

Titolo || La storia del Gorilla Quadrumàno e altre commedie in rima

Autore || Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna

Pubblicato || Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla Quadrumàno*, Feltrinelli, Milano 1974

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 1 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

La storia del Gorilla Quadrumàno e altre commedie in rima

di Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna

La proposta di fare un seminario sul "teatro di stalla" (definizione che usiamo provvisoriamente) coi materiali raccolti da un componente del gruppo, Remo Melloni, ha attirato il nostro interesse, in un primo momento, per la novità del tema, che esula dagli argomenti di studio tradizionali.

La stalla è stata fino a qualche decina d'anni fa, in molti luoghi d'Italia, un vero e proprio centro culturale comunitario: ci si raccoglieva per parlare, stare insieme, mangiare, raccontare favole, leggere romanzi popolari, fare giochi, scherzi in rima, filare: tutto quello che va sotto il nome di "veglia," "filò," a seconda dei luoghi. In qualche zona nella stalla si è fatto anche teatro. Poiché di questo teatro nessuno ha mai parlato, abbiamo deciso di cercare di studiarlo e capirlo.

Che cos'era? Come lo facevano?

In provincia di Reggio Emilia, in una zona a sud e a nord della via Emilia (forse fino al Po), fra Albinea, Villa Cadè, Campegine, Caprara, Cavriago e altre località, gruppi di contadini, in genere solo uomini, si riunivano la sera e preparavano delle commedie in rima (in quartine, rimate quasi sempre *ab ab*), che poi recitavano di stalla in stalla. Sia la preparazione degli spettacoli che le recite erano occasione di grandi mangiate e bevute, le quali erano anche l'unico compenso per gli attori. I signori in genere non partecipavano alle recite.

Le rappresentazioni di stalla erano di due tipi: "rime" e "farse." Questa è la terminologia usata dai contadini presso i quali abbiamo raccolto i testi. Le "rime" sono commedie vere e proprie, parte in italiano (le parti dei signori, dei re, dei personaggi non popolari: un italiano molto segnato dal substrato dialettale), parte in dialetto (le parti dei contadini/servi/buffoni).

Si tratta di un teatro basato sulla parola, ma non quella propria dei drammi naturalistici: piuttosto una parola ricca di suggestioni fantastiche. Si può dire che fosse la parola a creare la scenografia (come ad esempio nella descrizione del meraviglioso giardino nel primo atto del *Gorilla Quadrumàno*). L'allestimento infatti era molto semplice: una tenda faceva da fondale e uno o due elementi scenici bastavano a ricostruire l'ambiente in cui si svolgeva l'azione (una sedia era la reggia, un ramo d'albero era la foresta, ecc.). I costumi erano altrettanto poveri.

Le "rime" erano divise in atti e tra un atto e l'altro si suonavano musiche soprattutto da ballo (polke, furlane, valzer, mazurke, eccetera, suonate con fisarmonica, violino, armonica a bocca).

I manoscritti che siamo riusciti a raccogliere sono quasi tutti copie di copie. È presumibile che nel corso di 100-150 anni (in questo arco di tempo si può ipotizzare per ora la vita del teatro di stalla) abbiano subito molte manipolazioni, come è frequente nell'uso di trascrizione e copiatura che abbiamo riscontrato tipico anche dei maggi dell'Appennino reggiano e modenese.

Le "rime" avevano la loro fonte a volte nelle favole, altre volte nel fatto di cronaca riletto in chiave leggendaria, nel romanzo storico o in quello popolare, e nella tradizione del teatro popolare emiliano.

