

La tradizione tradita: sulla poesia di Tonino Guerra, Raffaello Baldini, Nino Pedretti

*E' furistír
aquè a so mè*

*(lo straniero
qui sono io)*

Raffaello Baldini, *Furistír*, 1988

Il progressivo abbandono dello strutturalismo da parte delle scienze umane, se ha indubbiamente liberato la ricerca dal letto di Procuste dell'ortodossia metodologica in cui era imbrigliata, ha altresì reso dilabenti i confini interni dell'oggetto d'indagine. Stabilire con ragionevole esattezza, dunque, quali aspetti della cultura tradizionale rientrano in quel *mare magnum* che gli antropologi inglesi rubricano sotto la dicitura di *intangible heritage*, e quali no, è arduo: in parte per la carenza generale di studi sull'argomento, specie in lingua italiana; in parte per l'assenza di un metodo che consenta di indagare con strumenti omogenei fenomeni assai diversi tra loro, in modo da creare categorie di appartenenza; in parte (ed anzi soprattutto) perché prima di definire la tradizione immateriale bisognerebbe univocamente decidere che cosa sia la tradizione *tout court*.

Legato all'oralità, il mondo della tradizione è per sua stessa natura mutevole quanto il progresso, seppure in modi e tempi diversi. Ma quest'ultimo lascia, come tangibile traccia del proprio cammino evolutivo, i testi scritti: la modernità si può leggere, segmentare, decostruire. E se non sempre riusciamo a comprenderne gli intimi sussulti, è solo perché, secondo il noto paradosso di Helmholtz-Poincaré, ad un osservatore all'interno del sistema non è dato di percepire cambiamenti

che coinvolgono il sistema nella sua globalità, e dunque anche se stesso in quanto osservatore. Il treno in cui sediamo è sempre fermo, è il mondo attorno a noi che viaggia.

Non così per la tradizione, la quale si esprime però attraverso una semiotica di controversa decodifica: manufatti, riti, segni sul territorio e sul volto stesso dell'uomo. E, quando usa il codice lingua, usa il dialetto. Ma è bene sgombrare il campo in posizione liminare: l'uso del dialetto, e in particolare la sua declinazione artistica, è davvero da ascrivere alla tradizione immateriale? Almeno in linea tanto provvisoria quanto generale, la risposta parrebbe negativa. Il linguaggio, per dirla con Ricoeur, costituisce la semantica dell'azione, «il segno con cui l'uomo dice il suo fare»¹. In una prospettiva sincronica, la definizione del reale che esso genera non appartiene semplicemente alla cultura, ma ne costituisce di gran lunga la maggiore porzione. In una prospettiva diacronica, esso registra i mutamenti di quella «lotta per la memoria»² che costituisce la storia intellettuale dell'umanità. Non a caso la distruzione di una cultura si manifesta prima di tutto come oblio della lingua e dispersione dei testi. Il dialetto, in quanto linguaggio, si pone al centro del sistema semiotico della cultura tradizionale italiana, e ne informa tutte le fasce di significato. Ecco perché non può essere solo tradizione immateriale. Che le parole non siano un mero *flatus vocis*, del resto, ce lo insegnano secoli di filosofia, di letteratura, di politica.

Ancora: la parola poetica dei dialettali del Novecento è figlia della civiltà della scrittura. I casami di oralità che vi compaiono, più che giungere



dal basso, sono la rivisitazione dialettale della mimesi del parlato che è segno distintivo di tanta poesia moderna già a partire da Pascoli, modello comune a quasi tutte le esperienze liriche in vernacolo del secolo appena trascorso. Il che comporta diversi ordini di problemi, inerenti alla figura e al ruolo del cantore, come si vedrà di sguincio tra poco; ma soprattutto, come già notava Platone, testimone privilegiato, nel *Fedro*, del passaggio tra oralità e scrittura nell'Atene del V secolo a. C., comporta che le parole acquistino una *βεβαιότης*, un corpo, una stabilità³. La letteratura, sia essa in lingua o in dialetto, altro non è che un *corpus* di testi che insistono sullo scaffale, hanno peso e fisicità, e sono addirittura sottoposti a ferree regole di mercato che ne determinano la diffusione come la scomparsa. Ecco perché sembra dubbio che il dialetto, e in particolare la sua declinazione artistica, la poesia, possano essere etichettati come tradizione immateriale, a meno di distinguere con maggiore chiarezza quali siano i confini della definizione.

