

*Alessio Ricci**
Università degli Studi di Siena

“NON SENTO NIENTE, E INVÌCI Ò SINTÌ TÓTT”.
L’ITALIANO NEI VERSI IN DIALETTO ROMAGNOLO
DI RAFFAELLO BALDINI

Abstract: A partire soprattutto dalla raccolta *Furistir* (1988), le poesie nel dialetto di Santarcangelo di Romagna di Raffaello Baldini si arricchiscono di sintagmi, spezzoni, battute e interi versi in italiano. Il presente contributo intende sondare quali effetti poetici abbia portato con sé il sempre crescente contatto fra il dialetto romagnolo e l’italiano nei versi del poeta.

Parole chiave: *poesia, Raffaello Baldini, dialetto di Santarcangelo di Romagna, italiano, diglossia, stilistica.*

Definito venti anni fa da Pier Vincenzo Mengaldo (1995: IX) “uno dei tre o quattro poeti più importanti d’Italia” – e addirittura posto, in un seminario del 2004, “nel seggio più alto dell’odierna poesia italiana” (Mengaldo 2007: 37) –, Raffaello Baldini (1924–2005) ha sistematicamente perseguito, nelle sei raccolte di versi in dialetto romagnolo pubblicate fra il 1976 e il 2003 (cfr. qui i Riferimenti bibliografici), un ideale di poesia di matrice parlata o, meglio, parlato-recitata, come appare evidente a chiunque abbia letto (o ascoltato) uno dei suoi portentosi monologhi e intrecci polifonici che in centinaia di versi – come sovente accade – lasciano letteralmente senza fiato (e come dimostrano anche i quattro assolo teatrali scritti a partire dagli anni ’90)¹.

Il suo – va precisato subito – non è un dialetto di parole arcaiche ormai inesorabilmente perdute; è un dialetto modernissimo, una lingua poetica costruita, anziché sulla materia lessicale, sulla struttura sintattica e sulla linea intonativa. Come ha detto Gian Luigi Beccaria (2007: 15), “Baldini è maestro nella tecnica del dialogare, è un tecnico del suono, del ritmo,

* alessio.ricci@unisi.it

¹ Cfr. Baldini (1998, 2008).

della sintassi”. Lo dimostra innanzitutto la cascata di fenomeni tipici del parlato che si riversa nei suoi componimenti – dai cambi di progetto agli inceppamenti, dalle dislocazioni alle frasi scisse, dagli accumuli di riempitivi e connettivi alle ellissi e ripetizioni, dai tratti fatici e conativi alle caratteristiche della deissi². Ma lo dimostra anche un uso sapientissimo della punteggiatura e della partizione strofica, su cui in questa sede non potrò soffermarmi. Dirò solo che, da un certo momento in poi (cioè dalla raccolta *Furistir* del 1988), Baldini ricorrerà quasi esclusivamente alla virgola – oltre che al punto esclamativo e soprattutto interrogativo (i suoi personaggi sono soliti porsi molte domande) –, un vero e proprio profluvio di virgole (da leggersi, se vogliamo, come il corrispettivo poetico dei tre punti di sospensione della prosa di Céline) che sembra frantumare ancor più i già frantumati versi canonici (endecasillabi e settenari) nel dialetto santarcangiolese³: un dialetto ispido, irsuto, saturo di monosillabi spesso a uscita consonantica, sicché il verso, lungi dall’essere fluido e cantabile, si presenta veloce, sincopato⁴. Ecco allora che la virgola diviene strumento fondamentale, perché, come ebbe a dire lo stesso Baldini, se non si spezza di continuo anche nella scrittura la linea del discorso poetico, si finisce con il ritrovarsi fra le mani “soltanto dei versi” (Beccaria 2007: 18). Invece la voce di Baldini, le voci del grande coro baldiniano hanno bisogno di dare vita ai versi della tradizione, di trasformarli in parlato, giacché, come si legge in un’intervista al poeta del 1996, “l’essenza del dialetto, almeno per me, è l’oralità” (Baldini 1996). Un’oralità che il poeta ha appreso, diciamo così, sul campo, a mo’ di dialettologo, fra le chiacchiere e i racconti che ascoltava da bambino nel “Caffè Trieste” di Santarcangelo, gestito dalla famiglia (cfr. Martignoni 2007: 26).

A un mezzo espressivo tanto moderno corrispondono personaggi altrettanto attuali che ci dicono le loro solitudini, ansie, paranoie; personaggi per i quali non a caso la critica ha fatto i nomi di Kafka, Beckett, Bernhard. Insomma, come sovente accade nei grandi autori, il lavoro linguistico di

² Si veda per esempio il referto di Benzoni (2011: 325): “Baldini mira ad un parlato-parlato, la cui riproduzione interessa sempre più organicamente le strutture del discorso e della sintassi”.

³ Da Dante Isella in poi si è visto nell’uso sempre più regolare e sistematico delle due misure versali “l’esigua iniziativa di porre, o di tentar di porre, un minimo d’ordine, quale che sia, nel caos delle parole” (Isella 1982: VI). Su metrica e punteggiatura baldiniana si vedano anche Brevini (1988: VI–VII n. 5), Mengaldo (1995: X–XIII) e Martignoni (2004b: 64–65).

⁴ Mengaldo (1995: XI) ha osservato che il verso prediletto da Baldini “in realtà assomiglia molto più a un pentametro inglese che a un endecasillabo nostrano”.

Baldini “è tema, stile, psicologia, storia” (Martignoni 2007: 29 e, soprattutto, v. Mengaldo 1995).

Uno degli ingredienti più sapidi e interessanti delle poesie-pièce baldiniane – soprattutto a partire dalla terza silloge, *Furistìr* – è l’incremento di spezzoni, interi versi e dialoghi in lingua nel tessuto santarcangiolese⁵. Detto in altri termini: la poetica allucinata e surreale di questo “dialettale per necessità”⁶ ha dovuto fare i conti, da un certo momento in poi, “con la modernità, con la realtà sociolinguistica attuale” (Beccaria 2006: 257).

