

Problemi e prospettive dei teatri stabili

Forum interno al Centro Teatrale Bresciano

Intervengono:

Cesare Lievi, direttore del CTB;
Renato Gabrielli, drammaturgo del CTB;

Franca Grisoni, ideatrice e curatrice del progetto *La Bibbia, il suo mondo e il nostro*;

Alessandra Vinanti, assistente del direttore per la programmazione di produzioni, ospitalità e attività collaterali del CTB.

Gabrielli – Partiamo dalla questione più spinosa, quella dei rapporti con la politica, che indubbiamente decide direzione e fortuna degli Stabili. È avvenuto qualche cambiamento, nel passaggio tra Prima e ipotetica Seconda Repubblica? Si può dire che il rapporto teatro/politica sia improntato a maggiore trasparenza?

Lievi – Quello tra politica e teatro è un rapporto necessario. In Grecia, il teatro nasce come evento politico; valenza politica ha anche il teatro nell'occidente moderno, per opera della borghesia delle grandi città,

che da circa duecento anni utilizza lo spazio teatrale come luogo di confronto e rielaborazione delle contraddizioni sociali. Questo rapporto può tuttavia diventare innaturale se da politico scade in partitico, quando prevale un esercizio di puro potere da parte di un'amministrazione pubblica nei confronti della gestione di un teatro. Va sottolineato e ribadito che un teatro, per poter avere un ruolo politico, deve essere libero, non gestito da forze partitiche. In una recente intervista, a chi gli chiedeva quali caratteristiche dovesse avere il nuovo direttore del principale teatro di quella città, l'assessore alla cultura di Zurigo ha risposto: «Politicamente scomodo». In effetti, la scelta è poi caduta su Christoph Marthaler, un artista geniale e per eccellenza «ingovernabile». La risposta dell'assessore mi è parsa di grande intelligenza. Quell'uomo politico cercava nel teatro un rivale, chiedeva al teatro la capacità di creare utopie e sogni anche in contrasto con le esigenze quotidiane della politica. Non chiedeva servilismo o la consacrazione del proprio potere, bensì la

messa in discussione del proprio potere. Al posto di un simile rispetto per il teatro come laboratorio di utopie, in Italia troviamo di frequente una logica politica di mera spartizione. Il gruppo che detiene il potere sceglie, con atteggiamento papalino (da papato rinascimentale), gli artisti che lo possano legittimare o consacrare. Siccome però il teatro nell'Occidente odierno mantiene una sua vitalità in quanto anarchico ed eversivo, i risultati artistici di questo sistema sono deprimenti. L'auspicabile cambiamento di questo stato di cose non potrà che essere molto lento. I segnali fino a questo momento sono abbastanza superficiali. Certo, è in atto un mutamento generazionale. Accedono alla direzione degli Stabili artisti più giovani, ma francamente non vedo una svolta in come viene concepita la politica culturale. «Entrare in Europa» significa abbandonare lo schema rinascimentale dell'artista di corte, magari riverniciato da intellettuale organico, per aderire a un'idea di cultura che sia spesso in contrapposizione dialettica con il potere politico. È necessario che l'intellettuale disorganico sia finanziato con danaro pubblico, riconoscendo la positività della sua forza eversiva.

Gabrielli – Dati questi problemi, qual è l'attuale margine di libertà dell'artista/direttore rispetto al committente pubblico?

Lievi – La mia libertà creativa è totale, naturalmente badando a non mettere a rischio l'ente. Questo crea molte difficoltà. Se il CTB sposasse un'ottica commerciale, sarebbe tutto più facile. Ma non è ciò che ci siamo proposti. Io credo profondamente nella libertà e nell'autonomia di chi lavora per il teatro, e difenderla ha un prezzo.

