

«Come camminata su un sentiero linguistico-fonico in via di sparizione»

La poesia dialettale di Giovanni Orelli (1928-2016)

DI DARIO PASERO

La valle di Bedretto si trova nel distretto della Leventina, nel Ticino occidentale. Essa confina, unico distretto dell'intero Cantone, con tre stati differenti: il Piemonte (val Formazza, provincia del Verbano), e quindi l'Italia, ed i Cantoni del Vallese (ad ovest) e di Uri (a nord). Pertanto il suo dialetto, che appartiene al ramo occidentale delle parlate lombarde, oltre a condividere con esse (ed anche con le varianti verbano-novaresi) molte delle sue caratteristiche, presenta nel suo lessico, insieme a particolarità sue proprie, specie nel settore agricolo-pastorale, anche influssi vallesani e dello *Schwyzerdütsch* del canton Uri.

In questa valle, e precisamente nel comune di Bedretto (in dialetto ticinese *Bidree* o *Büdree*), nell'ottobre del 1928 nacque il poeta Giovanni Orelli (ed *Orello* era antico toponimo della valle). Dopo gli studi universitari a Zurigo ed alla Cattolica di Milano, dove si laureò in filologia medioevale ed umanistica con Giuseppe Billanovich, trascorse gran parte della sua vita a Lugano, dove fu professore nel locale liceo cantonale, unendo all'attività di docente anche una prolungata militanza politica che lo portò ad essere eletto deputato per una legislatura, nelle file del Partito Socialista Svizzero, al Gran Consiglio del Canton Ticino.

Scrittore in prosa (il suo primo romanzo fu *L'anno della valanga*, del 1965), ma anche in poesia, la sua *opera omnia* poetica – sia in lingua che in dialetto ticinese – viene ora raccolta, a tre anni dalla sua scomparsa (Lugano, 2016), grazie alla benemerita casa editrice Interlinea di Novara, in un unico volume (*L'opera poetica. Con inediti*, presentazione di Pietro Gibellini, nota finale di Massimo Natale, collana

«Lyra», 2019, pp. 670). In questo volume si raccolgono dunque tutte le raccolte comparse negli anni delle sue poesie in italiano: *Concertino per rane* (Bellinzona, 1990), *Né timo né maggiorana* (Milano, 1995), *L'albero di Lutero* (Milano, 1998), *Quartine per Francesco* (Novara, 2004), *Un eterno imperfetto* (Milano, 2006), *Frantumi* (Lugano, 2014), *Un labirinto* (Lugano, 2015), *Accanto a te sul pavimento* (Novara, 2015), più – in appendice – il testo *E mentre a Belo Horizonte* (Zurigo, 2003) e la raccolta inedita *O immaginativa che...* (2015). Per quanto riguarda invece – ed è cosa che qui maggiormente ci interessa – i testi in dialetto, possiamo leggere quelli della primissima raccolta poetica di Orelli, cioè *Sant'Antoni dai padü* (Milano, 1986),¹ oltre a *ata mia da savèi* (2004), le traduzioni di *Classici e dialetto* (2008) e l'ultima, *Fatto soltanto di voce* (2012). Inoltre, troviamo ancora tre composizioni dialettali inserite nelle raccolte in italiano, e precisamente *Dim un bòt* (in *L'albero di Lutero*), *Morì senza paür* (in *Un eterno imperfetto*) e *La mè fòmna la mè Frau* (in *Un labirinto*), poi ripresa con notevoli variazioni, sia nel contenuto che di grafia, in *Fatto soltanto di voce*.

Il primo di questi tre componimenti, nella forma tradizionale (anche dialettale) del sonetto, si propone come una sorta di *logopaignion*, un gioco cioè fondato sulle parole e sulla loro elencazione in modo intensivo, sulla scorta di esempi illustri quali Rabelais (e le sue *énumérations*) o – più vicino nel tempo e nel genere al Nostro – il Belli di sonetti quali il 560 ed il 561 (*La madre de le Sante*, *Er padre de li Santi*). A questo aspetto essenzialmente formale si aggiunge quello – contenutistico – della “satira del villano” (il protagonista della composizione), con antecedenti illustri nella letteratura (per Orelli culturalmente disponibile in modo formidabile) greco-latina di invettiva, quali Ipponatte o Catullo. Nel secondo vediamo l'assimilazione, all'interno del tema della morte, tra i due mondi poetici dell'autore: quello contadino, che però amplia l'immagine casalinga delle vacche nella stalla all'universalità dell'Arca di Noè,² e quello dotto rappresentato da un personaggio che, nella raffinatezza poetica di Orelli, è il paradigma dell'eleganza nella morte, cioè la Giulietta del balletto di Prokof'ev (anzi, *Prokofieff*): «morì 'mé la Giulietà in Prokofieff / on do magiur». Infine *La mè fòmna la mè Frau* ci si presenta, nella compa-

