

Tra testo e contesto: quasi una introduzione

Siamo del parere che la poesia dialettale di questi anni vada osservata alla luce dei dati riferibili ad una condizione complessiva della poesia. Il nuovo febrilismo italiano (la cui origine potrebbe trovare la sua datazione nelle pasoliniane *Poesie a Casarsa*¹) si fa riconoscere per una forma di ripiegamento parallelo con il distacco della poesia dialettale dai tradizionali dettati vernacolari, giungendo a configurare un novecentismo quanto mai eclettico, attraverso l'appropriazione di estraniamenti stilistici ed inusitate modulazioni ritmiche il cui programma consiste nel porre salde radici, nel programmare una propria resistenza in habitat linguistici periferici, limitati nello spazio geografico e negati a quel minimo di comunicazione che la conoscenza interregionale dei dialetti di maggior prestigio (il napoletano, il veneto, il lombardo, ecc.) e la tradizione dialettale letteraria consentono anche ai non parlanti: e tutto ciò quando nell'ambito della poesia in lingua tutti i generi hanno ripreso a fiorire simultaneamente in una situazione non più di conflitto, ma di ilare convivenza e la stessa poesia prende a proliferare quantitativamente perdendo ogni specificità.

È una posizione di netto superamento della vecchia poesia dialettale, minore e vernacolare, tesa ad una registrazione naturalistica delle parlate, la quale, anche nei momenti di maggiore prestigio, faceva rilevare il proprio atteggiamento mimetico, accogliendo frasi brachilogiche proprie del parlato ed elementi espressivi e faticosi del linguaggio. I nuovi dialetti, invece, accentuano il proprio aspetto di isole attraverso personali interventi deformanti che tendono in gran parte, nello sfondo di un aspetto costante del linguaggio e della poesia, a mettere in evidenza i tratti arcaici o più caratterizzanti, per cui non è azzardata l'affermazione che ogni scrittore compromesso col dialetto finisce per creare il suo dialetto che non è quasi mai quello effettivamente parlato. Ecco, dunque, il gravisano di Marin, il friulano di Pasolini e compagni dell'Accademiuta, nelle sue sfumate varietà, ecco il dialetto tursitano di Pierro, definito dal Contini "neola-

¹ P.P. Pasolini, *Poesie a Casarsa*, Bologna, Libreria Antiquaria M. Landi, 1942.

tino protostorico”, ecco il dialetto peligno di Clemente, il romagnolo santarcangiolese di Guerra; con l’eccezione forse di un Giotti (che esempla le proprie strutture sintattiche su quelle della poesia pascoliana operando una coincidenza del proprio lessico con gli oggetti della coeva poesia in italiano) e sicuramente di un Dell’Arco, la cui dialettalità, fragile e ridotta a minime presenze fonetiche e morfologiche, si afferma su una marcata convergenza tra il dialetto e l’italiano.

Nell’ambito di questo particolare gusto per il dialetto (il più remoto possibile dalla lingua nazionale) agiscono anche i poeti dialettali della Romagna d’oggi, per i quali anzi il dialetto costituisce una sorta di ultima frontiera, in quanto fornisce loro uno strumento di resistenza ad una poesia che l’italiano non sopporterebbe nell’attuale momento storico, una poesia basata su una concezione totale dell’uomo, su una immagine dell’uomo legata ai sentimenti perenni che l’epoca odierna minaccia e mette in crisi.

È dunque con le *Poesie a Casarsa* di Pasolini che la poesia in dialetto mostra le tracce di un deciso allineamento con la poesia italiana ed europea contemporanea. Allo stesso modo, se si vuole cogliere inequivocabili punti di contatto tra la poesia dialettale romagnola e la poesia in lingua nazionale, nel senso di un rinnovamento dei mezzi espressivi e dell’acquisizione di una sensibilità aggiornata sugli approdi più avanzati della poesia contemporanea in genere, è necessario rifarsi alle prime prove di Tonino Guerra: *I scarabócc* e *La s-ciuptèda*², nelle quali la rappresentazione di una “Romagna diseredata, di povera gente dalle passioni represses e mortificate” (Pasolini) si traduce in una partitura epigrammatica di una notevole incisività, alla quale la fonetica particolarissima ed il singolare assetto grammaticale del dialetto utilizzato, conferisce una forma romantica inedita.

Le forme dell’esperienza poetica in dialetto romagnolo prima di Guerra erano infatti quelle ispirate al “riformismo” pascoliano, al suo complesso ed in un certo modo ricco presente ed a quanto in lui era proteso verso le generazioni future, cioè quelle tradizionali di Aldo Spallicci (1886-1973). Appartenente ad “una generazione ancora rude, come dire all’antica” (Pasolini), egli raggiunge gli esiti migliori su un terreno esistenziale, toccando i sentimenti eterni del vivere, i temi della morte, dell’amore, dello stupore quotidiano, con uno strumento linguistico che consente una concretezza ed una pregnanza espressiva non sempre raggiungibili con la lingua nazionale, ma soprattutto accogliendo nella sua opera

² T. Guerra, *I scarabócc* (Gli scarabocchi), Faenza, Lega, 1946 (Prefazione di C. Bo); *La s-ciuptèda* (La schioppettata), ibidem, 1950. Seguirà *Lunario*, Faenza, B. Benedetti, 1954 che, assieme alle raccolte precedenti, confluirà nella sintesi cronologica *I bu* (I buoi), Milano, Rizzoli, 1972 (Prefazione di G. Contini, trascrizione in lingua di R. Roversi).

poetica³ tutti i colori della Romagna pascoliana, una Romagna idilliaca che nasce da *Myrica* e che in qualche misura sarà presente in tutta la letteratura romagnola successiva.

