



*Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi*  
Numero 4, anno 2020  
Società e cultura  
Archivi vivi  
ISSN: 2533-0977

**CRISTINA GHIRARDINI**

## **IL PARLARE IN VERSI DI PAOLINA TASSELLI. IN VIAGGIO NELL'ARCHIVIO SONORO DEL CENTRO PER IL DIALETTO ROMAGNOLO**



La Mente per quanto può si sforza di  
immaginare le cose che aumentano la potenza  
di agire del Corpo.  
(Spinoza, *Etica*, III, Proposizione XII)

Intraprendiamo dunque il viaggio nell'archivio sonoro del Centro per il dialetto romagnolo della Fondazione Casa di Oriani di Ravenna secondo quanto ci siamo ripromessi nell'intervento nel numero precedente di "Clionet":<sup>1</sup> indagare le tensioni linguistiche

<sup>1</sup> <https://www.rivista.clionet.it/ghirardini-tornare-in-archivio-sonoro-con-ardilut-la-poesia-letteraria-e-la-parola-poetica-del-canto-di-tradizione-orale>.

all'interno di esso e in particolare ascoltare «il cantare come azione e passione»<sup>2</sup> mettendo a fuoco il carattere etico della parola poetico-musicale di tradizione orale. Ben lontana dalla funzione di intrattenimento che siamo soliti attribuirle, essa mostra invece una capacità di plasmare le relazioni tra le persone e di liberare un pensiero poetico di cui servirsi per ragionare sulla vita. Un pensiero poetico che è tutt'altro che perduto e del quale varrebbe la pena ricordarsi (per questo ci aiutano gli archivi sonori, sebbene non sempre resi accessibili in rete come sarebbe importante che fossero) in momenti come quello della quarantena forzata della primavera 2020, in cui sembrano esistere solo le parole del comando e le procedure standardizzate finalizzate a portare a compimento obiettivi misurabili e 'scientifici', secondo il pregiudizio sempre più diffuso (o il 'credo', come suggerisce l'antropologo Eduardo Viveiros De Castro, e come è giusto affermare senza il timore di commettere alcun 'colpo basso') che spetti alla scienza distinguere tra vero e falso e che essa sia unica e uguale per tutti.<sup>3</sup>

Lo faremo in compagnia di Paolina Tasselli, la Möra d'Garël (la Mora di Garelli, perché sposata in Garelli, così era chiamata da tutti e questo era il nome con cui si presentava), una delle più sapienti donne intervistate da Giuseppe Bellosi nel corso della sua ventennale ricerca sui dialetti e le tradizioni popolari entro i confini linguistici della Romagna.<sup>4</sup> Il suo nome è pressoché sconosciuto ai più, ma è ampiamente ricordato in alcuni dei libri che Bellosi ha realizzato. Sono stati ascoltati dalla sua voce tanti degli indovinelli pubblicati nel volume *La Rumâgna dj indvinèl*,<sup>5</sup> ed è grazie ai numerosi canti registrati dalla sua voce che Tullia Magrini e Giuseppe Bellosi hanno potuto articolare la distinzione tra stornelle, stornelli e boare nel saggio *Vi do la buonasera*.<sup>6</sup> La voce di Paolina risuona anche nel disco 33 rpm *Romagna* vol. 1, dell'etichetta Albatros (VPA 8467), uscito nel 1980 a cura di Giuseppe Bellosi, Tullia Magrini e Alessandro Sistri.

Bellosi intervista Paolina a più riprese sin dai primi anni Settanta, ma è su due registrazioni su cui vorrei soffermarmi. La prima è di domenica 17 settembre 1978, la seconda di venerdì 18 aprile 1975. Vorrei cominciare però da quella più recente, nei primi minuti della quale Bellosi chiede a Paolina qualche notizia sulla sua vita.<sup>7</sup> Nata nel 1914 a Fusignano

<sup>2</sup> Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, Rizzoli, 2008 [1998], p. 170.

