

Remo Bracchi

## DIRINDÌNNA PAN GRATÀ

[Già pubblicato in “Nuèter noialtri - Storia, tradizione e ambiente dell’alta valle del Reno bolognese e pistoiese”, a. XXXIV, n. 68 (dicembre 2008), pp. 300-306.

© Gruppo di studi alta valle del Reno

Distribuito in digitale da Alpes Appenninae - [www.alpesappenninae.it](http://www.alpesappenninae.it)]

Il fluire della vita è contrassegnato in noi dal ritmo: calmo e regolare nelle situazioni tranquille, martellante e tumultuoso quando l'affanno stringe d'assedio. È ritmo il flusso del respiro che dilata e contrae i polmoni. È ritmo il battito del cuore che misura il succedersi degli attimi e il suo gorgoglio quasi impercettibile nel pulsare delle arterie. È ritmo l'alternarsi dei passi che ci muovono verso gli oggetti che il desiderio ci ha fatto baluginare davanti. Tutto ciò che si adegua a questo scorrere armonico ci comunica una sensazione di pace, come lo sciacquio di un naufragio profondamente dolce. Ciò che lo contrasta provoca in noi ansia e agitazione.

È sopra le ginocchia della mamma che il piccolo impara ad adeguare il fluire altalenante della sua vita sull'ansito immenso dell'universo che lo circonda, come il vibrare di una corda tesa su un'arpa nascosta. Sono ritmo gli ondeggiamenti della culla, piccola barca sul mare sconfinato dell'essere, in preda dei suoi sconfinamenti e delle sue risacche. Sono ritmi i palleggi sulle braccia inarcate a giaciglio, le cavalcate sulle ginocchia, le cadenze delle ninne nanne e delle filastrocche, i formulari ritmici, cantilenati per allontanare un dolore, il bagliore improvviso del fulmine o un animale che suscita paura, o per invitare a scendere sulla mano una lucciola o una coccinella, le conte dei giochi infantili, attraverso le quali si consulta la sorte, ricorrendo inconsciamente a un dimesso rito familiare, per scoprire a chi tocchi assumere il ruolo meno gradito.

«I bambini di una volta giocavano con cose semplici, legate al territorio, con giochi di poco prezzo costruiti con materiali facilmente reperibili. Tutto ciò ci riporta in una dimensione storica superata da pochi decenni, ma lontanissima nel nostro immaginario, popolato a torto o a ragione da video-games e quiz televisivi.

In quella dimensione storica il gioco si legava molto al linguaggio, soprattutto per quanto riguarda i primi giochi tradizionali dell'infanzia, quei giochi cioè che l'adulto [si dispone a condividere] con il suo bambino, comunicando con lui attraverso il contatto corporeo, lo sguardo, il sorriso, il suono della voce e la gestualità. Di questi giochi fanno parte le ninne nanne, ma anche le cantilene e le filastrocche, in particolare quelle che accompagnano il gioco in cui l'adulto tiene a cavalluccio sulle ginocchia il bambino e lo fa saltare oppure oscillare ritmicamente» (B. Beneforti, *Il gioco nella tradizione popolare a Bardi, Bargi e Stagno*, in «Nuèter»).

La tradizione orale, che ha tramandato fino a noi le sequenze ritmiche, ce le consegna come un arazzo logarato dai secoli, i cui ricami lasciano trasparire, soltanto dopo pazienti rivisitazioni dei profili incerti risparmiati dalla tignola e dall'usura, qualche originaria traccia di un disegno a suo tempo compiuto. Mentre da un lato una fedeltà quasi cieca al fluire delle parole e alla scansione degli accenti ci tramanda un testo cristallizzato in una sacralità avvertita come immutabile, in obbedienza a un istinto sul quale non ci si è mai preoccupati di interrogarsi a fondo, dall'altro l'erosione degli anni defluiti sulle loro memorie e la disgregazione dei collanti che cementavano le commessure li ha trasformati al punto di non essere più riconoscibili. Le parole si sono infrante come sopra uno specchio caduto a terra e ricomposto riunendo gli scompaginati frammenti superstiti, dopo averne perduta la cornice. Alcune di esse si presentano in forma di una successione di sillabe accostata come una serie di schegge ricomposte in modo sbagliato. Per altre si è tentato un restauro improvvisato, senza più riconoscere la logica della loro collocazione. Alle volte un frammento è stato ripreso dal dettaglio di una raffigurazione divenuta incomprensibile a motivo delle troppe squamature e trasportato in un altro, risultandone così un corpo del tutto estraneo.

