

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Band: 62 (2015)

Heft: 2: Fascicolo italiano. Vicini d'Anagrafe : poeti di un quindicennio (1920-1935)

Artikel: Luci sul retroscena : La cumédia di Raffaello Baldini

Autor: Benzoni, Pietro

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-587528>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Luci sul retroscena: *La cumédia* di Raffaello Baldini*

Ce que j'ai toujours trouvé de plus beau dans un théâtre, dans mon enfance et encore maintenant, c'est *le lustre* – un bel objet lumineux, cristallin, compliqué, circulaire et symétrique. [...]

Après tout, le lustre m'a toujours paru l'acteur principal, vu à travers le gros bout ou le petit bout de la lorgnette.

(Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, X)

I. Prologo

Una fortissima teatralità accende l'opera di Raffaello Baldini. Il che emerge sia, com'è ovvio, nei testi esplicitamente ideati per la rappresentazione scenica (i monologhi di *Carta canta*, *Zitti tutti! In fondo a destra* e *La fondazione*)¹, sia nelle raccolte poetiche: e qui, non solo nelle poesie dalle gesticolazioni sonore e dalle comicità più marcate (quali AN, *Che or'èll?*, I, *Scupòun*, o I, *Quaiéun*), ma anche in quelle di natura più elegiaca, sofferta o meditativa (ad es. N, *E' pécc*, AN, *I tach bas*, o F, *Mètt*). E guizzi teatralizzabili affiorano perfino negli interventi saggistici più diversi (quali *Inventano una lingua fatta apposta per vendere*, *A lezione da Raffaello Baldini* o *Due incontri con Montale*)²: tutti sostanzialmente scanditi da un fraseggio

* Ringrazio Davide Colussi e PierVincenzo Mengaldo per l'attenta lettura e le preziose osservazioni.

** Sigle. Le principali raccolte poetiche di Raffaello Baldini (Santarcangelo di Romagna 1924 - Milano 2005) vengono qui citate in forma abbreviata: S = *E' solitèri*, Galeati, Imola, 1976; N = *La nàiva* [che include anche S, con varianti], introduzione di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1982; F = *Furistír*, introduzione di Franco Brevini, Torino, Einaudi, 1988; AN = *Ad nòta*, presentazione di Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Mondadori, 1995; NFC = *La nàiva*, *Furistír*, *Ciàcri*, Torino, Einaudi, 2000; I = *Intercity*, Torino, Einaudi, 2003. Su Baldini, oggi considerato come uno dei migliori poeti del secondo Novecento italiano, esistono numerosi studi: cfr. *in primis* la monografia di Clelia Martignoni, *Per non finire. Sulla poesia di Raffaello Baldini*, Pasian di Prato (UD), Campanotto, 2004, con la relativa bibliografia.

¹ Monologhi raccolti in due volumetti della Collezione di teatro Einaudi: cfr. Raffaello Baldini, *Carta canta*, *Zitti tutti*, *In fondo a destra*, Torino, 1998, e Id., *La fondazione*, a cura di Clelia Martignoni, trad. di Giuseppe Bellosi, Torino, 2008. Il testo di *In fondo a destra* andrà però integrato con il *Prologo* e l'*Epilogo* pubblicati postumi, e di cui esistono ora due diverse versioni: la prima, a cura di Clelia Martignoni, è uscita in «Strumenti critici», XX, 3, 2005, pp. 423-31; l'altra, con il titolo *Buffet e contro-buffet*, in «Stratagemmi», 26, 2013 (*Raffaello Baldini tra poesia e teatro*, numero monografico a cura di Luca Daino & Maddalena Giovannelli), pp. 196-207.

² Cfr., rispettivamente, «Panorama», VII, 165, 12 giugno 1969, pp. 68-70; «Poesia», I, 1, gennaio 1988, pp. 9-10; e «Antologia Vieusseux», 6, 1996 (numero monografico: *Testimonianza per Eugenio Montale*, Atti del convegno - Firenze, 28-29 marzo 1996), pp. 49-54.

vivace e brevilineo, animato da ordini marcati, allocuzioni dirette e sotto-lineature deittiche.

Questo perché lo scritto di Baldini è sempre intriso di parlato e quasi reclama una fonazione: sempre i suoi testi perseguono effetti d'oralità, scarti intonazionali e prosodie movimentate; e paiono quindi realizzarsi pienamente solo attraverso l'esecuzione di una qualche voce recitante. Esecuzioni che, al limite, potranno anche essere tutte interiorizzate nel silenzio delle letture solitarie, ma che certo non sorprende constatare come spesso siano state offerte alla partecipazione pubblica, e questo *in primis* grazie allo stesso Baldini (che è stato uno straordinario dicitore dei propri testi) o a un interprete ispirato come l'attore Ivano Marescotti.³ Le poesie baldiniane, così – caso forse unico nel panorama della poesia italiana contemporanea (in dialetto e non) – hanno conosciuto una fortuna ampia e divaricata, riuscendo a farsi apprezzare in realtà sociolinguistiche a prima vista inconciliabili: da una lato presso una ristretta cerchia, colta e filologicamente agguerrita, di lettori di poesia sparsi lungo tutta la Penisola (pronti magari a cogliere come un dialetto irto di monosillabi e fonologicamente ostico qual è il *santarcanzulàis*⁴ venga virtuosisticamente colato entro una metrica italiana di endecasillabi e settenari regolari); dall'altro, presso la comunità dei compaesani e dei conterranei, in quella Romagna dove le letture pubbliche dei testi baldiniani (in teatri, scuole, sagre, manifestazioni culturali, etc.) hanno riscosso una partecipazione viva e immediata, non più connotata diastraticamente.⁵ Insomma, una poesia raffinatissima che, allo stesso tempo, ha saputo esser

³ Per un approfondimento sui rapporti fra poesia e teatro e sulla fortuna scenica dei testi baldiniani si veda il già citato numero monografico di «Stratagemmi», 26, 2013 (in particolare gli interventi raccolti nella sua seconda parte, pp. 147-207). Filmati con esecuzioni di Baldini e Marescotti sono ora disponibili anche *on line*, su *youtube*.

⁴ Ossia, il romagnolo di Santarcangelo di Romagna: varietà che detiene «qualcosa di barbarico e irsutamente inedito», secondo Gianfranco Contini, *Excursus continuo su Tonino Guerra* [1972], in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1989, p. 188.