Per il suo pascolismo, accanto a quello di Spallicci si pone anche l'esperienza poetica di Nettore Neri (1883-1970), di cui Giuseppe Bellosi ci ha offerto qualche anno fa una interessante rilettura⁴. È quella di Neri una poesia segnata da una esigenza di abbassamento del tono e dei motivi, ricondotti entro i limiti d'una dimessa quotidianità, sia col ridurne le ambizioni universalistiche sia col tratteggiarne, in maniera più semplice e concreta, gli oggetti e le figure. Del resto, uno sguardo ai titoli dei suoi volumi di versi⁵ indica, con indubbia evidenza, come il suo pascolismo vada forse oltre lo stesso Pascoli degli *arbusta* e delle *myrica*, convergendo su pochi temi (l'amore, il variare delle stagioni, la fissità e la semplicità degli scenari della campagna romagnola), affrontati sempre con una scrittura volontaristicamente giocata su registri ipotonici, con adesione piena al senso di marginalità espressiva offerta dalla dizione dialettale. Di conseguenza, veniamo a trovarci di fronte ad un linguaggio rarefatto, strutturalmente povero, persino risicato, ma che sa esibire, con rara finezza e con perfetta intuizione dei tempi storici, immagini di grande modernità.

Nello stesso ambito culturale e generazionale, si colloca, sia pure con qualche distinguo antropologico, il lughese Lino Guerra (1891-1930), un poeta di pochi testi, ma percorsi a tratti da intensi bagliori d'una poesia malinconica e visionaria, e con una naturale disposizione al canto popolare. Come annota Francesco Balilla Pratella nella presentazione al volume *Cante e poesie*⁶, Lino Guerra "concepiva la vita in modo fantastico, come libertà assoluta d'immaginazione, al di fuori di qualsiasi disciplina o di regola o necessità pratica"; e tale concezione, che ne fa il protagonista di un randagismo naturalistico esemplato dall'amata cagnetta Ciadi, lo porta a farsi interprete di una esperienza di poesia che

³ A. Spallicci, *Tutte le poesie in volgare di Romagna*, Milano, Garzanti, 1975 (Premessa di S. Zanotti). In tutt'altra direzione si svolge l'esperienza poetica di Francesco Talanti (1870-1946), autore di una parodia di alcuni canti della *Divina Commedia* e di una raccolta di sonetti sulla fondazione di Roma (*A dila s-ceta*, "A dirla schietta", Ravenna, Edizioni del Girasole, 1969), nella quale, sul modello pascarelliano, riversa tutti i suoi sentimenti antifascisti ed anticlericali, nei modi di una satira dei miti del regime che l'immediatezza del dialetto contribuisce a rendere ancora più viscerale e dissacrante.

⁴ N. Neri, *Poesie in dialetto 1932-1965* (a cura di G. Bellosi), Ravenna, Longo Editore, 1983 (Prefazione di R. Cremante).

⁵ Ad esempio, *Blightrigh e smaréj* (Cose da poco e sciocchezze), *Blén e schlèn* (Cocci e sverze), *Ruscaja* (Spazzatura), *Arsoj* (Rosume), *Spigh e fur* (Spighe e fiori).

⁶ L. Guerra, *Cante e poesie*, Lugo, Ferretti, 1931 (Presentazione e note di F. Balilla Pratella; poi Ravenna, Edizioni del Girasole, 1976. Anche la poesia del fratello Enzo Guerra (1889-1967), del quale si ricorda in particolare la raccolta di versi in lughese *E belz d'i Piretta* ("Il cappio di Piretta"), Viareggio 1948, esprime un sentimento di rimpianto per la terra natale, fornendo una visione allucinata del vissuto in cui, col ricorso ad un mezzo espressivo al suo livello minimo di elaborazione stilistica, rivive il tempo della fanciullezza, con le sue vicende di vita familiare, la consuetudine con gli animali, la bellezza dei fenomeni naturali.

nasce in stretto rapporto con la musica, dove ai temi tradizionali del canto popolare, si innestano i toni di una voce e di un sentimento esistenziale personissimo.

Anche nelle esperienze poetiche di Cino Pedrelli (1913), Libero Ercolani (1914) ed Agostino Lugaresi (1915) è presente, risentito magari in chiave spalliciana, il richiamo alla *myrica* pascoliana; ma se per Cino Pedrelli⁷ è lecito parlare d'una misura stilistica di notevole finezza, d'una poesia che si muove in un ambito che va da un descrittivismo naturalistico ad una forma di ripiegamento interiore, di qualcosa insomma che riconnette la sua dizione alla delicatezza di una stagione perduta, e per Libero Ercolani⁸ d'una sensibilità spalliciana sostenuta da una ricerca lessicale volta al recupero di voci rare ed arcaiche nell'ambito d'uno schietto pittoricismo, per Agostino Lugaresi, che perviene alla pubblicazione solo nel 1987⁹, alla vena di malinconia elegiaca, tipica appunto di un certo pascolismo, va accoppiata un'arguzia da cantastorie popolare, volta alla rappresentazione d'una galleria eterogenea di eventi e figure in cui realtà e sogno sono spesso categorie intercambiabili.

Date queste premesse, ci pare dunque di poter dire che il più vistoso sintomo di novità contenuto nella esperienza poetica di Tonino Guerra sia rappresentato dal superamento dello stesso "riformismo" di Pascoli, col rifiuto dei tradizionali istituti metrici che il poeta di San Mauro tendeva a rimuovere dall'interno. La rinuncia al canto, di conseguenza, è pressoché totale per far posto ad una scansione metrica essenziale, ad una sillabazione spoglia che privilegia il momento prosodico. È una forma di reazione all'univocità della lingua poetica del nostro secolo e di allargamento dell'esperienza verso nuovi possibili campi lirici, in consonanza con la nuova sensibilità poetica segnata dalla ricerca di Ungaretti, Montale ed altri. In questo senso Guerra è colui che destina, in maniera più marcata e decisa, la sua lingua ad una poetica realistica, affermando una sensibile presa di distanza dai precetti della contemporanea lirica in lingua; un realismo, fra crepuscolare e populista, tipicamente romagnolo (lo stesso da cui prenderà le mosse più tardi un Pagliarani ed in cui insiste il Fellini memoriale di *Amarcord*), nel quale un sentimento fiabesco, che tocca zone di stupore infantile, danno conto di una condizione di scoperta "innocenza", d'una qualità della voce agente al di qua d'ogni ipoteca culturalistica.