1. Ma, come ci spiega l'autore stesso nella nota a p. 638, cinque di questi testi, risalenti alla metà degli anni Cinquanta, vennero pubblicati in rivista nel 1958, mentre gli altri sono degli anni dall'81 all'83.

2. E che gli animali che affollano le poesie (anche quelle italiane) di Orelli possano essere visti come una sorta di biblica arca è notato anche da Gibellini nella sua *Presentazione* (p. xxi).

razione con la redazione successiva, come una sorta di *work in progress* che darà un secondo esito nel volume di componimenti dialettali del 2012. In questo testo vediamo sia il termine *fömma* (donna, moglie), isoglossa con il Piemonte ed altre località ticinesi di contro al lombardo comune *donn/spusa*, così come *Frau* è chiaramente un germanismo (resta da capire se dotto o di Uri).

Passando ora alle raccolte esclusivamente dialettali, *Sant'Antoni dai padü* (17 componimenti) si apre con la poesia omonima, in cui il protagonista (Sant'Antonio) di una antica filastrocca popolare («Sant'Antoni dai padü fam trovè chèl 'à perdü», 'Sant'Antonio dalle pantofole fammi trovare quel che ho perso') presente anche nell'immaginario popolare piemontese («Sant Antòni pien ëd virtù fame trovè lò ch'j'heu perdü») – a testimonianza della invasività latitudinale della cultura popolare dell'Europa occidentale alpina – viene chiamato in aiuto in un'invocazione laica al fine di ritrovare una ragazza incontrata in treno; una situazione in cui la dura realtà quotidiana (si tratta di una ragazza friulana emigrante alla volta di Winterthur) si sposa nei versi orelliani con una atmosfera infantil-onirica. In *landra* ritroviamo un altro termine di confine: la *landra* del titolo richiama l'omonimo vocabolo piemontese ('donna di malaffare', 'pigra'). In questo testo ancora una volta – seppur in modo più attenuato e solo nei primi quattro versi – notiamo il gusto orelliano per l'enumerazione, simbolo di un gusto più profondo (per lui valido sia nel dialetto quanto nell'italiano) per la parola gustata in sé e per sé, nel suo puro senso fonetico-evocativo (e proprio per questo – acutamente e significativamente – l'autore non la rende in italiano nella sua traduzione a piè di pagina).

Il tema della solitudine è centrale in *Surgit amari aliquid*, solitudine metaforizzata nell'immagine della vecchia e del fiasco: «una vegia 'u üa al art col plundar, / una vegia 'u üa cuntra un fia »; 'una vecchia che giuoca alle carte col Plunder / una vecchia che giuoca contro un fiasco' (vv. 8 sg.). Ma la vita metaforizzata in immagini tratte dalla dimensione di una realtà tabernaria e di una società in cui le carte da gioco (e specialmente i tarocchi) sono sempre strumento di interpretazione metafisica della vita ritorna in *Tra 'l sett e 'l vott...*: « é intant é un autru u met adasi in ürdan / la fila di tarocch, munt e bagàt, / i unür e l'imperial da pat / u sèra sü i sö art, tüt a'n culp, in u pügn, / cume se disegnù l'èss iö 'l destin / i la maledizion det da nöf art / palòi, cartì»; 'che intanto che un altro mette adagio in ordine / la fila di tarocchi, mondo e bagatto, / gli onori e l'imperiale di spade, / chiude su le sue carte, di colpo, nel pugno, / come se disegnato avesse lì il destino / nella maledizione delle diciannove carte / senza valore, scartine' (vv. 30-36).