Stabilito che la letteratura dialettale del Novecento non si identifica in tutto e per tutto con la tradizione popolare, resta da indagare fino a che punto abbia saputo darle voce, o più in generale quale rapporto intercorra tra le due realtà. Come è stato da più parti notato, gli scrittori dialettali della seconda metà del Novecento mettono in campo una assai variegata molteplicità di poetiche, tale da rendere attaccabile in sede critica qualunque *reductio ad unum*. Si è dunque scelto di prendere in esame la triade santarcangiolese Guerra-Pedretti-Baldini, non certo perché essi siano rappresentativi dell'intero universo dialettale, quanto perché le loro liriche offrono un significativo scorcio del contraddittorio interscambio tra poesia in vernacolo e tradizione popolare. Del resto i tre romagnoli non concepiscono la propria parlata come sterile rimpianto crepuscolare del piccolo mondo antico (come ad esempio in *Gioventù, pòvra amìa* di Pinin Pacòt), né per essi il dialetto è lo strumento di un'intensa e personale introversione psicologica (una lingua intima più che collettiva, come in *Metaponto* di Albino Pietro o, per opposti fattori, in Franco Loi), o ancor meno un terreno di aperta sperimentazione neo-avanguardistica (come è avvenuto per Ernesto Calzavara): ed è anche la decisa posizione centrale che l'esperienza lirica dei tre occupa, in equilibrio tra le opposte tendenze costitutive della modernità dialettale, come già ha rilevato Pier Vincenzo Mengaldo⁴, che ci autorizza a guardare ad essi come ad un'efficace sineddoche dell'intero panorama vernacolare italiano.

Se non c'è un solo modo per scrivere in dialetto, certo è che ormai c'è un solo genere: la lirica. La forma più consona ad esprimere i valori della comunità dialettale, ossia il teatro, è ormai in via d'estinzione; e laddove prospera (si pensi al caso di Eduardo) vive di testi scritti, quando non di citazioni ultracolte o di un *pastiche* linguistico tanto fascinoso quanto artificiale, come avviene con Dario Fo. Ciò ben consente di illustrare la prima contraddizione dei poeti dialettali in generale, e dei santarcangiolesi in particolare. Da un canto l'uso di una diversa lingua rispetto a quella nazionale protesta l'appartenenza a una microcomunità di cui il poeta si fa portavoce: ciò è ben ribadito dal titolo della più interessante raccolta di Pedretti, *Al vòusi*⁵ (*Le voci*), o dalle *Ciacri*⁶ (chiacchere) di Baldini; o ancora dalla seguente lirica di Pedretti, che aspira ad essere lucida dichiarazione di poetica:

E' poeta

*Ad chèsà un pó a m vargògn
ad déi ch'a fazz i vérs
ch'a sò un poeta.
Mo dòp se te cafè
un opereri u m déis
- bravo, t'a l'è détt
própi cume mè
s'a putéss scréiv -,
alòura a n mu n vargògn
ch'a sò invece cuntént de mi lavòur⁷.
(Nino Pedretti, *E' poeta*, da *Al vòusi*)*

D'altro canto, la poesia lirica è espressione privata dell'interiorità dell'io poetante, e la sua funzione sociale è pressoché nulla. Il che costringe i tre poeti a piegarsi talora alle esigenze dialogiche del teatro. Per un esempio per così dire metapoetico, si legga Baldini (che, tra l'altro, è anche autore teatrale⁸):

A i sémm tótt?