Ce lo spiega chiaramente lo stesso Baldini, nell’intervista già ricordata del ’96: “se si vuole restituire l’oralità del dialetto non si può non registrarne la crescente mescolanza con l’italiano. Basta passare mezz’ora al caffè per accorgersene. Una volta i «dialettanti»⁷ parlavano italiano solo col dottore e con il maresciallo dei carabinieri. Oggi se vogliono parlare di questo o di quello devono metterci molto italiano, perché questo o quello o quell’altro, insomma quasi tutto (non tutto) succede in italiano” (Baldini 1996). Ma già in un intervento sulla rivista “Poesia” del 1988 il poeta aveva ben presenti i termini della questione: “parlare e scrivere il dialetto vero, o parlare e scrivere il dialetto che la gente parla oggi? [...] Perché da tempo il dialetto sta imparando l’italiano. Chi dice più, al mio paese, «ciutéur» o «burcét»? Oggi si dice «tap» o «scarpéun». Ma i giovani non dicono nemmeno così, parlano italiano” (Baldini 1988b).

È così allora che – a partire da *Furistìr* e poi in maniera sempre più massiccia e polimorfa fino all’ultima silloge del 2003, *Intercity* (passando per *Ad nòta* del 1995 e *Ciacri* del 2000) – dentro la grande commedia di *ciacri* (‘chiacchiere’) baldiniana sembra come se nella coscienza linguistica dei personaggi il dialetto non abbia più la forza di trovare da solo le espressioni adeguate, e quindi l’italiano – quell’italiano che “taglia al dialetto l’erba sotto i piedi, lo «lavora» al corpo, lo sventra” (Baldini 1988b) – si fa quasi controcanto dell’oralità dialettale, dal momento che “quasi tutto (non tutto) succede in italiano”.

⁵ Già Brevini (1988: VI–VII n. 5) aveva giustamente rilevato che la “contaminazione dialetto-italiano [...], invece di svolgere una funzione espressionistica, obbedisce in *Furistìr* al bisogno di documentare una tendenza linguistica operante al livello dell’uso: è strumento di realismo”.

⁶ Cfr. Mengaldo (1995: IX–X) e Brevini (1988: VII–VIII).

⁷ Così il poeta spiega, in un’intervista del 2003, la preferenza per *dialettante* rispetto a *dialettologo*: “dialettologo non mi piace, mi fa pensare al grammofono. E poi dialettante contiene un po’ d’ironia, e, se riferito non tanto ai parlanti quanto agli scriventi in dialetto, può contenere un po’ d’autoironia. Che non fa mai male” (Gavagnin e Dal Bon 2003: 125).

Se andiamo ad analizzare questo italiano saltuario dei “dialettanti” di Baldini, ci imbattemmo in una lingua non di tipo regionale, bensì schietta-mente colloquiale: un italiano di plastica, di massa e di consumo, l’italiano del luogo comune e della televisione⁸. Ma queste chiazze di lingua nelle voci di dialettofoni di una certa età possiedono una straordinaria varietà funzionale e stilistica⁹. Di cui si proverà ora a dare solo qualche assaggio¹⁰.

Una delle tecniche poetiche – se così si possono chiamare – maggiormente sfruttate, soprattutto nell’ultima raccolta, consiste nel ricorrere a frammenti d’italiano che fanno eco al dialetto: la lingua “traduce” il dialetto e ne potenzia l’espressività nei momenti topici del monologo, come se il cambio di codice rappresentasse una risorsa comunicativa per accostarsi meglio all’interlocutore, per porsi sul suo stesso piano espressivo. Prendiamo *I dutéur* (‘I dottori’, in Baldini 2003)¹¹, in cui una voce anziana, dopo averci raccontato la sequela di pericoli mortali scampati nel corso di una vita, si ritrova ora a fare i conti con la depressione. In questi versi, l’italiano sembra essere a più riprese una sorta di amplificatore dei ricordi evocati in dialetto, sia che si tratti di un bombardamento, durante una battaglia a Tobruk (seconda guerra mondiale), di cui il monologante è stato vittima tanti anni prima:

“asi, lamiri, un fómme, / a so ’rvènz alè un pèz imbacucléid, / a s sémm salvè in tri quatar, / ch’ilt, tótt brandéll, e’ paracadutista, / a l’ò vést dòp, ta n l’arcnunsévi, mè / quant i m’ à tiràt fura, ch’ a n mu n séra / fat gnént, *però a n zcuréva, mo gnénca tartaiè, avevo perso / la parola*, ò ravié a dí quel la sàira / de dé dòp, ch’ l’è ormai pas tèt ad che témp, / mo quant a i péns, vè al mèni, a trém ancòura” (vv. 103–113; il corsivo, qui e più avanti, è sempre mio);

⁸ Stussi (2005: 333) ha scritto: “non c’è spazio, se ho ben visto, per il vero e proprio italiano regionale, ma solo per lievi cedimenti indotti, nonostante le buone intenzioni, dal sostrato dialettale”.

⁹ “In termini generali, della tradizionale contrapposizione lingua-dialetto Baldini fotografa con acuta sensibilità sociolinguistica manifestazioni che nell’uso corrente sfruttano valori connotativi veicolati da anche poche parole in lingua immesse in un flusso compattamente dialettale” (Stussi 2005: 329).

¹⁰ La questione dell’intreccio dialetto-lingua nell’ultima raccolta di Baldini è stata affrontata specialmente da Martignoni (2004a: 255–277). Fondamentale, sul versante linguistico e stilistico, Stussi (2005: 328–333). Cenni altresì in Geymonat (2007: 112–115 e 122), che si occupa segnatamente della questione delle varianti d’autore, questione per la quale Stussi (2007: 47) auspica quanto prima “una rigorosa edizione diacronica” dell’intero corpus baldiniano. Da segnalare infine il recente contributo di D’Onghia (2017).

¹¹ Già presente, con soli 32 versi, in Baldini (1976), è fra le quattro poesie fatte cadere nel passaggio a Baldini (1982): si tratta quindi di una sorta di tardo recupero e riscrittura che approda, in *Intercity*, alla misura di 363 versi.

“assi, lamiere, un fumo, / sono rimasto lì un bel po’ intronato, / ci siamo salvati in tre o quattro, / gli altri, tutti brandelli, il paracadutista, / l’ho visto dopo, non lo riconoscevi, io / quando m’hanno tirato fuori, che non m’ero / fatto niente, però non parlavo, / ma neanche tartagliare, avevo perso / la parola, ho cominciato a dir qualcosa la sera / del giorno dopo, che è ormai passato tanto di quel tempo, / ma quando ci penso, ve’ le mani, tremo ancora”¹²;

sia che si tratti di quella che doveva essere un’amena gita ai laghi con gli amici, tramutatasi però in una tragedia stradale (si veda qui più avanti):

“pu la gita si Lègh, de stentaquàtar, / a sérmi partì al zéinch, un’alegréa, / cantè, réid, l’è stè a Como, andémmi sò / *par avdài da d’in èlt, che è un vedere, / da sopra, un panorama, vedi tutto, / pèrch, vélli, e’ lègh, par la strèda, dal curvi*” (vv. 167–172);

“poi la gita ai Laghi, nel settantaquattro, / eravamo partiti alla cinque, un’allegria, / cantare, ridere, è stato a Como, andavamo su / per vedere dall’alto, che è un vedere, / da sopra, un panorama, vedi tutto, / parchi, ville, il lago, per la strada, delle curve”.