Da parte sua *t'autùnn...* si segnala come un, seppur minimo, esempio di come le parlate contadine (cosa altresì comune nei vari idiomi locali) riescano a moltiplicare il termine con cui le misere-auliche loquale cittadine rendono un fenomeno atmosferico: l'italiano *nevicare* diventa *fiotchè* (il semplice 'nevicare') e *üssè* ('nevicare sotto la tormenta'), così come il *vento* può essere *òra* ('vento del sud' < lat. *aura*) o il *fögn* (il 'favonio' < ted. *Föhn* < lat. *Favonius*) o ancora il *cruat n* ('vento da nord-ovest', foriero di cattivo tempo) o la *scighera* ('aria autunnale', umida e fredda, portatrice di nevischio), così come sui monti del Piemonte provenzaleggiante si distingue la *fiòca* (la neve che cade) dalla *frasa* (la neve umida, mista a pioggia < tardo lat. *fracida*), dai *patarass* (la neve a larghe falde della stagione ormai tarda) o ancora dalla *fiotchigna* (la neve rada ed asciutta) e dalla *neu* (la neve depositata a terra). In altre parole, mai come nelle composizioni in dialetto appare l'immagine più vera del mondo di Orelli, del quale il poeta – come bene osserva Gibellini nella sua *Presentazione* – «non dà nei suoi versi un'immagine idillica [...] ma mette in luce anche le parti oscure, mescolando alla realtà i propri fantasmi mentali» (pp. xii sg.) ed anche – aggiungo io – le sue più ancestrali reminiscenze linguistiche.

In *Sbiar* troviamo ancora una volta una delle caratteristiche più gustose della cifra poetica del Nostro, vale a dire il verso che si fa strumento di indagine linguistica, un'indagine che – pur condotta con l'acribia del glottologo o dell'etimologista – non tralascia tuttavia l'aspetto più poetico, ludico talora, talaltra onirico del rapporto tra la parola e la realtà. Il suono della parola *biar* (intraducibile nome di gioco infantile dei ricordi del poeta) si fa verso poetico, quasi ripetizione ossessiva di termine magico, di mantra che libera, insieme al ritmo delle lettere che lo compongono, la fantasia poetica dello scrittore, che cerca – in queste cinque lettere – la dimensione del mondo e delle sue ingiustizie («e cume se in delirio la libress la Ba tiglia / la galera e i gulagh, tücc i prasù 't la tera»; 'e come se in delirio liberasse la Bastiglia, / la galera e i gulag tutte le prigioni della terra'; vv. 13 sgg.). L'andamento della filastrocca o della canzone popolar-infantile ritorna in *Bofin bofàia*, in cui tuttavia l'innocenza della cantilena bambinesca piega, in un crescendo di immagini seduttive, verso una sensualità tutta terragna e contadinesca, pur nel gioco della poesia dotta che si finge popolareasca, quasi una indeterminata "pastorella" di trobadorica memoria: «Fam stirè cume un sürél/ fam volè cume un ucél, // fam galitiga fam a cru/ fin 'i vèi a fiamasci tri»; 'Fammi sufolare come uno sufolo / fammi volare come un uccello, // gattigliami, fammi solletico / fin che vado a fuoco e fiamma' (vv. 15-18).

