

Titolo || Attenti al Gorilla  
Autore || Marco Belpoliti  
Pubblicato || Marco Belpoliti, Settanta, Einaudi, Torino 2010, pp. 308-319  
Diritti || © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine || pag 1 di 4  
Lingua || ITA  
DOI ||

## Giuliano Scabia, *Il Gorilla Quadrumàno* (1974)

Dal teatro di stalla alle azioni di lunga durata sulle montagne dell'Appennino emiliano e oltre, fino al Festival mondiale del Teatro di Nancy

Di Giuliano Scabia

Con gli studenti di drammaturgia dell'Università di Bologna, 1974-75

*Principali azioni:* Festa del Gorilla Quadrumàno a Novi di Modena;

Resurrezione del brigante Musolino sul campo di Acqualagna;

Visita del Gorilla Quadrumàno ai territori dell'Alto Appennino reggiano;

Visita del Gorilla Quadrumàno alla città di Pesaro con tentativo di sua cattura e liberazione col fuoco;

Viaggio del Gorilla Quadrumàno nel territorio del Petrolchimico;

Il Gorilla Quadrumàno va a Fermo per presentare il brigante Musolino e porre il problema della vera storia;

Giro di Natale del Gorilla Quadrumàno sull'Alto Appennino reggiano;

Il Gorilla Quadrumàno inaugura la Galleria d'Arte Moderna di Bologna al Quartiere Pilastro;

Grand Comedie du Gorilla Quadrumàno dans le bassin de Longwy et a Nancy;

Discesa teatrale del Po (in collaborazione con la Biennale di Venezia e le regioni Lombardia, Emilia e Veneto).

## Attenti al Gorilla

di Marco Belpoliti

[...] Quando nel 1972 viene chiamato a insegnare all'Università di Bologna, nel corso di Drammaturgia, Scabia è al culmine di un'esperienza che nell'arco di tre-quattro anni ha modificato profondamente il suo tragitto di autore e regista teatrale. Si è allontanato dalle istituzioni ufficiali (teatri stabili, festival) e ha cominciato a percorrere una strada tutta sua. Il primo laboratorio con gli studenti del Dams, nell'anno accademico 1972-73, è dedicato a *Teatro e informazione*, e ha come sottotitolo *Esperienza di contro-informazione per le strade di Bologna*. Gli studenti, servendosi di materiali di cartoni e altri oggetti, realizzano per le vie della città un teatro-giornale dedicate allo scandalo Watergate, esempio di quelle improvvisazioni che ritroveremo di lì a quattro anni durante il movimento del Settantesette. L'anno successivo ha inizio l'avventura del *Gorilla Quadrumàno*, certamente la più nota tra quelle condotte da Scabia insieme agli studenti dell'Università. Lo spunto lo offre uno studente di Poviglio, paese in provincia di Reggio Emilia, Remo Melloni, che ha ritrovato alcuni copioni teatrali scritti all'inizio del secolo e utilizzati dai contadini per le recite nelle stalle. In un primo tempo il gruppo coordinato da Scabia studia gli aspetti linguistici e drammaturgici di questo «teatro di stalla», poi sceglie di mettere in scena uno dei testi durante il corso universitario. La ricerca si allarga subito al tema della cultura popolare e contadina, che è, almeno per un periodo del corso, un vero e proprio terreno di indagine. Scabia è infatti attento non solo al contenuto teatrale dei testi ritrovati, ma soprattutto alla loro valenza sociale, o meglio, al tipo di società che questi scritti presuppongono e contemporaneamente prefigurano. La cultura contadina non è perciò un oggetto di studio neutrale e asettico, ma un contesto presente e passato con cui stabilire nessi e rapporti non solo ideali. Nel teatro che Scabia e i suoi studenti stanno mettendo in scena è assente la nozione di «cultura subalterna», poiché questo teatro è, prima di tutto, un'indagine sulla «società presente, sul tipo di socialità che agisce intorno a un testo come *Il Gorilla quadrumàno*.