I testi finora trovati (alcuni, raccolti da Remo Melloni, altri del Gruppo folkloristico di Campegine) sono: *Il Gorilla Quadrumàno*, *I tre briganti di Napoli*, *Beatrice Cenci*, *Il brigante Musolino*, *Otello*, e una falsa, un atto unico, *Bergnocla e Ganasa*. Abbiamo notizia anche di altri titoli: *La vispa Teresa*, *La pazza Bruna*, *Genoveffa*, *Adelchi*, *Amleto*. Alcuni dei testi sembrano più arcaici (*Il Gorilla Quadrumàno*, *I tre briganti di Napoli*, forse del medesimo autore), altri più recenti (*Il brigante Musolino*, *Beatrice Cenci*, *Otello*). Alcuni furono scritti sicuramente da braccianti (*Il brigante Musolino*, e probabilmente *Il Gorilla Quadrumàno* e *I tre briganti di Napoli*), altri probabilmente, da maestri di scuola (*Beatrice Cenci*, *Otello*).

Il testo su cui ci siamo soffermati in questa fase della ricerca è stato il *Gorilla Quadrumàno*. Eccone la trama:

Roberto, re del Portogallo, sta facendo un bel giardino: perché sia perfetto manca solo un animale il *Gorilla Quadrumàno* o uomo selvatico. Il re manda i due servi Salam e Codghin a cercarlo promettendo in premio all'uno un bel milione e all'altro in sposa una "nobildonna." Se non riusciranno nell'impresa saranno condannati al taglio della testa. Salam e Codghin vanno nel bosco e incontrano un pastore che li aiuta a catturare la bestia. Trionfanti ritornano alla corte. Il re dispone affinché il Gorilla venga rinchiuso in gabbia. Chi lo farà poi fuggire verrà punito. Il Gorilla, a cui intanto è stato insegnato a parlare, riesce a fuggire ingannando il figlio del re, Ferdinandino. Il re furibondo manda il figlio in esilio. I due ministri-cavalieri che devono portarlo nel regno d'Inghilterra cercano di ucciderlo per impossessarsi delle sue ricchezze. Ma arriva il Gorilla che uccide i due traditori e induce Ferdinandino, travestito da pastore, a presentarsi a Re Ruggero d'Inghilterra. Re Roberto, intanto, pentito del suo gesto, manda di nuovo i servi in cerca del figlio e questi tornano con i due Cavalieri morti e senza Ferdinandino. Alla corte appare il Gorilla che rivela la sorte del figlio. Tutti si mettono in viaggio per ritrovarlo. Alla corte d'Inghilterra intanto Irene, figlia del Re Ruggero, si è innamorata di Ferdinandino. Il padre è contrario a questo amore perché crede che il pastore sia di rango troppo umile per sposare sua figlia. Ruggero indice un torneo al cui vincitore sarà concessa la mano della principessa. Aiutato dal Gorilla, Ferdinandino mascherato vince il torneo. Giungono alla corte i sovrani del Portogallo. Ferdinandino e Irene possono sposarsi. Il Gorilla rifiuta l'offerta di restare a corte e ritorna a regnare, libero, nella foresta.

Un pretesto teatrale

La decisione di mettere in scena *Il Gorilla Quadrumàno* è stata dapprima piuttosto casuale. Poi le motivazioni si sono precisate; mano a mano che procedevano di pari passo il lavoro di allestimento e lo studio sul teatro di stalla. Si è deciso fin dall'inizio di realizzare uno spettacolo teatrale che non fosse un prodotto fine a se stesso ma un'occasione, uno stimolo per

Titolo || La storia del Gorilla Quadrumàno e altre commedie in rima

Autore || Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna

Pubblicato || Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla Quadrumàno*, Feltrinelli, Milano 1974

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

comunicare ed allargare la ricerca al di fuori dell'università. Quindi non solo un argomento di studio nuovo rispetto a quelli tradizionali, ma un modo diverso di fare scuola al di fuori dell'aula universitaria e in stretto rapporto col territorio.

Il teatro come pretesto ha funzionato prima che all'esterno all'interno, mettendo in luce possibilità nuove di rapporto nel nostro gruppo-seminario: con indicazioni secondo noi utili anche per il lavoro in altri contesti (gruppi teatrali, scuola di ogni grado, lavoro degli operatori culturali); e costringendoci, mediante il confronto con una cultura diversa, a riflettere sulla nostra e a considerarla criticamente.

