

La vocazione “produttiva” del teatro bresciano

di Renato Borsoni

Nascita di una vocazione

Brescia è una delle pochissime città italiane dove si *produce* teatro senza soluzione di continuità da almeno una trentina d'anni, uno spazio di tempo che può sembrare approssimativo, ma lo è solo perché riesce difficile attribuire una datazione certa a un avvio non facile da decifrare.

Infatti, fino dal 1953, dopo la disgregazione della storica tradizione delle filodrammatiche causata in un primo tempo dal trionfo del cinema poi dall'avvento della televisione, cominciava a formarsi un primo nucleo di irriducibili con intenzioni, questa volta, professionistiche.

Si chiamò “Piccolo teatro della città di Brescia” – così, scopertamente –, assunse la ragione sociale della cooperativa (la prima in Italia nel settore, e con largo anticipo) e riuscì a produrre spettacoli per alcuni anni, con fasi alterne e con risultati che in qualche caso riuscirono ad attirare sulla nostra città le prime attenzioni degli ambienti specializzati nazionali. Vico Faggi (alias Alessandro Orengo, o viceversa) ricordando affettuosamente quel periodo che preludeva al suo esordio nel '63 come drammaturgo, auspicava recentemente in un elzeviro sul *Giornale di Brescia* l'interessamento degli studiosi locali per quel periodo della vita culturale cittadina che avrebbe influito in modo decisivo sulla nascita, all'inizio degli anni Sessanta, della Compagnia della Loggetta e del successivo assorbimento di questa nel Centro Teatrale Bresciano.

Per la piccola verità storica, io non sono da annoverare nel gruppo degli antesignani dell'iniziativa, che si raccoglieva intorno alla affascinante figura di Renzo Frusca: posso testimoniare comunque di avere vissuto l'avventura fin dai primi passi, quando i promotori, prima ancora di iniziare l'attività di palcoscenico, cercarono di raccogliere intorno a sé le individualità disperse in grado di dare un contributo di volontà e di qualità.

Dopo alcuni spettacoli andati in scena all'ex-teatro Arici, l'esordio “ufficiale” avvenne sul palcoscenico del Grande nel novembre del '53 con “Frana allo scalo nord” di Ugo Betti.

Repertorio, messinscene, regia (dopo Renzo Frusca, Mina Mezzadri) erano al passo con i tempi del rinnovamento della scena italiana, o almeno tentavano di esserlo: mancava invece un disegno organizzativo che consentisse di utilizzare con maggiore respiro i risultati raggiunti in palcoscenico.

Le difficoltà economiche, malgrado la quasi totale volontarietà

del contributo dei singoli, finirono col frenare lo slancio. Nella stagione 1955-56, con "La regina morta" di de Montherland, questa prima avventurosa fase si conclude.

Poi, quattro anni di silenzio.

Occorre arrivare al 1960 per ritrovare un gruppo di sette persone, tutte reduci dalla precedente esperienza, alle prese risolutamente con un nuovo tentativo: ispirandosi alla loggetta del Monte di pietà che si affaccia su piazza della Loggia, il gruppo si iscrive alla Camera di Commercio come "Compagnia della Loggetta", una libera associazione.

Con "don Perlimplin" di Lorca iniziava, l'11 dicembre 1960, la nuova fase: *da quel giorno a Brescia si è prodotto teatro senza interruzione, fino ad oggi.*

La struttura amatoriale degli inizi si trasformava dopo alcune stagioni in attività professionistica, con la progressione di risultati che la cronaca bresciana e la storia del teatro contemporaneo hanno registrato: una enormità di materiale documentario, sottoposto a una prima classificazione, attende la curiosità e l'impegno degli studiosi.

Poche sono le città italiane che possono vantare una così lunga e coerente vicenda teatrale: Milano e Roma naturalmente (seppure con storie talora agli antipodi in fatto di metodi e di campi d'azione) poi Genova, Torino, Trieste, in seguito Bolzano e L'Aquila, più saltuariamente Prato, Modena, Palermo.

Ho voluto fare questa premessa per ricordare e sottolineare ancora una volta che la caratteristica – la vocazione, appunto, se vogliamo – del teatro bresciano del secondo dopoguerra è la *produzione* di spettacoli, cioè il momento più creativo del lavoro di palcoscenico, quello che dovrebbe teoricamente influire sugli indirizzi culturali di tutto il sistema teatrale. Brescia, comunque si vorranno giudicare le scelte e i risultati, si innesta anzitutto in questo filone propositivo.