Gabrielli – Viene da alcuni messa sotto accusa la gestione monocratica degli Stabili da parte di grandi registi/direttori, portati ad accentrare le risorse sulle proprie produzioni soffocando il resto. È vero? Sottrarre ai registi la direzione dei teatri sarebbe una soluzione?

Lievi – Nient'affatto. Io credo che i direttori di teatro debbano essere dei registi, ovviamente aiutati e affiancati da adeguate figure tecnico-amministrative. Il teatro non può essere una realtà meramente organizzativa che si occupa di produrre e far circolare spettacoli; non è una casa, bensì uno spirito che vaga nella casa, e questo spirito può essere dato solo dagli artisti.

Gabrielli – Che cosa si può fare, dall'interno degli Stabili, per favorire un rinnovamento? Tra i problemi che si frappongono a una gestione più vitale, elastica, della programmazione degli Stabili, oltre alla rete distributiva che obbliga agli «scambi» di spet-

tacoli, vanno ricordate le strutture burocratizzate e i vincoli ministeriali.

valutare l'incisività dell'azione culturale di ogni teatro nella sua città, nel suo territorio.

Lievi – Più che la burocrazia, le cui regole sono comunque scoperte, il problema principale mi sembra essere quello di cui già abbiamo parlato: le spartizioni occulte a opera del potere politico, dal livello nazionale fino a quello locale. Per una corretta politica del teatro, andrebbero anzitutto aboliti i consigli d'amministrazione degli Stabili, che sono attualmente il principale strumento della lottizzazione. In secondo luogo, malgrado tutto il parlare che si fa di decentramento o addirittura di federalismo, il sistema di finanziamento pubblico è ancora centralistico in maniera preponderante. Che cosa sanno a Roma di ciò che facciamo a Brescia, delle esigenze del nostro teatro?

Vinanti – Ciò che il ministero conosce della nostra attività (e di quella di gran parte dei teatri) sono alcuni numeri: per esempio le giornate lavorative di attori e tecnici, gli investimenti in costruzioni e allestimenti, il numero complessivo di repliche. È vero che nella circolare ministeriale (ancora in assenza della nuova legge sul teatro) è dato per scontato il livello artistico e professionale, ma questo, di fatto, non lo verifica nessuno.

Lievi – Oltre al livello artistico, da Roma non sono neppure in grado di

Grisoni – Un'azione che il CTB ha particolarmente sviluppato, portando il teatro nelle case, nei locali pubblici, in spazi non convenzionali della città, oppure capillarmente all'interno delle scuole...

Lievi – Va sicuramente dato più spazio alle autonomie locali. Nei paesi di lingua tedesca, ad esempio, il teatro riceve i contributi dai comuni, risponde alle esigenze culturali di ogni singola città. L'attuale provenienza mista dei fondi da comune, provincia e ministero rende difficile dare un'identità precisa ai teatri.

Vinanti – Dal punto di vista della concretezza operativa, il problema più grosso è quello dei vincoli politici e di mercato sul sistema di distribuzione degli spettacoli. Sono rare le occasioni in cui un ente esprime un interesse sincero per un prodotto teatrale in relazione alla sua qualità artistica. Il più delle volte accordi politici fatti sopra le teste di chi lavora determinano una rete di «scambi» obbligati tra spettacoli, a prescindere da qualunque poetica (in qualche caso fortunato, può però scattare una collaborazione tra teatri con linea artistica analoga). Noi organizzatori ci troviamo spesso a incastrare date e cifre nella più totale indiffe-

renza sul merito di ciò che si compra e vende: potrebbero essere patatine, invece di Thomas Bernhard. È piuttosto avvilente.

Lievi – A ciò bisogna aggiungere che nella programmazione delle produzioni teatrali si obbedisce spesso a criteri non qualitativi come il «nome di richiamo» in locandina, contravvenendo ai doveri di un teatro pubblico. Questa tendenza – contro la quale, come CTB, cerchiamo di resistere – a adottare una logica da privati usando danaro pubblico, è purtroppo in costante aggravamento.

