

Nato a Santarcangelo di Romagna (allora in provincia di Forlì, oggi di Rimini) nel novembre 1924, Baldini si è spento nel marzo 2005 a Milano, dove viveva dal 1995 ben integrato nell'ambiente intellettuale della città (lavorò per anni a capo della redazione letteraria della rivista mondadoriana "Panorama").

Dal suo esordio poetico, avvenuto in età avanzata, più che cinquantenne (nel 1976, con la raccolta *E' solitèri*, Il solitario, stampata in autoedizione da Galeati di Imola), Baldini ha sempre scritto nel dialetto romagnolo di Santarcangelo, ma la sua fisionomia non è affatto quella di un provinciale, chiuso in una realtà arretrata e marginale. Interprete e analista acuto e anticonvenzionale del suo tempo, profondo conoscitore della cultura italiana ed europea, Baldini ha infatti subito congiunto l'uso del dialetto del suo paese con le poetiche novecentesche dell'alterità, dello straniamento e dell'assurdo, e ha raccontato in poesia le misantropie, la solitudine, le follie piccole e grandi, le ossessioni del quotidiano, entrando nel quadro maggiore della letteratura dell'epoca e misurandosi inoltre con gli specifici problemi di rinnovamento stilistico e linguistico che si imposero alla poesia italiana degli anni Sessanta e Settanta, impegnata a superare una tradizione sublime e separata e ad aprirsi al parlato e al prosaico. Interessante verificare che la poesia di Baldini, nel suo fondamentale anti-lirismo (di cui cercheremo di accennare le ragioni), nel ricco contrappunto polifonico, nell'incontro decisivo con le dinamiche del parlato,

veniva ad accordarsi con le più rilevanti tendenze della poesia coeva. Ma dentro tali coordinate felicemente condivise, Baldini persegue vie sue, che discendono con coerenza da alcune scelte di base.

Per cominciare, ricapitolò gli essenziali dati bibliografici.

Dopo l'esordio defilato del '76, Baldini conquista brillantemente l'editoria nazionale. Memorabile nell'80 sull'autorevole *Almanacco dello Specchio*, n. 9 (che accompagnava allora con buona fortuna la famosa collezione mondadoriana) la comparsa di alcune poesie (sei) anticipate dalla silloge in preparazione, *La nàiva* (La neve), con incisiva presentazione di Dante Isella. Dall'82 in avanti, le raccolte poetiche di Baldini - sempre sospese tra la sua particolare comicità stralunata, e una folla di inquietudini e angosce - escono presso i maggiori editori, spesso con prefazioni di grandi critici. A *La nàiva* in volume (Einaudi, 1982, sempre con la suddetta introduzione di Isella, e con l'inclusione del *Solitèri* con varianti) segue, *ib.*, *Furistèri* (Forestiero), 1988, con prefazione di Franco Brevini; poi: *Ad nòta* (Di notte), 1995, Mondadori, con prefazione di Pier Vincenzo Mengaldo; *Ciacri* (Chiacchiere), ancora Einaudi, 2000 (che ripropone le sillogi precedenti con rielaborazione correttoria, molto attenta e felice¹, annettendo la nuova raccolta che dà il titolo al volume); infine, l'ultimo e bellissimo *Intercity*, *ib.*, 2003. Alla poesia Baldini ha affiancato dagli anni Novanta tre eccellenti monologhi teatrali (pure raccolti da Einaudi nel '98)², cui s'aggiunga uno degli ultimissimi

anni, *La Fondazione*, edito postumo nel 2007 a cura di chi scrive³.

Forniti questi dati, cerchiamo sinteticamente di enucleare le principali caratteristiche del lavoro di Baldini, d'altronde spiccatissime.

Il trionfo del monologo. Primo tratto saliente: il predominio netto nella sua scrittura poetica (e l'uso esclusivo in quella teatrale) di un'inconfondibile modalità: il monologo. Che genera una poesia colloquiale, dove nell'abile alternanza di endecasillabi e settenari (con misure minori, spesso riordinate nelle revisioni, e con un frequente e asprissimo endecasillabo tutto monosillabico), spiccano molteplici "racconti" estesi e stravaganti, modellati sul parlato, sempre ambientati a Santarcangelo, pieni di particolari realistici (lo vedremo), e tuttavia aperti volentieri a sconfinamenti fantasiosi quando non surreali (pure lo vedremo). Non che non esistano in Baldini altre e pur brillanti modalità testuali: come le forme di narrazione corale, gestite da un io anonimo, esponente collettivo del paese, che riferisce non la propria storia ma casi di tutti. Così ad esempio nella bellissima fiaba-sogno-incubo *La Nàiva*, o, nella stessa raccolta, nella *Cucagna* e in *E' pount*. Vanno pure ricordati i brevissimi

apologhi-epigrammi che aprono ogni raccolta; o alcuni testi interessati per intero da battute dialogiche, come, nel *Furistìr*, *La patenta*; o altri costruiti quasi come commedie come l'esilarante e polifonico *La féila* di *Ad nòta*; o, nelle ultime raccolte, il genere tradizionalmente comico di testi a coppie o terzetti che si rimandano quasi in tenzoni di "botta e risposta": qui non posso non citare per gli esiti godibilissimi *Quaiéun e Quaiéun* (2), (in *Intercity*), dispute satiriche sul tema della "coglionaggine". Ma la larga prevalenza e l'esito più notevole se lo assicurano complessivamente i monologhi. Rinvio per l'analisi diacronica, raccolta per raccolta, e nell'insieme, del rapporto quantitativo tra monologhi e altre forme testuali alla mia monografia del 2004, *Per non finire*⁴.

La tradizione "comica" del monologo. Diciamo subito che l'uso ricorrente del monologo rimanda a molti potenti registri della tradizione dialettale comica, che non esclude affatto una visione anche amara e pessimista. In particolare si pensi al milanese Carlo Porta, al romanesco e per alcuni tratti anche più vicino Gioacchino Belli, al ravennate e molto amato Olindo Guerrini. A Porta si devono celebri monologhi poetici, di taglio teatrale e di ampia misura, come i *Desgrazzi primi e secondi* di *Giovannin*

¹ Su cui si vedano le osservazioni finissime di Alfredo Stussi, in *La letteratura romagnola: appunti filologici e linguistici*, edito nella miscelanea critica curata da Gualtiero De Santi, *La poesia dialettale romagnola del '900*, Rimini, Maggioli, 1994, pp. 326-336; e il suo più ampio e complessivo saggio *La lima d'oro di Raffaello Baldini*, in *Per Raffaello Baldini*, Rimini, Raffaelli, 2007 (il libretto raduna gli interventi delle giornate santarcangiolesi del novembre 2004 per gli ottant'anni di Baldini (e di Flavio Nicolini), e include scritti di G.L. Beccaria, F. Brevini, C. Martignoni, P.V. Mengaldo, A. Stussi, con premesse di M. Ricci e R. Cremante). Da vedere anche sulle varianti le pp. 205-218 del mio *Per non finire. Sulla poesia di Raffaello Baldini*, Pasian di Prato (Udine), Campanotto, 2004.

