

teatro

De Bosio,
Ruzante e la « partecipazione »

I dialoghi del Ruzante, lo spettacolo andato già in scena un paio d'anni fa alla prima Rassegna internazionale dei teatri stabili, e ora presentato da Gianfranco De Bosio in edizione pressoché definitiva per il Piccolo Teatro di Torino, si presta a numerose considerazioni, di vario genere. L'accuratezza filologica raggiunta ormai nei confronti dei testi da numerosi studiosi tra cui spicca lo Zorzi, l'alto livello di acquisizione dell'« anima » ruzantiana cui è pervenuto De Bosio, la maturità espressiva di Glauco Mauri, tanto per fare degli esempi, sarebbero già rilievi tali da meritare la più attenta considerazione. Valga qui l'averli solo accennati, per tentare invece di svolgere qualche riflessione intorno alla collocazione che possiamo dare allo spettacolo nell'attuale momento della scena di prosa italiana. Ci preme cioè di cogliere se questi *Dialoghi*, presentati oggi alle soglie degli anni '70 ormai, rappresentano solo uno dei risultati più validi raggiunti dal nostro teatro in questo dopoguerra, una sorta di coronamento degli sforzi compiuti, o se non piuttosto in essi siano rilevabili segni importanti di un modo più nuovo di far teatro, vale a dire più rispondente alle esigenze che già si pongono oggi e che sempre più verranno ponendosi nei prossimi anni. E inoltre ci interessa pure rilevare se questi

segni esprimono una necessità globale, non soltanto quindi delle intemperanze o comunque delle spinte isolate e settoriali della comunicazione teatrale.

La ricerca ci sembra interessante, perché si colloca nell'ambito del processo di revisione, cui man mano si stanno sottoponendo certi concetti generali, che sono sintetizzati in formule di molta fortuna, quali « teatri d'arte », « teatri stabili », teatro « servizio pubblico », « teatro popolare ». Espressioni tutte che hanno significato un impegno nuovo assunto dalle forze più vive del nostro teatro del dopoguerra, soprattutto in ordine al problema fondamentale dei rapporti teatro-società. Quest'ultima era vista come qualcosa di strutturato e di articolato secondo schemi che non rispettavano esigenze di sviluppo democratico, quali i fattori politici più recenti avevano condotto a maturazione. Una società dunque da cambiare, secondo processi di evoluzione, che mutassero i rapporti di equilibrio e di forza all'interno. E a questo scopo il teatro avrebbe potuto dare il suo valido contributo, aiutando gli uomini a « cambiarsi ». Il teatro visto allora come luogo per acquisire una coscienza critica nei confronti dei problemi posti; quindi servizio rivolto alla collettività, che se ne servisse come d'un diritto-dovere insieme, come fonte di energie culturali e di rinnovamento.

L'aver scelto come ambito prevalente del teatro la questione sociale poteva già costituire un limite in partenza e rischiare di insterilire alla distanza l'intero moto di rinnovamento. Ma la scelta in un certo senso fu compromessa

dalla specifica attenzione dedicata al poeta cui principalmente si è rifatto in questi anni il nostro mondo teatrale, in maniera più o meno marcata; a quel Bertold Brecht cioè, autore e in genere uomo di teatro molto più dogmatico che non dialettico alla distanza, creatore di un mondo di parabole, che si reggono più sull'ambiguità che non sul dialogo e sulla dialettica interna. Si sono ottenuti quindi risultati vari, e talvolta di grande fortuna; ma molti sono anche venuti via via acquisendo la coscienza che, se si fosse continuato entro quegli schemi, la società non si sarebbe di certo cambiata; anzi. La stessa ricerca rischiava ormai di porsi su un terreno molto sterile, di approfondimento singolo e di elaborazione di dati parziali.

Concludere dopo una simile esperienza storica, la quale pur ha avuto — lo si è detto — i propri meriti, che nel rapporto teatro-società il primo non debba porsi come mezzo per cambiare la seconda, che tra l'altro è rimasta per molti tratti a livelli vicini a quelli iniziali, sarebbe senz'altro errato. C'è un processo di interazione reciproca fra i due termini, di dialettica, che non sono certo gli errori di una generazione a cambiare; semmai questi ultimi aiutano a meglio capire quale può essere la strada da seguire, se si vogliono raggiungere certe mete e certi risultati.