<sup>3</sup> «Science, as classically conceived, is based in the principle – to call it a 'belief' would be a cheap shot – that it is possible and necessary to distinguish between true and false propositions, separating everything that is affirmed about being into truths and falsities. Or rather, science can only exist where it is possible (*de jure*) to separate the true from the false and where the law of the excluded middle ('If it is true, then it is not false' and vice versa) is maintained. The most that one can admit – and it is a fundamental maxim of scientific good sense or 'best practice' – is that *ceteris paribus* conditions always apply and that a frame of reference should always be specified as well» in Eduardo Viveiros De Castro, *The Relative Native*, Chicago, Hau Books, 2015, p. 91.

<sup>4</sup> Nell'immagine di apertura, Paolina Tasselli in una fotografia di Giovanni Zaffagnini. Maiano di Fusignano, febbraio 1979 (©Giovanni Zaffagnini).

<sup>5</sup> *La Rumâgna dj indvinèl*, a cura di Giuseppe Bellosi, Lugo, Walberti, 1976.

<sup>6</sup> Tullia Magrini, Giuseppe Bellosi, *Vi do la buonasera. Studi sul canto popolare in Romagna. Il repertorio lirico*, Bologna, Clueb, 1982. Varie registrazioni dalla voce di Paolina Tasselli sono pubblicate anche nel cd allegato a Benedetto Pergoli, *Saggio di canti popolari romagnoli*, a cura di Cristina Ghirardini, Imola, La Mandragora, 2013.

<sup>7</sup> L'archivio sonoro del Centro per il dialetto romagnolo fino a qualche mese era accessibile su [www.casafoschi.it](http://www.casafoschi.it), una pagina web costruita nel 2008 dall'Archivio di Etnografia e Storia Sociale della Regione

(dove è morta nel 2009), dopo la quinta elementare ha lavorato prima in un piccolo laboratorio domestico per la produzione delle scarpe e poi come bracciante agricola. Rinomata come canterina, era esperta sia nel canto corale per terze parallele diffusissimo nella Pianura Padana, e detto *tron* in Romagna, sia nel canto a voce sola degli stornelli. Amava cantare anche all'epoca in cui Bellosi l'ha intervistata, sebbene non fosse più comune farlo nelle modalità tradizionali in cui si era formata. Alla domanda su quando si è smesso di cantare, Paolina dà una risposta esemplare, contenente una critica alla modernità che oggi più che mai non dobbiamo far finta di non sentire e che sarebbe piaciuta a Pasolini: si è smesso quando è venuto l'egoismo, l'egoismo si è portato via anche l'allegria. Al tentativo di Bellosi di collocare meglio nel tempo questo evento, Paolina risponde che è successo qualche anno dopo la seconda guerra mondiale, quando la gente ha cominciato a guadagnare di più e i costi della vita sono aumentati. Non è una osservazione da poco e non è irrilevante nel tentativo di mettere in luce l'alterità e la forza vitale della parola poetica di Paolina che, come si vedrà, è fortemente relazionale e pervade tutti gli aspetti della sua vita.

Immediatamente dopo aver fatto questa osservazione, Bellosi le chiede come ha imparato i vari indovinelli, massime e filastrocche su cui si soffermerà poco dopo il loro discorso e Paolina spiega di averli imparati nelle serate 'a trebbo': le imparava da chi li diceva e osserva, divertita e con orgoglio, di esserseli tenuti abbastanza a mente. Immediatamente la conversazione scivola su una massima in parlato ritmico, in versi e con assonanze, sul decoro da tenere pur in una condizione di povertà, come era quella della famiglia di 'cassanti' (affittuari) di Paolina, i cui i genitori tenevano il letto in cucina:

Fa i let  
e spaza la ca  
s't'an é fat gnit  
anson al sa

Fa i letti  
e spazza la casa  
se non hai fatto nulla  
nessuno lo sa.<sup>8</sup>