⁵ Possiamo cioè dire che Baldini è riuscito a superare la situazione paradossale (evidenziata da Pier Vincenzo Mengaldo, *Grande stile e lirica moderna. Appunti tipologici* [1983], in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Torino, Einaudi, [1987] 2005, pp. 19-20) in cui si trovano costretti molti dei poeti neodialettali: i quali scrivono in lingue individuativissime, parlate da comunità ristrette che però difficilmente li leggeranno; e quindi, di fatto, si rivolgono a un pubblico diatopicamente indifferenziato, che per comprenderli dovrà porre in atto una strumentazione filologica. Ma si vedano anche Pier Vincenzo Mengaldo, *Problemi della poesia dialettale italiana* [1994], in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2000, pp. 3-14; e il panorama tracciato da Alfredo Stussi, *Aspetti della poesia dialettale contemporanea*, in Id., *Storia linguistica e storia letteraria*, Bologna, il Mulino, 2005, pp. 315-338.

anche popolare. D'una popolarità cui certo hanno contribuito alcune scelte di fondo, che possiamo articolare in tre punti essenziali: 1) l'adozione del dialetto per restituire realtà altrimenti non esprimibili («ci sono ancora situazioni, persone, paesaggi, storie che succedono in dialetto»),⁶ colte però anche nelle loro trasformazioni recenti e nelle loro commistioni con la contemporaneità più angosciata e nevrotizzata; 2) la scelta di privilegiare sempre le varietà più oraleggianti e recitabili della lingua, cedendo di volta in volta la parola a *dramatis personae*, a personaggi magari strambi e disturbati, ma antropologicamente verosimili; 3) la volontà di scavare e suggerire dimensioni ulteriori (anche tragiche o sapienziali), senza per questo rinunciare agli abbassamenti di registro di una comicità a doppio fondo, che mira a divertire e inquietare insieme (del resto, «chi l'ha detto che della disperazione si può solo piangere?»).⁷

II. La cumédia

Evidenziate queste coordinate più generali, ci soffermeremo ora su S, *La cumédia*, un componimento notevole di per sé e, nel macrotesto, esemplare dell'arte baldiniana – interessato com'è da legami intertestuali e da processi variantistici significativi. Un componimento trascelto però anche per la sua materia più specifica: perché qui la drammaticità della recitazione (mi si passi il gioco di parole), la paura del palcoscenico e l'ansia della performance teatrale sono tematiche centrali e oggetto privilegiato di un racconto in versi che si pone come comicamente godibile e, allo stesso tempo, come immersione nei patemi e nelle nevrosi di un io attore. Ma ecco il testo che – via via rifinito nei passaggi da S a N a NFC – conosce tre diverse versioni, e noi ora citiamo nella sua ultima (quella appunto di NFC 2000):

Ch'agli era 'ndè piò bén al próvi, a séra
tra i piò brèv, mo stasàira,
a n'e' so gnénca mè, cs'èll ch'u m suzéd?
a m sint dréinta un smasír,

⁶ Così Baldini nell'intervista di Manuela Ricci, *Prima le cose delle parole* [1996], ora raccolta in *Lei capisce il dialetto? Raffaello Baldini fra poesia e teatro*, a cura di Giuseppe Bellosi & Manuela Ricci, Ravenna, Longo Editore, 2003 p. 15.

⁷ Baldini, *Nota* introduttiva a *Carta canta, Zitti tutti...*, cit., p.VII.

5 la zénta, a guèrd da un béus, i aréiva zà,
 i s saléuta, i ciacara,
 l'è bèla pin, u i amènca piò póch,
 Gege e' vén a dmandè s'a sémm tótt préunt,
 a n m'aréisgh ad dí gnént, i èlza e' telòun,
 10 da la sèla l'aréiva un gran susórr,
 Piero l'eintra sla Rina, i zcòrr da fètt,
 i s fa rabiè, bota e risposta, i réid,
 tra un pó u m tòcca mu mè,
 a m guèrd datònda, a vèggh tótt imbruièd,
 15 l'è nervòus, u n'è gnént, adès u m pasa,
 piotòst, ècco, dònca mè aréiv e a déggh,
 spétta, no, cs'èll ch'a déggh?
 fam pensè, adès u m vén, dònca mè aréiv
 e a déggh, porca putèna, cs'èll ch'a déggh?
 20 a n'e' so, cs'èll ch'a déggh? a n so piò gnént,
 la pèrta, a n m'arcórd piò gnénch' 'na paróla,
 e Piero, sint, sla Rina, cm'i bacàia,
 Gege u m fa sègn, ta i si tè, u m vén davséin,
 u m bat s'na spala, a trém,
 25 ò la vòusa runchèda: «Gege, a n pòs»,
 léu u m guèrda sa du ócc: «Cs'èll che ta n pu?»
 a zirch da déi ch'u m s'è nibiè la testa,
 ch'u n'è e' mi stè,
 ch' l'è mèi che te mi pòst e' vaga un èlt,
 30 léu u m scrólla: «T si dvént mat?»,
 a guèrd ma tèra, a iò la bòcca sótta
 cmè un tèt, al mèni mòli,
 par fè qualcòsa a m dagh una pitnèda,
 mo a m so zcórd ch'ò la biaca ti cavéll,
 35 adès u m so 'rviné,
 u i è niseun ch' l'apa un spèc?
 l'Alba la n n'à éun tònd ad cerulòide,
 vèrda, al réugghi a m s'è guasti
 e la péunta d'un bafi la m s'è staca,
 40 dém un pó 'd mastic, pu a so tótt sudéd,
 dov'è ch' l'è un sugamèn?
 u m tòcca arpasèm tótt se lapis gròs,
 Piero e la Rina adès i zcòrr 'd Ramiro
 ch' l'è par strèda, Ramiro l'è e' mi nóm,
 45 a sarébb mè, ch'a stagh par arivé,
 sa sté bafi ch'e' bala, sa sta faza
 lócida, spórca, a pèr un mascaròun,
 Gege um ciapa pr'un braz, e' strènz, «Alòura?»

u m' à fat mèl, a ragn, «Però intendéssum
 50 a n so mè ch' a ví 'ndè», mo u m vén da réid,
 a m dagh ad mórs ti labar,
 gnént, u m' à ciap la sgrégna, a réid, a réid,
 pu tótt t' un bot, basta, a m mètt drétt cmè un féus,
 a m téir sò e' fazulètt de bascuzein,
 55 a m mètt a pòst la spèlla dla gravata,
 a m tast i bafi, a faz un pó 'd cumédia,
 Gege u m guèrda, e' sisméss, a i scrécch un òc,
 andémma, a vagh, partenza,
 a ví pò vdai quèll ch' l' à e' curàg 'd suzéd.⁸