Per tornare alle origini, nella misura in cui ciò sia ancora possibile, si richiederebbe un meticoloso lavoro di collazione delle varianti, dopo averle sistemate in parallelo su colonne sinottiche e cercando di integrare le fenditure dove presumibilmente si ritiene che sia scomparsa qualche parte significativa

e di rimuovere quanto con maggiore evidenza risulti di sovrapposto dal gioco inarrestabile di un uso che non ha mai conosciuto alcuna altra regola, se non quella dell'inerzia più pigra.

Come esempio di etnotesto tipico possiamo proporre una filastrocca raccolta sugli Appennini che dividono l'Emilia dalla Toscana. Era cantillata dalle mamme, intente a divertire i frugoli, appoggiati sulle loro ginocchia come piccoli fantini sugli azzurri cavalli del sogno, in attesa di galoppare. Ne diamo tre versioni, la prima proveniente da Badi, le altre due da Bargi, desunte da fonti diverse. «È questo uno dei molti giochini che le mamme sapevano improvvisare, in altri tempi, per comunicare ai propri pargoli il piacevole senso del movimento, e per coinvolgerli a un divertente rapporto di partecipazione e di vicinanza fisica, che esprimeva anche un atto di amore particolarmente intenso» (G. Roberti, *I giochi a Roma di strada e d'osteria*, Roma 1995, p. 31).

Badi

*Dirindinna, còrpo sòdo,  
èrano in sètt a bére un òvo,  
e na vecchia dóppo l'uscio  
stao' a dir: Bùtame il guscio.*

*Dirindinna, pan gratà,  
pòrtame a lètto, che són malà,  
e ppò màzzame na galinna  
[per doménica mattina].*

*Na galinna l'è n pó pòca,  
'lór màzzame anche un'òca,  
Un'òca l'è n pó tròppa.  
Dà del òssa a cla patòzza.*

Bargi

*Dirindinna, còrpo sòdo,  
i èran in sètt a bbér un óvo  
e lla vèchia n vétt a l'uscio  
gli toccò lecàr al guscio.*

*Dirindinna, pan gratà,  
dirindinna, pan gratà,  
e ppó famm la dirindina,  
e ppó màzzame na galina.*

*Na galina l'è n pó pòca,  
mozzarén al còllo a n òca.*

Bargi (framm.)

*Pòrtame a lètto, ch'ì són malà.*

*Ho mazzato na galina  
per la dirindirindina.*

*Dirindinna, dirindinna,  
fusse festa domattina  
e per bére e per mangiàre  
sénz andàre a lavorare.*

Il teatro nel quale si svolge la scena rappresentata dalla cantilena, così come è stato possibile ricostruirla in base ai ricordi dei meno giovani e alla comparazione desolatamente frammentaria, sembra collocarsi in un convivio di sette personaggi, per i quali si prevede un solo uovo crudo da dividere forse troppo frugalmente fra tutti, nonostante che un proverbio affermi che *L'uovo ha sostanza e vale una pietanza* e un altro lo incalzi riconoscendo che *un uovo tien ritto un uomo*. Il guscio è reclamato da una vecchia, in attesa furtiva dietro l'uscio. Il corpo sodo non è definito. Si pone comunque in contraddizione con l'uovo, che non lo è, e che deve essere bevuto, passando dall'uno all'altro. Anche del pane grattugiato non viene riferito che debba essere consumato da qualcuno.