La breve massima è l'occasione non solo per spiegare l'organizzazione delle zone notte nell'abitazione di Paolina, ma soprattutto per ricordare come anche se la povertà impediva di vivere in maniera produttiva un ambiente come la cucina, era importante dare un aspetto decoroso alla parte più conviviale della casa, mantenendovi un ordine che aveva

---

Lombardia, che ha messo a disposizione della Fondazione Casa di Oriani il data entry per la catalogazione. AESS recentemente ha aggiornato tutti i siti web collegati al proprio data entry, tranne casafoschi.it essendo venuto a mancare l'interlocutore: in accordo con l'Istituto per i Beni Culturali della Regione Emilia Romagna infatti l'archivio del Centro per il dialetto romagnolo avrebbe dovuto trasformarsi in archivio sonoro regionale, ma al momento non è stato dato alcun seguito all'iniziativa. In attesa di poter accedere a questo servizio purtroppo al momento interrotto, ho caricato le registrazioni su soundcloud.com.

<sup>8</sup> <https://soundcloud.com/torototela/intervista-a-paolina-tasselli>.

effetti sul modo in cui la famiglia si relazionava all'ambiente comunitario.

La registrazione continua intercalando indovinelli e brevi filastrocche alle spiegazioni che Paolina forniva abbondantemente. Qualche minuto dopo la narrazione biografica iniziale si trova infatti una serie di indovinelli costruiti in versi, con rime e assonanze, in modo simile a quello che si è visto sopra, in cui parte del gioco linguistico consiste nel descrivere con evidenti allusioni sessuali un oggetto che si rivela essere di uso quotidiano, quali la stadera, o lo scardasso per cardare la lana prima di essere filata. Il frammento di registrazione che si può ascoltare sotto contiene quattro indovinelli (che qui fornisco nella trascrizione e traduzione di Giuseppe Bellosi):<sup>9</sup> i primi due sulla stadera, il terzo sulla vacca e il quarto sullo scardasso, a cui segue una spiegazione sull'uso di cardare la lana:

Élt alteza,  
la tu figa par furteza,  
e' mi uşël par sintinëla,  
s't'vu ch'at céva tira so la stanëla.

Alto altezza,  
la mia fica per fortezza,  
il mio uccello per sentinella,  
se vuoi che ti chiavi tira su la sottana.

A j ò un uşláz  
ch'è longh un braz  
un maron ch'e' pend a bas  
un'êla ch'am fa suliv:  
a vut ch'a monta ch'a ngn'ariv?

Ho un ucellaccio  
che è lungo un braccio,  
un testicolo che pende in basso  
e un'ala che mi fa leva:  
(come) vuoi che monti che non ci arrivo?

Du pindent,  
du arluşent  
du canon ch'u j pôrta e' vent,  
quatar stânghe e un garnadël,  
clu ch'l'indvena l'è e' pjo bël.

<sup>9</sup> Bellosi, *La Rumâgna dj indvinèl*, cit., pp. 81, 80, 146, 88.

Due pendenti,  
due lucenti,  
due cannoni da li porta il vento,  
quattro stanghe e uno scopino,  
colui che l'indovina è il più bello.

U j è do vèci ins una casa  
ch'al s'la péla e s'al s'la grata,  
al s'la grata tânt d'un gost,  
ch'u ngn'avâza gnâch un ploz.