Ed ecco soprattutto come il protagonista, verso la conclusione del lungo monologo, esprime l’incapacità di spiegare il proprio stato attuale di disagio psicologico, finendo magari per ricondurlo all’influenza della realtà esterna, la realtà lontana – conosciuta solamente attraverso i mezzi di comunicazione di massa – dei fatti di cronaca nera e di guerra:

“no, mè, l’è di mumént, / a m sint dréinta, a n’e’ so, l’è cumè un bsògn, / u m vén vòia da pianz, / *che io stesso, anch’io mi domando, / mo a n tròv, non trovo*, no, ecco, dal vòlti / a péns: u n sarà tòtt sti amazamént? / bòmbi, i spèra, i s’amaza dimpartòtt, / tòtt i dè u s sint ’d cal rabi, ta li vàid / ma la televisiòun, òura ’d magnè” (vv. 316–323);

“no, io, sono dei momenti, / mi sento dentro, non so, è come un bisogno, / mi viene voglia di piangere, / che io stesso, anch’io mi domando, / ma non trovo, no, ecco, delle volte / penso: non saranno tutti questi ammazzamenti? / bombe, sparano, s’ammazzano dappertutto, / tutti i giorni si sentono di quelle cose, le vedi / alla televisione, all’ora di mangiare”.

Qui, ancor più che nei versi precedenti, l’effetto eco dell’italiano (“mo a n tròv, non trovo”) si ha in un punto di particolare tensione all’interno del monologo e possiede una indubbia “forza convalidante” (Stussi 2005:

¹² Le traduzioni, che riporto in corpo minore, sono sempre quelle di Baldini; il quale le definiva un “semplice calco italiano del dialetto. Sono traduzioni di servizio” (Gavagnin e Dal Bon 2003: 125). Sul tema della traduzione e autotraduzione della poesia in dialetto cfr. Mengaldo (2017; pp. 315–317 sul nostro poeta).

333)¹³. Il meccanismo può presentare perfino una sorta di ripresa ed espansione all'interno della voce che parla. Per esempio, in *Ignurènt* ('Ignorante', sempre in Baldini 2003) il protagonista – un calzolaio che avrebbe voluto studiare ingegneria, il quale si ritrova ad ammirare (quasi fosse un novello Leopardi delle generose illusioni) il perfetto funzionamento della natura (vv. 154–160) – il protagonista, dicevo, non riesce a scovare le parole (come capita spesso ai personaggi baldiniani) per spiegare il segreto del mestiere di ciabattino:

“e’ mi bà / e’ féva e’ canzulèr, / e ò fat e’ canzulèr, che e’ canzulèr / e’ pèr acsè, mo l’è un lavòur *ch’u i vó*, / *cm’òì da déi? ci vuole*, parchè ’nch’ la zénta / non si rendono conto, quant a i sint, / ch’i m pó da ’rsulè” (vv. 22–28);

“mio padre / faceva il calzolaio, / e ho fatto il calzolaio, che il calzolaio, / pare così, ma è un lavoro che ci vuole, / come dire? ci vuole, perché la gente / non si rendono conto, quando sento, / che mi portano da risuolare”.

Ma poi, qualche verso più avanti, dopo aver divagato un po’ a proposito di risuolature e un paio di scarpe di camoscio di un compaesano, ecco lo strambo personaggio vantarsi di saper fare anche le scarpe su misura; e allora, con l’italiano delle sentenze mediamente condivisibili (“non è per dire”), egli trova anche l’espressione mancante (“è un’arte”: fare il calzolaio è un’arte), preannunciata da quel “ci vuole” che abbiamo incontrato pochi versi prima:

“non è per dire, mo ma la mòì ’d Vandì / io le facevo, a gli ò fati par di an, / le scarpe su misura, parchè li / la avéva un pi, insòmna al schèrpi còmprì, / non poteva, lei, e agli feva mè, / ch’ fè un pèra ’d schèrpi u n’è un’arsuladéura, / *ci vuole, insomma, è un’arte*, / ch’ l’è una paròla, a l so, che può sembrare” (vv. 40–47);

“non è per dire, ma alla moglie di Vandì / io le facevo, gliele ho fatte per anni, / le scarpe su misura, perché lei / aveva un piede, insomma le scarpe che si comprano, / non poteva, lei, e gliele facevo io, / che fare un paio di scarpe non è una risuolatura, / *ci vuole, insomma, è un’arte*, / che è una parola, lo so, che può sembrare”.

Il monologo del protagonista d’*Ignurènt* offre altresì un campione di un’ulteriore movente che spinge l’italiano a farsi spazio nelle pieghe del dialetto santarcangiolese di Baldini: quando il parlante è quasi obbligato a ricorrere al cambio di codice per conferire credibilità, autorevolezza ai

¹³ Una volta di più ci soccorrono le parole del poeta, che risponde così a una domanda circa l’affiorare dell’italiano nei monologhi dei suoi personaggi: “Nel dialettante c’era anche talvolta il bisogno di sottolineare certe affermazioni in dialetto traducendole nel più autorevole, anche se non impeccabile, italiano” (Gavagnin e Dal Bon 2003: 125). Posso segnalare altri esempi di questa modalità ancora in *I dutéur*, vv. 109–111, 170–171 e in *Ignurènt*, vv. 141–142.

propri discorsi. Si veda come il nostro calzolaio rivendichi la funzione educativa del cinema e della televisione (“è una scuola”, “sono istrutive”), mettendo insomma quello che chiama il “senso pratico” (“mo la roba, / s’ t la vàid, s’ t la tòch, zò, l’è tòtt un èlt zcòurs”) almeno sullo stesso piano della “gramatica” (“lo scritto è scritto”), della “cultura” costruita sui libri; con un’argomentazione che poggia sulle fondamenta linguistiche di ben 9 versi su 17 interamente o parzialmente pronunciati in un italiano dai ricorrenti scempiamenti consonantici:

“pu e’ cino, e’ cino, mè, / sé, l’è un divertimént, però non solo, / secondo me, è una scuola, t vàid e’ mònd, / i diversi costumi, anche il pasato, / la storia, le bataglie, / mo e la televisiòun? u s vàid dal robi, / ch’ènc’h s’u n’è dal gran robi, / però sono istrutive, / u i è sémpra da tò sò, parchè mu mè, / lo scritto è scritto, / l’è tòtt alè, l’è chërta, mo la roba, / s’ t la vàid, s’ t la tòch, zò, l’è tòtt un èlt zcòurs, / ò capèi, lèz i léibar, éun ch’e’ lèz, / che si fa una cultura, sí, d’acordo, / però a sém sémpra alè, / va bene la gramatica, mo poi / se non c’è il senso pratico” (vv. 69–85);

“poi il cinema, il cinema, io, / sì, è un divertimento, però non solo, / secondo me, è una scuola, vedi il mondo, / i diversi costumi, anche il passato, / la storia, le battaglie, / e la televisione? si vedono delle cose, / che anche se non sono delle gran cose, / però sono istruttive, / c’è sempre da prender su, perché a me, / lo scritto è scritto, / è tutto lì, è carta, ma la roba, / se la vedi, se la tocchi, dà, è un altro discorso, / ho capito, leggere i libri, uno che legge, / che si fa una cultura, sì, d’accordo, / però siamo sempre lì, / va bene la grammatica, ma poi / se non c’è il senso pratico”.

Più in generale, non è raro che nei versi di Baldini un inserto italiano sigilli il culmine di un ragionamento dei suoi personaggi. Si veda *Al candàili* (‘Le candele’, in Baldini 2000), in cui l’io parlante racconta d’essere stato convinto da un amico ad affrontare l’emergenza energetica conseguente alla crisi petrolifera e alla guerra del Golfo facendo scorta di casse di candele, a cui ora attinge, vent’anni dopo, per accenderne una ogni tanto e offrirla a Sant’Antonio:

“mo pu a guardèla zaisa, ch’e’ pèr gnént / ’na candàila, cs’èll ch’ l’è? / un pó ’d zira e un stupéin, / però cla fiamba / ch’ la va d’in èlt, ch’ la n sta mai fërma, mè, / magari e’ sarà un’esageraziòun, / insomma, u m pèr ch’e’ s’ea ’na créatúra, / è qualcosa di vivo, cm’òi da déi? / tèn’t è vèrra ch’ la mór, ta la vaid t’l’èultum, / un culadézz, squaièda, e’ stupéin, nir / u n gne la fa più a stè d’impi, la fiamba / la sbat i òcc, un pó ’d fóm, e bonanòta” (vv. 85–96);

“ma poi a guardarla accesa, che pare niente / una candela, che cos’è? / un po’ di cera e uno stoppino, / però quella fiamma / che va in alto, che non sta mai ferma, io, / magari sarà un’esagerazione, / insomma, mi pare che sia una creatura, / è qualcosa di vivo, come devo dire? / tant’è vero che muore, la vedi alla fine, / un colaticcio, squagliata, lo stoppino, nero / non ce la fa più a stare in piedi, la fiamma / sbatte gli occhi, un po’ di fumo, e buonanotte”.

Qui il lacerto d'italiano colloquiale (“è qualcosa di vivo”) traduce il più espressivo “u m pèr ch’e’ séa ’na créatúra”; ma poi quello che potrebbe apparire un rafforzamento del discorso tramite duplicazione si rivela in realtà un’affermazione che va attenuata (“cm’òdi da déi?”, già incontrato qui sopra in *Ignurènt*) e chiosata con il dialetto (“tènt’è vèrra ch’ la mór”). Qualcosa di analogo accade proprio in *Ignurènt*, e precisamente nel punto nodale del lungo monologo (193 versi) in cui il calzolaio descrive a modo suo l’architettura perfetta e mirabile della natura, con l’italiano che viene in soccorso del santarcangiolese proprio all’acme del discorso:

“i èlbar, e’ sòul, mo e’ sòul de dopmezde, / no dla matéina, la matéina e’ sòul / e’ va par la su strèda, u n cnòss niséun, / ta n’e’ po’ gnénch’ guardè, / invici e’ dopmezde, ch’e’ córr tra al fòì, / ti vedo e non ti vedo, e’ zéupa, in fònd / ènca léu l’è un cris-cèn, pu quant e’ cala, / l’è tònd, l’è grand, l’è ròss, / u s na n va, l’è un adio, quell l’è un mumént, / tra e’ vàird e e’ sècch, / ch’u n’è piò e’ dè e ch’u n’è ’ncòura nòta, / ta t guèrd datònda, / e’ mònd, quanta mai roba, l’univèrs, / vè, al préimi stèli, / che a mèttla insén u i à da ès vlù un inznir, / e pu a fèla stè insén, / ch’e’ vaga tòtt d’acórd, / che se t sbai l’è un caséin, *basta un centimetro*” (vv. 143–160);

“gli alberi, il sole, ma il sole del pomeriggio, / non della mattina, la mattina il sole / va per la sua strada, non conosce nessuno / non lo puoi neanche guardare, / invece il pomeriggio, che corre tra le foglie, / ti vedo e non ti vedo, scherza, in fondo / anche lui è un cristiano, poi quando cala, / è rotondo, è grande, è rosso, / se ne va, è un addio, quello è un momento, / tra il verde e il secco, / che non è più giorno e non è ancora notte, / ti guardi intorno, / il mondo, quanta mai roba, l’universo, / vè, le prime stelle, / che a metterla insieme ci dev’essere voluto un ingegnere, / e poi che stia insieme, / che vada tutto d’accordo, / che se sbagli è un casino, basta un centimetro”.

Si osservi come l’espressione “basta un centimetro” (‘basta poco’) risulti qui doppiamente rilevante sul piano poetico: perché s’inserisce senza alcuna forzatura metrica nel verso (corrispondendo al secondo emistichio dell’endecasillabo a maiore) e perché viene a trovarsi in clausola (peraltro in un rarissimo verso sdrucchiolo che spezza il costante ritmo tronco della poesia baldiniana)¹⁴.