Dopo qualche mese il gruppo assume ufficialmente il nome di Gorilla quadrumàno, ricavato da uno dei testi ritrovati. Questi sono infatti una sorta di «commedie» in versi (quartine ritmate) chiamate «farse o «rime» (le farse sono scritte in dialetto, mentre le rime sia in dialetto sia in italiano, a seconda che a parlare siano i signori o i servi).

Il Gorilla rappresenta la ripresa dell'Uomo selvatico che compare nei riti carnevaleschi, dove è oggetto di caccia, cattura e derisione; la sua immagine, sottolinea il libro che raccoglie i materiali di questa esperienza, è tutt'altro che negativa. Se dapprima il Gorilla è presentato come un mostro terribile – è l'oggetto magico mancante, secondo la strutturazione di Propp – subito dopo si trasforma in aiutante magico e in donatore. Scabia e i suoi studenti, che ne hanno seguito le peripezie morfologiche nelle pagine di inizio secolo di Ferdinando Neri come nelle *Fiabe italiane* di Italo Calvino, risalgono ai fratelli Grimm, in modo da delineare i significati reconditi che possono tornare utili per la realizzazione teatrale (qui si parla di teatro, anche se è evidente che è un teatro che evade dello spazio scenico e si avventura per strade, sentieri di campagna, per boschi e valli). E anche questa esperienza di Scabia, come dimostra il libro uscito presso Feltrinelli, contiene la storia della sua stessa ricerca, si presenta come una iniziazione al teatro stesso.

Tra il novembre del 1973 e l'aprile del 1974 si precisa meglio il senso del lavoro e la «messa in scena» comincia ad assumere una forma; Scabia e allievi accantonano le preoccupazioni filologiche, quelle della fedeltà letterale al testo (De Marinis), e il Gorilla diventa sempre più un pretesto da cui partire per realizzare un'esperienza vissuta, che nelle intenzioni di Scabia avrebbe dovuto avere alcune caratteristiche del progetto (mai realizzato) dei *Giganti del Po*. Tre sono gli aspetti che hanno interessato il gruppo: il teatro di stalla propriamente detto, quale esempio di una cultura autogestita; l'ipotesi di un nuovo rapporto tra vecchie e nuove generazioni che non implichi il recupero della cultura popolare di ieri (Scabia, alla pari di Camporesi, ha ben evidente l'impossibilità di un ritorno puro e semplice al passato), del folklore e della tradizione, ma semplicemente di «momenti autonomi di quella cultura» legati a esperienze personali o di gruppo (ecco il senso del viaggio attraverso i paesi della montagna e della pianura che il Gorilla intraprenderà); infine, la «dimensione di divertimento collettivo legata a questo modo di fare teatro e di esprimersi, e la dimensione di partecipazione e organicità a un luogo». Quello che il gruppo vuole recuperare con *il Gorilla*

Titolo || Attenti al Gorilla

Autore || Marco Belpoliti

Pubblicato || Marco Belpoliti, Settanta, Einaudi, Torino 2010, pp. 308-319

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 2 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