La poesia, posta in apertura di *E' solitèri* (quinta di ventotto testi), pare svolgere anche, metatestualmente, una funzione di preludio alle altre voci della raccolta;⁹ e, nel macrotesto più ampio, risulta senz'altro strettamente imparentata – a conferma della forte coesione dell'opera baldiniana – con due testi più tardi: con AN, *Cino* e, in forme ancor più scoperte, con I, *A i sémm tótt?* (lo si vedrà meglio poi). La sua struttura, poi, insieme

⁸ Si fornisce qui la traduzione italiana approntata dallo stesso Baldini (e significativamente anche da lui offerta non a fronte, ma a piè di pagina). *La commedia*. «Che erano andate così bene le prove, ero / tra i più bravi, ma stasera, / non lo so nemmeno io, cosa mi succede? / mi sento dentro un guazzabuglio, / la gente, guardo da un buco, arrivano già, / si salutano, chiacchierano, / è ormai pieno, ci manca più poco, / Gege viene a chiedere se siamo tutti pronti, / non m'arrischio a dir niente, alzano il telone, / dalla sala arriva un gran sussurro, / Piero entra con la Rina, parlano fitto, / litigano, botta e risposta, ridono, / fra un po' tocca a me, / mi guardo attorno, vedo tutto imbrogliato, / è nervoso, non è niente, adesso mi passa, / piuttosto, ecco, dunque io arrivo e dico, / aspetta, no, cosa dico? / fammi pensare, adesso mi viene, dunque io arrivo / e dico, porca puttana, cosa dico? / non lo so, cosa dico? non so più niente, / la parte, non mi ricordo più neanche una parola, / e Piero, senti con la Rina, come baccagliano, / Gege mi fa segno, ci sei tu, mi viene vicino, / mi batte sulla spalla, tremo, / ho la voce rauca: "Gege, non posso", / lui mi guarda con due occhi: "Cosa non puoi?" / cerco di dire che mi s'è annebbiata la testa, / che non sto bene, / che è meglio che al mio posto vada un altro, / lui mi scuote: "Sei diventato matto?", / guardo a terra, ho la bocca asciutta / come un testo, le mani molli, / per far qualcosa mi do una pettinata, / ma mi sono dimenticato che ho la biacca nei capelli, / adesso mi sono rovinato, / non c'è nessuno che abbia uno specchio? / l'Alba ne ha uno tondo di celluloido, / guarda, le rughe mi si sono guastate / e la punta di un baffo mi s'è staccata, / datemi un po' di mastice, poi sono tutto sudato, / dov'è un asciugamano? / mi tocca ripassarmi tutto col lapis grosso, / Piero e la Rina adesso parlano di Ramiro / che è per strada, Ramiro è il mio nome, / sarei io, che sto per arrivare, / con questo baffo che balla, con questa faccia / lucida, sporca, sembro un mascherone, / Gege mi prende per un braccio, stringe: "Allora?" / mi ha fatto male, protesto, "Però, intendiamoci, / non sono io che voglio andare", ma mi viene da ridere, / mi mordo le labbra, / niente, mi ha preso la ridarella, rido, rido, / poi d'un botto, basta, mi metto dritto come un fuso, / mi tiro su il fazzoletto del taschino, / mi metto a posto la spilla della cravatta, / mi tasto i baffi, faccio un po' di commedia, / Gege mi guarda, spasima, gli strizzo un occhio, / andiamo, vado, partenza, / voglio pur vedere quel che ha il coraggio di succedere».

⁹ Il testo della *Cumédia* «si presta a essere letto come un prologo sia alla gran "commedia" del mondo e dell'esistenza, sia al libro stesso, brulicante di voci, racconti, punti di vista»; cfr. Martignoni, *Per non finire*, cit., p. 78.

aperta e chiusa, appare subito come tipicamente baldiniana: presentandosi come una cascata di endecasillabi e settenari regolari (più un quinario al v. 28), il cui ininterrotto fluire contempla un unico punto fermo – l'ultimo – e l'uso di lettere minuscole anche dopo i numerosi punti interrogativi (quasi a disinnescarne la forza d'interruzione). Ma, a suggerire l'idea di un discorso mosso e concitato, da recitare a perdifiato – sia pure con sbalzi d'intonazione e velocità d'esecuzione diverse – è soprattutto l'irruenza del periodare, tutto sussulti e intoppi. Un periodare che mima il parlato-parlato e privilegia quindi la frantumazione paratattica, la sintassi nominale, le scorciature ellittiche e le pianificazioni a corta gittata (ad es. v. 12 «*i s fa rabiè, bota e risposta, i réid*», «litigano, botta e risposta, ridono»), addensando fenomeni oralizzanti, quali i temi sospesi (v. 21 «*la pèrta, a n m'arcòrd piò gnénch' 'na paróla*», «la parte, non mi ricordo più neanche una parola»), le dislocazioni (v. 39 «*e la péunta d'un bafi la m s'è staca*», «e la punta di un baffo mi s'è staccata»), i cambi di progetto (vv. 16-17, «*piotòst, ècco, dòunca mè aréiv e a déggh, / spétta, no, cs'èll ch'a déggh?*», «piuttosto, ecco, dunque io arrivo e dico, / aspetta, no, cosa dico?»), le improvvise allocuzioni dirette (v. 40, «*dém un pó 'd mastio*», «datemi un po' di mastice»), gli scarti intonazionali (vv. 40-41, «*pu a so tòtt sudéd, / duv'è ch' l'è un sugamèn?*», «poi sono tutto sudato, / dov'è un asciugamano?») e le ripetizioni ossessive (v. le cinque occorrenze di «*a déggh*» ai vv. 16-20).¹⁰ Una simulazione d'oralità che investe organicamente il testo e si afferma decisamente fin dalle primissime battute: là dove l'apertura con il *che* polivalente («*Ch'agli era 'ndè piò bén al próvi...*», «*Che* erano andate così bene le prove...») avvalora l'impressione di un inizio *in medias res* – nel vivo del monologo – e instaura una continuità tra detto e non detto.