² *Carta canta. Zitti tutti! In fondo a destra*, con Nota iniziale di Baldini. Il primo monologo in romagnolo, *Zitti tutti!*, era stato rappresentato nel '93 a Ravenna, con l'interpretazione di Ivano Marescotti (che ne aveva sollecitato la composizione all'amico Baldini), e fu pubblicato nel '93 per la Ubu libri di Milano diretta da Franco Quadri (con introduzione di Renata Molinari). Nel '98 *Zitti tutti!* fu riunito con l'altro testo in romagnolo *Carta canta* (rappresentato a Genova nella stagione '97-'98 con l'interpretazione di Ivano Marescotti), e con un terzo monologo in italiano *In fondo a destra*. «*I primi due raccontano storie di paese, il terzo una storia di città*» (così Baldini nella Nota al volume).

³ Per Einaudi, con eccellente traduzione in italiano di Giuseppe Bellosi.

Bongee (vv. 138 e 480), o *la Ninetta del Verzee* (vv. 344), o il *Lament del Marchionn di gamb avert* (vv. 1000), dove racconta in prima persona la propria vicenda un protagonista popolano, diverso dall'autore (nella *Ninetta*, una donna), che si rivolge ad allocutori ben definiti. Quanto a Belli, i suoi sonetti danno la parola a un io sempre popolano e molto lontano dall'autore; il quale ultimo, che desidera divaricarsi al massimo dai suoi parlanti, è assimilabile addirittura per lucidità e distanza (come scrive Cesare Segre in un bellissimo studio su Belli)⁵ a un «antropologo» nell'atto di «documentare un'etnia». Segre analizza la teatralità in Belli, additando molti elementi: presenza appunto dei suddetti «locutori»; destinazione frequente dei testi all'esecuzione (Belli era un brillante dicitore dei suoi sonetti); sintassi gremita di deittici, di imperativi, esclamativi e interrogativi; pluralità di voci in campo. Tali caratteri si riconoscono tutti in Baldini, che è stato grande conoscitore di teatro, nonché autore lui stesso di monologhi in prosa. Molti i tratti in comune anche con il simpatico e satirico Guerrini (i cui *Sonetti romagnoli* apparvero postumi nel 1920 a cura del figlio Guido): come la presenza di più io parlanti popolani e ingenui, l'intreccio lingua-dialetto, la serie dei *Sonetti-Dscurs* che si configurano come la trascrizione colorita e realistica di voci, situazioni, esperienze, chiacchiere, colte nel luogo tipico dell'osteria della Zabariona⁶. Certo, dentro l'esperienza romagnola, come Nino Pedretti (lui anche per adesione ideologica), Baldini manifesta più attenzione, alla voce comica e satirica di Guerrini che all'intimismo elegiaco e lirico di Aldo Spallacci.

La tradizione di Santarcangelo. Impossibile ora non evocare rapidamente, pur in questa sede così attrezzata e specializzata al riguardo, un dato sorprendente come la tradizione poetica un po' miracolosa di Santarcangelo. Per primo diede dignità scritta al dialetto santarcangeloese Tonino Guerra con le due raccolte del 1946 e 1950, stampate dai fratelli Lega di Faenza (*Scarabócc* e *La s-ciuptèda*, quest'ultima con prefazione di Carlo Bo). Ma la consacrazione critica a Guerra e al suo dialetto toccò nel 1972 con l'edizione dei *Bu* (I buoi) Milano, Rizzoli, anche grazie all'introduzione dell'autorevolissimo e severo Gianfranco Contini. Gli anni Settanta vedono più in generale l'uscita di autori e testi fondamentali per la poesia in dialetto del secondo Novecento (da Franco Loi ad Amedeo Giacomini ad Andrea Zanzotto a Franco Scatagliani, per citare i maggiori). A Santarcangelo nel '73 Rina Macrelli promuove un vivacissimo "seminario popolare" intorno alla poesia di Guerra, cui intervengono illustri studiosi come Augusto Campana (santarcangeloese), Alfredo Stussi, Tullio De Mauro; ma dove pure si assiste a letture poetiche aperte ad altre voci del paese (Gianni Fucci e Giuliana Rocchi). È presente Nino Pedretti, ancora poeta in lingua e di lì a poco autore della bellissima silloge *Al vòusi* (Le voci, Ravenna, Edizioni del Girasole, 1975), nelle vesti di critico e di linguista.

Nello stesso giro degli anni Settanta vedono la luce le prime raccolte di Pedretti, di Fucci e della Rocchi, e, ultima nell'ordine, di Baldini; e di altri romagnoli: il cesenate Walter Galli, Tolmino Baldassari nativo di

⁴ Cfr. *Per non finire. Sulla poesia di Raffaello Baldini*, cit., primo studio in volume su Baldini, pensato e preparato anche con il nutrimento di lunghe conversazioni con l'autore per mesi e più nella casa milanese di via Botticelli.

⁵ Cfr. C. Segre, *Teatralità e dialogismo nel Belli*, in *Intrecci di voci*, Torino, Einaudi, 1991.

⁶ Nell'impossibilità di un discorso analitico, rinvio ancora al mio *Per non finire*, in particolare alle pp. 26-34.