In questo modo Guerra mostra di non credere, come ci avverte Spagnoletti,

⁷ C. Pedrelli, *La cumetta* (L'aquilone). Versi romagnoli (1942-1949), Faenza, Lega, 1949; di Pedrelli vedasi anche *Tre sogni*, "Il lettore di provincia", n. 3, dicembre 1970.

⁸ Versi di L. Ercolani, oltre che nella rivista forlivese "La Piè" (Anno XVI, 1976, p. 3), sono leggibili nei quaderni de *I trebb di piadarul*, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1973-74. Ma di Ercolani si ricorda soprattutto il suo impegno filologico concretatosi nel 1960 nella compilazione del *Vocabolario romagnolo-italiano* (Ravenna, Edizioni del Girasole, 1971).

⁹ A. Lugaresi, *I radisain* (I ravanelli), Forlì, Grafiche M.D.M., 1987.

“né nella poesia impegnata, né in una narrativa lirica capace di resuscitare qualche verità antica attraverso il mezzo linguistico. Ciò che lo tocca da vicino sono le piccole verità, i quadretti di vita campestre osservati, sui quali non aleggia alcuna superiore idea della vita”. Si ritrova, insomma, in lui la condizione psicologica che fu del Pascoli, ma senza particolari riferimenti tematici e soprattutto senza gli ingorghi patetici ed autoriflessivi che segnarono la poesia del poeta di San Mauro; e quanto possa aver inciso la suggestione pascoliana nelle scelte del Nostro e della poesia romagnola del Novecento bene è stato messo in evidenza da Claudio Marabini nel saggio *Pascoli e la letteratura romagnola*¹⁰.

Per quanto riguarda il carattere e le salienti del linguaggio guerriano, è Gianfranco Contini a ricordarci nella prefazione a *I bu* che quello di Guerra “detiene qualcosa di barbarico e irsutamente inedito” e che “letteralmente e tecnicamente, la sua varietà dialettale non è connotata da peculiari antichità”, ma appare “la più adatta ed omogenea a un piccolo mondo scaduto, suburbano, fatto di residui, brevemente illuminati da barlumi di coscienza aperti su sentimenti elementari, dove bazzicano animali guerci, rognosi e ripugnanti”. Ma se il mondo de *I bu* resta un preciso punto di riferimento per decifrare sia i temi che quel linguaggio “senza storia”, “basico”, “il meno remoto dalla tipologia del Guerra” (è sempre Contini che ci soccorre), nella produzione più recente¹¹ possiamo cogliere il poeta santarcangiolese in un più sensibile ascolto delle voci della memoria, votato alla specializzazione di un verso lungo, narrativo, in una singolare convergenza tra poesia e romanzo, che rende assai bene, accentuandone i tratti onirico-fiabeschi, l’incantata meraviglia, la viscerale anarchia del poeta di fronte a suggestioni più sottili della realtà della sua terra.

L’esperienza del Guerra dialettale, con il suo portato di novità psicolinguistiche, determina nella Romagna degli anni Settanta l’affermarsi di una pleiade di poeti in grado di esibire una maggiore consapevolezza di mezzi espressivi ed un rinnovato impegno artistico. Tra loro è da annoverare *in primis* quel Nino Pedretti, professore di lingua e letteratura inglese e buon traduttore di testi anglosassoni, che approda alla poesia in dialetto piuttosto tardi, ma sicuramente animato da una vocazione viscerale a riconoscersi figlio della sua terra e parte della sua gente. “Ho tentato in quest’ultimo mese di scrivere in dialetto la storia di questa gente. E l’ho scritta con tutto l’amore, la rabbia ed il tremore di cui sono capace [...]. Sono uno di loro e ho tutta la fierezza di esserlo” scrive infatti a Rina Macrelli nel 1973. È l’atto di nascita di *Al vòusi*,

¹⁰ C. Marabini, *Pascoli e la letteratura romagnola*, in AA.VV., *Giovanni Pascoli poesia e poetica*, Rimini, Maggioli Editore, 1984.

¹¹ T. Guerra, *Il miele*, Rimini, Maggioli Editore, 1981; *La capanna*, ibidem, 1985; *Il viaggio*, ibidem, 1987.

che uscirà nel 1975 ed al quale seguiranno nel 1977 *Te fugh de mi paèis* e nel 1981 *La chèsa de tèmp*¹².

Va subito detto che il repertorio raccolto da Pedretti nella sua produzione dialettale (che matura nel giro di pochi anni, verosimilmente tra il 1973 e il 1981, anno in cui lo coglie precocemente la morte) presenta parecchi punti di contatto con quello tipico di Guerra, fatta eccezione per una più determinata accentuazione del tono tragico. Del resto, già lo stesso dialetto per il poeta, come si esprime nella nota *Perché il dialetto* premessa ad *Al vòusi*, è una “lingua tragica”, “brutale” che gli serve per testimoniare “quello che egli ha veduto e cioè la miseria fisica e morale, l’ingiustizia, la sofferenza collettiva delle classi oppresse nella guerra, nel lavoro, negli uffici, nelle fabbriche”; ed in effetti il suo campionario figurativo è costituito da vecchi e bambini, ospedali, ritratti strapaesani, case ed eventi di un tempo che fu, bottegucce sordide ed affettuose: insomma, tutta una generica realtà paesana e derelitta descritta con quel sentimento populistico tipicamente romagnolo, di cui si è parlato anche a proposito di Guerra.