Un altro fatto saliente poi è che tali fraseggi si muovano in sostanziale accordo con le scansioni prosodiche e versali (due soli *enjambements* più marcati: nell'incipit, «*a séra / tra i piò brèv*», e ai versi 46-47, «*sa sta faza / lócida*): strutture metriche che, così, non solo paiono arginare le dispersioni logorroiche del personaggio,¹¹ ma

¹⁰ In proposito, mi permetto di rinviare a Pietro Benzoni, *La retorica dissimulata. Le strategie iterative di Raffaello Baldini*, in *Anaphora. Forme della ripetizione*, a cura di Gianfelice Peron & Alvisè Andreose, Padova, Esedra, 2011, pp. 293-306.

¹¹ Cfr. anche Brevini, *Le parole perdute*, cit., p. 335, e Mengaldo, *Presentazione* ad AN, p. X (poi inclusa con il titolo «*Ad nòta*» di Raffaello Baldini in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, cit., pp. 366-376).

possono anche suggerire prese di fiato e indicazioni di lettura all'eventuale voce recitante.

Quanto alla tessitura fonica, si noteranno l'assenza di rime e di schemi regolari, ma anche la corposa densità di questi versi in romagnolo che, aperti alle suggestioni fonosimboliche (v. poi le osservazioni sul v. 53), volentieri perseguono sequenze allitteranti (ad es. v. 46 «*sa STÉ BÀfi ch'e' BÀla, sa STa fÀza*»), magari appoggiate proprio su sonorità e incontri consonantici estranei all'italiano (così ad es. in un punto strategico come la chiusa «*a VÍ pò VDai quell ch'l'à e' curàg 'd suzéd*»). Questa ricerca di una espressività tesa e specifica, non addomesticabile in lingua, è poi leggibile anche nelle scelte lessicali: volentieri increspate verso le voci dialettali più distanti, connotate e colorite (*smasìr* 'guazzabuglio', *runchèda* 'rauca', *tèst* 'testo',¹² *a ragn* 'protesto', *sgrégna* 'ridarella', *bascuzéin* 'taschino', *e' sisméss* 'spasima', *a schrécch* 'strizzo'); mentre le coincidenze con l'italiano interessano solo pochi vocaboli comuni (*testa*, *porca*, *risposta*, *basta*, *partenza*). Il che va rilevato, però, senza dimenticare che ben maggiore sarà l'accoglienza dell'italiano nelle raccolte successive (da F in poi), dove si assiste a un deciso incremento degli enunciati mistilingui e a un uso stilisticamente segnato delle commutazioni di codice dialetto-italiano.¹³ La seconda poesia di *Intercity* (2003), *A i sémm tótt?* – vicinissima a *La cumédia* per tematiche e ambientazione (la fibrillazione d'una compagnia prima che il sipario si alzi), nonché per la sua funzione di prologo nella raccolta – lo può efficacemente testimoniare:

«Porca putèna, e' mi custómm duv'èll?
No, la parócca no, a stagh bén acsè,
a i sémm tótt? Colombina! Fasuléin!»
«A sémm aquè», «L'è rivat Sganapéin?
ènca Rosaura? ènca la Pulógna?
Sandròun, Florindo, Balanzòun, duv'èi?
ch'a n'i vèggh», «U i amènca sno Sandròun,

¹² In Romagna, il *tèst* è il disco o largo piatto di coccio su cui si cuociono piadine, pizze o simili. Da notare, poi, come Baldini, nel tradursi, privilegi la voce più aderente all'originale, *testo* (un "falso amico" per i non romagnoli); con un atteggiamento filodialettale e conservatore che è stato sottolineato già da Pier Vincenzo Mengaldo, *Come si traducono i poeti dialettali?*, in «Lingua e stile», XLVII, dicembre 2012, pp. 311-313.

¹³ Cfr. Martignoni, *Per non finire*, cit., dove il fenomeno è analizzato raccolto per raccolto, e, più miratamente, Ead., «*Intercity*» nell'itinerario di Raffaello Baldini: innovazioni e continuità, in «Strumenti critici», XIX, 1, 2004, pp. 55-94.

no, l'è rivat adès, l'è què 'nca léu»,
 «Sandròun, t si sémpra l'éultum, sbréigti, dàì,
 aldùra, pronti? sòuna e' campanèl,
 smórta la sèla, zétt, 'Gentile publico,
 la recita comincia,
 non c'è intervallo, buon divertimento!
 ècco, adès, sò e' telòun». ¹⁴

Qui, con voluto stridore, all'accavallarsi di voci frenetiche e imprecanti in dialetto, si contrappone il formulario dell'annuncio per il pubblico: cortese, funzionale ed essenziale, in un italiano appena regionalizzato (*publico*).

Ma torniamo alla *Cumédia*, per osservarne più da vicino temi e dinamiche narrative. Il personaggio che tiene la scena – o meglio che, fuor di metafora, si dibatte nelle quinte della scena teatrale temuta – e a cui, senza alcuna mediazione autoriale, viene affidata una piena autonomia di parola, è dunque un attore che, nell'attesa di far la sua apparizione sul palco nei panni di Ramiro, si mostra smarrito, terrorizzato all'idea di non ricordare più la propria parte. Salvo poi trovare, a suo modo avventurosamente, una sghemba forza di reazione e, nel finale, una paradossale spavalderia. L'arco della sua narrazione – minimalistica e sminuzzata: tutta microazioni e particolari frammentari – si consuma così nelle breve unità di luogo, tempo e azione, compresa tra l'affluire del pubblico in sala e l'imminenza della propria entrata in scena. Ma, nonostante la vicenda così sintetizzata possa apparire semplice e lineare, la realtà del testo si rivela invece, anche all'analisi narratologica, più complessa.