D'improvviso la scena si svuota e rimane uno soltanto dei sette, che si dichiara ammalato, forse a causa dell'inedia. Oppure si tratta del più furbo di tutti, che intende farsi passare per indisposto perché, a partire da un giorno feriale imprecisato, preferisce rimanere avvolto nel caldo buono delle coperte, senza lavorare, in attesa della benedetta domenica. Si rende così necessario il ricorso a quello che tra i preparati della mensa non soltanto contadina, ancora soltanto alcuni decenni fa, era ritenuto il ricostituente per eccellenza, la gallina ruspante, capace di offrire, ancorché vecchia, un ottimo brodo e una carne sostanziosa. *Vecchia gallina ingrassa la cucina*.

Il giorno previsto per l'allestimento è quello festivo, circonfuso sempre da un alone di sogno e di mistero, di attesa e di intimità. Ma la gallina da sola non sarà sufficiente per venire divisa fra tutti coloro che ne dovrebbero avere parte. Alla pollastra dovrà essere aggiunta un'oca, che, a questo punto, rischia forse di costituire una dieta eccessiva. Alla *patòzza*, immaginata ai margini del caminetto, la ragazza che forse si era illusa che anche a lei sarebbe toccata la propria porzione, non resta che qualche osso spolpato.

Ogni particolare sembra disegnato con una minuzia caparbia, anche se dissimulata, come su un affollato quadro del fiammingo Hieronymus Bosch. E tuttavia ciascuno di essi si solleva a mezz'aria, sulle ali variegiate della metafora. Tutto è insieme domestico e allusivo, tutto è realismo disadorno e mito intrigante: il pane col suo denso simbolismo mistico, il corpo definito sodo nel modo più vago, il numero sette, gli echi che risuonano nell'uovo come dentro una conchiglia accostata all'orecchio, la vecchia quasi in agguato dietro la porta a pretendere il guscio, lo spalancarsi dell'aurora festiva che interrompe la sequenza oscura delle giornate sempre uguali a se stesse, la gallina e l'oca, la

fanciulla anonima che si deve accontentare delle ossa.

L'uovo è un simbolo primordiale. Rappresenta il mondo nel suo nucleo compatto, bianco nella fusione perfetta di tutti i colori che ne compongono l'involucro, prima che il big bang lo frantumi nei suoi infiniti pigmenti come per un gioco d'artificio. «La forza germinale contenuta nell'uovo venne associata all'energia vitale, per cui l'uovo ha un ruolo importante nella magia curativa e nei culti della fertilità; come offerta tombale, esso trovò applicazione pratica quale viatico per l'aldilà. Anche il Sole e la Luna vennero più volte associati a uova celesti d'oro o d'argento. Generalmente l'uovo è considerato il simbolo di un seme primordiale da cui successivamente sarebbe nato il mondo. Come simbolo della totalità racchiusa in un guscio, esso indica la creazione già prefigurata sin dall'inizio. In ambito cristiano si trova il paragone fra Gesù, che risorge dalla tomba, e il pulcino, che esce dal guscio; il colore bianco del guscio simboleggia purezza e perfezione. Nell'iconografia alchemica l'"uovo filosofale", che successivamente si trasforma in "pietra filosofale", rappresenta la materia primordiale che in germe porta in sé ogni attitudine alla maturazione; il tuorlo simboleggia la speranza dell'oro» (H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Milano 1991, p. 571).

