

*comune di copparo - assessorato alla cultura - ente autonomo culturale -
centro etnografico comune di ferrara - arci - insegnamento organizzazione ed
economia dello spettacolo dams*

*DIALETTO E LINGUA
NELLE FORME
POPOLARI DI TEATRO*

convegno

copparo 7-8 ottobre 1977



Quaderni del Centro Etnografico Ferrarese

*Ricerca delle tradizioni popolari e
promozione culturale di base*

n. 11 settembre 1978

ATTI DEL CONVEGNO

***dialetto e lingua nelle
forme popolari di teatro***

copparo 7-8 ottobre 1977

2-6-37 4:14 PM

When I go to the
office I will be there

Yours truly S. V. [unclear]

INDICE

Presentazione	pag.	4
MASSIMO VEDOVELLI Le persistenze dialettali nel processo di formazione linguistica nazionale	"	5
REMO MELLONI Tradizioni e forme popolari di teatro	"	11
ALFREDO CAVALIERI - ANDREA LANDUZZI Copione di montaggio di "Un tempo goltarasa lei si chiamava"	"	15
GIUSEPPE LIOTTA Lingua e dialetto fra tradizione e avanguardia	"	43
ROBERTO SALANI Da un video-tape - inchiesta su una compagnia di teatro dialettale ferrarese	"	47
ENZO GRADASSI - NICOLA LISI Forme popolari di teatro nell'aretino	"	55
PAOLO NATALI - RENATO SITTI Primi elementi di analisi sulla struttura teatrale della "Vecia" nel ferrarese	"	77
SERGIO ALTAFINI Indagine sulle forme popolari di teatro nel ferrarese e loro organizzazioni	"	87
FULVIO DE NIGRIS Teatro di base e territorio: coordinamento	"	99
GIANNI RICCI Proposte per un laboratorio di teatro nell'argentano	"	104
Conclusioni	"	108

Questo convegno, patrocinato dal Comune di Copparo, si è svolto nell'ambito di un programma di manifestazioni dedicate al teatro dialettale ferrarese comprendente, fra l'altro, un esemplificativo nucleo di spettacoli e una mostra documentaria.

L'insieme delle attività si proponevano di fornire, in prima istanza all'ente locale, e indirettamente ai centri di ricerca e promozione culturale che vi hanno contribuito, i primi elementi di una linea da seguire per l'individuazione di nuovi spazi d'intervento, sia a livello scientifico che di animazione del territorio, con l'utilizzazione del rapporto fecondo che, è uno dei dati usciti chiaramente dall'incontro, si può istaurare fra realtà culturale ambientale e quotidiana vita di relazione degli abitanti. L'andamento dei lavori è stato intenso, il dibattito estremamente ampio e sollecitante. Tanto che, con l'intento di non disperdere il senso complessivo della manifestazione, si è deciso di inserire negli atti anche la sceneggiatura integrale di un filmato, oltre che gli elementi essenziali di sceneggiatura di un video-tape inchiesta. Iniziativa che, ci pare oltretutto, possa arricchire il contenuto e il tono generale della pubblicazione. L'incontro non è approdato, di proposito, a conclusioni. Anche se alcuni punti di riferimento da riproporre ad approfondimenti ulteriori si possono ricavare dalle sintesi:

- a) del dibattito svoltosi fra una giornata e l'altra dei lavori fra i partecipanti, gli attori e il pubblico, alla fine della recita di uno dei testi più noti del teatro dialettale ferrarese messo in scena da una compagnia che ben rappresenta il livello medio del settore;
- b) del dibattito finale fra i relatori;
- c) delle parole di chiusura del rappresentante del Sindaco che chiaramente ha posto il problema della funzione dell'ente locale, e quindi dell'istituzione culturale pubblica, nell'attuazione di un progetto d'intervento sulle strutture locali di relazione, in particolare quelle educative, che non prescinda, ma anzi fondamentalmente si ancori alla varia, contraddittoria e per questo produttiva, realtà culturale del territorio. Per un rinnovamento quindi dei contenuti e delle metodologie di lavoro delle istituzioni esistenti, per la creazione, dove e quando ne risulti l'esigenza, di istituzioni nuove in grado di mediare i valori spesso spontanei e disorganici della cultura diffusa nell'ambiente con i livelli scientifici propri di corrette pratiche di ricerca e di utilizzazione del patrimonio storico e creativo delle popolazioni amministrate.

***le persistenze dialettali nel processo di formazione
linguistica nazionale***

Il problema generale del recupero del teatro dialettale può rimanere un lavoro archeologico se non si puntualizzano le tendenze insite nella attuale situazione linguistica della penisola. Altrimenti c'è il rischio di lavorare con categorie inanalizzate (una presunta "lingua" intesa come un blocco unitario, e un mitico e puro "dialetto") che instaurano tra loro rapporti falsi.

Il contributo che i linguisti possono offrire può essere costituito da un'esposizione analitica della questione (nei limiti imposti da un intervento) che può rappresentare la base per giudizi generali.

Per la moderna ricerca teorica, tra lingua e dialetto non corrono differenze sostanziali: queste entità non si collocano più su due livelli separati da un giudizio di valore preliminare all'analisi, entrambe possono venir studiate con gli stessi strumenti teorici. Sia l'una che l'altro sono estrinsecazioni della medesima facoltà simbolica generale, in cui il piano del contenuto è accoppiato a quello dell'espressione. Il risultato è un "codice", con elementi (sintagmi, monemi, fonemi) la cui combinazione, in vista della comunicazione, è dominata da regole sintattiche e pragmatiche. Riprendendo la terminologia saussuriana, lingua e dialetto sono "langues".

La differenza - poichè differenza c'è - è di altro ordine e coinvolge la radicale storicità di una lingua: essa risiede nella diversa collocazione sociale, nella diversa possibilità di usi che se ne possono fare nelle varie circostanze.

I rapporti tra lingua e dialetto, visti sotto questa luce, non si possono allora più studiare soltanto badando alle particolarietà fonetiche, sintattiche, generalmente morfologiche, in stretta relazione alle condizioni storiche che hanno portato, per restare alla specifica situazione italiana, al rifiuto del l'uso del dialetto. Una lingua non vive staccata dalla comunità che l'adopera, e, anzi, si carica di tutte le sue tradizioni culturali e delle memorie di remoti modi di vita. Sono le vicende storiche che esaltano una parlata e le attribuiscono il ruolo di "lingua nazionale", mentre relegano le altre nell'ambito locale. Così, è da rintracciare in fattori extralinguistici il regresso attuale dei dialetti nella nostra penisola.

Ciò è stato dovuto al lucido disegno di utilizzare la lingua come spartiacque tra ceti dominanti e subalterni, e di soffocare la cultura di questi ultimi con la distruzione dell'idioma che la veicolava.

Se si deve dare un punto di partenza a questo tentativo, è con l'unificazione d'Italia che si pone la "questione della lingua" che superi il frazionismo dei diversi staterelli. Tale esigenza scaturiva dalle istanze organizzative di uno Stato appena nato, ma evidenziava anche l'inesistenza di un registro linguistico unitario.

In Italia nel 1860 si usavano solo parlate locali, e la lingua comune era compresa nelle diverse regioni solo da una élite: Se ne serviva solo lo 0,8% degli abitanti. Si comprese subito che la battaglia si sarebbe combattuta sul terreno scolastico, e la proposta dei "manzoniani" (ma non del Manzoni, che, anzi, con i suoi concittadini non parlava la lingua "sciacquata in Arno", ma il milanese) fu quella di inviare maestri toscani nelle diverse regioni italiane. Toscani, perchè toscana era la lingua creata dai padri Dante, Boccaccio, Petrarca. Come poi sarebbe sopravvissuto il maestrino di Firenze, straniero in qualche paesetto della Sicilia o Sardegna, non si sa. Sicuro è però che quello fu l'inizio della "dialettofobia" della scuola e della cultura egemonica italiana i cui deleteri effetti si fanno sentire anche adesso.

Nei decenni successivi all'unificazione il dialetto regredì sotto la spinta delle esigenze della burocrazia, dell'esercito, ma influirono anche la diffusione della stampa e la scolarizzazione, specie dopo la riforma giolittiana (tuttavia, le statistiche ci dicono che nel 1908 ancora il 25% dei bambini non si iscriveva alle elementari).

All'interno del ceto colto si espresse pure una linea opposta a quella dei manzoniani: il Carducci, il Settembrini, ad esempio, riconoscevano l'importanza linguistica dei fattori sociali non puramente scolastici. I maggiori studiosi (primo fra tutti G.I. Ascoli), con il progresso degli studi dialettologici, misero in luce i numerosi apporti alla lingua comune altri da toscano, e valorizzarono il ruolo delle parlate locali.

Ogni tentativo istituzionalizzato di cancellare le parlate locali (che comporta l'annullamento automatico del retroterra di tradizioni culturali e sociali delle varie popolazioni) si deve scontrare, però con l'intrinseca situazione linguistica della penisola, assolutamente frantumata e non omogenea, che oppone resistenza di tipo diverso.

Parlando di "persistenze dialettali" si possono fare considerazioni di due ordini: strutturali e geolinguistiche. Entrando in quest'ultima prospettiva, si deve essere consapevoli che accanto all'italiano esistono minoranze che parlano lingue non neolatine. Pensiamo ai più di 230.000 tedeschi dell'Alto Adige, concentrati nella zona di Bolzano. Comunità tedescofone esistono anche nelle province di Trento, Belluno, nel Veronese e nel Vicentino, e ancora, caso interessante, nel Piemonte e Val d'Aosta intorno al Monte Rosa, nel Vercellese e nel Novarese. Rispetto alla comunità di Bolzano, la cui autonomia è regolata da accordi internazionali, queste minori subiscono un attacco più forte da parte dell'italiano.

Tra le parlate non neolatine quelle slave hanno posto problemi internazionali e un retaggio ne è l'imprecisione delle statistiche, variabili a seconda del gruppo etnico che le compie. Così, il numero degli slavofoni di Trieste, Gorizia e Udine oscilla tra i 75.000 di fonte ufficiale italiana e i 150.000 secondo stime locali massime. Su cifre di questo livello si trovano anche gli albanofoni del sud Italia che raggiungono le 95.000 unità, sparsi fra le province di Campobasso, Potenza, Catanzaro, Cosenza, Foggia, Pescara e in Sicilia. Le emigrazioni erodono queste, come pure le comunità greche, ridotte a poche migliaia di persone.

Uguualmente non neolatine sono le parlate dei vari gruppi zingari.

La situazione italiana è complicata poi da idiomi neolatini che non appartengono al ramo italo-romanzo: abbiamo parlate provenzali in Piemonte (zone di Torino e Cuneo, 30.000 e 26.000 parlanti), ma anche a Guardia Piemontese in provincia di Cosenza in seguito a remote migrazioni dal Nord. Parlate francoprovenzali si trovano, inoltre, in Val d'Aosta (70.000 utenti) e in due comuni del foggiano (Faeto e Celle di San Vito, sempre per antichi spostamenti di popolazione). Nè sono da dimenticare le parlate ladine delle valli Gardena, Badia, di Fassa, e la colonia catalana di Alghero. Tra le parlate sarde, quelle logudoresi e campidanesi (a differenza di quelle settentrionali, quali il sassarese e il galurese) rientrano nella classe di quelle neolatine non appartenenti al ramo italico. Minore autonomia e unitarietà di quest'ultime hanno gli idiomi friulani, assaliti dall'italiano e dai dialetti veneti.

A questa situazione frantumata vanno poi ad aggiungersi tutti i dialetti più propriamente italici, organizzabili in quattro gruppi: quelli settentrionali, limitati a sud dalla linea Rimini - La Spezia; i dialetti di transizione, sulla costa tra Romagna e Marche; quelli centrali, fino all'asse Roma - Rieti - L'Aquila; quelli meridionali.

E' una vera e propria selva di dialetti, filiazioni, però, dirette della latinità, e quindi non intrinsecamente inferiori al toscano, non deviazioni mostruose.

Nel secondo dopoguerra l'uso dei dialetti regredisce vistosamente a favore di quello sempre maggiore dell'idioma comune. I fattori che hanno operato in questa direzione sono stati ben più fondati storicamente del disegno esplicito di annientamento delle parlate locali. L'industrializzazione, con le conseguenti migrazioni di masse di popolazione e i relativi problemi di comunicazione tra immigrati e indigeni; le questioni poste dall'urbanesimo; la più ampia partecipazione al dibattito politico hanno portato alla "rivoluzione linguistica italiana". Se, però, vogliamo darle una data di nascita, dobbiamo rintracciarla nell'anno di apparizione della televisione: già precedentemente la diffusione della stampa e della radio avevano proposto registri di lingua differenti, ma è solo la TV che riesce a collegare diversi livelli sensoriali (visione e ascolto) e a coinvolgere l'utente in una partecipazione maggiore.

Nei personaggi televisivi ancora legati alle venature delle parlate locali gli italiani rintracciarono la limitatezza insita in esse: ci sembra indicativo che a comprendere il ciclo di commedie dialettali presentato anni fa in TV non furono le classi popolari, ma proprio quelle colte, che sapevano maneggiare diversi registri di lingua e differenti parlate.

La televisione e gli altri mezzi di informazione se hanno fatto sentire la ristretta possibilità d'uso del dialetto (è la lingua della familiarità, della conoscenza stretta, dello scherzo, non della relazione scientifica o della formulazione giuridica, ad esempio), hanno però anche spinto verso una nuova forma di lingua comune, comprensibile al Nord come al Sud, ricca di reminiscenze dialettali e capace di assolvere al compito di una comunicazione fra regioni diverse.

Si è così creata quella varietà popolare di italiano che circola nel linguaggio televisivo medio, nelle classi popolari, e che ha avuto anche utilizzazioni artistiche: il teatro di Eduardo, le opere di Pasolini e Gadda, per esempio, si sono ampiamente servite di tale livello. Questo particolare italiano, svincolato dal modello letterario, riesce ad essere pienamente espressivo senza cadere nell'ambito dialettale: ha riscoperto i valori dei vari registri di lingua e delle diverse modalità d'uso adeguate agli interlocutori, ed è da preferire al silenzio di chi, perduta la capacità di usare il dialetto, non sa esprimersi in italiano letterario.

Invero, con la varietà popolare non c'è stato un attacco alla lingua comune, come piangono certi puristi, ma ai dialetti: a questo registro di lingua non si è arrivati con un loro rinnovamento interno, ma attraverso movimenti esogeni dovuti al valore che la convenzione sociale assegnava alla lingua italiana.

Si è assistito, così, ad una "italianizzazione strutturale" dei dialetti. Innanzitutto, questo è avvenuto a livello fonologico, con i fonemi dialettali che si sono modellati su quelli italiani e con la caduta delle forme che non avevano corrispondente nella lingua comune. Dal piano fonologico il processo si è trasmesso poi a quello lessicale e a quello morfologico. In conseguenza di questo fenomeno, sono state anche restaurate, per la loro somiglianza con il modello italo-romanzo, forme dialettali arcaiche ormai cadute.

A livello di sintassi del verbo, poi, l'interazione tra lingua e dialetti ha portato, ad esempio, all'espansione dell'uso dell'indicativo a spese del congiuntivo e condizionale, e, per i tempi, del presente e passato prossimo a spese del futuro e passato remoto.

Con un altro movimento, molti termini dialettali a livello lessicale sono passati nella lingua comune, rendendo più espressivo il suo vocabolario.

Questo nuovo registro unitario si articola in diverse sottovarietà, una delle quali è l'emiliano-romagnolo. In genere, la varietà settentrionale ha come caratteristica l'indebolimento dell'opposizione tra fonemi consonantici semplici e intensi (detti anche "doppie"). Inoltre, per citare i fenomeni più macroscopici, si ha la sonorizzazione della fricativa in posizione intervocalica, cioè, per esemplificare, ('Ka:za) invece dello italiano ('Ka:sa), e, ancora, la sonorizzazione dell'affricata dentale in posizione iniziale: ('dzi:o) invece dell'italiano comune ('tsi:o). E' poi ridotta l'opposizione tra /e/ ed /ɛ/, /o/ ed /ɔ/.

Oltrepassando questi dati e la ricostruzione della situazione linguistica italiana, è necessario trarre delle conclusioni basate su di esse. Vorremmo soltanto, per dare delle indicazioni generali su una strategia dei rapporti attuali tra lingua e dialetto, attenerci alle indicazioni del nostro dettato costituzionale che, in almeno tre articoli (artt. 3, 6, 21), pone la questione.

Non è un caso che proprio la Costituzione affronti il problema che così anzi, acquista nuove valenze: un fatto profondamente storico come la lingua carica di connotazioni "politiche" nel senso più profondo, civili, il recupero o l'abbandono di una certa forma di espressioni. L'Assemblea Costituente non immaginava che i principi proposti avrebbero allargato la "questione della lingua" oltre i

2.200.000 cittadini che parlano i dialetti non italo-romanzi. Con l'articolo 3 è riconosciuta la parità di ogni forma espressiva, di ogni idioma, di ogni stile particolare. Tale uguaglianza è sottonineata dall'articolo 6, indirizzato nelle intenzioni del legislatore alla questione altoatesina, ma che in realtà pone le basi per la protezione non solo delle altre minoranze etniche, ma anche dei dialetti nei confronti dell'italiano. Non si può, poi, cadere in una sorta di legalitarismo nella scelta dei criteri, per l'individuazione delle comunità idiomatiche da proteggere, siano essi basati sulla "territorialità" o simili. Si sfugge a tale pericolo dovunque si riconosce l'esistenza di disparità linguistiche che impediscono di fatto il pieno sviluppo della persona umana e l'effettiva partecipazione di tutti i lavoratori all'organizzazione economica e sociale del paese."

Il problema fondamentale resta quello di dare la possibilità di espressione alla gente: la lotta contro il dialetto è diretta immediatamente contro le forme di vita di una comunità. Questa, però, non è un'isola, ma un reticolo di rapporti, una struttura attraversata di interscambi che la lacerano e pongono la sua evoluzione. La nostra società, con i suoi progressi scientifici e i territori sempre più specifici, impone il possesso di sottocodici specializzati che il dialetto non può dominare.

Soltanto il suo recupero in quanto "bene culturale" potrà dare allora un senso alla ricerca sulle forme popolari di teatro. Ma non illudiamoci che la questione si chiuda così: la battaglia si combatte quotidianamente nelle scuole, dove è più facile che venga soffocato il senso delle parlate locali. Si deve insegnare alle giovani generazioni, come dice De Mauro, "il rispetto per il dialetto e, più in genere, per il patrimonio linguistico altro dall'italiano. E si insegna ciò attraverso vere e proprie preziose raccolte di materiali etnoantropologici legati all'espressività idiomantica locale"⁽¹⁾. E' solo dalla interazione tra scuola ed enti decentrati (di cui il Centro etnografico ferrarese è un esempio tra i più indicativi) che potrà sorgere l'intelaiatura che farà da supporto ad una strategia generale per il dialetto.

E' all'opera di Tullio De Mauro, fra i linguisti italiani, che si deve sicuramente la proposta più vasta e compiuta. La scuola, gli enti locali, le istituzioni culturali di base potranno salvare il dialetto solo assolvendo a questi compiti:

- 1) identificazione e rilevazione videofonica, secondo piani regionali preventivamente discussi e vagliati scientificamente, in sedi pubbliche competenti, del patrimonio etnolinguistico locale;
- 2) creazione e conservazione di videonastroteche e di archivi di trascrizione e descrizione dei materiali raccolti secondo il punto 1;
- 3) rilevazione periodica e trascrizione di campioni di parlato, tali da favorire l'osservazione sociolinguistica anche diacronica;
- 4) costituzione di centri etnolinguistici regionali che coordinino i compiti delegati e assolvano i non delegati di cui si dice ai punti 1-3;
- 5) presso istituti psicopedagogici regionali, in collegamento coi centri del punto 4, formazione degli insegnanti delle scuole dell'infanzia e dell'obbligo di ciascuna regione delle necessarie competenze in materia di scienze linguistiche ed antropologiche;
- 6) preparazione, a cura dei centri etnolinguistici degli istituti, di materiali selezionati utilizzabili come materiali didattici e di promozione culturale di massa nelle scuole, nei centri di pubblica lettura, nei centri culturali polivalenti;
- 7) inclusione del rispetto e della conoscenza della pluralità idiomantica

caratteristica della società italiana tra gli obiettivi minimi dell'educazione linguistica nei programmi della scuola di base e dei corsi e centri di alfabetizzazione per lavoratori e di educazione permanente;

8) inclusione, nel curriculum formativo degli insegnanti, delle conoscenze linguistiche generali ed antropologiche necessarie ad acquisire le competenze specifiche del punto 5 ed a collaborare attivamente alla realizzazione dei punti 1, 3, 6 e 7;

9) promozione dell'insegnamento delle parlate diverse dall'italiano in tutte le scuole in cui un congruo numero di alunni ne faccia richiesta, e quindi

10) corsi di formazione specifica di insegnanti di tali lingue nelle università della regione o presso gli istituti psicopedagogici e

11) approntamento dei materiali didattici relativi all'insegnamento di tali lingue;

12) utilizzazione dei mezzi di comunicazione di massa gestiti dalla regione e dagli enti locali per la diffusione di programmi nelle parlate locali diverse dall'italiano" (2)

N O T E

(1) T.De Mauro, "La tutela del patrimonio e dei diritti linguistici delle popolazioni italiane", in Scuola e linguaggio, pag. 218, Editori Riuniti, Roma 1977

(2) Ibidem, pagg. 220-222

BIBLIOGRAFIA

- 1) T.De Mauro, "Storia e linguistica dell'Italia unita", Laterza, Bari 1963-1970
- 2) T.De Mauro, "Scuola e linguaggio", Editori Riuniti, Roma 1977
- 3) T.De Mauro, "Le parole e i fatti", Editori Riuniti, Roma 1977

REMO MELLONI

tradizioni e forme popolari di teatro

Prima di affrontare il teatro di stalla è necessario dare alcuni cenni generali sul teatro popolare. Esso trae le sue origini dalle feste di propiziazione legate ai riti di fertilità. Tutti i popoli hanno sempre sentito l'esigenza, all'inizio di ogni ciclo naturale (anno o stagione) di rinnovarsi e di propiziarsi il favore degli dei eliminando il cumulo del male (dolori, peccati, malattie ecc.) che si era addensato durante l'anno. I periodi più importanti durante i quali si svolgevano con maggiore intensità questi riti erano: capodanno, carnevale e maggio; con l'avvento poi del cristianesimo a queste feste, pagane, si sono sovrapposte quelle cristiane, diventando così Natale, Epifania, Pasqua.

E' però dal carnevale che nascono le manifestazioni più numerose. Per teatro popolare quindi non si intende solo lo spettacolo vero e proprio, ma tutte quelle manifestazioni che presuppongono spettacolarità: dal ballo alle processioni, dai giochi alle feste.

Una delle forme di spettacolo in uso in Emilia fino al 1947 circa, erano le mascherate nelle stalle che in una zona compresa tra le provincie di Reggio Emilia, Parma e Modena hanno dato origine ad una forma di spettacolo particolare, alla quale diamo il nome convenzionale di teatro di stalla. Questi spettacoli erano rappresentati durante il periodo di carnevale, e la loro preparazione occupava le lunghe velie invernali, e per la precisione dalla fine di novembre alla Epifania, dopo di che le compagnie iniziavano le rappresentazioni girando le stalle della zona toccando al massimo due o tre comuni.

I testi manoscritti sono composti in quartine con versi irregolari rimati abab; la lingua usata è l'italiano che risulta spesso una traduzione letterale dal dialetto ed è usata da tutti i personaggi salvo che per i buffoni-servitori che sono sempre due e hanno nomi particolari come ad esempio Salàm (Salame) e Coghìn (Cotechino), Galèt (Gallo) e Capon (Cappone) ecc. I buffoni parlano dialetto e hanno la funzione di spezzare la tensione drammatica venutasi a creare durante lo svolgimento della commedia e di risolvere l'azione: senza i buffoni la vicenda non potrebbe proseguire. La caratterizzazione di questi due buffoni è per tutte le commedie di teatro di stalla la stessa: mentre uno pensa sempre a soddisfare il suo appetito, l'altro ha

sempre come fine il soddisfacimento dei bisogni sessuali.

Esistono due forme di teatro di stalla: le commedie e le farse. Le commedie si possono suddividere in vari filoni: quello della favola (es. Gorilla Quadrumano), del romanzo storico e d'appendice (es. Beatrice Cenci), il filone storico-leggendario (es. Il Brigante Musolino), quello politico (es. Lo Sciopero di Villa Basilica-Goiano che si ispira agli scioperi del parmense del 1908), quello del melodramma al quale fanno parte ad esempio L'Africana, Don Carlos ecc.

La durata di questi spettacoli poteva superare le quattro ore: nel caso de "Il Gorilla Quadrumano" il testo è composto di 813 quartine suddivise in otto atti.

Le commedie iniziano con un prologo dove il protagonista o il personaggio che occupa il più alto gradino della scala gerarchica (ad esempio Giuseppe Musolino nè "Il brigante Musolino" oppure il re nella "Genoeffa" introduce la vicenda:

Genoeffa atto primo (1)

Sigifredo

La rispettabile udienza
io la volio salutare
domandando compiacenza
Se sbaglieremo a recetare.

Io sono un gran conte
sono ricco e milionario
posseggo laghi mari e monti
e un castello straordinario.

Una sposa tanto bella
e così ben costumata
Ella è vaga come stella
Genoeffa vien chiamata.
Un corriere stamattina
viene tosto a casa mia

a dir che siamo in rovina
dei soldati di turchia.
Una cosa mi addolora
e non è piccola cosa
che mi rammento ogni ora
Genoeffa mia sposa.

Nella stessa opera il re chiama Budella, uno dei due buffoni che così si presenta:

Budella

E vag lest me na rudela
dal careti e dal vapor
cosa cmendi da Budela
che dighen su care i me sgnior.

Volni pe volni polenta
volni mnestra e ravane
volni fro deinter in dla mnestra
cosa volni di torte?

Sa che cmenden faghen prest

Vado lesto come una rotella
delle carrette e del vapore
cosa comandano da Budella
dicano cari i miei signori

Vogliono pesce vogliono polenta
vogliono minestra e rapanelli
vogliono fragole nella minestra
cosa vogliono dei tortelli?

Solo che comandino e facciano presto

(1) Ho riportato il testo così come è stato scritto dai contadini mantenendo gli "errori" e le annotazioni dei testi originali.

volni e d'acqua o dal vei scet

o pur volni dal lemrusc
o d'la cicolata in d'la parleta

vogliono dell'acqua o del vino
schietto

oppure vogliono del lambrusco
o della cioccolata in tazza

Il romanzo che ha ispirato questo testo è "Genoveffa" scritto dal canonico Schmid. Questo romanzo è traboccante di retorica cattolica. Nella riduzione fatta dai contadini alla fine del secolo scorso (il testo era già rappresentato nel 1890 circa) è stata smorzata questa ideologia per far posto alle idee nuove che in quel periodo nascevano. Va sottolineato il fatto che questi testi erano soprattutto scritti e agiti da persone che in quel periodo organizzavano le cooperative e gestivano le società di mutuo soccorso. Infatti alcuni testi manoscritti che ho ritrovato in particolare a Bibbiano (RE) sono scritti nelle pagine rimaste bianche dei registri della cooperativa di quel luogo.