Una sorta di anticipazione dell'opera successiva possono essere considerate le tre traduzioni di *ata mia da savéi* ('Non cercare di sapere'), in cui la forma verbale *ata mia* ('non cercare') ha una sibillina vicinanza col provenzale alpino *cha* ('bisogna'), oltre a tradurre (e ce lo dice l'autore stesso) l'oraziano «Tu ne quaesieris, scire nefas...» di *Odi* I, 11 (*ad Leuconoem*). Dopo quella oraziana, abbiamo poi le versioni di due componimenti tratti dalle rime dei Memoriali bolognesi, una delle più antiche testimonianze di poesia in Italia, quando ancora non si era giunti ad una, se non definizione ufficiale, quanto meno identificazione empirica del fiorentino (toscano) come lingua "principe" della poesia. Significativa pertanto la scelta di questi due titoli (*For de la bella cayba* e *Babbo meo dolce*), in quanto in tal modo Orelli sembra – lui filologo medievale e umanistico – stabilire una relazione strettissima tra le rime cosiddette "delle origini", redatte sostanzialmente in dialetto (tale infatti la lingua dei Memoriali può essere definita a petto del toscano fissato poi canonicamente come "lingua", e lingua poetica, per di più), e le loro traduzioni dialettali: una volontà, insomma, di far ritornare la poesia italiana ai tempi in cui ogni volgare poteva essere "lingua poetica" alta, senza timore di confronti con l'idioma poetico per eccellenza, quello fissato prima dai grandi scrittori toscani e poi confermato dai "grammatici" umanisti e rinascimentali, puristi e toscaneggianti ancorché nati e vissuti in Veneto. Anche la parlata di Bedretto, sembra insufflarci (strizzandoci l'occhio) il nostro Orelli, sarebbe potuta diventare (è un paradosso, certo, ma che non esclude la sua non impossibilità, se non storica, quanto meno metafisica) lingua letteraria, se usata fin dalle origini in opere di valore artistico. Ora non più, ma ciò non toglie che essa possa mostrare quanto avrebbe potuto se, alle origini della nostra letteratura, essa avesse potuto combattere ad armi pari con altri idiomi.

Dopo questa anticipazione, abbiamo poi le traduzioni di scrittori famosi e di età diverse raccolte in *Classici e dialetto*: quindici testi, da Sant'Ambrogio a Guido Cavalcanti, da François Villon a Dylan Thomas e a Emily Dickinson (della quale sono ben 11 le composizioni tradotte), oltre a tre testi aggiunti. A questo proposito si riapre la *vexata quaestio* della "utilità" e della "necessità" delle traduzioni dialettali di autori appartenenti a letterature in altre lingue. Quanto serve insomma tradurre un grande autore della letteratura (passata o presente) di una lingua forestiera – italiano compreso – in un dialetto? Dal punto di vista della possibilità di comprensione e diffusione dell'autore tradotto assolutamente nulla: non si parla infatti di traduzioni d'uso, necessarie per far conoscere (e perché no, anche vendere) un'opera altrimenti non fruibile da parte di lettori ignari della lingua di partenza. Grandis-

sima è invece l'utilità della traduzione dialettale se ci spostiamo dal campo della diffusione (commerciale e culturale) a quello della rivalutazione del dialetto stesso. Dopo le prove che Orelli ci ha dato con i tre testi della raccolta precedente, ora egli ci vuole mostrare come qualunque idioma possa essere forgiato a lingua poetica, sia originale che in traduzione, lasciando al confronto con l'originale (che egli sempre riporta a piè di pagina, insieme anche all'eventuale traduzione in italiano) la possibilità per il lettore di valutare non solo l'abilità del traduttore, ma anche come le due lingue si confrontino in un gioco di specchi, si incastrino nei significanti e, in ultima analisi, possano sconfessare quella *fable convennue*, quella "favola bella" che ancora oggi illude i "dilettanti" sia di linguistica che di poesia: cioè che una lingua (specie se dialetto) "ha delle parole intraducibili in altre lingue"³. E questo ci dimostra Orelli, quando traduce; e, per non appesantire ulteriormente con troppi esempi, rimando il benevolo lettore alle versioni di Guido Cavalcanti (*Chi è questa che vèn*, p. 485) o di Emily Dickinson (*I never hear the word...*, p. 491, e *I held a Jewel*, p. 493).

Ma non basta, in chiusura leggiamo ancora tre testi, dei quali il primo (*Indüa*) prende le mosse ancora da Villon, trasportando però lo scenario e i personaggi della poesia al Ticino, mentre il terzo, cioè *Liénda* ('Lagna lunga'), termine che trova un riscontro perfetto nel piemontese *landa* (il lamento lungo ed insistito, fino all'insopportabilità; dal germ. *Landel*, 'donna lamentosa'), ci presenta una struttura che, pur nel suo andamento di *lamentatio* popolare, si rifà al *lays* provenzale o a certe composizioni del Porta o ancora (ma di questo autore certamente Orelli non aveva conoscenza) ad alcuni testi del poeta torinese Ignazio Isler (1699-1778). È anche uno dei testi in cui rinveniamo un lessico decisamente più arcaico di quello dei precedenti (ed anche dei seguenti), con l'uso insistito del plurale metafonetico (*fréi*, 'frati'; *vicc*, 'vecchi'; *ègn*, 'anni'; *föman*, 'donne') o il gioco fonetico di vocali, come in *mèi mèi* ('meglio mai') dell'ultimo verso.