Castiglione di Cervia, entrambi nati negli anni Venti, come del resto Guerra, Pedretti, Fucci, Rocchi, Baldini; il ravennate Mario Bolognesi; i cesenati Cino Pedrelli e Giuseppe Valentini (un po' più anziani); e l'allora giovanissimo Giuseppe Bellosi, sempre di area ravennate (nativo di Maiano di Fusignano, 1954). Nel medesimo 1976 in cui escono per Maggioli gli Atti del famoso seminario su Guerra, Galeati di Imola pubblica sia la raccoltina iniziale di Baldini, *E' solitèri* (Il solitario), sia i due volumi di un'importante antologia, la prima e pionieristica: *Cento anni di poesia romagnola*, a cura di Gianni Quondamatteo e del citato Bellosi (il quale avviava così la sua rigorosa carriera di studioso e di cultore delle cose di Romagna). E si osservi pure la felice varietà dei romagnoli e dello stesso gruppetto dei santarcangiolesi: fantasiosamente lirico, impressionistico e grande affabulatore, Guerra, poi impegnato in generi ed esperienze diverse; lirico-sociale-populista nel primo libro e poi più rarefatto e interiorizzato, Pedretti; introspettivo e memoriale, Fucci; immediata e popolana, la Rocchi. Il più differenziato, Baldini, sceglie subito la strada della narrazione estesa e del monologo virato sul parlato.

Strutture discorsive del parlato e altri tratti connotanti (le misure testuali, la coazione a dire). Naturalmente dalla scelta di Baldini di delegare il racconto a tante voci monologanti discendono alcuni elementi correlati.

In primo luogo, l'efficacissimo ricorso alle strutture del parlato, ricreate da Baldini con rara sapienza. Prodigiosa la sintassi, che mima perlopiù un andamento del discorso sconnesso ed emotivo: del tutto in linea - si aggiunga - con i suoi prediletti personaggi-protagonisti, perlopiù strava-

ganti, nevrotici, scombinati. Prevale l'utilizzo dei costrutti antilineari che connotano il parlato: dislocazioni, sospensioni, forme anacolutiche o, per meglio dire, continui cambiamenti di progetto nella costruzione della frase, incisi, inciampi, diversioni, accumuli di connettivi e riempitivi, deittici, abbondanza di tratti discorsivi cosiddetti fatici, conativi, emotivi. Da *La Nàiva* in poi si impianta inoltre una struttura testuale priva di pause interpuntive forti, ma tutta sforbiciata dalle virgole, dispersa in continue interruzioni, deviazioni, incisi, congeniale ai personaggi analitici e titubanti.

Un altro carattere da notare è la dimensione via via più estesa dei testi, che dai 106 versi del più lungo dei pezzi de *É Solitèri* (*Cuntantès*), va ai 435 di *Aqua di Furistìr* (secondo la redazione "maggior" contenuta nell'edizione variata di *Ciacri*, 2000), ma che spesso tocca i 200-300 versi e più. Sotto questo linguaggio interminabile, prolisso, inconcludente, contorto, si indovina una fondamentale spinta compulsiva da parte del parlante, un'insopprimibile coazione al dire, che tenta all'infinito lo sfogo e il racconto, senza riuscire a raggiungere un'effettiva comunicazione.

Le fisionomie socio-culturali dei parlanti.

Fin dal primo volume, Baldini ha scelto di raccontare con forte omogeneità sociale e socio-culturale l'esperienza di un ceto piccolo-borghese di commercianti, bottegai, piccoli impiegati. Colui che parla è, come si diceva, rigorosamente altra persona dall'autore, ed è sempre un "locutore ingenuo" abbastanza sprovveduto e incolto (pochissime le eccezioni): dunque la sua lingua è facilmente stipata di luoghi comuni e di una folla di osservazioni correnti e banali come se ne colgono nel parlare comune. Vorrei riprendere qui una mia opi-

nione cui sono molto affezionata, già espressa altrove, a partire da *Per non finire*⁷: nei suoi primi anni il nostro autore trascorse molto del suo tempo a Santarcangelo nell'affollato “caffè Trieste” posseduto dalla famiglia, dove circolavano discorsi, racconti e parole d'altri, certamente ascoltate dal ragazzo con grande attenzione. L'esperienza d'ascolto, dentro il caffè-teatro dell'infanzia, di chiacchiere infinite e discontinue, di tante battute e frammenti accavallati di storie altrui, sembra riaprire magicamente i battenti nei racconti dei suoi libri, forse anche nel tentativo di sottrarre questa stessa esperienza all'oblio e all'angoscia di perdita.

Italiano-dialetto. Poiché il centro dell'attenzione dell'autore è il dialetto nella sua mobile oralità, Baldini si preoccupa, con l'acribia dell'osservatore (osservatore tanto di costume quanto di condizioni linguistiche), non solo di registrare le forme frante del parlato cui abbiamo alluso, ma anche di accogliere di raccolta in raccolta i segnali della grande crescita dell'italiano dentro il dialetto. Dai pochissimi sintagmi italiani che si contano nella prima raccolta in avanti, dopo *Furistùr* (non a caso dunque dalla fine degli anni Ottanta), Baldini introduce nei suoi testi parti sempre più cospicue d'italiano. Ciò documenta con esattezza la crescita effettiva che l'italiano negli ultimi decenni ha conosciuto ai danni del dialetto (un italiano di massa e di consumo, penetrato ovunque grazie alla diffusione televisiva e multimediale). Anche i dialettografi si abituarono a inserire nel dialetto parole e blocchi di parole italiane;

e così accade, in omaggio alla verosimiglianza, ai parlanti delle pagine di Baldini, dove si realizzano calibrati intrecci con il dialetto (i linguisti parlano al proposito di «*trasmutazioni di codice*»).

La raccolta che lavora di più e con maggiore inventiva su questo aspetto è senza dubbio *Intercity*: l'immissione dell'italiano nel dialetto riflette appunto gli imponenti cambiamenti sociolinguistici e ne ricava inoltre ottime soluzioni formali, puntando su intarsi arguti tra le due lingue. Di Baldini che ha ragionato sempre molto sulle condizioni e sui mutamenti della lingua, cito da un'intervista 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” 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*»⁸.

Per esemplificare, prendiamo il bellissimo monologo comico-simbolico *Intercity*, che chiude l'ultimo volume, e che offre il racconto di un vecchio santarcangiolese che aspetta il treno per un misterioso viaggio che via via si rivelerà quello ultimo e fatale. La scena è inizialmente ambientata nella stazione di Rimini, dove tra la folla l'io apostrofa alcuni amici e giovani figli di amici, cui si rivolge necessariamente o istintivamente in italiano (nell'ipotesi che i giovani non sappiano più il dialetto) con abili “trasmutazioni”:

⁷E che dà il titolo al mio intervento per gli ottant'anni di Baldini a Santarcangelo, *Al caffè-teatro del dialetto*, in *Per Raffaello Baldini*, op. cit. alla n. 1.

⁸Da *Prima le cose delle parole*, intervista a cura di Manuela Ricci, “IBC”, IV, n. 4, luglio-settembre '96, pp.