È significativo come nell’ultimo Baldini il confronto (ma forse sarebbe meglio dire: lo scontro) fra il dialetto dei monologanti e la lingua altrui corrisponda a sguardi diversi sulla realtà. Riprendiamo i già citati *Dutéur*. Il protagonista quasi novantenne nel lungo monologo ricorre all’italiano delle frasi fatte – ma con *correctio* conclusiva (a fine lassa) in dialetto – per suggellare il racconto di un incidente automobilistico mortale al quale è miracolosamente scampato tanti anni prima:

¹⁴ Preziosi spunti sulla metrica degli inserti e dei versi italiani in *I dutéur e Se sofà* (entrambe in Baldini 2003) sono in Geymonat (2007: 113–114 e 116).

“u i era d’avdài e’ mònd, e’ lègh ad Como, / e’ lègh ad Garda, e’ lègh Magiòur, invìci, / i viaz i è fat acsè, / si sa quando si parte, non si sa / quando si ariva, e s’u s’aréiva, pu” (vv. 198–202);

“c’era da vedere il mondo, il lago di Como, / il lago di Garda, il lago Maggiore, invece, / i viaggi sono fatti così, / si sa quando si parte, non si sa / quando si arriva, e se si arriva, poi”.

Ma soprattutto egli sembra prendere le distanze dall’italiano fatuo delle parole degli altri, nella fattispecie quelle del dottor Ripa (presso il quale l’anziano narratore è in cura da oltre trent’anni: cfr. vv. 46–49), che non può professionalmente e umanamente competere con il dottor Foschi, il dottore di una volta, il dottore di quando si era ragazzi¹⁵. La presa di distanza nei confronti dei referti orali di Ripa, che prova a tranquillizzare il paziente, non potrebbe essere più esplicita, soprattutto nel secondo dei due brani che seguono:

“che pu, / cm’ e’ dí Ripa, non è una cosa grave, / u n’è ’d cal robi, zò” (vv. 311–313);

“che poi, / come dice Ripa, non è una cosa grave, / non sono di quelle cose, dà”.

“e mè a pianz, ch’a m vargògn, / pianz cmè un burdèl, mo adès / a me mi ha preso questa forma di, / che passerà, Ripa u m l’à détt, son cose / che come son venute se ne vanno, / mo intènt a n pasa” (vv. 339–344);

“e io piango, che mi vergogno, / piangere come un bambino, ma adesso / a me mi ha preso questa forma di, / che passerà, Ripa me l’ha detto, son cose / che come son venute se ne vanno, / ma intanto non passano”.

Insieme alle didascalie del discorso riportato (“cm’ e’ dí Ripa”, “Ripa u m l’à détt”), che tracciano una sorta di confine fra i due linguaggi, e i due mondi, è in specie il ricorso al dialetto ad alzare un vero e proprio muro: nel primo caso il santarcangiolese fa il verso all’italiano (“non è una cosa grave, / u n’è ’d cal robi”), con un procedimento di potenziamento inverso rispetto a quello che abbiamo visto sopra (proprio nei *Dutéur*), senonché il valore di quel segnale discorsivo in punta di verso (*zò*) sembrerebbe quello di voler convincere più sé stessi che gli altri; nel secondo caso il cambio di codice a fine lassa, col ritorno sconsolato al dialetto (“mo intènt a n pasa”), è la manifestazione linguistica di un sentimento francamente di perplessità o, se vogliamo essere meno approssimativi, di scetticismo e paura nei confronti delle parole in italiano senza sostanza del dottore (“son cose / che come son venute se ne vanno”). L’intreccio di lingua e dialetto nel monologo del protagonista (con insistenti riprese letterali di *correctio*)

¹⁵ Cfr. i primi due versi del componimento: “Sè, i sarà brèv ènch’ quèst, mo e’ dutòur Foschi / l’era d’un’èlta raza” (“Sì, saranno bravi anche questi, ma il dottor Foschi / era d’un’altra razza”).

ingenera effetti che sono a un tempo di diffidenza (dalla parte di chi dice io) e di comicità (dalla parte di chi legge)¹⁶:

“e a so stè ’nca da Ripa, amo cumè, / quèngg véint dè fa, mi son fatto vedere, / ch’a m’aspitéva, adès quèst csa giràl? / zà ch’a n n’ò tènti, / invíci gnént, *lui m’ha spiegato che / sono fatti nervosi, sono cose / che possono succedere, a n so mat, / e pò ’nch’ dipènd da la stasòun, da e’ témp, / adès a tóggh dal gòzzli / che lui mi ha dato, anche per calmarmi, / che pu mè a n so nervòus, d’acordo, sí, / questo è un fatto nervoso, / mo mè a n so un tip nervòus, i l pò dí tòtt, / non lo sono mai stato, se lavòur / aveva una pazinzia*” (vv. 293–307);

“e sono stato anche da Ripa, come no, / quindici venti giorni fa, mi son fatto vedere, / che m’aspettavo, adesso, questo cosa dira? / già che ne ho tante, / invece niente, lui m’ha spiegato che / sono fatti nervosi, sono cose / che possono succedere, non sono matto, / può anche dipendere dalla stagione, dal tempo, / adesso prendo delle gocce / che lui mi ha dato, anche per calmarmi, / che poi io non sono nervoso, d’acordo, sí, / questo è un fatto nervoso, / ma io non sono un tipo nervoso, lo possono dire tutti, / non lo sono mai stato, sul lavoro / avevo una pazienza”.

Forse si sarà notato come la banalità e la vacuità delle parole del medico siano evidenziate, linguisticamente, dalla ricorrenza di vocaboli e sintagmi altrettanto vacui, perché generali, come *fatto* e *cosa*, o perché lasciati nel vuoto, come “questa forma di” in punta di verso: “sono *fatti* nervosi, sono *cose* / che possono succedere” (vv. 299–300); “questo è un *fatto* nervoso” (v. 305); “che pu, / cm’ e’ dí Ripa, non è una *cosa* grave” (vv. 311–312); “a me mi ha preso *questa forma di*, / che paserà, Ripa u m l’ à détt, son *cose* / che come son venute se ne vanno” (vv. 341–343).

Del resto, tracce di questa dicotomia lingua / dialetto erano già nel Baldini precedente: basti pensare alla bellissima e metalinguistica *Ciavga* (‘Chiavica’, in Baldini 1995), in cui è proprio il confronto lessicale fra le due lingue a generare poesia (cfr. Mengaldo 1995: XV–XVI). In questa implicita “rivendicazione della superiorità affettiva e connotativa della parola dialettale su quelle in lingua” (Mengaldo 1995: XVI), un “ingenuo” monologante brancola, saussurianamente, tra forma dell’espressione e forma del contenuto del segno linguistico (“e’ sarà un’idea, / [...] o l’è e’ nóm”), fino a giungere in quel luogo familiare e rassicurante, oltre il segno, che è il mondo extralinguistico:

¹⁶ Effetti comici che talora Baldini persegue con storpiature dell’italiano dei suoi “dialettanti”, come questa del calzolaio di *Ignurènt*: “quèll ch’u m sarébb pieséu, mè, ingegneréa, / perché l’ingegneria ha tante *branchie*” (vv. 16–17; “quel che mi sarebbe piaciuto, a me, ingegneria, / perché l’ingegneria ha tante branche”).