In primo luogo, perché il discorso del protagonista è segnato da modalità d'enunciazione variate, sostanzialmente comprese tra due poli oscillanti. Da un lato, le forme del monologo interiore vero e proprio, che incorniciano il testo (v. i primi quattro versi dell'*incipit* e i due ultimi dell'*explicit*) e sono volentieri teatralizzate nell'accavallarsi di domande ed

¹⁴ Traduzione. *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 publico, / la recita comincia, / non c'è intervallo, buon divertimento! / ecco, adesso, su la tela”».

esclamazioni affanose (così soprattutto ai vv. 17-19).¹⁵ Dall'altro, i passaggi più narrativi e descrittivi, in cui l'io registra schegge della realtà che lo circonda e momenti del proprio agire (ad es. nelle sequenze dei vv. 5-12, 22-34 e 48-52), ora riportando spezzoni di dialogo in forma indiretta (vv. 8, 27-29 e 43-44), ora citando tra virgolette le battute proprie e altrui (in particolare là dove deve fare i conti con Gege, sorta di regista o capo-compagnia, come possiamo inferire dai vv. 24-25, 30 e 48-50). Ovviamente, anche questi passaggi sono soggetti alla visuale – tutta confitta *in loco*, parziale e perturbata – dell'io; ma lasciano comunque filtrare riferimenti e indizi più oggettivi, utili per meglio inquadrare la vicenda e tentare di definirne il contesto.¹⁶ Un contesto che, in definitiva, ci appare insieme concretissimo e surreale, individuativissimo e indeterminato, materico e visionario (un po' come in certi racconti di Kafka, autore spesso evocato dalla critica baldiniana). Perché quello che affiora è sì un mondo gremito di *realia* e di cose palpabili (che sia la *biaca ti cavéll*, lo *spèc ad cerulòide* o la *spélla dla gravata*), e di particolari vividi («e Piero, sint, sla Rina, cm'i bacàia») – a tratti quasi sanguinanti («a m dagh ad mòrs ti labar», «mi mordo le labbra») – che la parola dialettale contribuisce a sbalzare. Ma non per questo la sensazione di smarrimento sarà minore e il risultato meno allucinatorio; come giustamente ha osservato Brevini:

Baldini circoscrive un microcosmo, in termini geografici non meno che linguistici, eppure entro quegli spazi rassicuranti e familiari si insinua una devastante impossibilità di certezze [...]

L'eccesso in Baldini è una figura del vuoto. [...] le cose, con la loro superfetatoria insensatezza, divengono lo scenario dell'alienazione del soggetto. Egli affonda e si perde nella loro iperrealistica allucinatoria evidenza [...]. L'io intreccia regolarmente i suoi rapporti con la realtà, all'interno di un quadro apparentemente rassicurante. Ma [...] scopre l'impossibilità di rintracciare un ordine, un punto di

¹⁵ E al monologo interiore ascriverei anche la domanda del v. 36, «u i è niseun ch' l'apa un spèc?» («non c'è nessuno che abbia uno specchio?»), dal momento che qui mancano le virgolette di citazione usate invece coerentemente altrove (ai vv. 25 e 49-50). Anche se qui lo statuto enunciativo può risultare ambiguo, poiché i versi immediatamente seguenti (vv. 37-38, «l'Alba la n n'à éun tònd ad cerulòide, / vèrda, al réughi a m s'è guast», «l'Alba ne ha uno tondo di celluloido, / guarda, le rughe mi si sono guastate») lasciano ipotizzare pure che la richiesta sia stata effettivamente esternata e ascoltata da altri.

¹⁶ Del resto, uno dei piaceri per i lettori di Baldini è legato proprio ai paradigmi indiziari e ai giochi d'inferenze che i suoi testi sanno sollecitare (con i loro sapiente dosaggio di latenze, ellissi, definizioni frammentarie e primi piani, tanto ossessivi quanto parziali).

riferimento, uno strumento di orientamento [...]. L'estraneità si è insinuata anche nel cuore dell'universo dialettale.¹⁷

Nel caso specifico, nella *Cumédia*, possiamo poi sì dedurre che lo scenario è quello di un piccolo spettacolo di provincia; ma, appunto, tale scenario raccolto resterà, nella sua ossatura, lacunoso e sfuggente. Dove siamo? Quando si svolgono i fatti? Che spettacolo si dà? Qual è il suo allestimento? Chi sono davvero Gege, Piero, la Rina, Alba e la voce che dice *io*? Son tutte domande senza risposte certe. E d'altra parte, quest'ambientazione amatoriale e paesana intuibile nello sfondo, lungi dal garantire un qualche conforto alle trepidazioni dell'*io*, sembra quasi acuirle e conferire loro una portata esistenziale più assoluta.

Il discorso dell'*io* che registra in presa diretta – senza soluzioni di continuità – le varie fasi del proprio psicodramma è dunque assai accidentato nel dettaglio; ma nell'insieme configura invece una sorta di parabola emotiva e narrativa che ci appare – schematizzando – dapprima decisamente disforica e, infine, quasi euforica. Fuoco della parabola il verso 53, «*pu tòtt t'un bot, basta, a m mètt drétt cmè un féus*» («poi d'un botto, basta, mi metto dritto come un fuso»): endecasillabo stilisticamente notevole anche perché – quasi a dire il carattere repentino dello scatto dell'*io* – risulta perentorio, ribattuto (v. le due rime interne ravvicinate «*tòtt t'un bot*» e «*mètt drétt*») e fonosimbolicamente allitterante sui suoni esplosivi (soprattutto, nel primo emistichio, sulle occlusive orali [p], [t] e [b]).¹⁸ Dapprima è il vario montare dell'ansia: dall'iniziale e più pacato interrogarsi dell'*io* (versi 1-4 e 13-15), fino al suo smaniare (vv. 19-21) e al suo proposito di dare forfait (v. 25 «*“Gege a n pòs”*», «*“Gege non posso”*»), mentre non solo la psiche ma anche il corpo pare sottrarsi all'autocontrollo (lo sguardo s'imbrogia, la testa s'annebbia, la voce si fa rauca, la bocca asciutta, le mani molli, etc.). Quindi il vario reagire: un travagliato riprendersi, in un susseguirsi di piccoli gesti (anche incoerenti, come la pettinata che rovina il trucco, versi 33-34) che sfocia, nel finale, in un ambiguo dissolversi della tensione: prima in una ridarella che ha dell'isterico e del liberatorio insieme (vv. 50-52), poi in una baldanza risolutiva che sa anche di

¹⁷ Franco Brevini, *Le parole perdute*, Torino, Einaudi, 1990, p. 154. E cfr. anche Id., *Introduzione a F*, p. IX, là dove il critico parla di un «eccesso di precisione da camera della tortura».

¹⁸ È questa una rifinitura dell'ultima redazione, visto che in S e N l'endecasillabo suonava un po' diversamente: «*Pu tòtt t'un bot a m mètt drétt cumè un féus*».

scappatoia e pare ancora nutrirsi delle fobie appena scongiurate. Perché è evidente che la memorabile battuta del sincopato endecasillabo finale, «*a ví pò vdai quèll ch'l'à e' curàg 'd suzéd*» («voglio pur vedere quel che ha il coraggio di succedere»), non consente approdi del tutto rasserenati. E, anzi, nella sua paradossale comicità, sollecita una ermeneutica problematizzante. Invita cioè a letture e interrogativi che trascendano la materia narrata. Il coraggio sarebbe forse una sorta di abbandono fatalistico e d'incoscienza? Il passaggio all'azione una forma di alienazione da sé?