Per cui il problema consiste oggi nella ricerca di un contenuto « nuovo » di quelle formule, rigenerandole secondo esigenze più proprie e meglio rispondenti a cultura e sensibilità di oggi.

È in questa linea che ci pare si sia posto Gianfranco De Bosio, incentrando la propria scelta attorno a due mo-

tivi, tra gli altri, fondamentali: una realtà nazionale e popolare, come materia su cui lavorare; e un vero metodo dialettico, che porti lo spettatore non solo a discutere una tesi proposta dal palcoscenico, ma ad intervenire criticamente misurando le proprie possibilità di « partecipazione ».

Anzi, diremmo che svolgendo il proprio discorso secondo questa particolare angolatura della *partecipazione*, o meno, degli italiani ad una certa realtà, egli abbia individuato un tema centrale e ricco di possibilità per molti aspetti ancora da scoprire. È in questo senso almeno che per noi si può parlare del teatro che egli fa come d'un « teatro popolare », esattamente nella misura in cui il suo intervento critico è volto ad individuare un male nazionale tipico: il porsi cioè del nostro popolo non come soggetto della storia, bensì come oggetto, almeno nel senso di una volontà più o meno coscientemente abdicata, in ogni caso costretta e diretta dall'esterno, magari da una minoranza.

E a questo proposito la scelta del mondo ruzantiano è estremamente qualificante, proprio in quanto il mondo del poeta pavano è ricco di personaggi-vittime, ora della paura, ora della fame, ora della passione. Essi contemplanò le loro disgrazie; succubi della guerra o dell'ingiustizia degli altri o di qualche altra condizione, quasi naturalmente giugono a farsene una ragione o esplodono in gesti assurdi, con nessuna pretesa rivendicativa. E il Ruzante, con estrema obbiettività, li osserva e li registra, li lascia crescere non solo come personaggi, ma come veri e propri uo-

mini, qualificandoli con l'uso del dialetto.

De Bosio raccoglie questo mondo, senza contaminarlo con la pretesa di mostrarne un'attualità, che già risalta dalla materia propria, dal suo stesso porsi e svolgersi, secondo certi equilibri e certi rapporti. In altre parole: non vuole soltanto venirci a dire brechtianamente, che oggi ci sono mali come la guerra, la povertà, la fame, la paura, che esistevano anche in altre epoche, ripresentandoci quel materiale con intenzioni didascaliche. Sua preoccupazione è offrirci un mondo poetico che, oltre ad avere contenutisticamente alcune analogie col mondo odierno, è in grado di rivivere oggi con una forza di dialettica interna, che permette poi veramente allo spettatore di operare delle scelte singole e proprie. La sua obiettività ci sembra che raggiunga livelli davvero notevoli; non ci propina cioè il « messaggio » o la chiave ideologica, ma una realtà articolata e complessa; non offre soluzioni bell'e pronte a degli

uomini degli anni '70, che tra l'altro sarebbero pronti a respingerle almeno per una sorta di diffidenza cui molte cose li hanno abituati, ma uno sguardo sulla vita gettato con estrema libertà.

Ed è proprio questa sostanziale libertà che gli permette di coinvolgere lo spettatore, di sollecitarne l'intervento critico, di misurare le proprie possibilità di « partecipazione » e di essere soggetto della storia di cui si trova a far parte. In questo senso De Bosio si rivela sostanzialmente molto più rivoluzionario di quanto non lo siano stati altri registi o uomini di teatro, che pure hanno operato in terreni ideologici a lui affini, riuscendo a fare un vero teatro di rapporto, aperto.

Ed anche, ci pare, si pone fra i pochi uomini della scena italiana in grado di dire qualcosa di nuovo in questo momento, in cui un'epoca del nostro teatro è irrimediabilmente chiusa e un'altra è ancora in buona parte da costruire.

Marco Garzonio