Ci sono due vecchie su di una cassa,  
che se la pelano e se la grattano,  
se la grattano con tanto gusto  
che non ci resta neanche un peluzzo.<sup>10</sup>

Nel condurre le sue indagini, Bellosi sapeva benissimo che gli indovinelli di Paolina non erano frutto della sua creatività individuale, ma sapienza comune, tramandata oralmente per decenni come si può verificare nelle raccolte di folkloristi e studiosi di poesia popolare che ci sono pervenute perlomeno dal Settecento e che rimontano, com'è noto, ad una sapienza ben più antica.<sup>11</sup> Già altri hanno indagato più di quanto potrei fare io il loro radicamento nell'antichità e la persistenza di alcuni termini ed idee ancestrali negli indovinelli. In questa sede vorrei piuttosto mettere in luce l'abilità di Paolina di giocare su più registri della lingua materna, attraverso la padronanza di una tecnica del parlare in versi basati su una scansione più ritmica che metrica e facente largo uso di assonanze e rime. Una lingua fatta per essere apprezzata nella messa in voce e nell'ascolto, come osserva Giuseppe Bellosi:

La metrica degli indovinelli, come quella degli altri componimenti popolari in versi, è caratterizzata dall'anisosillabismo. Quindi invece di misurare e denominare i versi dal numero delle sillabe, sarebbe più giusto misurarli e classificarli secondo il numero degli accenti ritmici. Sono frequenti fenomeni di acefalia e di anacrusi (aggiunta di una o due sillabe fuori battuta all'inizio di un verso o di un suo membro). Si può dunque parlare, per la poesia popolare, non di isosillabismo ma di isoritmia. La sensibilità popolare sente nei suoi versi un ritmo soddisfacente.<sup>12</sup>

Si tratta di una lingua diversa da quella del parlare ordinario per la sua evidente ritmicità e per la propensione a giocare con l'ambiguità e la polivalenza di significato propria del linguaggio umano. Le registrazioni di Bellosi sono particolarmente importanti proprio perché, nell'alternare i testi in parlato ritmico alle spiegazioni e al dialogo in dialetto, fanno mostra con grande evidenza dei diversi registri linguistici che Paolina e le altre persone da lui intervistate sapevano impiegare magistralmente. Era una lingua profondamente relazionale, che richiedeva la reazione da parte dell'altro:

<sup>10</sup> <https://soundcloud.com/torototela/indovinelli-di-paolina-tasselli-la-stadera-la-vacca-lo-scardasso>.

<sup>11</sup> Per la Romagna si veda Giuseppe Bellosi, *Sotto mentite spoglie*, Rimini, Maggioli, 1988.

<sup>12</sup> Bellosi, *La Rumâgna dj indvinèl*, cit., p. 16.

nel caso degli indovinelli qualcuno che riconoscesse l'immagine o la cosa celata metaforicamente nei versi (*l'indvinadura*), il quale o la quale se riuscivano a sciogliere l'enigma non necessariamente erano elogiati, spesso erano invece scherniti, in un ulteriore rovesciamento linguistico. È quanto avviene per esempio negli *indvinel cun e' futadur*, come quello di seguito:

Sotto il ponte di Belacqua  
u j è du oc ch'im pê di gata:  
cun na pêla grişadena  
l'è un dutôr clu ch'l'induvena.

L'è e' zambêld...  
metl in boca intât ch'l'è chêld.

Sotto il ponte di Belacqua  
vi sono due occhi che mi sembrano di gatta  
con una pelle cenerina  
è un dottore chi l'indovina.

È il rospo...  
mettilo in bocca finché è caldo.<sup>13</sup>

Se negli indovinelli si compongono e ricompongono, in maniera ludica, surreale o volutamente ambigua, frammenti di esperienza di vita reale, in altre forme del parlare in versi di Paolina emerge la funzione propiziatoria e apotropaica, come nelle due filastrocche che si susseguono nella registrazione del 18 aprile 1975. La prima è una rima che il padre di Paolina le diceva quando da bambina aveva mal di pancia, una specie dunque di formula magica che trasformava uno stato di sofferenza in un pretesto per giocare con le parole, la seconda è un richiamo al sole, o più propriamente a una divinità solare che compie un viaggio negli inferi, anch'esso nel corso del tempo diventato una filastrocca infantile, secondo un processo di discesa dal piano rituale a quello del gioco ben noto agli etnologi:

La Custâza  
l'à tre polş insi la pâza  
òna la s-cefla  
òna la cânta  
e ch'l'êtra la bëca la Custâza.