Quale è allora la situazione odierna in Italia, e come la nostra città vi si colloca?

La produzione oggi

I modi della *produzione* in Italia risentono di una suddivisione di comodo dettata più che altro dagli schemi delle circolari ministeriali che suppliscono all'assenza di una legge per il settore: esse regolano la vita teatrale con criteri, frutto di esasperate mediazioni fra le "categorie", utili solo a una certa razionalizzazione burocratica del sistema contributivo ad uso degli uffici ministeriali.

Io credo che, per brevità e forse per maggiore chiarezza, si potrebbe utilizzare in questa occasione una diversa sintesi della realtà: riferirsi cioè, malgrado le ambiguità che si possono riscontrare in situazioni isolate, a un *teatro stabile* e a un *teatro di giro* (*teatro stabile* non inteso come sinonimo di "pubblico", come nell'uso ancora corrente).

– Il *teatro stabile* dunque, a iniziativa pubblica o privata, privilegia la propria sede per le prove e le rappresentazioni, ma anche in qualche caso – in modo più o meno integrato – per altre attività culturali, didattiche e distributive ad esse collegate. Il panorama, in mancanza appunto di un riferimento strutturale come una legge, è estremamente vario. Si passa dal Piccolo Teatro di Milano, l'istituzione pubblica più complessa, al teatro Eliseo di Roma, gruppo privato alla ricerca del consenso mondano; dal Teatro Due di Parma, una delle poche coopera-

tive che hanno resistito nel tempo, al Centro di Produzione di Pontedera dove la ricerca collabora con l'istituzione. Ho fatto alcune citazioni che non vanno assolutamente prese come "teste di serie": credo però che possano rendere una prima idea dei molteplici aspetti della "stabilità" della produzione.

- Il *Teatro di giro* è una istituzione tipicamente italiana, retaggio della tradizione girovaga della Commedia dell'Arte. E' nelle mani dell'impresario (altra figura "storica") che cerca naturalmente di trarre, dalle vorticose trasmissioni lungo la penisola delle sue compagnie, il massimo del profitto. La compagnia "di giro" prova generalmente i suoi spettacoli in teatri di fortuna presi in affitto in provincia o in periferia, ed è obbligata ad allestimenti della massima agilità tecnica e a formazioni ovviamente "di ripiego" nei ruoli minori allo scopo evidente - e legittimo data la sua natura - di alleggerire i costi. Gran parte delle sale teatrali italiane, in modo particolare quelle che non dispongono di autoproduzione (e sono molte, disseminate un po' dovunque ma soprattutto nel Centro), vengono abbondantemente rifornite di spettacoli proprio dalle compagnie "di giro". Quando l'impresario riesce ad assoldare il primo attore/attrice di grido, il successo economico, grazie anche a un ingiustificato contributo dello Stato, è assicurato: il teatro ospitante infatti paga generalmente somme rilevanti che superano di gran lunga ogni possibile incasso.

Mi pare chiara dunque la distinzione proposta tra *teatro stabile* e *teatro di giro*. (Poi, capita che *teatri stabili* con caratteristiche particolari utilizzino ampiamente il "giro" per far quadrare meglio i loro bilanci, come avviene che le *compagnie itineranti* occupino parte dei cartelloni dei teatri stabili per ragioni di varia opportunità: ma la differenza delle funzioni resta, se non sempre quella della prassi. Ci sono *teatri stabili* - mi riferisco in questo caso alla categoria dei privati - che non fanno mistero della loro aspirazione al massimo del profitto, ci sono *compagnie di giro* che cercano di unire allo scontato successo di pubblico, determinato esclusivamente dalla presenza del "nome in ditta", qualche dignità di risultato artistico complessivo. Ma queste ultime si contano sulla punta delle dita, e di una sola mano).

A Brescia dunque si produce teatro "stabilmente".

Non so se gran parte della città se ne sia proprio accorta: recenti posizioni - o non posizioni - in occasione del cambio di direzione amministrativa e artistica del Ctb hanno messo in luce il sospetto di una scarsissima conoscenza di questa storia e della sua collocazione nella più ampia vicenda del teatro italiano contemporaneo. Ma questa è un'altra "cosa", e non spetta a me parlarne, e tanto meno in questa sede.