Un altro testo che vale la pena di sottolineare è "Il brigante Musolino" che era recitato già nel 1910. Questa commedia racconta la storia eroica di Musolino, cioè la storia di un personaggio che viene ingiustamente accusato e condannato, e che poi si fa giustizia da sé. Ne esce chiaramente la concezione di giustizia nel mondo popolare, una giustizia che sempre cade dall'alto; le forze dell'ordine in questo caso sono viste come persone che stanno al di fuori e al di sopra e hanno l'unica funzione di opprimere invece di essere al servizio del cittadino. Porto ad esempio l'affermazione fatta da un buffone quando Musolino uccide la guardia comunale Chirico:

Cognac

Costa chi le la fatura
Chegh vri fat a tut el guerdii
et comura
Se gnis tut a passegger

Costa chi le la fatura
Chegh vri fer

Questo qui è il trattamento
Che vorrebbe fatto a tutte
le guardie di comune
Se venissero tutte a passeg-
giare (in campagna, n.d.t.)
Questo qui è il trattamento
Che io vorrei loro fare.

Come detto all'inizio anche questo tipo di teatro è legato ai riti di propiziazione. Ulteriore conferma di questo fatto la troviamo nei commiati dove gli attori augurano salute, felicità e altra produttività dei campi, così ad esempio ne Il Brigante Musolino:

Cognac

La me ginta bonasira
E un bon an et salut
Chef faga ben la vida
Intant che promà Bever tut

Miei signori buona sera
E un buon anno di salute
Che frutti bene la vita
Affinchè se ne possa bere
tutti.

Altro filone estremamente vivo nel teatro contadino è stato il melodramma. Oltre alla recitazione dei libretti

troviamo la rielaborazione degli stessi. Infatti alcuni testi sono stati ridotti secondo la drammaturgia del teatro di stalla come ad esempio Don Carlos, L'Africana. In altri casi come a Bibbiano (Reggio E.) troviamo che i libretti sono rielaborati riunendo il funzionamento a blocchi del melodramma; ad esempio nell'Aida il Ghislanzoni non si preoccupa di raccontare come la protagonista riesca a raggiungere Radames nel sotterraneo dove moriranno d'inedia. L'autore della rielaborazione di cui si conosce solo il nome Alvisi Anselmo, si preoccupa di riunire tutto ciò, inventando situazioni logiche che permettano una continuità organica del dramma. Ma l'aspetto forse più interessante è che a questi testi sono stati aggiunti tra un atto e l'altro, degli intermezzi comici recitati, sempre nel caso dell'Aida, da buffoni che interpretano il ruolo dei soldati di Radames e nello stesso tempo raccontano le loro esperienze vissute nella guerra di Eritrea conclusasi nel 1896 un anno prima della rappresentazione avvenuta sempre a Bibbiano durante il carnevale del 1897. Lo stesso autore in una nota del testo manoscritto scrive tra l'altro riferendosi agli intermezzi comici:

"Sono quattro pezzi di scenza,
concordi col dramma, ed a suoi
tempi, come nell'istesso tempo,
toccano e corrispondono ai tempi
presenti."

Nei testi di Teatro di stalla, come in tutto il teatro contadino, vi è sempre uno stretto rapporto tra la favola usata come strumento per raccontare i propri problemi così da diventare una documentazione irrinunciabile per conoscere la storia e lo sviluppo della civiltà contadina.

ALFREDO CAVALIERI-ANDREA LANDUZZI

copione di montaggio di 'un tempo goltarasa lei si chiamava'

1. Foto b/n in dissolvenza incrociata:
 - a) vecchio oste
 - b) gruppo di contadini alla trebbiatura
 - c) fascisti alla trebbiatura
 - d) una celebrazione a Bondeno
 - e) mondine
 - f) gruppo familiare di contadini

Silenzio

2. Schermo nero

Dalla registrazione della "VECIA" effettuata a Ponte Longorino (FE) il 4 novembre 1954. Ricercatori A. Lomax e D. Carpitella.

Avanti...permesso... (rumore di porta)
buongiorno signori / io son di qua gli
altri son di là / c'è chi trema di paura / per non far bella figura / c'è talun nel batticuore / gli altri presi dal timore / se avete qualcheda in gola / indugiate mi raccomando / non fischiate / so che siete buona gente / con un cuore e cortesia / apro la porta e chiamo anche la compagnia / compagnia avanti.

3. Scritte bianche sullo sfondo del paesaggio padano (diapositiva):
UN TEMPO GOLTARASA LEI SI CHIAMAVA / (appunti per un viaggio teatrale nella cultura del po / realizzato da ALFREDO CAVALIERI e ANDREA LANDUZZI /
del gruppo del GORILLA QUADRUMANO / durante un'azione teatrale durata 10 giorni nel territorio di Stellata (FE) / ottobre 1975

Canto

Ritornello della "VECIA"

In dissolvenza, sullo stesso motivo musicale, canto d'invito del GORILLA:

U gh'è il gorilla che vien cantando (ripete)

sa siv cuntènt verziv la porta in bando
capo di casa capo di famiglia

sa siv cuntènt verziv cu vostra figlia.

4. Didascalia

A STELLATA, UNA FRAZIONE DI BONDENO A CIRCA 30 Km.
DA FERRARA, UN GRUPPO DI GIOVANI PER LO PIU' OPERAI

TENTA DI TROVARE UNO SPAZIO CULTURALE IN CUI POSSA
INSERIRSI TUTTO IL PAESE.

VIENE FUORI LA PROPOSTA DI APRIRE UNA BIBLIOTECA
DECENTRATA CHE SI PONGA COME PUNTO DI RIFERIMENTO
PER GARANTIRE UN LAVORO CULTURALE PERMANENTE.

GLI OSTACOLI PRINCIPALI SONO DUE:

- UNA POLITICA CULTURALE STABILITA DALL'ALTO
- LA DIFFICOLTA' AD AGGANCIARSI AD UNA SPINTA DAL BASSO

UN GRUPPO DI ANIMATORI (CHE E' POI ANCHE UN GRUPPO
TEATRALE) IN CONTATTO CON I GIOVANI DI STELLATA,
DECIDE INSIEME A LORO DI USARE IL TEATRO PER COIN
VOLGERE TUTTO IL PAESE SU QUESTO TEMA.

UN TEATRO ENORMEMENTE DILATATO NELO SPAZIO (TUTTO
IL PAESE), NEL TEMPO (I DIECI GIORNI DELL'AZIONE
MA ANCHE LA RICERCA NEL PASSATO), NELLA MULTIFORMI
TA' DELL'AZIONE.

5. VTR * All'esterno del "GORILLABO
RATORIO" allestito nella ex Casa
del Popolo, Paola e Gigi del "Go
rilla" mostrano a due anziani del
paese alcune riproduzioni di pic
colo formato di vecchie foto dei
gli abitanti e dei luoghi di Stel
lata (tratte dall'Archivio di Fo
tografia Storica funzionante pres
so il Centro Etnografico Ferrare
se).

Paola del "Gorilla"

Qui è una stalla che adesso ci hanno
detto che ci tengono dentro le capre
e i conigli. Queste erano le vecchie
scuole di Stellata rimesse a posto
dal C.N.L.

Alfredo (detto Ghingon) di Stellata
Prima che facessero il lavoro

Paola

Questi sono gente in guerra in Afri
ca che spedisce a casa ... Questi ci
han detto che era una signora che
abitava qua in paese

Voci

Aaah, si, si, la cosa, i Mistri, la
conosco questa

Paola

che ci aveva il marito via e allora
ha fatto la foto di famiglia per ma
dargliela

Alfredo

La conoscevo, la conoscevo questa q

Paola

Desdemone si chiama?

Alfredo

si si

Paola

Ecco guardi questa è la foto dello
zuccherificio che le dicevo, chissà
se c'è anche lei, di che anno è pur
questa? è del... 47, quindi lei c'è
mi pare.

Alfredo

Eeh c'ero, c'ero

* Ogni volta che compare la sigla VTR, si tratta di sequenze girate ori
ginariamente in Video-tape e filmate poi in Super8 direttamente dal
monitor

6. Inquadratura fissa. Esterno Gorillaboratorio.
Interno. Costruzione dei burrattini da parte dei bambini. Massimo illustra i disegni dei bambini ad un anziano del paese.

7. VTR Gorillaboratorio. I bambini preparano i manifesti.
Massimo si rivolge a loro.

Esterno. Corteo dei bambini e affissione dei manifesti per le strade.

8. Schermo nero

9. L'argine del Po. Panoramica da destra verso sinistra lungo le case adossate all'argine, fino al campanile della chiesa.

Gigi del "Gorilla"

Quando han fatto la foto d'inaugurazione

Paola

Non capisco, perché c'è una bandiera quindi sarà...c'è scritto zuccherificio Bondeno...

Alfredo

Bondeno

Paola

Mi sembra come una celebrazione di qualche cosa.

Silenzio

Sonoro in diretta

Massimo del "Gorilla"

Scusate, scusate, un attimo di attenzione, dato che domani portiamo queste foto, che io vi ho fatto vedere prima, domani all'una...come non ci sei, a che ora mangi?...allora all'una e mezza. Sentite un'altra cosa, ascoltate (confusione di voci - urlando) un attimo di attenzioneeee...dato che vi ho già fatto vedere le foto, se mettete solo la scritta, non sono molto belli questi manifesti, allora se vi ricordate le foto, perché non fate qualche disegno di quelle foto.

Sonoro in diretta. Confusione di voci
...le vecchie fotografie di Stellata e sabato c'è la commedia.(in coro cantilenato) leggete, leggete...

Musica. Eseguita da "Zobia" con fisarmonica e nasometro

Pausa

L'impiegato postale di Stellata

E poi vede, ancora tuttora adesso, qui non ci sono case nuove, salvo qualcheduna sparsa in campagna, qui in fondo il paese è rimasto quello che era vent'anni fa, venticinque, non c'è mica niente, tranne qualche casa restaurata come la farmacia

Edoardo del "Gorilla"

Poi più avanti dove c'è la strada che fa la curva

Inquadratura fissa. La schiera
di case a ridosso dell'argine.

Inquadratura fissa. Villa Spisa
ni.

Inquadratura della piazza del
paese

Impiegato

Ecco li si, una volta c'erano i por
tici li, ricordo...

Paola

ce l'han detta 'sta cosa

Impiegato

ricordo nel '55 quando venni io qua
c'erano ancora i portici come sono
in fondo

Paola

Perché mai li hanno tolti? Perché i
vece forse erano...

Impiegato

No, non li hanno tolti, hanno chius
hanno avvantaggiato, hanno guadagn
to un pò di spazio

Edoardo

Hanno fatto i negozi

Impiegato

Li è saltato fuori un bar, prima no
c'era. Così Stellata lentamente muo
perché c'era il cinema non c'è più,
bruciato.

Pausa

Impiegato

Torrette, torri, case vecchie

Paola

Qua dice che c'erano praticamente i
padroni di quasi tutto il paese

Impiegato

Era un padrone che allora erano i P
poli, adesso poi dopo i Pepoli attua
mente ci sono gli Spisani, abitano
qui adesso, abitano in una villa l

Paola

Ah quella bella villa, cos'è del '6
ci hanno detto

Edoardo

Quella che è chiusa adesso

Impiegato

Quelle mura li, un bel castello, si
chiama Villa Federica, li c'è una f
miglia nobile, li chiamano gli Spis
ni, son facoltosi èh

Edoardo

Di terra soprattutto?

Impiegato

Migliaia di ettari di terra, ne har
nelle Marche, nel Veneto, presso Ve
zia, S. Donà di Piave, Treviso, par
chia terra

Edoardo

Comunque originaria di qui?

Impiegato

Si originaria di qui, adesso attual

mente...ma allora comandavano tutto loro qui in paese, addirittura per fare il mercatino, ch  una volta c'era il mercato, ci voleva il benessere del signor Spisani, addirittura il prete per venire qua, moriva un prete ne venivano altri, ci voleva sempre il benessere da parte degli Spisani

Edoardo

Era una cosa ancora feudale proprio
Impiegato

Se andava a genio al padrone, agli Spisani...e questo qui ancora...ancora dieci, dodici anni fa, quando   venuto l'ultimo prete prima di questo, Don Luigi Bernini, c'  voluto il benessere, il consenso di questa famiglia, gli Spisani

Edoardo

sono antichi diritti che...

Impiegato

addirittura la chiesa era la loro, la chiesa non era della curia, la chiesa, la piazza, tutto.

Pausa

10. Didascalia

Teatro - fotografia

UN TEATRO DA PORTARE DENTRO SPAZI VITALI:IL PAESE

- 1) PRESENTARSI TEATRALMENTE
- 2) MODIFICARE LO SPAZIO QUOTIDIANO, FERIALE (ATTACCHINAGGIO DELLE FOTO COME METAFORA TEATRALE)
- 3) SEGNARE L'INIZIO DI UN MOMENTO DIVERSO (L'APERTURA DEL SIPARIO)
- 4) GETTARE UNA TRACCIA PER LE AZIONI SEGUENTI (IL RIAPPROPRIARSI DELLA PROPRIA STORIA)

11. Corteo musicale con cantastorie e strumenti verso la piazza.
Un manifesto dei bambini.

Silenzio

12. VTR Proseguimento della scena precedente. Arrivo in piazza.
Vengono mostrate alla gente le fotografie vecchie di Stellata da attaccinare sui muri delle case.

Sonoro in diretta

Musica di corteo

Paola

...fotografie, per farne un archivio storico loro chiamano, poi film che riguardano i paesi e il territorio del ferrarese e poi documenti che chiamano di storia orale, cio  tutte le storie che la gente ha vissuto che poi racconta a della gente che arriva li anche con il registratore in modo che questi materiali registrati poi possano servire per esempio ai bambini delle scuole che fanno le ricerche in mo

do che imparino la storia non soltanto attraverso quello che si dice nei libri, ma anche attraverso la voce delle persone che l'hanno proprio vissuta. Queste foto qui le abbiamo mostrate ad esempio, ad alcuni dei giovani del paese

Una voce

Per piacere ce le passate una dietro l'altra?

Paola

Ed anche ad altre persone come il signor Alfredo detto Ghingon, oppure ad altre persone anziane del paese che si potessero meglio ricordare i fatti che sono descritti da queste foto qui, perché sono quasi tutte foto di 20, 30 anni fa. Questa prima per esempio, aspetta, questa qui è la foto del traghetto. Siccome durante l'ultima guerra erano stati bombardati il ponte di barche che il ponte, mi re, allora si usava, per andare da una parte all'altra del fiume, questo traghetto qui. E qui ci hanno detto che questa gente con le bandiere, subito dopo la liberazione, stava andando dall'altra parte per un comizio che c'era a Ficarolo, loro andavano con le bandiere ad ascoltare questo comizio o questa celebrazione che c'era. E diceva per esempio, appunto il signor Alfredo, che anche lui ha partecipato a questa festa qui. Allora queste foto le vorremmo distribuire, attaccate con la colla se è possibile, in modo che restino come un po' dei manifesti un po' speciali una volta tanto e non solo di pubblicità, nel paese in modo che anche la gente che ha partecipato a queste cose possa vederle e ricordarsi se ce la fa perché sono ingrandite ma erano un po' piccole non ci distingue bene.

Silenzio

13. In Piazza. Fogli bianchi vengono incollati sui muri come supporto per le foto. Abitanti del paese guardano le foto da attaccinare. Panoramica della piazza dall'alto. Gruppi di persone intorno alle foto attaccinate.

14. VTR Antonello mostra la foto dei militari in Africa e quella della donna con tre bambini.

Sonoro in diretta

Antonello del "Gorilla"

Questa è la foto che una donna di Stellata ha mandato al marito che era a lavorare in Africa. E qui è la foto di militari italiani in Africa. Pensavamo che fosse importante mettere vicino queste due foto, dobbiamo scegliere uno spazio per queste foto, cercare di conquistarlo un po'. Dove pensate che possa essere possibile questo?

Voci confuse

Antonello

Va bene attaccarle anche alla torre lì

Gigi

E' meglio vicino all'altro bar

Antonello

Va bene, mettiamole vicino all'altro bar, andiamo lì dai

15. Attacchinaggio delle foto mostrate nella sequenza precedente.

La gente guarda le foto.

Gruppo di abitanti con la foto dello zuccherificio.

Silenzio

16. Schermo nero

Canto registrato durante gli incontri serali al Gorillaboratorio.

Sòn tri dì ka piòda ka néva / gò l'umbrèla tùta sbusà / i m'al mét in tla gratùsa tàsi fiòl ka té vsin à mi / è sè à katés un k'am la gratés / dio bòia à g'la darés / à gò trè fasin ad kò d'un pal / staràli bèn staràli mal.

17. Pioppeto allagato in golena. Panoramica lenta da destra a sinistra.

L'impiegato postale di Stellata

Insomma, hanno creato loro una cooperativa e naturalmente abusivamente sono andati ad occupare le terre demaniali, qui in golena, vicino al Po. Adesso il Po ha mangiato parecchio terreno, allora il bosco era fin là, il Po era un po' più stretto, il bosco era più grande, adesso c'è poco. C'era solo terra senza piantagioni di niente, allora han fatto venire dei pioppeti da via, sono andati loro addirittura a caricarli non so dove, nei vivai, e si son messi a piantare ste pioppete, allineate bene,

aggiustate bene. Ad un certo punto sono venuti i carabinieri di Cento, quelli di...allora qui a Stellata c'erano i carabinieri, è venuta la polizia da Ferrara, ha cominciato a disperderli, manganellate, alé, e poi ne hanno arrestati parecchi, li hanno arrestati, li hanno portati al Tribunale a Ferrara, di lì a qualche tempo hanno discusso il processo.

Edoardo

Li hanno assolti

Impiegato

Son stati condannati

Edoardo

Ah son stati condannati?

Impiegato

Con la condizionale. I pioppeti già piantati, le han lasciate, non è che il demanio le abbia tolte oppure no so...

Edoardo

Habbia risarcito

Impiegato

Niente, no, no, non ha risarcito, po son cresciute, quindi han fatto centinaia di tonnellate di legname grazie a questa iniziativa. Naturalmente gli operai non sono stati pagati per niente.

18. VTR Nella piazza. Gruppi di persone commentano le foto

Sonoro in diretta

- Guarda che vi è anca mi
- Ma chi è quella signora
- E' la Tugnina del Groppi, cioè la Tugnina dei Furlani
- Una zia sì, eeh, una Furlani
- Una surella della mamma Furlo
- E quella la nun l'è brisa bèn, ricordi mica chi possa esser, no n'al ricordi brisa
- La zia Tugnina!
- Ah ma l'è vero, l'è mia zia ciò
- L'è tua zia, guarda mò
- E già ciò

19. Il corteo con le foto si sposta verso un'altra parte del paese

Silenzio

20. Schermo nero

Musica

Ghington suona il nasometro da lui stesso costruito

21. Panoramica. Lungo il ponte sul Po dall'argine di sinistra a quello di destra e oltre

Inquadratura fissa. La parte finale del ponte che taglia in due Stellata

Pausa

Voce di un abitante di Stellata

Io avevo le barche nel Po quando nel Po c'era il ponte, che il ponte, le prime barche del ponte l'han fatto del '6, il primo ponte con le barche, poi è stato bombardato, del 45, del 43 e poi è stato rifatto

Paola

Abbiamo anche la foto del traghetto
Abitante

E poi dopo han fatto questo ponte qui. Io ho fatto sempre la vita del Po con le barche

Paola

Erano molti che trovavano da lavorare con il fiume?

Abitante

E senz'altro, con la sabbia, la ghiaia, tutte le barche, i vapori che giravano, era una storia allora lungo il Po, adesso non c'è più niente.

Paola

Allora Stellata siccome poi è l'unico paese di questi qua nei dintorni che sia sul Po, era proprio il centro di commercio anche grosso.

Abitante

Un centro perché qui si fermavano quei barconi coi cantieri, di ghiaia, tutta quella roba lì. Si una specie di porto

Un'altra voce

Trasportavano ghiaia grano

Abitante

Un porticino, sempre di terra perché non c'era...

Paola

Ma poi come è andato che hanno lasciato perdere tutto quanto

Abitante

Ma, c'era tant'altro da pensare, il paese era povero, perché questo qui è un paese che è molto confinate, confina con la Lombardia, col Veneto, allora non c'era espansione di terreno e allora la gente ha dovuto emigrare. No dopo, con lo sviluppo, adesso..... gente sono andati via, poi con lo sviluppo che c'è stato le barche non lavorano più, i cavalli, perché questo è un paese che c'erano

Lenta panoramica dalla riva di Ficarolo, il fiume, fino alle case di Stellata sulla sponda opposta

cento cavalli, i carrettieri, c'era no cento cavalli, facevano dei trasporti, ghiaia, sabbia, tutto appunto quel trasporto. Io le dico che io sono andato via nel '50, dal mio paese qui è partito oltre 350 persone. Io mi ricordo da bambino andavano tutti in Germania, anch'io sono andato di quattro anni con il papà, col povero papà, una volta andavano tutti in Germania, ma dopo fino alla guerra europea hanno tralasciato, poi dopo hanno ripreso dopo la seconda guerra, insomma ce n'è un mucchio anche adesso in Germania.

Pausa

Perché una volta guardi, lungo il Po, dalla foce che venivano fuori andavano fino a Mantova...c'erano dei vapori che tiravano dai venti ai trentamila quintali, trainavano dieci dodici barche da duemila duemila e cento quintali l'uno, c'erano quei vapori a spazzola si chiamavano il Moschini, il Milano

Paola

Cos'era i vapori a spazzola?

Abitante

Che ha la ruota, allora faceva dei convogli lunghi quattrocento metri, undici, dodici...

Edoardo

Uno attaccato all'altro?

Abitante

Uno attaccato all'altro, undici, dodici

Edoardo

C'era lavoro per molta gente!

Abitante

Era bello eh, si apriva il ponte...

22. Didascalia

Teatro - assemblea

FARE ASSEMBLEA E FARE TEATRO

BUTTARSI NELLA MISCHIA; SCONTRARSI IMMEDIATAMENTE
CON LE CONTRADDIZIONI; CERCARE LA PAROLA IL GESTO
TEATRALE CON IL PUBBLICO

IMPOSSIBILE TIRARSI INDIETRO, ESCLUDERSI, GIUSTIFICARE IL PROPRIO ISOLAMENTO

→ *(Teatro - laboratorio)*

23. Foto di un'assemblea al Goril
laboratorio

Zoom indietro. Si scopre lentamente al di sotto della foto un tavolo di lavoro su cui si trovano negativi, fotografie, nastri magnetici, scatole di pellicole cinematografiche, fogli sparsi, un registratore. Si scorge appena una mano che prende appunti

Massimo

Non siamo qui per fare degli spettabili, ci piace un pò che noi andiamo, raccontiamo delle storie che abbiamo un pò raccolto girando, e che la gente ci racconta le sue storie, ci racconta un pò come viveva, le fantasie che aveva, tutte le cose che ci sono. E su questo punto mi fermo e cedo la parola.

Paola

Che tutti anche i diversi livelli della cultura di un posto che sono sia dalle favole, cioè dalle storie più strane, anche incredibili un pò che si raccontano, alle storie diciamo vere, vissute, di lavoro, di vita quotidiana, diciamo anche. Quindi proprio abbastanza interessante vedere tutti questi aspetti diversi sotto cui può essere vista la cultura di un posto. Per esempio si pensava che se riuscissimo ad organizzare questa attività, che vuol essere di ricerca però facendo in modo che diventino nel posto dove sono un pò di nuovo patrimonio della comunità se non lo sono più. E poi si diceva: alla fine di questo lavoro i materiali trovati potrebbero entrare come prima parte di prima raccolta di cose intorno a Stellata, nella biblioteca stessa che voi gestirete e condurrete.

Giancarlo di Stellata

Bhé io dicevo con lui, non so, che l'importante è inaugurare ufficialmente la biblioteca. Cioè è questo che ci preme, ci preme e politicamente e dal punto di vista della nostra qualificazione di fronte al paese. Ci qualificiamo in questo modo: inaugurando la biblioteca con voi.

Daniele di Stellata

Anche per avere una certa credibilità insomma, come gruppo che porta avanti certe iniziative, cioè non rimanere isolati nel contesto del paese. In questa maniera qua la biblioteca dovrebbe essere il centro di ritrovo di tutti e di partenza di qualsiasi iniziativa culturale che va ad investire tutti

Inquadratura fissa. Registratore UHER 4000 Report-L in funzione. Primo piano.

Paola

Poi un'altra cosa che era uscita fuori e che tra l'altro abbiamo scoperto che avevate pensata voi e avevamo pensata da Bologna anche noi, era questa dei "filòs" che anche quando si facevano, mi pare di aver sentito...nelle stalle...e che erano proprio un pò i momenti in cui si faceva divertimento e si faceva anche cultura, si potrebbero, adesso un pò più avanti quando abbiamo iniziato un lavoro e siamo un minimo radicati col paese, organizzare proprio delle serate in cui delle cose trovate nel paese, anche magari cose che possiamo avere noi, delle canzoni fatte da noi oppure raccolte in altri posti, che sono abbastanza varie proprio perché sono paesi, città e luoghi disparati quelli che abbiamo toccato potrebbero essere comunicati e raccontati in queste riunioni che si potrebbero fare noi pensavamo al bar...

Un ragazzo di Stellata

Indubbiamente il modo migliore per agire è proprio questo qua: andare nel bar poi vedere le reazioni, il bar dev'essere la sede principale sulla quale lavorare

Paola

Si potrebbe per esempio fare allora da una serata all'altra, preparare questi incontri, questi "filòs" da osteria, da bar e poi dopo organizzarli con voi e farli la sera successiva, e via in questo modo esaminando un pò anche il materiale, le cose che nelle giornate noi, con l'aiuto di Daniele e di altri che siano liberi, possiamo avere trovato.

Daniele

Però per quanto riguarda la nostra esperienza, noi non siamo mai riusciti, da un anno a questa parte, ad aggregare della gente al di fuori del gruppo.

Giancarlo

Per cui io direi di affrontare un problema che sia attuale per tutti insomma, cioè il tema del lavoro, l'emarginazione, di Spisani insomma

Cioè io penso che Spisani rimanga... si può finalizzare Spisani al dopo Gorilla, perché il discesco dev'essere portato avanti successivamente cioè non dobbiamo darci delle scadenze brevi per quello che riguarda il discorso che facciamo nei bar tutti i giorni, dobbiamo darci delle scadenze a lungo respiro. Cioè io credo che l'importante sia far parlare la gente, coinvolgerla anche sul tema Spisani, e se non proprio sul tema preciso per lo meno sul discorso generale no? Anche l'emigrazione e tutto, magari anche registrando un'assemblea, usare il video-tape al bar, io penso che sia un'ottima cosa

Daniele

Ma sta cosa qua ad esempio... Spisani lo si può colpire proprio sulle sue terre, cioè sul fatto delle culture

Gigi

Ma queste delle culture... cioè il problema quale sarebbe?