La Costanza  
ha tre pulci nella panza  
una fischia  
una canta  
e l'altra becca la Costanza.

<sup>13</sup> <https://soundcloud.com/torototela/indovinelli-di-paolina-tasselli-il-rospo>.

Vèn vèn suladen  
 ch'a-t darò di/tri camisen  
 on d'invêran, on d'istê  
 on d'andêr a scavasê  
 on d'andê a là sot'a tèra  
 a sunê la campanëla.

Vieni vieni solicello  
 che ti darò delle/tre camice  
 una per l'inverno, una per l'estate  
 una per andare a scapezzare  
 una per andare là sotto terra  
 a suonare la campanella.<sup>14</sup>

Non è forse da sottovalutare la discendenza maschile della filastrocca per curare il mal di pancia e quella femminile della preghiera solare: era la madre infatti, racconta Paolina, a invocare il sole quando stendeva il bucato d'inverno e a incoraggiare i figli a dire la filastrocca. Vale inoltre forse la pena di osservare che è l'ultima tra le due ad avere una scansione ritmica più precisa, che consente di riconoscere degli ottonari a partire dal secondo verso.

La familiarità delle donne con figure mitiche che danno o tolgono la vita e con l'elemento fantastico e onirico è evidente anche nelle ninne nanne. Nella registrazione del 18 aprile 1975, a condurre verso le ninne nanne il discorso di Paolina è il racconto di un aneddoto, non sappiamo se reale oppure no, di un bracciante che, per opporsi al padrone che lo fa lavorare più a lungo del dovuto la sera, decide di presentarsi tardi la mattina successiva e, per fargli capire il motivo del suo ritardo, di tanto in tanto gli canta l'incipit di una dirindina, cioè di una filastrocca usata come ninna nanna oppure per far saltare o dondolare i bambini sulle ginocchia. Si tratta di un distico di ottonari, che gioca sulla presenza puramente sonora di sillabe nonsense, nonché sui deittici 'te' e 'me' e sugli avverbi di tempo 'stasera' e 'domattina':

Dirindena dirindena  
 te staséra e me dmatena.

Dirindina dirindina  
 tu stasera e io domattina.<sup>15</sup>

Nelle dirindine la sensibilità ritmica della lingua poetica di Paolina si arricchisce di una componente melodica, fa dunque pienamente uso della voce cantata. È noto a chi si occupa di etnomusicologia che le ninne nanne non corrispondono necessariamente a un canto sommesso, cullante, e che spesso i testi contengono espliciti riferimenti alla povertà, alla fatica di essere madre e possono in qualche circostanza contenere più o meno velate ma-

<sup>14</sup> <https://soundcloud.com/torototela/filastrocche-di-paolina-tasselli>.

<sup>15</sup> <https://soundcloud.com/torototela/intervista-a-paolina-tasselli-1>.



ledizioni al bambino e invettive al padre,<sup>16</sup> ci sarà occasione nei prossimi contributi per approfondire qualche aspetto in merito. Vale la pena qui di mettere in evidenza qualche altro elemento ‘tecnico’ della lingua poetica di Paolina, che si intreccia all’ambiguità di contenuto: fantastico, mitico (le Parche) e da mondo alla rovescia, quest’ultimo evocato prima dagli animali che diventano pretesto assurdo per vietare agli umani di ballare e poi dagli animali che acquisiscono comportamenti umani con evidenti parodie dell’adomesticamento (il ranocchio che mette la briglia alla cavalla) e della guerra (i manzi che vanno in guerra «con la doppietta e la coltella»). Se gli indovinelli infatti hanno una costruzione fortemente formulaica, in cui le varianti sono possibili entro l’articolazione ritmica e linguistica della metafora alla base dell’indovinello stesso, ed è possibile ascoltare lo stesso indovinello con piccole varianti da diverse persone, per le ninne nanne la creatività individuale sembra più marcata, perlomeno se si presta attenzione alle melodie impiegate. Nell’archivio sonoro del Centro per il dialetto romagnolo infatti si trova una certa varietà nell’intonazione melodica delle ninne nanne, anche quando hanno struttura metrica e contenuto simili.