“Ciavga? che lingua è? che t fé la quéinta, / cum’èlla, andémm indrì? si dice chiavica, / mo forse è meglio fogna, / o se no, Pino, aiéutmi, u n gn’è un èlt módi? / parchè ènca fogna, ò sinti éun, an fa, / ch’e’ géva fugna, me a n’e’ so, u s pò déi? / [...] fugna, ta n sint? l’è mérdà, invìci ciavga, / ch’l’è cumpàgn, però mè, e’ sarà un’idea, / o parchè a sémm d’in èlt, / che la roba la córr e via, o l’è e’ nóm, / insòmma, ciavga, mè, l’è quant e’ pióv, / [...] e e’ dè dòp, quante t’éiruv la finestra, / u s’è lavè ènca l’aria, un lómm, un cièr, / e la Carpègna ch’ ta la tòcch s’un dàid, / e t sint a rógg Bonfè: «U s vàid la Dalmazia!»” (vv. 1–6, 22–26 e 32–35);

“Ciavga? che lingua è? che fai la quinta, / come mai, andiamo indietro? si dice chiavica, / ma forse è meglio fogna, / o se no, Pino, aiutami, non c’è un altro modo? / perché anche fogna, ho sentito uno, anni fa, / che diceva fugna, io non lo so, si può dire? / [...] fugna, non senti? è merda, invece ciavga, / che è uguale, però io, sarà un’idea, / o perché siamo in alto, / che la roba corre e via, o è la parola, / insomma, ciavga, per me, è quando piove, / [...] e il giorno dopo, quando apri la finestra, / s’è lavata anche l’aria, una luce, un chiaro, / e la Carpegna che la tocchi con un dito, / e senti urlare Bonfè: «Si vede la Dalmazia!»”.

L’infiltrazione dell’italiano nel tessuto dialettale approda agli esiti più notevoli quando ci sono in ballo alcuni fra i temi più ricorrenti della poesia di Baldini, come la solitudine e l’incomunicabilità, la fede e la morte. Nel brevissimo *Se vogliamo* (6 versi, in Baldini 2000) – che rappresenta una ripresa o variazione sul tema (come testimonia anche il *Mo* iniziale) del precedente *Agli analisi* (‘Le analisi’) –, l’espressione discorsiva del titolo (non a caso uno dei rarissimi titoli in italiano) viene ripetuta per attenuare, non senza una punta di ironia (in chi scrive, non in chi parla), un lapidario racconto in dialetto sul paradosso, se così possiamo esprimerci, della malattia e della morte:

“Mo ènca Carlètt alòura, *se vogliamo*, / ch’i l’éva vért e i l’éva céus, u n gn’era / piò gnént da fè, e invìci u i è vnù un còulp, / vérs sàira, ad chèsa, un ictus, te zarvèl, / di módi che e’ su mèl, léu, *se vogliamo*, / u l’à freghè, l’è mórt d’un’èlta roba”;

“Ma anche Carletto allora, *se vogliamo*, / che l’avevano aperto e l’avevano chiuso, non c’era / più niente da fare, e invece gli è venuto un colpo, / verso sera, a casa, un ictus, nel cervello, / di modo che il suo male, lui, *se vogliamo*, / l’ha fregato, è morto d’un’altra cosa”.

Ove si noterà non solo la ripetizione del sintagma attenuativo nel primo e nel penultimo endecasillabo del breve componimento¹⁷, ma soprattutto la sua studiata ed efficacissima collocazione in punta di verso, a mo’ di inciso, per rallentare il flusso della narrazione e allo stesso tempo preparare il colpo di teatro finale, dal vago sapore apotropaico.

¹⁷ Sulle strategie iterative in Baldini cfr. in particolare Benzoni (2011).

Dalla frizione dell'italiano con il dialetto nei dialoghi e nei monologhi sghembi dei personaggi baldiniani possono scaturire constatazioni di un'amarezza tanto naturale quanto inesorabile. Nella *Superstrèda* (in Baldini 2000), per esempio, definita un "incubo a tinte fosche dai toni quasi metafisici" (Martignoni 2004a: 240), un operaio di mezza età è al lavoro da più di due anni per scavare una galleria di una non meglio precisata superstrada; ma giacché non si riesce a vedere la fine dei lavori, il monologante vorrebbe parlare con qualche responsabile, un ingegnere, o magari il suo assistente, tale geometra Calzolari:

"e alòura mè, a déggh po', quant a so 'lè, / ch'a l vèggh pasè, geometra, cm'an-démmi? / tutto bene, e tu? anch'io, tutto bene, / amo csa i pòsi arspònd? mo a n so tranquèll, / u m pèr ch'u l dégga cmè par cuntantèm, / che pu ènca tutto bene, e' vó dì tòtt / e u n vó dì gnént, u n sarèbb mèi fè un zcòurs?" (vv. 66–72);

"e allora io, dico pure, quando sono lì, / che lo vedo passare, geometra, come andiamo? / tutto bene, e tu? anch'io, tutto bene, / e beh, cosa posso rispondergli? Ma non sono tranquillo, / mi pare che me lo dica per accontentarmi, / che poi anche tutto bene, vuol dire tutto / e non vuol dire niente, non sarebbe meglio fare un discorso?".