Daniele

Il problema sarebbe che lui con tutta la terra che ha dovrebbe mettere delle culture intensive, cioè che diano più ore di lavoro alla gente, invece lui mette barbabietole e granoturco che ore di manodopera non ne dà per niente.

Voci diverse

- Signorino!
- Signorino chi è il padre o il figlio?
- Il figlio
- Comunque l'hanno sempre chiamato il Signorino
- Anche il padre?
- No, no il figlio
- Cioè quello che sarebbe lo Spisani attualmente, perché il padre è morto... Signorino
- La canzone del Signorino... la canzone del Signorino... (risate)

Sonoro in diretta

Massimo

Dobbiam sapere altri episodi per continuare

Un ragazzo di Stellata

C'è un vecchio che la racconta sempre, e disse no, al tempo di guerra

24. VTR Assemblea al Gorillaboratorio.

L'inquadratura iniziale è effettuata dallo stesso angolo di ripresa della foto precedente.

Un'altro momento della stessa assemblea. Composizione della Canzone del Signorino.

Un gruppo intorno ad un grande foglio traccia lo schema per il Cantastorie.
Prove per la Canzone del Signorino

25. Inquadratura con breve zoom, del II° riquadro del Cantastorie : (un'enorme medaglia al valore sullo sfondo di un terreno pieno di cartelli indicanti divieto e proprietà privata).

dice ho tanto combattuto sul Piave ci rimettevo la pelle, nella guerra del 15-18, e poi alla fine era di Spisani insomma, cioè la terra antistante al Piave e anche il Piave, un tratto di Piave che c'è nella zona. Adesso non so come si possa metter sù si possa fare non so una strofa

Massimo

Facciamo un'altra quartina, perché noi l'avevamo già un pò scritta, però forse non si capisce bene che è riferita a quell'episodio, era quella: "Chi è partito per la guerra / per avere la sua terra / al ritorno si è trovato / solamente decorato." Allora se ne può fare anche un'altra.

Un ragazzo di Stellata detto Yoghi
Calma ragazzi calma... Il fortino malandato...(pausa,risate) piano... piano,piano, piano, calma...(sotto voce) il fortino malandato do al comun...èee,ecco (declamando) il fortino malandato/do al comun che m'ha stancato / ma il campo me lo tengo / se volete ve lo vendo. (risate) Va mia bèn? e allora?

Voci confuse e accordi musicali

Musica e canto

Lo sappiam bel Signorino / tirammo i sassi al calessino / ed allor tu l'hai giurato / sarà l'oltraggio vendicato.

Alfredo detto Ghingon

Lui ha altri beni a coso, a S. Donà di Piave, ma non ha mica solamente questa qui ed campagna. Capito com'è? Adesso quei poveri soldati che hanno fatto la guerra, io non ho fatto la guerra perché sono...giovane, evvero, hanno tanto combattuto, fatto delle tribolazioni in trincea e poi dopo quando è finita la guerra sa di chi era quella terra la? del Piave? l'aveva comperata Spisani, qua, il proprietario qua, che comanda tutto il paese, e allora abbiamo fatta la guerra per chi? per i ricchi? ma nooo.

26. VTR Continuano le prove della Canzone del Signorino

27. Panoramica sul IV° riquadro del Cantastorie (il padrone con una sega abbatte le piante del frutteto)

28. Prove della Canzone del Signorino. Stessa inq. della sequenza VTR

29. Inq. fissa del V° riquadro del Cantastorie (il fortino di Stellata)

30. Proseguimento della sequenza n. 28

31. VI° riquadro del Cantastorie (il pioppeto) zoom indietro a totale del Cantastorie

32. Panoramica su di un manifesto colorato:
Stasera al bar Cefali / alle ore 20,30 Incontro-Spettacolo / Con il film televisivo / "IL GORILLA A STELLATA" / presentazione in prima mondiale della / "CANZONE DEL SIGNORINO" composta e musicata dagli / Stellatesi e dai Quadrumani / Domenica 19 ottobre alla Casa del Popolo ore 10 / la compagnia dei burattini di Stellata presenta / "IL GIALLO DEL COMMISSARIO KEN GARRET" / ore 15 grande commedia del Gorilla Quadrumano.

Sonoro in diretta

Musica e canto

Chi è partito per la guerra / per avere la sua terra / al ritorno si è trovato / solamente decorato. / Qui comando da cent'anni / sempre oziando tutti gli anni / mantenendo solo cani / e fregando i paesani.

Daniele

Ma il frutteto lo ha buttato giù perché allora lo Stato dava trecentomila lire all'ettaro se levavano i frutteti. Lui è talmente attaccato ai soldi che ha buttato giù tutto il frutteto.

Sonoro asincrono

Musica e canto

C'è il governo che finanzia / e il frutteto qui si spianta / con la legna ci guadagna / taglia tutto e grano pianta. / E la terra avevano chiesto / per la case popolari / la risposta è data presto / un fortino dei più rari. /

Posso fragole piantare / più lavoro potrei dare / ma le pioppe qui ci pianto / e a ramengo io vi mando. / C'è la lotta sul contratto / col gendarme do lo sfratto / il mio campo me lo sfrutto / se non posso brucio tutto.

Silenzio

33. Didascalia

Teatro - suittura

in porta suitta dal sig. Negrini
Giuseppe alla fine della serata del 1°
filò (Bar Cefali)

"O COMPRESO I SUOI CANTI E LE BARZELLETTE
SIGNIFICATO GIUSTO E UMANO.
O VISTO QUALCHE PROPRIETARIO STRINGERE I DENTI
DI MARCA DE...STRI
I GIOVANI STUDENTI DELLA CITTA' UNITI COI GIOVANI
DELLE CAMPAGNE NE SEGUIRANNO I VECCHI COMBATTENTI
DELLE LOTTE DI DIRITTO DEL LAVORO DI SALARI E DI
SPRUTAMENTI
SE SAREMO FORTEMENTE UNITI E AIUTATI LE VITTORIE
LE VINCEREMO TUTTE.
LE LASCIO I MIEI SALUTI A TUTTI E BUON LAVORO."

34. Schermo nero

Ultima strofa della Canzone del
Signorino registrata durante il
1° filò al Bar Cefali

35. Inq. fissa. Esterno totale Idro
vora di Stellata.

La signora Ida di Stellata
Buonasera
Paola
Siam venuti a disturbarla
Signora Ida
Accomodatevi ragazzi
Paola
Abbiam parlato ieri sera con il si
gnor Mambriani e allora ci diceva
che qui, al tempo del fascismo, suo
marito, il padre del maestro, il
signor Teodorico e qualche altro
erano un pò...
Signora Ida
Bersagliati, eccome, altroché, e
molto anche
Paola
Siccome stavamo cercando di ricos
truire un pò assieme ai ragazzi qua
di Stellata che apriranno la bi
blioteca nuova tra qualche giorno,
la storia del paese...
Signora Ida
Aaah la storia del paese
Paola
Allora ci interessava conoscerla...
Signora Ida
Non so raccontarla come l'avrebbe
raccontata lui. Mè mari l'era à
l'idròvero éra lui kè dovéva tenér
l'ordine è dàre il via à la gènte
quàndo lavoràvano quàndo dovevano

Interno Idrovora. Zoom indie
tro dalla vetrata di fondo a
totale interno.

Panoramica di un lato interno
dell'Idrovora.

Inq. fissa all'inizio e alla
fine

smettere . E' lora è rivà un brank
ad ént à paràr à kàsa parkè à gè
'nda di krumiri, c'era andati i
krumiri, è lora usciti i krumiri
i ià mandà a kàsa è la zént i kuré
va listés a l'impazàta parké una
vòlta pò erano meno orientati di
adesso, parké kuànd una kòsa as
dis bàsta, bàsta! parké s'as va
fuòri lègge as va inti guài insom
ma. E' lora mè mari al dis nò ra
gaz andè kàsa, i krumir iè bèla
andà kà, lasè 'ndar, mei partùti.
I vlèva andàr déntar al dis nò in
recinto kiušo non potete venir den
tro, iv kàzan in galèra, l'è inù
til k'andèi kontra, an s'pòl brisa
andàrag, iv màza. A' kè in a mìnà
da mént, à iè 'nda déntar é pò dòp
iè andà a Bùndén ià fat al diàul,
fatto sta k'è fù mazà un òm k'al
stciamàva Erkolèi, mi ricordo ben
nissimo, è mè mari l'è fù ka, à
m'erkord , al s'iera mis la, algé
va : mò dio kuànta iñurañza ag gè
al mond mò vardè i va pròpria a
tòr la mòrt par ént, i krumir i
iera bèla andà à ka, an giéra più
'd bisòñ ad far sti laor ki, quei
li son kòse nò andàr la sènza ...
bè puvrét l'éra fù infin vérd, al
dis sént mò la as sentéva i mitra
da star in kàsa a Bondéno

Daniele

In piazza c'erano i carabinieri che
sparavano sulla gente

Signora Ida

A' bèla fòrza...intant à ma skòrd
komunkye ig l'éva dit ank Zerbini
al sindak ad Bùndén: lasè li ma
la gioventù...senza capire l'organ
nizzazione come va fatta l'à komin
cià a tiràr dil sasà, parké dove
gè di tòrt bisòña dàrag tort, à an
bisòña mìnà dir kè nuàtar a gén
sémpar raśòñ, i nòstàr tòrt ag ién
ànka nu è lora sè lor in dava brisa
kil sàsa al laor l'éra fat an g iér
mìnà più ént da far nòn c'era
più niénte; fatto sta k'lè kustàda
un mòrt, l'è kustàda di fri è po
i sòldi k'la n'è kustàda non si sa
parkè ànke kuéla védova li l'han
mantenuta e kàra mò tor su di sòl
di in bisàka à la zént à n'è mìnà

Totale dell'esterno dell'Idrovo
ra dalla parte del canale. Zoom
indietro fino a scoprire l'inte
ro canale

fàzil kòn kla misèria ag iéra allora
è i iéra tut suldin, diés fränk un,
zént fränk 'n àltar, era tutto un
lavoro fat aksì.

Pausa

A' gè sta anhk l'okupazione di teré
ni demaniàli; si ma mi skòrdo lè da
te véde, mi skòrdo, forse l'Aristèa
la rammenta, l'Aristèa l'è 'ndàda
pròpria léi kò la bandiéra davànti,
una vekietta kome mè, è una vekiet
ta kome mè, è andàda lèi, io son ri
màsta su l'argine magari kò gli àl
tri, ma lèi è andàda davànti kò la
bandiéra in bàrka l'è 'ndàda a oku
pàr il tèr demaniàli, cèrto kon un
sèguito di pòpolo c'érano dei kom
pafi di Feràra son venuti à kàsa
nòstra anke a mangiàre a dormire ma
da mañar l'éra 'n misèria nòn c'era
niénte.

Pausa

Silenzio

36. Particolare della traccia scrit
ta dello SCHEMA DI RAPPRESENTA
ZIONE DELLA "VECIA". Scena del
l'Orso e Domatore

37. La maschera dell'Orso bianco ap
pare da un pagliaio.
Il Domatore, l'Orso, i Musicisti
guidano il corteo attraverso al
cune strade di campagna.

38. Didascalia

ENTRARE IN CONTATTO CON LA GENTE

ATTRAVERSO STRUTTURE POPOLARI
MODI DI ESECUZIONE
OCCASIONI STESSE DELLA LORO CULTURA

PER INVITARE AL NOSTRO TEATRO

39. Cortile di una cascina.
Presentazione dell'Orso agli
abitanti da parte del domatore.
Primo Piano di Aldo J. del Go
rilla che canta con la fisarmo
nica.
Ancora altre inquadrature del
domatore, della gente e dell'Or
so che beve al pozzo del corti
le

Silenzio

40. Un cortiletto più piccolo in un'altra parte del paese.
Presentazione dell'Orso, col loquio con gli abitanti ed altre scene.
Inq. totale dall'alto.
41. Il corteo con l'Orso e il Domatore per le strade di campagna.
Inq. frontale con teleobiettivo.

42. Schermo nero

- Kèn Gàrret
- Come?
- Kèn Gàrret
- Come mai fate una storia gialla?
- Perché è più bella...è più facile.

43. Primo Piano del corteo col Pazzo gigante del Gorilla, i bambini, i loro burattini che si dirige verso la piazza

Silenzio

44. Piazza. Inq. dall'alto.
Massimo con il tamburo chiama la gente alla rappresentazione.
Filippo con un cartellone in mano spiega il racconto inventato dai bambini.
Filippo dà l'avvio alla rappresentazione.

45. VTR. Inq. da dietro il telone dei burattini

Sonoro in diretta

Musica dello spettacolo dei burattini

Paola

Cominciamo col secondo atto

Filippo del Gorilla

Secondo atto ! (colpo di gong)

Il commissario Dupont, anzi Kèn Gàrret, scusate

Un bambino

E il suo agente

Spettacolo dei burattini

- Bén kus'è suzèst ki?
- A' non sò mìnna mi
- Domandatelo al guardiano
- Ciò vè guardià kus'è suzèst?
- Ià rubà la Gioconda!

46. Diverse inq. dall'alto della piazza con la scena dei burattini e gli spettatori in cerchio.

Silenzio

47. VTR Continua la rappresentazione dello spettacolo dei burattini. Viene inquadrato sia il pubblico, sia la scena, sia quello che avviene dietro il telone.

Sonoro in diretta

- Ma la kùntat kumpàn
- Dèi mò k'al purtém a...
- Purtém mò al parson
- Mè sò fìnt

Filippo

Succede che l'ubriaco ha di solito due capelli, però quel giorno ne aveva uno solo, e il commissario quando ha preso il fazzoletto dalla tasca, ha uscito fuori il capello e lo ha confrontato con quello dell'ubriaco, per cui insomma lo accusa perché...il confronto dei due capelli...

Ci sono testimoni?

- Vòstro onor, pòsso kiamàr, pòssa ciamàr un testimone?

Filippo

Sì, facciamo entrare il testimone. Chi è questo testimone?

- A' ciam la sñurina Sirli Eston

Filippo

Ci sono altri testimoni? Avvocato della difesa ha qualcosa da dire? Ho sentito parlare di un contadino anche, non so...C'entra qualche contadino?

- Adès al ciamen in àula un kunta diñ. Kal ki

Filippo

Ah il contadino! E che fa con quella canna da pesca?

Silenzio

48. Diverse inq. della piazza dall'alto e Primi Piani dei burattini

49. Primo Piano di una macchina da scrivere i cui tasti battono la frase : TEATRO NEL TEATRO

50. Schermo nero.

Rullo di tamburo e tromba

Aldo S. del Gorilla

Fra pochi minuti / sta per avere inizio / la grande e meravigliosa, favolosa commedia buffa del "Gorilla Quadrumano" / nel cortile davanti la casa del popolo / tutti sono invitati!

51. VTR. Dallo schermo nero dissolvenza in apertura.
Nel cortile della casa del popolo

Musica di accompagnamento all'ingresso della Regina

lo si rappresenta la commedia
"Il Gorilla Quadrumano"
I° atto : ingresso della Regi-
na, di Ferdinandino, Salam e
Kodghin.
Inq. dall'alto camera fissa.

52. Continua la rappresentazione
del I° atto. Panoramica sul
pubblico.
Atto III° arrivo del Gorilla
Scena del duello
Fine dello spettacolo
Si canta la Canzone del Signo-
rino.

53. Schermo nero

54. Lenta panoramica di circa 180°
della pianura coltivata

Paola S. (La Regina)

Al suo sposo ben s'inchina / ad
una società si bella / vi saluta
la Regina / la sovrana Isabella /
Ecco qua Ferdinandino
Massimo (Ferdinandino)

Padre mio son qua vicino / a bacia-
re la tua mano / Senti babbo un mo-
mentino / Poco fa ero lontano /
Nel giardino sono stato / quanti
fiori mio papà / dappertutto ho gi-
rato / sono stanco eccomi qua /
Guarda sembro un bel soldato / un
tenete, un colonnello / quando sa-
rò decorato / sembrerò ancor più
bello

Guglielmo (Salàm)

Mo Salàm in do liv mis / amiv tot
par un coion / a momeinti me min-
stis / con al re al me petron /
I m'a dit kè in tè zardein / i vò
métr un simion / ku stciama...
speta bèin / di su te kan son ming
bòn

Krystyna (Kodghin)

Mo Gorilla al mé koion / kè l'a
dit ank l'intendeint / Sñor sovràn
me asré bòn / èd katèrel in tun mo-
meint.

Canzone registrata durante i "fi-
lòs" serali

Siam comunisti di Ferrara nuova /
E' giunta l'ora alfin della riscos-
sa / Venite ad innalzar la nostra
vecchia bandiera rossa /
Vent'anni di tiranni e più un fa-
scista / Vent'anni di confine e di
bastone / Non hanno menomato il co-
munismo la convinzione

Pausa

Teodorico Mambriani

Adesso se dovessi ricordare tante cose non le posso ricordare. Io il mio diario l'ha voluto mio figlio e là c'è scritto tutto... Tante, tante cose che sono registrate col lapis, perché allora in guerra '15-'18, io ho fatto la guerra '15-'18, allora non c'era la biro ma io tutti i miei passaggi, le mie avventure sotto le armi, ho scritto tutto e ho anche scritto un tantun dopo che sono venuto a casa, col fascismo. Là c'è scritto tutta la vita che ho passato, che ho passato al fascismo, quando ià kupà Matteotti ka son andà al funeràl, dopo non eravamo capaci di venire per le strade perché c'erano i fascisti fitti così, allora à sè tukà d'andar zo à moi in tl'akua kò la bici kléta in spàla fin kī par mež kam pàña

Pausa

Dòp i m'à mi, kyànd in tal vintion à ghè sta li elezion, ero distributore delle schede del partito, li a mi...i m'a da tanti pak kè à son sté à lèt, à son sta zo tri mis insomma m'avevano mezzo rovinato, e poi del '21 ho preso la mia tessera del partito comunista e tuttora ho la mia tessera del partito comunista. Se c'è n'è anche che non sia comunista, ma io sono comunista... Ve ne racconto una che la m'è fuda in memoria: à vag una mattina, non faccio in tempo andare perché andavo a comperare un pò di carne dove sapevo che c'era un pò di carne per fare un pò di brodo, e allora la sera m'era arrivato, mi arrivavano le "Unità" da distribuire, allora io cosa ho fatto: le ho nascoste fuori casa. Sono andato in un baskomad, in un baskomad kumpàña kyél là, kum al gén nu àltar, un baskomad con le tegole, kòl kup à gén nu àltar frariś, li ho messe sotto e poi ci ho messo qualchecosa davanti ma un putin, un bambino, è andato a giocare, destino vuole che vada a

Panoramica lungo una stradina
che attraversa i campi

Inq. di un viale nebbioso che attraversa un frutteto. Zoom in avanti.

muovere i kuppi e queste "Unità" che volavano per il cortile, allora mia moglie cosa ha fatto? Le ha raccolte tutte, c'erano dei ragazzi là che giocavano, e ha preso tutte le "Unità", perché allora l'"Unità" era un foglietto così, non era mica tanto grande, e allora mè mujér dis: "ma in du jét andà a métar kigli unità, kuànd ka son òu a ka kòn la kàran...ma nol sat brisa a ghè tut ki ragazzòl ki 'g néva i 'g néva " I lià sunàdi su kil vulàva pr'al kurtìl. In maniera kè lié la lià sunàdi su. E dopo la mià dadi à mi è pò à liò distribuidi, le ho distribuite. Perché c'era anche un'altra famiglia anche li, voleva no sapere cos'erano, mié mujér: "mò nò erano cartacce così, ma avevo paura che ci fosse qualchecosa di buono insomma così, le ho bruciate", invece no le ho distribuite.

55. Didascalia

Teatro - disegno

POSSIBILITA' DI UN PERCORSO DIVERSO DA QUELLO TRACCIATO DALLE STRADE

- LE VIE ATTRAVERSO CUI PASSA LA CULTURA
- LA STORIA DI UN POSTO

VIE RISCOPERTE O TRACCIATE DI NUOVO DAL PASSAGGIO DEL TEATRO

(ricognizione fantastica di tutte le pene e i luoghi notevoli reali e immaginari di incontro e di lavoro del paese)

56. VTR Interno Gorillaboratorio.

Si lavora con gli abitanti di Stellata alla costruzione della mappa reale/fantastica del paese

Sonoro in diretta

Voci diverse che danno indicazioni sui luoghi di Stellata

57. Sulla mappa stesa in terra viene steso il colore.

Particolari diversi.

Uscita della mappa dal Gorillaboratorio.

La mappa viene portata verso la piazza. La m.d.p. la segue nel tragitto.

Silenzio

58. VTR La mappa viene posata in terra al centro della piazza mentre intorno ad essa si continua a lavorare completandola con le foto.

Foto/ritratto istantanea ad uno degli abitanti.

La stessa viene applicata alla mappa.

59. Schermo nero

60. Da una distesa di campi coltivati panoramica verso destra fino a scoprire la fabbrica dell'I.C.R.A. nei pressi di Stellata.

Inq. fissa della fabbrica BERZONI nei pressi di Bondeno

Sonoro in diretta

Seguito della canzone di cui alla inq. n. 53

La condizione di una nuova vita / di pace, di giustizia e redenzione / sarà portata solo dalla rossa rivoluzione

Se poi cadremo in un fulgor di gloria / stroncando il capitale ed il fascismo / col sangue sorgerà la nuova storia del socialismo.

Alfredo detto Ghignon

Allora la gente stava male, si stava male perché si lavorava per niente, quando io ero ragazzo mi ricordo che andavo a lavorare per ottanta centesimi al giorno, si prendeva niente ha capito? Quando era la sera io facevo quindici chilometri per andare a lavorare, a piedi, perché allora non c'era mica la bicicletta, non è mica come adesso che c'è macchina, biciclette, c'è tutto quello che uno desidera, ha capito? E si pigliava poco, non ci rimaneva più niente, ha capito com'è?

Si tribolava nella vita, allora è per quello che si faceva fatica a tirare avanti, non ci rimaneva più niente quando eravamo a cò dell'anno, solamente della miseria, e altro, non c'era altro, altro che miseria, debiti e miseria. La vita deve cambiare, non è come dicono altri perché il ricco ha una macchina...ma come ha una macchina? Ma il povero non ha diritto anche lui?

Se un ricco va al teatro dieci volte al mese, un povero non ha diritto ad andare una volta? Come...un ricco ha una duemila, una millecento, ha tante macchine e un povero non ha diritto di andare in una cinquecento, andare a lavorare? Che la prende per necessità, per andare

al lavoro? Eh insomma. Perché man
no anche loro la sua vita per po-
terla seguitare in un momento feli-
ce anche loro, no sempre in tribo-
lazioni e sempre lottare per poter
tirare avanti la vita.

Pausa

Gino, operaio della Berzoini

Che poi questa gente che racconta-
va i filòs era la gente che occupa-
va le campagne, che gli correva die-
tro la Celere. In fondo non è che
questa gente si raccontasse solo i
filòs, andasse nelle stalle, era
gente che ha insegnato a lottare,
non alla FIAT, che lo sciopero alla
rovescio non l'ha inventato la FIAT
ma l'hanno inventato i nostri conta-
dini che andavano nelle campagne,
cioè non facevano sciopero, andava-
no ad occupare le terre, andavano
loro dentro la terra, non la FIAT,
la FIAT ha preso...cioè adesso saran-
no i metalmeccanici la categoria por-
tante del movimento ma su una cresci-
ta che è stata del movimento contadi-
no, perché l'Italia è una nazione,
diciamo prevalentemente agricola,
che ha insegnato anche un nuovo mo-
do di lottare. Quindi su questi esem-
pi, che la gente era semplice sì,
ma aveva anche un momento di cresci-
ta e anche di impegni, di lotta,
cioè Scelba aveva a che fare con
dei contadini più che non con dei
metalmeccanici.

Silenzio

61. Particolari del lavoro intorno
alla mappa. Varie inquadrature
sempre sulla piazza.
Gli abitanti di Stellata e i
componenti del gruppo del Goril-
la si dispongono sulla piazza
per una foto di gruppo.
Tre fotogrammi bianchi.
Inserito fotografico del gruppo
disposto come nell'inquadratu-
ra precedente.
62. Foto b/n in successione:
a) gruppo di vecchie case di Stel-
lata

b) gruppo di case in restauro

c) vecchio in bicicletta sull'argine

d) casa abbandonata nel pioppeto

e) il mulino bruciato

f) il fortino di Stellata

g) immagine di una manifestazione a Bondeno

d) corteo nella manifestazione con lo striscione F.L.M. Berzoini

Coda

Registrato durante uno dei "filòs" organizzati nel bar

(applausi) Una bambina

Dunque io, lui e la Paola abbiamo fatto una canzone che parla di Stellata...e adesso ve la cantiamo:

Oggi Stellata è un piccolo paesino / ottocento abitanti sono un pò pochi / la mancanza di lavoro è stata fatale / che senza magnare si stava proprio male / UN TEMPO GOLTARASA LEI SI CHIAMAVA / e tanta gente ancora ci abitava / a forma di stella han fatto un fortino / oggi Stellata è il nome del nostro paesino...

Silenzio

Prima di riprendere i lavori, molto schematicamente, cercherò di riassumere il dibattito avvenuto ieri sera in teatro dopo la recita de "La Castalda" da parte del gruppo "Straferrara".

