Ibi*, p. 179.

<sup>30</sup> ID., *Presentazione di Cavalli, Ferrari, Paolucci, Selmoni* (Bellinzona, Sala Patriziale, 18 aprile-5 maggio 1962), Salvioni, Bellinzona 1962.

<sup>31</sup> Penso, per esempio, ai saggi di Harold Bloom sul problema dell'"influenza": *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* del 1973 e il successivo *The Anatomy of Influence* del 2011.

<sup>32</sup> G. ORELLI, *Il suono dei sospiri*, p. 128 n. 5, dove fa sua la speciale terminologia del linguista Petöfi, che per evitare ogni ambiguità differenziava «co-testo d'impiego» (contesto verbale) da contesto «situazionale».

<sup>33</sup> ID., *Accertamenti verbali*, p. 28.

<sup>34</sup> ID., *Foscolo e la danzatrice*, p. 66.

<sup>35</sup> ID., *Quasi un abbecedario*, p. 69.

<sup>36</sup> ID., *La qualità del senso. Dante, Ariosto e Leopardi*, Casagrande, Bellinzona 2012, pp. 9 e 13.

<sup>37</sup> «Petrarca non ne ammette veramente altri»: cfr. G. CONTINI, *Saggio di un commento sulle correzioni del Petrarca volgare*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino 1970, p. 17. Credo che, come spesso in Contini, l'aggettivo qualcosa debba «aux opérations incertaines et minutieuses» che per Valéry sono quelle del critico: *Œuvres*, vol. I, p. 1369.

<sup>38</sup> V. SERENI, *Lecture preliminari*, Liviana, Padova 1976, pp. 37-38, che appunto ritrovava la formula in Seferis. Su ciò, si veda G. CORDIBELLA, *Ce vice impuni, la lecture. Passioni e ritrosie di un critico lettore*, in EAD., *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Pendragon, Bologna 2004, pp. 105-109.

<sup>39</sup> G. ORELLI, *Il suono dei sospiri*, p. 9.

<sup>40</sup> M. PEDRONI, *Un accertamento inedito di Giorgio Orelli*, in “Bloc Notes”, 64 (2014), maggio, pp. 125-140.

<sup>41</sup> Basti qualche esempio; *La qualità del senso*, prima di giungere a titolo nel 2012, è sintagma vivo nel libro su Petrarca (1990), dove definisce il particolare rapporto suono-senso che regola il testo poetico (pp. 34, 70 e 126). Né è senza significato l'allusione, nel titolo, a *Le sens de la qualité* di Marcel Raymond (1948), quando si pensi che il noto esponente dell'“École de Genève” (autore di *De Baudelaire au surréalisme*, 1933) è il prefatore degli *Choix de poèmes orelliani*, nel 1973. La questione del “senso” abita più in generale l'École de Genève, se ancora di recente J. Starobinski ha intitolato un suo libro *Les approches du sens* (2013). C'è insomma in Orelli, come Contini aveva visto a proposito di *Sinopie*, una lenta gestazione di concetti e figure, che a un certo punto affiorano allusivamente nel titolo, con rilievo concettuale o di genere.

<sup>42</sup> *Pitture murali di Franco (sic!) Cavalli*, in “Corriere del Ticino”, 1° aprile 1966.

<sup>43</sup> Splendidamente il Leopardi, nello *Zibaldone*: «Uno de' maggiori frutti che io mi propongo e spero da' miei versi, è che essi riscaldino la mia vecchiezza col calore della mia gioventù; è di assaporarli in quella età, e provar qualche reliquia de' miei sentimenti passati, messa quivi entro, per conservarla e darle durata, quasi in deposito; è di commuover me stesso in rileggerli, come spesso mi accade, e meglio che in leggere poesie d'altri» (Pisa, 15 Apr. 1828).

<sup>44</sup> «Questa [dell'Orelli poeta] è una posizione di memoria, nel senso in cui una corrente della filologia moderna ha cercato di definirla come costitutiva della poesia classica»: cito da G. CONTINI, G. POZZI, E. RAIMONDI, A. ZANZOTTO, *Giorgio Orelli poeta e critico*, p. 23.

<sup>45</sup> G. CONTINI, *Filologia ed esegesi dantesca*, in *Varianti e altra linguistica*, p. 410.