*«Porca putèna, e' mi custómm duv'èll?
No, la parócca no, a stagh bèn acsè,
a i sémm tótt? Colombina! Fasuléin!»
«A sémm aquè», «L'è rivat Sganapèin?
Ènca Rosaura? Ènca la Pulógna?
Sandròun, Florindo, Balanzòun, duv'èi?
Ch'a n'i vèggh», «U i aménca sno Sandròun,
no, l'è rivat adès, l'è què 'nca léu»,
«Sandròun, t si sémpra l'éultum, sbréigti, dàì,
alòura, pronti? Sòuna e' campanèl,
smórta la sèla, zétt, 'Gentile publico,*

la recita comincia,
non c'è intervallo, buon divertimento!
ècco, adès, sò e' telòun»⁹.
(Raffaello Baldini, *A i sémm tótt?*, da *Intercity*¹⁰)

Che la lirica vernacolare dovesse includere entro i propri confini di genere il teatro, del resto, era già evidente ai dialettali dell'Ottocento: basti pensare agli esiti felicemente teatrali di alcuni passi del Porta, per tacere dei sonetti del Belli, collettivamente intitolati *Er commedione*.

Esiti di analoga teatralità dialogica, anche se in misura minore, si riscontrano tra le *vòusi* di Pedretti, e sono anzi funzionali a mettere in scena, attraverso il contrasto linguistico tra italiano e dialetto, la travolgente arroganza della modernità: «Una terapia al cobalto / non la escluderei...»¹¹; «Ti faremo fuori / Quadrozzi, se persisti»¹². Ancora più sottile è Baldini, quando scrive dialoghi diretti tra personaggi che, lungo uno stesso verso, passano dalla lingua al dialetto¹³. La coscienza frantumata, condizione tipica della lirica d'introspezione dal petrarchismo alla letteratura novecentesca, si fa qui schizofrenia linguistica; e dal dialogo teatrale si passa al monologo, che di frequente in Baldini assume il profilo dello *stream of consciousness*. Il teatro dialettale, ormai scomparso, riaffiora analogamente in molta lirica in vernacolo del Novecento: ma se prima il dialogo teatrale inscenava una storia, ora esprime, più che i valori della *civitas* rurale, le ambascie dell'intellettuale borghese. Né sfuggirà, del resto, quanto i personaggi che popolano la poesia di Pedretti, Baldini e Guerra sembrano tratti dal repertorio del teatro dell'assurdo.

Il che non significa, naturalmente, che la tradizione non trovi voce: analogamente al coro della tragedia greca, che commenta la vicenda secondo il punto di vista della comunità, l'io poetante tende nel complesso ad assumere, in tutti e tre i santarcangiolesi (seppure con tratti recisamente più smagati nella produzione di Baldini), il punto di vista della collettività dialettale, secondo quel procedimento di *erlebte Rede* già individuato nel celebre saggio di Spitzer a proposito della corallità dei Malavoglia¹⁴. Ma anche in questo frangente, che è tra i tratti costitutivi della voce poetica di Pedretti, Guerra e Baldini, si annida talora una contraddizione: ad eccezione delle prime raccolte di Guerra, l'io raramente cede il posto al noi, e rimane saldamente al centro della poetica espressa dai santarcangiolesi, garantendole sì unità e coerenza, ma rivelando parimenti un afflato introspettivo personale che è proprio della lirica alta. Il poeta della tradizione, che ci si aspetterebbe aedo

della propria comunità, è in scacco: parla del suo paese per parlare di sé, e non viceversa.