Mi è parso infatti che sia stato interessante, nonostante il testo presentato, un testo assai comune e anche discutibile in rapporto a un corretto concetto di teatro popolare. Appartiene certamente a una delle forme di teatro popolare, ma una di quelle forme che in Italia hanno una tradizione precisa e che nella loro complessità rimangono sostanzialmente egemonizzate da gruppi intellettuali piccolo-borghesi che si propongono di "andare verso il popolo" in una dimensione sostanzialmente paternalistica. Poteva sembrare quindi che non si prestasse ad un dibattito approfondito un testo come questo. Invece, e questo è interessante, anche attorno ad un testo simile si è avuto un dibattito di estrema vivacità. Si è visto prima di tutto che in un testo come "La Castalda", prodotto appunto dalla media borghesia ferrarese della fine '800 e primi '900, derivandolo da un precedente del Goldoni, la lingua ha una sua presenza e funzione precisa: il dialetto, il rapporto fra dialetto e varie altre espressioni linguistiche, dall'italiano, all'italiano maccheronico, all'italiano storpiato, ecc., hanno consentito un articolato discorso sul linguaggio. Altro elemento interessante è che anche partendo da un testo che possiamo, tutto sommato, definire pseudo popolare, è stato possibile avviare un discorso non superficiale sul teatro popolare, se non altro proprio per tutta la serie di aspetti negativi che l'episodio conteneva. E' stato possibile procedere ad un'analisi che ha consentito di abbozzare un primo discorso sulle forme popolari di teatro. Aggiungo che, secondo me, ieri sera si è giunti anche a qualche conclusione che può essere assunta come momento di ulteriore approfondimento e discussione. La prima è stata la riaffermazione, non solo da parte delle persone che partecipano al convegno, ma anche del pubblico che si è fermato a discutere, della validità di una azione per la valorizzazione, l'utilizzazione del dialetto come momento di comunicazione fra gli uomini. La seconda riguarda una richiesta, abbastanza generale, di un teatro popolare che, pur senza perdere certe sue caratteristiche tradizionali, continui quindi a divertire, cerchi di assumersi anche qualche maggiore responsabilità in senso ampiamente politico. Infine una proposta che ci sembra utile: rivolgersi in qualche modo all'organizzazione teatrale, soprattutto quella pubblica, perchè se difficile è avere un rapporto produttivo con degli operatori teatrali, con degli attori che hanno un loro mestiere, una loro formazione, molto più facile è avere questo rapporto con un'organizzazione di teatro che sia aperta ai problemi della società contemporanea, specialmente l'organizzazione del teatro pubblico. Rivolgersi

quindi a tale organizzazione perchè questi ed altri temi vengano assunti come problematica corrente e, ad iniziative modeste come la nostra di oggi, se ne possano aggiungere altre, di maggior impegno, in altre località dove l'organizzazione del teatro pubblico svolge un suo ruolo positivo e continuo. Questi, mi pare, siano stati i risultati più significativi usciti dalla discussione di ieri sera, dopo la recita de "La Castalda".

GIUSEPPE LIOTTA

lingua e dialetto fra tradizione e avanguardia

Intanto mi corre l'obbligo di ringraziare gli organizzatori del Convegno per aver promosso il dibattito su un tema poco trattato nei vari confronti sul teatro che vengono fatti nella nostra penisola. Devo anche aggiungere che non è solo una carenza che riscontro nell'ambito della "militanza critica": una assenza anche abbastanza grave è nell'ambito di studi specialistici sull'argomento, che è quello del "Dialetto e lingua nelle forme popolari di teatro". Ben vengano iniziative di questo tipo; il respiro delle discussioni intorno al teatro si fa necessariamente più profondo, e si allarga il campo di indagine delle problematiche sul teatro in generale.

La mia comunicazione ha per titolo "Lingua e dialetto fra tradizione ed avanguardia" e devo scusarmi per la vastità del tema che ho proposto più come sintesi metodologica che come versante da esplorare. Non entreremo nelle dispute "semiologiche" fra la nozione di "lingua" e quella di "dialetto", nè su che cosa specificamente si vuole qui intendere per "tradizione" e per "avanguardia": soltanto l'analisi dei termini prenderebbe più della metà del tempo che mi sono assegnato per non risultare pedante. Entro dunque subito nelle questioni che più mi preme trattare.

Che cosa è il teatro dialettale? La risposta a questo interrogativo ci viene da due parti: la tradizione letteraria (o meglio la letteratura drammatica) e la tradizione scenica (o meglio lo spettacolo). Se privilegiamo l'una o l'altra delle fonti avremo risposte differenti. Non si tratta, tuttavia, di fare delle scelte di campo, il discorso che qui si vuole fare non vuole essere dilemmaticamente alternativo, ma procedere per linee parallele e vedere le influenze e confluenze delle rispettive "tradizioni".

La tradizione letteraria ha dei modelli consolidati (Ruzzante, Goldoni, Bertolazzi) quando la frattura con lo spettacolo non esisteva; ma sono autori che scrivono in periodi in cui il problema della "lingua" in pratica non si pone, perchè il "dialetto" è la lingua ufficiale.

Ma nel Novecento quando l'italiano scritto si avvia a diventare la lingua parlata da tutti ecco che il dialetto si rifugia nei limiti del regiona-

lismo e genera un "teatro dialettale" che vale come recupero dei valori tradizionali legati a teatro dialettale di derivazione letteraria e allo stesso tempo fa esplodere la figura del grande attore dialettale (Novelli, Musco, Govi, Eduardo) che in una naturale libertà espressiva trovano le vie per uscire dall'accezione del genere "teatro dialettale" (e poi dai confini regionalistici), portando ad uno slittamento progressivo delle forme popolari di teatro a rappresentazioni più sofisticate e più colte. La loro funzione non vale tanto come difesa di tradizioni locali, quanto come affermazione di un modo di esprimersi più proprio. I due dati che emergono riguardo questo fenomeno sono due: la città e l'interprete, un binomio che diventa spesso sigla di identificazione. Ora tradizione e contemporaneità si fondono ma non si elimina la frattura fra lingua e dialetto, anzi: questo si sovrappone a quella.

E impone un nuovo tipo di rapporto: non più teatro dialettale, ma dialetto e teatro, cioè l'uso del dialetto e teatro. Per questa via occorre subito liberarsi di una vecchia equivalenza teatro dialettale = teatro comico, (e per converso), teatro in lingua = teatro drammatico. Questo schema, alla prova della scena, non regge più: lo spettacolo si libera delle mistificazioni teoriche e produce un linguaggio teatrale che coglie i molteplici aspetti della funzione verbale e assegna al gesto un compito di primaria importanza: veicolo privilegiato della comunicazione. Un teatro più da vedere che da sentire e un uso del dialetto che serva più da strumento di conoscenza (vera e propria leva drammaturgica) che come forma di rappresentazione. Il teatro di sperimentazione e certe ipotesi di spettacolo popolare hanno adottato il dialetto come linguaggio espressivo in una funzione mai esornativa e coloristica bensì necessaria ai fini dei codici e dei linguaggi adoperati nel corso della rappresentazione. Così abbiamo la parlata padana di Fo, il napoletano colto del Masaniello (o della Gatta Cenerentola) e quello "arcaico" di Leo e Perla in Assoli: solo per fare degli esempi facilmente riconoscibili. Esistono forme di innesti più complessi vedi Il Borghese Gentiluomo di Carlo Cecchi, molto vicino alle forme "improvvisate" della Commedia dell'Arte (legato quindi alle origini regionali degli attori con cui lavora). O, per concludere questa panoramica forzatamente esemplativa, la miscellanea di parlate romane, napoletane, toscane, venete della Fantesca di A. Fersen. Questa veloce escursione nello spettacolo teatrale contemporaneo ci porta a stabilire i primi (forse provvisori) rapporti fra dialetto e teatro: qui l'assunzione del dialetto viene a tal punto assorbita nel contenitore teatro da trasformare (spesso rivoluzionario) il linguaggio teatrale tradizio

nale, a imporre la sua "potenza coloristica", la sua funzione autonoma (e non di supporto o surrogato) nell'organizzazione verbale di uno spettacolo, la sua ricchezza espressiva non legata a convenzioni sedimentate nella vita quotidiana. I codici di comportamento, in uno spettacolo qualunque fra quelli succitati, fanno parte di leggi e di misure "individuali", non le si trova nel campo delle esperienze collettive o nello schedario di scienze umane coltivate sotto il segno dell'etnologia culturale. Certo, noi non parliamo di un teatro dialettale in quanto genere autonomo nel vastissimo campionario dei generi teatrali tradizionalmente intesi, bensì di un teatro che si trasforma attraverso un diverso uso degli elementi che concorrono alla sua definizione, ove il dialetto appare oggi quello che ha più forza nel rompere i meccanismi collaudati della comunicazione teatrale e ne inventa altri più agevoli, più definiti, più suoi propri. Il teatro, che non è un mezzo di riproduzione della realtà, ma forse il suo concorrente più diretto, può questo a differenza del cinema, per esempio, il cui uso del dialetto non ha prodotto un nuovo modo di fare film: se il cinema coniuga il presente è vero anche che coniuga un'altro verbo; la parola non è cinema.

Torniamo al teatro. Pasolini nel suo "Manifesto per un nuovo teatro" scrive: "Il teatro di Parola esclude nella sua autodefinizione il dialetto e la coine dialettizzata. O, se li include, li include in via eccezionale in una accezione tragica che li pone al livello della lingua colta". Il problema, a mio avviso è: quale è nell'Utopia pasoliniana, il livello della lingua colta? La mia risposta è questa: una Rappresentazione Superiore che non mortifichi il "dialetto" a livello di lingua parlata (e quindi minore, gergale, di comodo, da apartheid linguistico) ma lo affermi come linguaggio espositivo alto, al livello, cioè, del linguaggio dello spettacolo: un altro elemento di scrittura scenica.

E' evidente, nell'ipotesi di fondo c'è sempre il disegno del profilo di un teatro nazionale popolare che passi attraverso i suoi modelli d'uso, piuttosto che una riappropriazione socio-politico-culturale. Non si tratta dunque di eliminare il diaframma fra lingua e dialetto, ma procedere attraverso una Sintesi attraverso cui la lingua e il dialetto siano il mezzo della rappresentazione teatrale: un "nuovo media" metalinguistico.

Non imbocchiamo dunque la via di una ricerca del dialetto perduto (che non porterebbe se non a un recupero in chiave folklorica) ma quella ben più indefinita (ma più proficua) di una lingua parlata che diventa lingua scritta.

E' l'elaborazione di un linguaggio come reinvenzione "scenica" di dialetti. Ma questa formula teorica, occorre dirlo, funziona spesso da alibi per operazioni drammaturgiche linguisticamente Kitsch: dialetti che non hanno niente in comune tra di loro (dalla parlata alla formula gergale) che si incrociano "coloristicamente" in una sorta di "esperanto" dialettale. Qui il teatro, ancora una volta, nel solco di tradizioni borghesi, diventa solo mediatore piatto e uniforme di un Linguaggio che lo sovrasta; e lo spettacolo, pur comprensibile a tutti, perde il suo effetto culturale per predisporre al consumo indiscriminato e generalizzato. Perché il discorso fondamentale per quanto riguarda l'uso del dialetto a teatro (nella linea della "elaborazione" suddetta) è nel rapporto fra dialetto e gesto; che intanto si deve instaurare in una forma chiara ed inequivocabile nel segno della tradizione a cui appartiene; poi, deve risultare dialetticamente connesso alla operazione drammaturgica che si intende portare avanti; infine, deve apparire "violentemente" comunicativo per tutti. In definitiva, una lingua concreta si trasforma in linguaggio astratto universalmente comprensibile. Forse è l'ipotesi vincente di un teatro di Poesia, che impone cioè un nuovo modo di fare teatro, regola dei meccanismi di comunicazione diversi, (più diretti), elimina la frattura fra tradizione ed avanguardia nella dinamica di uno spettacolo vivo e totalizzante (nel senso che cerca di cogliere gli aspetti più specifici e caratteristici della pratica teatrale).

ROBERTO SALANI

da un video tape-inchiesta su una compagnia di teatro dialettale ferrarese

Capostipite del teatro dialettale ferrarese è "La Castalda" di Giovanni Pazzi, rappresentata per la prima volta nel 1894 da un gruppo di filodrammatici, tutti maschi, che avevano sede in una parrocchia della città.

Questo Pazzi non è un autore ma bensì un traduttore.

La sua Castalda è in realtà la Locandiera del Goldoni, come Paulin Sganzeza è la traduzione di una commedia in vernacolo fiorentino dal titolo "Argento vivo". Non è nata ferrarese neanche "Don Zesar" tratta dalla commedia di autore milanese.

Gli ispiratori fondamentali del teatro dialettale ferrarese sono comunque due veneziani: Goldoni e Gallina. Più il secondo del primo, intanto perchè più vicino nel tempo e poi perchè meno accademico.

I modelli del teatro dialettale, di questo teatro dialettale, sono uguali anche in Sicilia e ben distribuiti su tutto il paese: risulta pertanto difficile stabilire delle genuinità, ciò nonostante una buona fetta delle commedie dialettali ferraresi sono delle chiare adozioni.

Questo non c'entra, ma ci sono almeno due ferraresi che si sono presi la briga di tradurre "La divina commedia". Uno è stato Luigi Napoleone Cittadella, l'altro è Mendes Bertoni.

- dal canto XXXIII dell'inferno di Alighieri - Bertoni

I-La boca tuta sporca e 'nsanguinata
la tirà su, sentendas a ciamar;
co 'na mana d'cavi al s'l'è struzada.

La Straferrara è in città l'unica operante con continuità e di gran lunga la più popolare, nata nel 1931 è l'ultima delle grandi, sopravvissuta alla Città di Ferrara e alla Filodrammatica Estense, nata nel 1916. Il fondatore Cav. Ultimo Spadoni aprì le recite della Compagnia al Teatro Cacciatori di Pontelagoscuro con la commedia "Padar fiol e Stefanin" e la farsa "L'unich rimedi" scritte da Alfredo Pitteri.

Incasso lordo 716 lire.

La Straferrara di oggi, quella di Fagioli, non intrattiene più il pubblico con la farsa finale come faceva quella di Spadoni.

Molte cose sono cambiate da quando nel 1966 il genero ha preso in mano la direzione della Compagnia.

- trascrizione di una parte dell'intervista a Fagioli, non risulta nel servizio.

".....conosciamo molto bene il nostro pubblico, conosciamo i gusti del nostro pubblico, tanto è vero che quando noi dobbiamo mettere in scena una commedia, non dico al cento per cento, perchè sarebbe troppo presuntuoso dire che senz'altro piacerà la commedia però, conoscendo già il gusto del pubblico nostro per lo meno ti da una certezza che è un tipo di commedia, un tipo di soggetto, che può piacere al pubblico. Io l'ho detto più volte, mi auguro di trovare dei copioni nuovi, più validi sotto il profilo letterario e di soggetto.

D. Tu da un copione quindi sai già se il pubblico affluisce o no, se la commedia piacerà, avrà successo?

R. Senz'altro, una buona parte di sicurezza l'abbiamo.

D. Dal 1966 tu dirigi questa compagnia, cosa è cambiato nel modo di recitare?

R. Sono cambiate diverse cose, direi che una delle cose fondamentali è che il pubblico ha cominciato a seguirci maggiormente, perchè guarda, quando io ho preso il teatro in mano era un momento di stanca, direi che era arrivato quasi all'osso. All'osso di pubblico e di idee.

Noi cosa abbiamo fatto? Non dico io, io sono stato, diciamo, il promotore, però ho avuto la collaborazione di tutti i miei attori, e ad un certo momento abbiamo portato il teatro ad un livello superiore rispetto a dieci anni fa.

Sia per ciò che riguarda, diciamo, la scenografia, sia anche proprio come tematica, come tematica dell'espressione, come tematica dei movimenti.

Una volta si recitava di più, in senso proprio di recitazione, oggi invece al pubblico che cosa piace nell'attore? La spontaneità.

Nel porgere la battuta al pubblico, una volta la portavi di più, diciamo, con più senso, diciamo, di recitazione. Invece oggi la battuta va più but-

tata via, va più buttata, cioè meno lavorata, meno elaborata, diciamo, è più spedita, una recitazione con un ritmo diverso".

Aggiornando la scenografia e puntando su una recitazione meno recitata e più spontanea Beppe Fagioli ha aggiornato e risollevato il teatro dialettale. Ventata di gioventù, così lui definisce.

In questi ultimi anni le presenze estive ed invernali agli spettacoli della Straferrara sono mediamente calcolabili attorno alle 20 mila.

Lo spettacolo tipo che viene offerto a questo pubblico è sempre un tuffo nel passato, anche se ambientato ai nostri giorni.

Il mondo delle commedie del teatro dialettale ferrarese, come fra l'altro per spaventosa analogia, il mondo del teatro dialettale di tutta Italia, è un mondo accomodante: situazioni prese dalla realtà della vita ma circondate da un bonario sorriso; si osservano i difetti e i vizi degli uomini con indulgenza e comprensione.

Vecchi, onesti e saggi, ragazze virtuose e corrispondenti al modello angelo del focolare, vecchiette arzille e piene di buon senso.

Tutte le commedie della Straferrara hanno il lieto fine, eccetto una, che però, non viene mai rappresentata.

L'intera favola è fonte di una monotonia mortale: l'immagine dei due giovani che si amano, ma che, o per differenza di condizione sociale o per sordità dei genitori, per sposarsi devono aspettare l'intervento provvidenziale di un terzo (prete o nascituro), o di una somma di denaro (a volte eredità a volte lotteria), che risolve i problemi di tutti, è ricorrente.

Altro tema d'obbligo, sciolto l'ostacolo, il matrimonio. Mi è capitato di assistere ad una commedia con tre matrimoni, si sposavano tutti, alla fine non esisteva uno scapolo.

Questa immutabile struttura viene immancabilmente riposta ogni anno allo scopo di divertire il pubblico.

Senza voler mettere in dubbio le buone intenzioni di coloro che operano in questo tipo di teatro, al di là quindi da qualsiasi anatema, resta la convinzione della inutilità di questo teatro.

Come mai tanto interesse per una cosa inutile?

Perché si rappresenta se è inutile?

"Per far passare un paio di ore di divertente relax al pubblico-lavoratore", risponde Beppe Fagioli nella intervista che gli ho fatto.

La Straferrara è, o può essere vista, come l'onda ricorrente della restaurazione culturale.

Riproducendo se stessa la commedia invita il pubblico alla mancanza di curiosità.

Il pubblico ci va apposta per divertirsi sapendo come e quando divertirsi.

La commedia dialettale risponde alla domanda di divertimento pianificato, molto richiesto in periodo di autarchia culturale. Si sta sempre più in casa dove ci raggiungono in media dieci canali televisivi e trenta radio, e quando si esce a prendere una boccata d'aria si va all'estivo a sentire la Straferrara.

Ma più che sentire la Straferrara si va a vedere.

La saturazione dell'etere propone dei modelli culturali da strapaese.

Il divertimento perde in questo contesto una delle sue ragioni d'essere fondamentale, la sorpresa per l'inatteso.

Paradossalmente questa reale incapacità a divertire della commedia, che vuole invece avere a tutti i costi questo ruolo, diverte.

Come ci riesce?

Intanto proponendo un modello inesistente, al resto pensano gli attori lavorando di gambe.

Il teatro dialettale non può non essere, come effettivamente è sempre in pericolo di vita.

Nella crisi, nella insicurezza per il domani sta una delle maggiori attrazioni per il pubblico che accorrendo ne garantisce la prosecuzione.

La solidarietà fra il pubblico e la Straferrara è troppo labile per permettere, ad esempio, al regista Beppe Fagioli di tentare nuove soluzioni, anche solamente di rinnovare il repertorio.

Nonostante le dichiarazioni di buona volontà il repertorio resta saldamente ancorato alle commedie di sicuro richiamo per il pubblico.

La struttura del teatro dialettale si regge sulla ripetizione: inserire nuovi soggetti su questa struttura significherebbe affondarla. Il teatro dialettale ha una sua fisionomia, una sua identità cristallizzata come, ad esempio, l'opera lirica e come questa produce immobilità.

Il pubblico è un po' curioso e un po' sostenitore-amatore, ma soprattutto complice.

Il vero colpevole, se di colpevole si può parlare, è il pubblico, il quale esce di casa in cerca di bonarietà, semplicità, superficialità, sentimentalismo, armonia di cuori e gaiezza, (tutto sfumato e risaputo) disposto ad

applaudire bene chi gli può dare tutto ciò.

L'applauso si ripete numerose volte nel corso dei tre atti, il pubblico è consapevole del suo ruolo energetico nei confronti dell'attore, l'applauso è la spinta necessaria che permette all'attore di arrivare alla successiva situazione brillante superando altrettante ritmiche situazioni di noia.

Succede anche nella lirica a Parma dove i loggionisti stanno nel retropalco a parlare ed escono solo per gli acuti e le romanze.

Ovviamente questo esempio è un limite che può confermare, per l'uso che se ne inteso fare, la reale domanda di divertimento pianificato.

Il divertimento è una cosa seria, non si può cederlo in appalto sempre alle stesse cose raggiungibili in quel determinato luogo a quella determinata ora.

Per la Straferrara l'imperativo è divertire il pubblico, sono lì per questo, tutto viene sfruttato, compresa la deformazione caricaturale; la goffagine e il ridicolo, anche l'uso del dialetto è fatto per l'applauso.

La parola è ripetuta e deformata. Comunque la deformazione è pienamente apprezzata solo da coloro che, seduti in platea, la attendono e non finiscono mai di stupirsi per le arditezze e i giochi linguistici.

E così fra un applauso e l'altro questi attori si identificano con i portavoce della tradizione dialettale, la benevola accoglienza del pubblico produce un effetto inebriante che fa perdere di vista i reali contorni e i limiti culturali, si sognano teatri dialettali stabili e concorsi che attualizzino il repertorio.

Trattandosi di una impresa economica, che se fosse in passivo non avrebbe ragione di continuare, il vero responsabile della sopravvivenza della compagnia è il pubblico, voglioso di trovare ciò che cerca, vale a dire, sicurezza e tranquillità nella paesanità e nella contadinà.

Come si può avere il coraggio di modificare questo equilibrio turbandolo con nuovi copioni?

Non c'è niente da cambiare, non è nè restaurabile, nè modificabile, nè tantomeno sopprimibile.

Allora dobbiamo tenercelo? Sì.

Volenti o nolenti è una realtà, che però va circondata da alternative anti-tradizionali e non a-tradizionali altrimenti l'accerchiamento non regge.

Le alternative hanno però vita breve e vivono di incostanza, si sentono minoritarie rispetto al grosso pubblico, manca la possibilità di autofinanziarsi e vivono il tempo del finanziamento ricevuto dall'ente locale.

La sporadicità è sempre minoritaria rispetto alla continuità.

Il sogno di Beppe Fagioli di avere un teatro stabile si può intendere come una ricerca di riparo dagli attacchi degli assediati.

Parrebbe quindi non esserci altra possibilità che il finanziamento pubblico e la creazione di strutture per mantenere continuità e pressione all'azione alternativa. In effetti non c'è.

Quando gli enti locali e l'università non avranno più soldi per finanziare le alternative perderanno definitivamente il concorso all'assedio.

D'altra parte anche Beppe Fagioli, l'assediato, chiede sovvenzioni ed interventi al Comune riuscendo qualche volta ad ottenerli, anche se non si tratta di grosse cifre.

Viene premiato per la sua continuità.

Il solo fatto che esista la Straferrara e che operi con continuità è ragione sufficiente per qualche scarso contributo, tanto da giustificare una voce in bilancio.

In effetti gli unici che oggi fanno teatro a Ferrara sono la Straferrara e le sue figlie in rapida moltiplicazione.

Sembra si sviluppi solo questo settore, i pochissimi giovani che tentano faticosamente l'avventura teatrale arrivano al massimo a chiudersi in un teatro per fare cabaret, poi spariscono.

Lo sviluppo dell'alternativa culturale è praticamente legato ai destini del pubblico denaro e alla volontà di concederlo da parte di coloro che lo amministrano.

L'intervento delle cooperative nel settore culturale (teatro-cinema-radio) è condizionato al profitto o alla parità di bilancio dell'impresa.

Ancora non è chiaro che l'alternativa già in partenza è svantaggiata.

INTERVISTA A BEPPE FAGIOLI - REGISTA DELLA STRAFERRARA - Brano inserito nel servizio.

D. Mi ricordo che tu hai detto, una volta, che questo vostro lavoro è una funzione, in quanto in tempi come questi ed è significativo in tempi come questi, far trascorrere in buona armonia due ore al pubblico è una funzione sociale. Cosa intendi?

R. Intendo questo, che a mio avviso ha una funzione sociale in quanto fa dimenticare alla gente questa vita, purtroppo di difficoltà che stiamo passando. Purtroppo sappiamo benissimo l'andamento che sta

passando, diciamo, il nostro paese che è pieno di preoccupazioni, di difficoltà, di pensieri. Sotto ogni rapporto, proprio, sia rapporto sociale, rapporto morale, proprio anche. Siamo in un momento per me proprio di decadenza totale direi. Perciò, a parte il fatto che è compito dei politici, ed anche nostro, di cercare di risollevare le sorti, diciamo, cercare, portare avanti la baracca, diciamo, nel migliore dei modi.

Io ritengo che in un momento come questo, il teatro dialettale abbia una funzione diciamo sociale per far trascorrere un certo relax a questa gente che ha tutta la giornata impegnata nei pensieri, sia per il lavoro, sia per la casa; e queste due ore che trascorrono qui nel nostro teatro servono un po' così per rilassarsi, insomma, per non pensare alle difficoltà giornaliere.

Noi non abbiamo la presunzione di porre dei problemi con il nostro teatro, per carità, questo lo ribadisco, lo dico sempre, non l'ho mai posto io questo problema.

Il nostro pubblico viene perchè si diverte, certo, altrimenti se non si divertisse a un certo momento il pubblico ti dice di no e non viene.

Ora io chiedo se nel mio teatro il pubblico viene e ti segue vuol dire che interessa se non interessasse ti avrebbe già lasciato al tuo destino.

INTERVISTA A WERTER MARESCOTTI - AUTORE ED ATTORE DELLA STRAFERRARA - Brano inserito nel servizio.

D. Quante commedie ha scritto?

R. 32....33 Una ce l'ho in cantiere

D. L'idea per una commedia come le viene?

R. L'idea di una commedia, naturalmente uno la pensa, la pensa.

D. Mettendo insieme quali elementi?

R. Anche diverse idee poi naturalmente mettendole insieme, evvero, nasce la commedia. Innanzi tutto bi sogna indovinare il soggetto, diciamo così, evvero, quello che diventa il soggetto per una commedia. Più il soggetto è buono più naturalmente la commedia piace. Dopo c'è da indovinare i personaggi, che siano ben delineati, più sono lineari, più sono espansivi, anche con le battute, perchè anche quel le c'entrano. Le battute comiche. Noi vediamo che

tante volte il nostro pubblico, evvero, viene a ve
dere la stessa commedia non so quante volte: 10, 20
30 volte. Perchè? Perchè si ricorda che in quella
tal commedia c'è quella tal battuta, una battuta
che lo fa ridere, che lui si diverte.
Perchè molto del nostro pubblico viene proprio per
le battute comiche. Il teatro dialettale deve far
ridere, deve divertire, perchè il pubblico non si
aspetta altro.

D. A quale commedia sta lavorando in questi giorni?

R. Dunque adesso stò lavorando ad una commedia che
si intitola "na vedva par tri mari". Lei capirà è
una vedova alla quale è morto il primo marito, si
risposa, poi muore anche il secondo, si risposa e
così via.

Solo che uno lo faccio morire in Africa, invece è
solo disperso e ritorna, uno muore in Russia, è
solo disperso poi ritorna. Quindi ritornano due
mariti che lei ne ha già un altro.

D. Come va a finire?

R. Vedrò, non sono ancora arrivato al finale.

INTERVISTA ALLA SIG.A ROSSANNA SPADONI ATTRICE E MOGLIE DEL REGISTA.

