



la Ludla

Periodico dell'Associazione “Istituto Friedrich Schür”
per la valorizzazione del patrimonio dialettale romagnolo

Autorizzazione del Tribunale di Ravenna n. 1168 del 18.9.2001
Poste Italiane - Ravenna - Spedizione in A.P., Legge 46, art. 1, comma 2 D C B

Questo numero è stato realizzato con l'apporto del Comune di Ravenna

Società Editrice «Il Ponte Vecchio»

Anno XI • Febbraio 2007 • n. 2

J à scret int “la Ludla”

In dieci anni il nostro periodico ha ricevuto articoli dai seguenti Autori: Alberani Maurizio, Albino d'Sintinël, Aldini Tobia, Agostini Sergio, Angelucci Aurelio, Angeloni Diego, Arfelli Fiorangela, Armano d' Bariös, Asioli Lisa; Babini Tino, Badarëla, Baioni Giuliano, Baldassari Tolmino, Baldini Eraldo, Baldazzi Anna, Baldrati Nino, Balestra Maurizio, Ballardini Elfo, Balzani Roberto, Barberini Pietro, Barlotti Giorgio, Bartoli Domenico, Bartoli Giuseppe, Bartoli Mario, Bartoli Pier Giorgio, Bartolini Dino, Bartolini Marco, Barzanti Alessandro, Bas-ciân, Battistini Elisa, Bazzocchi Aldo, Bedeschi Severina, Bellettini Giorgio, Bellosi Giuseppe, Bendandi Carmen, Benedetti Claudia, Benedetti Rosalba, Bernabini Giuseppe, Berti Enrico, Betti Giuseppe, Bevanelli Argia, Biondi Maria Assunta, Biscottini Lino, Borghi Paolo, Budini Giovanna, Budini Libera, Budini Vanda, Burat Tavo; Calvetti Anselmo, Camerani Gianfranco, Campana Pier Luigi, Cappelli Aldo, Casadei Franco, Casadei Piero, Casadei Romano, Casadio Gilberto, Castellari Giovanna, Cantarelli Carmen, Casamurata Arrigo, Castronuovo Antonio, Cavassa Luciano, Celetti Sergio, Chiarini Augusto, Chiesa Riccardo, Chiodini Sergio, Cola Ermanno, Cornazzani Claudio, Cortelazzo Manlio, Cortesi Renato; Dalla Valle Tino, De Biase Giovanni, Della Monica Walter, Dolfo Nardini; Ercolani Libero; Fabbri Carla, Fabbri Walter, Fabris Franco, Facciani Tonina, Ferorelli Vittorio, Filep, Forlivesi Edda, Foschi Umberto, Francesconi Tommaso, Frattini Sergio, Fucchi Ricciotti, Fucci Gianni, Fusconi Luciano, Galuson, Garavini Brunella, Gardini Roberto, Gasperini Antonio, Gaudenzi Daniele, Ghini Speranza, Giannini Rita, Giuliani Giuliano, Grimm Clotilde, Guberti Norton Remigio, Guerrini Osiride, Guidazzi Sergio, Guidi Lino, Gurioli Mauro, Gut Bozzetti Elsbeth, Laderchi Leonardo, Laghi Luciano (Canon), Lanzoni Valter, Lapucci Egle, Lasi Maria, Leoni Marisa, Lombardi Silvio, Lugaresi Agostino; Magalotti Pier Paolo, Magnani Letizia, Maltoni Leo, Maltoni Paolo, Mambelli Anna Maria, Mambelli Sauro, Marabini Berto, Maria d'Stadiron, Mariani Zaccherini Luisa, Margotti Adolfo, Masotti Adelmo, Mattarelli Sauro, Matteucci Corrado, Mazzesi Focaccia Iside, Mazzesi Nullo, Mazzesi Omero, Mazzotti Mauro, Mazzotti Valderico Vittorio, Medri Massimo, Melandri Francesco, Melandri Lucia, Melandri Paolo, Mercatali Vidmer, Merendi Armando, Merendi Leo-

[continua a pagina 7]

SOMMARIO

- p. 2 **Laura Turci, parole di carta fine**
di Elsbeth Gut Bozzetti
- p. 4 **Due novità da Fusignano**
di Giovanni Zaccherini
- p. 6 **Il corteggiamento nei balli popolari**
di Loretta Olivucci
- p. 8 **Luigiöti, Garibaldi, Tigiâm**
di Antonio Sbrighi (Tunaci)
- p. 10 **Appunti di grammatica storica del dialetto romagnolo. VII**
di Gilberto Casadio
- p. 12 **I scriv a «la Ludla»**
- p. 13 **Guerrini e Talanti**
di Vittorio Mezzomonaco
- p. 14 **Tra l'óra d'nöta e l'Êv' Mari Tirindël**
- p. 16 **La “Felicità”**
di Franco Sandoli

Laura Turci, parole di carta fine

di Elsbeth Gut Bozzetti

È esile la prima raccolta di versi di Laura Turci, uscita con il titolo *Al carvaj* nell'estate 2006 presso la Società Editrice «Il Ponte Vecchio» di Cesena, con prefazione di Andrea Brigliadori e nota ortografica di Gianfranco Camerani. 39 pagine formato quaderno-di-scuola, e forse le ha scritte, queste 13 poesie, in un quaderno tenuto in un suo posto segreto e prima ancora su tanti foglietti, sulle buste delle lettere, lo scontrino della spesa, sul primo pezzetto di carta reperibile nel momento in cui nella sua testa (nella sua anima) delle parole si sono disposte in un disegno nuovo, hanno dato corpo a quello che corpo non ha.

Non è una scrittrice prolissa, Laura Turci, che confessa di scrivere “raramente e faticosamente” con l'aiuto di appunti che ha la pazienza di aspettare ed ascoltare.

Penso sia proprio quello il suo scrivere: ascoltare. Guardare il mondo che la circonda, a volte la accerchia – *u-t-s screcca adös (In ca)* – e ascoltare le voci che vi affiorano, le ombre e sonorità

*du ch'u i sta tot indrenta,
cum'int al pàgini dj atlant.¹*

(Ôra)

Il vivere come lo scrivere non è tanto un mestiere, quanto un mistero, e queste poesie dicono dell'uno e dell'altro. Dicono del mestiere (del vivere) da apprendere confidando nel mistero, e del mistero (dello scrivere) da attendere e coltivare come attimo di pura presenza alla vita. Le 13 poesie sono testimoni di 10 anni di vita della giovane autrice (nata nel 1971 a Meldola, dove tutt'ora vive), che nel 1996 ha stupito la Giuria del Premio “Nino Santi” di Meldola; premio che ha brillantemente vinto anche nell'edizione successiva del 1998.

Non so se le poesie radunate in questa *plaque* siano disposte secondo un ordine cronologico; di certo seguono un filo tematico, indicano un percorso personale. Laura Turci vi ferma attimi di conoscenza: l'intuizione o presagio (nella poesia che apre il libro, *Al carvaj*) della morte, sentita nel fred-

do di muri ghiacciati

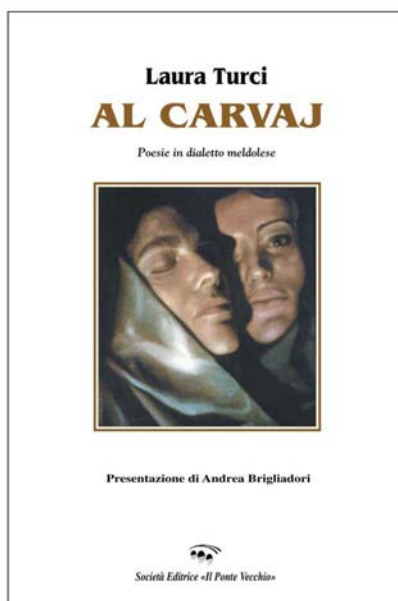
*i mur / j è giazé d'invéran
s't' ai poz una man
a sóra
t'pu imazinè
cum' l'à da es la morta²*

che nella poesia posta quasi al centro della raccolta (*E' mi ba*) diventa esperienza:

*La morta
la-t s'instècca
indrenta
e la-t fa un bus
du ch'u i pasarà
la tu vita³.*

In chiusura (*A e' campsant*) la morte sembra aver perso il suo paralizzante dominio sull'io scrivente; adesso quest'io afferma con determinazione la sua esistenza, oltre il mondo dei morti:

*Me, a-n n'ò l'sir;
int i vidar dal capeli*



*a gvuèrd la mi faza
e a-m cmand
se i mi murt i-m véd
e s'a m'ho da tajé i cavell,
un pinsir alzir
int un'èria basa.⁴*

(Forse il diario poetico dell'elaborazione di un lutto, se pensiamo che scrivere può essere esigenza esistenziale, atto di vita?).

Alla base di queste poesie stanno tre coppie di antitesi. Parola-simbolo è la parola casa, che ovviamente sottintende una pluralità di concetti: spazio fisico (le quattro mura domestiche), spazio biografico (la famiglia) e spazio interiore (psicologico, mentale); esso può avvolgere o rinchiodare, dare benessere o provocare angoscia e sconforto:

*l'è sól che la nosta ca
la dventa e' mònd
e ognun u s'i botta indrenta
pu u zërca un canton
pr'arpunses
o, furstir,
smaris dl'et⁵.*

(I dè lòngh).

Questo spazio interno, chiuso, *indrenta* però non esiste senza il suo necessario opposto, l'apertura, *la finestra* e i *gran slergh*; persino

*al carvaj int i mur
agli arcòrda al strèdi du ch'u cor
i fiòm
o i cunfen ad païs
ch'a n'ò mai vest⁶.*

(Al carvaj).