68-71, ora in *Lei capisce il dialetto? Raffaello Baldini tra poesia e teatro*, a cura di Giuseppe Bellosi e Manuela Ricci, Ravenna, Longo, 2003 (il volume raccoglie le principali interviste e una ricca selezione della bibliografia critica).

«e' mi nóm, chi è chi m cèma?
 u n s capéss gnént, aquè, Gianni, sei tu
 che mi chiamavi? e il babbo?
 aspetavo il tuo babbo, io, cosa? no,
 ha la febbre? davvero? mi dispiace,
 t'ha mandato giù a te? non può venire?
 lo so 'nch'io, se sta male,
 hai visto qui la gente, quasi quasi
 diglielo che per lui
 meglio così, farà un viaggio più comodo,
 e adesso torna a casa, e tanti auguri»,
 vv. 70-80

(il mio nome, chi è che mi chiama? / non si capisce niente, qui, Gianni, sei tu / che mi chiamavi? e il babbo? / aspetavo il tuo babbo, io, cosa? no, / ha la febbre? davvero? mi dispiace, / t'ha mandato giù a te? non può venire? / lo so anch'io, etc.);

o, con sottili intrecci plurilinguistici, con l'amica Annamaria e la giovane figlia:

«[...] Annamaria, mo tè
 t si in partenza ènca tè?
 t cumpagn la tu Carlina? ch'a n la vèggh,
 la è 'ndè tò i giurnèl? la va dalòngh?
 a Parigi? pu bén, i zóvan òz
 i viaza, i vàid e' mònd, 'na bòursa 'd stéudi?
 [...]
 ecco qui la Carlina, complimenti,
 so tutto, brava, me l'ha detto adesso
 la tua mamma, a Parigi, t'è capéi,
 quanto ci stai? un anno? tornerai
 che parlerai francese, ta t stéim, ehn,
 Annamaria, sa sta fióla che
 l'è 'nch' 'na bèla ragazza, vai, vai, corri,
 che il treno non aspetta, ciao, buon viaggio»,
 vv. 89-111

(Annamaria, ma tu / sei in partenza anche tu? / accompagna la tua Carlina? che non la vedo, / è andata a prendere i giornali? va lontano? / a Parigi? che bello, i giovani oggi / viaggiano, vedono il mondo, una borsa di studio? [...] ecco qui la Carlina, complimenti, / so tutto, brava, me l'ha detto adesso / la tua mamma, a Parigi, hai capito? / quanto ci stai? un

anno? tornerai / che parlerai francese, ti vantì, eh, / Annamaria, con questa figliola che / è anche una bella ragazza, etc.).

Anti-lirismo. Stravaganza. Racconto “inat-tendibile”. Appare ora meglio, alla luce di ciò che si è detto finora, che nella poesia di Baldini l'opzione antilirica è fisiologicamente implicata nelle scelte suddette. Se in questa poesia si affollano una serie di io monologanti intenti a comunicare spesso compulsivamente le proprie sconclusionate vicende, la dimensione lirica non può che esserne quasi assente, a favore di racconti torrenziali, stravaganti. Inoltre se chi parla è spesso uno strambo, quando non un nevrotico o un ossessivo, il suo racconto si delinea molto spesso, con l'avanzare del testo, come vistosamente parziale e “inat-tendibile”.

Surrealtà fantastica. Ai caratteri appena precisati di stravaganza e di narrazione suggestivamente “inattendibile” (cui la marca dell'io non aggiunge che felice ambiguità) obbediscono molte poesie-racconto fantasiose e persino surreali. Tali già sono nel primo libro: *I nótta*, I pipistrelli (che inscena la lotta colorita dell'io con i pipistrelli che di notte ne invadono a frotte la camera); *La chéursa*, La corsa (dove un io inseguito di notte durante una corsa all'impazzata attraverso il paese finisce ambigualmente nel ruolo dell'inseguitore); *La sparzéina*, Il refe (dove un tale in uno scantinato è misteriosamente alle prese con il compito improbo e insensato dell'avvolgimento infinito di gomitolì); *E' solitèri* (dove un io all'osteria recrimina sui solitari che non gli non riescono mai, forse perché nel mazzo mancano delle carte per dispetto dei padroni). Il racconto va chiaramente in questi casi verso espliciti registri surreali; e, secondo un modulo ricorrente in Baldini, la quotidianità iniziale, fitta di

dettagli, evolve verso l'assurdo, troncan-dosi sospensivamente su finali incerti e aperti.

Di questi mirabolanti monologhi (spesso tra i più felici di Baldini) ricordo ancora: *La nàiva* (che registra una nevicata eccezionale: forse la fine del mondo?); *Aqua* (Acqua) in *Furistìr* (una strabiliante inondazione che travolge l'io narrante, grazie alla suggestione prodotta dai trucchi di un illusionista); *La firma* nella *Nàiva* (la firma stentata di un io analfabeta che cresce a dismisura uscendo dal foglio, dalla stanza, dalla casa, invadendo il paese); *Guèra* (Guerra) in *Ciacri* (la bravata di un tale che per dispetto contro le autorità del paese inonda ogni angolo di trasgressive e iperboliche pisciate); *Ad sòtta* in *Ad nòta* (divertentissima e bizzarra storia di un io che racconta le sue peripezie da dove si svela progressivamente che ha messo in vendita casa e famiglia); *Bandira biènca e Traguardo* (entrambi in *Ciacri*) (monologhi affini che si sbilanciano dolorosamente da un fantastico ilare verso forme paranoiche, paure, disadattamenti); *Chi parla?* (*Ciacri*) e *Pronto! Pronto!* (*Intercity*), congiunti da comuni fantasie telefoniche: una telefonata della moglie amatissima dall'aldilà con sequenze ininterrotte di storie; l'istinto, dopo una telefonata squillata a vuoto, di rintracciarne la provenienza facendo (e progettando) telefonate a non finire.

Ma tutti i lettori di Baldini sanno che uno degli elementi di fascino del poeta e dell'autore di teatro - che gestisce all'incirca le stesse modalità e gli stessi temi in monologhi precedenti a rotta di collo per una trentina di pagine di divagazioni, incisi, cambiamenti di costrutti - i lettori di Baldini, dicevo, sanno che, oltre che della fantasia, straripante e spinta talora verso la surrealtà, lo scrittore si nutre sempre e non meno di un amore millimetrico per la

realtà e l'esattezza. Di qui derivano i cumuli di dettagli quotidiani e le accanite, minute, precisazioni che gremiscono il discorso, rilevabili quasi ad apertura di pagina, nei più diversi contesti, a garantire ovunque un meraviglioso "effetto di realtà".