Noi tutto quello che facciamo, lo facciamo per il pubbli
co, sempre per piacere al pubblico. Quindi quando sai
che il pubblico si diverte, sai che accetta il personag
gio hai raggiunto lo scopo. Ad esempio il personaggio
che ho fatto questa sera, in se, è scialbo, non ha una
battuta comica, è un personaggio che non da soddisfazio
ne. Invece la Veronica è già un personaggio completo in
se e allora il pubblico si diverte ed è quello che noi
vogliamo insomma.

Noi ci accorgiamo quando il pubblico si diverte e quando
invece aspetta che arrivi il momento di ridere.

ENZO GRADASSI - NICOLA LISI

forme popolari di teatro nell'aretino

Con questo intervento, senza addentrarsi in questioni tecniche che qui altri potranno svolgere, vogliamo mostrare uno spaccato delle forme di teatro popolare nell'aretino senza la presunzione di fare un discorso definitivo, nè di dire tutto.

L'aretino è geograficamente e culturalmente compreso nell'area sud-orientale della toscana all'incrocio -per dirla con le parole dell'accademico georgofilo Emanuele Repetti- di 4 grandi strade regie. Al centro di un'area quindi, nella quale gli spostamenti sono facilitati da un notevole sviluppo delle vie di comunicazione: è questo uno dei principali elementi che concorrono a far sì che Arezzo, la città in particolare, subisca uno sviluppo culturale omogeneo ad altre concentrazioni residenziali della stessa area. Siamo tuttavia in presenza di una economia tradizionalmente legata alle sorti dell'agricoltura e della montagna, contrassegnata dalla persistenza della mezzadria e dalla polverizzazione dei nuclei residenti nella media ed alta collina in condizione di scarsa comunicazione con la città e di pressochè totale isolamento l'un l'altro.

Lo sviluppo culturale avviene perciò in forma non omogenea e tende ad assumere caratteristiche marcatamente localistiche in ciascuna sub-area.

I pochi momenti di contatto fra le diverse sub culture sono facilmente individuabili: le occasioni di incontro di massa sono rappresentate dai mercati settimanali, dall'annuale fiera di settembre e dai grandi lavori stagionali dell'agricoltura.

L'altra occasione è data da un ristretto numero di mestieranti girovaghi che proprio in ragione della loro attività assurgono al ruolo di veri e propri strumenti di comunicazione: portano le novità e diffondono ciò che hanno imparato nei loro viaggi. Si tratta di personaggi legati ad attività particolarissime come gli innestini, (esperti nella arte di innestare fra loro le piante), come i norcini (legati ai riti pagani della castrazione e dell'ammazzamento del maiale), gli impagliatori di sedie e, ancora, i bottai, gli arrotini e così via.

Non è un caso che è proprio fra i praticanti di questi mestieri e fra i pastori che si ritrovano i cantastorie e gli improvvisatori in rima ottava.

Lo spazio a disposizione ci permette solo una rapida rassegna delle forme di teatro popolare dell'aretino, anche se il nostro intervento potrebbe rapidamente concludersi con una affermazione: se per teatro popolare si intende la rappresentazione scenica di un testo scritto o improvvisato, l'aretino non ha forme proprie di teatro popolare.

Ma evidentemente non è così: vogliamo noi addentrarci e considerare teatro popolare ciò che il popolo manifesta ritualmente con la finzione per comunicare e trasmettere riti e valori della propria cultura, senza per altro stare, in questa sede, ad indagare sul quanto ciò avvenga consapevolmente o meno.

Diremo subito che ai margini geografici dell'aretino compaiono le due forme di drammatizzazione che più marcatamente assumono le caratteristiche della teatralità popolare: si tratta del BRUSCELLO (ad occidente, ai confini geografici con la provincia di Siena) e il SEGA VECCHIA (ad oriente ai confini geografici con l'Umbria). Mentre il sega vecchia trova la sua massima diffusione nell'area della Valdichiana est (Cortona - Castiglion Fiorentino) fino all'attuale Comprensorio del Trasimeno, il bruscello ha una diffusione che copre tutta la Valdichiana aretino-senese (l'epicentro di persistenza si individua in Montepulciano) e investe anche zone della campagna attorno alla città: si ha infatti memoria di bruscelli messi in scena sui gradini delle chiese fino ai primi anni Cinquanta in frazioni del comune di Arezzo come Chiani, che si trova a pochi chilometri dalla città.

In Casentino troviamo una forma di carnevale sulla quale varrà la pena di soffermarsi un pò più diffusamente, mentre una caratteristica della Valtiberina è quella delle cosiddette befane.

In città accanto ad alcune forme di scherzo popolare rappresentato, troviamo il caro compagno, e ne parleremo. Ma nell'esame, se pur schematico di queste forme, riteniamo che il massimo spazio debba essere dedicato a quella che appare essere la caratteristica della teatralità popolare aretina: la improvvisazione della ottava a contrasto.

Procedendo appunto per schemi sembra giusto prendere le mosse dalla presenza di autori "colti" nella tradizione popolare: è da rilevare infatti la significativa presenza di testi scritti da autori colti nella tradizione popolare per esempio con un breve testo dialettale attribuibile a Raffaele Luigi Billi di Castiglion Fiorentino e databile

attorno al 1880-'85, che abbiamo ricostruito con il magnetofono con una lunghissima operazione di registrazione, confronti e correzioni con più informatori fino alla trascrizione definitiva del testo che è accettato da tutti gli informatori stessi. La presenza all'oggi di questo testo è chiaro indizio della grande popolarità che esso riuscì a raggiungere in seguito alle innumerevoli rappresentazioni che ne furono fatte durante le veglie.

Si tratta di una confessione in dialetto chianino e dello scontro fra prete e popolano che non si accordano sulla penitenza da scontare, nel quale a fronte di un prete che si esprime in lingua, sta il popolano cocciuto che lo contesta in dialetto ricorrendo ad espressioni e motti tipici della Valdichiana. Vediamone un significativo frammento:(1) (...)

prete: "Per vostra sacrosanta penitenza
reciterete cento Ave Maria
recitate con quella riverenza
che le suol proferire ogni alma pia:
fate l'atto di vera contrizione
mentre vi do la santa assoluzione.

popolano: Cogliova! Cento? mica ha ditto dua!
Te venghi sonno senti che tronêta
Si un le scalla gni dico, serva sua
ce s'arvedrà con meglio arinchiamêta...
'Pu se dirrà come 'l padre Cunturla:
si ce s'acorda se fa, si altr'è se burla.
Chêro zi' prete questo è troppo 'ncarco,
troppo de là del segno sete varco!
Per di' testo diluvvio d'Immarie
l'opra 'n me bastarì de du giornête.
Qui un se discorre mica de calle
me pêr che dête propio 'n bubbolete.
Mica se tratta de minchionarie...
Una ne dite e cento ne pensête.
Si la fête per dieci, ve le dico.
Più 'n ve prometto, e so' lo stesso amico.

prete: La penitenza non ammette tara!
La giustizia di Dio non fa mercato
Se il far la penitenza è cosa amara,
amaro al gran cospetto è più il peccato
Accettatela o figlio, e nel pensiero
abbiate un pentimento veritiero.

popolano: Tul pintimento un ce dirrò covêlle:
son le cento Immarie quel che me sbuccia!

A quante ho visto qui se vol la pelle:
quande l'ho ditte posso vire a cuccia... (...)

Stessa popolarità spetta ad un testo di Antonio Guadagnoli, cortonese, che io stesso, da bambino, ho sentito più volte declamare durante le veglie contadine. Si tratta del popolarissimo GOSTO E MEA (2) del quale molti conosceranno una versione recentemente messa in scena dal Canzoniere Internazionale, e che tratta di una scommessa fra Gosto, uomo di poche parole e niente affatto femminista, e Mea, moglie chiacchierona ed irriducibile scocciatrice.

A proposito di questi testi, per analogia, si possono avanzare le stesse considerazioni che Gramsci svolge a proposito del canto popolare trattando dei testi colti di cui la tradizione popolare si appropria perchè si avvicinano al modo di pensare del popolo.

Ma nel corso delle veglie si verifica anche un altro fatto di portata eccezionale, il cui spessore culturale è tuttora non del tutto approfondito: semplici popolani declamano i classici, da Dante al Tasso, a memoria.

Fino a poco tempo fa non era rarissimo trovare persone che fossero in grado di recitare interi canti della Gerusalemme Liberata o della Divina Commedia. In taluni casi il testo originario, passato attraverso un riadattamento metrico era cantato in modo assai simile all'ottava rima. All'ospedale psichiatrico di Arezzo abbiamo per esempio registrato, da un vecchio degente ora riabilitato, i primi 120 versi del I° canto della Divina Commedia (3).

E veniamo al SEGA VECCHIA di cui riportiamo un frammento in funzione a Farneta nei pressi di Cortona (4):

"Buona sera padroni di casa
siam venuti per fare una prova
se ci date una coppia dell'ova
questa vecchia vogliamo segar.
E non fate come Goro
che ci dette un ovo solo
e per dagne da vedere
gli se mandò il carro a bere.

Vecchia:

Quand'ero sull'età dei mi' vent'anni
fra le ragazze l'ero la più bella
e la canto per te barba Giovanni
che m'eri sempre dietro alla gunella
Ora se' fatto vecchio te s'e' muscito 'l nêso
non senti manco più l'odor del chêcio.

Vecchio: Ma sente tu 'sta vecchia catarlona
tutta la notte me fa 'l serra serra
le mosche 'ntorno a l'occhji gli han fatto 'l nido
ma mo' chiappo la sega e la divido.

Ringraziamo la massaia
che ci ha dato la coppia d'ova
e noi gli è dato la prova
questa vecchia è saputo segar
Ringraziamo il padrone di casa
e l'intera sua famiglia
un'altra strada noi si piglia
altre vecchie andiamo a segar."

Il sega vecchia ha evidentemente origini assai lontane ed ha subito non poche variazioni: il nucleo centrale della festa è costituito comunque dal rito agrario i cui elementi sono da ricercarsi in un complesso religioso pre-cristiano presente un tempo in aree assai vaste. Come il programma annuncia parleranno dopo di noi anche Sitti e Natali per il Centro Etnografico Ferrarese: la diffusione della vecchia supera però gli stessi confini geografici del nostro paese: lo stesso termine del "segare la vecchia" è testimoniato in Jugoslavia, in Francia, in Spagna. E' in sostanza, la cerimonia tipica delle società agricole, volta a favorire il magico rinascere della vegetazione e dello stesso genere umano con il sacrificio di ciò che è vecchio e deve morire per preparare la propria resurrezione. Non è casuale che il rito segni la fine della morte apparente della natura durata tutto l'inverno e annuncia la primavera, epoca in cui dovrà verificarsi il magico risveglio della natura. E' cioè un rito di morte e resurrezione assunto al ruolo di rito di purificazione, nel quale cioè -magicamente- si cacciano i malanni simbolicamente rappresentati.

Il BRUSCELLO è una rappresentazione popolare in ottava rima cantato e rappresentato in forma scenica in una piazza del paese. Anche nel corso del 1977 è stato messo in scena un bruscello dalla "Compagnia del Bruscello di Montepulciano": narra di una burla che Cecco Angiolieri subisce dal proprio servo. Della tradizionale formula del Bruscello resta in questa rappresentazione lo schema, che procede per quadri intramezzati dallo Storico e da un Cantastorie fuori scena che riassume e preannuncia l'azione.

Oggi la rappresentazione viene fatta con costumi sfarzosi che rendono magica l'atmosfera vissuta dagli attori che rappresentano il Bruscello. Un tempo le rappresentazioni, che avvenivano sulle aie, nei mercati e, in modo particolare,

sui gradini della chiesa, ricorrevano a 8-10 elementi ed ogni anno rinnovavano le loro storie.

Trattavano particolarmente avvenimenti epici e si vestivano di scintillanti corazze di carta stagnola e cartone, di finte spade ed elmi. Notissimi, nell'aretino, sono tuttora i bruscelli di Pia de' Tolomei e del re Saul.

Dopo la liberazione si ha testimonianza scritta di un bruscello su Mussolini nel quale compaiono come personaggi (accanto al duce) Hitler, l'Inghilterra, un colonnello ed un capitano dei carabinieri, un soldato tedesco, Claretta Petacci, il capo dei partigiani. Il dialogo fra la Petacci e il capo dei partigiani al momento dell'arresto di Mussolini è così descritto (6):

Capo dei partigiani:	"Ferma stolto dove vai con codesta malandrina che l'Italia mettesti in rovina con la vita dovete pagar"
Claretta Petacci	"Se liberi ci lascia questa è questa è una borsa d'oro ma lascia il mio tesoro in piena libertà"
Capo dei partigiani:	"Nulla giova argento e oro che m'importa dei quattrini la Petacci e Mussolini con la vita pagheran Orsù uniti partigiani una scarica a mitraglia che si tolga la canaglia che l'Italia rovinò".

Anche il Bruscello è legato ai riti propiziatori del ciclo vegetativo ed è riconducibile nella fattispecie al Maggio. Secondo le diverse interpretazioni il nome stesso di BRUSCELLO deriverebbe da Arboscello, il ramo carico di doni che uno dei commedianti porta alla testa del corteo, o diversamente dal fatto che le rappresentazioni si svolgevano un tempo attorno ad un albero fiorito.

Per quanto riguarda il carnevale di Bibbiena facciamo riferimento al primo libro delle deliberazioni del comune di Bibbiena nel quale si può leggere la seguente disposizione:

"Die 6 februarii 1614 - Li honorandi Priore et Confaloniere del Comune di Bibbiena con loro partito di fave cinque nere e per lo si atteso li giovani di Bibbiena per gentilezza e magnanimità aver fatto un Signore del Carnevale, dove mode-

ratamente si da' sollazzo e piacere concorgono insieme qual che spesetta: per tanto per darli animo e mostrare alquanto di humanità in verso di loro li stanziavano lire dieci piccioli della pecunia del Comune di Bibbiena nelle mani di Guasparre di Bernardo Conductore della Piazza da pagarsi senza suo pregiudizio al Signore della Festa".

Il sindaco di Bibbiena Franceschi afferma nel manoscritto, che meriterebbe tutto un discorso a parte, "Statistica di tutte le comunità componenti il circondario della sottoprefettura di Arezzo, richiesta nell'anno 1809 dal governo francese"(7):

"Per un'antica costumanza, dell'origine della quale non si ha alcuna memoria positiva, nell'ultimo giorno di Carnevale d'ogni anno dal mezzodì al tramonto del sole, il Popolo di Bibbiena è diviso in due partiti, o vogliam dire fazioni, l'una detta della Piazza, l'altra del Fondaccio, le quali si distinguono con nastri al cappello di color differente. In mezzo della strada, che traversa la Piazzuola da Levante a Ponente è il confine, che niuna delle due parti in detto spazio di tempo dee oltrepassare, e altre volte a memoria nostra sarebbe stato pericoloso l'azzardarvisi: al primo suonarsi la campana del Pubblico circa le ore ventitrè le due parti si radunano separatamente, quella della Piazza nella Piazza Grande, e quella del Fondaccio fuori appena dello abitato dove anticamente era la porta Ghibellina e amendue fanno contemporaneamente un ballo in tondo accompagnato da alcuni versi a intercalare...".

"Eran le Piazzoline
che han fatto un Ballo
Bello ballo per amor
Eran le Piazzoline
che han fatto un ballo.

In mezzo di quel ballo
vie è nato un pomo
bello pomo per amor
In mezzo di quel ballo
vi è nato un pomo.

Di là ne vien bell'uomo
padron del pomo
Bello pomo per amor
Di là ne vien bell'uomo
padron del pomo.

Colsene tre ramelle
delle più belle
Belle belle per amor
Colsene tre ramelle
delle più belle.

A ognuna ne diè una
salvo alla bruna
Bella bruna per amor
A ognuna ne diè una
salvo alla bruna.

Salse di rama in rama
fino alla cima
Bella cima per amor
Salse di rama in rama
fino alla cima.

La bruna fe' un inchino
per averne una
Bella bruna per amor
La bruna fe' un inchino
per averne una".

"Al secondo suono della campana del Pubblico si da fine ai balli e le due fazioni cessano con la solita tranquillità naturale."

Il sindaco Franceschi fa discendere l'origine della festa ad uno dei tanti assedi subiti da Bibbiena (questo intorno al 1343) e che i bibbienesi volessero così far capire agli assediati che al di dentro delle mura non mancava nulla e in questo modo scoraggiarli con l'idea di un lungo assedio. Ad ogni modo si tratterebbe di una allegoria sulla personalità di Pier Saccone, un Tarlati, signore della città. In questa ottica la canzone descriverebbe il ballo delle Piazzoline (e delle Fondaccine in un altro luogo della città) per celebrare Pier Saccone: il pomo nato in mezzo al Ballo diviene perciò Marietta della Rovere (moglie di Pier Saccone) la cui insegna è appunto una rovere; il padron del pomo, di Marietta cioè, è Saccone; le tre ramelle colte sono i tre figli legittimi ("delle più belle" appunto per differenziare rispetto ai figli naturali che Saccone ebbe); "A ognuna ne diè una": nel senso che Saccone dette moglie ai propri figli; "Salvo alla bruna": in quanto Pier Saccone, acceso Ghibellino, non avrebbe mai permesso che uno dei suoi figli si ammogliasse con una BRUNA, con una donna cioè della fazione dei NERI alleati come si sa dei Guelfi, cui Pier Saccone era accanito nemico.

Si tratta, come possiamo ben comprendere nonostante le sommarie informazioni portate, di uno splendido esempio di finzione di massa che coinvolge un intero paese per tutto un giorno.

La BEFANA è un canto di questua itinerante: anch'esso è legato ai riti propiziatori della primavera (8). Un gruppo di giovani va di casa in casa a cantare le gesta e le disavventure della Befana, questo essere fantastico e grottesco che colpisce la fantasia di grandi e piccini; in cambio del canto il gruppo chiede denaro o doni in natura, questi destinati ad un banchetto finale, quelli destinati alla parrocchia in cambio di una messa per le anime purganti. I giovani sono accolti nelle case dove, di anno in anno cantano un testo rigidamente legato ad una richiesta di permesso per cantare, alla richiesta dei doni, ai ringraziamenti, al commiato.

Il testo che segue è stato registrato a Caprese Michelangelo,

dove la tradizione è tutt'ora viva, nel 1975:

"Ecco il coro dei Befani
come ai tempi del paiolo
da Culalto a Fragaiolo
il suo giro torna a far.

Ma scalato le montagne
sono scesi nella valle
con la neve sulle spalle
per venirvi a salutar.

Nonostante che l'Italia
vada sempre peggiorando
noi portiam di quando in quando
l'allegria nei vostri cuor.

Se il sultano ci riduce
il gasolio e la benzina
noi scendiamo giù in cantina
ed il pieno ci facciam.

Il natal del Buonarroto
in quest'anno ricordato
al gran genio del passato
un saluto rivolgiam.

Sempre con educazione
vi facciamo poi notare
che anche noi dobbiam mangiare
fate un po' di carità.

Giunti in fondo alla canzone
vi facciamo un bell'inchino
se ci date un po' di vino
più contenti ce n'andiam."

Ma, ricordano i "Befani", nel 1958 il finale del canto era diverso:

"Siam venuti anche quest'anno
a cantar l'Epifania
Se da bere non ci date
il Signor vi porti via....".

Sembra interessante rilevare che sia per la Befana che per il Sega Vecchia di cui abbiamo parlato prima, ad Arezzo il Prefetto Fineschi, con due editti del 1850 e 1851, (9) vietava le rappresentazioni. Gli editti servono da un lato ad individuare con certezza le date di rappresentazione (5 febbraio per la Befana e 7 marzo per il Sega Vecchia) in coincidenza con i divieti, dall'altro a mostrare con quale attenzione l'autorità locale si ingegnasse ad impedire ogni forma di socializzazione e ogni tentativo di espressione culturale delle classi popolari.

Non ci soffermeremo a lungo sulle così dette Lupinate e Scampanate se non per descriverle: la Lupinata non è altro che un segno, un "viottolo" (appunto di lupini o di fave - inutile qui andare oltre al semplice rilevare la simbologia sessuale di quei semi) viottolo che veniva fatto sulla strada quando era ormai scoperta una relazione extra-coniugale fra due paesani. L'accanimento diveniva particolare se interessava il prete: i lupini venivano "seminati"

per così dire nel tragitto fra la casa dell'uno e quella dell'altro e la relazione veniva resa di pubblico dominio (10).

La scampanata è invece un canto burlesco che i giovani eseguivano a mo' di serenata sotto le finestre di donne che - vedove o zitelle - si maritavano. Il coro era accompagnato dalla "musica" di lunghe catene di barattoli vuoti o di altri oggetti di metallo legati fra loro con uno spago. Analogο trattamento era riservato a donne che, non più spose novelle, non riuscivano ad avere figli. Ecco un esempio di scampanata:

"La Sandraccia di Geppon
quando mai partorirà
E se è un maschio gli farem la serenata
dopo ventun dì la scampanata.
La Sandraccia s'ammalò
la cavalla gli morì
anderemo a chiamar Mangiacarbone
l'era il manescalco di Geppone.
Se sei nata contadin
contadin va a lavorar
con la zappa con la vanga e col giovenco
con l'aratolino del Sor Cencio.
Son tornati due sposin
l'han giurato amore e fe'
che il Signor li benedica e li consoli:
trentasei dozzine di figlioli". (11)

Il "Caro compagno" è invece una vera e propria rappresentazione popolare itinerante: per tutta la città un corteo di ragazzi e ragazze, nel periodo del carnevale, raccontano la storia sfortunata di Catèra e Maso. Il gruppo di giovani tiene un telo sul quale sta il fantoccio di Maso (o Naso) che viene lanciato in aria. Intanto all'interno del cerchio la Catèra e Maso improvvisano un trescone (Catèra cerca di conquistare Maso che la sfugge fino a preferire a lei la guerra). Tutti cantano:

"Caro compagno che in braccia mi tieni
stringimi forte suonami bene
l'hanno ammazzato alla corte di Siena
senza colpa e senza ragion
sotta la penna d'uccello grifon
Arri qua brace di quercia
Arri là brace di là
La povera Catèra tant'anni ch'è ragazza
e dall'amore impazza
non sa come si far
Lo dicano le persone
Masaccio budellaccio
che non hai cuore in petto

lo hai fatto per dispetto
lo hai fatto per amor?
Sotto la penna d'uccello grifon
Arri qua brace di quercia
Arri là brace di là

(Si lancia il fantoccio e:)

O Maso, o Maso
la devi fare al vaso
la devi fare al vaso
o Maso, o Maso". (12)

I giovani del corteo lanciavano confetti (veri e di gesso) e al loro passaggio la gente lanciava dalle finestre i propri doni. La rappresentazione non piacque ai gerarchi fascisti locali che vedevano nel fantoccio schernito la simbolizzazione del duce e del fascismo, così la rappresentazione sottoposta a divieto fu inghiottita dal fascismo.

Ma la caratteristica principale dell'aretino sta - come si è detto all'inizio - nella ottava rima, che è utilizzata come vero e proprio "strumento di contrapposizione tra la cultura letteraria delle classi dominanti e la espressività popolare". E' tradizionalmente definita in struttura metrico-ritmica di ottave incatenate su schema ABABABCC e può essere usata e piegata alle più svariate forme. Per esempio nel mercato.

All'imbonitore che reclamizza il sapone:

"Pubblico porgi l'orecchio e fa attenzione
ho davanti a me una bella mercanzia
Ce l'ho in mano un pezzo di sapone
è proprio adatto per la biancheria
E se v'invasa tutte l'infezione
tutte le macchie ve le porta via
E questo non vi è di preferenza
E questo non vi è di preferenza
un vi leva le macchie di coscienza". (13)

oppure per reclamizzare le alici:

"Buongiorno campagnole e cittadine
ci ho la merce mondiale stamattina
queste del mar è il fior delle acciughine
che contengan sostanza e vitamina
Moltissimi studenti e studentine
ci fanno colazione ogni mattina
E chi l'assaggia non se ne mardole
Son sicur che ritorna e le rivole". (14)

oppure, ancora, e con quali argomenti:

"O vasto mare storico e beato
di frequentar le genti di ogni razza:
solo per voi stamani mi sono alzato
per vendere le alici in questa piazza.
E spero di non esser criticato
perchè le acciughe son di pura razza
Quando l'avete prese e l'assaggiate
se non son buone non me le pagate". (15)

Ma l'ottava è utilizzata anche dal cantastorie che trasmette fatti e vicende del mondo popolare (o meglio con la visione del mondo popolare) come in quella bellissima storia del partigiano aretino Licio Nencetti, nella quale è già evidente - dopo il prologo - la struttura incatenata che ad ABABABCC fa seguire CDCDCDEE:

..."Per noi non ci fu pace e compassione
abbandonati fummo a triste sorte
il re tradì per primo la nazione
ed al nemico spalancò le porte

Così il fascismo si risentì forte
unito col tedesco distruttore
la strage seminò fra fame e morte
portando la nazione al disonore
Di delinquenti strinsero una coorte
per aiutarlo il barbaro invasore
a dar la caccia ai più puri italiani
giovani baldi e fieri partigiani

Molti fatti di sangue e disumani
si videro dovunque consumare
famiglie trucidate come cani
in ogni casa e in ogni casolare
Sian maledetti quei repubblicani
che tante stragi si dettero a fare
perseguitando i figli prediletti
che di fuggire furono costretti

D'esempio a Arezzo fu Licio Nencetti
che alla ventura gli toccò scappare
la sua memoria meriti rispetti
e la sua storia ognun deve ascoltare.
Con lui molti lasciaron terra e tetti
e le proprie famiglie abbandonare
armati di coraggio e di moschetto
col nome degli eroi stampato in petto

L'otto settembre Licio aveva detto
che vendicato alfine avrebbe il padre
pure pensando bene il poveretto
al gran dolore della vecchia madre
Gli sgherri del partito maledetto
che in tutti i luoghi avevano le squadre
con tutto l'odio e losca rappresaglia
sul bravo Licio misero una taglia..." (16)

Si tratta evidentemente di un modulo espressivo rozzo, non rifinito, ma che consente una espressività immediata e ben comprensibile a larghe masse, permeata di quel tanto di moralismo popolare che è sufficiente a richiamare l'attenzione e l'ascolto.

L'ottava rima si manifesta poi come vera e propria azione teatrale quando i poeti improvvisano, su temi richiesti da chi ascolta, impersonando come personaggi dentro la storia che narrano, le diverse facce di un problema.

Da questo momento riporteremo di volta in volta esempi significativi di affermazioni che faremo con l'avvertenza che trattandosi in genere di improvvisazione, un esempio vale per quello che è e per la situazione data. Le stesse dimostrazioni potrebbero essere fatte con un infinito numero di "varianti".