Perché proprio il teatro di stalla?

Perché questa ricerca su un aspetto della cultura contadina? Perché proprio la campagna? Il centro dei nostri problemi, oggi, non è la città? Non rischiamo di allontanarci dalla realtà in cui viviamo e di fare una ricerca puramente archeologica?

Ci è parso che questo e più in generale l'organizzazione della cultura subalterna (contadina) presentassero diversi motivi di interesse in relazione ai problemi culturali di oggi:

a) abbiamo considerato il "teatro di stalla" come un esempio (non un modello) di cultura autogestita. Anche se spesso si rifaceva a una tradizione colta la trasformava e se ne serviva in modo autonomo: l'autonomia di base consisteva proprio, secondo noi, nel fatto della gestione, per il modo e per il luogo in cui si faceva teatro. Questo argomento ci è sembrato interessante e provocatorio anche in relazione ai recenti progetti di decentramento culturale, dove esiste il pericolo di calare dall'alto forme e modi che non tengono conto dei bisogni di coloro ai quali ci si rivolge, e che in più tendono a soffocare le forme autonome di produzione di base;

b) mediante la ricerca su un argomento come questo si è delineata l'ipotesi di un nuovo rapporto tra vecchie e nuove generazioni (vecchi e giovani), non attraverso il recupero della cultura popolare di ieri, del folklore, della tradizione, ma dei momenti autonomi di quella cultura: quei momenti, personali o di gruppo, che sono stati sempre travolti dai mezzi di comunicazione di massa, e che oggi possono diventare dei riferimenti: se ieri l'organizzazione culturale di base si è realizzata in condizioni del tutto diverse, come è possibile realizzarla oggi?

c) ci ha colpito inoltre la dimensione del divertimento collettivo legata a questo modo di fare teatro e di esprimersi, e la dimensione di partecipazione e di organicità a un luogo: gli attori non erano professionisti, ma contadini che mettevano a disposizione degli altri la loro fantasia, per scatenare il divertimento e la partecipazione collettiva. In questo senso l'autore vero delle storie, della versificazione, il regista, era in qualche modo la collettività: una "rima" o una "farsa" riusciva a funzionare solo se trovava rispondenza nel patrimonio fantastico e culturale della comunità.

Studio e rielaborazione del testo. Fiabe, valori, linguaggio, criteri drammaturgici

Dopo alcune letture collettive del testo fatte tenendo conto dei valori linguistici e fantastici, abbiamo preso in considerazione la "fiaba" tentando possibili raffronti.

Nella raccolta di Calvino abbiamo trovato una favola (la n. 51, *Il Gobbo Tabagnino*, raccolta da Carolina Coronedi-Berti nel 1874 nel bolognese, ma in diverse versioni diffusa in tutta Italia¹) dove si parla di un uomo selvatico, un orco, che viene derubato da un ciabattino gobbo e alla fine catturato e bruciato vivo. In molti punti il racconto è analogo a quello del *Gorilla*. Ma la "maschera del selvaggio," ci siamo accorti, ha una lunga storia in tutta la cultura europea. Vi ha dedicato un'accurata analisi Ferdinando Neri², descrivendo le molteplici apparizioni della figura dell'uomo selvatico nelle rappresentazioni popolari e colte, da Jacopone a Cecco Angiolieri allo Straparola, al *Cunto de li cunti*, ai carnevali, alle favole, quasi un viaggio parallelo (ma contrastato) nelle rappresentazioni popolari (in cui l'uomo selvatico è maschera di carnevale, orso, orco, silvano, salvàn, salvanel³), e nella poesia e nelle rappresentazioni colte, che tentano di "catturare" e "addomesticare" la maschera del selvaggio, senza peraltro mai riuscire definitivamente a "tenerlo a corte."