L'italiano ellittico e colloquiale del v. 68 ("tutto bene, e tu? anch'io, tutto bene") – che in undici sillabe accoglie virtuosisticamente e chiasticamente lo scambio di battute dei due interlocutori – diventa l'emblema, nelle parole del protagonista, di una comunicazione vacua, anzi: di una non-comunicazione: "che pu ènca tutto bene, e' vó dì tòtt / e u n vó dì gnént, u n sarèbb mèi fè un zcòurs?". Ma soprattutto si osservi come poco più avanti il tema venga ripreso e, in un certo senso, potenziato, coinvolgendo nell'assenza di comunicazione¹⁸ anche gli altri compagni di lavoro:

"ènc s'u i è di mumént / ch'a s guardémm tòtt da zétt, basta un'ucèda / dal vólti, u n gn'è bsògn d' zcòrr, / parchè què tanimódi / avèmm tòtt che pensir, però a n gémm gnént, / e fintènt ch'a stémm zétt / l'à rasòun Calzolari, *tutto bene*" (vv. 83–89);

"anche se ci sono dei momenti / che ci guardiamo tutti in silenzio, basta un'occhiata / delle volte, non c'è bisogno di parlare, / perché qui, tanto, / abbiamo tutti quel pensiero, però non diciamo niente, / e finché stiamo zitti / ha ragione Calzolari, tutto bene".

Quel "tutto bene", ripreso qui per la seconda volta, equivale a un silenzio, a una sconfitta del linguaggio – e direi, più in generale, dei rapporti umani (con il più forte che opprime il più debole) –, dal momento che "avèmm tòtt che pensir, però a n gémm gnént". Si tratta peraltro della stessa sconfitta, ma cambiano completamente i rapporti in gioco, che era già

¹⁸ Già Isella (1982: IX) aveva colto la centralità di questo tema nella poesia baldiniana.

in *Nadèl* (‘Natale’, in Baldini 1995). Qui una voce maschile se la prende con la più consumistica delle feste religiose – “Ch’u n’avnéss mai Nadèl” (“Che non venisse mai Natale”) è l’incipit; ma sono gli ultimi versi quelli che contano, con il ricordo di una telefonata ricevuta un anno prima alla vigilia di Natale, una telefonata che ha che fare con un amore finito:

“an, la vzéiglia, quant l’à sunè e’ telefan, / chi parla? non si sente, l’era li, / da da-lòngh, pronto, pronto, non si sente, / pronto, chi parla? pronto, / non sento niente, e invìci ò sintì tòtt” (vv. 20–24);

“l’anno scorso, la vigilia, quando ha suonato il telefono, / chi parla? non si sente, era lei, / da lontano, pronto, pronto, non si sente, / pronto, chi parla? pronto, / non sento niente, e invece ho sentito tutto”.

L’endecasillabo conclusivo (“non sento niente, e invìci ò sintì tòtt”) suggella un aspetto paradossale e asimmetrico della comunicazione umana: all’italiano della necessaria finzione con gli altri (“non sento niente”) corrisponde il dialetto dell’altrettanto necessaria verità con sé stessi (“e invìci ò sintì tòtt”).

Vorrei concludere questa fugace incursione nella poesia di Baldini con un componimento, uno degli ultimi, nel quale il contatto fra il dialetto e la lingua non è semplicemente un mirabile pezzo di perizia tecnica, ma un autentico manifesto poetico. Si tratta di *Dany* (in Baldini 2003), monologo – fra tenerezza, sensi di colpa e smarrimento esistenziale – di un marito e padre di mezza età che gestisce un cinema, e pian piano finisce per innamorarsi, ricambiato, di una ragazza ventenne che ha assunto come bigliettaia, la *Dany*, appunto, che morirà di lì a poco per un male fulminante. Qui l’italiano e il dialetto si rincorrono e si passano il testimone in particolare nel vivacissimo e vorticoso dialogo fra un prete e il monologante, con effetti di contrappunto di idee, di punti di vista: da un lato l’esigenza che ha chi dice io di parlare con qualcuno (parlare, non confessarsi), parlare per provare a capire che cosa gli stia succedendo, ma anche forse per trovare conforto; dall’altro il bisogno che avverte don Angelo di fissare dei punti fermi, dei paletti nel fluire della conversazione:

“un dopmezè, a so ’ndè zcòrr sa don Angelo, / tla sagrestéa, un frèdd, / a vléva zcòrr, u n’era una cunsiòun, / «Don Angelo, mu mè u m suzéd», «Lo so», / «Alora se lo sa», «Dimmelo te», / «U n m’era mai suzèst, mè, l’è una roba», / «Non è una bella roba se sei qui», / «Lo so, però», «Alora se lo sai», / «Sì, mo è una roba, lei non può capire», / «È peccato, è una roba che è peccato», / «O capéi, mo se déu i è inamurèd, / chi è ch’i n n’è còulpa?», «U n n’è còulpa e’ tu fiùl? / la tu mò la n n’è còulpa? ch’ta n vén mai, / e t dé di film», «Don Angelo, mè a dagh / i film ch’e’ vó la zénta, oggi è così, / a n’i faz mè», «Sì, ma è tutto un insieme», / «Scusi, no, il mio, il nostro, è un sentimento», / «È peccato!», «È peccato non fè gnént? / don

Angelo, a n fém m gnént, zò, guèsi gnént», / «Mo basta l'intenzione, / il pensiero, l'è che ta n pràigh, tè, pràiga!»” (vv. 163–183).

“un pomeriggio sono andato a parlare con don Angelo, / nella sacrestia, un freddo, / volevo parlare, non era una confessione, / «Don Angelo, a me mi succede», «Lo so», / «Allora se lo sa», «Dimmelo te», / «Non m'era mai successo, io, è una roba», / «Non è una bella roba se sei qui», / «Lo so, però», «Allora se lo sai», / «Sì, ma è una roba, lei non può capire», / «È peccato, è una roba che è peccato», / «Ho capito, ma se due sono innamorati, / chi è che ne ha colpa?», «Ne ha colpa tuo figlio? / tua moglie ne ha colpa? che non vieni mai, / e dà dei film», «Don Angelo, io do / i film che vuole la gente, oggi è così, / non li faccio io», «Sì, ma è tutto un insieme», / «Scusi, no, il mio, il nostro, è un sentimento», / «È peccato!», «È peccato non far niente? / don Angelo, non facciamo niente, su, quasi niente», / «Ma basta l'intenzione, / il pensiero, è che non preghi, tu, prega!»”.