NOTA BIOGRAFICA

Raffaello Baldini è nato a Santarcangelo di Romagna nel 1924. Negli anni della giovinezza è stato tra gli animatori del cenacolo santarcangeloese noto col nome di *E' circol de giudeizi*, insieme a Tonino Guerra, Nino Pedretti, Gianni Fucci e altri intellettuali ed artisti romagnoli. Laureato in filosofia presso l'università di Bologna, ha insegnato per qualche anno e, dopo un soggiorno all'estero, nel 1955 si è trasferito a Milano per lavorare prima come *copy-writer*, poi come giornalista a "Panorama". Nel 1967 ha pubblicato *Autotem* per Bompiani, un volumetto satirico sull'automobile intesa come feticcio. La raccolta *E' solitèri* ("Premio Gabicce"), con la quale ha esordito nel 1976, è stata edita da Galeati di Imola a spese dell'autore. Con alcune correzioni e l'esclusione di quattro testi, il libro è stato poi ristampato come prima sezione de *La nàiva* nel 1982. Con l'opera *Furistìr* (1988) ha vinto il "Premio Viareggio", mentre con *Ad nòta* (1995) ha conquistato il "Premio Bagutta". È da registrare anche l'uscita di *Zitti tutti!*, monologo teatrale stampato da Ubulibri nel 1993. Nel 1996 Ravenna Teatro ha prodotto (regia e drammaturgia di M. Martinelli, con I. Marescotti) lo spettacolo *Furistìr*, nato dalla fusione di diciotto componimenti poetici di Baldini. Si è spento a Milano nella primavera del 2005.

OPERE DI POESIA

E' solitèri. Versi in dialetto romagnolo, Imola, Grafiche Galeati, 1976.

La nàiva. Versi in dialetto romagnolo, introduzione di D. Isella, Torino, Einaudi, 1982.

Furistìr. Versi in dialetto romagnolo, introduzione di F. Brevini, Torino, Einaudi, 1988.

Ad nòta. Versi in dialetto romagnolo, presentazione di P. V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1995.

La nàiva. Furistìr. Ciacri, Torino, Einaudi, 2000.

Ciacri, Torino, Einaudi, 2000.

Intercity, Torino, Einaudi, 2003.

Versi in dialetto romagnolo. Antologia, Villa Verucchio, 2006.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

G. BELLOSI-M. RICCI (a cura di), *Lei capisce il dialetto? Raffaello Baldini fra poesia e teatro*, Ravenna, Longo, 2003.

F. LOI, *Poesia senza binari morti*

“Domenica-Il Sole 24 Ore”, 12 ott. 2003.

R. GIANNINI, *Conversazione con Raffaello Baldini*,
“Il Parlar franco”, 2003.

S. CRESPI, *Poesia in versi romagnoli di Baldini*,
“Otto/Novecento”, Gen.-Feb. 1980.

G. DE SANTI, *Una monografia su Raffaello Baldini*,
“Il Parlar franco”, 2004.

Cut

[da *E' solitèri*]

Breve monologo in endecasillabi e settenari: il linguaggio quasi prosa descrittiva del comune gioco “nascondino” è propedeutico alla seconda parte che trascende il gioco stesso per aprirsi ad una vana attesa: immagine di una vita sospesa, quasi incosciente: rimando a Godot?

A zughé a cut bsògna avài òc, ès féurb.
Mè a cnòss di póst, di béus ch'a i so sno mè.
Stavólta a m so masè tramèza ai asi
de magazéin de lègn ad Bigudòun.
A i sint h'i zcòrr, ch'i cèma,
a sbarlòc dal fisèuri, a i vèggh ch'i zéira,
ch'i s'inségna de dàid dò ch'i à d'andè.
Me aspétt aquè, a n mu n móv, a téng e'
[fiè.

Adès u m pèr ch'i s séa un pó sluntanè,
mè a stagh sémpra masèd, l'è bèla
[un'òura,
a m'infèil t'un budèl piò sreètt,acsè,
tra dò cadasi, a i ví fè dvantè mat.
Mo dò ch'i è? a n'i sint piò,
i n capéss mégga gnént, i va purséa.
E' sarà piò 'd dò òuri ch'a so què,
l'è da òz dopmezde, u s fa nòta, e lòu,
puràz, i zirca sémpra, mo i n mu n tróva,
e a i ví vdài a truvém dréinta sté béus.
E' po' ès ènca ch'i apa pèrs la vòia,
che e' zugh u s séa smanè, ch'i séa andè chèsa.
Pézz par lòu, mè a stagh bón tra tótt stagli asi,
aquè sòtta u n mu n tróva piò niseun.

Nascondino

Per giocare a nascondino bisogna avere occhio, essere furbi. / Io conosco dei posti, dei buchi, che so solo io.

/ Stavolta mi son nascosto fra le assi / del magazzino del legno di Bigudòun. / Li sento che parlano, che chiamano, / sbircio dalle fessure, vedo che girano, / che si indicano col dito dove devono andare. / Io aspetto qui, non mi muovo, trattengo il fiato. Adesso mi pare che si siano un po' allontanati, / io sto sempre nascosto, è ormai un'ora, / m'infilo in un budello stretto, così, / fra due cataste li voglio far diventare matti. / Ma dove sono? Non li sento più, / non capiscono mica niente, vanno purchessia. / Saranno più di due ore che sono qui, / è da oggi pomeriggio, si fa notte, e loro, poveracci, cercano sempre, ma non mi trovano, / e li voglio vedere a trovarmi in questo buco. / Può darsi anche che abbiano perso la voglia, / che il gioco si sia smagliato, che siano andati a casa. / Peggio per loro, io sto buono fra tutte queste assi, / qui sotto non mi trova più nessuno.

Mètt

[da *Furistír*]

Con un intreccio di endecasillabi e settenari si snoda una riflessione sul senso della vita, sul tempo e su quella morte che sgomenta e azzera ogni possibile progetto. La ricerca escatologica con i suoi gravi interrogativi, viene evidenziata dalla battuta finale sul tempo: («l'andarà ancòura avènti? da par leu? / e do ch'l'andarà?»).