Chiudono la sezione dialettale i 25 testi di *Fatto soltanto di voce*, che si apre con la seconda redazione di *La mè fömna la mè fräu*: non sfuggano le seppur piccolissime varianti grafiche già nel titolo, segno di una ricerca lessicale e stilistica incessante; la *f* minuscola di *fräu*

3. Orelli stesso interviene poi su questa tematica quando, parlando espressamente della traduzione dal latino di Orazio, afferma che «La traduzione in dialetto non è certamente fatta per aiutare a capire il latino. È stata fatta per "scoprire" il ritmo scelto...» (p. 648), o ancora «spero che possano interessare [*scil.* le traduzioni] proprio per la voce del dialetto non utilitaristicamente intesa come mezzo per risalire all'inglese al latino al francese ma intesa come camminata su un sentiero linguistico-fonico in via di sparizione» (p. 651).

può forse essere vista come la volontà di segnalare come questo termine fosse ormai entrato nel lessico quotidiano, tanto da non essere più sentito come un germanismo segnato dalla caratteristica, tutta tedesca, di marcare i sostantivi – anche non nomi propri – con l'iniziale sempre maiuscola? In questa seconda redazione i versi si sono ridotti a 10 in un'unica strofa, di contro ai 13 (scanditi in otto più cinque) della prima, ma soprattutto con questa condivide solamente il primo verso (titolo), mentre il testo – al di là delle dimensioni – appare completamente diverso. In questa raccolta ai componimenti originali si alternano anche altre traduzioni, in particolare da Catullo e da La Fontaine. In essa, infine, si nota *ictu oculi* sia una maggior regolarità metrica e strofica sia una più ampia libertà nella traduzione, frutto forse di una maggiormente consapevole disinvoltura stilistico-lessicale acquisita col molto esercizio poetico in lingua degli anni precedenti.

Nella maggior parte dei testi originali dell'autore domina il senso della vecchiaia e della morte, ora messa in accordo con immagini notturne, senza però che ciò susciti nel lettore impressioni d'angoscia, ma anzi di lievi momenti naturali: la morte non è dolore, ma accompagna gesti inseriti in un paesaggio consueto («crodè sgiù da pitèi o da una lista vèrta / crodè senza rovè cui péi a tochè l funt: // sénza mèi tocchè l funt...», 'giù da un tetto, da mal chiusa finestra / crollare e mai toccare con i piedi in profondo // senza che mai tu tocchi il fondo'; *L'é nòcc...*, vv. 11-13). O la metafora della vita a due definita in *Café in düi* («L é café o l é triàca? / Sèri öcc béval e piàca. / Gòudatal dulz, lássa a mi l mèr», 'è caffè o utriaca / chiudi gli occhi bevi e taci. / Dolce a te amaro a me'; vv. 5-7). Una morte che è vestibolo del grande interrogativo, che per Orelli interrogativo non sembra essere, anche se – come afferma Gibellini (*Presentazione*, g. XXVIII) – egli «tuttavia non cessa di interrogare un cielo forse disabitato, un Dio che si nasconde, indifferente o impotente, cui chiede ragione del male del mondo».

Due brevi componimenti poi assumono l'aspetto di una sorta di imitazione di un testo ellenistico, l'uno (*C'ambiè? Can c'i l faránn i scimm*), degno di apparire – col suo *lepos* simil-amoroso – nell'Antologia Palatina, come una brevissima sorta di elegia, l'altro di pascoliana malinconia (*Mé in u sö bòsc' i píscian*). Tra questi due epilli il poeta racchiude un manello di tre componimenti (rivisitazioni personalissime più che traduzioni dalla Dickinson) dedicati, ancora una volta, al pensiero (leggero tuttavia)⁴ della morte, un viaggio per cui «mé s i éssi

4. Nota Gibellini (*Presentazione*, p. [xxiii](#)) che la parola *morte* ricorre «un centinaio di volte nelle sue opere in versi, pur dominate da una luminosa allegria».