Dinamica di dentro e fuori, chiusura e apertura, e l'imbrigliarsi in se stessi:

A stè tröp in ca
 e' mònd
 u-t-s screcca adöss
 e t'at scurd
 nench ad gvardè
 da la finèstra.
 Agl'ösi
 al s'amoccia
 òna sóra cl'ètra
 e t'dvent znin
 cum un bambin
 e t'invej a 'rmuliné cun la tèsta⁷
 (In ca).

La seconda metà dei testi (considerando la poesia *E' mi ba* una sorta di spartiacque) guarda al mondo di fuori, alla natura: *D'istèda*, *La nèbia*, *E' timpurèl*, *Al piöpi* si chiamano questi componimenti. Ma gli spazi e la possibilità di movimento sono ridotti anche qui:

La nèbia
 la 'gloppa l'ilusion
 d'un mònd trop znin;
 cvant t' vu gvardè da longh
 e' sgvèrd
 u-t rimbèlza indri smari⁸.
 (La nèbia).

Mentre gli elementi della natura sono in grande agitazione, l'io parlante è addirittura immobilizzato:

nó, inciudé
 int la lus trovda
 d'un balen⁹ (E' timpurèl).

Sempre c'è il desiderio della parola che dica e consoli, e sempre l'impossibilità – per pudore, per paura – di pronunciarla:

a-s gvardam senza di
 e a-s tmem tot indrenta
 cum'e lat
 int la tetta ch'la dô¹⁰. (E' timpurèl);

Mo dal mell paròli,
 cvela ch'la-m tocca,
 e ch'u-m tocca ad di,
 la prèlla indrenta
 la-s gvâna int e' respir,
 la scapa int un vapór
 da la mi boca¹¹. (Al piöpi).



Meldola, agosto 2006. Laura Turci autografa il suo libro per gli amici. (foto gfr.c)

Da poeta Laura Turci conosce il valore delle parole e ne tiene conto. Ne vaglia attentamente le sonorità, costruisce linee melodiche ed una filigrana di nitidi echi (p.es. *gran vent - veni feni -vosa fena - venc zal - senza vent* in *Al piöpi*). Le sue composizioni nascono dal suono, dalla trama interiore dei rimandi fra le parole: *arturnè - arcurdè - bus - lus - bur - fugh* (*Arturnè*) al quale si aggiunge lo sguardo e la sensibilità di donna del XXI secolo; occhi che vedono il dentro e il fuori e una sensibilità che trasfigura il mondo dell'apparenza. Il contrasto tra sonorità antica e immagine inconsolata accresce l'inquieta malinconia, l'effetto straniante di queste poesie. L'autrice per prima lo sa: è un fiore delicato, *ste parlè*, prezioso e rustico, artificiale e naturale ad un tempo, fatto di un niente, e ci vogliono attenzione e delicatezza perché non si guasti:

Sé
 a jó capi
 t' am é capi
 a jó int al mân
 un ruslaz ad chërta fena
 ch'u pè vér,
 basta ch' u-n pjuva¹².

Traduzione dei versi

1. Dove ci sta tutto dentro \ come nelle pagine degli atlanti.
2. Le crepe. I muri \ sono freddi d'inverno, \ se ci appoggi una mano \ sopra \ puoi immaginare \ come deve essere la morte.
3. La morte ti si infila \ dentro \ e ti fa \ un buco \ da dove passerà \ la tua vita.
4. Io non ho tempo; \ nei vetri delle cappelle \ guardo la mia faccia \ e mi domando \ se i miei morti mi vedono, \ e se mi devo tagliare i capelli, un pensiero leggero \ e un'aria bassa.
5. È solo che la nostra casa \ diventa il mondo \ e ognuno ci si butta dentro \ poi cerca un angolo \ per riposarsi \ o, straniero, \ perdersi ancora.
6. Le crepe nei muri \ ricordano le strade \ dove corrono \ i fiumi \ o i confini di paesi \ che non ho mai visto.
7. A stare troppo in casa \ il mondo \ ti si stringe addosso \ e dimentichi \ anche di guardare \ dalla finestra. \ Le ossa \ si ammucchiano \ una sopra l'altra \ e diventi piccolo \ e cominci a rimulinare con la testa.
8. La nebbia \ avvolge l'illusione \ di un mondo troppo piccolo; \ quando vuoi guardare lontano \ lo sguardo \ ti rimbalza indietro smarrito.
9. Noi, inchiodati \ nella luce torbida \ di un lampo.
10. Ci guardiamo senza parlare \ e ci teniamo tutto dentro \ come il latte \ nel seno che duole.
11. Ma delle mille parole, \ quella che mi tocca, \ e che devo dire, \ si agita dentro, \ si dipana nel respiro \ esce in un vapore \ dalla mia bocca.
12. Sì, \ ti ho capito, \ mi hai capito, \ ho nelle mani \ un papavero di carta fine, \ che pare vero, \ purchè non piova.

Due novità da Fusignano

di Giovanni Zaccherini

Su segnalazione e interessamento di due soci fusignanese, Lino Costa, assessore alla cultura del Comune ed emerito ideatore ed organizzatore di eventi e manifestazioni, ed Angelina Bagnari, promotrice ed organizzatrice della locale Pro Loco, mi sono giunte, fresche di stampa, due opere di grande interesse linguistico e più ampiamente culturale.

Si tratta di due testi diversi come mole e finalità, ma ugualmente sapidi alla lettura e ricchi di ricerche e contributi originali; inoltre, un particolare punto in comune è costituito dalla presenza della penna di Giuseppe Bellosi, che di uno è prefatore e dell'altro curatore, coautore e, allo stesso tempo, oggetto di un interessante contributo critico.

Il meno ponderoso dei due volumi è *Il bel parlare romagnolo* di Francesco Capucci, "proverbi, detti, locuzioni del dialetto fusignanese" della Edit di Faenza.

L'autore è un "navigato" e benemerito ricercatore dialettologo, già autore di poesie e laboriose traduzioni delle fiabe di Fedro e dei *Sepolcri*, così descritto da Bellosi nella presentazione: «Capucci teneva sempre in tasca... un taccuino e una penna. Quando era al caffè o in qualsiasi altro luogo in cui fossero persone che stavano conversando [...] lo estraeva fulmineo e scriveva...».

In questo accattivante volumetto, preceduto da un'utile guida fonetica, il materiale è suddiviso in due parti: «un dizionario, in cui proverbi, detti e locuzioni seguono un ordine alfabetico determinato da una parola chiave» e una serie di "quadri" in cui le espressioni idiomatiche servono da spunto ad esplorazioni e rievocazioni di carattere antropologico, sociologico e storico.

Per esempio, nel quadro *I purèt*, l'autore, sottolineando la capacità del popolo minuto di «guardare dentro alla propria condizione», cita: «E' sgnór e' magna quand ch'l'a fam, e' purèt quand ch'u n'à» o «I sgnur j à e' paradìs a ste mònd e nench in cl'ètar, s'i vò»; inserisce poi la situazione fusignanese nel più ampio contesto delle problematiche economiche e socio-politiche di fine '800 inizi '900 nella Bassa Romagna, con le masse bracciantili «reclamanti il loro diritto a lavorare e [...] a migliorare le pro-

prie condizioni».

Estremamente saporoso ed emblematico anche l'argomento "La donna", dove viene rappresentato, in un linguaggio concreto e corporeo, un ideale di bellezza femminile fatto di ica- stiche allusioni e metafore indicatrici di una sana e solare fisicità.

Accanto ad espressioni platoniche come: «l'è un fior, una rosa, una madona», la donna, o meglio, la femmina romagnola, infatti, è oggetto di apprezzamenti di gagliarda gravidanza gustativa come: «l'è un pcon [boccone] d'cheran senz'ös» e «bona tota còma e' porch»; la metafora suina è ancora vivamente e tattilmente presente a definire i prosperosi e ammirati glutei muliebri, chiamati «du bel parsot», né poteva mancare un riferimento alimentare-nutritivo per i seni generosi, visti come: «ùvar, latareja, sunè d' c-òcal» [di noci].

Ma anche gli altri quadri, che riguardano momenti fondamentali della vita, come «Sfurtona\ furtona», «J augurèz» o «La vciaja, la mort» sono da leggere per gli approfondimenti riguardanti la tradizione ed il folklore.

Dalle centoventi pagine del testo sopra citato, passiamo alle oltre mille duecento de *La storia di Fusignano* a



cura di Massimo Baioni, Alfredo Belletti e Giuseppe Bellosi, edito dalla ravennate Longo.

Si tratta di un'opera monumentale, frutto di una ricerca decennale, condotta con acribia e dovizia di apporti e materiali originali, che ha avuto nel compianto Belletti un promotore ed un regista fondamentale.

Un'impresa, quindi, di altissimo livello e defatigante impegno, che, tuttavia, per la sua varietà e ricchezza, così come per il prezioso apparato iconografico e cartografico, sa farsi leggere e apprezzare senza timori riverenziali di "peso" fisico o intellettuale...

Tra i tanti saggi di varia cultura, che spaziano dalla sociologia all'economia, dalla storia dell'arte alla linguistica, segnalò quello di Andrea Maramotti sulle Manifestazioni Corelliane, proprio perché focalizza l'attenzione su un grande musicista, forse non sempre adeguatamente riconosciuto.