Mètt ch'e' vénga la féin de mònd, admèn,
pasdmèn, e a murémm tótt, mètt che la tèra
la s'infràida, la s sfrangla,
ch' la s'adéusa un purbiòun, ch' la
[s'pèrda tl'aria,
e la léuna l'istèss, u s smórta e' sòul,
al stèli, e' vén un schéur,
u n gn'è piò gnént, e at tótt che schéur e' témp
l'andarà ancòura avènti? da par léu?
e do ch'l'andarà?

Metti

Metti che venga la fine del mondo. domani, / dopodomani, e moriamo tutti, metti che la terra / s'infradici, si sbricioli, / che si riduca un polverone, che si perda nell'aria, / e la luna lo stesso, si spegne il sole, / le stelle, viene un buio, / non c'è più niente, e in tutto quel buio il tempo / andrà ancora avanti? da solo? / e dove andrà?

E' vèscev[da *Furistír*]

Il punto di partenza è il dato reale; la paura del padre incide sulla mente e nascono i fantasmi. Il vescovo con i suoi parenti potrebbe essere la stessa immagine del padre che a sua volta fa emergere nel subcosciente l'inconsistenza di una qualsiasi autorità, troppo spesso rivestita di inutili formalismi. Inconscio rimando kafkiano.

Andéva ad chéursa, u m zarchéva e' mi bà,
 i m'éva vést fumé spèsa la Méura,
 ch' s'u m'inguantéva e ch'u m sintéva e' fiè,
 ò fat un zéir a biaséva una menta,
 e un pó imbariègh, adès dú vaghi? ò vést
 e' purtòun vért, ch' l'era sémprà tótt céus,
 a m so infilé, a lanséva,
 un frèdd, un schéur, pu a i ò fat l'òc, e quell?
 ma tèra, un Sant'Antoni senza nès,
 bènchi, candlír, un tabarnècal vért,
 ò sintí zcòrr in fònd, e' pavimént,
 i éva guàst tótt, e alazò, t' una béusa,
 d'impì u i era l'inznír, e' dutòur Zanzi,
 tri quàtar furistír, éun s'una bèrba,
 e te mèz un santéssum, di operai
 i s'era ciap da sòtta m'una péidria,
 i s déva vòusa: «A i sémm? forza!», i sufiéva,
 i la à smòsa, l'è casch de calzinàz,
 i la à tiràta so 'd dó dàida, «Dài!»,
 i i à mèss sòtta un fèr, «Rugléla, adèsi!
 andé ' dèsi!», ch'ilt i s'è fat daprèsa,
 i à basè e' còl, quellsla bèrba e' puntéva
 la lampadéina, mè a m so instècch te mèz,
 da sòtta al sèrghi, e' mèrum
 u m'arivéva ma barbètt, e dréinta
 pianín pianín ò vést vní fura éun,
 bèl tótt vistéid ad ròs, una paéura!
 sa dal pupózzi ad vléut, ènca si guènt,
 e tènt ad el'ór, un vèscev?
 mo l'è stè cmè un insògni, i à fat: oh!
 e léu u s'è sfariné,
 t'un sóffi,
 cmè ch'e' fòss fat ad cipria, u n gn'è
 [rvenz gnént.

Il vescovo

Andavo di corsa, mi cercava mio padre, / m'avevano visto
 fumare dietro la Mura, / che se m'agguantava e mi sentiva
 il fiato, / ho fatto un giro, masticavo una menta, / e un po'
 ubriaco, adesso dove vado? ho visto / il portone aperto,
 che era sempre tutto chiuso, / mi sono infilato, ansavo, / un
 freddo, un buio, poi ci ho fatto l'occhio, e quello? / per
 terra, un Sant'Antonio senza naso, / panche, candelieri,
 un tabernacolo aperto, / ho sentito parlare in fondo, il pa-
 vimento, / avevano guastato tutto, e laggiù, in una buca, /
 in piedi c'erano l'ingegnere, il dottor Zanzi, / tre quattro
 forestieri, uno con una barba, / e in mezzo un sacramento,
 degli operai / s'erano attaccati da sotto a un pietrone, / si
 davano voce: «Ci siamo? forza!», soffiavano. / L'hanno
 smosso, è caduto del calcinaccio, / l'hanno tirato su di due
 dita, «Dai!», ci hanno messo sotto un ferro, «Ruzzolatelo,
 adagio! / andate adagio!», gli altri si sono accostati, / hanno
 abbassato il collo, quello con la barba puntava / la lam-
 padina, io mi sono infilato in mezzo, / da sotto le giacche,
 il marmo / m'arrivava al mento, e dentro / piano piano ho
 visto venir fuori uno, / bello, tutto vestito di rosso, una
 paura! / con delle babbucce di velluto, anche coi guanti, /
 e tanto di quell'oro, un vescovo? / ma è stato come un
 sogno, hanno fatto: oh! / e lui s'è sfarinato, / in un soffio /
 come fosse fatto di cipria, non c'è rimasto niente.

Ciavga[da *Ad nòta*]

Monologo in endecasillabi settenari e quinari senza pause e ricorso alle strutture del parlato. Al di là del gioco sul lessico, sulle battute che i vari termini possono suscitare («l'è mérda, invici ciavga»), si eleva alla fine in un'immagine di innocente pulizia («U s'è lavè énca l'aria, un lómm, un cièr»). Insomma, un elevarsi dello sguardo dalla terra al cielo.

Ciavga? Che lingua è? che t fé la quéinta,
 cum'èlla, andém indri? Si dice chiavica,
 mo forse è meglio fogna,
 o se no, Pino, aiéutmi, u n gnè un èlt módi?
 parchè ènca fogna, ò sinti éun, an fa,
 ch'e' géva fugna, me a n'e' so, u si pò déi?
 no? u s di fogna, u m pareva, e' sòuna
 [mèi,
 mo l'era un furistír, dla bas'Italia,
 chi sa, si vede che nel suo dialetto,

e in zità, tè, Renato, i tu burdèll
 mo cmè ch'i zèòrr, a gî tombino, vuìlt,
 ch'a n'arèiv a capéi, néun, ti tumbéin,
 è una tomba, u i sta i mórt,
 quéi ch'i n vò 'ndè tla tèra, mo mè,
 [spétta,
 no, cs'èll ch'a vléva déi? ècco, sè, fogna,
 ch'e' sòuna mèi, mo l'è a una pózza, instècca,
 ènca s'l'è in italièn,
 mi è caduto l'anello nella fogna,
 pazinzia, las' ch'e' staga, s'u n'è d'ór,
 che se t vé a móv, e fugna ancòura pézz,
 che non si dice, a l so, mo s't pròv a déil,
 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,
 l'è dla gran aqua,
 che dal vólti u s di pò: la n la tó piò,
 quant l'è burasca,
 ch'e' vén zò l'univers, e quasò al strèdi
 l'è tòtt' una fiumèna,
 e e' dè dòp, quante t'èiruv la finestra,
 u s'è lavè ènca l'aria, un lómm, un cièr,
 e la Carpegna ch'ta la tòcch s'un dàid,
 e t sint a rògg Bonfè: «U s vàid la Dalmazia!».