sgé i bigliètt» ('e già il biglietto in tasca'; *I ò mèi vist...*, v. 8), dove «can c'i sarò sù i scìma a una nür a/ u i sarà piü dumá l líbru c'é f rzi un grèi u süra / e c'u pròva a ciamámm, o u i sará piü n ta?» ('quando sarò su a una nuvola in cima / ci sarà solo il libro che forse un poco fischia / e che prova a chiamarmi o ci sarà lo zero?'; *Un líbru, can l é béll...*, vv. 3-5). Una situazione in cui mancheranno solo poche cose: un bicchiere d'acqua con un fiore, un po' d'aria (forse), una lacrima di un amico e, soprattutto, la possibilità di vedere la «curéisgia du dréisc», la cintura del drago, cioè l'arcobaleno (*Chi c'u mòr...*, *passim*).

Abbiamo fatto qualche cenno – nel corso della nostra lettura – al lessico orelliano in relazione col suo dettato poetico, ma vorrei ora chiudere con altre annotazioni più spiccatamente linguistiche, volendo percorrere – come Orelli stesso ci dice (p. 651) – quel «sentiero linguistico-fonico in via di sparizione» che il poeta ci indica e ci invita a percorrere. Per fare ciò, utilissime sono le annotazioni che Orelli inserisce in calce all'edizione delle poesie, in modo sistematico alle pp. 640-647 e in forma sparsa in altre pagine: annotazioni che da linguistiche talora si fanno, oltre che autobiografiche, storiche, etnologiche, folkloriche, fornendoci ulteriori chiavi di lettura per i suoi testi dialettali e per il mondo biografico-poetico che li ha ispirati.

Innanzitutto rileviamo ancora una volta di più come esista un fondo lessicale comune a pressoché tutte la parlate alpine occidentali e centrali, testimoniato dalla presenza di termini specifici bedrettesi rinvenibili, oltre che ovviamente in altri dialetti lombardi, anche in dialetti piemontesi sia orientali (biellese, novarese, ossolano) che centro-occidentali (torinese);⁵ ma non mancano poi i germanismi, dovuti principalmente alla vicinanza col cantone Uri, e pure alcuni anglismi, testimonianza di una sorta di – seppur minima – neo-lessicalizzazione dovuta agli emigranti di ritorno dagli Stati Uniti. Leggiamo così i tedeschi *chilbi* ('pranzo di nozze', o in genere pranzo solenne), il "pluralia tantum" *daga* ('ragazzi'), *matlòs* ('senza patria'; < *Heimatlos*), *plundar* ('straccione', 'spaventapasseri'; < *Plunder*) o gli americanismi *sanababìcc* ('disgraziato'; < *son of a bitch*) ed anche *oráita*, che indica genericamente un qualcosa di eccezionale, di superlativo (< *all right*),

5. Alcuni, pochi, esempi: *bassura* ('pomeriggio', 'tramonto'), *blaga* ('vanteria'), *bofè* ('soffiare'), *branchè* ('afferrare'), *ciochin* ('campanello'), *i sem dré a...* ('sto facendo'), *föin* ('faina'), *ata* ('bruco'), *indaparmì* ('da solo'; piem. *daspèrmì*), *inziè* ('eccitare'), *lèura* ('lepre'), *nacòrgias* ('accorgersi': piem. *ancòrzess-ne*), *napula* (combinazione di carte dello stesso seme nel gioco del tressette), *pa türa* ('pascolo'), *pata* ('bottoniera dei pantaloni'), *seadù* ('falciatore'; piem. *seitor*), *ti* ('goccia'; piem. *stiss*), *topè* ('chiudere'), *zapél* ('sperone', 'roccia'; piem. *sapel*, 'sentiero tra i campi').

ma troviamo anche un grecismo, evidentemente di origine cristiana dotta, quale *martur*, letteralmente ‘testimone’, ma poi, per metonimia, chi si caccia nei guai da solo e quindi ‘scemo’.

Un’ottima occasione, dunque, per conoscere non solo un poeta “squisito” ed insieme quotidiano, ma anche un frammento di quella letteratura – a torto poco nota – che è quella della Svizzera italiana, sia nel suo aspetto in lingua che in quello in dialetto, come parte non secondaria di quella italiana e di quella lombarda.