La vecchia in attesa di entrare costituisce una comparsa assai nota in molte filastrocche infantili. Alle volte è sostituita da qualche altra figura non meno inquietante. Fra i molti paralleli possibili, si cita qui un solo esempio. A Livigno alcuni anziani ripetono ancora, magari cullando anch'essi il bambino sulle ginocchia: *Sant'Antòni dal porcèl / ca l sonàva al campanèl; / al campanèl al s'é rompi / e sant'Antòni al s'é sc'tremì. / L'é molè fór dàla pòrta, / l'è troè ùna càbra mòrta, / al g(hi) è töit ó la pèl / e l'è féit su um mantèl, / có li gàmbe ùna cascèta, / có l'òbri ùna borsèta, / cói budégl ùna cordèta / e cói còrn ùna trombèta. / L'è netè ènca la gargàta, / per fèr fèr ùna cravàta / e có la bàrba um bèl sc'coìn / per netér al sé baitìn... / e a mì al m'è regalè / tót quel ca l g(hi) é resc'tè. / Éi da dital c(h)i ca l é? / L'àra nóma chél... dadré* "Sant'Antonio dal maialino, che suonava il campanello; il campanello si è rotto e sant'Antonio si è spaventato. È fuggito fuori dalla porta, ha trovato una capra morta, le ha tolto la pelle, ne ha fatto un mantello, con le zampe una cassetta, con la mammella una borsa, con le budella ha intrecciato una corda e dalle corna ha ricavato una trombetta. Ha pulito anche il gargarozzo per ritagliarne una cravatta. Con la barba ha fatto uno scopino per pulire la mia casetta... E a me ha regalato tutto quello che è avanzato. Devo dirti che cosa? Non era altro che il sedere della bestia".

«A Sassari si credeva che il morto rimanesse in piedi dietro la porta di casa fino a quando non fosse stato imbandito il banchetto in suo onore» (Di Nola, *Lutto* 168). «È interessante notare anche la collocazione dell'azione nella coordinata del 'dietro': è proprio 'dietro la porta', nella zona dell'ignoto, che si incontra una capra morta [cf. VSI 5,27-28], emblema demoniaco, grazie al quale avviene il travestimento rituale e la trasformazione in suonatore-satiro [la costruzione della trombetta con le corna della bestia]. La filastrocca si conclude con il rogo della strega, che rimanda... al contesto carnevalesco» (D. Lavaroni - L. de Savorgnani Zanmarchi - R. Astori - T. Tonchia, *Le parole divine dei cantori di strada. Con antologia di filastrocche friulane*, Roma 2003, p. 112). Nel Grigioni, appena oltre la cerchia alpina, la *tgàura morta* è divenuta 'uno spauracchio per bambini' (DRG 3,521).

Sotto il lemma *dirindèina* nel suo Vocabolario bolognese italiano Carolina Coronedi Berti annota: *far dirindèina* "star male su' picciuoli, reggersi male sulle gambe", *dirindèina e pan gratà*, frase di scherno che i bolognesi usano quando alcuno imbrogliandosi nell'espone le sue ragioni fa discorsi sconnessi, o che mostra grande imbarazzo nel fare checché sia (vol. 1, p. 426). Nel 1851 Mariano Aureli forniva per la locuzione *far dirindeina* anche il significato più generale di "stare male" (*Nuovo dizionario usuale tascabile del dialetto bolognese*, Bologna 1851, p. 88). Gaspare Ungarelli ne citava uno presumibilmente ancora più antico e dal sapore originario, dato il suo legame non ancora dissolto col referente concreto dell'onomatopea: *dirindénna* "scampanio, suono di campane", *an' j'è gnach dè, ch' cmäinza la dirindénna* "non è neanche giorno che comincia lo scampanio". E riporta di seguito la versione della filastrocca da lui raccolta: *Dirindénna pan gratä, däm un òv e una galénna, ch'a faräin la dirindénna* (*Vocabolario del dialetto bolognese*, Bologna 1901, p. 105). Collateralmente Adelmo Masotti nel proprio Vocabolario romagnolo italiano (Bologna 200) offre una variante: *dirlindèla* (*dirlindéna, dir(l)indína*) "dondolina", giocherello che la mamma, la nonna, una zia o una sorella maggiore fa fare al bambino, facendolo sobbalzare o dondolare sulle ginocchia, scherzando e ridendo con lui o cantandogli la filastrocca: *Dir(l)indéna pân gratê, mètm'a lèt ch'a so malê, dam un òv ch'a m'e' biró,*