L'autore, partendo dall'esame della documentazione presente nella Biblioteca Comunale di Fusignano (fiore all'occhiello della cittadina ed una delle più organizzate e frequentate della Romagna), rileva la partecipazione collettiva dei cittadini e delle istituzioni all'indispensabile e doverosa opera di rivalorizzazione di Arcangelo Corelli: il grande fusignanese che, per estro inventivo e innovazione compositiva, rappresenta una delle più alte testimonianze della creatività romagnola.

La situazione linguistica è il filologico contributo di Giuseppe Bellosi, di cui bisogna evidenziare la puntuale ricostruzione storica che ci illumina sul passaggio dal latino al volgare, visualizzata con il parallelo svilupparsi delle nostre inconfondibili pievi rurali.

Lo scritto continua analizzando l'onomastica fusignanese, sottolineando come sia ancora presente la consuetudine del soprannome dialettale – addirittura prevalente fino a qualche decennio fa – accanto a nome e cognome anagrafici. Tanti e tutti di grande interesse sono gli argomenti linguistici affrontati successivamente, fra di essi cito, come problema ancora aperto, quello della grafia romagnola, posto già agli inizi del '900 dal grande umanista bibliofilo fusignanese Carlo Piancastelli: «Il confronto tra il dialetto d'un tempo e quello presente incontra un ostacolo gravissimo nel modo di scrivere il dialetto medesimo, nella grafia [...] i dittonghi, le nasali, e in genere i suoni che non esistono nella lingua italiana sono resi molto cerveloticamente o anche affatto trascurati».

Piancastelli stesso cercò di delineare un quadro della fonetica fusignanese, che rimase, però, allo stato di

abbozzo; fortunatamente, oggi, con l'appassionata e rigorosa ricerca di G. Bellosi e G. Camerani, il problema si sta avviando ad una concreta soluzione.

Concludo la presentazione di questa fondamentale storia, che pur partendo dalla realtà fusignanese, investe una problematica globalmente romagnola, con il saggio *Gli scrittori* di Andrea Cristiani e Gabriella Fenocchio, dove si citano come emergenze significative del contemporaneo panorama letterario fusignanese Giuseppe Bellosi e Lea Melandri, ed è proprio l'autrice di *Lo strabismo della memoria* che, nell'introduzione alla raccolta di liriche bellosiane *E' paradisi* ci dà un'illuminante definizione dei loro paralleli percorsi umani e letterari: «La campagna con l'immobilità del suo eterno mutare, ricorda agli uomini quanto precario e breve sia il loro passaggio [...] Il tempo "che si sconta", spesso e indifferenziato come lo strato di nebbia... lascia tuttavia aperto un desiderio: che i passi, girovagando, trovino

un posto al riparo da vincoli e percorsi già fissati. Forse sono gli stessi passi che hanno portato Giuseppe Bellosi verso la poesia, e me verso una città lontana...».

Questa intima e vissuta esegesi costituisce una chiarificante introduzione alla disincantata poetica dell'autore de *E' paradisi* in cui: «Al parol agli aslonga e' temp» anche se sono parole che vaniscono «da e' long dj èn» o i ciachèr degli uomini che si riuniscono la sera al caffè del paese dove «Zuzèd ch'e' môr un cvicadon, / a l'impruvisa, / mo al scarân de' café al n'armasta mai vuti».

Quindi, un invito ad approfondire la lettura e il godimento di questa quintessenziale e pure terragna lirica e un invito a Josef d'Piacòt/Bellosi a farcela direttamente ascoltare nelle sue ricche serate di dizione ed interpretazione, assieme ai versi di Stecchetti, Baldini o Guerra.

LA STORIA DI FUSIGNANO

a cura di
Massimo Baioni Alfredo Belletti
Giuseppe Bellosi



Longo Editore Ravenna

Il corteggiamento nei balli popolari

di Loretta Olivucci

Non si sa molto della tradizione dei balli popolari. Molti addirittura ignorano che prima del valzer e degli altri "lisci" esistesse una consolidata consuetudine di danze che colmavano il bisogno di svago, divertimento ed incontro. Se c'è una costante che lega i balli popolari di ogni epoca, è quella di favorire l'incontro ravvicinato tra i giovani e le ragazze che andavano alle feste per corteggiare e farsi corteggiare... Perché non erano poi tante le occasioni di incontro oltre la cerchia delle relazioni di vicinato, domestiche e parentali.

Come queste danze si legassero ai balli tribali di cui l'etnografia ci dà documentazione, è difficile dirlo, ma certo un filo rosso li lega e questo è la possibilità e il piacere di comunicare senza bisogno di parole.

Ai giorni nostri è la parola che guida i processi di incontro-conoscenza-intesa e ancora di più i mezzi tecnici con cui la parola viaggia e si trasmette, tanto che riesce ormai difficile immaginare un mondo di relazioni privo di cellulari con relativi messaggi orali o scritti, e magari correlati da immagini e musicchette.

Ma ancora più difficile è immaginare un ambiente dove la scrittura stessa fosse fuori della portata dei giovani e della comunità contadina rurale. Un'occasione che i giovani tenevano in gran conto era sicuramente la festa patronale che favoriva straordinari concorsi di ragazzi anche dai paesi vicini; e questo fin dalla notte dei tempi.

Stando ad una nota ricostruzione di un ambiente popolare alto medievale¹, protagonista un contadino di nome Bodo, servo dell'abbazia di Saint-Germain-des-Prés, nel dì di festa i "villani" si divertivano a ballare sul sagrato della chiesa, nonostante la disapprovazione del clero. E forse è il caso di pensare che sia stato lo stesso pure da noi (anche ai tempi di Carlo Magno eravamo in "Europa"!); e forse, da quei lontani giorni fino ai primi decenni del '900, certi balli non sono cambiati di molto, come *la giga*²,

il ruggero, il bergamasco". Col passare del tempo se ne sono aggiunti altri come *la manfrina, il saltarello, la galoppa, la veneziana*: ballo tipico, nonostante il nome, del versante appenninico bolognese e oltre. Quasi sempre si tratta di danze di gruppo che spesso si ballano in cerchio, rispettando un'unica fondamentale regola: uomo-donna, uomo-donna. Tuttavia è avvertibile una tendenza evolutiva verso il ballo di coppia, ed ecco *la marsigliese, lo scottish, il galoppo*, ma dama e cavaliere mantenevano sempre una certa distanza, e le possibilità di conversare non erano poi tante. Come faceva allora un "povero" ragazzo che voleva dichiararsi a una coetanea?

Le danze di gruppo offrivano un ventaglio e una progressione di opportunità per comunicare, seppure non verbalmente: nella *giga marina* e anche nella *quadriglia*, ad un certo punto, i giovani si disponevano su due cerchi concentrici che si muovevano uno incontro all'altro, sicché i cavalieri potevano adocchiare le ragazze che più interessavano loro... e viceversa perché poi i ruoli cambiavano: le dame camminavano all'interno del cerchio, osservando, e cercavano di farsi notare da un eventuale pretendente.

In molti balli di gruppo, poi, la dama cambia cavaliere e prima di lasciarsi, i ballerini si scambiano una forma di saluto, in genere un sorriso. Però c'è modo e modo di sorridere, di ammiccare con lo sguardo; e un cavaliere che volesse conquistare una ragazza, non si lasciava certamente sfuggire l'occasione.

Altro momento in cui comunicare il proprio interesse poteva essere durante la *catena inglese*: in cerchio i cavalieri camminano in senso antiorario e stringono alternativamente la mano destra o sinistra alla dama che viene loro incontro. Ora il nostro giovanotto aveva la possibilità di stringere un po' di più la mano della ragazza, accompagnando il gesto con un sorriso. A buon intenditor...

Per fortuna del nostro giovanotto, molte danze di gruppo più praticate in Emilia e in Romagna, finivano con la *tresca*³ che interrompeva la struttura del gruppo e ogni coppia danzava per proprio conto⁴; consisteva nel muoversi su un cerchio immaginario in cui dama e cavaliere all'inizio "si studiavano", mantenendo una certa distanza; poi si avvicinavano e, se la dama indietreggiava, il cavaliere la seguiva o viceversa: i ballerini dovevano sempre seguire questa regola basilare: muoversi in sincronia!

Contrariamente agli altri balli in cui il cavaliere era più vivace e la dama più contenuta, la *tresca* è un gioco alla pari: entrambi possono prendere l'iniziativa; se la dama vuole mantenere una certa distanza, fa una piroetta in senso antiorario, si allontana, indietreggia a piccoli passi, costringendo il cavaliere a seguirla. In genere, il cavaliere la incalza con un passo più saltato e le braccia protese come per tentare di afferrarla con un'esplicita intenzione di corteggiamento; inoltre deve difenderla dall'attacco di eventuali altri pretendenti. Poco dopo, il cavaliere cambia atteggiamento ed entrambi ballano

piuttosto ravvicinati, descrivendo un cerchio abbastanza piccolo. Se il cavaliere intende mettere alla prova la dama, per capire se vuole essere corteggiata e fino a che punto sta al gioco, gira verso sinistra, allontanandosi, e questa volta è la dama che lo segue; se poi lei vuol fare una piroetta, solleva leggermente la parte destra della gonna e la fa ruotare a destra o a sinistra; qualcuno fa altrettanto col corpetto.

Esiste dunque un codice non verbale che offre tante possibilità di calibrare le intese, e dall'intendersi al combinare... non c'è di mezzo il mare!

Il mezzo di comunicazione più efficace, tuttavia, è lo sguardo, specie se accompagnato dal sorriso.

Insomma il ballo offriva tutte le possibilità per capire se era il caso di insistere con il partner idealmente scelto o se invece conveniva rivolgere le attenzioni altrove.