Sotto questo aspetto, il poeta “si propone come cassa di risonanza delle ‘vòusi’, mediatore anonimo egli stesso di un controcanto, che solo il dialetto può intonare. Il repertorio della memoria, interrogato dietro la pressione dell’ideologia, alimenta una vera e propria epopea popolare in cui si alternano e si contaminano violenze verbali e sentimentalismo, rabbia politica e malinconia campestre...” (Brevini). Nel Pedretti delle ultime prove, invece, caduto il populismo di *Al vòusi* e ricucito il frammentismo di *Te fugh de mi paèis*, si assiste “all’imporsi (citiamo ancora da Brevini) di una vera e propria poetica degli oggetti, sentiti come mute testimonianze che sopravvivono alle vite dissolute”, o umili presenze che aiutano a vivere in uno “scenario di solitudine e per così dire di riduzione vitale che fa da sfondo al colloquio con le cose, che il poeta dagli interni della ‘casa del tempo’ sembra condurre ormai nella prospettiva del congedo”.

Leggendo in progressione le sue poesie ci si accorge, inoltre, delle qualità musicali di questo autore, una musica che si effonde con semplicità, su fondi sospesi tra sogno e memoria, tra coscienza critica e visione sentimentale. Ma più che una vena di sentimentalismo si tratta di riscontrare in questo poeta, un senso di modernità ansiosa, capace di brevi ed intensi stati d’animo, sempre tesi ad una interna ricerca metafisica. Mettendo da parte le componenti tematiche tradizionali, cioè tutti quei motivi tramati per ultimo sul pascolismo e sul crepuscolarismo, affronta un’epica popolare con una novità di accenti che rimanda ad alcune grandi esperienze poetiche dell’ultimo mezzo secolo.

¹² N. Pedretti, *Al vòusi* (Le voci), Ravenna, Edizioni del Girasole, 1975 (Prefazione di A. Stussi); *Te fugh de mi paèis* (Nel fuoco del mio paese), Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1977 (Prefazione di A. Briigliadori); *La chèsa de tèmp* (La casa del tempo), Milano, All’Insegna del Pesce d’Oro, 1981 (Prefazione di C. Bo).

Impostata su un discorso epigrammatico ci pare l'esperienza poetica di Sante Pedrelli (1924), che si impone per la sua limpidezza, la sua semplice nozionalità di oggetti e sentimenti; una esperienza poetica cioè squisitamente pensata e ripensata (al punto da negarsi, quasi con puntiglio, ad ogni sistematico sbocco editoriale), nella quale il poeta, rifiutando il ruolo di una rappresentatività eccessivamente responsabile, si vede agire in una innocua solitudine di amori e dolori privati, nella illusione di trasmettere a qualcuno i suoi dati di riflessione e contemplazione, là dove, al contrario, non v'è che indifferenza e silenzio. Da qui l'esigenza "di abitare in una misura onesta, di non fare scena, di evitare la platealità" (R. Turci), ma di rifiutare nello stesso tempo ogni sorta di solipsismo e d'accogliere nella propria interiorità la presenza degli altri, nei termini di un sentimento di mutualità da opporre alla mobilità estraniante dell'esistenza.

L'esperienza poetica di Guglielmo Giovagnoli (1925), approdato alla pubblicazione solo nel 1988 con la raccolta *E zapatìn dal chèsi*¹³, sembra muoversi, invece, nell'ambito di una ricognizione, minuziosa ed insistita, della realtà umana e fisica di un microcosmo sociale rappresentato dal suo paese d'origine: San Mauro Pascoli; e lo fa affidandosi ad una memoria tenace, scrupolosa ed implacabile, capace di cogliere, attraverso un gesto, una parola, una situazione, una galleria sterminata di personaggi e fatti. Giornalista, pittore e poeta anche in lingua, Giovagnoli canta il paesaggio e la gente della sua terra con l'impeto di un poeta ottocentesco che trova le sue motivazioni originarie nella lingua pascoliana, non del Pascoli "infantile", ma del Pascoli che sa aggredire argomenti congeniali, e per maturità critica e per maturità sentimentale. È pascoliana, infatti, la vocazione ad una rilevazione molecolare della realtà, l'attenzione agli oggetti, come è pascoliana la qualità non impressionistica del discorso poetico; tuttavia, la poesia del Giovagnoli non è mai percorsa da una vena di malinconia elegiaca (anche se è sempre presente in lui la coscienza della fragilità umana, un *sensus finis*), non ha la vibratilità della percezione sensitiva, ma è piuttosto animata e sostenuta da una sotterranea *vis* ironica che raccorcia le distanze della memoria, facendo sì che le cose, i fatti, i personaggi del passato rivivano con indubbia evidenza nella suggestione della parola poetica.

Ma a fianco di una siffatta ricerca poetica (indubbiamente la più fedele della nostra società e dei nostri anni), opera nell'ambito della poesia romagnola contemporanea, un tipo di esperienza che fa leva sulla "demolizione" dall'interno degli oggetti e delle situazioni: una esperienza che si assume la consapevolezza critica del male del mondo, ne vede tutte le insidie, le indica, anche se non sempre sa o vuole andare al di là di questo, in una attiva posizione di giudizio. Il tratto di fondo di questa poesia è la negazione più o meno declinata entro l'am-

¹³ G. Giovagnoli, *E zapatìn dal chèsi* (Lo zampettino delle case), Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1988 (Presentazione di G. Bárberi Squarotti).

bito della mistificazione delle convenzioni sociali rappresentato dall'ironia o dalla satira: la nullificazione degli oggetti, dei miti sociali e familiari, della condizione umana, non al livello di un'aperta ribellione, ma a quello di una corrosione interiore, sottilmente portata nelle trame più riposte della interazione linguaggio-società. L'esempio più nitido di questa posizione è rappresentato dalla poesia di Walter Galli (1921), la quale nella sua lineare "durezza", nella secchezza del suo verso, compone davanti ai nostri occhi un epigrammatico quadro di vita familiare e sociale, nel quale l'apparente "divertissement" del poeta costituisce una specie eccezionale di rappresentazione rovesciata delle cose.