L'uomo selvatico, il cui rito carnevalesco⁴ si svolge normalmente nei tempi di caccia, cattura e uccisione del mostro (con resurrezione o meno), ha quasi tutti i caratteri che appartengono anche al Gorilla: ma fino ad oggi di uomini selvatici nella figura di Gorilla Quadrumàno non abbiamo trovato traccia in nessuna ricerca di tipo erudito.

Il Gorilla è una figura tutt'altro che negativa: prima è l'oggetto mancante magico (funzione della mancanza secondo la strutturazione di Propp), ed è presentato come mostro terribile: ma si trasforma poi in aiutante magico e in donatore (più che un mostro antagonista, dunque, è assimilabile a uno spirito dei boschi). Assistiamo quindi a un capovolgimento dal negativo al positivo (rispetto alla figura dell'orco del *Gobbo Tabagnino*, ad esempio), con singolari deformazioni e stravolgimenti che derivano anche dalla diversa presenza dei servi eroi Codghin e Salam. Il Gobbo Tabagnino in fondo è un eroe malefico, mentre Codghin e Salam sono eroi contadini benefici.

Abbiamo riscontrato analogie anche con altre favole. Ad esempio con quella di Grimm *Il Rugginoso* e con la favola VI delle *Piacevoli notti* dello Straparola (cattura e imprigionamento dell'uomo selvatico, fuga mediante uno stratagemma, prova finale

¹ *La fola del Gob Tabagnein*, in *Novelle popolari bolognesi*, raccolte da Carolina Coronedi-Berti, Bologna, 1874.

² FERDINANDO NERI, *La maschera del selvaggio*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana," 1912. Ora in *Letteratura e leggende*, Torino, 1951.

³ Una di queste rappresentazioni, che si recita ancor oggi nell'alta Slesia, è descritta a pp. 172 sgg.

⁴ PAOLO TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*, Torino, 1955 (*Il Carnevale come animale e come "omo salvatico"*)

Titolo || La storia del Gorilla Quadrumàno e altre commedie in rima

Autore || Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna

Pubblicato || Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla Quadrumàno*, Feltrinelli, Milano 1974

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

vinta dal figlio del re grazie all'aiuto del mostro che ha assunto caratteri umani). Ma la figura del Gorilla è diversa sia da quella di Rugginoso sia dall'uomo selvatico dello Straparola. Il primo è in 'realtà un re diventato mostro per un maleficio da cui alla fine si libera; nelle *Piacevoli notti* "Era l'uomo selvatico un bellissimo giovane; il quale, per disperazione di non poter acquistare l'amore di colei che cotanto amava, lasciati gli amorosi pensieri e gli urbani solazzi, si era posto tra le boscarecce belve, abitando l'ombrese selve e i forti boschi, mangiando l'erbe e bevendo l'acqua a guisa di bestia. Laonde il miserello aveva fatto il pelo grossissimo, e la cotica durissima, e la barba folta e molto lunga; e per li cibi d'erba la barba, il pelo ed i capelli erano si verdi divenuti, che era cosa mostruosa a vederlo"; e anche lui riprende l'aspetto di giovane bellissimo. Il Gorilla, invece, è un vero Gorilla, fiero della sua natura di uomo selvatico, tanto che alla fine rifiuta ogni offerta di onori, di ricompense e torna nella sua foresta.

Ci è parso di individuare tre piani di valori: 1) quelli di corte, cioè di un mondo che appare dominato dalla convenzionalità, dall'autoritarismo e dai "buoni sentimenti"; 2) quelli dei servi: valori del corpo, del comico, del piacere; 3) quelli dell'uomo selvatico, il Gorilla, che viene dal mondo della fiaba: valori di libertà, riconoscenza, giustizia, indipendenza di contro alla volontà di potere e al capriccio dei re, o alla doppiezza e al tradimento dei nobili.