Dirindena ins una stura  
e’ mi bab l’è ’ndê di fura

la mi mâma la n’vô ch’a bêla  
ch’u j è môrt una vidëla

s’u i mures la vaca e e’ bo  
dirindena a balarò

a balarò piân piâ  
ch’u n’um sêta e’ barbagiâ

e’ barbagiâ l’è d’dri da l’os  
ch’l’â paura di ranoc

i ranoc j andè int la stala  
i met la breia a la cavala

la cavala e e’ cavalen  
dirindena e’ mi baben

dòn don dòn don  
dondëla dòn don.

<sup>16</sup> Per ora mi limito a rimandare a Luisa Del Giudice, *Ninnananna-nonsense? Angoscia, sogno e caduta nella ninnananna italiana*, in “La Ricerca Folklorica”, 22, 1990, pp. 105-114 e a Sandra Mantovani, «Lo daremo all’uomo nero». *Il repertorio infantile*, in *Guida alla musica popolare italiana*, 2, *I repertori*, a cura di Roberto Leydi, Lucca, Lim, 2001, pp. 3-21.



Dirindina su una stuoia  
il mio babbo è andato fuori

la mia mamma non vuole che balli  
perché le è morta una vitella

se le morissero la vacca e il bue  
dirindina ballerò

ballerò pian piano  
perché non senta il barbagianni

il barbagianni è dietro l'uscio  
perché ha paura dei ranocchi

i ranocchi andarono nella stalla  
mettono la briglia alla cavalla

la cavalla e il cavallino  
dirindina il mio bambino

don don don don  
dondela don don.<sup>17</sup>

Dòn don dòn don  
la campâna d'frê Simon

frê Simon u n'ér'a ca  
l'ér'a ca sól la Diâna  
ch'la sunéva la campâna

la campâna e' campanen  
tre dunzël ins un camen

òna filéva òna baléva  
òna faséva i capelli di paia  
da dunêr a la bataia

la bataia i bataiul  
una stala di manzul

i manzul j è 'ndé a la guëra  
cun la s-ciöpa e la curtëla

la curtëla e i curtilot  
da tajê la códa a i sorgh

---

<sup>17</sup> <https://soundcloud.com/torototela/dirindina-di-paolina-tasselli>.

din don din don  
dondèla dòn don.

Don don don don  
la campana di fra Simone

fra Simone non era a casa  
era a casa solo la Diana  
che suonava la campana

la campana il campanello  
tre donzelle su un camino

una filava una ballava  
una faceva i cappelli di paglia  
da donare alla battaglia

la battaglia i bataiul  
una stalla di manzi

i manzi sono andati alla guerra  
con la doppietta e la coltella

la coltella e i coltelletti  
da tagliare la coda ai topi

din don din don  
dondela don don.<sup>18</sup>

Il cantare all'*infans*, al bambino privo di linguaggio, è un momento effettivamente particolare: la sonorità della voce e la corporeità, o anche solo il movimento della culla, sono elementi non verbali attraverso i quali si costruisce la relazione tra la madre e il bambino; le parole cantate, come si è accennato, possono invece essere rivolte a terzi in una sorta di parlare obliquo, oppure possono, come nel caso delle ninne nanne di Paolina, unire elementi fantastici e mitici alla sospensione della coerenza ordinaria del discorso in un momento particolare come è la transizione tra la veglia e il sonno. Questo era considerato un passaggio talmente speciale dalle persone incontrate da Bellosi che si usava invocare un essere immaginario con la formula «e' ven Piron» (viene Piron) per definire l'abbandonarsi al sonno, specie dei bambini. Paolina impiega per le sue ninne nanne melodie che Pratella definiva 'circolari':<sup>19</sup> a parte i versi fonosibolici iniziali e finali di ciascuna, è possibile riscontrare per entrambe un'articolazione in distici di ottonari piani o tronchi

<sup>18</sup> <https://soundcloud.com/torototela/ninna-nanna-di-paolina-tasselli>.