Vinanti – Se si cerca di proporre comunque un prodotto «pulito», senza compromessi con il divismo, l'unica soluzione è collaborare con altri teatri che hanno il medesimo problema, rischiando però di ricadere nel meccanismo degli scambi.

Lievi – Insomma, si fa un'alleanza tra disgraziati!

Vinanti – Il versante su cui tutto sommato ci sono le condizioni per lavorare meglio è quello produttivo. Ci si può dare una progettualità biennale o triennale, una linea artistica, garantita dalla continuità della direzione – anche se purtroppo non è possibile formare una vera e propria compagnia stabile, assumendo attori e tecnici con contratti di più di una stagione. In gran parte d'Eu-

ropa, i cartelloni dei teatri sono prevalentemente occupati da produzioni proprie, mentre in Italia, dove gli Stabili si sono innestati su una tradizione di compagnie di giro, è ancora dominante il sistema delle *tournées*.

Gabrielli – In questo senso, la proposta di legge Veltroni va in una direzione auspicabile?

Lievi – È una legge che trasforma l'anarchia in ordine cambiandole nome: prende atto di uno *status quo* e lo legalizza. Certamente non è favorevole ai teatri stabili. Io sono invece convinto che il futuro sia in un rafforzamento del teatro pubblico, in un allineamento con i migliori modelli produttivi europei.

Vinanti – Basti pensare che città come Napoli e Firenze non hanno un loro teatro stabile, così come varie regioni d'Italia ne sono sprovviste. L'unico teatro che nella sua storia è riuscito ad avere una stabilità coerente con il proprio nome è forse il Piccolo di Milano, dove le produzioni coprono un'alta percentuale dell'intera attività.

Gabrielli – Va anche detto che, per estendere questo modello di teatro residenziale, bisogna affrontare il problema del pubblico, che continua ad apprezzare e richiedere i «grandi nomi» in *tournées*.

Lievi – A mio avviso, bisogna distinguere tra un pubblico interessato al teatro e un pubblico interessato alla mondanità del teatro. Non commettiamo l'errore di confondere il teatro con fenomeni divistici.

Vinanti – In questo senso, credo sia significativo il lavoro svolto a Brescia negli ultimi tre anni. Abbiamo aumentato gli spettacoli in abbonamento e consolidato l'abitudine di affiancare ai tredici titoli in cartellone al Teatro Grande due spettacoli di produzione programmati per due-tre settimane al Teatro Santa Chiara. Abbiamo rischiato su vere e proprie scommesse produttive, progetti di grande interesse culturale non «garantiti» dalla presenza di nomi di richiamo. Nelle ospitalità, abbiamo abbattuto le barriere tra personaggi già affermati e altri etichettati come «sperimentali». La risposta del pubblico è stata molto positiva. Ad esempio, il riscontro di accoglienza allo spettacolo di Marco Paolini nell'ambito della Stagione di Prosa è stato molto più alto che in altre città d'Italia.

Lievi – Se correttamente sollecitato, il pubblico di Brescia si dimostra molto ricettivo. Penso al progetto sulla Bibbia...

Grisoni – In questo caso, gli spettatori hanno potuto usufruire di un servizio che veniva loro fornito dal

CTB, affollando il Sancarolino anche quando le letture non erano eseguite da attori famosissimi. A questo progetto quadriennale si è interessata gente di diversa estrazione, anche persone che abitualmente non frequentano il teatro. Non ci aspettavamo una risposta così consistente e costante nel tempo; credo sia stata apprezzata la semplicità e serietà di un servizio culturale che risponde alle esigenze dei cittadini. Del resto, mi ha impressionato l'entusiasmo degli attori stessi: più o meno famosi, ma tutti preparatissimi e motivati dal clima di interesse e coinvolgimento.