Quasi parallelamente si ritrovano tre piani linguistici:

1) la lingua dei personaggi nobili, l'italiano colto (ma usato come lingua estranea, come soffrendo di un disadattamento all'italiano);

2) la lingua dei servi: il dialetto quotidiano, pieno di modi di dire, di parole "sporche" dette con estrema naturalezza, con pochi doppi sensi e molta comicità immediata;

3) il "toscano" maccheronico, arma di derisione dei servi contadini nei confronti dei personaggi nobili ("Alee, Salame Codeghino / presto andatelo a cantare / il mio caro Ferdinandino / che ci voglio perdonare"⁵), ma anche nei confronti del servo che rinuncia alla sua parlata per usare quella alta dei nobili (" ... Prima et tut perel toscano / perché siamo forestieri. / Siamo andati alla gran cassa / il gorilla abbiám ciapato / E guardate che bestiazza / Noi abbiám incatenato"⁶). Senza considerare poi che, tra le parlate in lingua, quella del Gorilla e in particolare il monologo del quarto atto sarebbe forse da considerare a parte, come momento di linguaggio alto/sublime.

Abbiamo poi cercato di immaginare le possibilità teatrali del *Gorilla Quadrumàno*. Per l'uso che ne volevamo fare il testo era troppo lungo. Il nostro ritmo di vita e di percezione, quindi anche il ritmo teatrale, non è quello della vita contadina e della veglia (che durava molte ore). A più riprese (prima a tavolino, poi alla luce delle varie prove di allestimento) abbiamo ridotto il numero delle quartine, cercando di conservare i tratti caratteristici dei personaggi e il meccanismo della storia. Durante il lavoro di riduzione e di messa in scena si sono individuate tre nostre posizioni:

1) restare assolutamente fedeli a quel teatro: condurre una ricerca il più possibile rigorosa sul modo originario di allestire il testo;

2) rileggere e rielaborare senza alcuna preoccupazione di fedeltà, tenendo presenti solo le nostre esigenze;

3) tenere presente solo gli aspetti di quel teatro che ancora riescono a parlarci e "nello stesso tempo le ragioni nostre: metterle a confronto, far nascere la messa in scena da questo rapporto dialettico.

Abbiamo cercato di seguire la terza via.

Messa in scena

Abbiamo proceduto per tentativi. La prima scena, ad esempio, è stata rifatta in molti modi diversi. Nelle proposte di realizzazione di ognuno si avvertiva una forte soggezione agli stereotipi del teatro tradizionale, ma anche e soprattutto a quelli del teatro d'avanguardia. La ricerca del nostro modo di recitare è stata un faticoso processo di liberazione da questi stereotipi e da una recitazione individuale schematica e rigida.

Il testo del *Gorilla*, che è un testo "verbale," in cui cioè tutta la scena è affidata alle parole, ha rivelato solo poco a poco la propria ricchezza fantastica e teatralissima, tutta antinaturalistica. All'inizio, invece, siamo andati alla ricerca di un corrispettivo visuale che potesse essere d'aiuto alla "scena verbale."

Il giardino meraviglioso, ad esempio, pensavamo potesse apparire come un luogo molto più fantastico se alle spalle del Cavaliere (uno dei nobili della corte), che ne descrive la meraviglia e la ricchezza, fossero comparse da dietro un siparietto sagome di animali e piante strane e si fossero uditi sommessi rumori di foresta; il racconto della "spusleina" (v. quartine 282-293) fatto da Codghin veniva all'inizio accompagnato da una scena mimata, in sincronia con la narrazione, che si svolgeva sul fondo; la nostra scarsa simpatia nei confronti del re veniva evidenziata da una recitazione molto ironica e da certi gesti e movimenti simbolici, che dovevano indicare di volta in volta la stupidità, l'arroganza, la staticità assurda, affettata.

Mano a mano che la conoscenza del testo si faceva più approfondita anche attraverso la metamorfosi della recitazione (che era anche una metamorfosi umana nostra), ci siamo riappropriati della ricchezza fantastica del linguaggio verbale, delle grandi immagini che esso poteva suscitare qualora si fosse trovato il giusto modo di riviverlo; abbiamo visto che non c'era alcun bisogno

⁵ Atto V, quartina 546.