<sup>19</sup> Francesco Balilla Pratella, *Saggio di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano*, Bologna, Bongiovanni, 1919 e *Etnofonia di Romagna*, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche.

(seppure con qualche irregolarità nel metro), interrotta in momenti particolari. Le coppie di distici di norma sono basate su due melodie di base, che vengono alternate e ripetute continuamente con piccole varianti. Si ascoltino per esempio le seguenti due coppie di ottonari tratte dalle ninne nanne trascritte per intero sopra.

s' u i mures la vaca e e' bo  
dirindena a balarò

a balarò piân piâ  
ch' u n' um senta e' barbagiâ

la bataia i bataiul  
una stala di manzul

i manzul j è ' ndé a la guëra  
cun la s-ciôpa e la curtëla<sup>20</sup>

Nel primo distico, a un segmento melodico complessivamente discendente, corrispondente a un ottonario (s' u i mures la vaca e e' bo), fa seguito un secondo segmento melodico, corrispondente al secondo ottonario (dirindena a balarò) che gioca a ondulare attorno al suono su cui va terminare il verso. I due ottonari successivi (a balarò piân piâ / ch' u n' um senta e' barbagiâ) rielaborano entrambi questo secondo segmento melodico ondulante.<sup>21</sup> Uso queste definizioni volutamente in modo generico, un ascolto attento è in grado di riconoscere come in realtà nessun distico è cantato esattamente uguale agli altri. La scansione ritmica, sillabica, alterna valori brevi e valori lunghi in funzione delle vocali toniche delle parole. La circolarità melodica e la regolarità della scansione in ottonari vengono però sospese in un punto molto importante nella seconda ninna nanna: si tratta dei versi in cui entrano in scena le Parche, sotto forma di tre donzelle di cui una fila, una balla e l'altra fa i cappelli di paglia. Se si riascolta infatti quella che nella trascrizione sopra è la quarta strofa, le tre donzelle sono presentate in un doppio quinario e un endecasillabo, costruiti su segmenti melodici con andamento estraneo alla melodia circolare descritta sopra, la quale riprende tuttavia subito dopo, non appena si ristabilisce l'ottonario. Nella lingua di Paolina, vissuta in voce, il prisma delle varianti possibili per parlare diretto o obliquo, ricco di metafore e capace di differenziarsi sia ritmicamente sia nell'intonazione, diventa particolarmente vivace perché affinato dalla necessità di farne uso per vivere le relazioni quotidiane, essendo esso stesso strumento per la coesione comunitaria e sapere condiviso e acquisito esosomaticamente. La sua qualità poetica non è solo nella tecnica impiegata, ma nel suo articolarsi con la vita dell'ambiente in cui si vive. E in questo senso ritengo possa essere parte della medesima forza di «creazione poetica» che Mario Luzi riconosceva in umani che in questo modo si rendono partecipi di un proces-

<sup>20</sup> <https://soundcloud.com/torototela/melodie-delle-ninne-nanne-di-paolina-tasselli>.

<sup>21</sup> Una trascrizione di Tullia Magrini della melodia che Paolina Tasselli impiega si trova a p. 9 del libretto allegato al disco Albatros dedicato alla Romagna.

so creativo naturale: «l'uomo il quale esercita in questo modo il linguaggio sente che la parola è al di là del suo stesso possesso, esorbita dall'angusto dominio della sua utilità e del suo bisogno ed è situata nella corrente di attività del mondo, cioè nella natura, nella creazione».<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Mario Luzi, *Naturalezza del poeta*, Milano, Garzanti, 1995, p. 139.