*Quadrumàno* è la fantasia e il divertimento che gli attori non professionisti del teatro di stalla mettevano a disposizione del proprio pubblico, per scatenarne l'ilarità e la partecipazione, per offrire simboli e archetipi in cui ognuno poteva riconoscersi. In questo senso l'autore vero delle storie, della versificazione come della regia, era in qualche modo la stessa collettività composta dagli attori e dagli spettatori: «una "rima" o una "farsa" – è scritto nel resoconto uscito presso Feltrinelli – riusciva a funzionare solo se trovava rispondenza nel patrimonio fantastico e culturale della comunità». Quest'ultima affermazione è importante per capire il senso dell'intera esperienza del *Gorilla Quadrumàno*, che tra il maggio del 1974 e il luglio del 1975 visita in successione i paesi dell'Appennino reggiano, la zona industriale di Porto Marghera, la Calabria, i quartieri operai di Bologna e di Pesaro, e infine approda al Festival di Nancy in Francia. Il pupazzo del Gigante-Gorilla è l'incarnazione dello «schema vuoto da riempire» del Teatro Vagante di Scabia, che si dimostra capace di adattarsi a differenti situazioni e circostanze, anche le più imprevedute, e insieme di fungere da catalizzatore di motivi inconsapevoli, di archetipi e persino di simboli collettivi, condivisi sia dai teatranti, o improvvisati tali, sia dalle popolazioni incontrate lungo il proprio percorso. La funzione catartica di questo teatro è subito evidente ben al di là degli aspetti «estetici» della realizzazione; non è un teatro della spontaneità, dell'improvvisazione, ma piuttosto un teatro molto «costruito» attraverso procedure sperimentate in incontri preventivi con le popolazioni, sopralluoghi, visite capillari alle abitazioni, chiacchiere e discussioni, che hanno lo scopo di stabilire un clima adatto sia alla comparsa del Gorilla, sia alla costruzione di «forme» precise e ben strutturate di rappresentazione. *Il Gorilla Quadrumàno* percorre in corteo quartieri e paesi, secondo le procedure tipiche delle feste religiose e dei cortei carnevaleschi (ma anche politici, si pensi al «carnevale di massa» degli anni Cinquanta praticato nelle campagne del Mantovano nell'immediato dopoguerra). Davanti viene il mascherone-pupazzo, poi seguono i musicisti e il gruppo degli «attori» che cantano, ballano e declamano, sempre improvvisando secondo i luoghi e le circostanze. L'esibizione comporta il «rito della visita», così da evitare i luoghi deputati alla comunicazione sociale (teatro, scuola, chiesa, cinema, ecc.), «per ridare a ogni persona, a ogni comunità il suo peso e il suo valore».

Tutti questi aspetti sono colti molto bene in un articolo di Gianni Celati che, a partire dal 1974, diventa in più occasioni compagno di strada dei teatranti del Gorilla, sino a partecipare in qualità di attore alla visita al Pilastro di Bologna. L'articolo di Celati s'intitola *Le virtù del gorilla*, ed esce nell'agosto del 1974<sup>1</sup>, alcuni mesi prima della pubblicazione del libro presso Feltrinelli che chiuderà di fatto l'esperienza stessa, stabilendone nel contempo il suo aspetto di «cammino». La storia del Gorilla narra che il Re del Portogallo fa catturare il gorilla e poi cerca di insegnargli a parlare e ragionare come se fosse un essere umano; scopre che l'animale è molto più umano di tutti ed è in grado di agire come aiutante magico dell'eroe. Celati osserva che la vicenda narrata ha molte analogie con il film King Kong; ma mentre «la civiltà americana non poteva permettersi un patto di amicizia col bestione, e così il film finisce tragicamente», la civiltà contadina «concepisce il bestione come mediatore tra il desiderio umano e la necessità di natura, ovvero tra la società e il suo fondo originario». Il motivo folklorico è ben presente, dice Celati, nella letteratura occidentale, ed è rievocato ogni volta che c'è «da riproporre il problema della socialità»: «il bestione comporta questo discorso sulla socialità, che si può verificare solo attraverso l'identificazione del gruppo nel suo linguaggio originario». Lo scrittore si sofferma su alcuni aspetti teatrali dello «spettacolo»: prima di tutto sulla recitazione molto semplice adottata dai suoi «attori» («una lettura appena mossa da qualche tic comico inventato per ognuno dei personaggi»), poi sul fatto che il Gorilla, con questa sua recitazione minimale, riesce sempre a riportare a un livello normale «le attese spettacolari» che sottintendono ogni spettacolo teatrale. Allo scrittore preme il recupero della festa e della comicità: «è implicito in questo programma teatrale di puntare alla socialità, usando lo spettacolo come pretesto di fare una festa». Inoltre, gli pare importante la ritualità della visita porta a porta, «per riannodare i fili della socialità»; il modello ricalcato da Scabia e dal suo Gorilla è quello del «rapporto di chiacchiera», «che è la cosa più difficile da concepire, per un intellettuale scettico».