*dàman dó ch'a guariró* "Dirindina pan grattato, mettimi a letto che sono malato, dammi un uovo che me lo berrò, dammene due che guarirò" (p. 182). Più diffuso si dimostra Libero Ercolani, pur mantenendosi entro il medesimo solco: *dir(l)indina (dirindëla, dirindéna)* "tentennina, dondolina". «Per chetare o far divertire il proprio bimbo, la mamma se lo mette a cavalcioni sulle ginocchia e gli fa la *dirlindina*: gli fa fare sobbalzi o dondoli, accompagnando ogni movimento con la recitazione ritmica di una filastrocca, che varia da luogo a luogo, ma che comincia sempre con *dirlindina* o *dirlindëla*, ecc. Una di queste dice: *Dirlindina, pâ n gratê, mèt m'a lèt ch'a so' malê; dam un öv ch'a m' e' birò, dàman dó ch'a gvariró* (Nuovo vocabolario romagnolo italiano - italiano romagnolo, Ravenna 1994<sup>2</sup>, p. 171). Luigi Ferri testimonia anche a Ferrara l'uso della *dirindina* "specie di gioco fanciullesco, stracciabburatta" (Vocabolario ferrarese-italiano, Ferrara 1889, rist. anast., Bologna 1978, p. 118). Con lo stesso incipit M. Toschi, il quale ha dedicato una monografia al Folklore emiliano raccolto a Cento, riporta soltanto una breve ninnananna, che insegue tuttavia un altro filone tipologico, indizio di contaminazione fra diverse cantilene: *Dirindéin é mòrt un frè, / in paradìs a n'gh'é maj stè, / al'infèrn i n'al vléven, / pòver frè! i'al minciunéven* "lo canzonavano", var. "lo bastonavano" (p. 5).

Alcuni richiami a dettagli frammentari si ripresentano, notevolmente distanziati nello spazio, entro un'area tutta da riempire, in una filastrocca spigolata a Rovio, nella Svizzera italiana, usata nella stessa circostanza: *Tròtt tròtt, cavalòtt, / su pai sélvi, giò pai mòtt, / bom pan, bom vin, / fa trotàa quell cavalìn, / quell cavalìn l'è senza sèla, / al fàa trotàa Purincinèla, / Purincinèla l'à ròtt un ddi, pìssagh sü, che l'è guarii* "Trotta trotta, cavalluccio, su tra i castagneti, giù per i declivi, buon pane, buon vino, fa' galoppare quel cavallino, quel cavallino è senza sella, fa trottare Purincinella, Purincinella ha rotto un dito, orinagli sopra, che è guarito" (P. Todoroviç-Strährl, *Parole in ritmo. Testi formalizzati della Svizzera italiana. Ninne nanne, filastrocche, conte e scioglilingua*, Basilea 1987, p. 69).