Si tratta di un atteggiamento in qualche modo contestatario che ha sostenuto sin dagli esordi la poesia del Nostro. Già ne *La pazinzia*¹⁴, infatti, Galli aveva dato un quadro storico e civile della guerra e della povertà, al di fuori d'ogni dialettalismo nostalgico o consolatorio, affermando al contrario, un tono satirico, dolentemente satirico se vogliamo, ma sicuramente immerso in un agonismo esistenziale connesso con l'unica fonte soggettiva di documentazione del reale: l'assunzione di strumenti di aggressione della realtà interiore e degli oggetti stessi, nel ritmo di confessione e rivelazione di sé.

Superando la convinzione secondo cui la scelta dialettale ha nociuto a lungo, prima in Italia e poi in Europa (essendo i letterati testardamente attaccati ad una concezione riduttiva, in chiave comica o erotica, del dialetto), Galli fornisce una decisiva certificazione, del linguaggio dialettale, quale strumento per un'alternativa autenticamente realistica e di comunicazione della poesia, coltivandosi con strenuo rigore, un testo poetico nel quale *la pointe* epigrammatica equilibra, con splendida antitesi in chiusa alla strofa, l'ipotesi di un patetico vaneggiamento dei versi precedenti. Il fondo cui il poeta è destinato, abisso di ogni paziente durata e termine estremo dello stesso scorrere del tempo (si veda per tutti *In chèv a la strèda*), è quello referenziale della storia; d'una storia minima, magari, ma sempre antecedente a qualsiasi elaborazione letteraria. Per lui infatti, come ci suggerisce R. Turci, prima della parola ci sono dei fatti da capire, delle situazioni da sbrogliare, delle problematiche da sciogliere; c'è l'ingiustizia, l'ipocrisia, la povertà, la sopraffazione, l'amore, la vita, la morte; e niente di tutto ciò è dato al poeta in parole già fatte, in versi già confezionati.

È una scelta metodologica, un'affermazione di poetica, che rappresenta, all'interno dello stesso sistema poetico novecentesco, una forma di eterodossia morale che riafferma i suoi principi antagonisti anche nella produzione poetica di Galli successiva al '76 e leggibile ora nel volume *Una vita acsé*¹⁵, nel quale la sperimentazione tecnico-gnoseologica della poesia appare ancora più serrata, quasi tradotta in formule, e lo scavo delle ragioni interiori indicato attraverso la

¹⁴ W. Galli, *La pazinzia* (La pazienza), Ravenna, Edizioni del Girasole, 1976.

¹⁵ W. Galli, *Una vita acsé* (Una vita così), Venezia, Edizioni del Leone, 1989 (Prefazione di P. Civitareale); il volume recupera la plaquette *E' distèin* (Il destino), Mondovì, "Ij babi cheucc", 1986.

scelta, nella realtà, dei correlativi allegorici degli elementi etici e psicologici non più determinabili con le semplici metafore dei sentimenti per la pluralità e la insospettabilità degli aspetti dell'esistenza di fronte agli eventi di sempre: l'amore, la famiglia, la morte, il sesso, la pazzia, il sangue. Nei momenti migliori di *Una vita acsé* (dove il poeta si concede anche, *sub specie imitationis*, il piacere di una rivisitazione personale della poesia antica, segnatamente dall'Antologia Palatina e da Marziale) spicca proprio l'inesausta capacità del poeta di riportare ogni nozione del mondo esterno a significare le inquietudini più profonde dell'uomo, raggiungendo un punto assai prossimo ad un'adeguazione della poesia dialettale ai livelli sperimentali della poesia del Novecento italiano.

Un discorso a parte esige il caso di Giuliana Rocchi (1922), santarcangiolese come Guerra, Pedretti, Baldini, Fucci, della quale si conoscono finora due raccolte di versi: *La vóita d'una dòna* e *La Madòna di Garzéun*¹⁶.

Della poesia in lingua, quella dialettale spesso tende ad essere la replica satirica o l'alternativa popolarasca, tant'è che, prima di Porta e di Belli, nessun poeta dialettale aveva la consapevolezza di rappresentare una linea a parte nello sviluppo della nostra letteratura. Di conseguenza, quando oggi si parla di poesia in dialetto occorre distinguere tra due orientamenti: quello tendente a restare fedele alle norme tradizionali e l'altro attento ad adottare temi e movenze stilistiche che si richiamino alla grande lirica nazionale.

Ebbene, ci pare che la singolare, umanissima esperienza poetica della Rocchi, se ad una tendenza deve essere riconnessa, sia da ascrivere nell'ambito di una tradizione dialettale che esibisce più i tratti di una naturalità linguistica pregrammaticale che gli esiti di un orientamento popolaresco coltivato nei sotterranei, spesso angusti e desueti, del municipalismo. Si vuol dire che il canto della poetessa santarcangiolese si affida *tout court* alle risorse d'uno spoglio primitivismo, di cui possiede tutte le carenze e tutte le virtù.

Quella della Rocchi infatti è una poesia che nasce dalla convenzionalità prosastica di un naturalismo a priori, non ripensato, come espressione di una integrale *naïveté*, in cui l'equazione popolare-realistico non ha sempre una valenza assoluta, in quanto la poetessa, nella sua poesia, non rappresenta verosimilmente che se stessa, priva come appare di una coscienza socioculturale sovraregionale, e dunque di riflessione poetica, limitandosi a cantare semplicemente i propri sentimenti e le proprie situazioni, secondo convenzioni monodiche, laddove le modalità dialettali affermatesi posseggono una tradizione non meno colta ed antipopolare di quella della lingua.