Sarebbe importante, mi pare, che questa tradizione "produttiva" bresciana, peraltro fortemente connotata, non venisse abbandonata o declassata: consolidatasi quasi miracolosamente negli anni, essa non è frutto solo di felici coincidenze, ma anche di consapevoli convergenze di volontà politiche e culturali. Infatti, al di là dei risultati creativi in sé e per sé raggiunti fino all'88, e che l'hanno collocata nelle primissime posizioni in Italia, intorno ad essa si potrà articolare un sempre più organico e complesso sviluppo delle attività di spettacolo. Voglio dire che intorno a un centro produttivo originale possono meglio fiorire gli scambi con altre realtà di produzione, si può favorire il libero formarsi di iniziative di interesse territoriale, si possono avviare progetti culturali complessi: il contrario dell'effimero insomma, che nel teatro italiano coincide il più delle volte con la casualità e la passività dei programmi e delle scelte. (Nel resto dell'Europa la realtà è, in generale, completamente diversa, perché il teatro, anche per la diversità dei

processi storici nazionali, è integrato nella vita comunitaria come la scuola o l'ospedale. Ma anche di ciò sarebbe utile parlare in altra occasione).

Certo l'attività produttiva ha bisogno di strutture. A Brescia, quella amministrativa/tecnico/organizzativa del Ctb (il teatro Grande ne possiede una irrisoria), se non verrà ulteriormente dilapidata come è accaduto negli ultimi tempi, è fragile ma esiste. Ma il problema delle sale di prova, di spettacolo e di attività complementari va risolto con un progetto concreto e lungimirante. Ne sarà capace Brescia?

I luoghi dello spettacolo

La situazione non è rosea.

Il *teatro Santa Chiara*, con i suoi modesti ma utilissimi annessi – qualche ufficio, il piccolo laboratorio – ha un avvenire incerto. Se passerà ad altro uso, e cioè verrà integrato nella sede universitaria in progetto che occuperà tutto l'edificio in cui esso è collocato, la sua storia si concluderà: e sarà un bel pezzo di storia bresciana e non solo bresciana che finirà negli archivi. Ma anche nel caso assai improbabile che possa mantenere la sua funzione di sala teatrale, la vicinanza con una attività come quella universitaria ne condizionerebbe a tal punto l'utilizzo che non potrebbe più adattarsi alla molteplicità di usi che – pur con qualche difficoltà di rapporto con l'attuale coinquilino, l'IpF – la rendevano utilissima, come la possibilità di fare prove in ogni ora del giorno e della notte, di costruirvi scene e attrezzature, e quant'altro.

D'altro canto, la recente sistemazione della sala non ha rispettato il progetto originario che prevedeva un totale svuotamento dell'ex-chiesa, la messa in piano del pavimento e una struttura componibile che potesse facilitare una molteplicità di destinazioni: dal rapporto tradizionale platea/palcoscenico, a collocazioni diverse tra pubblico e rappresentazione, al completo utilizzo dello spazio senza ostacoli di alcun genere. Perciò un teatrino ulteriormente ridotto nella capienza, così com'è oggi – con un palcoscenico privo di possibilità di sfogo in qualsiasi direzione – sarebbe un luogo difficilmente gestibile, a meno che non si vogliano escludere a priori dalla produzione e dall'ospitalità gli spettacoli importanti che vivono di collocazioni anomale.

Si porrebbe dunque il problema di un luogo anche non propriamente "teatrale" in senso stretto, da utilizzare come sala di prove ma anche di spettacoli non necessariamente legati al palcoscenico e alle attrezzature tradizionali. Uno spazio contiguo a cielo aperto renderebbe anche più completa questa soluzione. Brescia non manca sicuramente di luoghi adatti.

Il *teatro Sociale* (se un bel giorno verrà ultimato come tale e non si trasformerà in un supermercato a tre piani magari con annesso ristorante sotterraneo) potrà svolgere un ruolo centrale in un processo di razionalizzazione a lungo termine del problema su cui ci stiamo soffermando. Da un lato dovrà essere il luogo delle prove finali delle produzioni bresciane (liriche e di prosa), dall'altro potrà consentire la formazione di stagioni complesse, integrate e sintonizzate con quelle del teatro Grande. Un solo cartellone dunque, nel quale le due grandi sale, pur assumendo fisionomie programmatiche diverse, mettano a disposizione dei bresciani un panorama esauriente e aggiornato dello spettacolo italiano e straniero.