⁶ Atto III, quartine 229-230.

Titolo || La storia del Gorilla Quadrumàno e altre commedie in rima

Autore || Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna

Pubblicato || Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla Quadrumàno*, Feltrinelli, Milano 1974

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

di ausili visuali. Il modo di recitare si è andato sempre più alleggerendo dagli intellettualismi e dai simbolismi iniziali, fino al recupero dell'improvvisazione, cioè della massima libertà nei confronti del testo.

Per capire alcuni aspetti della nostra ricerca ci è stato utile incontrare alcuni vecchi di Caprara (Reggio Emilia) che facevano una volta teatro di stalla. Ci hanno dato precise informazioni sul loro modo di fare teatro. Ci hanno spiegato che cosa loro intendevano per "rima" (quella che noi chiamiamo commedia o tragedia), e per "farsa" (una recita che fa ridere, tutta in dialetto), quali erano le musiche usate e come ci fosse un atteggiamento ironico nei confronti dei personaggi dei nobili; e ci hanno fatto rilevare l'importanza assoluta del dialetto sia nelle "farse" che nelle "rime."

Ma chi erano Salam e Codghin, Bergnocla e Ganasa, quelli che parlavano in dialetto? chi rappresentavano? - abbiamo chiesto. Eravamo noi - ci hanno detto - proprio noi. Ci hanno recitato alcune quartine di *Bergnocla e Ganasa* mettendo in evidenza ritmo e accenti, con estrema precisione, in modi che, ci è sembrato, rivelavano il substrato di una tradizione sconosciuta a noi, ma ben definita⁷. Abbiamo capito però che sarebbe stato inutile cercare di riprendere i loro modi: la chiave interpretativa doveva essere legata al nostro modo di essere di oggi, evitando qualunque imitazione o copia del mondo contadino.

Ci siamo resi conto che le difficoltà incontrate non erano solo tecniche e teatrali, ma che esisteva per noi il problema dei rapporti tra culture diverse lontane nel tempo. Da una parte noi che viviamo in città, con la nostra cultura di studenti universitari e il nostro bagaglio teatrale e musicale, dall'altra i vecchi contadini del reggiano, che vivevano in un mondo agricolo precapitalistico (ma non arcadico, né da idealizzare).

Del loro teatro abbiamo cercato di ricreare il carattere di comunicatività, di gioco e di divertimento (che era proprio sia di chi recitava sia di chi stava a guardare), e le intese che si stabilivano tra attori e pubblico. Abbiamo cercato di capire quanto tutto questo sia possibile oggi. Si è trattato di trovare una nostra dimensione di autenticità perché la comunicazione teatrale fosse realmente efficace. Abbiamo recuperato il gioco: il giocare con i personaggi e le situazioni della commedia ci ha fatto intravedere le possibilità di comunicazione tra di noi, e tra noi e gli altri. L'improvvisazione è entrata a far parte sempre più organicamente di questo gioco, è servita a ricrearlo e ristrutturarlo continuamente.

Ed è stato soprattutto importante scoprire che attraverso i personaggi poteva emergere intatta la nostra vitalità, il nostro modo di essere: i ruoli non ci hanno imprigionato, costringendoci nei personaggi, ma ci hanno liberato, permettendoci di agire in qualunque spazio e sempre in modo nuovo, creativamente, senza ripetere mai le medesime situazioni. Da una parte c'è stata fedeltà al testo, dall'altra lo spazio libero dell'improvvisazione. Abbiamo sentito così di esserci conquistati un modo di recitare estremamente aperto, non di "routine." Tutto il gruppo, non soltanto quelli che recitavano, ha contribuito a questa "liberazione": tutti hanno dato suggerimenti, nessuno è stato scelto a priori per recitare una parte, più persone hanno provato uno stesso personaggio in modo che il contributo di ognuno servisse a caratterizzarlo sempre meglio; si è giocato a scambiarsi i ruoli: sulla base di un comune interesse alla ricerca si è riusciti a realizzare una messa in scena collettiva.