<sup>46</sup> Il nome di Gargiulo (pensando certo agli *Scritti di estetica*, Le Monnier, Firenze 1952) è fatto con lode da Contini nell'intervista a Ludovica Ripa di Meana (1989) e affiora poi, per esempio, in *Foscolo e la danzatrice*, pp. 66-67. Negli *Scritti* si possono leggere osservazioni come queste: «Il suono in quanto suono non resta estraneo all'espressione» (p. 174), «I suoni, io credo, traggono da ogni specie di associazione il loro senso» (p. 176) o «le ragioni musicali e fonetiche [...] nella poesia richiedono quasi un'attenzione a parte» (p. 179), ecc.

<sup>47</sup> G.L. BECCARIA, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Einaudi, Torino 1975.

<sup>48</sup> S. AGOSTI, *Il testo poetico*; I. FÓNAGY, *Les bases pulsionnelles de la fonation* apparso in “Revue française de psychanalyse”, 34 (1970), 1, e 35 (1971), 4.

<sup>49</sup> I. FÓNAGY, *Le langage poétique: forme et fonction*, in *Problèmes de langage*, Gallimard, Paris 1966, p. 105 (ricordato in G. ORELLI, *Accertamenti montaliani*, p. 55). Per il dialogo con Fónagy sulle traduzioni da Goethe, si veda G. ORELLI, *Fónagy e un verso di Goethe*, in *I linguaggi della voce. Omaggio a Iván Fónagy*, a cura di L. Santone, Binklink Editori, Roma 2010, pp. 47-52 (devo alla segnalazione all'amica Enrica Galazzi). Altre osservazioni sul linguista, in ID., *La lettera della luminosità e della raffittura*, in “Il piccolo Hans”, III (1976), 12, pp. 140-152.

<sup>50</sup> S. AGOSTI, *Il testo poetico*, p. 43.

<sup>51</sup> Così, in G. ORELLI, *Accertamenti montaliani*, p. 19. Il concetto è ribadito poi, per es., in ID., *Foscolo e la danzatrice*, p. 69.

<sup>52</sup> Ma si veda questo passo di Contini, a proposito del procedimento cosciente o no delle allusioni poetiche, in *Filologia ed esegesi dantesca*, p. 423: «Sarebbe un omaggio tanto più intenso se movesse da sotto il limite della coscienza: poiché l'indagine della struttura deve prescindere da un mito neoclassico, il presunto paradiso della solarità cosciente in letteratura; la limitazione dei casi di flagrante intenzionalità [...] restringerebbe fortemente e arbitrariamente il canone, dal momento che i processi associativi, assimilativi, dissimilativi hanno una velocità, come nei riflessi del guidatore, che si sottrae alla coscienza, mentre la loro consistenza è obbiettivamente provata dalla ripetizione e costanza delle relazioni».

<sup>53</sup> L. SPITZER, *Études de style. Précédée de L. Spitzer et la lecture stylistique de J. Starobinski*, traduit de l'anglais et de l'allemand par E. Kaufholz, A. Coulon, M. Foucault, Gallimard, Paris 1970, p. 37: «Au moment où il tente de déchiffrer la “parole aliénée” des institutions et des relations sociales, le critique sociologique est menacé de perdre le pouvoir

d'interpréter une *parole* humaine: face à une réalité si difficilement écoutable, nous le voyons souvent parler à la place».

<sup>54</sup> *Ibi*, p. 38. Si ricorderanno le posizioni di Valéry in merito alla non pertinenza della biografia e della storia della letteratura per lo studio della poesia: «J'estime – c'est là un de mes paradoxes, – que la connaissance de la biographie des poètes est une connaissance inutile, si elle n'est nuisible, à l'usage que l'on doit faire de leurs ouvrages [...]. Et si je dis que la curiosité biographique peut-être nuisible, c'est qu'elle procure trop souvent l'occasion, le prétexte, le moyen de ne pas affronter l'étude organique et précise d'une poésie»; e ancora: «les prétendus renseignements de l'histoire littéraire ne touchent donc presque pas à l'arcane [Orelli: «i segreti»] de la génération des poèmes» (P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. I, pp. 428 e 483).

<sup>55</sup> G. ORELLI, *Foscolo e la danzatrice*, pp. 75-76.

<sup>56</sup> J. STAROBINSKI, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Galimard, Paris 1971. Il fatto è ricordato in G. ORELLI, *Per una lirica del Pascoli* ed è apparso in "Strumenti critici" (1974), 21-22, pp. 283-290 (poi in *Id.*, *Accertamenti verbali*, p. 129).