Memori del folklore popolare del teatro dell'arte, ai poeti non resta che indossare ancora una volta una maschera: ed ecco che i santarcangiolesi, attraverso le voci di Pedretti o le chiacchiere di Baldini, direttamente prestano voce ai diversi soggetti che popolano la Val Marecchia. L'io poetante dunque si dissipa, esibendo ancora una volta, dietro la copertura della tradizione popolare, un atteggiamento peculiare della modernità letteraria:

E' vegliòun

*Mò fis-cia lòu, al sò
i va e' vegliòun.
Mè s'ì m dèss da capè
andrèbb a lètt
e s'ì m dèss da capè
una sgònda vòlta
andrèbb a lètt d'arnov.
Mè l'è vint'an
ch'a fazz la nòta
lla pòrbia de «Fabrècch»
èlt che pugnèti¹⁵.*

(Nino Pedretti, *E' vegliòun*, da *Al vòusi*)

Tale polifonia bachtiniana, però, è funzionale a mettere in luce quasi esclusivamente coloro che sono al di fuori della comunità: tutta la poesia di Pedretti, di Baldini, di Guerra è infatti affollata da innocui matti di paese, soggetti strambi, anziani prossimi alla morte. È un gioco di specchi. La morente comunità santarcangiolese, travolta dalla fiumana del progresso, si compendia, quasi un contrappasso, proprio in quegli individui che non ha mai compreso ed ha di conseguenza estromesso, esattamente come il mondo globalizzato relega Santarcangelo alla periferia dell'impero. Né è un caso che, soprattutto nelle liriche di Baldini e Pedretti (ma anche, in misura minore, in Guerra) abbondino le immagini di morte: il *cupio dissolvi* di molti protagonisti della poesia romagnola, che raggiunge probabilmente la sua acme nel componimento *Furistù*; non è altro che il canto di morte di un'intera comunità, resa ormai alienata, forestiera a se stessa.

Tale, peraltro, è la condizione del poeta non solo dialettale nelle dinamiche del terziario avanzato: completamente deprivato della sua funzione sociale (l'ultimo poeta-vate è stato D'Annunzio, che pure ha saputo mediare in modo assai proficuo con le esigenze dell'industria culturale), inascoltato, diseredato dal mondo nuovo che la società di massa ha inaugurato, disintegrato nel suo io.



Silvio, lo scemo del villaggio ritratto da Tonino Guerra mentre «parla a brandelli», è l'*avatar* stesso della poesia contemporanea:

Sivio e' matt

*Quand che parlèva,
e' parlèva ad scatt,
tótt un brandèll da in chèva fina i pi,
se brètt cun la viséra arvolta indri,
che l'era avstéid da chéursa
Sivio e' matt¹⁶.*

(Tonino Guerra, *Sivio e' matt*, da *I bu*¹⁷)

Il che ci conduce al cuore della contraddizione della poesia dialettale del secondo Novecento, ed in particolare dei tre santarcangiolesi. Cantori di una microcomunità rurale, ne accolgono la lingua e ne tramandano letterariamente usanze, valori e prospettiva etica; ma, utilizzando lo strumento della parola scritta, ed anzi inserendosi appieno per la maggior parte degli aspetti nella tradizione lirica italiana (la declinazione più alta e nobile, dunque, dell'espressione scritta), si autoescludono *ipso facto* da quella tradizione popolare di cui aspirano ad essere gli aedi. Il senso di inutilità della comunità rurale della Val Marecchia, schiacciata tra turismo balneare e industria, si fa tutt'uno col senso di inappartenenza della poesia nelle dinamiche culturali del Novecento.

Dell'*empasse* ha piena coscienza Raffaello Baldini, che, interrogato da Pedretti sul tradimento dell'oralità dialettale da parte della cristallizzazione che la scrittura impone, risponde:

Carissimo Nino (...) in fondo, quando scriviamo il dialetto, noi forse non siamo tanto preoccupati di "scrivere il dialetto" quanto di farlo capire. Di scritto c'è solo l'italiano, lo spazio naturale del dialetto è l'oralità. Quando tentiamo di portare il dialetto nello spazio della scrittura, ci troviamo indotti a riconoscere le norme di leggibilità dell'italiano. (...) Il dialetto fa di questi scherzi: tanto più "spontaneamente" lo si scrive, tanto più lo si tradisce; a scrivere la lingua che parlavano, impeccabilmente, le nostre lavandaie e i nostri contadini analfabeti, ci vuole studio e fatica. E, altro scherzo del dialetto, quando s'è riusciti a scriverlo al meglio, a leggerlo non saranno le lavandaie e i contadini, ma alcuni pochi amici e qualche critico letterario e qualche filologo raffinato¹⁸.