Tuttavia, poiché oggetto più o meno esplicito è una condizione popolare, una

¹⁶ G. Rocchi, *La vóita d'una dòna* (La vita di una donna), Rimini, Maggioli Editore, 1981, e *La Madòna di Garzéun* (La madonna dei garzoni), ibidem 1986. Entrambe le raccolte sono a cura di R. Macrelli.

tale poesia non manca di un alacre e sincero umanitarismo, nella specie di un pragmatico dono di sé, e quindi di una autentica istanza realistica, in presenza di doti che hanno concrezioni formali descrittive d'una vigoria linguistica naturale, quasi una eredità biologica rilevante, con la pronuncia impressa profondamente nella sua non comune personalità.

Come scrive Zanzotto parlando di Noventa, il poeta dialettale tende a comunicare “con la sede materna, con un fondamento che concede atemporalmente, in una *durée* che tutto rinsangua, la vita dell'oggi e del domani; e insieme una possibilità immediata di ripiegamento, di rifugio e di protezione. Il dialetto-madre è dunque ciò che copre, che permette di arretrare...”. Sono indubbiamente più d'una le zone da raggiungere in questa strategia dell'arretramento. Oltre al recupero di strumenti melici e di un lessico a tutto tondo, per una poesia di profonda umanità e sapienza civile, per i dialettali d'oggi bisogna tenere conto anche del recupero di una certa autosufficienza, vista come portato quasi naturale della lingua, e riscontrabile nella migliore disposizione allo spaesamento dei dialetti, costretti a reggere catene di significati che sono loro abitualmente estranei. Lo spaesamento del dialetto si accresce anche in relazione alle strutture metriche che rifiutano il *cantato* vernacolare e si muovono sul piano delle sperimentazioni novecentesche, nella fuga dall'eloquenza, nell'aspirazione ad un linguaggio dimesso, quotidiano, legato alle cose e dalle cose evocato. È naturale perciò che l'attuale sperimentalismo dialettale venga ad assumere l'aspetto di una marcia *à rebours* verso zone di vera e propria preistoria psicologica, come avviene, ad esempio, nell'esperienza poetica di Zanzotto. Ma l'*endofasia* del dialettale è anche un tuffarsi dentro ai dialetti perché appaiono, di fronte all'aggressività antiumanistica della nostra epoca, l'unico strumento atto ad esprimere, senza necessarie ironie e senza eccessive smobilitazioni strutturali, i temi costanti della natura e dell'uomo.

Ci pare che l'esperienza poetica di Raffaello Baldini (1924) possa rientrare plausibilmente in questi schemi, tanto appare estraniato e persino elusivo, nella sua poesia, il rapporto con una ortodossia della realtà. Affermatosi sin dal 1976 con la raccolta *E' solitèri*, alla quale faranno seguito *La nàiva* del 1982 e *Furistìr* nel 1988¹⁷, Baldini nasce come poeta in dialetto romagnolo con non poche ascendenze culturali, tutte riconducibili alla prima generazione novecentesca romagnola, attraverso cui recupera movenze ed umori di quel poeta ottocentesco di vasta notorietà che fu Olindo Guerrini, ripulito ovviamente d'ogni patina strettamente regionale. E non v'è dubbio che proprio dal Guerrini gli proviene quella ispirazione di tipo narrativo che lo colloca stilisticamente defilato rispetto ad autori come Guerra, Pedretti, Baldassarri, la cui

¹⁷ R. Baldini, *E' solitèri* (Il solitario), Imola, Galeati, 1976; *La nàiva* (La neve), Torino, Einaudi, 1982 (Prefazione di D. Isella); *Furistìr* (Forestiero), Torino, Einaudi, 1988 (Introduzione di F. Brevini).

esperienza poetica spesso nasconde sotto un'apparenza di narratività, agglomerati sostanzialmente lirici.

Anche la predilezione per veri e propri casi patologici, ai quali sono riconducibili molti suoi personaggi, non è fuori luogo pensare che gli discenda dallo stesso poeta forlivese, sempre disponibile come sappiamo a estrose caratterizzazioni di personaggi e situazioni emblematiche del suo tempo e della sua Romagna. Ma mentre il Guerrini tendeva esclusivamente ad esprimere una condizione psicologica di naturale gioia e serenità, Baldini tende a mascherare, nella soluzione comico-satirica dei suoi versi, situazioni segnate da un profondo malessere e personale e sociale, a specchio della nevrosi collettiva che caratterizza le società industriali moderne.

Nella fase più matura della sua esperienza (rappresentata verosimilmente da *La nàiva*, nella quale la forma più distesa delle composizioni consentono di approfondire meglio i temi proposti) la nevrosi del soggetto, il malessere personale, tende ad oggettivarsi, a transitare dall'io alla realtà, facendoci approdare ad una posizione di più marcato pessimismo. Osservando attentamente la realtà naturale che lo circonda con le sue "mostruose escrescenze" Baldini "individua quel che nella vita è il gioco più stregato delle dissimiglianze, degli sconcertanti capricci della diversità. Sicché non c'è da sorprendersi se nel successivo volume, *Furistìr*, la figura che meglio si evidenzia non è quella del paranoico, presentata nelle precedenti raccolte, ma addirittura dell'uomo che proprio nella normalità trova, per coltivarla in privato, la più stizzosa, maniacale autorizzazione a difendere la sua diversità" (Spagnoletti). Parallelamente sul piano formale ciò coincide con una sorta di destrutturazione del testo. È il caso della composizione *E' malàn*, dove, come fa rilevare Franco Brevini, "Baldini perviene ad una sorta di stenografia narrativa: il poemetto, infatti, accumula in modo puramente casuale una quantità di potenziali situazioni narrative, disperse ancora prima di essere svolte e ridotte ad un confuso rumore di fondo, che inutilmente invoca un senso".