Sarà quindi meno angosciato collocare le importanti stagioni concertistiche (almeno fino a quando non sia risolto l'altro eterno problema di

una sala autonoma per la musica), si potranno aprire spazi di continuità a settori finora trascurati come quello della danza o inventare occasioni finora chiuse dal calendario affollatissimo del Grande nel campo del teatro musicale non operistico.

E via di seguito.

Il problema del *teatro Grande* è anzitutto quello di uno spazio storico – sempre più patrimonio della comunità – gestito in modo incongruo e improprio: siamo alle soglie del 2000 e appare almeno anacronistico che una società privata di “palchettisti” (il termine dice tutto quanto a retaggio ottocentesco) gestisca in pratica senza condizionamenti, salvo una presenza minoritaria di rappresentanti degli enti locali, una attività finanziata quasi totalmente con denaro pubblico. Se non fosse possibile – per antiche e mai risolte diatribe legali – acquisire la proprietà tout-court da parte del Comune, si dovrebbe almeno giungere al trasferimento della maggioranza societaria all’ente pubblico, lasciando ai “palchettisti” o a una parte di essi alcuni privilegi da estinguere con gradualità nel tempo. Tra i cento teatri d’Italia, il nostro è rimasto fra i pochissimi in una simile posizione. (Riflettiamo, per fare un esempio, su un dato di fatto: la stagione lirica – uno dei punti nodali del calendario – viene progettata dalla “deputazione”, una sorta di consiglio di amministrazione composto da cinque persone di notevole prestigio nel rispettivo settore professionale, industriale o commerciale – uno di essi si occupa persino di musica! –. C’è, è vero, un direttore del teatro di provata esperienza professionale. Ma non esiste direzione artistica, né sovrintendenza che dir si voglia, incaricata di progettare il lavoro con un’ottica adeguata ai tempi).

Che fare a Brescia

La crisi produttiva del Centro teatrale bresciano ha una sua irreversibilità perché – al di là delle considerazioni contingenti su modi e segni dell’attuale gestione, sui quali sono costretto a non esprimermi – essa è intervenuta proprio nella fase conclusiva, ora bruscamente troncata, di un percorso che avrebbe dovuto aprirsi ad altri orizzonti: imprevedibili, in un certo senso, ma sicuramente ispirati a una continuità ideale e metodologica, legittimamente non più perseguibile dal nuovo corso, se non a parole.

La circostanza negativa può allora coincidere, a mio avviso, con un atteggiamento più distaccato nei confronti di un progetto complessivo per la razionalizzazione delle attività di spettacolo a Brescia.

Se il problema del Santa Chiara è quello cui ho dinanzi accennato, se il Sociale un giorno o l’altro (un anno o l’altro) sarà a disposizione (di chi?), se il teatro Grande è quantomeno sovraffollato, se è vero che società musicali, associazioni culturali e iniziative di varia natura esigono dalla pubblica amministrazione decisioni finalmente concrete e sicuramente databili, io credo che i prossimi nuovi amministratori della città debbano affrontare “ab ovo” una situazione incredibilmente incancrenita.

Perché dunque non prendere di petto l’argomento, per inquadrarlo in un progetto che lo svincoli da questo stallo, da questa dispersione di intelligenze e di denaro?

Suggerisco – senza volermi sostituire a nessuno – due soluzioni, più per aprire una fase concreta di dibattito che per dare rigide indicazioni di metodo: ambedue prevedono che il problema dello spettacolo «dal vivo»¹, con tutte

le sue peculiarità e anomalie di gestione – capacità di progettazione e nel contempo tempestività nelle decisioni – venga devoluto a un momento di riferimento istituzionale dotato di larga autonomia.

1) Potrebbe essere, per esempio, *un assessorato “ad hoc”*. Questa soluzione, pur con qualche rischio di farragine burocratica, consentirebbe di avere rapporti sistematici con la Giunta per risolvere in modo efficiente i problemi con altri assessorati (cultura, lavori pubblici, bilancio).

2) Meglio, forse, *un ente autonomo di progettazione, manutenzione e programmazione coordinata delle attività*, di diretta emanazione del Comune.