Seguendo un percorso che sembrerebbe far riferimento alla sociologia e all'antropologia di Erving Goffman, ma anche alle ricerche della prossemica e della cinesica, Celati sottolinea come il «metodo della chiacchiera» applicato dagli studenti del Gorilla funzioni come «legame di gruppo». Nella civiltà urbana, continua Celati, questo metodo è sottoposto a critica, ma ogni volta che sorge il problema di «riproporre il senso di un gruppo sociale», la chiacchiera spunta fuori. E fa l'esempio della cultura underground americana, dove la chiacchiera funge da «sistema d'approccio e di riconoscimento». Il punto di arrivo del ragionamento di Celati è politico: «Detto alla svelta, è l'ipotesi che la prima mossa politica da fare sia quella di costruire tessuti di socialità, luoghi di identificazione collettiva». Se si legge questa affermazione in parallelo con le ultime righe della quarta di copertina della *Banda dei sospiri* si comprende quanto stia a cuore a Celati questa esperienza del Gorilla: «È che il racconto comune nasce dalla casualità e dalla ripetitività quotidiana, perciò non può essere portatore di grandi visioni tragiche o consolatorie. È un'indiscrezione locale, una violazione d'omertà, un modo di far parlare il corpo matto». Per Celati è possibile immaginare una socialità che prescindere da quella della famiglia, luogo del disadattamento sociale, esperienza concentrazionaria contro cui si battono e da cui fuggono i protagonisti dei suoi «romanzi d'infanzia», compreso l'ultimo, *Giofanni*, l'eroe grande-piccolo del Lunario del paradiso. Di questo vuol parlare Celati nel suo articolo su Scabia: delle «intensità collettive». Il tema politico rispunta in tutta la sua valenza e importanza anche in scrittori che ne sembrerebbero alieni come Celati, il quale non appartiene certo a quella generazione che è stata segnata profondamente dalle proprie esperienze politiche durante gli anni Quaranta e Cinquanta, la generazione di Calvino, Pasolini, Sciascia, Volponi. Il Gorilla e i suoi «spettacolini», scrive Celati,

<sup>1</sup> G. Celati, *Le virtù del Gorilla*, «Rinascita», 9 agosto 1974.

Titolo || Attenti al Gorilla

Autore || Marco Belpoliti

Pubblicato || Marco Belpoliti, Settanta, Einaudi, Torino 2010, pp. 308-319

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

funzionano in definitiva come un reagente che rivela la perdita del «nostro senso sociale e l'ingresso della nostra solitudine»; quello che il corteo, la festa improvvisata, il carnevale del Gigante-Gorilla vogliono suscitare, non è la ricomposizione delle infinite fratture che attraversano il corpo sociale, bensì la riattivazione di «mosse, forme di motricità», dei «comportamenti minimi che ci vogliono per riconoscersi con l'altro». Il linguaggio con cui Celati esprime queste idee non è affatto un linguaggio politico e neppure un linguaggio critico, ma anticipa, e in parte predetermina, quello che da lì a pochi anni saranno gli slogan, le scritte sui muri, i bigliettini, i racconti, i romanzi e le mille «poesie» nate dentro il movimento del Settantasette [...]. La critica che Celati rivolge ai linguaggi politici di quegli anni è molto esplicita: «Se il linguaggio politico è, o dovrebbe essere, il veicolo delle necessità e dei desideri delle varie classi sociali, si fa presto a capire che queste necessità e desideri di solito debbano passare per un gergo standardizzato, attraverso linguaggi che non sono loro propri, come l'italiano burocratizzato, letterario o trattatistico, o come la lingua che questo Gorilla deve imparare quando è messo in gabbia». Rifacendosi alla *stralingua* parlata dai Bestioni, dai Giganti, dal Gorilla stesso, e alla lingua «naturale» di Ruzzante, Celati sottolinea come la lingua utilizzata dalla compagnia del Gorilla e da Scabia non sia tanto una lingua in sé, «ma il sintomo di un disadattamento e il sogno d'una comunicazione che riesca ad esprimere i desideri degli uomini anche attraverso questo disadattamento della lingua». E se, continua Celati, «necessità e desideri sono il discorso culturale per eccellenza, allora bisogna ammettere che esistono tante varietà regionali del discorso politico, dell'espressione di necessità e di desiderio, quanti sono i dialetti, le parlate, i gerghi, le culture e i linguaggi originari delle diverse culture. E facendo la professione di studenti, cos'altro c'è da studiare oggi? I grandi sistemi di pensiero non ci aiutano più». L'attenzione al desiderio denota la ripresa di temi e questioni che provengono dalle opere di Gilles Deleuze e di Felix Guattari, due filosofi molto letti in quegli anni, ma anche la presa d'atto, che precede ogni lettura filosofica, della messa in crisi dei discorsi d'«ordine» [...]; per questo, scrive, sono salutari, perché vanno oltre la persuasione verbale e «ci riconducono ad altre cose che non sono il discorso generale sul mondo: come ci si saluta, si fa ridere, si celebrano le feste, le mosse del consenso e del dissenso, il pudore della parola e la gioia dell'espressione, all'interno dei vari gruppi». [...].