In un contrasto fra giovane e vecchio poeta, il primo rimproverta l'altro che lo ha definito inesperto e quindi "allievo":

..."Che mi dicevi questo prevedevo
tutti fanno così sai dei cantori
pure senza cantar già lo sapevo
prima si maltrattava senza errori
Ma quell'ottava mia la comprendevo
che fuori sai ne usciva dai miei sudori
forse un maestro ce l'ho al mio cospetto
fammi scuola so' allievo te lo prometto". (17)

L'ostentazione della propria modestia è di norma una caratteristica comune agli improvvisatori che sono poi assai duri nel giudizio e puniscono ogni incertezza dell'altro come in questo passaggio:

..."lo potrai rischiare il tuo cervello
potrai spiegarti questo e quello". (18)
"Sento non fischia questo bell'uccello

parte, divaga e un ci ha la direzione
ma io ti porterò dove gli è il bello
e a questo allievo darle una lezione
Ti purgo il tuo pensiero e poi con quello
collega in rima fai un po' attenzione
noi, civiltà greca e di terra romana
anzi, questa città fu pre-romana". (19)

"Se tu mi parli della stirpe italiana
e sai di Roma le lotte che ha fatto
ti sento dir quell'epoca romana
io col sorriso ne so' soddisfatto
perciò l'ottava mia non è mai vana
se vuoi amico scendo nel contratto
Ma io il giudice sono del consenso
se vuoi te lo rilascio: son propenso". (20)

"Quando ti esprimi fai un sacrificio immenso
dici così ma neppur tu ci credi
io quando canto libero non penso
mi vesto dalla testa al centro ai piedi..." (21)

Al contrario di quanto si afferma in questo inizio di ottava, invece, il poeta pensa e come!

Il gorgheggio, che appare manifestazione di virtuosismo tutto maschile, è un ottimo espediente tecnico che serve a guadagnare tempo e avere la possibilità di utilizzare quegli attimi per riflettere e preparare il verso successivo o la chiusura d'ottava. I più bravi riescono a preparare perfino 3 ed anche 4 versi proprio in quegli istanti conquistati col gorgheggio. Fondamentale nel contrasto è che non vi siano spazi vuoti che farebbero cattiva impressione nel pubblico-giudice riguardo alla bravura del poeta.

L'improvvisazione a contrasto richiede la messa in campo di tutte le capacità, l'intelligenza e le astuzie dell'improvvisatore: egli deve, nello stesso tempo, fronteggiare le tesi dell'avversario, convincere il pubblico delle proprie e preparare una chiusura con una rima in grado di mettere in difficoltà l'altro.

Dato che come si è detto, la struttura incatenata obbliga ogni improvvisatore a riprendere il canto con la rima conclusiva dell'altro, l'impegno del poeta è continuo. Esistono evidentemente delle astuzie di mestiere, come intere ottave già predisposte su date rime, costruite su luoghi comuni o su generiche affermazioni, da utilizzare per riprendere fiato, oppure chiusure d'ottava già predisposte da usare in caso di difficoltà, ma tutto ciò per nulla smi-

nuisce il valore dell'improvvisazione.

Raro è il contrasto diretto fra i due contendenti: ognuno sa che non riuscirà a convincere l'altro e perciò mira più che altro a mettere in difficoltà l'avversario e a convincere il pubblico che è parte integrante dell'improvvisazione: è infatti il pubblico che assegna il tema da sviluppare ed è ancora il pubblico che, parteggiando per l'uno o per l'altro si caratterizza come fattore risolutivo di tutta l'azione. Il pubblico, per dirla con una parola certamente più "consu^u mata" ma sicuramente efficace, partecipa in prima persona al contrasto, proprio per il ruolo che la finzione gli assegna.

Anche il rituale del contrasto è ben definito: si inizia ogni volta con un saluto al pubblico o una presentazione:

..."I miei auguri sono larghi e no stretti
e il saluto vi porto dai Castelli
or mi presento: Prati ai Piccoletti
che qui ce lo portò sai il Romanelli
dalle parti nostre ci son perfetti,
ma io potrebbe essere fra quelli?
Non mi ci metto; or canto la mia musa
se pure la mia mente l'è un po' ottusa..."(22)

così come si termina con il saluto e il commiato:

..."Nel canto o miei compagni anche si chiassa
e talvolta si purga anche il linguaggio.
Ma intendo sgretolar questa matassa
per salutarvi e prendere il viaggio:
chiuderò il canto mio nella grancassa
e al mio dovere renderò il passaggio.
Vi saluto compagni a strette mani
perchè il lavoro mi aspetta domani..."(23)

Il contrasto avviene poi a due o più voci ed i poeti impersonano i diversi ruoli loro assegnati cercando le motivazioni di un particolare atteggiamento con sincero impegno.

Riportiamo a questo proposito un contrasto, che è già forma teatrale, fra un operaio e il suo padrone. Si tratta di una vicenda collocata negli anni '50 all'epoca delle grandi purghe dalle fabbriche, quando cioè la restaurazione capitalistica colpiva con il licenziamento dirigenti politici e sindacali. Il poeta cerca di illustrare due diverse condizioni economiche, due diverse personalità, due diversi ordini di valori:

operaio: "Signor padrone lo voglio salutare

giacchè oggi lo trovo in officina
tante cose gli voglio a lei narrare
giacchè l'ora del fischio si avvicina.
Io non mi sento più di lavorare
e sottopormi a questa disciplina
a stento a stento mangio un po' di pane
mi trovo scalzo e ignudo come un cane"

padrone: "Le tue teorie son molto strane
cercheresti arruffar queste matasse
ma se il governo non apre le dogane
credi un mi bastan per pagar le tasse.
Io vorrei far le cose giuste e umane
che l'operaio molto guadagnasse.
Nulla io posso far per te Beppino
torna al lavoro e attendi il tuo destino"

operaio: "E' più di un mese che unn'assaggio il vino
non lo posso compra' caro padrone
il mio stipendio vede è assai piccino
è inutile che mi porti il paragone.
Lei possiede palazzi e un bel villino
e lo conobbi in cattive condizioni
e tutti quei quattrini accaparrati
vorro saper come l'ha guadagnati".

padrone: "Questi sono discorsi un po' alterati
io nel mondo adoprai molto giudizio
tu quelli che avevi l'hai sciupati
ora ti trovi in mezzo a un precipizio.
Or li vorresti belli e scodellati
di più lo so che hai un brutto vizio:
pratici certi ambienti loschi e brutti
quelli che hai in tasca te li bevi tutti".

operaio: "Voi all'operai li succhiate i frutti
senza rimorso di coscienza in seno
sol così lo può fare i farabutti
ma dei padroni ne faremo a meno.
Anche per voi verranno i giorni brutti
è tanto per sputate quel veleno:
propagate che buoni avete i cuori
mentre che siete degli affamatori".

padrone: "Io nel mondo ti feci tanti onori
ora ti hanno il cervello un po' montato
non ti vedo gettare i tuoi sudori
meriteresti di esser licenziato.
Così conosceresti i tuoi errori
quello che hai proprio combinato.

Dal concetto sublim ne sei lontano
non dimostri di essere italiano".

operaio: "Io tengo tanti calli nella mano
mentre che lei non ha mai fatto niente
e poi mi dice che non so' italiano
mentre mette di mezzo tanta gente.
Presto vedrà venire l'uragano
glielo dico col cuore e con la mente:
non vogliamo l'operaio più s'inganni
e nemmen lo zimbello dei tiranni.

padrone: "E' inutile Beppin che tu t'affanni
chi ha i quattrini avrà sempre ragione
guarda la storia son trascorsi gli anni
tutto procede in piena precisione.
All'Italia un si arreca pene o danni
noi cerchiamo rialzarla la nazione
e pur se si guadagna argento e oro
all'operaio si da pane e lavoro".(24)

operaio: "Ma presto sentirà cantare in coro
alla testa ci avremo i dirigenti
quando ognuno vivrà del suo lavoro
ci renderemo gli animi contenti.
Senza di noi non marcia il suo lavoro
sareste foglie alle balie dei venti:
e tutti allor sareem lavoratori
quando schiavi un sareem più dei signori". (25)

Sia che ci troviamo di fronte a versi scritti che improvvisati, il poeta non sta al di sopra delle parti: egli si schiera sempre e lo fa con puntiglio. Nel corso di una discussione su chi sono i poeti, vedendosi contestata l'affermazione che siano tutti operai o contadini di sinistra o comunque figli del popolo e di fronte a nomi di poeti anche fascisti, un poeta ribatteva sicuro: "ma i fascisti non sono mica figli del popolo! Di chi siano figli non lo so, di certo non del popolo".

Evidentemente, all'oggi, l'ottava rima improvvisata, nell'aretino, pur restando validissimo strumento di comunicazione, necessita di una evoluzione tematica ulteriore. Esistono poeti che tentano questa strada; lo fanno per necessità, più che per virtù: i circuiti dell'ottava restano ormai limitati ai festival della stampa democratica e alle case del popolo, dove cioè il pubblico è politicizzato ed ha per questo maggiori pretese.

L'aggiornamento dei temi ha in parte sconvolto la normale attività di molti poeti a braccio. Oggi viene loro richiesta una maggiore conoscenza dei problemi ed una maggiore informazione, pena la incapacità a sostenere il dialogo ed il confronto. Questo fatto lo si vede su temi ostici alla improvvisazione, come in questo "non contrasto" a due voci sul compromesso storico registrato a pochi giorni dal risultato delle amministrative del 15 giugno. Già dopo le otto il tema scompare e il discorso si sposta sul giudizio del voto (che era il tema atteso e forse preparato) e sulla DC: (26)

"Un tema importante ci hanno dato
qui bisogna spremere la memoria
e poi spiegar da chi venne lanciato
un fatto ver che passerà alla storia;
molti in tal cose ci ebbero scherzato
credevan fasser fatti di vana gloria.
Ma chi ci ha mente pura e buon pensiero
E' un compromesso che ti dice il vero.

"Che avvenga alquanto prima anch'io ne spero
e una luce già si apre all'orizzonte
compagni cari non è più un mistero
e una prova ce l'ha data il Piemonte:
l'avete letto oggi è giusto e vero
che sei partiti si trovan di fronte.
Anche se per Fanfani unn'è lo stesso
ma su a Torino fanno un compromesso.

"Dinanzi a quelle cose che è successo
la prova vera gli verrà davanti;
mediteranno tutti al tempo stesso
perchè a frenarci e che sarebber tanti.
Noi lasciamo aperto il nostro ingresso:
di ogni figura sia i suoi sembianti
ma ch'abbia cuore vero e non bugia
ed una fede pura: democrazia.

"Io penso grandi ostacoli ci sia:
la strada sarà lunga e travagliata.
Ma un popolo che è pieno d'energia
se anche di fronte ha una rabbia sfrenata.
Per noi cari compagni unn'è follia
il popolo la strada ha incamminata:
non faranno il compromesso quei signori
ma chi lo vuole l'è i lavoratori.

"Vedi anche a Roma son sortiti fuori
si vede qualche cosa hanno capito;
purgati sono dei suoi vecchi errori
e in prima lista c'è il nostro partito
e a Napoli laggiù fra i suoi dolori
non vedi quanto rosso gli è sortito.
Si vede, si cammina con buon maniera,
nella Sicilia e la Calabria intera.

"E allor questo Fanfani cosa spera
dopo il dodici maggio l'anno scorso
che per il referendum una schiera
agl'italiani fu toccato il polso;
contro solo l'avanzi di galera
(rimane al "sì" solo il cavallo bolso)
votando insieme a noi abitudine ci han preso
e questa volta il voto ci hanno reso.

"Grazie a colorche questo hanno compreso
Grazie ai vecchi, nuova generazione
certo che al collo gli abbiám messo un peso
rinnoveremo tutta la nazione
lui scalpita davver si sente offeso
quello è solo una bomba da cannone
Ma poi la sua ambizione si riposi
vada in pensione ai suoi monti Rognosi". (27)

Concludiamo questo intervento con una notazione:
nel contrasto improvvisato in ottava rima, quasi a confer-
mare quanto lo strumento (l'ottava) si presti ad un uso tea-
trale, fa una propria comparsa, tutt'altro che irrilevante,
il gesto.

Il poeta improvvisa ed accompagna il canto con gesti delle
mani, del corpo, espressioni del viso.

I gesti diventano parte integrante della improvvisazione in
quanto completano l'esposizione fatta a voce, la arricchisco-
no, per certi versi la esplicitano e servono a mantenere vi-
va l'attenzione di chi ascolta che proprio in quanto prota-
gonista ed arbitro del contrasto non deve distrarsi.

Di norma i contrasti si concludono con una sorta di rappaci-
ficazione fra i contraddittori, rappacificazione che, assie-
me a quella punta di moralismo popolare a cui ogni improvvi-
satore si ispira, è la caratteristica comune ai vari improv-
visatori.

In quanto agli aspetti musicologici dell'ottava rima credia-
mo opportuno indicare come riferimento importante il saggio
di Giovanna Marini pubblicato nel n. 1 della III serie dei

quaderni dell'Istituto de Martino. (28)

Vogliamo concludere con la stessa considerazione con cui l'intervento si apriva e cioè che non abbiamo avuto la pretesa di dire tutto ciò che c'è, nè di aver sufficientemente approfondito il problema: abbiamo voluto passare rapidamente in rassegna le forme esistenti e rimandiamo ad altra occasione i necessari approfondimenti.

N O T E
=====

- 1) - La ricostruzione dell'intero testo è dovuta soprattutto ad informazioni di Ruggero Ruggeri (operaio aretino) e si è svolta nel corso del 1974. E. Gradassi ha curato la ricostruzione e la traduzione del testo.
- 2) - Antonio Guadagnoli scrisse il "Gosto e Mea" nel 1832 - una recente versione a stampa è stata curata da Guglielmo Amerighi per conto della Libreria Editrice Fiorentina (Firenze 1973).
- 3) - Comunicazione orale di Vasco Angioli (ex contadino) - reg. a cura di I. Lisi (gennaio 1976).
- 4) - Coro di Farneta - il canto è contenuto nel disco siglato DSF 1 che accompagna il volume "Sapienza popolare in Val di Chiana - parole e cose che scompaiono" di Sante Felici abate di Farneta (Cortona Ar.) stampato ad Arezzo nel 1977.
- 5) - Sull'argomento, per ulteriori approfondimenti, si rimanda allo studio condotto da Tullio Seppilli e dall'Istituto di Etnologia e Antropologia Culturale dell'Università di Perugia pubblicato nel 1959.
- 6) - Fotocopia del foglio volante del bruscello su Mussolini contenuta nell'archivio del Centro "Alfredo Melani" di Arezzo.
- 7) - Manoscritto n. 99 conservato presso la Biblioteca della Città di Arezzo intitolato "Statistica di tutte le comunità componenti il circondario della sottoprefettura di Arezzo richiesto nell'anno 1809 dal Governo Francese...".
- 8) - Una sintesi della ricerca sulla "Befana" a Caprese Michelangelo è contenuta in "Le tradizioni popolari dalla magia alla lotta di classe" - a cura del gruppo di lavoro sulle tradizioni popolari della sezione culturale centrale del PCI stampato in occasione della festa nazionale de l'Unità del 1977 (Modena).
- 9) - Banca Popolare dell'Etruria - Documenti Toscani - Arezzo 1974.
- 10) - Comunicazioni orali da diversi informatori (Arezzo 1974).
- 11) - Comunicazioni orali di Gagliano Diaccini (ex tipografo). reg. E. Gradassi (18.2.1975).
- 12) - Comunicazioni orali di diversi informatori. Particolarmente: Gagliano Diaccini (ex Tipografo), Gallorini Ida (ex orlatrice di scarpe), Paci Elisabetta (ex orlatrice di scarpe). reg. E. Gradassi 26.2.1975.
- 13) -
- 14) - Comunicazione orale di Cafiero Innocentini (operaio verniciatore) reg. E. Gradassi (26.2.1975).
- 15) -

- 16) - Comunicazione orale di Sergio Piccoletti (commerciante ambulante) reg. I. Lisi. Numerose sono le versioni a stampa compresa quella che compare nel disco di Caterina Bueno "se vi assiste la memoria" cetra lpp 263.
- 17) -
- 18) -
- 20) - Ottave improvvisate di Stefano Prati (studente) reg. ad Arez^o nel luglio 1975 da E. Gradassi nel corso di una festa de l'Unità.
- 19) -
- 21) - Ottave improvvisate di Guerrieri Romanelli (commerciante ambulante) idem
- 22) - Ottave improvvisate di Stefano Prati (vedi nota n. 20).
- 23) - Ottava improvvisata di Libero Vietti (operaio edile) registrata nella stessa occasione delle precedenti.
- 24) - Comunicazione orale di Cafiero Innocentini (vedi nota n.13/14/15) e di Vasco Angioli (vedi nota n. 3).
- 25) - Comunicazione orale di Margherita Cardinali (bidella) reg. da E. Gradassi il 26.2.1975.
- 26) - Contrasto improvvisato fra Edilio Romanelli (ottave n. 1/3/5) e Libero Vietti (ottave n. 2/4/6).
- 27) - L'ultima ottava è composta da un verso per ciascun poeta e la chiusura in rima baciata è di Edilio Romanelli; i Monti Rognosi sono una catena montagnosa della Valtiberina che si trovano nei pressi di Pieve S.Stefano, luogo natale di Fanfani.
- 28) - La stessa rivista contiene due saggi: quello citato ed un secondo sulla ottava rima nel Lazio, di cui alcuni brani sono citati in questo intervento.

PAOLO NATALI-RENATO SITTI

primi elementi di analisi sulla struttura teatrale della «vecia» nel ferrarese

Fa parte del quadro della vita di relazione nel ferrarese, durante il fascismo dentro il persistere, nonostante il crescente consolidamento del regime, di consistenti episodi di lotta di classe, un ricco complesso di manifestazioni di cultura popolare, in parte notevole di tradizione socialista, che continuano a trovare rifugio nel filò, nelle stalle, nelle osterie, in numerose ed originali altre forme di aggregazione associativa, e perfino in episodi densi di valori alternativi, come le rappresentazioni de La Vecia, espressione di teatro popolare ricco di elementi spontanei, che il fascismo riuscirà a sopprimere solo alla vigilia della guerra.

L'argomento, collegato in parte notevole alla comunicazione orale, anche per quanto, in riferimento ad esso, interviene l'iniziativa fascista e cattolica, merita di essere affrontato in sede specifica. Ci limitiamo pertanto in questa sede a darne un'essenziale ed esemplificativo resoconto.

Che la situazione sociale del periodo fosse tutt'altro che idilliaca è dimostrato dal permanere di un'inquietudine diffusa, a livello di base, spesso caratterizzata da veri e propri scontri all'interno dello stesso movimento fascista.

Fra i fattori non secondari di questi contrasti opera certamente la persistenza di elementi della cultura di tradizione socialista di regola fronteggiata per aggiramento dal personale dell'organizzazione sindacale fascista di formazione sindacalista rivoluzionaria passato al movimento fin dalle origini attraverso la palingenesi interventista. Espressioni della cultura socialista, oltre le seppur rarefatte attività clandestine, tendono a manifestarsi più ampiamente anche allo scoperto, variamente mascherate e giustificate. Approfittando delle indicazioni ufficiali che, di fronte alla crisi economica, favoriscono l'associazionismo di base come ulteriore strumento di penetrazione propagandistica nel tessuto sociale popolare della campagna, gruppi di giovani braccianti e scariolanti, incoraggiati dietro le quinte da più anziani ex socialisti, dalla fine degli anni '20, utilizzando l'ambizione di qualche personaggio meno politicamente impegnato ma gradito al regime, danno vita a circoli ricreativi che si trasformano rapidamente in momenti attivi di dibattito per l'iniziativa da condurre dentro il sindacato fascista.

In questi circoli anche il divertimento, il ballo, le letture apparentemente di evasione divengono elementi impor-

tanti per la sopravvivenza di una vita comunitaria dei lavoratori non integralmente controllata dalle gerarchie locali. E' per l'azione di questi gruppi di giovani che il padronato si troverà di fronte negli anni seguenti alla sgradita sorpresa di estesi episodi di dissenso sindacale con agitazioni, proteste e scioperi. Sarà da questi gruppi di giovani che usciranno i primi nuclei delle nuove organizzazioni politiche della sinistra di classe e dell'antifascismo più intransigente.

La cultura di tradizione socialista, erede di una vasta ed eterogenea gamma di elementi precedenti derivanti, fra l'altro, dal cristianesimo populista, dalle varie teorizzazioni sociali dell'anarchismo e del mutuo soccorsismo democratico, continua ad esprimersi nelle pratiche comunitarie del filò che trovano sede nelle stalle, dove le famiglie del borgo si radunano d'inverno per ripararsi dal freddo, o nelle aie e nelle case durante le stagioni calde. Queste riunioni, che fino al fascismo si proponevano prevalentemente obiettivi di passatempo, incontro fra i sessi, modesto divertimento, in cui pure manifestazioni di creatività popolare si realizzavano con la discussione di letture di testi di letteratura d'appendice, la preparazione di spettacoli estemporanei da realizzare immediatamente o in vista delle lunghe e noiose giornate invernali, di fronte alla repressione fascista si trasformano in occasioni per ben più impegnativi contatti. Le storie d'appendice sono rapidamente sostituite dai romanzi di Tolstoj, London, Gorki. Le discussioni si rivolgono apertamente alla situazione politica alla ricerca di vie di uscita per lo stato di oppressione e di crescente miseria che viene avanti assieme al consolidarsi del regime.

Per comprendere questa vasta, sotterranea opposizione e resistenza, spesso solo passiva, di larghi strati popolari al fascismo occorre tenere conto di alcune caratteristiche sociali, politiche, psicologiche del proletariato agricolo ferrarese, formatosi soprattutto in un rapporto di salariato nei lavori di bonifica e di imponibile sulle aziende agrarie, richiedenti una preparazione specifica e qualificata spesso simile a quella di un operaio dell'industria. Operaio infatti è sempre stata la parola con cui veniva indicato correntemente il lavoratore salariato delle campagne ferraresi. Da ciò i caratteri di forte e compatta organizzazione sindacale di classe con cui il proletario agricolo ferrarese si era presentato sulla scena sociale e politica sin dagli ultimi anni dell'800. Da ciò anche l' incisivo apporto culturale che si era manifestato con la creazione delle leghe di miglioramento e resistenza, di un partito socialista fortemente ancorato a posizioni massimalistiche e intransigenti, quella vastissima rete di case del popolo edificate dalla fine del secolo sino al fascismo, sedi per le infinite attività di formazione di un'autonoma coscienza di classe.

E' questa tradizione culturale che fornisce, anche ad un prodotto di teatro popolare come la Vecia, derivato come in tante altre zone dalla pratica rituale della questua in occasione delle feste di fine anno, una serie di valori soprattutto strutturali degni di grande interesse. Quella de La Vecia infatti - rappresentazione che si replicava con infinite varianti da una casa all'altra del piccolo e medio ceto agrario per raccogliere cibo e vino da consumare durante le festività - è una struttura essenziale, fra la commedia dell'arte e la performance surrealista, e del tutto aperta, in cui da luogo a luogo, da una situazione all'altra, da un'epoca all'altra si inseriscono la fantasia e l'inventiva degli autori e degli attori. Un prodotto collettivo, anche se spesso retto da un copione di base scritto da un solo autore (quasi mai intellettuale di professione), in cui il numero delle scene, degli argomenti, dei personaggi non osserva alcuna regola. Animali, uomini, oggetti sono i personaggi che si alternano nello spazio dell'atrio della casa con gli spettatori in circolo autorizzati ad intervenire come protagonisti quando lo ritengano opportuno.

Questa rappresentazione, fra teatro e rito, era accompagnata nel corso del periodo invernale da altre pratiche (il capodanno, la celebrazione nelle stalle della festa di S. Antonio Abate, il carnevale) simili per contenuto e funzione: esorcizzazione del male e pratica rituale di propiziazione. Nella Vecia appare chiaramente anche una funzione oppositoria e liberatoria: una comunità metastorica, costituita per l'occasione con carattere provvisorio, esprime il proprio disagio-economico e si ribella a livello individuale e collettivo attraverso un linguaggio metaforico e rituale.

Questo il sintetico schema dello spettacolo che, facilmente si può intuire, quanto si presti ad un'utilizzazione seppure solo allusivamente politica anche negli anni del fascismo, nel pur difficile rapporto che si è venuto a determinare fra i lavoratori agricoli e un ceto agrario (tradizionale destinatario dello spettacolo) in gran parte schierato con il regime.

Oggetto della satira, formalmente bonaria ma non per questo meno incisiva, sullo sfondo della denuncia della miseria e della fame, il tradizionale organismo intellettuale egemonico di campagna; il prete, il dottore, il carabiniere. Deus ex machina il personaggio del bambino incaricato di disturbare la rappresentazione, interrompere bruscamente il corso degli eventi per consentire interventi imprevisti, improvvisazioni legate all'attualità, al particolare momento

e alla particolare situazione in cui si svolge la recita.

A differenza di tante altre rappresentazioni del genere La Vecia si conclude con un messaggio positivo, la speranza di una rinascita della vita e della natura annunciata dalla imminenza della primavera. L'ampiezza creativa della struttura consentirà negli anni del dopoguerra di utilizzare la pratica de La Vecia come strumento di aperta denuncia della repressione agraria durante i grandi scioperi per la guerra degli anni '50. I processi ai braccianti si inseriscono nel la rappresentazione senza particolari difficoltà espressive.

La Vecia durante il fascismo, in un primo tempo, verrà proibita, poi ripresa ed egemonizzata attraverso le attività ricreative dopolavoristiche, che la decontestualizzeranno, riducendola a spettacolo teatrale da portarsi nei teatrini di paese. Attraverso questa opera di urbanizzazione il "rito" perde man mano i sui caratteri originali ed assume sempre più le caratteristiche della rivista casereccia: i costumi sono noleggiati presso sartorie teatrali, prendono il sopravvento gli sketches marginali, i ruoli dei personaggi principali (Vecchio, Vecchia e Bambino) si riducono di importanza, il copione acquista sempre più i caratteri del testo d'auto re, si organizzano rassegne e gare per la premiazione della Vecia migliore.

Legata fondamentalmente ad una situazione di paternalismo agrario questa forma di teatro popolare, che comunque non esiterei a definire, con tutte le sue contraddizioni, come uno dei prodotti culturali più significativi del proletariato agricolo ferrarese, incontrerà nel dopoguerra lo esaurimento della sua funzione comunicativa nella frattura irreversibile di classe fra proletariato agricolo e ceto agrario conservatore, verificatasi con l'avanzare del movimento operaio e nell'altrettanto irreversibile processo di diffusione del consumismo degli anni '60. La struttura dello spettacolo tuttavia non ha perso nessuna delle sue possibilità d'impiego e numerose esperienze recenti hanno dimostrato come possa tuttora essere produttivamente utilizzata come punto di riferimento creativo per nuove iniziative di animazione e promozione culturale sul territorio.