Naturalmente, la narrazione in versi di Baldini, più che messaggi o risposte, a simili questioni vuole – e sa – dare vivacità drammatica e slancio lirico. Ma certo, nel caso specifico, il *déclis* psicologico decisivo affinché l'attore si decida ad entrare nella parte è leggibile in una scissione da sé e dalle proprie azioni (sintomatico ai vv. 50–52, «*mo u m vén da réid, / a m dagh ad mórs ti labar, / gnént, u m'à ciap la sgrégna, a réid, a réid*», «ma mi viene da ridere, / mi mordo le labbra, / niente, mi ha preso la ridarella, rido, rido»). Scissione suggellata dalla paradossale battuta di dialogo registrata ai vv. 49–50, «*Però intendéssum / a n so mè ch'a ví 'ndè*» («Però, intendiamoci, / non sono io che voglio andare»): rifiuto di responsabilità che di fatto coincide con una sua assunzione; dove si apprezzerà anche come la parola collocata in punta di verso, *intendéssum*, rilevi – con la sua “ragionevolezza” e il suo disteso polisillabismo – la *gravitas* del momento drammatico (significativamente scandito dall'aggiunta di due virgole nella traduzione dell'autore).

Ma fino a che punto possiamo credere all'affabulare e alle fisime dell'io che ci parla a ruota libera? La latitanza di ogni dimensione autoriale e la frantumata parzialità del quadro generale ci obbligano alla prudenza interpretativa e incrinano la certezza della realtà rappresentata. Così, riesce difficile credere fino in fondo alla nuova disinvoltura e determinazione esibite euforicamente nel finale, ai vv. 52–53, «*Gege u m guèrda, e' sisméss, a i scrécch un òc / andémma, a vagh, partenza*» (rispettivamente un endecasillabo e un settenario, entrambi fitti d'ictus e trimembri), «Gege mi guarda, spasima, gli strizzo un occhio / andiamo, vado, partenza». E, d'altra parte, inevitabilmente, ci si domanda fino a che punto tutto il precedente panicare dell'io sia stato sincero. Infatti, il breve inciso del v. 51, «*... a faz un pó 'd cumédia*» («... faccio un po' di commedia»), più che un semplice modo di dire,¹⁹ ora,

¹⁹ *Fare la commedia*, ossia, «simulare sentimenti non provati, agire o parlare senza sincerità e con atteggiamenti teatrali, soprattutto per impietosire o con secondo fine» (definizione del Vocabolario della lingua italiana Treccani).

nel finale, ci appare come un indizio rivelatore: un'espressione che quasi perde la sua idiomacità e, gravata e ravvivata dalla narrazione che precede, tende a sua volta a risemantizzarla. Alla luce di questo indizio, la *cumédia* tematizzata dal titolo si rivela così, *in primis*, quella che si è svolta, fuori programma, nel *backstage* (e nelle *coulisses* dell'io), per arrestarsi proprio alle soglie del proscenio: *la cumédia* dell'entrata nella parte; una recita che prepara la recita, preliminari che prevaricano sull'atto. Appunto, luci sul retroscena, mentre dalla ribalta giungono solo ombre. Un gioco di rovesciamenti prospettici che può arricchirsi ancora, se si considera come l'io-attore che *fa la commedia* dietro le quinte, lo faccia assumendo un ruolo di spettatore: non solo, in termini figurati, dei propri scombus-solamenti interiori, ma anche, più concretamente, del pubblico in sala, sbirciato da un buco (v. 5, «*la zénta, a guèrd da un béus, i aréiva zà*», «la gente, guardo da un buco, arrivano già»)²⁰, e degli altri attori, di cui *capta* movimenti e voci al di là delle quinte (cfr. i riferimenti a Piero e la Rina ai vv. 11-12, 22 e 43-44).

Ulteriori risonanze e variazioni sugli stessi motivi potranno venire poi da AN, *Cino*: un testo che non solo offre una nuova, stravolta rappresentazione del panico da recitazione dell'io (incapace di dir le sue battute in una quotidianità di paese percepita come una sceneggiatura angosciosamente perfetta), ma anche, più specificamente, presenta un meccanismo di risemantizzazione della fraseologia del tutto simile a quello registrato nella *Cumédia* (con una contiguità tra i due testi che risulta inoltre sancita da richiami più minuti, come il rilievo che acquistano due oggetti di celluloidi oggi quasi *vintage*: qui gli occhiali *ad ceruloide*, lì lo specchio *ad ceruloide*):

L'è sgònd e' dè, sgònd l'òura,
 u m ciapa sti mumént, cmè ch'a pòs déi?
 u n'è ch' suzéda gnént,
 l'è un'impresidun, mo u n'è sno un'impresidun,
 l'è fadéiga spieghè,
 ènca 'dès, a so què, a n'o gnént da fè,
 a zéir, purséa, a m fèrum ma l'edicola
 a guardè al copertéini di giurnèl,
 aréiv da la Fiorina a tó un gelè,
 pu, a n'e' so gnénca mè, ch'ò détt mèl préima,
 l'òura, e' dè, u n vó dì gnént, e' vén acsè,

²⁰ Il particolare, «*a guèrd da un béus*», non figurava invece nelle precedenti versioni.

ch'a n mu n l'aspèt, 'na roba, cmè temp fa,
 ch'i déva pò, quant u s'andéva e' cino,
 chi ucèl ad ceruloide, ad du culéur,
 róss e turchéin, ch'u s'avdéva in riliév,
 ècco, dal vólti u m pèr d'avài chi ucèl,
 che la zénta, te Bòurgh, sò me Pasègg,
 te cafè, dimpartótt, e' séa cmè un cino,
 ch'i recita, mo brèv,
 naturèl, intunèd, s'una pasiòun,
 mè a stagh alè incantèd, cm'i sa la pèrta,
 i n sbaia mai, ch'i pérda una batéuda,
 mo éncà al mèni, la faza, i ócc, di artésta,
 e senza mai fè al próvi,
 e dòp alè però éun u m di quèl,
 «Dù vét, Tugnìn?», ch' n vagh invéll, mo arspònd,
 a n'ò mai recitè, mè, s'a l déggh mèl?
 a m vargògn, ò paéura 'd fèm réid dri,
 a guèrd l'arlózz, da zétt, a faz un sègn,
 cmè ch'èss préssia, a m sluntèn, «Dù vét? sta què»,
 a imbòcch i pórtich, u s fa 'vènti un èlt
 u m ziménta: «Cum'èlla, i déi sa tè,
 ta n'arspònd? bèla roba», «No, mo mè»,
 a próv da zcòrr, u m vén da tartaiè,
 pu un gran tremòur, a dvént róss, a córr véa,
 la zénta i m guèrda, i rógg: «T vu rivé préim?»
 i m dà la baia: «E ch'ilt duv'èi?», i réid:
 «Póri Tugnìn, sa léu l'è sémpa un cino». ²¹