Questa carenza di parola e questa ritualità di gesti nel ballo potrebbe far pensare che i ragazzi non avessero la possibilità di esprimere la loro individualità, invece proprio l'uniformità dei comportamenti metteva in evidenza le differenze di stile... E scusate se è poco!

Note

1. Eileen Power, *Vita nel Medioevo*, Einaudi, 1966
2. La *giga*, intesa però come strumento musicale a corde, è ricordata da Dante (Par., XIV, 118-19): «*e come giga ed arpa, in temprata tesa \ di molte corde, fa dolce tintinno...*».
3. Tresca: danza, il cui nome finirà per evocare una situazione d'intesa, ma coperta, non evidente a tutti.
4. Invero la tresca potrebbe essere ballata anche da quattro o più persone.



[continua da pagina 1]

J à scret int "la Ludla"

poldo, Mezzomonaco Vittorio; Miani Ivan, Miro Gori Gianfranco, Miserocchi Lina, Missiroli Fernanda, Missiroli Francesca, Missiroli Silvana, Montanari Natalino, Monti Diella, Monti Marino, Morara Novella, Morelli Gianfranco, Morelli Maurizio, Morgantini Giovanni, Morigi Gigliola, Morini Mario; Nadiani Giovanni, Nanni Giancarlo, Nava Carlo; Olivucci Loretta; Panzavolta Edgardo, Panzavolta Vittorio, Parmiani Paolo, Pasini Ermanno, Pedrelli Cino, Pedrelli Sante, Pellicciardi Ferdinando, Piancastelli Gianni, Piazza Tomaso, Pieri Dino, Pilandri Gino, Piolanti Baldassari Maria, Piraccini Manuela, Placucci Monica, Polgrossi Dora, Ravaglia Stefano, Renzi Fausto, Ricci Maccarini Massimo, Romini Paolo, Roncuzzi Arnaldo, Rondoni Guido, Rossi Stefano, Rubboli Vincenzo, Rusticali Franco; Sacchetti Giorgio, Salbaroli Romano, Salvi Rino, Sanchini Vincenzo, Savorini Antonella, Sbrighi Antonio Tunaci, Servadei Ste-



Monte Paolo, 23 luglio 2006. Ballerini della Bânda de' Grel si cimentano in una veneziana. In alto e in basso a sinistra, aspetti della "passeggiata". In basso a destra, il "balletto", dove l'uomo evidenzia esuberanza, mentre la dama si mantiene più contenuta. Per questi balli di gruppo il fondo erboso non costituisce un problema, come invece avverrebbe per i balli "lisci".

fano, Silvana d' Zamarjin, Silvestri Mario, Siviero Daniele, Spada Sauro, Spadoni Nevio, Spallicci Carini Ada, Spizuoco Anna, Stacchini Augusto, Stanghellini Massimo, Stoppa Pericle, Teodorani Annalisa, Tirindèl, Torralba Nava Fedora, Turci Laura; Un mèstar, Unich Matteo; Valmori Elena, Vannini Anna Maria, Venzi Armando, Vespignani Mario, Vitali Daniele; Zaccherini Giovanni; Zamagna Federica, Zauli Fabio, Zavalloni Cesare, Zavalloni Gianfranco, Zavalloni Renzo, Zelli Gabriele, Zoffoli Maurizio, Zoffoli Roberto, Zoli Sanzio, Zuccherini Duilio, Zvanin dla Zola.

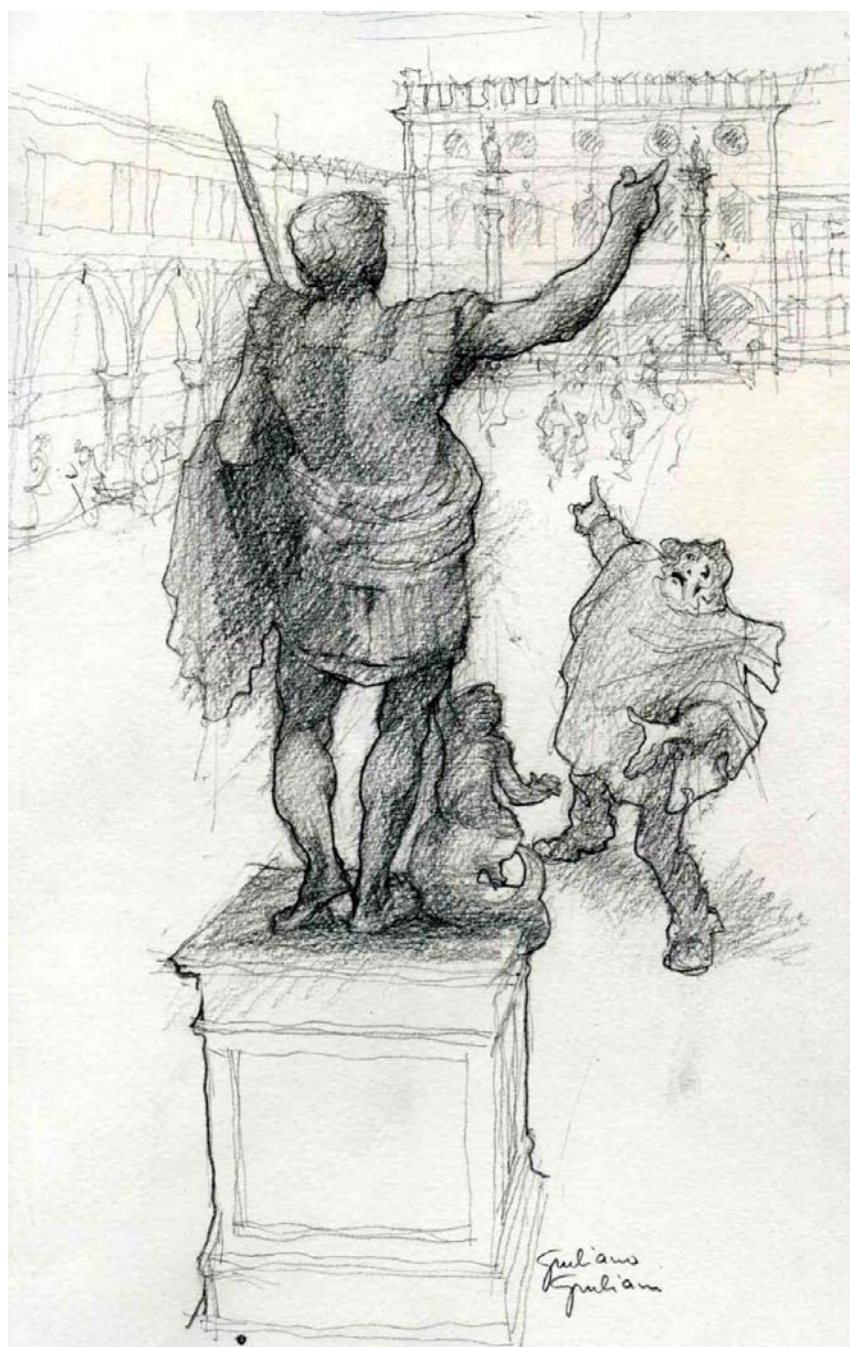
"la Ludla" ha inoltre pubblicato scritti di:

Anonimo Cesenate, Bagnaresi Giovanni (Bacocco), Baldini Raffaello, Bandini Buti Antonio, Bartoli Ada, Bartoli Massimo, Borgognoni A., Bondi Giovanni, De Stefani Chiaro, Farneti Duilio, Flamini Flaminio, Galli Walter, Gregor B. Douglas, Guerra Tonino, Guerrini Olindo, Lama Domenico, Mercatali Bruno, Moni Aristide, Muratori Santi, Placucci Michele, Pozzetto Graziano, Quondamatteo Gianni, Ricci Dino Rocchi Giuliana, Schür Friedrich, Spallicci Aldo, Strocchi Gioacchino; Trovanelli Nazzareno.

Durante il Ventennio gli unici che poterono usufruire della libertà di dissentire dal regime furono persone che ora diremmo borderline, in bilico tra l'eccentricità e l'incoscienza, che le autorità assegnavano tout court alla pazzia, onde giustificare la mancata punizione esemplare. Non si trattava di magnanimità, è che la repressione violenta, se applicata, li avrebbe esposti alla pubblica censura: "Vêda, i-s la ciapa nench cun i sgrazié!". Non è escluso che su questa terra di nessuno qualche personaggio eccentrico ci abbia anche giocato, confidando nell'impunità. Antonio Sbrighi (Tunaci) ci presenta tre di questi personaggi ai loro tempi notissimi. Dell'episodio di Tigiâm fu addirittura testimone oculare.

Luigiöti, Garibaldi, Tigiâm

*Tri fêt ad Tunaci int e' djalèt d'Cas-cion d' Ravèna
e du disegn ad Giuliano Giuliani*



Luigiöti

Luigiöti l'era fainten, un umarcin tot tørt che par chëvsa dla tēsta pighēda da una pēta e un galon spustē, cvânt ch'e' caminēva, l'andēva vi ad travērs cumpāgn' a una granzēla.

L'avēva do pasion: un amōr sfigatē pr'e' ven – l'era sēmpar imbariēgh – e un antifasisum ch'e' manifestēva in toti agli ucasion, paghendān al cunsequenzi. I fasesta, al premi vōlti, i-l ciamē a la Ca de' Fēs e e' federēl u i dasē un buridon, pr'avdē se u-s mitēva in fila cōma i piō, ma u-n gn' azuвет.

I l'arciamē incōra pr'una dōsa d'ōli d' rez, che lo, fōrsi pr'e' culōr ch'e' tirēva a e' tarbiān, e' mandē zo zenza stachēs da e' bichir. Pu u-s vindichē scarghendās int la scalinēda dla Ca de' Fēs.