La scenografia è quella del luogo dove ci si trova, e pochi oggetti scelti per il carattere distintivo (un bastone trovato per terra può essere lo scettro, una matita può fare da spada, una sedia da gabbia del Gorilla) formano i costumi. Ma gli oggetti con la funzione di scettro, corona, spada ecc. cambiano di volta in volta e la comunicazione è sempre diversa.

Musiche e canzoni di intermezzo

Anche per le musiche di intermezzo tra un atto e l'altro ci si è posti fin dall'inizio il problema del rapporto fra la tradizione culturale musica-le dei contadini che facevano teatro di stalla e gli interessi musicali del gruppo. Abbiamo inserito musiche che si facevano presumibilmente nelle zone in cui è stato trovato il *Gorilla* (*Violetera*, *Canto dell'anatra*, *Monferrina*); ma, analogamente al modo di riproposta del testo, evitando di fare del *folk revival*, perché inutile ai nostri fini e alla nostra eventuale azione⁸. Inoltre sia perché alcuni degli strumenti di cui disponiamo (flauti dolci e traversi) non sono stati mai usati in questo tipo di musica, sia per il fatto che i "musicisti" sono tutti meridionali (e quindi hanno un modo di suonare e cantare diverso da quello tipico della tradizione musicale emiliana), esecuzioni da *folk revival* di questo territorio non sono certo favorite (si intende per *folk revival* il riprendere il più fedelmente possibile i modi propri della tradizione orale-popolare: testo/musica e modo di cantare/sonare).

Partendo da questo rifiuto siamo giunti a capire l'importanza che ha invece il fatto di inserire nella commedia l'esperienza musicale nostra, canzoni e musiche che, benché estranee al mondo del teatro di stalla, fanno ormai parte della vita del gruppo. Abbiamo realizzato così, introducendo per esempio il *Canto dei Sanfedisti* o alcune villanelle napoletane, anche un proficuo incontro-scambio fra due culture così diverse come quella emiliana e quella meridionale.

⁷ La presenza in tutte le "rime" trovate di una coppia di servi contadini (chiamati *buffi* nelle didascalie) che parlano in dialetto (Salam e Codghin; Marzio e Randello; Giosuè e Cognac; Pugnata e Pugnaten; Bergnocla e Ganasa; Sigolot e Ravel) ricorda ovviamente il Primo e Secondo Zanni della Commedia dell'Arte e anche i canovacci e i testi dei burattini emiliani, con Fagiolino e Sandrone che parlano in dialetto. Ma il teatro di stalla ha una sua autonomia, e l'operazione del ricondurre a qualcosa di precedente rischia di perdere di vista la specificità di questo capitolo della cultura delle classi subalterne.

⁸ Si sono inserite fra un atto e l'altro le seguenti musiche: *La Violetera*, *La Monferrina*, *Il canto dell'anatra*, *Il Carnevale di Bagolino* o *Bal francés* (Bussulù), *La fira ed San Lazer*, *Donna Lombarda*, *Il canto dei Sanfedisti*, *La mazurca della nonna*.

Titolo || La storia del Gorilla Quadrumàno e altre commedie in rima

Autore || Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna

Pubblicato || Gruppo di Drammaturgia 2 dell'Università di Bologna, *Il Gorilla Quadrumàno*, Feltrinelli, Milano 1974

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 5

Lingua || ITA

DOI ||

L'elaborazione musicale doveva essere affidata ai "musicisti" o doveva essere un fatto di tutti? Dopo una fase iniziale in cui essa veniva demandata agli specialisti, si è passati ad una seconda fase, in cui anche la proposta e l'elaborazione delle musiche è stata vissuta collettivamente, come tutto il resto del lavoro.