A riprova di questa inclusione irrisolta, di questa tradizione tradita, si consideri che tutti e tre i poeti si trovano a scrivere nel dialetto della loro comunità proprio quando ne sono fisicamente

lontani: come Marco Polo durante la prigionia veneziana, Tonino Guerra non scrive, bensì detta i primi versi al dottor Strocchi, il medico italiano al campo di concentramento di Troisdorf, in Germania; Raffaello Baldini viveva a Milano già da vent'anni quando pubblica la prima raccolta in romagnolo; per tacere di Pedretti, che non solo compone la prima raccolta mentre si trova a Londra, ma anche a Santarcangelo, in casa, parlava italiano, ed affronta la poesia dialettale con lo stesso afflato richiesto dal suo lavoro di traduttore.

Che del resto la poesia dei tre, come molta poesia dialettale italiana, s'apparenti più alla tradizione petrarchesca che non ai canti popolari, lo dimostra una corsiva disamina metrica: l'endecasillabo, metro principe della poesia colta italiana, è la misura di assoluta maggioranza in tutti e tre i poeti; mentre i metri pari, già considerati dal *De vulgari eloquentia* come eccessivamente tendenti alla cantabilità (e quindi più vicini alla tradizione popolare, come dimostra il loro estensivo recupero durante il periodo romantico), così come i *cola* isoritmici, sono sostanzialmente banditi. Di più: assecondando la tendenza di moderato anisosillabismo, inaugurata sostanzialmente da *Le occasioni* montaliane, l'endecasillabo dei tre (in particolare nella variante baldiniana) si fa talora ipermetro, o meno sovente ipometro, o ancora non canonico per quanto riguarda la distribuzione degli ictus. Parimenti cassata è la rima, elemento fonico essenziale in tutta la tradizione popolare: la ripetizione infatti, unitamente alla struttura isoritmica che meglio s'incida sulla misura parisillaba, è ancoraggio fondamentale per il procedimento mnemonico e rapsodico del cantore della tradizione. Essa è invece sostituita dall'assonanza, che trama un disegno fonico inatteso e rimanda ancora una volta ad una poesia che vive, più che di sortilegio orale, di scrittura. Ed anche le *cantede* recuperate da Tonino Guerra ne *Il miele*, *La capanna* o *Il viaggio*¹⁹ poco hanno a che fare, dal punto di vista formale, con la tradizione romagnola: appaiono come brevi lasse di versi lunghi, metricamente irregolari, dall'andamento spiccatamente narrativo.

Semmai nei tre poemetti nominati, che costituiscono senz'altro l'apice della seconda produzione poetica di Tonino Guerra, appaiono interessanti contiguità con un altro genere tradizionalmente legato alla coscienza collettiva: l'epica. Del resto non è un caso che ne *La capanna* appaia un personaggio di nome Omero. Ne *Il viaggio* i due anziani sposi Rico e Zaira, che mai sono usciti dal borgo appenninico di Petrella Guidi, decidono di risalire il greto del fiume Marecchia per vedere per la prima volta il mare, realizzando così quel viaggio