Gabrielli – Un appunto mosso di frequente ai teatri stabili riguarda lo scarso spazio dato alla drammaturgia italiana. Va però detto che, anche in presenza di buona volontà, la drammaturgia italiana è difficile da produrre e distribuire. Quali, le contromisure? Ha senso stabilire un sistema di quote obbligatorie? Come far crescere degli scrittori all'interno di un teatro?

Lievi – L'appunto può riguardare gran parte dei teatri stabili, ma non certo il CTB. Basta dare un'occhiata alla programmazione degli ultimi tre anni. Io sono convinto che sia compito di un teatro far conoscere alla sua città la drammaturgia contemporanea, e non solo italiana. Resta il fatto che il mercato pare disinteressarsene. Francamente, l'interesse del

mercato pare ristretto a pochi attori di fama e a un numero limitatissimo di autori classici: Shakespeare, Goldoni e Pirandello. Il problema è strutturale. Se un autore scrive un testo e questo ha successo (eventualità molto rara), lo spettacolo va in *tournee*, replicando per un massimo di 70-80 serate. Il testo non potrà successivamente essere ripreso per parecchi anni, in quanto già visto in gran parte delle città d'Italia. Se poi la *pièce*, magari molto bella, viene fraintesa da regista e attori, risulta «bruciata» per anni da uno spettacolo mal riuscito. In altri sistemi, un nuovo testo viene invece proposto da varie produzioni in diverse città durante la stessa stagione; se cade da una parte, può risollevarsi dall'altra. Ciò permette inoltre all'autore di vivere dei suoi diritti, cosa praticamente impossibile in Italia. Certo, alcuni si mettono in scena da soli, con una propria compagnia (in parte è il mio caso); lo scotto da pagare è che nessun altro regista prenderà mai in considerazione i loro testi come aventi valore autonomo. La cosa più importante è comunque far sì che uno scrittore teatrale possa crescere in teatro, alle prese con la concretezza dei problemi scenici: la presenza di Gabrielli al CTB come *dramaturg* ha questo significato. Le «quote obbligatorie» di drammaturgia contemporanea imposte dal ministero non hanno alcun senso e vengono facilmente aggirate (non da noi, che le superiamo abbondantemente e non per obbligo). Un intervento statale intelligente sarebbe in-

vece l'assegnazione di borse di studio perché gli autori possano lavorare più agevolmente all'interno dei teatri.

Gabrielli – Uno Stabile dovrebbe produrre non solo spettacolo, ma anche, in senso più lato, cultura, ponendosi al centro di una rete di relazioni con scuole, università, centri studi, e promuovendo iniziative collaterali volte a fornire strumenti di approfondimento sul lungo termine. Il CTB ha proposto, ad esempio, il progetto quadriennale di letture bibliche e i corsi di aggiornamento per docenti. Qual è l'incidenza di queste attività sulla programmazione? «Convengono»? È possibile espanderle? Con quali mezzi?

Vinanti – Benché al CTB vengano erogati contributi in base a produzioni e ospitalità, senza considerare le attività collaterali, abbiamo compiuto un notevole sforzo per incrementare questo settore, che non prevede alcun introito economico ma che riteniamo di grande importanza. Oltre al progetto sulla Bibbia e ai corsi di aggiornamento, vorrei ricordare una linea di spettacoli in apparenza «minori», ma molto complessi dal punto di vista organizzativo, destinati a una fruizione in ambiente non teatrale, o addirittura direttamente nelle aule scolastiche. Si tratta di lavori, apprezzabili sia da adulti che dal pubblico delle scuole superiori, che non sono ascrivibili al settore «teatro ra-

gazzi» ma rispondono in parte alle esigenze di quel mercato: *Schifo*, *Lezione*, *Una donna romantica*, *Curriculum vitae*, *L'è era*. Speriamo di poter continuare su questa linea, pur non premiata da specifici riconoscimenti economici. Cerchiamo di lavorare con un approccio aperto e multidisciplinare, variando i luoghi di rappresentazione e moltiplicando le occasioni di intreccio tra teatro e arti figurative, musica, riflessione culturale in senso ampio.