<sup>57</sup> S. AGOSTI, *Lacan e la parola letteraria*, in *Forme del testo*, p. 214.

<sup>58</sup> *Id.*, *Contini e l'esperienza della verbalità*, in *ibi*, p. 239.

<sup>59</sup> A. GIULIANI, *Eliot nella terra desolata. Quasi una stroncatura*, in "la Repubblica", 18 settembre 1988.

<sup>60</sup> In "Critica", II (1946), poi in *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Laterza, Bari 1950, pp. 284-285.

<sup>61</sup> G. ORELLI, *La qualità del senso*, pp. 9 e 13 e rispettivamente G. CONTINI, *Varianti e altra linguistica*, p. 410.

<sup>62</sup> Così Contini, in apertura del *Saggio di un commento sulle correzioni del Petrarca volgare*, in *Id.*, *Varianti e altra linguistica*, p. 6. Questo uno dei passi di Valéry, che lo giustifica: «L'exercice de la poésie laborieuse m'a accoutumé à considérer tout discours et toute écriture, comme un état d'un travail qui peut presque toujours être repris et modifié; et ce travail même comme ayant une valeur propre, généralement très supérieure à celle que le vulgaire attache seulement au produit. [...] Une œuvre n'est jamais nécessairement finie, car celui qui la faite ne s'est jamais accompli, et la puissance et l'agilité qu'il en a tirées, lui confèrent précisément le don de l'améliorer» (P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. I, p. 1451).

<sup>63</sup> *Ibi*, p. 1390: «Souvent on reproche au poète les recherches et les réflexions, la méditation de ses moyens; mais qui songerait à reprocher au musicien les années qu'il consacre à étudier le contrepoint et l'orchestration? Pourquoi veut-on que la poésie exige moins de préparation, moins d'artifice, moins de calcul, que la musique? Peut-on reprocher à un peintre ses études d'anatomie, de dessin et de perspectives? [...] Quant aux poètes, ils semblent qu'ils doivent composer comme l'on respire [...]. Ce n'est là qu'une erreur, qui n'est pas très ancienne et qui dérive d'une confusion entre la facilité immédiate qui nous livrent les produits de l'instant [...] avec cette autre facilité qui ne s'acquiert que par un exercice de l'esprit longuement soutenu».

<sup>64</sup> Osservazioni sul concetto di *inspiration* in *ibi*, pp. 1335, 1337, 1342 e 1375-1378, dove appare quasi sempre opposto al *faire* del poeta.

<sup>65</sup> *Ibi*, p. 1342.

<sup>66</sup> *Ibi*, p. 1415.

<sup>67</sup> T.S. ELIOT, *Scritti su Dante*, p. 77.

<sup>68</sup> Di «fabricatio verborum armonizzatorum» tratta Dante in *Dve* II viii, 5 e la formula coniuga valore verbale delle sillabe e andamento ritmico. E si penserà anche a un termine come «fabbro» e simili, nella *Commedia*: «fu miglior fabbro del parlar materno».

<sup>69</sup> P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. I, p. 1614.

<sup>70</sup> G. BENN, *Problemi della lirica*, in "Aut-Aut", 9 (1952), pp. 199. L'articolo è ricordato da Orelli in vari saggi.

<sup>71</sup> G. ORELLI, *Quasi un abbecedario*, pp. 71-72. Heidegger cita e discute la posizione di Humboldt, che ricuperata per il nucleo che importa suonava: «Il linguaggio, inteso nella sua vera essenza, è realtà in continuo e perenne *divenire* [...]. Il linguaggio non è un'opera (*ergon*), ma una attività (*energeia*)», in M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, pp. 193-194.

<sup>72</sup> Cito nell'ordine da G. ORELLI, *Il suono dei sospiri*, p. 93, *Accertamenti montaliani*, p. 71, *Accertamenti verbali*, pp. 69 e 136.

<sup>73</sup> Da cui Orelli a proposito di un sonetto di Petrarca: «Spero di mostrare con esempi abbastanza convincenti [...] come il Petrarca spostasse sillabe per tutta la vita»: ID., *Accertamenti verbali*, p. 53. Ma il tema ritorna anche altrove: cfr. per es. ID., *Il suono dei sospiri*, p. 4.

<sup>74</sup> S. AGOSTI, *Nel cuore del linguaggio: Spiracoli di Giorgio Orelli*, in ID., *Poesia italiana contemporanea*, Bompiani, Milano 1995, p. 81, che giudica queste parole «fra le più traumaticamente centrali che siano state pronunciate sul progetto poetico e sull'esistenza che se ne fa depositaria».