di nozze che la vita ha sempre loro negato. Il breve percorso si snoda attraverso una tradizione rurale ormai morente, che, come in tutta la poesia di Guerra, si condensa simbolicamente negli attrezzi da lavoro (si pensi all'aratro pascoliano di *Lavandare*), che spesso appaiono polverosi, abbandonati, rotti; o negli animali da soma, ammalati o fiaccati dal lavoro come nel quarto libro delle *Georgiche*. Al viaggio spaziale dei due sposi verso il mare, una sorta di catabasi contadina attraverso una Romagna umiliata dalla modernità, s'opponesse il luminoso passato quasi ad annientare il presente. Il greto del fiume Marecchia diviene così l'ingresso all'Ade non solo per i due protagonisti del poemetto, ma per l'intera tradizione rurale romagnola. In questi lavori di Guerra compaiono anche altri elementi tipici della narrativa popolare: ad esempio l'elemento magico-onirico (aspetto fondante anche delle pellicole felliniane sceneggiate proprio da Guerra), che, alieno dai tratti del moderno surrealismo, recupera il senso di stupore che caratterizza i *conti*. Ma a differenza delle discese agli inferi dell'epica tradizionale, dalla classicità mediterranea alle *Upanishad* sanscrite, per Rico e Zaira, e per la loro Romagna rurale, non c'è ritorno. Come per il dialetto, che ha definitivamente perso il proprio contatto con il reale, e da lingua della denotazione è divenuto lingua della poesia, come recitava la celebre definizione di Virgilio Giotti, e come implicitamente ammette Pedretti ne *La lèngua dla mi mà*, prima poesia di *Al vòusi*.

Si viene dunque a delineare l'ultimo, significativo nucleo concettuale della poesia dei tre santarcangiolesi e del loro rapporto con la comunità dialettale. Se i poeti in vernacolo dell'Ottocento, perlopiù d'estrazione urbana e di classe borghese, utilizzavano il dialetto come lingua viva di una comunità viva, costituendo la risposta ascoliana all'irrigidimento manzoniano della lingua, ora il poeta dialettale ha piena coscienza di essere cantore di una comunità morente in una lingua morente:

*Dal vòlti ènca al mi poesèi
u m pèr dla ròba vècia...*

*U i vrèa dal paròli s-ciolti
senza stòria cumè ch 'a fòss
un òm che sta par murói
e intènt e'smòla
di saléut pùrséa me mònd²⁰.*

(Tonino Guerra, da *Piove sul diluvio*²¹)

Se la lèngua la mór

*Se la lèngua la mór
se la s'invulèna,
se la pèrd i parént
cumè una vèdva,
se la piènz da par sè
spléida te còr di vécc
tal chèsi zighi,
alòura e'paèis
l'è andè u n'à piò stòria²².*

(Nino Pedretti, *Se la lèngua la mór*, da *Al vòusi*)

I recenti dati Istat²³ confermano del resto la tendenza di progressivo (anche se non travolgente) abbandono del dialetto, soprattutto nei suoi habitat microlinguistici privilegiati, la famiglia e il gruppo dei pari. Verrebbe quasi da pensare che all'allentarsi dei rapporti familiari corrisponda l'abbandono della lingua dei padri, e con essa tutti i complessi valori del *mos maiorum* locale che essa esprimeva. I dialettali dunque, analogamente al Pascoli latino, poetano in una lingua morta con sensibilità moderna: il che è l'esatto contrario della tradizione, che ha la coscienza (o forse l'impressione) di mantenersi viva con sensibilità antica.

Note

¹ P. Ricoeur, *La semantica dell'azione*, Jaca Book, Milano 1986, p. 13.

² L'espressione è di Ju. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Il mondo del riso*, in Ju. M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Meltemi, Roma 2006, p. 159.

³ Platone, *Fedro*, 275d.

⁴ P. V. Mengaldo, *Problemi della poesia dialettale italiana del Novecento*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, p. 4.

⁵ N. Pedretti, *Al vòusi e altre poesie in dialetto romagnolo*, Einaudi, Torino 2007. Il volume, da cui sono tratte le liriche che verranno citate, raccoglie le tre sillogi poetiche in vernacolo di Pedretti: il libro d'esordio *Al vòusi* (1975), *Te fugh de mi paèis* (1977), *La chèsa de témp* (1981).