Questa lettura in termini di attualità politica e culturale non deve però farci dimenticare le radici mitiche del teatro di Giuliano Scabia, la sua ricerca di una «finzione mitica», che è poi la ragione per cui questo teatro riuscirà ad attraversare non solo gli anni Settanta, così intrisi di ideologismi, ma anche gli anni Ottanta, senza pagare pesanti pedaggi alle contingenze storiche e sociali, anzi, fornendo sempre la chiave per una loro lettura in termini metastorici, mitici. Non per nulla l'idea del viaggio a ritroso sul Po dei *Giganti del Po* esprimeva quella forza visionaria che non è riconducibile ad alcuna realtà sociale o politica, ad alcun messaggio ideologico, quanto piuttosto a forme archetipiche atemporali e astoriche. [...] In un dialogo inedito con Scabia, del dicembre del 1978, dedicato a *Fantastica visione*, Celati torna a sottolineare l'aspetto visionario, insistendo su un'idea del Carnevale come luogo in cui si manifestano «tutti gli archetipi e le cose possibili». Il Carnevale, «come l'abbiamo imparato da Bachtin – scrive Celati, – è questo presente senza storia di cui parlo: soltanto che il suo rito lo trovi da un'altra parte, il suo calendario è tutto bislacco, non segue più le lune e i raccolti; e infine, il calendario, il lunario, lo stagionario, non è la storia; la storia va avanti in una linea retta, il calendario a ciclo». [...] Come a dire la parte rimossa della cultura italiana stretta nella morsa dello storicismo e del marxismo. Ma come può il teatro, si chiede Celati, parlarci ancora di questo? Come può trovare le parole e le immagini per esprimere una visione antica come quella dei Greci? «La soluzione di Scabia – scrive nel testo che accompagna *Fantastica visione* – è di prendere il teatro come una finzione mitica, finzione scontata e senza alcuna verosimiglianza. Ma poi di aprire, attraverso le meraviglie semicomiche dell'inverosimiglianza, una vertigine d'indeterminatezza che ci tolga ogni idea di poter capire il mondo per via documentaria. È una comprensione affettiva che allora ci si aspetta si faccia avanti, l'unica possibile per intendere i messaggi degli dèi, cioè il nostro destino». La comprensione affettiva è una formula che compendia il congedo provvisorio di Celati dalla narrazione e dal comico, ma anche il debutto della nuova generazione di narratori all'inizio degli anni Ottanta. La comprensione affettiva è l'espressione che ci introduce al seguito di questa storia del Gorilla quadrumano e della sua studentesca compagnia.