Grisoni – L'esperienza di lavoro sulla Bibbia è stata emblematica, mostrando ad esempio, grazie al lavoro sulle immagini di Fiorella Frisoni, come, nella storia della cultura occidentale, Bibbia, arte e teologia abbiano camminato di pari passo. Proporre un'iniziativa di questo genere a Brescia, città di grande cultura cattolica (anche grazie alla presenza dell'Università e di prestigiose case editrici), è stata un'autentica sfida. Tra gli spettatori, alcuni conoscevano varie versioni della Bibbia, anche il testo in ebraico – e una sera un attore ha letto alcuni versetti in quella lingua. Altri invece si sono avvicinati alle letture come evento teatrale, per poi restare coinvolti dal fascino della Bibbia al punto di riprendere a leggerla o studiarla per conto proprio. Parecchi spettatori si preparavano a ogni serata, in modo da poter confrontare la propria lettura silenziosa con l'interpretazione personale dell'attore.

Gabrielli – Dal punto di vista degli Stabili, le risorse economiche risultano spesso insufficienti. Eppure, i gruppi e le compagnie che restano «fuori» hanno spesso ragione di sentirsi penalizzate nell'assegnazione di denaro e spazio vitale. Ciò risulta più evidente in una città come Brescia, dove, per ragioni storiche, il CTB agisce in condizione di monopolio. Qualche riflessione in proposito.

Lievi – La mia opinione su questo argomento è molto radicale. Il denaro pubblico dovrebbe essere investito quasi unicamente nel teatro pubblico. Se poi si vogliono costituire più teatri pubblici, benissimo. Non è giusto però che imprese private basate su una logica commerciale e spesso di basso livello artistico ricevano anche sovvenzioni statali. Alcune compagnie private ottengono più soldi dal ministero rispetto al CTB; questa è un'assurdità. Quanto alle compagnie non professionistiche, o semi-professionistiche, vorrei ricordare che il Teatro dell'Acqua di Gargnano, che ho diretto per sei-sette anni, non ha mai chiesto né ricevuto una lira di denaro pubblico. Non l'abbiamo chiesto perché non eravamo in grado di fornire un servizio corrispondente; stavamo cominciando appena a mostrare il nostro lavoro.

Vinanti – Naturalmente è previsto un contributo dei Comuni e degli enti locali in generale ai gruppi che ne siano meritevoli, città per città. Ma

questo non riguarda in alcun modo lo Stabile come istituzione, che ha sue finalità specifiche e autonome.

Lievi – Vengono spesso attribuite ai teatri stabili, con un rancore stupefacente, colpe e responsabilità che non competono loro. In realtà, gli Stabili italiani sono alquanto maltrattati rispetto al servizio, spesso eccellente, che offrono. C'è come un diffuso pregiudizio che investe il settore pubblico: viene dato per scontato che qui si sperperi denaro, si mangi a sbafo. Nulla di più falso: c'è molta

gente che lavora sodo e sottocosto. È estraneo alla mentalità italiana che un'istituzione vada, certo, sorvegliata, ma anche tutelata in quanto tale. Spesso i politici non hanno interesse a tutelare le istituzioni. L'istituzione, nella sua continuità, toglie protagonismo al politico stesso, la cui attività è sempre più finalizzata a rendersi visibile nel breve periodo, per poter rinnovare il suo mandato. Si finisce così per sperperare realmente il denaro pubblico, che viene destinato per esempio a esaltare l'immagine di un uomo di partito, invece che a fornire un servizio per tutti.



*Centro Teatrale Bresciano – stagione 98/99 – «Alla meta» di T. Bernhard
– traduzione di Eugenio Bernardi – regia di Cesare Lievi*