²¹ Traduzione. «Cinema. È secondo il giorno, secondo l'ora, / mi prendono questi momenti, come posso dire? / non è che succeda niente, / è un'impressione, ma non è solo un'impressione, / è fatica spiegare, / anche adesso, sono qui, non ho niente da fare, / giro, a caso, mi fermo all'edicola / a guardare le copertine dei giornali, / arrivo dalla Fiorina a prendere un gelato, / poi, non lo so neanche io, che ho detto male prima, / l'ora, il giorno, non vuol dir niente, viene così, / che non me l'aspetto, una roba, come tempo fa, / che davano pure, quando si andava al cinema, / quegli occhiali di celluloido, di due colori, / rosso e blu, che si vedeva in rilievo, / ecco, delle volte mi pare di avere quegli occhiali, / che la gente, nel Borgo, su per il Passeggio, / al caffè, dappertutto, sia come un cinema, / che recitano, ma bravi, / naturali, intonati, con una passione, / io sto lì incantato, come fanno la parte, / non sbagliano mai, che perdano una battuta, / ma anche le mani, la faccia, gli occhi, degli artisti, / e senza far le prove, / e dopo lì però uno mi dice qualcosa, / "Dove vai, Tugnìn?", che non vado da nessuna parte, ma rispondere, / non ho mai recitato, io, se lo dico male? / mi vergogno, ho paura di farmi ridere dietro, / guardo l'orologio, in silenzio, faccio un segno, / come se avessi fretta, mi allontano, "Dove vai? sta' qui", / imbocco i portici, si fa avanti un altro, / mi stuzzica: "Come mai, dicono a te, / non rispondi? bella roba", "No, ma io", / provo a parlare, mi viene da tartagliare, / poi un gran tremore, divento rosso, corro via, / la gente mi guarda, grida: "Vuoi arrivare primo?" / mi prendono in giro: "E gli altri dove sono?", ridono: / "Povero Tugnìn, con lui è sempre un cinema"».

Perché l'anonimo locutore della chiusa non lo sa, ma la sua battuta idiomatica («*sa léu l'è sèmpra un cino*») è anche una verità a doppio senso: non solo Tugnìn che trema, tartaglia e poi svicola è *sempre un cinema*²² per i compaesani, ma pure loro, attori incosapevoli di un suo cinema interiore, lo sono per Tugnìn (in virtù di un capovolgimento realtà/finzione che pare l'esatto contrario di quello rappresentato qualche anno dopo nel film di Peter Weir *The Truman Show*, USA 1998, dove il protagonista ignora di vivere in un immenso studio televisivo e di essere la *star* dello spettacolo predispostogli intorno).

III. Cenni sulle varianti

Fin qui abbiamo analizzato il testo de *La cumédia* quale appare nella sua ultima versione pubblicata in NFC nel 2000. Ma, per concludere, ci sembra opportuno uno sguardo meno cursorio alle varianti: significative fin dalla primissima battuta del testo; dove il *che* incipitario su cui prima abbiám puntato l'attenzione («*Ch'agli era 'ndè piò bén al próvi*»), assente nell'avvio più pianamente informativo di S e N: «*Tal próvi a so 'ndè bén*» («Nelle prove sono andato bene»), risulta quindi essere un acquisito di NFC e, più in generale, uno stilema oralizzante tipico della produzione baldiniana più tarda.²³

Ma l'intero processo variantistico della *Cumédia* merita considerazione. Organico e progressivo, esso ha investito un po' tutti i livelli del testo (ideazione, metrica, lingua e stile) e comportato un indiscutibile perfezionamento del risultato finale; confermandoci nell'impressione più generale che, quello baldiniano, sia un *labor limae* accuratissimo, sorretto

²² Ossia, in senso figurato, una «situazione caratterizzata da originalità, bizzarria», «un insieme di avventure, di peripezie» (definizioni del Vocabolario della lingua italiana Treccani).

²³ Più precisamente, il *che* polivalente incipitario è utilizzato da Baldini a partire da F (cfr. *Traviata* e *La cambra schéura*) e trova il suo uso più intenso in AN (cfr. *Murgantòuna*, *Ad nòta* e *I tach bas*). Tale stilema, poi, viene introdotto anche nell'ultima versione di un'altra poesia di *E' solitèri: E sbài* (*Lo sbaglio*), il cui incipit originario, assertivo e consuntivo, «*Mè ò fat un sbài tla mi véita, / l'è stè 'd no spusè l'Isolina*» («Io ho fatto uno sbaglio nella mia vita, / è stato di non sposare l'Isolina»), trova, nel 2001, una bellissima riformulazione, più mossa ed emotiva: «*Ch'l'è pas bèla vint'an, mo d'ogni tènt, / eh, l'Isolina, d'ogni tènt a i péns*» («Che sono passati ormai vent'anni, ma ogni tanto, / eh, l'Isolina, ogni tanto ci penso»): cfr. *la plaquette* R. Baldini, *Te sònn*, Ancona, Centro Studi Franco Scataglini, 2001, p. 12 (la variante dunque è intervenuta solo tra il 2000 e il 2001, visto che anche in NFC figura ancora l'incipit di S).