Nel 1974 il Gorilla fa la sua comparsa a Novi di Modena, poi sul campo di Acqualagna, dove provvede a resuscitare il brigante Musolino; quindi transita per i territori dell'Appennino reggiano; visita Pesato «con tentativo di cattura e liberazione col fuoco»; arriva al Petrolchimico di Marghera, quindi si reca a Fermo per presentare il brigante Musolino e porre il problema della vera storia; quindi ritorna per un giro natalizio nei paesi dell'Appennino già visitati; inaugura la Galleria d'Arte Moderna di Bologna al quartiere Pilastro; infine si dirige in Francia per la *Grande Comédie du Gorilla Quadrumano dans le bassin de Longwy et à Nancy*. L'ultima impresa, lasciata invece a metà, è la Discesa teatrale del Po, proposta alla Biennale del 1974 e mai interamente realizzata, con cui Scabia cerca di realizzare la sua prima idea dei Giganti. Tre sono i testi teatrali del «teatro di stalla» a cui il gruppo lavora in quel biennio: il Gorilla quadrumano, che rappresenta – come scrive Scabia in una presentazione alla Biennale di Venezia – il «filone fantastico-mitico»; Il brigante Musolino, che è il «filone del brigantaggio e della devianza»; e Beatrice Cenci, che è invece il «romanzo storico e la sua drammatizzazione» attraverso la figura di Beatrice, «nel suo passaggio dal colto al popolare e viceversa». Ma a un certo punto Scabia decide di lasciare il gruppo, che prosegue per un certo periodo la propria attività in modo autonomo. L'anno accademico 1975-76 è dedicato da Scabia a un corso intitolato *Burattini della casa gialla*, mentre nel 1976 e nel 1977 l'insegnamento ha come titolo *La Mongolfiera è un burattino che vola in cielo* (azioni per le vie di Bologna). Ma a questo punto siamo già nel bel mezzo delle vicende del movimento che ha il proprio baricentro nell'Università di Bologna. Le lezioni di Scabia al corso di Drammaturgia Due del Dams ripetono, a partire dal 1972, gli stessi schemi del suo «teatro di partecipazione». Prima di tutto egli presenta agli studenti quello «schema vuoto» che è, di volta in

Titolo || Attenti al Gorilla

Autore || Marco Belpoliti

Pubblicato || Marco Belpoliti, Settanta, Einaudi, Torino 2010, pp. 308-319

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 4 di 4

Lingua || ITA

DOI ||

volta, canovaccio commedia di cui sono state scritte solo alcune scene, attività di animazione, ricerca sul proprio sé di attore – lo «schema» verrà quindi riempito in modi sempre diversi, tenendo conto dei partecipanti e delle situazioni. Accanto a questo aspetto decisamente maieutico, il drammaturgo padovano pratica una rivisitazione di importanti testi della tradizione teatrale europea. Tutta questa attività del laboratorio teatrale tiene conto di quello che Franco Acquaviva in un suo scritto definisce l'«esplorazione delle possibilità umane e artigianali di un gruppo di studenti», che assume la forma di un rapporto tra artisti differenti che collaborano a una medesima opera; il che significa prestare particolare attenzione alle personalità artistiche e caratteriali dei singoli membri del gruppo, avendo sempre presente che l'obiettivo finale del lavoro è la realizzazione di uno spettacolo, una vera e propria messa in scena in cui dovrà per forza confluire tutto il lavoro svolto dal docente e dagli studenti. Solo partendo da questa impostazione dei corsi si riesce a capire l'influenza esercitata da Scabia su un'intera generazione di teatranti (i suoi corsi hanno prodotto clown, mimi, animatori teatrali, scrittori per l'infanzia, giocolieri, persone che hanno svolto contemporaneamente più attività, piuttosto che tradizionali attori o registi teatrali) e di giovani scrittori (sia Tondelli sia Palandri rendono omaggio nelle loro opere d'esordio a questo maestro segreto); e più in generale rilevante è stata l'influenza di Giuliano Scabia su quella realtà multiforme e variegata che è stata il cosiddetto movimento del Settantasette, le cui matrici culturali e linguistiche affondano certo nelle avanguardie artistiche del Novecento, ma passano attraverso la mediazione espressiva e letteraria del teatro di Scabia e dei suoi giovani allievi.