Una realtà pubblica dunque, ma il più possibile svincolata dalle difficoltà della prassi burocratica, con propri bilanci e propri organi direzionali: un consiglio di amministrazione ristretto nominato dal consiglio comunale su proposta del sindaco, che dovrebbe indicare anche un sovrintendente di comprovate capacità professionali e culturali, e consulenti artistici nei settori specifici per la formazione dei programmi. (I consulenti per gli attuali settori *produttivi* – lirica e prosa – dovrebbero coincidere con i direttori delle due realtà operanti, Ctb e stagione lirica, per esaltare al massimo l'autonomia della produzione, peraltro svincolata finanziariamente perché sostenuta dallo Stato, rispetto alle altre funzioni).

Non voglio elencare quelli che io ritengo gli innumerevoli vantaggi che seguirebbero da una simile razionalizzazione del sistema, perché molte delle considerazioni fatte in precedenza ne fanno sicuramente intuire l'utilità per tutti i soggetti, e cioè l'immagine (e il bilancio) dell'ente locale, gli operatori culturali, le nuove realtà in crescita o in movimento che hanno bisogno di un riferimento chiaro e presente ai loro problemi: e naturalmente, il soggetto più importante, cioè il pubblico.

Se poi consideriamo che i bilanci dei due maggiori momenti *produttivi* sono in gran parte già coperti in modo autonomo, soprattutto dallo Stato, si può valutare che nella griglia di razionalizzazione complessiva della spesa il maggiore impegno finanziario del Comune non dovrà essere tale da preoccupare gli amministratori bresciani.

Conclusioni

Peter Stein, il grande regista tedesco che ha accettato di lavorare in Italia per la prima volta in questa stagione (uno scatenato “Tito Andronico” per il Teatro di Genova) ha dichiarato il suo stupore e il suo disagio per la situazione del teatro italiano, sia sul piano produttivo che su quello distributivo: e sì, che è capitato in uno dei luoghi meglio organizzati d'Italia!

A Brescia, come accade in pochissime altre realtà del nostro territorio, si era tentato di avviare percorsi di lavoro “diversi” rispetto al resto del paese (mi riferisco qui principalmente alla *produzione* di prosa nella quale sono stato personalmente coinvolto): stabilità di collaborazioni, qualità alta del repertorio e ricerca di letture nuove nelle esecuzioni, spazio alle sollecitazioni generazionali ... Un ruolo “trainante” – se pur periferico – “per il teatro italiano”, come lo definiva recentemente il critico di una grande quotidiano.

Sarebbe importante che Brescia non perdesse troppo terreno, se ciò non è già accaduto irreversibilmente nel breve giro di due anni.

La classe politica, gran parte della quale è causa prima dell'in-

versione di tendenza in atto, causata non si sa bene se in modo volontario, doloso o preterintenzionale, ha ancora qualche fragile margine di recupero.

¹ Lo spettacolo "dal vivo": occasione di aggregazione, di confronto appunto "tra vivi", di esaltazione dell'effimero come capacità di cogliere l'irripetibilità dell'azione in diretta, individuo di fronte all'individuo, in un gioco di rifrangenze emotive e intellettive non sostituibile da altri strumenti di comunicazione. L'odierna società dello spettacolo tende a consumare emozione e intelletto in una dialettica monca, perché unilaterale. Lo strumento tecnico (sia lo schermo cinematografico che quello televisivo senza parlare di più sofisticati strumenti tecnologici) resta immoto, imm modificabile, presenza sublimata quanto si vuole nei casi migliori, ma incapace di modificarsi, di subire la presenza diretta dell'uomo, dell'altro, del "pubblico".

Passeranno schermi - diversi schermi e cose diverse dagli schermi - nella storia dell'uomo: la storia dello spettacolo "riprodotto" negli ultimi settant'anni sta a dimostrare questa provvisorietà del rapporto tra individuo e macchina tecnologica.

Non passerà, finché l'uomo resterà protagonista della propria storia, la necessità di rappresentarsi viso a viso con i compagni di avventura: non c'è civiltà, a memoria d'uomo, che non sia attraversata da questa necessità di vivere, occhi negli occhi, la misteriosa complicità del teatro, nelle sue mille forme.

(Certo, saltare dai massimi sistemi a uno sguardo panoramico sul teatro che si fa oggi in Italia è impresa improbabile: ma forse i "comici" italiani sono consapevoli di essere rifugiati su una buffa Arca di Noè in attesa di tempi migliori).