lungo i decenni da una profonda coerenza d'intenti (come la critica più attenta ha già avuto modo di sottolineare)²⁴. Perché, la prima versione della *Cumédia* presentava sì quasi tutti i nuclei tematici e gli spunti narrativi portanti, ma li sviluppava anche in forme più scoperte, lineari ed esplicite. Meno genericamente, se nel passaggio da S (1976) a N (1982) Baldini lavora soprattutto in levare – riducendo il testo da 61 a 56 versi ed espungendo in particolare quelli più didascalici e riflessi (cadono S, 6, «*mè a n mu n la sint, ò trop nervòus*», «io non me la sento, ho troppo nervoso», e 28-29, «*mè a n sò cmé fè, a n pòs tirém indrí, / recitè gnénca, e aldùra?*», «non so come fare, non posso tirarmi indietro, / recitare neanche, e allora?») – è però soprattutto nel passaggio da N (1982) a NFC (2000) che intervengono le rimodulazioni più radicali e le varianti aggiuntive più cospicue. Nell'ultima revisione, infatti, Baldini interviene in forme molteplici che possiamo così sintetizzare: adotta una metrica più grave, a maggior peso endecasillabico (riducendo il numero di settenari e quinari); sopprime i due punti fermi (e le maiuscole) che suddividevano più rigidamente il testo in tre blocchi sintattici (cfr. S, 43 e 53 e N, 37 e 47), garantendo così l'effetto di colata unica di cui si è detto; disarticola ulteriormente i periodi in modo che, a mimare più da vicino la spontaneità del parlato, la semantica faccia aggio sulla sintassi (N, 17-18 «*a n m'arcòrd piò la pèrta, / [...] a n so gnénca una paróla*» > NFC, 21 «*la pèrta, a n m'arcòrd piò gnénch' 'na paróla*»); ricerca una maggiore aderenza alla voce dell'io e all'egocentrismo del suo discorso (cfr. le aggiunte e gli aggiustamenti ai vv. 16-22 di NFC); continua la caccia alle didascalie troppo esplicite (cade «*mo a iò una gran paéura*», «ma io ho una gran paura», cfr. S, 17 e N, 15); aggiunge particolari concreti (NFC, 51 «*a m dagh ad mórs ti labar*»); accentua l'espressività dialettale, inserendo l'imprecazione *porca putèna* al verso 19 e una voce marcata come *smasír* (guazzabuglio) al verso 4; rende più serrata e incisiva la stretta finale dei versi 53-58, ricorrendo a formulazioni più concise (ad es. S e N «*a sint sal dàidi la a spélla dla gravata / ch'la séa puntéda bén*» > NFC, 55 «*a m mètt a pòst la spélla dla gravata*») e sottolineando lo snodo decisivo del v. 53, con l'innesto, in posizione metrico-sintattica rilevata, della parola-chiave *basta* («*pu tòtt t'un bot, basta,*

²⁴ Cfr. Alfredo Stussi, *La lima d'oro di Raffaello Baldini*, in *Per Raffaello Baldini*, Raffaelli, Rimini, 2007, pp. 45-60; e Martignoni, *Per non finire*, cit., soprattutto le pp. 79 e 205-218.

a m mètt drétt cmè un féus»). Tale revisione complessiva, poi, interessa anche la coerenza del sistema grafia/pronuncia (via via affinato e semplificato: ad es.: S, 4 *i ciacra* > N, 4 *i ciacàra* > NFC *i ciacara*; S, 12 e N, 11 *bòta* > NFC *bota*)²⁵ e le traduzioni a piè di pagina (*i s fa rabiè*: l'equivocabile *si fanno arrabbiare* di S e N viene corretto con *litigano* in NFC 12; *i bacàia*: allo *sbraitano* di S e N subentra in NFC 22 il regionale e più aderente all'originale *baccagliano*). Ma, senza insistere oltre, ecco un breve assaggio, che può dare un'idea un po' più precisa del *modus operandi* di Baldini:

S 43-45 e N 38-40

A sint Piero e la Rina ch'i bacàia,
i zcòrr de còunt Ramiro ch' l'è par strèda,
Ramiro l'è e' mi nóm, a sarébb mè²⁶

NFC 43-45

Piero e la Rina adès i zcòrr 'd Ramiro
ch' l'è par strèda, Ramiro l'è e' mi nóm,
a sarébb mè, ch'a stagh par arivé

Si tratta di tre versi che, mutati unicamente di posizione nel passaggio da S a N, vengono invece sottilmente rimodulati in NFC: attraverso modifiche di per sé minime, che però *in nuce* contengono due direttive privilegiate dal revisore. Il quale, da un lato, muove verso una maggiore coerenza e concisione narrativa: le diverse fasi del rumoreggiare di Piero e della Rina vengono distinte (il loro *baccagliare* è anticipato al v. 22 di NFC e qui resta solo il loro *discorrere*); inutile nell'economia del testo specificare la qualifica nobiliare di Ramiro (soppresso quindi quel *còunt*, che per altro permetteva di fare ipotesi più precise sul titolo della commedia in programma);²⁷ la progressiva immedesimazione dell'io nella realtà della finzione viene meglio scandita, con l'aggiunta di quel «*ch'a stagh par arivé*», che appunto segna un piccolo avanzamento nel suo travaglio per calarsi nella parte. Al tempo stesso, Baldini – qui come altrove – mostra come le movenze brusche e informali della sintassi parlata possano

²⁵ Per un approfondimento della questione, si veda Alfredo Stussi, *La letteratura romagnola: appunti filologici e linguistici*, in Id., *Lingua dialetto e letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 196-213.

²⁶ Traduzione: «Sento Piero e la Rina che sbraitano, / parlano del conte Ramiro che è per strada, / Ramiro è il mio nome, sarei io».

²⁷ Si potrà infatti richiamare, in primo luogo, il Don Ramiro della *Cenerentola* (1817) di Rossini (Baldini era un melomane); quindi, eventualmente, ricordare che il conte Ramiro è anche uno dei protagonisti della commedia di Francesco Augusto Bon, *Il sospettoso* (1823). Ma, comunque sia – che Baldini avesse davvero in mente queste opere o meno – quel che ora più interessa notare, è la volontà di eliminare l'eventuale indizio e di lasciar ben indeterminato lo sfondo costituito dalla vicenda recitata sul palco – questo, probabilmente, per meglio garantire le potenzialità allegoriche del testo.

partecipare, pur dissimulandole, a strategie stilistiche e retoriche più elaborate; per cui l'esplicativa «*ch'a stagh par arivé*», che a prima vista parrebbe una precisazione inerziale e anodina (quasi buttata lì), risulta invece partecipare a una simmetria chiastica: quella formata dalle quattro proposizioni disposte entro i due endecasillabi bimembri dei versi 44 (relativa + principale) e 45 (principale + relativa). È anche – se non soprattutto – in quest'arte della sprezzatura che si manifesta il valore del poeta.

Pietro BENZONI
Università di Bruxelles (VUB)
pbenzoni@vub.ac.be