Sui dialetti e la loro trascrizione

Nel racconto del viaggio del Gorilla ci sono delle parti che abbiamo lasciato in dialetto. Ci si è posto il problema della trascrizione, fra l'altro, di dialetti non nostri. Abbiamo lavorato in questo modo: abbiamo ascoltato e riascoltato per decine e decine di volte i nastri registrati, a turno (in modo da avere verifiche differenti), trascrivendo tutto ciò che riuscivamo a "sentire." Poi col sindaco di Ramiseto abbiamo rivisto il dialetto del capitoletto *Le donne di Colombo* (pp. 58 sgg. dialetto di Ramiseto-Carpinetti), con Svenno e Domenico Notari e con Svenno Manari abbiamo rivisto i discorsi di Domenico Notari, fatti nel dialetto di Marmoreto (badando anche a trascrivere le inflessioni personali di Domenico Notari).

Per le trascrizioni abbiamo scelto i segni che sotto riportiamo⁹, i quali sono però insufficienti a rendere tutti i suoni dei dialetti di Ramiseto e Marmoreto (il medesimo problema si pone per tutti i dialetti italiani). Tullio De Mauro ci ha consigliato di usare l'alfabeto fonetico internazionale, che permette di fissare qualunque suono. Abbiamo così trascritto tutte le parti dialettali. Di tale trascrizione pubblichiamo però solo un esempio (il racconto dei due buffoni del maggio, a pagina 100), sia per le difficoltà tipografiche (che si sarebbero riversate in una maggiorazione del prezzo del libro), sia perché riteniamo per ora sufficiente porre (soprattutto al mondo della scuola) il problema della trascrizione, mostrando quali possibilità ci sono e quali problemi si presentano a chi si accinge per la prima volta a un lavoro del genere, allo scopo fra l'altro di affrontare anche con altri le questioni del "come trascrivere."

La satira *Ecce Jacpe clè arivà* (riferita in nota a p. 114) è riportata invece coi segni usati da Svenno Manari per trascriverla dalla voce di Lino Casanova; la canzone *Albre bell'albre* (pp. 129 sgg.) coi segni usati dalla maestra Luciana Magliani e dai bambini di Cinquecerri per trascriverla nel loro dialetto da quello reggiano. Attraverso l'esemplificazione di vari modi di trascrizione (un altro, molto semplice e chiaro, è quello usato dal Centro Etnografico Ferrarese), vogliamo mostrare la complessità di un problema che aspetta di essere risolto. Imparare ad usare fin dalle elementari l'alfabeto fonetico internazionale è una via d'uscita?

ò = o aperta / italiano *cosa*

ö = francese *feu*

ä = tedesco *lästig*

ü = francese *mur*

() = le vocali e le consonanti poste tra parentesi sono semimute o neutre;

c = in fine di parola quando è palatale (es. lombardo: *biroc/biroccio*);

ch = in fine di parola quando è gutturale (es. lombardo: *cinch/cinque*);

gh = in fine di parola quando è gutturale (es. *fagh/faccio*);

g = come nella parola *mag/maggio* (dialetto di Marmoreto e Busana), quando il suono è fra la *g* dolce e la *c*;

s = s sorda / italiano *sempre, posso*

ś = s sonora / italiano *rosa*

z = z sorda / italiano *azione*

ż = z sonora / italiano *zona*

ʒ = quando il suono è intermedio fra la *z* sorda di *zona* e il francese *j* di *jardin*;

g-n, s-c, s-g, g-l = quando le due consonanti vengono pronunciate distintamente (es. *globo*);

- = indica un suono allungato

~ = 'indica nasalità

⁹ Per la trascrizione delle parti in dialetto abbiamo usato i seguenti segni (in parte ci siamo serviti di quelli elaborati da Glauco Sanga e dal Centro Etnografico Ferrarese):

è = e aperta / italiano *bello*

è = e chiusa / italiano *sera*

ó = o chiuso / italiano *solo*