Piō avānti, par arspōndar al sanzion che agli avēva srē i marchē a l'Itaglia, e' fasisum e' prupagandē l'autarchi ch'e' vlēva di che a'vēma da fē' cun cvel ch'a produsēma, purtēndan pēta a l'amas.

Luigiöti u n'avēva nē òr, nē fēr, nē rām e gnānca piomb: u n'avēva gnint da purtē a la Patria, mo una matena u-s prisintē do' che i fasesta i fasēva la racōlta cun una sorgia da fogna, grōsa cum'un cunej.

Incōra òli d'rez e incōra buridon da e' federēl che, in ste mōd, u n'è che j aves fat amicizia, mo i fnet par cnōsas ben.

Mo la piō bēla la fo cvânt che Muslen l'andē a visitē' la zitē, e la piazza ad Fenza la s'imbrustē ad maci nigri.

Luigiöti u-s fasē avānti tra la chēca e e' vest Muslen cun e' federēl tot du isti ad biānch cumpāgn' a gelatēr: – Puret, – u i dget, – puret,

a-v si ardot a vèndar e' gelati senza e' caret! –

Garibaldi

Garibaldi i l'à cnunsù tot. L'era un ramgnân e u l'à numinê nench Mazôt int e' racont intititulê “E' vjôl di Str...” int «la Ludla» ad nuvèmar.

L'era un tip strân: s'l'inviéva un scôrs la matena, l'era ad cvela fèna a nôta. Mo u n'avéva nench dal boni, cumpâgn' a cvesta.

L'era pas maz de trentasi e u j éra stê la cuncvesta dl'Etîôpia, la pruclamazion dl'Impero – una rôba ch'la-s vens a gustê un sach ad cvatren – e l'artôran di suldé da l'Àfrica. Lo, i dè d' marchê, che la pjaza la s'impiméva ad zenta ad campâgna cota da e' sôl, u i scvadréva par ben e u i dgéva:

– A si môlt négar! A siv stê in Àfrica? Andì in Cumon ch'i-v dà l'impjêgh! –

Una vòlta, che fôrsi l'avéva dbu un pô d'piò de' solit, e' fasê la dmânda nench ad Avgusto Imperatôr, ch'l'avéva la stetua ad bronz in piazza,

pugêda a la Bânca Naziunêla (adês la jè a Clas, dri a la Cisa d' Sânt'Apulinêra):

– Còm t'si négar! A sit stê in Àfrica? Va in Cumon ch'i-t dà un pôst neca a te! –

In efet Avgusto in Àfrica u j éra stê e cvant ch'e' turnè indri un pôst, e nench bon, lo u l'avéva truvé!

Tigiâm

Tigiâm, invéci, l'era ad campâgna: e' staséva int on ad chi pais che e' Sêvi e' bâgna calènd da e' Fumajól: Cascion d' Ravena. Lo i fasesta i-l laséva ciacaré, fasèndal pasê par mat, sicom che nison i l'avéva mai vest imbariêgh. Mo mat u n'era.

Lo e' dgéva ch'l'era sucialesta, cun tendenzi da anêrchich; e, cumpâgn a Casândra, int e' cruseri de' paés ch'e' sarvéva da piazza, e' faséva al prufezi a e' fasîsum e a la munarchi: e u n'i-n sbagliè ona; e l'andè a finì ch'a-s truvesum tot int la mêlga.

A sèma int i prem ad maz de' trentasi e u j éra stê de' muviment ad tropi, ad aparec e ad chër-armè, che i

andéva in zir do' che u j éra da fê bona figura... E pu la vitoria contra l'Abisinia, la pruclamazion dl'impero e, a Vitori Emanuel téz, e' tetul da imperatôr. Davânti a la Ca de' Fès, ch'l'era stê e' camaron di ripublichen, tot al seri la zenta de' paés, vest che puch j avéva la radio, i tneva d'ascôlt un altoparlânt che prema e' cminzéva cun dal canzuneti ad prupagânda, e pu e' daséva e' cumunichèt che e' dgéva ch'l'andéva sèmpar ben.

La séra ad ste fat u j éra incóra piò zenta, parchè Muslen l'avéva anunziè ch'l'avreb fat e' scôrs dl'impero.

L'invìe int un zet che u-s sintéva sôl la su vosa; e' staséva piuvend un'acvarina dôlza, un avânz de' mes d'abril; a l'impruvisa u i fo de' smasament: la zenta la faséva lêrgh a Tigiâm che u-s fasè sota a l'altoparlânt. L'avéva un' umbrêla ad cveli in us da pastur e cazadur: un sàral, mo sol cun al costi, senza un brisal ad téla e e' rugéva in itagliân:

– Rappresento l'Itaglia proletaria e fascista – e, ad zonta, vòlt a Muslen,
– Dà fora, dà fora d'int la caseta! –



[continua dal numero precedente]

Quando, a causa della caduta della vocale postonica, il gruppo *consonante + m, v* rimane senza appoggio vocale il romagnolo inserisce una *-u-*: ULMU > òjum ‘olmo’; CULMU > còjum ‘colmo’; SALVU > sêluv ‘salvo’. A Faenza la Chiesa dei Servi di Maria è nota come *La cisa di Sìruv*.

Particolarità

Oltre a quanto già precedentemente osservato a proposito della *i* che prende il posto della *a* in alcuni termini del dialetto faentino – ai quali si può aggiungere *mistrê* da MACERARE – in posizione protonica a volte si trova *-u-* invece di *-i-* come esito di una *-e-* o *-i-* latina. Il fenomeno, dovuto al contatto con una consonante labiale (*p, b, m, f, v*), è presente in numerosi dialetti e lingue neolatine. In toscano, ad esempio, abbiamo il passaggio ad *-o-* od a *-u-* in: DEBERE > *dovere*; DE MANE > *domani*; EREMITA > *romito*; *LIMACA > *lumaca* ecc. Esempi del romagnolo sono: ABELLANA > *avulana* ‘nocciola’; ADVELARE > *avulê(r)* ‘ricoprire’; STEPHANU > *Stuvan* ‘Stefano’. In *furment* ‘lievito, impasto lievitato’, da FERMENTU ‘lievito’, potrebbe esserci l’influsso del latino FORMU ‘caldo’.

CONSONANTISMO

Consonanti e gruppi consonantici
in posizione iniziale

Come in toscano, la *b-* si conserva anche nel dialetto romagnolo: BELLU > *bëll* ‘bello’; BENE > *ben* ‘bene’; BUCCA > *bòca* ‘bocca’; BUTYRU > *butir* ‘burro’ ecc.

B- può passare alla sorda corrispondente (*p-*) per assimilazione quando, in seguito alla caduta delle atone, viene a trovarsi davanti ad una consonante sorda. Es.: latino medievale *BECCARIU ‘venditore di becchi (capretti)’ > *bchér* > *pchér* ‘macellaio’.

STAL VI GLI ACHI AD MUNTÂGN A-N
FNES PI Ò...



Appunti di grammatica storica del dialetto romagnolo

VII

di Gilberto Casadio

BL

L'esito in toscano e romagnolo è *bi-* (*bj-*). Es. *BETŪLA > *BLETŪLA > *biedla* ‘bietola’; BLASIU > *Bies* (o *Bjis*) > ‘Biagio’; *BLASTEMARE > *biastmê(r)* ‘bestemmiare’.

BR

Il nesso *br-* si conserva invariato. Es. BRACHIU > *braz* ‘braccio’; *BRUSIARE > *brusê(r)* ‘bruciare’; greco BRYLLON > *brëll* ‘giunco’. A volte, quando la prima sillaba è in posizione protonica, abbiamo l’inserimento di una *a* fra *b* ed *r* dovuta a metatesi (*br + voc.- > bar-*): Es. *barlé* (o *barléda*) da ‘brilleta’, terreno incolto e cespuglioso nelle gole e a ridosso degli argini fluviali dove crescono i brilli, cioè i giunchi; *barghê* (o *barghêda*) da ‘brigata’.

C velare (c + a, o, u)

In linea di massima il *c-* si conserva, ma in alcuni casi passa alla consonante sonora corrispondente (*g-*). Già in italiano abbiamo ad esempio: CATTU > gatto, CAVĒA > gabbia, CUBĪTU > gomito. Si tratta di forme che avevano probabilmente già la *g-* nel latino tardo o parlato: *gattu*, *gavea*,

gubitu. In romagnolo (oltre che in *gatt*, *gheba*, *gòmit*) la **g-** si presenta anche in altri casi. Ad es.: *CAPI-TŪLA > *gavetla* ‘matassa’; CONCHA > *gonga* ‘incurvatura, concavità’; il faentino *gòmbar* da CUCUMĒRE ecc.

CL

L’esito, che in toscano è **ch(i)**, in romagnolo è **c-** palatale. Es.: CLAVE > *cêv* ‘chiave’; CLAUDĒRE > *ciùdar* ‘chiudere’; CLAMARE > *ciamê(r)* ‘chiamare’; CLARU > *cêr* ‘chiaro’; CLERĪCU > *cergh* ‘chierico’. In alcuni casi la **c-** si sonorizza in **g-** come nel faentino *giòd* ‘chiodo’ e *giudur* ‘tappo’ che nel forlivese-ravennate suonano rispettivamente *ciòd* e *ciutur*.