Rispetto a quello di Baldini, il discorso poetico di Tolmino Baldassari (1927) si affida più ad una scansione del cantabile che del narrato, per cui le suggestioni culturali estraibili dal contesto della sua esperienza sono più plausibilmente riconducibili ad una misura pascoliana che guerriniana. Non che si possa parlare di ricorso palese alla prosodia ed al cifrario fantastico del Pascoli, tuttavia non possiamo ignorare la presenza di certe nomenclature ed il fatto che, come per il Pascoli, siamo di fronte ad una poesia delle cose, ad una poesia cioè dettata dalle cose stesse, con le quali il poeta conduce la sua esistenza.

Partito con la raccolta *Al progni sérbi*¹⁸, nella quale impegno civile e movenze elegiache si contaminano nella poetica d'una memoria fantasticante ("Mi per-

¹⁸ T. Baldassari, *Al progni sérbi* (Le prugne acerbe), Ravenna, Edizioni del Girasole, 1975 (Prefazione di Umberto Foschi).

seguita l'immagine di isole e magiche spiagge senza numero": da Yeats), Baldassari perviene nelle raccolte successive¹⁹ ad una *Weltanschauung* intrisa di un marcato pessimismo e di un senso tragico della solitudine, per cui la realtà naturale diviene per lui lo specchio in cui si riflette e si verifica, come in una solenne cassa di risonanza, l'avventura esistenziale dell'uomo, con un montaggio di immagini invocate a spegnere ogni possibile dialettica tra il destino umano e la scena del mondo. Sotto questo aspetto, quella di Baldassari è la poesia della comparazione colta come identità, delle corrispondenze giocate direttamente come equazioni, delle metafore elementari del linguaggio sviluppate con sapiente misura per essere trattate come cosa salda. La sua tenuta di poeta, inoltre, è sempre congiunta ad un'aura stupefatta e sgomenta di brividi, a situazioni di sospesa allucinazione, ad un fascio dolorosamente onirico di incanti, sciolti nei modi di un ardito visionarismo.

Nostalgico da sempre di un universo originario, Baldassari vi traduce il suo innato senso di perdita in un disegno perfettamente formato, dove entrano nomenclature private di umanità, secondo quella espressione rilkiana che si ritrova nella nota lettera indirizzata a Witold von Hulewicz nella quale cerca di spiegare quanto aveva espresso nelle *Elegie duinesi*: "Ancora per i padri dei nostri padri una casa, una fontana, una torre sconosciuta, persino la loro propria veste, il loro mantello, erano infinitamente più familiari; quasi ogni cosa un vaso, in cui essi già trovavano l'umano e accumulato ancora altro umano. Ora [...] le cose inanimate, vissute, consapevoli con noi declinano e non possono più essere sostituite. Noi siamo forse gli ultimi che abbiamo ancora conosciuto tali cose". In tal senso, la poesia di Baldassari si presenta come estrema testimonianza di questa ontologia del declino, di questa separazione tra l'io e le cose, in mezzo alle quali lo stesso io è pur unanimamente cresciuto; e il "reale" si manifesta come una pluralità di emozioni ed oggetti, sensazioni e ricordi che prendono vita in un tempo unico ed in un contesto psicologico altrettanto unico, come coscienze antagoniste alla ricerca di una soluzione capace di ricucire il passato ed il presente e reintegrare l'ordine infranto del mondo. Su questo sfondo, apparentemente concluso, la dialettica che porta a superare l'intima lacerazione si configura come passaggio all'interno di una struttura testuale immobilizzata, in una successione di visioni individuali che coesistono senza entrare in processo propriamente drammatico.

Di conseguenza la sua poesia riesce a comunicare in virtù di una tensione lirica che si fa immediatezza astratta, benché nutrita di immagini e figure in risalto che si succedono e si accavallano imprevedute. La sua frase si offre come

¹⁹ T. Baldassari, *E' pianafört* (Il pianoforte), Ravenna, Edizioni del Girasole, 1977 (Prefazione di G. Laghi); *La campàna*, Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1979; *La néva* (La neve), Forlì, Forum/Quinta Generazione, 1982 (Prefazione di F. Brevini); *Al rivi d'èria* (Le rive d'aria), Firenze, Il Ponte, 1986 (Commento di F. Loi).

l'esito di un attrito costante con la complessità irriducibile di una realtà evidente eppure nascosta; è con la parola stessa che oppone un'accanita resistenza e che diviene poi il tramite di un canto reticente eppure ininterrotto. L'oggetto del suo sguardo è sempre qualcosa che rimarrà sostanzialmente sconosciuto e il poeta ha coscienza di muoversi nella paura di perdersi nel proprio silenzio, tra attimi di luce improvvisa ed altrettanti improvvisi oscuramenti, dove le parole emergono nondimeno pesanti come figure umane.

Come Baldassari, anche Gianni Fucci (1928) è poeta essenzialmente lirico e come Pedretti anche Fucci comincia a scrivere in dialetto nel 1973. Attualmente ha all'attivo due raccolte di poesie: *La mórta e e' cazadòur* ed *Êlbar dla memória*²⁰ nelle quali esibisce, nella prosecuzione fedele ad una idea novecentesca della poesia, un impegno non banale, sia nella prospettiva di una rinnovata edificazione di un mondo ancora contemplabile e soprattutto vivibile, sia nelle forme meno amabili di un realismo orfico, entro cui le cose acquistano il valore e la funzione di un alfabeto di assolutezza. Sul piano formale assistiamo a soluzioni stilistiche che denunciano ascendenze di prestigio, le quali se da un lato imprimono al discorso un suggello di raffinatezza lessicale, di dominio eccezionale delle valenze espressive, dall'altro costringono il dialetto ad accettare gli esiti di una sorta di sperimentazione *in vitro*. Le "deformazioni" stilistiche di Fucci si imparentano allora con certi sperimentalismi barocchi, i quali, per eccesso di preoccupazione nei confronti del nuovo, cercano di esorcizzarlo raccogliendone il numero maggiore di esempi, entro la disciplina della enumerazione.