Chiavica

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? / no? si dice fogna, mi pareva, suona meglio, / ma era un forestiero, della bass'Italia, / chissà, si vede che nel suo dialetto, / e in città, tu, Renato, i tuoi bambini / ma come parlano, dite tombino, voi, / che non arrivo a capire, noi, nei tombini, / è una tomba, ci stanno i morti, / quelli che non vogliono andare nella terra, ma io, aspetta, / no cosa volevo dire? Ecco, sì, fogna / che suona meglio, ma ha una puzza, un fetore, / anche se in italiano, / mi è caduto l'anello nella fogna, / pazienza, lascialo stare, se non è d'oro, / che se vai a smuovere, e fugna ancora peggio, / che non si dice, lo so, ma se provi a dirlo, / 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, / è della gran acqua, / che delle volte si dice pure: non riceve più, / quand'è burrasca, / che vien giù l'universo, e quassù le strade / sono tutte una fiumana, / 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!».

Agli analisi

[da *Ciacri*]

Con linguaggio colloquiale, vivo, («ta bon, va là»), dai repentini passaggi da una condizione ad un'altra, da una persona ad un'altra: il medico, la moglie, il figlio e lo stesso interlocutore immaginario, come non cogliere il paradosso della vita: proprio quando stava bene, è morto (secondo le analisi naturalmente). La chiusura è oltremodo seria: nessuno desidera passare attraverso i peggiori indizi di morte.

Ch' l'éva fat agli analisi, mo gnént,
 'na stmèna préima,
 tènt ad chi esèm, tutto bene, e' dutòur
 u i éva fat i cumplimént: «Mo te,
 stai megli te di me», e tri dè dop,
 che la su mòi la n s la pò tó, e' magnéva,
 ma la tèvla l'è stè,
 e' zeuréva, e' rideva, e tòtt t'un bot,
 u i è casch e' cucèr, l'è rvènz alè
 senza dí gnént, l'à calè zò la testa,
 cmè pr'una bota 'd sònn, e u n s'è svégg piò,
 ui era ènca e' su fiúl, quell ch'e'sta a Genova,
 u l'era vnú a truvé, 'ta bón, va là,
 ch' l'éra da ès 'na festa, no? e' fat l'è
 che nella vita non si può mai dire,
 perchè i esèm, par cartà, i esèm
 i s'è da fè, mo u n'è una garanzéa,
 marébb ch'la fóss,
 tu fai gli esami, è andato tutto bene,
 questa è la garanzia, invíci, sè,
 ch'ènca léu però in fònd, nella disgrazia,
 parchè l'éva paéura
 dal malatéi, mo una paéura u l géva:
 «Mè a so un vigliach se mèl» e t'un zèrt séns,
 dutéur, ziréusgh, u s la è sgavagnèda,
 bsdèl, midizéini, u n'a vú bsògn ad gnént,
 léu l'è mórt sèn cmè un pèss.

Le analisi

Che aveva fatto le analisi, ma niente, / una settimana prima, / tanti di quegli esami, tutto bene, il dottore / gli aveva fatto i complimenti: «Ma tu, / stai meglio tu di me», e tre giorni dopo, / che sua moglie non ci si può rassegnare, mangiava, / a tavola è stato, / parlava, rideva, e improvvisamente / gli è caduto un cucchiaino, è rimasto lì / senza dir niente, ha calato giù la testa, / come per un colpo di sonno, e non s'è svegliato più, / c'era anche suo figlio, quello che sta a Genova, / era venuto a trovarlo, sta' buono, va' là, / che doveva essere una festa no? il fatto è / che nella vita non si può mai dire, / perché gli esami, per carità, gli esami / vanno fatti, ma non sono una garanzia, / dovrebbero esserlo, / tu fai gli esami, è andato tutto bene, / questa è la garanzia, invece, hai voglia, / che anche lui però in fondo, nella disgrazia, / perché aveva paura / delle malattie, ma una paura, lo diceva: / «Io sono un vigliacco col male», e in un certo senso, / dottori, chirurghi, se l'è cavata, / ospedali, medicine, non ha avuto bisogno di niente, / lui è morto sano come un pesce.

1938

[da *E' solitèri*]

(«Dal vólti u i vén da pianz»). *Ma perché? Eppure le piace l'odore, è coricata sul letto, ma vede la sigaretta consumarsi. Immagine di una vita irrisolta?*

La mèstra ad Sant'Armàid
dal vólti, e' dopmezde,
la s céud tla cambra e la zènd una Giubek.
La n fómma.
Stuglèda sòura e' lèt
la guèrda ch'la s cumsómma.
U i pis l'udòur.
Dal vólti u i vén da pianz.

1938

La maestra di Sant'Ermete / delle volte, il pomeriggio, / si chiude in camera e accende una Giubek. / Non fuma. / Sdraiata sul letto / la guarda consumarsi. / Le piace l'odore. / Delle volte le viene da piangere.

Che or'èll?

[da *Ad nòta*]

Il tempo nel suo inesorabile scorrere è soggetto di questo breve monologo («e più ch'ta la fé lònga e più e vén tèrd»). Il linguaggio colloquiale scoperchia un mondo di ossessive nevrosi, un chiedere continuo senza adeguate risposte. Scenario tipicamente kafkiano.