CR

Il nesso si conserva **o**, come accade anche per alcune voci toscane, pas-

sa a **gr-**. Es. CRUCE > *cross* ‘croce’; CRUDU > *crud* ‘crudo’; CREDĒRE > *crèdar* ‘credere ecc. Esempi con **gr-**: CRASSU > *grass* ‘grasso’; CRYPTA > *CRUPTA > *gröta* ‘grotta’; CRUSTA > *grösta* ‘crosta’; CRISTA > *grësta* ‘cresta’ ecc.

In sillaba iniziale protonica **cr-** passa a **car-** per inserimento di una **a** (anaptissi) o per metatesi (**cr** + **voc.-** > **car-**). Es.: CRABRONE > *garavlon* ‘calabrone’; *CRATELLA > *gardëla* ‘graticola’; CREPARE > *carpê(r)* ‘crepare’; CREDEBA(M) > *a cardeva* ‘io credevo’; *CRESCIMONIA > *carsimonia* ‘crescita, aumento (soprattutto monetario)’, ma a Ravenna vale ‘lievito’ ecc.

C palatale (c + e, i)

L’esito della **c-** palatale è **z sorda**. Esempi: CERA > *zira* ‘cera’; CINĒRE > *zendra* ‘cenere’; CIRCŪLU > *zerc* ‘cerchio’;

CENTU > *zent* ‘cento’; CEPULLA > *z(v)ola* ‘cipolla’; CEREBELLU > *zarvëll* ‘cervello’ ecc.

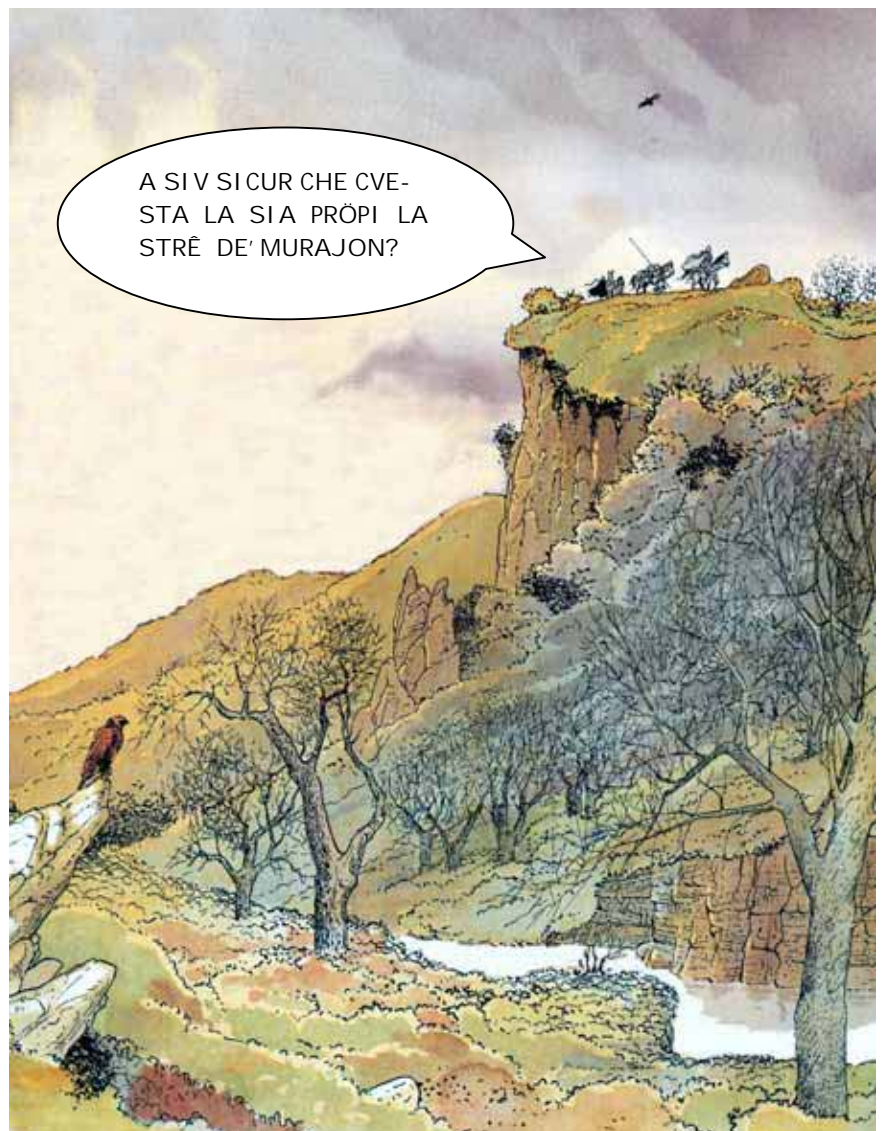
La **c-** si conserva solo nei prestiti recenti dall’italiano come in *cinema* (o *cino*), *cichet*, *cicca*, *cicòria*, *ciculëta* (ma in faentino *ziculëta*), *Cisena* ‘Cesena’ ma *Ziznatich* ‘Cesenatico’.

È il caso di notare che la **z romagnola**, sia essa sorda o sonora – diversamente dal toscano e dalla lingua nazionale – non è una consonante affricata. Vale a dire che non risulta dalla stretta unione di un suono occlusivo seguito da uno continuo (nel caso della **zeta sorda: t+s**, della **zeta sonora: d+s sonora**), ma si tratta di una consonante continua interdentale che si avvicina molto alla pronuncia del **th** inglese.

Le notevoli differenze che si riscontrano tra il romagnolo ed il toscano dipendono da molti fattori, a partire dalle diverse caratteristiche del latino parlato al di qua e al di là dell’Appennino, date le differenze etniche fra le due popolazioni; poi la diversa esposizione agli influssi germanici, certamente più marcati nella Padania, nonché, in Romagna, un retaggio greco-bizantino. Dovette infine influire l’evoluzione separata dei due dialetti, dal momento che l’Appennino ha sempre rappresentato un ostacolo naturale di grande rilevanza ai fini della comunicazione (in ogni senso), forse più delle Alpi. Attraversarlo è sempre stato un’impresa...

DEBITO ICONOGRAFICO

Le tavole che illustrano queste due pagine sono opera di Bourgeon, (a cui chiediamo scusa per averle parzialmente invase con fumetti in romagnolo) e tratte da *La Compagnia del Crepuscolo* (Alessandro Distribuzioni, s.r.l. Bologna, 1987).



I scriv a “la Ludla”

Il consocio Angelo ad Zizaron ad Masira ci manda una lettera che ci chiede di pubblicare, quantunque non ottemperi ai criteri della brevità e soprattutto a quello di porre un solo problema per lettera.

“Sui Guerrini, padre e figlio.

Olindo Guerrini gli accenti li usava, ma in merito alla scelta del tipo di accenti (= segni grafici) da associare ai diversi suoni forse non aveva le idee del tutto chiare o, perlomeno, le ha cambiate nel corso del tempo, come ci comunica il figlio Guido nella Introduzione ai *Sonetti Romagnoli, Per chi legge*, subito dopo al pezzo che hai riportato nel tuo articolo: “Non ho voluto neppure mutare nulla quando ho trovato una stessa parola scritta, a volta a volta, in diverso modo o in una stessa voce riprodotta con grafie, a volta a volta, diverse”. E forse proprio in questa precisazione c’è tutto il succo del discorso. Altro che contrasto diametrico!

Guido, molto presumibilmente, le sue considerazioni le fa sul manoscritto e, assieme a questo, le invia alle stampe.

Poi il tipografo stampa introduzione e poesie e chi si è visto si è visto. E la frittata è fatta! Sostituisce gli accenti circonflessi, quando li trova nel manoscritto con la è aperta, (sempre, in tutto il volume, non solo nella poesia in questione), non credo per volere “aderire alle norme italiane”, ma più semplicemente perché forse tra i suoi tipi manca quello dell’accento circonflesso.

Perciò le ragioni “a Voi ignote ma che Vi piacerebbe di conoscere” per cui Zanichelli nel 1957 sopprime gli accenti che Olindo Guerrini aveva inserito nel manoscritto forse sono semplicemente queste.

Si fa prima a tirare queste conclusioni, anziché faticare a cercare di analizzare i manoscritti di Olindo Guerrini, dove il problema degli accenti è affrontato e risolto per il circonflesso, ma non per l’acuto “é” che usa “senza parsimonia”, ossia anche quando ce ne andrebbe un altro. E se non si tornasse in alto mare per questo, ci si tornerebbe allorché si continuasse ad analizzare altri manoscritti prodotti in altri periodi, come ci dice il figlio Guido.

D’altra parte questo è quello che capita molto frequentemente ai poveri autori romagnoli, allorché hanno la fortuna di farsi stampare; provare per credere a leggere le pubblicazioni fatte dagli organizzatori dei concorsi di poesia con le opere inviate dai partecipanti.

In cauda venenum.

Approfitterei della tua pazienza, per integrare il mio scritto con alcune considerazioni sull’inizio del tuo articolo. “È così difficile “trovare soluzioni ortografiche univoche per parlate diverse; [...] ogni parlata richiederebbe un proprio sistema”. Perché? Non basta associare ad ogni suono un simbolo grafico? Come per la musica: tot suoni tot segni sul pentagramma.

“Ognon è fa cvel ch’u i pê’ e cvel ch’e’ pö”. È fa? O èl mej scrivar “e’ fa”? Povero tipografo, che ci tocca la colpa anche stavolta!

E da zà che a j sò, lascia che ci dia la giunta. A pag. 10, riga



9, leggo: “...passando ad “e” nasalizzata ...” Gli esempi che seguono non mi sembrano coerenti con tale affermazione; lo sono vena e zena, ma non *dmenga*, *legn* e *pena*. Il problema non si porrebbe se si decidesse di far corrispondere ad ogni suono il suo segno grafico e scriverlo.