Il corposo verso di Fucci diventa quasi stenogramma in Mario Bolognesi (1930-1976), autore parsimonioso quanto compiuto nel darci una immagine del suo mondo poetico. Scrittore di un solo libro: *A ócc avìrt*²¹, nel quale sono raccolti sia i versi in lingua che in dialetto, Bolognesi, con la sua poetica dell'infanzia così tramata di simboli, dimostra che il decadentismo è un passaggio obbligato in ogni area dialettale e che soprattutto entra nella formazione di quei poeti sensibili agli effetti formali, come è il caso del Nostro. In Bolognesi, inoltre, le tracce del decadentismo (un decadentismo tra pascoliano ed ungarettiano) viene ad incontrarsi con una sorta di "schizomorfismo" che riduce ogni "accidentalità" formale e sentimentale ad un intenso rammemorare, sciolto in una elegia fortemente familiare, in una forma cioè di *recherche du temps perdu* nella quale il passato è visto come altro da sé (*Che tabach*: si noti nel dimostrativo *che=quel*, quale distanza il poeta pone tra il sé dell'oggi e il sé dell'ieri) e quindi pedinato ed indagato sotto la specie dell'inappartenenza, non sul piano di una situazione antagonista o di inerzia psicologica, ma su quello di una sofferta saggezza; la

²⁰ G. Fucci, *La mórta e e' cazadòur* (La morte e il cacciatore), a cura di R. Macrelli, Rimini, Maggioli Editore, 1981; *Êlbar dla memória* (Alberi della memoria), ibidem, 1989 (Introduzione di F. Brevini).

²¹ M. Bolognesi, *Didascalie per una istantanea. A ócc avìrt* (Ad occhi aperti), Ravenna, Arti Grafiche, 1973.

saggezza di chi da tempo ha doppiato le terre del sogno e delle illusioni e guarda, perciò, le cose con affettuoso distacco.

Il ritorno della lirica verso il dialetto, inserendosi nelle forze di differenziazione regionale che ancora permangono a livello della lingua, fa della tradizionale tensione fra lingua e dialetti il perno delle sue operazioni regressive. Accade allora che, proprio nel momento in cui i dialetti appaiono più irrimediabilmente condannati all'estinzione, usufruiscono, sul piano letterario, di una particolare situazione di favore. È il caso, per quanto riguarda la poesia dialettale romagnola, di Nevio Spadoni (1949), Giovanni Nadiani (1954) e Giuseppe Bellosi (1954), tre giovanissimi la cui esperienza poetica, rispetto alle generazioni precedenti, si trova costretta ad operare in un sistema linguistico nel quale il confronto, sul piano della prassi quotidiana, tra lingua nazionale e dialetto pende tutto a favore della prima.

Tra coscienza della decezione ed astrazione illusiva si muove la poesia di Nevio Spadoni²²; una poesia la cui misura tipica è quella del componimento breve, tutto chiuso nella sua prevista durata d'occasione paesaggistica e di stato dell'anima, di osservazione o di penseroso giudizio sulle cose, entro uno schema ideologico che oppone il sogno alla ostilità della vita, la coscienza del presente alla corsa inarrestabile del tempo. Al contrario Nadiani²³, come sottolinea Bellosi, "è l'autore più di tutti attento all'aspetto fonico del dialetto e della versificazione", per cui la sua è una poesia che si destina più all'ascolto che alla lettura. Nondimeno, il suo assetto testuale offre più di una *chance* per assegnarle una esemplarità di finezza di stile, d'essenzialità di dettato, di gusto lessicale, su una linea di dichiarata e decisa aridità di oggetti, di disposizione di un mondo fermo nei brulli, ventosi loculi di un cimitero di memoria, di sensazioni, di situazioni ridotte a frammento. Diversa l'esperienza di Bellosi, condensata per ora in due plaquette: *I segn* ed *E' paradìs*²⁴. Appassionato studioso della cultura di tradizione orale e della letteratura dialettale della Romagna, si può dire che il poeta nasce in Bellosi ai margini di una civiltà contadina nel punto di disfacimento (una luminosità delicata, una intenzione di sommesso diario e confessione, di pietoso disegno delle cose care, delle esperienze dolorose, degli incontri, delle persone conosciute e perdute), nella quale, tuttavia, è così profonda-

²² N. Spadoni, *Par su cont* (Per conto suo), Ravenna, Cooperativa Guidarello, 1985 (Presentazione di G. Bellosi); *Al voi* (Le voglie), Ravenna, Longo Editore, 1986 (con una lettera di G. Bárberi Squarotti); *Par tot i virs* (Per tutti i versi), Udine, Campanotto Editore, 1989.

²³ G. Nadiani, *Dagli assetati campi. Poesie e traduzioni dall'opera poetica di Greta Schoon*, Ravenna, Cooperativa Guidarello, 1984 (Presentazione di G. Pizzol); *Orme d'ombra. Poesie e traduzioni dall'opera poetica di Oswald Andrae*, ibidem, 1986 (Presentazione di G. Bellosi); *E' sèch* (Il secco). Poesie (1977-1988), Faenza, Mobydick, 1989 (Presentazione di G. D'Elia).

²⁴ G. Bellosi, *I segn* (I segni), Ravenna, Edizioni del Girasole, 1980; *E' paradìs* (Il paradiso), Forlì, Quaderni di "Nuovo Ruolo", 1982.

mente calato che la poesia in lui non può realizzarsi che in presenza dei suoi “segni”, nelle forme cioè in cui essa ci ha plasmato e continua ad agire in noi attraverso le vertigini della memoria, la sola capace di garantire una estensione comprensibile alla nostra vita. Sotto questo aspetto, la poesia di Bellosi si intride del giustificato timore d’una perdita, del rischio di un’afasia; tuttavia il poeta le si affida nonostante la coscienza della sua precarietà, convinto che il suo rifugiarsi nel bozzolo del dialetto non si limita solo ad un mondo regressivo, ma potrà consentire di inserire i suoi valori nel *plen air* di una nuova lingua poetica.