La Vecia, di cui qui si danno i primi elementi e spunti per un'analisi più approfondita in corso di svolgimento, è stata registrata nell'ambito di una ricerca condotta nel 1976 in diverse località della provincia di Ferrara, soprattutto a Contrapo', Malborghetto e Codrea.

Le informazioni più ricche e dettagliate sono state raccolte a Contrapò, dove le rappresentazioni sono cessate intorno agli anni '50. La ricerca si è svolta procedendo, in una prima fase, attraverso interviste individuali agli interpreti principali della Vecia, poi si sono riuniti questi ed altri, al fine di comparare ed integrare le informazioni attraverso una seduta di registrazione collettiva, quindi ricostruito un canovaccio e riunita la compagnia si è tentata una rappresentazione per tradurre le informazioni ottenute in azioni.

Come si è detto sopra gli allestimenti della Vecia sono tanti e diversi, ricchi di varianti da località a località e da allestimento ad allestimento. La struttura fondamentale rimane e con questa i contenuti e i significati, ciò che muta da una edizione all'altra sono i personaggi e di conseguenza le azioni, che ognuno di loro interpreta. Nella rappresentazione della Vecia ogni personaggio ha una precisa funzione e ruolo da svolgere, da ognuno di questi nasce una scena, che dopo essere stata rappresentata al centro dello "spazio teatrale", continua sommessamente ed in secondo piano, fra gli spettatori.

SCHEMA DI RAPPRESENTAZIONE DI CONTRAPO'

(CODREA - BAURA - VICONOVO)

Epifania 1946 - 1947 - 1948

durata della rappresentazione 45' - 1h cca

Attori: tutti i personaggi sono interpretati da uomini.

Un mattone strofinato su un muro esterno della casa una mezz'ora prima della rappresentazione.

1) Coro esterno

tutta la compagnia esegue il canto di richiesta di permesso al capo di casa, per entrare e dare inizio alla rappresentazione.

M.M. $\text{♩} = \text{cca } 69$

Ghè chila vècia ché la vién can-tan-do

Ghè chila vècia ché la vién can-tan-do

Ghè chila vècia ché la vién can-tan-do

Sq si kun-tént mi-ti la portin bân-dâ

tutti all'unisono

- 2) Il presentatore provvede a far entrare la compagnia e a dare inizio alla rappresentazione.

Presentatore: veste un elegante abito scuro, con tuba, bastone da passeggio e fiore all'occhiello; non porta maschera.

- 3) Entrano i due carabinieri che si pongono ai lati della porta; entra l'orchestra che da inizio all'esecuzione dell'ouverture.

Carabinieri: indossano divisa con mantello e grande cappello; portano maschere con baffoni e basette.

Orchestra: 1. chitarra, 1. mandolino, 1. fisarmonica, (anche: tromba, grancassa e piatti, violino, contrabbasso.).

4) I mestieranti (buffi)

1. Arrotino (moleta), 2. calzolaio, 3. aggiustaseggiole (scaranaro), 4. stagnaro (magnan), 5. spazzacamino (presente solo in alcune rappresentazioni).

Entrata in scena dei mestieranti; si presentano al pubblico ed illustrano i rispettivi mestieri, cantando e recitando testi ricchi di doppi sensi ed allusioni erotiche; sketches dei mestieri; azione del gioco della morra; intervento del presentatore, che invita i carabinieri a sedare la rissa e riportare l'ordine.

Arrotino: pantaloni alla zuava, giacca di velluto, camicia a scacchi, cappello a punta, scarponcini e calzettoni. Ha con se una mola e porta un grembiule di pelle. Ha la maschera

Aggiustatore di seggiole: cappello floscio nero, tabarro, scarponcini. Ha con se un martello, uno scheletro di sedia, una scure a manico corto, un fascio di paglia. Ha la maschera.
(...)

5) Entrata della Vecchia, del Vecchio e del Bambino (putin)
Riportato l'ordine dai carabinieri, il presentatore fa entrare i tre personaggi principali della rappresentazione; dialogo Vecchio Vecchia; il Bambino inizia l'azione di disturbo, che continuerà per tutta la rappresentazione, frugando nelle credenze alla ricerca di cibo, beffeggiando i personaggi della rappresentazione e il pubblico; la Vecchia "manda al diavolo" il Bambino.

Vecchia (Vecia): gonna lunga, scura, giubbotto chiuso. Ha uno scialle e un fazzoletto in testa. Maschera befanisca e capelli di stoppa, tiene in mano una rocca. Ha un seno finto di gesso rosa, una mammella spruzza latte. Tiene nascosto in bocca un grosso dente di maiale.

Vecchio (Vcion): mal vestito di scuro con un cappellaccio e una pellegrina rotta. Maschera con lungo naso rosso e barba. Ha un grosso bastone per sostenersi.

Bambino (Putin): pantaloni corti, calzettoni, scarponcini, bavaglio e grembiolino. Un pezzo di polenta in tasca, un grosso ciuccio in bocca, una maschera da bambino grassottello.

- 6) Il Diavolo entra in scena, porta via il Bambino, la vecchia stramazza

Diavolo: calzamaglia rossa con mascherino e corna incluse; regge un forchettone di legno e tiene in bocca un ben gala.

- 7) Dottore e Infermiere il Vecchio chiede aiuto, l'Infermiere chiama il Dottore, che entra in scena con gran fracasso, a cavallo di una bicicletta con fanale a carburatore; il medico dopo essersi presentato al pubblico con una formuletta assai ironica: "... buona sera signori, io sono il dottor Mura, Professor in sepoltura ...", visita la Vecchia e ordina alla paziente una cura di cibi, vini, liquori.

Dottore: elegante, con camice oppure vestito nero, ha sul capo una tuba, e porta una borsa con gran perettone per clistere, stetoscopio a trombetta, grandi tenaglie, martello e sega. Ha un viso severo, la punta del naso è arrossata, porta due grandi occhiali.

- 8) Guarigione della Vecchia ballo del Vecchio e della Vecchia, quest'ultima stramazza di nuovo: ha male ai denti.

- 9) Cavadenti entra in scena portando due grandi tenaglie da maniscalco. Estrazione di un grosso dente di maiale dalle fauci della Vecchia; urla disumane di quest'ultima.

Cavadenti: camice bianco, lungo, con grandi macchie di sangue. Ha una candela in testa e porta una maschera dall'espressione crudele.

10) Agonia della Vecchia dopo l'estrazione la Vecchia agonizza, il Vecchio chiama il prete.

11) Prete e Chierico confessione della Vecchia e benedizione in latino maccheronico; la penitenza ordinata dal Prete è a base di carni, salumi, vini e liquori.

Prete: tonaca lunga, cappello, occhiali tondi e senza lenti, il breviario in mano. Non porta maschera.

Chierico: cotta bianca di pizzo e gonnellino nero. Ha un campanello, un pentolino con acqua santa e un grosso libro. Non porta maschera.

12) La Vecchia rianimata allatta

13) I Portantini entrano in scena e raccolgono sulla barella i doni offerti dal pubblico.

14) Congedo tutta la compagnia saluta e ringrazia; il presentatore rivolge agli attori l'invito: "... e per far vedere che siamo cristiani e non bestie, toglietevi le maschere ..."; danza finale la compagnia riprende il cammino per la questua; la Vecchia spazza l'area utilizzata per la rappresentazione.

A questa struttura di base di volta in volta si aggiungevano i seguenti personaggi con le rispettive azioni: Orso e Domatore; il baratto delle Bestie (mucche, capretta, cavalluccio marino, ecc.); i Gobbi; i Ballerini; l'Onorevole e il Boaro; l'Ubriaco; il Carnevale; Coppia di Amanti.

SERGIO ALTAFINI

indagine sulle forme popolari di teatro nel ferrarese e loro organizzazione

Il rifiorire del teatro dialettale è un fenomeno degno della massima attenzione, soprattutto per il notevole patrimonio circolistico che ne è la sostanza, perciò si è considerato necessario puntualizzare la ricerca in questa direzione, senza trascurare le altre forme di teatro, fossero esse popolari e legate alla tradizione o che si riallacciasero a pratiche di sperimentazione e di animazione.

E' davvero utile iniziare un'analisi su questi aspetti di rappresentazione popolare e dei loro produttori, per superare da una parte, la concezione aristocratica del vernacolo come strumento di sottocultura, e dall'altra la mitizzazione che di questi se ne fa da chi intende "salvare" il dialetto.

Per giungere a ricavare principi di stabilità culturale da tali manifestazioni, bisogna che se ne permetta un recupero appropriato del processo storico senza lacerazione e traumi, ma trasformandone i significati di rappresentazione.

L'indagine condotta riguarda 12 gruppi dialettali, su i 25/30 esistenti su tutto il territorio provinciale, che per le loro attività danno sufficienti garanzie di stabilità.

Il metodo di investigazione si è basato sull'intervista diretta con il complesso artistico e nella compilazione di un questionario composto di due parti distinte:

1) dati informativi - 2) dati descrittivi.

I dati informativi insistono su nozioni di identificazione, la storia del gruppo, provenienze ed esperienze passate dei membri, ragione sociale, i componenti: età, luogo di lavoro, rapporto con l'esterno, pubblico ed istituzioni, aspetti finanziari.

I dati descrittivi riguardano l'attività passata, l'attività presente, le ipotesi di lavoro, ogni altro tipo di notizie che la compagnia ha ritenuto importante far conoscere sulla propria esperienza.

Accanto a questo lavoro vi è stata un'attenta osservazione sulla produzione teatrale di ogni singolo complesso e

(1) - L'indagine sui gruppi teatrali è iniziata nel febbraio del '77 su tutta la provincia di Ferrara in previsione del I Convegno Nazionale dei Gruppi Teatrali di base, tenuto a Casciana Terme nel marzo scorso.

la comparazione con i testi originali dei vari autori dialettali.

Dal risultato di tutta l'indagine si è confezionata una scheda per gruppo che sinteticamente risponde alle seguenti voci:

- il luogo di riferimento del gruppo - la data di costituzione - il numero e l'età dei componenti - il tipo e il numero delle rappresentazioni - le finalità - la ragione sociale.

Sulla base di questo esame si possono trarre svariate valutazioni che comprendono una gamma di problemi che vanno dagli aspetti logistici a quelli sociologici, ma che soprattutto mettono in evidenza 2 tipi di differenziazione:

- 1) tra formazioni operanti nel forese e nel centro urbano;
- 2) tra formazioni completamente dilettantesche e quelle con motivazioni di professionalità.

Queste differenziazioni non sono vincolate da schemi rigidi, però restano fissi parecchi elementi omogenei a tutte le unità artistiche che danno indicazioni per la compilazione di una storia variabile in parallelo con il processo di crescita di ogni singola compagnia, determinando modelli di comportamento "tipici" e di indubbio valore rispetto alla realtà territoriale.

CLASSIFICAZIONE: GRUPPO URBANO - GRUPPO RURALE
=====

Nel tipo di classificazione dei vari gruppi, comprendente sia componenti di unità che di diversità, dettate dai valori, dalle capacità, dalle intenzioni di ognuno di essi, matura una convinzione: il gruppo operante nel centro urbano (sia esso della città o del grosso paese) assume mano a mano caratteristiche professionistiche in maniera preponderante rispetto al sodalizio decentrato, e viceversa. Vediamo come:

GRUPPO URBANO: la formazione urbana è legata all'ambiente teatrale, talvolta vivendo ai margini di quello così detto ufficiale, ma sempre mantenendo una propria precisa autonomia; non è raro il caso che attori di queste compagnie vengano richiesti per comparsate o brevi parti in film girati localmente. Ciò non determina uno svilimento di funzioni, ma piuttosto un elemento di prestigio da accompagnare alla tradizione del gruppo per rimarcare l'originale fisionomia. Ed è una fisionomia artistica: è motivo di soddisfazione ricordare

le origini ormai remote della compagnia che aveva per guida ed interprete un noto (e deceduto) autore di testi dialettali. E' motivo di soddisfazione poter effettuare una stagione teatrale invernale ed una estiva con un elevato numero di repliche. Ed ancora, in casi limite, è motivo di soddisfazione avere nel cast attori retribuiti professionalmente.

L'elemento di maggior compiacimento è l'età dei componenti del complesso artistico, riportato come garanzia di esperienza e capacità teatrale. Infatti, molti attori sono di età avanzata e provengono da precedenti formazioni un tempo famose.

GRUPPO RURALE:

la costituzione di un gruppo operante in un piccolo centro agricolo (ed è il maggior numero delle compagnie), prende avvio da motivazioni del tutto marginali rispetto all'impegno od alla convinzione teatrale. Più forti sono gli stimoli alla socializzazione, allo stare bene insieme, a fare qualcosa per passare il tempo. E' sintomatico che i gruppi si formino presso centri di aggregazione naturali per la piccola comunità: la casa del popolo o la parrocchia.

Dalla analisi delle schede emergono le seguenti schematiche indicazioni:

- la data di costituzione è relativamente recente
 - la composizione rappresenta un fatto di aggregazione giovanile e per buona parte di sesso femminile.
 - il motivo di persistenza del sodalizio è canalizzato allo spettacolo organizzato in occasione della sagra paesana o del festival della stampa democratica.
 - che il denaro ricavato viene devoluto in massima quantità, in beneficenza o in opere sociali.
 - quasi mai esiste una ragione sociale.
- Ne risulta un quadro gestionale modificabile e modificato in tempi estremamente brevi

A questo punto sarà necessario addentrarci nel lavoro delle compagnie, mettendone in risalto le condizioni di affinità e trascurando volutamente le individuali particola-

rità. Tale precisazione viene fatta per due ordini di temi che: l'organizzazione pratica e gli aspetti "artistici" dello spettacolo.

ORGANIZZAZIONE PRATICA: accenniamo solamente alla eccessiva precarietà istituzionale delle attività di spettacolo in campo nazionale, la carenza di una struttura organizzativa e legislativa adeguata, la mancanza di risoluzione dei problemi e di attenzione a fenomeni nuovi: quali l'emergenza spontanea di produzione e la necessità di distribuzione di esercizio con controllo pubblico.

Passando alle valutazioni sul quotidiano di chi si trova ad agire nell'ambito teatrale risultano di estrema rilevanza i seguenti punti:

- questioni legali e fiscali
- questioni economiche
- le strutture

- Questioni legali e fiscali: i problemi che un gruppo incontra al momento della rappresentazione quando voglia operare in clima di "normalità", sono quelli della agibilità, SIAE, nulla-osta P.S.

a) agibilità: pochi gruppi sono provvisti di nulla-osta di agibilità teatrale, a causa dell'iter burocratico ministeriale, infatti bisogna spesso presentare più volte la domanda prima di ottenerlo.

Le compagnie che ne fanno uso sono quelle legate all'ENAL.

b) SIAE e nulla-osta P.S.: gli organi di pubblica sicurezza rilasciano il nulla-osta di rappresentazione di manifestazioni aperte al pubblico quando la formazione testimonia l'espletamento delle garanzie legali e di salvaguardia dei diritti di autore.

Tutto ciò significa che la compagnia deve avere il nulla-osta di agibilità, aver presentato il libretto dell'opera per il visto di censura e deve fornire la dichiarazione della SIAE di appartenenza o meno alle sue liste. (Con l'entrata in vigore del decreto 616 legge 382, tali norme di legge dovrebbero subire variazioni).

- Questioni economiche: il bilancio economico del sodalizio dipende, il più delle volte, dalla periodicità delle attività spettacolari (pochissimi sono i casi di contributi da parte di Enti o istituzioni). Il misero quantitativo di denaro che la compagnia trattiene per se, viene utilizzato per la sua sussistenza. Ne deriva che la compagnia non ha le possibilità economiche (oltre che la volontà) di avviare un processo di perfezionamento delle esperienze professionali; ad esempio l'acquisto di scenografie e costumi migliori, corsi di aggiornamento, ecc..
- Le strutture: la ricerca di spazi dove provare ed eventualmente allestire spettacoli porta i gruppi ad appoggiarsi a organizzazioni di cui le finalità confessionali e filosofiche non hanno minimamente importanza. Risulta chiara ancora una volta la precarietà delle attività. Via via che avanza la fase di degradamento fisico delle strutture sociali (a cui non corrisponde spesso un tentativo di recupero ragionato) prosegue di pari passo la difficoltà delle compagnie nel trovare spazi agibili; aggiunto a questo va l'alto costo d'affitto di sale private per l'eventuale rappresentazione.

Partendo da queste considerazioni che risultano essere talmente ovvie e banali si rivelano invece, paradossalmente, elementi di freno e di avvilimento della iniziativa teatrale. Basti pensare alla equità di oneri burocratici e fiscali di una piccola compagnia con una che opera a livello nazionale e di contro la disparità di strutture e mezzi a disposizione.

ASPETTI ARTISTICI: forse è improprio cercare di dare una definizione o una ripartizione in formulette a quegli aspetti che riguardano da vicino la vicenda artistica del gruppo, così densi di implicazioni psicologiche e sociologiche. Per comodità proviamo a suddividere attraverso le seguenti voci:

- il debutto
- la scelta del testo
- l'allestimento dello spettacolo
- il pubblico

Il debutto: il debutto della nuova compagnia paesana finisce per divenire un rito di canonizzazione del gruppo stesso. E tutto è basato su di una sorta di gioco corresponsabile fra pubblico ed attori. Il fatto di essere amici, conoscenti, parenti stimola

la evoluzione dello status sociale da ambo le parti per cui l'importante è il fatto in se e non l'opera rappresentata. Diviene ovvio allora che le immancabili incapacità sul piano dello specifico teatrale vengono largamente giustificate, e che il sodalizio si sente autorizzato a proseguire facendo calcolo (ingenuamente o debitamente) sulla ambiguità tra effettiva "abilità" e "simpatia" attribuitagli.

La non professionalità o meglio la superficialità diviene stile di vita della formazione, nonostante ciò traspare la malcelata convinzione di possedere una forte dose di "innata teatralità" e di essere senza ombra di dubbio impareggiabili.

Tanto è vero, come abbiamo accennato in altre parti del discorso, che sono poche le compagnie dialettali che possono sostenere con successo le rappresentazioni fuori dal loro luogo di origine e che quindi diano sufficienti garanzie di continuità e impegno artistico.

La scelta del testo: la ricerca di un nuovo testo è compito del capocomico che si rivolge a qualche compagnia più affermata (la quale ovviamente per motivi di temuta concorrenza cede i copioni che meno interessano) o per interposta persona presso qualche amico o familiare di autori deceduti o viventi.

Il testo da rappresentare deve contenere almeno due qualità essenziali e cioè: che l'opera sia già conosciuta dal pubblico e che stimoli l'ilarità.

Ne consegue che ricercate quelle peculiarità perseveranti per ogni spettacolo da allestire, si ha un riciclare degli stessi lavori, che nell'intreccio generale si assomigliano tutti, in cui l'unica variante è il valore artistico della compagnia che talvolta contribuisce a renderli ancora più anonimi e indifferenziati.

Su circa cinquecento tra commedie, farse, atti unici, scritti da vari autori dai primi anni del '900 ad oggi, da tempo ormai sono rappresentate quaranta/cinquanta opere la cui fortuna può risalire più che a favore critico del pubblico alla originaria facilità

tà di messa in scena: numero limitato di attori, scenografia povera, e così via.

Eppure esistono lavori che hanno avuto grande validità quando venivano rappresentati (seppure una volta solo poi giungeva il veto del podestà) ad un pubblico popolare, e parlavano di democrazia e di libertà in pieno regime fascista.

Oppure testi che si integrano perfettamente nella situazione socio-economica della realtà territoriale in cui vive il loro autore. La stragrande quantità di testi rimane perciò sconosciuta sia al pubblico che alla compagnia, la quale non ne sospetta neppure la esistenza e che quindi non sosterrà mai un processo di rinnovamento qualora ne fosse intenzionato.

L'allestimento dello spettacolo: l'allestimento dello spettacolo avviene in termini di assoluta familiarità; difficilmente una commedia viene montata con tempi professionistici, al contrario, la prova diventa occasione di passare molte serate invernali insieme; alla fine comunque l'impegno di portare a termine il lavoro viene rispettato. Anche in questo caso vi sono costanti precise a tutte, o quasi, le compagnie: la divisione dei ruoli, la recitazione, la scenografia, i costumi

Appare d'obbligo per ogni gruppo avere una diversificazione dei ruoli fra i componenti, e tutto ciò in rispetto alle tradizionali regole comicali; per cui il regista è sempre il capocomico, il macchinista è quello che mai avrà capacità recitativa, mentre il ruolo del suggeritore o rammentatore si mostra di fondamentale importanza al pari di quello degli altri attori.

Di conseguenza anche la recitazione avrà un suo stile (o non stile) definito. L'aggressività espressiva, la voce berciante, il gesto iperbolico, la grinta simpatica dei protagonisti contrasta nettamente con l'impaccio vocale o fisico dei partner minori, la loro assoluta estraneità alla scena, la non, pur minima, attitudine creativa. Spesso sarebbe sufficiente che gli attori imparassero la parte a memoria perchè la rappresentazione proseguisse più ritmata, meno dispersiva, meno noiosa.

Se vi è una caratteristica che accomuna tutti gli spettacoli, questa è l'approntamento scenografico. Sempre e comunque impostato sulla ricostruzione di un ambiente familiare: i mobili di gusto piccolo borghese degli anni 50/60 con tavolo, sedie, buffet sulla sinistra del palco ed il divanetto sulla destra, un ingresso centrale e uno laterale destro, alle pareti qualche volta quadretti di uso comune. E' senz'altro vero che le caratteristiche ambientali sono richieste dal testo, ma la non curanza nell'allestimento diviene condizionamento. La visione dell'insieme risulta estremamente approssimata e superficiale. Lo stesso vale per i costumi ed il trucco. La ricerca più spinta consiste nel grembiule e nel fazzoletto in testa della serva stupida o della vecchietta e nel talco per imbiancare i capelli. Ne esce la più completa standardizzazione tra una commedia e l'altra, infatti non è difficile vedere spettacoli di opere scritte nel '20 rappresentate come se fossero state composte da pochissimo tempo. E' chiaro che operazioni di questo genere anche se composte in buona fede, snaturano i contenuti del testo e ripropongono un costume di vita ampiamente superato dagli eventi storici, contrabbandando supporti di conservazione sottoculturale come momenti di ingenuità e spensieratezza popolare.

CONCLUSIONI: necessità di coordinamento

Al termine di questo lavoro di indagine e di analisi viene spontanea una domanda: che ruolo gioca la formazione dialettale nel complesso movimento del consumo culturale.

Intanto si può rispondere che sovente il gruppo è l'unico centro di produzione culturale della comunità in cui vive e come tale ha vaste potenzialità d'impatto sul tessuto sociale con funzione di tramite d'opinione. In secondo luogo può avere una rilevante incidenza nella struttura del mercato verso confini di nuova produzione per una nuova committenza.

E' vero che attualmente alla omogeneizzazione della offerta corrisponde una altrettanta omogeneizzazione della domanda e che tutto ciò causa una condizione di asepsi politica. E che questo tipo di sterilizzazione politica provoca il conseguente impoverimento dialettico della compagnia verso se stessa e con il pubblico.

Abbiamo visto però che il fine utilitaristico immediato: la necessità di spazi, la concorrenza ecc..., modifica la natura improvvisata del gruppo; ne amplifica il desiderio di discussione, di apertura, di contatto con la società; si verifica un incitamento alla capacità di analisi del mercato e della proposta culturale.

Certo le tendenze sono ad un livello embrionale e su interessi specifici, ma virtualmente mutabili con risposte in positivo, anche risposta, se pur parziale, all'industria culturale.

Non è impossibile pensare ad una forma di COORDINAMENTO FRA TUTTE LE ESPRESSIONI TEATRALI che proprio per la congenita singolarità territoriale comincia a lavorare sul tessuto sociale portando enormi modificazioni nei modi, nel costume dello spettacolo, nel costume di vita.

Un coordinamento quindi che permetta il superamento dei problemi contingenti ed innesti contenuti rappresentativi legati alla realtà territoriale.

ELENCO GRUPPI TEATRALI DIALETTALI OPERANTI NELLA PROVINCIA DI FERRARA

S C H E D E O R I E N T A T I V E

COMPAGNIA DIALETTALE S.VITTORE:

responsabile: Don Franco Dioli c/o Parrocchia di Sabbioncello
S.Vittore
data di costituzione: febbraio 1977
numero componenti: otto al di sotto dei 20 anni, tutti studenti
rappresentazione: una alla sagra paesana
finalità: beneficenza, socializzazione
ragione sociale: nessuna

QUELLI DI GRADIZZA:

Responsabile: Don Montoncello G. Carlo Via Provinciale 57, Gradizza tel. 86062
data di costituzione: 1967
numero componenti: sette tra i 20/30 anni, studenti, operai, impiegati
rappresentazione: feste popolari
tipo di rappresentazione: scherzi su cannovaccio

finalità: socializzazione
ragione sociale: nessuna

GAD ENAL ESPERIA:

responsabile: Occhiali Vittoriano, Via Anime Portorotta
data di costituzione: 1964
numero componenti: diciassette, dai 20 anni in poi, studenti,
operai
rappresentazioni: teatri, feste popolari
tipo di rappresentazioni: commedie scritte da V. Occhiali
finalità: socializzazione, comunicazioni sul sociale
ragione sociale: circolo ENAL, con agibilità

TEATRO MINORE DI FERRARA (ARCI):

responsabile: Orlandini Attilio, c/o ARCI Via Cortevicchia
59 - Fe - tel. 32135
data di costituzione: gennaio 1977
numero componenti: sedici, dai 20 anni in poi, dipendenti
comunali
rappresentazione: feste popolari
tipo di rappresentazioni: commedie di Pitteri
finalità: comunicazioni sul sociale
ragione sociale: circolo A.R.C.I., richiesta agibilità

G.G.L. TEGAZZINI ENAL:

responsabile: Gilli Franca c/o CRAL ENAL Via Mantova, 98
Vigarano Pieve
data di costituzione: luglio 1973
numero componenti: venti, dai 18 anni in poi, operai stu-
denti, impiegati, artigiani
rappresentazione: feste popolari, manifestazioni culturali
tipo di rappresentazione: commedie di vari autori
finalità: beneficenza, contributo CRAL, socializzazione,
comunicazione sul sociale
ragione sociale: circolo ENAL non agibilità

GRUPPO DI RUINA:

responsabile: Don Lorenzo Foglia, P.zza Garibaldi, 1 Ruina (Fe)
data di costituzione: 1976

numero componenti: dieci, sotto i 20 anni, studenti, operai
rappresentazione: case del popolo, feste popolari
tipo di rappresentazione: commedie tradotte dall'italiano
da Don Foglia
finalità: stare insieme, beneficenza, scautismo
ragione sociale: nessuna

COMPAGNIA TEATRO DI CENTO:
=====

responsabile: Beppe Zanarini, Via Matteotti 6 Cento (Fe)
tel. 902525
data di costituzione: 1970
numero componenti: venticinque, media età tra i 25/20 anni,
studenti, impiegati, insegnanti
rappresentazione: teatri
tipo di rappresentazione: tradizione ottocentesca (anche te-
sti in lingua)
finalità: professionistiche
ragione sociale: previsione cooperativa, richiesta agibilità

GAD GIOVANILE MIRABELLESE (ENAL):
=====

responsabile: Campanini Pierpaolo, Mirabello C.so Italia, 428
data di costituzione: 1960
numero componenti: 49, età media 28, di tutte le professioni
e mestieri
rappresentazione: locali parrocchiali, privati
tipo di rappresentazione: tradizionale, opere proprie
finalità: uso del teatro come forma aggregativa
ragione sociale: Circolo ENAL, agibilità

GRUPPO DELLA CASA DEL POPOLO DI CORONELLA:
=====

responsabile: Pelati Claudio Via Macello, 2 Coronella
data di costituzione: gennaio 1977
componenti: venti, età media 25 anni
rappresentazione: festa dell'unità, fiera del paese
finalità: socializzazione, comunicazione sociale
ragione sociale: Circolo A.R.C.I., richiesta agibilità

LA ZO' A LA BONA:
=====

responsabile: Marinella Ferrioli, Via Raffanello, 77 Baura
Lorenza Dall'Olio, Via Scornia, 51 Baura

data di costituzione: gennaio 1974
componenti: venti, età media 19 anni
rappresentazione: festa dell'unità, sagra paesana, teatro
finalità: socializzazione
ragione sociale: nessuna

GRUPPO ARCI SAN NICOLÒ:
=====

Responsabile: Rino c/o Casa del Popolo San Nicolò, Via del
Pontino

data di costituzione: gennaio 1976
componenti: dieci, età media 22 anni
rappresentazione: sagra paesana
finalità: comunicazione sociale in e per San Nicolò
ragione sociale: circolo ARCI senza agibilità

COMPAGNIA STRAFERRARA:
=====

Responsabile: Beppe Fagioli Via Mortara, 84 - FERRARA - Tel. 38187
data di costituzione: 1930
componenti: età mista; giovani 22/24, media 45
rappresentazioni: teatri (stagione stabile)
finalità: professionismo
ragione sociale: agibilità

EULVIQ DE NIGRIS

teatro di base e territorio: coordinamento

L'incontro dei gruppi dialettali, nella rassegna collegata a questo convegno, pone ancora una volta, in termini generali, il problema dei gruppi teatrali di base, nel loro rapporto con il territorio e nelle forme di coordinamento.