E a pag.12: nella *Contropillola* dell’amico Pellicciardi. Ti pare che stia bene nel giornale dell’Associazione per la valorizzazione del patrimonio dialettale romagnolo che nel breve volgare di 4 righe *un pôvar animêl e’ pòsa prèma muri e pu dôp murir? U n srèb mèj mandêl a muri’ int un êtar giurnêl? A v salut tot cvent.*”

Proviamo a rispondere sinteticamente.

1. Non sapevamo perché Zanichelli non abbia usato gli accenti impiegati da Guerrini e non lo sappiamo ancora; Angelo ci regala un’ipotesi (la prima cosa a cui avevamo pensato anche noi) ma un’ipotesi non dà certezza.

Per conoscere le discordanze ortografiche nei *Sonetti romagnoli*, aspettiamo l’edizione critica. A me Olindo non dà l’impressione del pasticciatore; e devo dire che già nel 1882 in “*l’Asino. Lunario... scientifico*” (ove Guerrini pubblica quattro importantissimi sonetti a firma di L. Stecchetti: *Geografi, Cun al boni, Chi ei??, L’elettore libero*) l’uso della è e della ô è sicuro, e rispettato dai fratelli David, gli editori. La stessa impressione di precisione non si ricava, invece, dal figlio.

2. Sulla questione invece assai complessa della difficoltà di trovare soluzioni grafiche univoche per parlate diverse, mi propongo di tornare prossimamente, rispondendo alla signora Argia B. che esprime la perplessità di Angelo negli stessi termini e quasi con le stesse parole. D’altra parte Angelo stesso si sorprende trovando differenze di nasalizzazione in zone non poi tanto lontane... Se i dialetti non variassero, non sarebbero dialetti; e noi siamo qui per cercare di dare a ciascuno il suo, non alla ricerca di improvvide standardizzazioni.

3. Infine Angelo trova un errore ortografico (da matita blu) in un mio scritto: una è che doveva essere una e’; e già ironizza sulla scusa che cercherò. Lo deluderò ammettendo che fra le mie “basse” c’è anche la distrazione? Una proverbiale distrazione? E ai correttori di bozze che devono visionare migliaia d’accenti e d’apostrofi, *ogni tânt u j-n scapa on...*

4. C’è poi la questione di *muri* (‘morire’) e di *murir*: una difformità che il nostro critico trova scandalosa. Ma perché? Non vorrai, caro Angelo, che “la Ludla” si metta a correggere il dialetto dei parlanti?! Soprattutto a questo riguardo, *unicuique suum*. E poi ti dirò che io stesso, che di solito uso *muri’*, in certe occasioni dico *murir*, quando la parola che segue inizia con vocale; se poi dovesse iniziare con la i-, la *erre* da noi è d’obbligo: *Lasil murir in pês!*, per trovare un esempio nell’attualità.

gfr. c.

Il presente articolo si pone in diretta continuità con quello pubblicato nel numero scorso («la Ludla» n. 1\2007, p. 14), dal titolo “Guerrini, i Poletti ed altro ancora”.

Guerrini e Talanti

di Vittorio Mezzomonaco

Una curiosità che ho sempre avuto riguarda un altro celebre personaggio di Sant’ Alberto: quel Francesco Talanti, che nasce nello stesso paese del Guerrini, qualche anno più tardi, nel 1870 (un’ intera generazione in mezzo), divenuto popolarissimo in Romagna per via della traduzione in dialetto di alcuni canti della Divina Commedia. Forse il Talanti meriterebbe di essere ricordato anche per molti altri meriti e valori, specie culturali, ma in questa sede ci asterremo dal parlarne, altrimenti ci allargheremo troppo e, giustamente, ci verrebbe negato lo spazio.

Mi sono spesso domandato: com’ è possibile che Olindo Guerrini, sempre così curioso ed interessato a tutto ciò che riguardava il suo paese, non abbia mai fatto cenno a quel suo concittadino, alquanto bizzarro (non per niente lo chiamavano “Cec e’ Matt”), ma di cultura prodigiosa, poliglotta, profondissimo nelle scienze matematiche, scrittore prolifico, protagonista di beffe e scherzi da cavare la pelle? In questo 2006 che sta finendo si

sarebbe potuto celebrare il novantesimo della morte di Olindo Guerrini (così come di Carolina Invernizio o di Umberto Boccioni, secondo i gusti e la cultura di ciascuno), ma era una ricorrenza meritevole di qualche attenzione anche per il sessantesimo della scomparsa di Francesco Talanti, che spirò, povero e derelitto, il 27 giugno 1946, nel Ricovero dei Vecchi di Rimini.

Se c’ è una costante che accompagna coerentemente per tutta la vita lo sfortunato erudito di Sant’ Alberto è proprio l’ infelicità. I Romani usavano espressioni proverbiali come *Nomina numina* ed anche *Nomen omen*, quasi a significare che nel nome, spesso, chi ne è il portatore trova scritto il suo destino. In greco τάλας τάλαντος (*tàlas nom., tàlantos gen.*) significa ‘infelice, sciagurato, sventurato, misero’ e simili e, per quel poco che si conosce della vita del Talanti,

il cognome avuto dalla sorte risulta quanto mai azzeccato. Talanti, infatti, non è cognome italiano (in Romagna esiste il casato Talenti, che però è tutt’ altra cosa). Talanti è di origine greca e la leggenda vuole che un bastimento proveniente dalla Grecia sia naufragato agli inizi dell’ Ottocento al largo di Ravenna e che dal disastro si siano salvati due fratellini, Mariano e Francesco Talanti, i quali, crescendo, si stabilirono in Italia. Dal più piccolo dei due discende il Nostro Cecco, chiamato Francesco come il nonno.

Per quanto se ne sa, non sembra che il Guerrini, nella vita uomo serio e posato, abbia mai trattato, né in versi né in prosa, il personaggio del suo giovane compaesano, ma non sarà un caso che attribuisca ad uno dei suoi personaggi più effervescenti, Tugnazz, proprio il cognome di Talanti (come si diceva, del tutto estraneo alla onomastica locale). Nella collana degli otto sonetti relativi ai *Ricordi dell’ esposizione di Faenza* (1908), dove la più gran gran fatica del protagonista narratore Pulinera (variante forbita: Pulinara) è quella di tenere a freno l’ impenitente bevitore Tugnazz, vediamo costui combinarne di tutti i colori ed è appunto qui che viene definito con le generalità al completo, “Tugnazz Talanti”, come evocando l’ arrivo della Questura (“documenta!”), evitata appena in tempo prima che procedesse all’ arresto. Sonetto V della serie.

Anche Francesco Talanti non seppe gestire il suo genio, ma, diversamente dal Guerrini, che disperdeva, divertendosi, le sue poesie sui più vari giornali, firmandole con gli pseu-



Olindo Guerrini in *galōza da cuntaden* e Francesco Talanti in bombetta, nell’ unica foto che forse ci resta di lui.

[continua a pagina 15]

Tra l'óra d' nōta e l' Êv' Mari

La scansione del tempo nella vecchia campagna romagnola

Tirindël

Giorni fa, nel corso di un servizio televisivo sul Salone del Lusso, la voce fuori campo, presentando un orologio dal costo esorbitante, azzardò che, per chi lo possiede, il tempo non sarà mai quello della gente comune... E magari è proprio vero! perché, accanto al tempo metafisico (l'eternità eccetera), a quello siderale della relatività einsteiniana, a quello degli orologi atomici che radioregolano le nostre sveglie e i nostri orologi con inimmaginabile precisione, c'è pure il tempo soggettivo, che scorre secondo la vita, a ritmi irregolari, dimensionando attimi di puro piacere, lunghe ore di noia, giorni di plumbea ansia o di nero dolore. Ma c'è anche un tempo sociale, congruo ai ritmi della gente; ed ogni società ebbe ed ha il proprio. Se pensiamo alla nostra vecchia campagna romagnola, chi mai aveva l'orologio? I contadini no di certo; i braccianti men che meno, ché la *zurnêda* di lavoro andava *da sól a sól*. Limite tuttavia non facile da definire e che ognuno voleva determinare a suo modo, come testimoniano vari stornelli. In uno il padrone si lamenta «*che l'è stêda curta la zurnêda*» al che i braccianti suggeriscono al padrone «*ciapa int la lona e fala turnê indri*» e poi «*ciapa int e' sól e falò rivenir*», per concludere alfine:

«*l'è stêda curta un corno che ti sfonda \ la paga è poca e la zurnêda è longa*».

Ma succedeva lo stesso anche nell'industria; per esempio «*le povere filandere*» si lamentano che «*al suna la campanêla ghe né ciar né scür*» e poi ore ed ore di puro patimento «*e mi sont chi in filanda \ e spèti che vin sira \ ch'el mi murós el vegna \ per compagnarmi a ca*».

Nonostante queste disparità di valutazione, c'erano anche in campagna momenti ufficialmente scanditi dalla campana della chiesa: innanzitutto il mezzogiorno, l'ora di andare finalmente a mangiare e il suono del mezzogiorno divideva il dì in due parti, con una precisione che potremmo dire astronomica (era il momento in cui l'ombra del campanile era più corta), delimitate rispettivamente dal "mattutino" (e' *matuten*) il momento del levar del sole e dall'Ave Maria

(l'Êv'Mari) che segnalava il tramonto. In certi luoghi il campanaro poteva fornire segnali aggiuntivi: un rintocco dopo l'Ave Maria segnalava l'óra d' nōta (che era passata un'ora dal tramonto del sole), due rintocchi, due ore. E così via, finché il campanaro andava a dormire e *bona-nöt scufiöt*.