Gli apparenti non senso sono in realtà ancorati a fondali di inimmaginabile vastità. «Filastrocche e formule magiche... possono essere fatte risalire a una matrice 'arcaica', che ha radici molto remote sia in termini di evoluzione collettiva che di sviluppo linguistico individuale. Sia l'incantesimo che la filastrocca, infatti, giocano sull'effetto ipnotico risultante dalla ripetizione di sillabe e gruppi fonetici elementari, i medesimi che intervengono nella lallazione, ossia nella fase iniziale dell'evoluzione linguistica del bambino. L'onomatopea e la ripetizione di gruppi sillabici foneticamente ed emotivamente significativi, inoltre, pare essere alla base della formazione del linguaggio in senso generale. Questo è particolarmente evidente nel caso della 'ninna nanna', la cui funzione principale è quella di indurre il bambino al sonno, attraverso la ripetizione di suoni e movimenti a carattere ipnotico. Una pratica che ricorda da vicino l'*incantamentum*, rituale attraverso cui era possibile provocare stati di *trance* estatica, attraverso la recitazione ripetuta di frasi monotone nel ritmo e nel tono, accompagnata da movimenti iterativi, rotatori o oscillatori: quegli stessi gesti che vengono impartiti dal genitore al bambino nell'atto del 'cullare'. Il movimento circolare si ritrova in molti giochi infantili, spesso allo scopo di provocare una sorta di stato ipnotico che, liberando ritualmente i consueti freni inibitori, è in grado di provocare reazioni emotive 'forti' come il riso, il pianto e il sogno. Non si dimentichi, poi, il ruolo magico del cerchio all'interno del quale è possibile entrare in contatto con una dimensione di alterità: la ritualità circolare, ripresa nel ben noto gioco del 'girotondo', porta a un contatto estatico con l'oltremondo ed è proprio in stato di *trance*, per esempio, che stregoni e sciamani riescono a comunicare con demoni e spiriti. La ricerca della condizione ipnotica, quindi, è una caratteristica comune alla retorica magica e al comportamento infantile. È in questo stato coscienziale che si manifestano con forza e spontaneità immediate le pulsioni più elementari e profonde, ora prerogativa riservata ai soli bambini o ai folli: quegli individui che – programmaticamente – vanno relegati 'al di fuori' del comportamento sociale cosiddetto 'normale'. Il rovesciamento delle coordinate socialmente accettate, la ricerca dell'ebbrezza e dell'estasi, il contatto con una dimensione 'altra' in termini sia di psiche profonda sia di dimensione spirituale ci rimandano a un contesto rituale di tipo 'carnevalesco' e, prima ancora, agli antichissimi culti misterici di origine orfica, in cui venivano consumate orge e baccanali. In tutti questi casi si faceva ricorso ai medesimi espedienti rituali e non è da escludere che molti giochi infantili derivino proprio da queste remote cerimonie dionisiache... È significativo che i linguaggi attraverso cui queste categorie 'altre' trovano espressione abbiano tra di loro delle notevoli affinità strutturali, retoriche e semantiche, ma soprattutto

che siano accomunati da una generale considerazione negativa, in quanto apparentemente oscuri e privi di senso e per questo sfuggenti alla definizione. Essi subiscono la medesima opera di censura che tocca a ogni manifestazione culturale che presenta delle 'eccedenze di senso' rispetto alla norma. Alcuni studiosi hanno interpretato le filastrocche come uno dei primi strumenti di acculturazione dei bambini attraverso cui essi apprendono i valori e le regole della società di appartenenza. Una visione secondo cui gioco e filastrocca sarebbero i primi mezzi di educazione a un sistema di valori condivisi, in grado di orientare il comportamento dell'individuo all'interno del proprio nucleo sociale. Questo genere di apprendimento si realizzerebbe attraverso le dinamiche della comunicazione affettiva e in un contesto ludico in cui il bambino recepisce gli insegnamenti in maniera creativa e attiva, tanto che spesso queste regole vengono vissute e interpretate in maniera critica se non addirittura sovversiva, per esempio tramite l'imitazione parodistica dei rituali 'adulti'. Nella filastrocca e nel gioco anche il 'linguaggio adulto' (ossia quello ufficiale) viene storpiato, contraffatto, ridicolizzato. Lo stesso accade nella retorica magica che utilizza il registro dell'ufficialità sacra per riformularlo 'al contrario'. È sempre presente, quindi, una componente di sovversione in questo genere di esperienze e nel modo in cui esse trovano espressione e rappresentazione. Le somiglianze più rilevanti, tuttavia, vanno ricercate nell'aspetto retorico di incantesimi e filastrocche. In entrambe le formulazioni, infatti, ritroviamo come tratti fondamentali il ritmo e la rima» (R. Astori, in D. Lavaroni - L. De Savorgnani Zanmarchi - R. Astori - T. Tonchia, *Le parole divine dei cantori di strada. Con antologia di filastrocche friulane*. Roma 200, pp. 389-90).

«Questo tipo di formulazioni sono accompagnate spesso dalla medesima funzione di tipo esorcistico o apotropaico: il loro fine è l'eliminazione di un Male, identificato e rappresentato da entità negative che prendono la forma di certi animali simbolici, di chimere e di esseri fantastici (la strega, la *bruta vecja*, il diavolo), così come di fenomeni fisici o naturali come la tempesta, la pioggia o il tuono» (R. Astori, in Lavaroni 90-1).