⁶ R. Baldini, *La nàiva, Furistír, Ciacri*, Einaudi, Torino 2000. Il volume comprende le prime raccolte dialettali di Baldini, ossia *E'solitèri* (1976), *La nàiva* (in cui era confluito *E' solitèri*, 1982), *Furistír* (1988) e si conclude con l'inedita *Ciacri*.

⁷ *Il poeta*. In casa mi sento quasi imbarazzato / quando dico che scrivo versi / che sono un poeta. / Ma poi se al caffè / un operaio mi dice / - bravo, l'hai detto / proprio come potrei farlo io / se sapessi scrivere - / allora non provo più vergogna / e sono contento del mio lavoro.

⁸ Tre i monologhi teatrali di Baldini: *Carta canta, Zitti tutti!*, *In fondo a destra*, riuniti in un solo volume: Einaudi, Torino 1988.

⁹ *Ci siamo tutti?* «Porca puttana, il mio costume dov'è? / No, la parrucca no, sto bene così, / ci siamo tutti? Colombina! Fagiolino!» / «Siamo qui», «È arrivato Sganapino? / Anche Rosaura? Anche l'Apollonia? / Sandrone, Florindo, Balanzone, dove



sono? / Che non li vedo», «Manca solo Sandrone, / no, è arrivato adesso, è qui anche lui», / «Sandrone, sei sempre l'ultimo, sbrigati, dai, / allora pronti? Suona il campanello, / spegni la sala, zitti, / 'Gentile pubblico, / la recita comincia, / non c'è intervallo, buon divertimento!» / ecco, adesso, su la tela».

¹⁰ R. Baldini, *Intercity*, Einaudi, Torino 2003.

¹¹ N. Pedretti, *E' zugadour*, in *Al vòusi*.

¹² *Idem*, *E' bafoun*, *ibidem*.

¹³ Si veda, tra i molti esempi possibili, il delicato poemetto *Dany*, in *Intercity*.

¹⁴ L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei "Malavoglia"*, in *Saggi italiani*, Vita e Pensiero, Milano 1976, pp. 305-306.

¹⁵ *Il veglione*. Ma figurati, loro, certo / vanno ai veglioni. / Io, se potessi scegliere / andrei a letto / e se mi facessero scegliere / una seconda volta / andrei ancora a letto. / Sono vent'anni / che faccio il turno di notte / nella polvere della «Fabbrica» / altro che storie!

¹⁶ *Silvio il matto*. Quando parlava / parlava a scatti, / tutto un brandello / dalla testa ai piedi / il suo berretto col frontino all'indietro / perché era vestito da corsa / Silvio il matto.

¹⁷ T. Guerra, *I bu. Poesie romagnole*, Rizzoli, Milano 1972.

¹⁸ Il testo della lettera di Baldini a Pedretti è riportato nel saggio di Manuela Ricci *Al vòusi... de iémp*, che costituisce la prefazione al volume einaudiano di Pedretti, a p. XXVII.

¹⁹ I tre poemetti sono stati editi per i tipi di Maggioli Editore, Rimini, rispettivamente nel 1982, nel 1985 e nel 1986.

²⁰ A volte anche le mie poesie / mi sembrano roba vecchia... // Ci vorrebbero delle parole sciolte / senza storia come se fossi / un uomo che sta per morire / e intanto molla dei saluti al mondo.

²¹ *Piove sul diluvio*, (Capitani Editore, Rimini 1997) è una specie di zibaldone di pensieri che accoglie in modo composito frammenti lirici come quello riportato, riflessioni quotidiane, appunti di viaggio.

²² *Se la lingua muore*. Se la lingua muore / se si contamina, / se perde i suoi legami / come una vedova, / se piange in disparte / sepolta nel cuore dei vecchi / nelle case buie, / allora il paese è finito, / non ha più storia.

²³ *La lingua italiana, i dialetti, le lingue straniere*, Istituto Nazionale di Statistica, Roma 2007.