Ricordo lacerti di una favola che avrei sempre voluto sentire, ma che non raccontavano volentieri ai bambini (ora la riterremo alquanto *osée*). Una sposa bella e furba, insidiata d'appresso dai frati di un vicino convento, se la cava inscenando un formidabile "macchiavello" (*la dona la-n sa sèmpar òna piò de' gèval...*) e comincia col dare appuntamento a tutti i frati (ma all'insaputa uno dell'altro) alla stessa ora: «*A vni tra l'óra d'nōta e l'Êv' Mari, che e' mi marid l'è vi*».

La forza di questa scansione stava nell'ancoraggio al giro del sole, ma in questo vi era anche la sua debolezza, perché la levata del sole e il tramonto slittavano ogni giorno, seppur di poco, e nel corso di una stagione questi piccoli scarti assommavano ad ore ed ore.

«*Par la pasqueta, un'ureta*» precisava un adagio popolare, riferendosi al guadagno del dì dal solstizio al 6 gennaio, e aggiungeva: «*Par Sânt' Antóni, un'óra bona*».

Nell'immobilità della campagna, questa relatività non era, come s'è detto, d'impaccio, ma quando il «progresso» s'affaccia, seppure con passo incerto, anche nella campagna romagnola questa armonia si incrina; con questa scansione del tempo non si poteva certo prendere il treno... e nemmeno il tramway!



Mietitori ingaggiati al mercato delle braccia si recano al lavoro.
Domenico Baccarini, carboncino e gessetto su carta giallognola, 34,5 x 54, 1906.
Faenza, Pinacoteca Comunale.



Il tramway a Porta Cotogni (Forlì) in un disegno di Maceo Casadei datato 1917.

A proposito de' tramvai vorrei chiudere con un aneddoto raccontato dal consocio Mario Vespignani.

Questa ferrovia a scartamento ridotto, fermamente voluta dai meldolesi, univa la cittadina della seta a Forlì capoluogo, fin dal 1881. Successivamente raggiunse anche Ravenna e costituì un elemento di indubbia modernità. I suoi limiti tecnici – andatura più che «turistica» da cui tanti aneddoti – avrebbero potuto ben essere superati con aggiornamenti tecnologici; e oggi avremmo goduto di una metropolitana di superficie, coniugando l'ecologia all'efficienza, senza rischiare l'incidente su una strada tutta curve – la Ravennana – che in realtà è un argine di fiume. Ma già l'industria automobilistica stendeva i suoi tentacoli sul governo e sul paese e nel '29 la linea fu smantellata per lasciare lo spazio alle corriere della SITA. Ma al tempo del nostro fatto – siamo ancora

nell'11 – la tramvia era più che mai attiva e il padre del nostro Mario Vespignani (meldolese) ne era nientemeno che il fuochista. Ogni mattina, per tempo, doveva andare ad accendere il fuoco per portare la caldaia in pressione. Una mattina, però, gli accadde di valutare male l'orario (naturalmente non aveva orologio) poi da certi segni dedusse che doveva esser tardi e s'avviò di corsa attraverso i campi per raggiungere la stazioncina. E così correndo s'imbatte in un contadino al lavoro, al quale chiese l'ora; il contadino lo tranquillizzò: «L'è prèst - e' des - l'è prèst: u n'è incóra pasè e' tramvai!».

Non possedendo ancora l'orologio, la gente cominciava a regolarsi su quegli eventi che erano scanditi dal tempo oggettivo. Poi vennero le sveglie monumentali (la pendola era roba da ricchi o almeno da benestanti) dotate di suoneria, che servivano

soprattutto «par ciapè la curira». E chissà perché, tutti tenevano la sveglia avanti. Ricordo la *pôra Mariocia* che, a chi le chiedeva se la sua sveglia andasse bene, rispondeva affermativamente e poi aggiungeva rassicurante: «La sarà avânti d'un cvêrt d'óra-vent minut». Per lei che era nata nell'Ottocento lo scarto era più che accettabile e l'anticipo dava garanzia di puntualità.

Nel "Ventennio" venne la radio con i suoi segnali-orario e con i suoi "comunicati" giornalieri: *e' cumunchèt*, termine che rimase in uso anche per indicare il giornale-radio del dopoguerra e pure qualcuno ancora lo usa per il telegiornale.

Dicono che adesso i giovanissimi non portano più l'orologio: il telefonino, con le sue molteplici funzioni, lo surroga pienamente.

Se è vero, si sta veramente chiudendo un'epoca.



[continua da pagina 13]

Guerrini e Talanti di Vittorio Mezzomonaco

donimi più fantasiosi, per lui ci fu un surplus di sfortuna: per ben due volte

le guerre mondiali provocarono la distruzione dei suoi scritti che invece erano stati raccolti e consegnati in custodia, perché fossero ad essi evitati incidenti. Il destino ha deciso così e, come per certi grandissimi della classicità, ci sono pervenuti solo frammenti.

Noi però siamo sinceramente convinti che, fin tanto che si parlerà il dialetto romagnolo, ci sarà sempre qualcuno che andrà a rispolverare i canti danteschi, liberamente tradotti dal Talanti, e che la loro lettura e il loro ascolto torneranno immancabilmente graditi al pubblico fruitore.

La “Felicità”

di Franco Sandoli

L'impegno di far uscire «la Ludla» si rivela, un mese dopo l'altro, mandato di non lieve assoluzione, nondimeno, e se fosse già stato detto non sarà grave colpa ribadirlo, ricco di contraccambi anche se non di carattere prettamente pecuniario. Noi, per non rischiare di essere tacciati d'egoismo, facciamo il possibile nel tentativo di ritrasmettere ai nostri lettori buona parte di questi compensi, che in genere ci giungono sotto forma di poesie d'autori a volte affatto sconosciuti, nei quali ci avviene di incappare non per fortuita combinazione, ma proprio in quanto coinvolti nella redazione della Ludla.

Felicità

Partì acsè senza di' gnint e' sabat séra
scalè' zo da un treno
a la dmènga dria mezdè
int una zità fora d'Italia
a là vaiun...
du t'a-n ci mai stè...
invjis pianin a pè par una streda
farmès dagli óri int un incrouş
a guardè' al doni biòndi caminé'
e po döp antrè' int un bar
e di': "Ein cafè."
e po rid e fè' d'sè cun la tèsta
a un ch'u-t scor senza capil
e po andè' in zir fina dri séra
guardè' e' sòl ch'e' cala adlà d'un fìom
sintis alzìr
no pensè' gnint
mets'a fis-cì':
oc, ureci e straz ch'i vè inquà inlà.

Potrei citare a puro titolo d'esempio *Albino d' Sintinèl*, Franco Casadei (già affermato per la sua produzione in lingua, ma poco o punto per quella dialettale), l'esordiente Laura Turci di cui si dice a pp. 2 e 3.

Da qualche tempo ci si prefiggeva la presentazione di una poesia di Franco Sandoli. Si tratta di un autore non più giovane, tre lavori del quale sono capitati in nostro possesso coinvolgendoci per più d'una ragione, non ultima un'espressiva atipicità rispetto ai temi della lirica dialettale con cui siamo soliti confrontarci.

Sandoli sembra essere autore di parsimoniosa prolificità, ma poiché la stoffa di un poeta non riteniamo debba commisurarsi con la mole della sua produzione, lo proponiamo senz'altro alla lettura con questa sua poesia, assimilabile ad un brioso “sogno felice” compiuto ad occhi aperti.

Paolo Borghi



Marc Chagall, La promenade, 1917. Museo Tret'jakov, Mosca.

Felicità Partire quasi di nascosto un sabato sera \ scendere da un treno \ la domenica verso mezzogiorno \ in una città straniera \ tanto lontano \ dove non sei mai stato \ incamminarsi lentamente per una strada \ fermarsi ore ad un incrocio \ a guardare le donne bionde che camminano \ e poi entrare in un bar \ e dire: "Ein cafè." \ e poi ridere, fare di sì con la testa \ a uno che parla senza capirlo \ e poi vagabondare fino a sera \ guardare il sole che cala al di là di un fiume \ sentirsi leggero \ non pensare a nulla \ mettersi a fischiare: \ occhi, orecchi e stracci che vanno qua e là.

«la Ludla», periodico dell'Associazione Istituto Friedrich Schürr, distribuito gratuitamente ai soci
Pubblicato dalla Società Editrice «Il Ponte Vecchio» • Stampa: “il Papiro”, Cesena
Direttore responsabile: Pietro Barberini • Direttore editoriale: Gianfranco Camerani
Redazione: Paolo Borghi, Gilberto Casadio, Danilo Casali, Giuliano Giuliani, Omero Mazzesi
Segretaria di redazione: Carla Fabbri

La responsabilità delle affermazioni contenute negli articoli firmati va ascritta ai singoli collaboratori

Indirizzi: Associazione Istituto Friedrich Schürr e Redazione de «la Ludla», Via Cella, 488 • 48100 Santo Stefano (RA)
Telefono e fax: 0544. 562066 • E-mail: schurrludla@schurrludla.191.it • Sito internet: www.argaza.it
Conto corrente postale: 11895299 intestato all'Associazione “Istituto Friedrich Schürr”

Poste Italiane s. p. a. Spedizione in abbonamento postale. D. L. 353/2003 convertito in legge il 27 / 02 / 2004 Legge n. 46 art. 1, comma 2 D C B - Ravenna