<sup>75</sup> S. MALLARMÉ, *Cris des vers*, in OC, p. 361; P. VALÉRY, *Œuvres*, vol. I, p. 207.

<sup>76</sup> «Le hazard n'entame pas un vers, c'est la grande chose [...], dans le poème, les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur, mais n'être que les transitions d'une gamme»: lettera a François Coppée del 1° dicembre 1866, in *Œuvres complètes*, I. Édition présentée, établie et annotée par B. Marchal, Gallimard, Paris 1998, p. 709.

<sup>77</sup> P. VALÉRY, *Cantiques spirituels*, in *Variété: Œuvres*, vol. I, p. 450.

<sup>78</sup> G. PARINI, *Discorso sulla Poesia* (1760), che leggo in ID., *Prose II. Lettere e scritti vari*, Edizione critica a cura di G. Barbarisi e P. Bartesaghi, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2005, p. 154.

<sup>79</sup> E. SAPIR, *Il linguaggio*, Einaudi, Torino 1969: tutte le citazioni da p. 223.

<sup>80</sup> G. CONTINI, *Un'interpretazione di Dante*, in ID., *Varianti e altra linguistica*, p. 392 (originariamente in "Paragone-Lettere", ottobre 1965).

<sup>81</sup> G. ORELLI, *Accertamenti verbali*, pp. 185 e 57.

<sup>82</sup> *Ibi*, p. 138.

<sup>83</sup> Si vedano le ottime osservazioni di Pietro Benzoni in *La poesia della Svizzera italiana*, a cura di G.P. Giudicetti e C. Maeder, Tipografia Menghini, Poschiavo 2014, pp. 99-100.

<sup>84</sup> G. ORELLI, *Accertamenti verbali*, p. 136.

<sup>85</sup> ID., *Quasi un abbecedario*, p. 61. Il rinvio è ai *Venetianische Epigramme*, XXVIII 1-3: «Che ragazza desidero avere ? / Mi chiedete. Io l'ho, come la vorrei: / a me pare che sia con poco molto» («das heisst, dünkt mich, mit wenigem viel»: J.W. GOETHE, *Poesie*, a cura di G. Orelli, Mondadori, Milano 1974, p. 99).

<sup>86</sup> Così Stefano Agosti introducendo le Poesie di Zanzotto, Mondadori, Milano 1973, p. IX.

<sup>87</sup> G. ORELLI, *Accertamenti verbali*, p. 165.

<sup>88</sup> *Ibi*, p. 30.

<sup>89</sup> ID., *La qualità del senso*, p. 69.

<sup>90</sup> A. GARGIULO, *Suono e poesia*, in *Scritti di estetica*, Le Monnier, Firenze 1952, p. 176.

<sup>91</sup> G. ORELLI, *Accertamenti verbali*, pp. 22-23. Non diversamente parla l'analisi che Ungaretti fa dello spartito fonico-rimico di *A Silvia*, su cui ha attirato l'attenzione S. AGOSTI, *Modelli psicanalitici e teorici del testo*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 21-22.

<sup>92</sup> G. ORELLI, *Accertamenti verbali*, p. 28.

<sup>93</sup> ID., *Il suono dei sospiri*, pp. 105-106.

<sup>94</sup> G. CONTINI, «Occorrono troppe vite per farne una» [1981], in *Ultimi esercizi ed elzeviri* (1968-1987), Einaudi, Torino 1988, p. 274.

<sup>95</sup> G. ORELLI, *Correzioni leopardiane*. La sera del dì di festa [1988], in *Testi e interventi di e su Giorgio Orelli*, p. 47.

<sup>96</sup> G. ORELLI, *Foscolo e la danzatrice*, p. 70.

<sup>97</sup> G. PASQUALI, *Edizioni originali e varianti d'autore*, in *Storia della tradizione e critica del testo*, Sansoni, Firenze 1974, p. 427, ove a proposito delle novelle di Boccaccio si legge: «Anche qui le ragioni dei mutamenti non sono sempre razionali: certe successioni di suoni dovevano suscitare in un artista così musicale come il Boccaccio particolari sensazioni, dovevano, a dir così, suonare più grasse ai suoi orecchi». Ma naturalmente si pensa anche alle "letture" di Giuseppe De Robertis e Fubini.

<sup>98</sup> G. ORELLI, *Accertamenti verbali*, p. 111.