Si osserverà come il protagonista provi a lasciare il dialetto per l'italiano del prete (“«Lo so», / «Allora se lo sa””, e poi a ruoli invertiti con passaggio dal lei al tu: “«Lo so, però», «Allora se lo sai””), un italiano fatto dei soliti scempiamenti consonantici – *alora, peccato* – e tratti colloquiali, come il *te* soggetto (“Dimmelo te”); ma anche di constatazioni trite e ritrite: “oggi è così”, si difende l'innamorato sotto accusa; “è tutto un insieme”, lo incalza don Angelo. Dal canto suo, il prete passa al dialetto nelle battute di maggiore tensione, diciamo così, argomentativa (chiasticamente: “U n n' à còulpa e' tu fiùl? / la tu mòì la n' à còulpa?”; e poi nel finale perentoriamente: “l'è che ta n pràigh, tè, pràiga!”). Ma è tutto inutile. È proprio il caso di dire che i due personaggi parlano lingue diverse, che la loro è una incomunicabilità strutturale, se è vero, come ha magnificamente detto lo stesso Baldini¹⁹, che “in dialetto si può parlare *con* Dio, non si può parlare *di* Dio”.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primaria

- Baldini, R. (1976). *E' solitèri*. Imola: Galeati.
 Baldini, R. (1982). *La nàiva* (Introduzione di D. Isella; contiene anche *E' solitèri*, con modifiche). Torino: Einaudi.
 Baldini, R. (1988a). *Furistìr* (Introduzione di F. Brevini). Torino: Einaudi.
 Baldini, R. (1995). *Ad nòta* (Presentazione di P. V. Mengaldo). Milano: Mondadori.
 Baldini, R. (1998). *Carta canta. Zitti tutti! In fondo a destra*. Torino: Einaudi.

¹⁹ Citato da Mengaldo (2007: 44).

- Baldini, R. (2000). *La nàiva. Furistìr. Ciacri* (le prime due raccolte con modifiche). Torino: Einaudi.
- Baldini, R. (2003). *Intercity*. Torino: Einaudi.
- Baldini, R. (2008). *La fondazione* (a cura di C. Martignoni). Torino: Einaudi.

Bibliografia secondaria

- Baldini, R. (1988b). A lezione da Raffaello Baldini. *Poesia, I (1)*, 9–10 (ora anche in Bellosi e Ricci 2003: 13–14).
- Baldini, R. (1996). Prima le cose delle parole (a cura di M. Ricci). *IBC. Informazioni, commenti, inchieste sui beni culturali, IV (4)*, 68–71 (ora anche in Bellosi e Ricci 2003: 14–18).
- Beccaria, G. L. (2006). *Per difesa e per amore*. Milano: Garzanti.
- Beccaria, G. L. (2007). Per Raffaello Baldini. In G. L. Beccaria, C. Martignoni, P. V. Mengaldo e A. Stussi, *Per Raffaello Baldini* (pp. 11–19). Rimini: Raffaelli.
- Beccaria, G. L., Martignoni, C., Mengaldo, P. V. e Stussi, A. (2007). *Per Raffaello Baldini* (Prefazione di M. Ricci; Introduzione di R. Creman-te). Rimini: Raffaelli.
- Bellosi, G. e Ricci, M. (a cura di). (2003). *Lei capisce il dialetto?* Ravenna: Longo.
- Benzoni, P. (2011). La retorica dissimulata. Le strategie iterative di Raffaello Baldini. In G. Peron e A. Andreose (a cura di), *Anaphora. Forme della ripetizione. Atti del XXXIV Convegno Interuniversitario, Bressanone / Brixen, 6–9 luglio 2006* (pp. 323–335). Padova: Esedra.
- Brevini, F. (1988). Introduzione. In R. Baldini, *Furistìr* (pp. V–X). Torino: Einaudi.
- D’Onghia, L. (2017). “Il cuore ne risente”. *Nèbia* di Raffaello Baldini. In A. Andreoni, C. Giunta e M. Tavoni (a cura di), *Esercizi di lettura per Marco Santagata* (pp. 363–372). Bologna: il Mulino.
- Gavagnin, G. e Dal Bon, P. (a cura di). (2003). Gli scrittori e la norma. Interviste a R. Baldini, P. Cappello, L. Cecchinell, A. Giacomini e I. Vallerugo, con la collaborazione di P. Benzoni, G. Calligaro e S. Gatto. *Quaderns d’Italia, 8/9*, 123–132.
- Geymonat, F. (2007). Varianti d’autore in Raffaello Baldini. In M. Pregliasco (a cura di), *Nove Novecento. Studi sul linguaggio poetico* (pp. 61–126). Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Isella, D. (1982). Introduzione. In R. Baldini, *La nàiva* (pp. V–XI). Torino: Einaudi.
- Martignoni, C. (2004a). *Per non finire. Sulla poesia di Raffaello Baldini*. Pasion di Prato: Campanotto.

- Martignoni, C. (2004b). “Intercity” nell’itinerario di Raffaello Baldini: innovazioni e continuità. *Strumenti critici*, 104, 55–94.
- Martignoni, C. (2007). Al caffè – teatro del dialetto. In G. L. Beccaria, C. Martignoni, P. V. Mengaldo e A. Stussi, *Per Raffaello Baldini* (pp. 25–36). Rimini: Raffaelli.
- Mengaldo, P. V. (1995). Presentazione. In R. Baldini, *Ad nòta* (pp. VII–XX). Milano: Mondadori.
- Mengaldo, P. V. (2007). Per Raffaello Baldini. In G. L. Beccaria, C. Martignoni, P. V. Mengaldo e A. Stussi, *Per Raffaello Baldini* (pp. 37–44). Rimini: Raffaelli.
- Mengaldo, P. V. (2017). Come si traducono i poeti dialettali? [2012]. In P. V. Mengaldo, *La tradizione del Novecento. Quinta serie* (pp. 315–345). Bologna: il Mulino.
- Stussi, A. (2005). Aspetti della poesia dialettale contemporanea. In A. Stussi, *Storia linguistica e storia letteraria* (pp. 315–336). Bologna: il Mulino (ripubblicato, con lievi modifiche, in Stussi 2007).
- Stussi, A. (2007). La lima d’oro di Raffaello Baldini. In G. L. Beccaria, C. Martignoni, P. V. Mengaldo e A. Stussi, *Per Raffaello Baldini* (pp. 45–60). Rimini: Raffaelli.

“NON SENTO NIENTE, E INVÌCI Ò SINTÌ TÓTT”.
 ITALIAN LANGUAGE IN THE POEMS IN ROMAGNOLO DIALECT
 BY RAFFAELLO BALDINI

Summary

Starting especially from *Furistir* (1988), the poems written in Santarcangelo di Romagna dialect by Raffaello Baldini have been enhanced with phrases, dialogues and whole verses in Italian language. This study aims to analyze which poetic effects has brought the ever-increasing contact between dialect and Italian in the verses of the poet.

Key words: *Poetry, Raffaello Baldini, Santarcangelo di Romagna dialect, Italian language, diglossia, stylistic.*