Il fenomeno, su cui solo in questi ultimi anni si è posta una concreta attenzione, risale agli inizi degli anni 60 con la grande diffusione di gruppi teatrali spontanei, di base, non professionali; stimolati per lo più da modelli culturali stranieri (ispirantisi alla scuola del Living Theater, ai laboratori di Grotowski, al Bread and Puppet di Peter Schumann) e più recentemente dalla esperienza del decentramento e dell'animazione teatrale, dall'Odin di Eugenio Barba, dalla spinta organizzativa del Piccolo Teatro di Pontedera.

A tutt'oggi si parla di più di 3000 gruppi esistenti in Italia.

E parlando di questo argomento, non si può prescindere dal convegno di Casciana Terme (18-20 marzo '77) che, pur nella sua congestione organizzativa, è stato il primo tentativo a carattere nazionale di fermare l'immagine di una realtà così eterogenea che presenta differenti sfaccettature rispetto al territorio in cui si colloca.

Da Casciana Terme si aspettavano molte indicazioni: i gruppi teatrali di base una verifica, una prospettiva, un confronto diretto; le istituzioni indicazioni precise per una eventuale collocazione dei gruppi; i critici e gli studiosi una constatazione concreta del problema; i più, forse, di carpire, magari senza farsene accorgere, la vera definizione di gruppo teatrale di base.

Perché la confusione, che ancora circonda questo problema, deriva anche dalla denominazione "di base" (di chiara matrice sessantottesca) che sollecita più una spiegazione teorica, che una reale comprensione di bisogni.

Il documento politico conclusivo di Casciana ha cercato di superare questo "impasse" focalizzando alcuni aspetti principali di questo fenomeno teatrale.

Esso, oltre a considerare i gruppi di base come movimento, li definisce come aggregazione di bisogni, che stabilisce un rapporto stabile con il contesto in cui opera, per permettere un confronto delle reciproche realtà politico-culturali ed un'analisi collettiva dei rapporti sociali, ma anche la partecipazione consapevole alla lotta di classe;

rivendicandone il riconoscimento da parte delle istituzioni non come pura e semplice esistenza, ma con l'individuazione di un ruolo specifico nell'ambito più generale di un'organica azione di promozione e programmazione culturale. Stabilito anche, una specificità culturale di questi gruppi, derivante dalla presa di coscienza ed elaborazione del contesto in cui operano, evidenziando la necessità che oggi essi hanno di aggregarsi per esprimersi insieme, nei luoghi della loro cultura, qualificando il proprio lavoro (esigenza reale).

Tutti questi punti elaborati e discussi nei tre giorni del convegno da vari gruppi di lavoro, sono scaturiti anche da incontri preliminari effettuati in varie regioni d'Italia. Questi incontri hanno permesso la costituzione di forme di coordinamento regionale laddove esisteva, principalmente da parte degli stessi gruppi, una maggiore coscienza politica ed una precisa adesione al problema (ad esempio i gruppi teatrali lombardi, che, riusciti ad organizzare in queste forme di coordinamento, sono stati un po' i monopolizzatori del convegno ed in massima parte i realizzatori del documento conclusivo). Dando quindi, a posteriori al convegno, una occhiata alle altre realtà regionali, ci accorgiamo come, pur essendo ancora il problema lontano da una precisa collocazione nell'arco delle attività teatrali-culturali del territorio, si sia già arrivati ad incontri, verifiche, rassegne che hanno perlomeno permesso un censimento dei gruppi ed una più chiara visione del lavoro da essi svolto.

In riferimento alla nostra realtà regionale non si può certamente dire che vi siano state delle grosse spinte organizzative: l'influenza del convegno di Casciana Terme ha senz'altro caratterizzato in modo positivo una certa attività dei gruppi locali, unita ad un miglioramento e forse ad una preliminare definizione del loro rapporto con l'associazionismo democratico.

Ma, a parte questo, i momenti che essi sono riusciti ad organizzarsi in incontri e scambi di esperienze sono stati ancora pochi.

Se non si è riusciti per difficoltà oggettive ad effettuare un incontro a carattere regionale che permettesse un primo confronto, si è comunque contribuito all'analisi del fenomeno anche nell'ambito universitario, considerandolo attraverso una prima fase di ricerca teorica ed una seconda di confronto diretto con alcuni gruppi teatrali.

Infatti, nell'ambito del corso di Drammaturgia del DAMS (Prof. Giuliano Scabia) si è dedicato quest'anno un seminario di studio all'argomento "gruppi di base", invitando gruppi bogliognesi, della nostra e di altre regioni.

L'iniziativa, organizzata con la collaborazione di alcune

forze istituzionali cittadine (la Galleria d'Arte Moderna, la Federcoop, il quartiere Irnerio), ha avuto la possibilità di realizzarsi anche grazie al contenuto costo economico. Questo ha messo in evidenza la diversità dei costi, e la volontà di adesione ad alcune iniziative da parte di questi gruppi (una adesione a volte dettata esclusivamente da motivi politici e d'interesse) che rischiano però in questo modo di essere strumentalizzati, di dover lavorare sottocosto, di ripiegare su forme autonome di gestione economica (nella quasi totalità dei casi).

In ogni caso, questi incontri/laboratorio si ponevano come momento di avvicinamento da parte degli studenti del DAMS (potenziali operatori nel settore teatrale) e di vari operatori culturali, alla problematica "gruppi di base". Una problematica che il più delle volte è vissuta da gruppi che hanno origine dalla stessa matrice universitaria. (A Bologna il DAMS ha influito molto, ed influisce tuttora, sulla nascita di queste aggregazioni spontanee).

La discussione che gli incontri/laboratorio venivano a creare, ci ha fatto individuare alcuni momenti essenziali (punti di riflessione) che possono contribuire a caratterizzare questa massa eterogenea.

Da un lato la scelta di un teatro fuori mercato: come occasione di aggregazione, come strumento di lotta politica, come soddisfazione del bisogno di produrre oltre che fruire cultura, come servizio culturale (l'ipotesi di un teatro fuori mercato è uno dei punti da cui nasce la logica dei gruppi di base). La volontà del ribaltamento del tipo di logica legato al discorso finanziario dei borderò (un'istanza per la verità comune anche ai gruppi sperimentali), al riconoscimento della attività teatrale attraverso prodotti. Senza con questo voler distruggere lo spettacolo come dinamica creativa del gruppo, ma cercando di avere anche la possibilità di crearsi tutta una serie di esperienze omogenee allo stesso.

Un teatro nel quale, a queste condizioni è difficile sopravvivere, e che, non ancora venutasi a chiarire l'ipotesi di una nuova professionalità (la prospettiva delle cooperative teatrali di base), vede il ripiegare di molti verso condizioni burocraticamente tradizionali (compagnie a formazione sociale, cooperative teatrali, con grossi oneri economici) oppure verso condizioni (amatoriali/occasional).

Dall'altro verso il teatro come mestiere: il gruppo di base come stato di passaggio alla professione teatrale, lo orientamento verso la cooperativa, la scelta dell'animazione. Uno stadio quindi intermedio verso un inserimento nelle strutture "ufficiali". Ed anche la scelta dell'animazione viene a

volte dettata da soluzioni di ripiego.

Infine la proposta culturale dei gruppi in senso generale, nel dubbio della loro condizione subalterna: il rapporto con le istituzioni, con le realtà culturali e politiche territoriali, con gli altri gruppi; l'organizzazione del lavoro all'interno nella scelta delle tecniche e dei mezzi espressi vi usati (teatro di parola, pantomima, burattini, clowns, azioni di strada, ecc.); la scelta o meno di fare spettacolo, il rapporto con il resto della cultura teatrale.

E' stato molto interessante rapportare tutto questo discorso alla realtà bolognese (a livello istituzionale molto diffidente nei confronti di questi gruppi) dove ci si muove, purtroppo, su strascichi di vecchi antagonismi tra gruppi sperimentali e gruppi di base; un antagonismo reciproco che ha visto all'interno di segreterie e commissioni di coordinamento la lotta per la divisione dei gruppi cosiddetti professionisti, da quelli cosiddetti "spontanei". A volte prendendo addirittura una lottizzazione della città in aree di intervento.

Ancor oggi, le passate esperienze negative, unite al disinteresse istituzionale teatrale, ed al disinteresse della maggior parte della stampa locale, ha contribuito alla scarsa incisività dei gruppi di base facendo assumere a questo termine un significato dispregiativo.

Eppure, questo teatro, il teatro dei gruppi, che ancora in qualche giornale di provincia viene incasellato come teatro "minore", anche da noi è importantissimo. Costituisce uno dei momenti più vivi della realtà teatrale, e forma un sotterraneo tessuto, incompleto ed in generale isolato da se stesso, che opera in modo tenace nei quartieri, biblioteche, circoli, in vari momenti aggregativi ed in spazi autonomi.

C'è quindi la grossa necessità, a livello regionale, di promuovere incontri e momenti pratici di confronto dei lavori svolti (per questo mi sembra interessante la rassegna unita a questo convegno, come momento di confronto dei vari allestimenti, senz'altro da riproporre nel rapporto con un più generale quadro politico/culturale teatrale). Superando ben presto la fase teorica di studio del fenomeno, passando concretamente alle fasi pratiche.

Coinvolgendo, direttamente nell'organizzazione, gli stessi gruppi teatrali, individuandone alcune caratteristiche comuni (vi sono ad esempio nella nostra regione molti gruppi che operano nel campo del teatro per ragazzi) ed arrivando alla definizione di alcuni spazi che riescano ad essere caratterizzati dal lavoro di questi gruppi. Creare insomma una specie di circuito che si ponga nella giusta ottica di aprirsi alle esperienze dei gruppi che altrimenti in massima parte,

reagiscono con la fuga da ogni momento di produzione/distribuzione culturale verso momenti autogestiti che spesso, purtroppo rimangono isolati.

Arrivare quindi anche ad una qualificazione del lavoro da essi svolto, avvalendosi dell'ausilio di quei gruppi che, in stretto rapporto tra loro, non riescono ancora a farsi promotori di un collegamento generale, fatto non solo di rapporti interpersonali, ma effettivamente aperto e comunicante con le varie realtà esistenti.

proposte per un laboratorio di teatro nell'argentano

Più che formulare alcune possibili relazioni ad implicazioni di lavoro tra il tema del convegno ed il tentativo di costituzione di un laboratorio di ricerca e sperimentazione, credo sia opportuno precisare origine ed ipotesi di massima che hanno determinato in sede ATER la decisione di aprire ad una attività laboratoriale che interessasse e si riferisse al territorio di Argenta.

Le attività svolte, infatti, non consentono ancora di valutare ed analizzare specifiche proposte ed iniziative di lavoro.

L'ATER, Associazione dei Teatri Emilia Romagna, ha dall'epoca della sua costituzione teso ad estendere capillarmente sul territorio regionale le occasioni per spettacoli teatrali, adempiendo ad una importante funzione di promozione culturale; con l'Assemblea di Faenza (aprile 1977) è stata sancita dagli associati all'ATER la volontà di intervenire anche a livello di produzione di lavori e di attività concorrenti il teatro, dando vita ad Emilia Romagna Teatro.

Questa nuova dimensione dell'intervento ATER ha determinato una più precisa connotazione dell'intervento e della pratica culturale dell'ATER, qualificando il significato della sua esistenza non solo come mera organizzazione-distribuzione di occasione per assistere a spettacoli teatrali, ma definendone un ruolo quale punto di riferimento attivo nel campo della produzione teatrale e della sollecitazione a costruire situazioni per una permanente attività culturale.

Tale prospettiva sarà perseguita attraverso due linee di condotta: una prevede la convenzione con alcune compagnie che allestiranno spettacoli in accordo con Emilia Romagna Teatro e che principalmente per quanto concerne la compagnia degli Associati darà vita ad un rapporto che prevede la scrittura dei componenti quest'ultima da parte di Emilia Romagna Teatro stessa per le stagioni 77/78 - 78/79; l'altra prevede l'apertura sul territorio regionale di alcuni laboratori in grado di operare attraverso un complesso di attività interdependenti, finanziate ed una situazione di animazione permanente sul territorio con momenti parziali di sintesi espressiva.

Il territorio di Argenta è stato individuato in quanto riferimento storico-culturale particolarmente ricco di elementi di socialità, di vivace dialettica politica, di consolidate forme di vita e di lavoro associato.

Questi si è ritenuto costituiscono una possibile base per costruire più salde relazioni tra modelli comportamentistici e la espressività di forme culturali originali ed au-

tonome.

Con tali premesse di ordine generale si è iniziato il lavoro di aggregazione tra studenti, insegnanti, associazioni culturali e del tempo libero, cooperazione, commissione della Biblioteca, semplici interessati.

Si è dato corpo ad un piano di massima e sono state condotte le prime esperienze di lavoro, a proposito delle quali si tornerà più avanti.

Ciò che preme sottolineare è il significato che discende dall'esistenza di un "Laboratorio di Ricerca e Sperimentazione", il carattere complessivo di proposta culturale cui è ispirato, la possibilità, ed insieme necessità, di identificare le iniziative, i settori di attività, il sistema di relazioni ed integrazioni tra questi come ipotesi di funzionamento per una permanente situazione di animazione culturale.

Tale situazione ha quale ambito di riferimento il territorio, la sua evoluzione storica, i suoi connotati economici e culturali; la ricchezza e la originalità di questo quadro esprimono caratteri passati e presenti nel "mondo del lavoro", nelle sue tradizioni di lotta, nel suo linguaggio, nelle capacità creative di movimenti, di condizioni, di strutture e forme istituzionali in grado di riassumere ed interpretare lo stato sociale e la cultura della popolazione argentina.

Compito del laboratorio sarà di comprendere ciò ed attivare strumenti e metodi affinché si liberino potenzialità espressive.

Gli incontri preliminari tra coordinatori dell'ATER e Commissione della Biblioteca allargata ad alcuni rappresentanti dell'ARCI, della Scuola, del Centro Studi Don Minzoni, del Fotocineclub, della Cooperazione hanno consentito di approntare indirizzi di lavoro e presupposto alcuni settori di attività.

In pratica sono state individuate quali possibili direzioni di lavoro:

Il territorio auspicando una ricerca ed un rapporto, i più estesi e generalizzati possibile, nei confronti dell'evoluzione storica, dei suoi protagonisti, delle tappe salienti di quel processo.

La cooperazione poichè modello sociale e produttivo fondamentale nella ricostruzione, nel consolidamento e nello sviluppo del tessuto economico argentino.

La Scuola alla ricerca di proposte didattico-pedagogiche che si ispirino alla realtà esterna ed a questa riferiscano risultati ed iniziative.

Sono stati poi avviati due settori per l'attività laboratoriale specifica:

- teatro
- videotape

ed un settore che curerà tutte le iniziative inerenti la ricerca sul territorio.

Alcune di queste prospettive di lavoro meritano qualche cenno, vuoi per ciò che è stato realizzato o lo sarà a breve scadenza, vuoi per comprendere la natura di alcune difficoltà incontrate.

La Scuola - Si mira all'interessamento di tutti gli ordini scolastici presenti nell'argentano. Al momento attuale l'unica proposta operativa è stata rivolta al Liceo Scientifico ed all'Istituto Professionale. Si è progettato di svolgere un'attività di studio e seminario, indirizzata agli Insegnanti, con la finalità di giungere all'acquisizione di dati e strumenti che si prestino ad un'utilizzazione in chiave didattica attorno al problema del linguaggio e della comunicazione con particolare attenzione ai caratteri peculiari dei modelli espressivi propri del nostro territorio. Tale iniziativa è stata già illustrata al Collegio dei Docenti del Liceo Scientifico Don Minzoni, verrà ripresa e si ritiene attuata nei mesi di settembre-ottobre 1977.

La Cooperazione - Rappresenta in questa fase l'interlocutore principale; alla Cooperazione sono state rivolte le prime ipotesi di lavoro e le prime attività sul campo, nel convincimento che la struttura cooperativa nel nostro territorio, detenga o comunque tale eventualità gli vada riconosciuta, i connotati fondamentali oggetto di studio e valutazione da parte del laboratorio. E' stata condotta una prima "attività sperimentale di ricerca" con gruppi di donne-braccianti della Coop.va Agricola intercomunale; è stata discussa e giudicata positivamente la opportunità di compiere una ricerca sull'evoluzione storica del movimento cooperativo, in collaborazione con la Coop. Muratori Riuniti ed il Centro Etnografico Ferrarese; è stato ipotizzato uno studio per la progettazione di un insieme di attività per l'utilizzazione di "Villa Vittoria".

Si è detto sono stati proposti inizialmente tre settori di attività: ricerca - teatro - audiovisivi.

Ricerca - Nel settore ricerca vengono affrontate tutte le iniziative inerenti la documentazione ed il coinvolgimento; il gruppo che vi lavora si rapporta agli altri settori, ai quali fornisce materiali, dati, conoscenze e dai quali trae ispirazione per le iniziative sul campo e nuove metodologie nel condurle. In questa prima fase del lavoro è stato condotto in forma sperimentale (in tre momenti, tre giornate precedute da riunioni di preparazione) un incontro con un gruppo di braccianti della Coop.va Agricola Intercomunale. Il lavoro di ricerca viene condotto sia per quanto attiene l'analisi delle metodologie di lavoro, sia per ciò che riguarda lo specifico dell'attività in collaborazione con il Centro Etnografico Ferrarese.

Teatro - In collaborazione con la Cooperativa Teatrale "Il Collettivo di Parma" sono stati affrontati e discussi temi concer-

nenti lo specifico teatrale, la metodologia di ricerca, di traduzione scenica ed interpretazione. E' stata discussa e valutata l'esperienza in questo settore del "Collettivo di Parma" e misurate le implicazioni e gli aspetti alla luce delle esigenze del laboratorio. Tre sono stati gli incontri tra Collettivo di Parma e gruppo teatro del Laboratorio di cui due si sono svolti nella Sala della Biblioteca Comunale ed uno nella Casa del Popolo di S.Nicolò ove è presente un gruppo di ragazzi fortemente motivato ed attivo di questo settore di iniziativa culturale.

Audiovisivi - In tre incontri successivi tenutisi nella Sala della Biblioteca Comunale è stato compiuto un lavoro di studio ed apprendimento delle tecniche di utilizzazione del "Videotape", sia per quanto attiene la meccanica capacità di fare funzionare lo strumento, sia per ciò che riguarda una sua corretta utilizzazione in relazione all'obiettivo della ricerca, all'ambito sociale e culturale cui l'uso del videotape è rivolto, alle istanze di documentazione o di comunicazione attiva cui ci si vuole riferire. Sono poi state effettuate due registrazioni a titolo sperimentale che hanno consentito ad alcuni componenti il gruppo di lavoro (in particolare membri del fotocineclub) di appropriarsi in modo più che soddisfacente delle tecniche e dei metodi di ripresa. Le attività del gruppo audiovisivi sono state condotte e lo saranno anche per il futuro più immediato in collaborazione con il Centro Audiovisivi del Comune di Ferrara.

Questi i settori di attività attorno ai quali hanno lavorato circa 50 tra ragazze e ragazzi; chi motivato ed interessato a livello personale, chi attraverso gruppi organizzati od associazioni che al momento partecipano alla costituzione del Laboratorio, tra i quali vanno citati; il gruppo di animazione culturale di S.Nicolò, la filodrammatica di Con sandolo, l'ARCI il fotocineclub, il Centro Studi Don Minzoni.

E' quindi in atto un tentativo di riassumere ed interpretare l'insieme delle categorie espressive proprie della popolazione argentana; viene di nuovo riproposto il problema del come "fare cultura", non tanto nel convincimento di pervenire alla realizzazione di modelli finalmente vincenti, ma nello auspicio di creare presupposti per continuare in tale ricerca, consolidando il processo di appropriazione da parte di strati crescenti di popolazione favorendo le capacità per definire il proprio ruolo di soggetti di espressione culturale.

CONCLUSIONI

A conclusione degli interventi programmati nell'ambito del convegno, si è aperto un dibattito fra i relatori, che ha contribuito a puntualizzare alcuni dei temi fondamentali emersi nel corso dei lavori.

G. Liotta rileva che nel convegno molto si è parlato di teatro, di cultura e poco dei "destinatari"; sarà utile in futuro trattare ed approfondire quest'ultimo tema. Propone quindi una linea di intervento, già indicata anche nelle relazioni di R. Sitti e di P. Natali, che si traduca in una operazione di "scambio" tra le culture. E' possibile un'ipotesi di "baratto" fra teatro dialettale e teatro tradizionale, fra teatro dialettale e teatro d'avanguardia? Quali sono i contributi che se ne potrebbero ricavare? Una simile operazione ha per obiettivo l'ampliamento dell'orizzonte di comprensione e di comprensibilità del teatro popolare, non certo per impopolarità di questo bensì per allargare il suo territorio di intervento, il suo momento di analisi e di verifica nelle realtà locali e in quelle più generali.

S. Altafini, a proposito del rapporto fra teatro dialettale e teatro "in lingua", invita a riflettere sui programmi presentati negli ultimi cartelloni teatrali; in alcuni di questi compaiono, insieme, lo spettacolo leggero, lo avanspettacolo, il teatro "colto" ecc. Questa standardizzazione e omogenizzazione della proposta nasce soprattutto dalla richiesta, vera o falsa, di un prodotto di questo genere.

Il teatro "intellettuale" ha stancato, per cui si ricorre ad una forma teatrale che, in qualche modo, "faccia ridere".

Il pubblico accetta queste operazioni, proprio perchè nascono da una standardizzazione di tutti i messaggi offerti. Tutto ciò che è di proprietà dell'intellettuale non diventa proprietà del pubblico "minuto", che colto di una sua "cultura", rifiuta l'altrui, anche se questa si riallaccia al discorso popolare. Il rifiuto e la crisi delle istituzioni, le difficoltà di intervento di chi si pone come "traduttore", lo stato confusionale in cui si trova coinvolto il pubblico provocato dalla standardizzazione e omogenizzazione dei messaggi, sono i termini principali della crisi.

M. Vedovelli riprende il tema dall'ottica dell'educazione linguistica. Al momento attuale le linee direttrici della

educazione linguistica democratica si trovano in un momento di stasi, che richiede riflessione. Si riscontra la necessità di riportare in sede scientifica adeguata le tecniche didattiche, togliendole dalla pratica artigianale e dall'approssimazione. Questi giorni di lavoro hanno fornito la possibilità di individuare una possibilità di soluzione. Le esperienze di drammatizzazione che si svolgono nelle scuole, le esperienze di animazione teatrale forniscono elementi preziosi per andare verso una soluzione del problema delle tecniche didattiche per un'educazione linguistica democratica. Le linee di intervento di quest'ultima sono state quelle di recuperare il bagaglio culturale portato dal dialetto, in questo si è potuto constatare quanto sia ricco questo bagaglio e quali problemi comporti. Occorre che la scuola diventi un laboratorio di sperimentazione del dialetto e delle tecniche della "simulazione" e della "finzione" (drammatizzazione, animazione ecc..).

I. Lisi riprende il tema dell'importanza del dialetto come forma culturale viva e ne sottolinea la funzione democratica, invita a riprendere nel documento finale i seguenti aspetti emersi dal dibattito intorno ai temi del convegno: "....accanto alla positività delle forme in dialetto e in vernacolo è utile considerarne attentamente gli aspetti pericolosi La standardizzazione del linguaggio, in generale, operato dai mezzi di comunicazione di massa svolge una funzione negativa Il dialetto è da considerarsi parte integrante dei beni culturali ed etnoantropologici... E' indubbiamente importante il ruolo e la funzione dell'animazione nella pratica delle tecniche educative linguistiche ed è altrettanto utile prestare attenzione a tutti gli aspetti "equivoci" che l'animazione comporta". A proposito dello uso del dialetto nel teatro, A. Cavalieri sintetizza alcune posizioni emerse nel corso dei lavori del Convegno, che riflettono, se non contraddizioni, almeno differenze di impostazione e di sviluppo del tema.

Molto schematicamente si sono rivelate nel dibattito almeno due direzioni: mantenimento inalterato delle forme di teatro dialettale e mutamento dei contenuti in altri più progressivi; negazione di usi "disinvolti" delle forme di teatro popolare e necessità di recupero e ripristino delle forme "originali".

M.Tani, assessore alla cultura del Comune di Copparo, riprendendo la proposta di Sitti sull'impossibilità di concludere il convegno con un documento sintetico e programmatico, sottolinea la necessità e l'urgenza di iniziare un serio lavoro per approfondire i temi dibattuti che coinvolgono, non solo problemi a carattere specialistico, ma l'organizzazione e la programmazione culturale.