E' dà i nómar de lèt e' Campanòun?
préima al do e mèz, adès l'à sunè al dis,
e' mi e' fa al tre, l'è férum,
e la sveglia, fighéurt, la sègna agli óngg,
u s' à da ès scargh la pila,
spétta, che 'd sòura i à pudè e' sambéugh,
u s vайд fina e' Cuméun, quèsta la è bèla,
e' fa mezdè, i è dvént tótt mat i arlózz?
«Caterina, che or'èl?», «A n'e' so mégga,
a m so indurménta, Liana, che ore sono?
mo guarda l'orologio,
come che non ce l'hai, t l'é pérs, ènch' quèll?
s' u l sa e' tu ba, ch'avrò durméi, mè a déggh,
e' sarà sè e no al quatar», «Mo mu mè,
u m vléva l'oura giòsta», spétta, ad sòtta
e' pasa qualcadéun, «Medeo, va là,
t'é l'oura bóna? aquè u n s capéss piò gnént»,
«T casch mèl, a l'ò pórt ir da l'arluzèr,
mo e' sarà al zéinch e un quèrt, al zéinch e mèz»,
«Zà al zéinch e mèz? Ta n t sbaiaré?»,
[«Fa tè,
al zinch a séra in piazza», «L'è l'istèss,
grazie l'istèss, mè ò bsògn dl'oura precéisa»,
ecco què Bisugnèn, u m la di léu,
«Lazar, a savì l'oura?», «S'ut ch'a sapa,
ò utèntun an, ormai l'è sémpra l'oura
ch'u m pèr mu mè», quèst l'è 'ndè tal bumbòzi,
pazinzia, a l dmand me Ghéce
che vén sò adès, «Armando, déime tè,
che òura ch'l'è?», «Al si e mèz», «Ta n
[guèrd l'arlózz?»
«A l'ò tla testa, mè, l'arlozz», mo èl dóbbi,
i s'è mèss tótt d'acord, aquè? ch'u n s pòsa
savài l'oura, e st'èlt chi è ch'l'è Paganèl,
«Arturo, t'è l'arlózz?», «O un arlózz, mè,
che s' ta n mu n déss éun d'or a n farébb cambi,

l'è de mi nòn, quant l'era in ferovéa»,
 «Mè a vléva sno savài», «A n'e' tòcch mai,
 a l cargh e e' va, e u n sbaia d'un minéut,
 èlt che l roba ch'i fa dè, mè, quèst
 l'è un arlózz, che s'e' sègna al sèt e un quèrt,
 l'è al sèt e un quèrt ènch pr'e' Signòur»,

[«Insòmma,
 ta m po' déi che òura ch'l'è?»], «A t'e'

[déggh sóbit,
 mo dò ch'l'è 'ndè? dò ch'a l'ò mèss?

[che a Rémin
 ò guèrs l'òura ch'u o végna un còulp!»,

[«Cs'èll stè?»],

«I m l'à rubé, e' mi arlózz, i m l'à rubé,
 ch'ò vést 'na brótta faza, sla curira,
 pu u i è stè cla frenèda, l'è stè léu,
 amo a l denéunzi, mè, l'è che da st'òura,
 's'ut denunzié, chi sa do ch'l'è e' mi arlózz
 da st'òura, ch'l'è un valòur, i n'i fa piò,
 delinquént, mo a l'arcnòss, mè, s'a

[l'incòuntar,
 l'à da preghè da no incuntrèm», aquè
 l'è sémpra pézz, 'ta bòn, e' vén zò Béuda,
 «Fértmi un mument, Fafin, che or'èll?»

[«L'è tèrd»,
 «O capéi, mo che or'èll?»], «A t l'ò pò dett,
 l'è terd», «Mo che òura ch'l'è?»], «L'è

[sémpra tèrd,
 e piò ch' ta la fé lònga e piò e' vén tèrd».

Che ore sono?

Dà i numeri del lotto il Campanone? / prima delle due e mezzo,
 adesso ha suonato le dieci, / il mio fa le tre, è fermo, / e la sve-
 glia, figurarsi, segna le undici, / si dev'essere scaricata la pila,
 / aspetta, che di sopra, hanno potato il sambuco, / si vede fino
 al Comune, questa è bella, / fa mezzogiorno, sono diventati
 tutti matti gli orologi / «Caterina, che ore sono?», «Non lo so
 mica, / mi sono addormentata, Liana che ore sono? / ma
 guarda l'orologio, / come, non ce l'hai, l'hai perso, anche
 quello? / se lo sa tuo padre, che avrò dormito, io dico / saranno
 sì e no le quattro», «Ma a me / mi ci voleva l'ora giusta, aspetta,
 di sotto / passa qualcuno, «Amedeo, va là, / hai l'ora buona?
 qui non si capisce più niente» / «Cadi male, l'ho portato ieri
 dall'orologio, / ma saranno le cinque e un quarto, cinque e
 mezzo», / «Già le cinque e mezzo? Non ti sbaglierai?», «Fai

tu, / alle cinque ero in piazza», «È lo stesso, / grazie lo stesso,
 io ho bisogno dell'ora precisa», ecco qui Bisognani, me la dice
 lui, / «Lazzaro sapete l'ora?», «Cosa vuoi che sappia, / ho ot-
 tantun anni, ormai è sempre l'ora / che pare a me», questo è
 andato in bambola, / pazienza, lo domando al Ghécc / che
 viene su adesso: «Armando, dimmelo tu / che ore sono?», «Le
 sei e mezzo», «Non guardi l'orologio?» / «L'ho nella testa, io
 l'orologio, ma è possibile, / si sono messi tutti d'accordo, qui che
 non si riesca / a sapere l'ora, e quest'altro chi è? Paganelli, /
 «Arturo, hai l'orologio?», «Ho un orologio, io, che se tu me ne
 dessi uno d'oro non farei cambio, / è di mio nonno, quando era
 in ferrovia», / «Io volevo solo sapere», «Non lo tocco mai, / lo
 carico, e va e non sbaglia d'un minuto / altro che la roba che
 fanno adesso, io, questo / è un orologio, che se segna le sette e
 un quarto, / sono le sette e un quarto anche per il Signore»,
 «Insomma, / mi puoi dire che ore sono?», «Te lo dico subito, /
 ma dov'è andato? Dove l'ho messo, che a Rimini / ho guardato
 l'ora, che ti venga un colpo!», «Cos'è stato?», / «Me l'hanno
 rubato il mio orologio, me l'hanno rubato, / che ho visto una
 brutta faccia, sulla corriera, / poi c'è stata quella frenata, è
 stato lui, / ma lo denuncio, io, è che a quest'ora, / cosa vuoi den-
 unciare, chissà dov'è il mio orologio / a quest'ora, che è un
 valore, non li fanno più, / delinquente, ma lo riconosco, io, se
 l'incontro, / deve pregare di non incontrarmi», qui / è sempre
 peggio, sta' buono, viene giù Buda, / «Fermati un momento
 Fafin, che ore sono?», «È tardi», / «Ho capito, ma che ora
 è?», «Te l'ho pur detto, / è tardi», «Ma che ore sono?» «È
 sempre tardi, / e più la fai lunga, più viene tardi».