

Torino, maggio 1975

D E C E N T R A M E N T O
^^

Non è il caso di tornare ancora una volta sulla definizione dei compiti che spettano agli Enti pubblici per una corretta politica di decentramento culturale. Il problema è, in linea di massima, risolto, almeno dal punto di vista teorico. Agli Enti pubblici e cioè al Comune, alla Provincia e alla Regione, è da attribuire, per riconoscimento ormai unanime, la responsabilità di un intervento programmato per la costruzione di spazi, di centri associativi, di case della cultura polivalenti, in grado di fornire le condizioni strutturali di una nuova aggregazione sociale. Ai comitati di quartiere ed alle organizzazioni di base tocca poi la responsabilità di stimolare ed esprimere lo sviluppo di una autonoma domanda di cultura da parte della popolazione.

Più complesso e ancora non completamente chiarito è invece il problema dei compiti che spettano ad un particolare organismo culturale, qual'è il T.S.T., rispetto alla esigenza di attivare e al tempo stesso soddisfare questa domanda nel campo della propria competenza, vale a dire nel campo dell'attività teatrale.

Forse non è inutile tener presente che il sorgere di una generale richiesta di decentramento culturale ha in parte accompagnato e in una certa misura espresso il declino della vita associativa nei grandi centri urbani ed anzi la stessa distruzione più o meno rapida e violenta di quel modello di città all'italiana che bene o male aveva resistito fino agli anni Cinquanta.

L'industrializzazione selvaggia, gli imponenti movimenti migratorii, la nascita tumultuaria di nuovi quartieri-lager attorno ai vecchi nuclei urbani, la smobilitazione delle sovrastrutture civili e ricreative e lo stesso abbandono di inveterate abitudini sociali in seguito all'esplosivo sviluppo della motorizzazione (che ha reso inagibili le città) e della televisione (che ha inchiodato nelle pantofole e sulla poltrona gran parte del pubblico da cui un tempo erano animate le strade, i caffè e i teatri) hanno distrutto un modo di vita senza peraltro sostituirlo con alcunché di nuovo, specie in campo culturale. Infatti, mentre in America, dopo la diaspora nei suburbia è in atto una rivalutazione ideologica e pratica della città, con le sue gerarchie spaziali, con il suo centro decorativo e godibile; mentre altrove si sta cioè sviluppando un movimento centripeto che tende a privilegiare un punto di incontro pubblico, una sorta di omphalos urbano di rappresentanza, in Italia il disordine pratico e mentale sta ancora centrifugando furiosamente cose, persone, idee e valori.

Alla cultura urbanistica e sociologica italiana non può tanto imputarsi una mancanza di attenzione o di aggiornamento, quanto piuttosto un distacco incolmabile dalla prassi seguita da chi ha facoltà decisionale nel settore: gli Enti locali da una parte e la grande iniziativa economica dall'altra. In questo quadro anche i grossi organismi di programmazione territoriale, di regola controllati o da uno o dall'altro dei settori capaci di decisione, sono spesso propensi a fare operazioni più di giustificazione a posteriori, o di compensazione, che non di trasformazione reale delle abnormi modalità d'uso del suolo che il sistema economico distorto impone nel nostro paese.

Nascono di qui i miti demagogici, neppure raccolti dalla cultura urbanistica, che ormai da tempo ha messo in crisi il concetto di "standards ottimali", tuttavia sempre tradotti in slogans della propaganda.

Essi si riassumono nella tesi che a una distribuzione uniforme dei servizi sul territorio attraverso parametri semplificativi (distanza, numero di abitanti serviti, tempi di percorrenza) possa corrispondere una perequazione dei modelli di vita e quindi, per esempio, nel nostro caso, di consumi culturali. Ai fini degli obiettivi che questo documento si propone sarà opportuna una verifica specifica dell'impostazione del piano regionale, che, suddividendo il territorio in "aree ecologiche" largamente autarchiche, ipotizza agglomerazioni spesso insufficienti a sostenere un buon livello di funzionamento dei servizi, specialmente di quelli culturali.

Dopo quindici anni di boom e di caos, dai ghetti periferici in cui sono stati ammassati migliaia di immigrati, sradicati da tutto, hanno cominciato a levarsi richieste che la cultura ha accolto (anche a causa della cocciuta sordità di politici ed amministratori) in un pastiche ideologico. Questa ideologia confonde ormai in un superficiale messianesimo sociologico gli aspetti pratici, amministrativi, strutturali, del decentramento con quelli urbanistici e culturali.

Si è così creata, anche attraverso una distorta interpretazione della nuova istanza rappresentata dai "quartieri", una specie di corsa alla spartizione, anzi allo squartamento, delle città, che nega alla radice la organicità e l'articolazione funzionale degli agglomerati urbani, confermando nei concetti ciò che è avvenuto nei fatti.

Rifiutando il "centro" e rivendicando ai quartieri una totale autosufficienza, si rifiuta in realtà il momento dell'incontro tra le classi e le persone, la ricerca del contatto, la combinazione, l'articolazione e l'effetto moltiplicatore dei rapporti sociali, ai quali in ultima analisi si deve buona parte della cultura e della stessa civiltà.

E' persino superfluo aggiungere come esistano oggi posizioni politico-culturali che alimentano questo segregazionismo. Alcuni cercano di preservare la purezza minacciosa della classe operaia, accampata attorno alle città, conservandone però anche l'esclusione e l'apartheid, come garanzia di spirito rivoluzionario.

Altri inseguono un sogno pastorale, anzi pastorizio (una specie di arcadia della fratellanza di gruppo) in una società industriale che tende invece a creare branchi, o nei casi più tranquilli, armenti. Entrambi perseguono ed esprimono l'ansia di una palingenesi che dovrebbe attuarsi attraverso un cataclisma più ancora psicologico e spirituale che sociale.

Ma una cultura può bensì programmare la sua trasformazione, se occorre anche rivoluzionaria; non la sua morte.

Questo preambolo sul destino della città e sul modo di concepirla ci è sembrato indispensabile, sebbene necessariamente affrettato e incompleto, per inquadrare il problema del decentramento nella sfera più vasta degli interrogativi che lo sostanziano. Esso ci consente, intanto, di tracciare una prima, sommaria, distinzione tra:

- 1. - un decentramento delle strutture, dell'amministrazione e del potere: (questo legittimo ed anzi indispensabile per articolare la partecipazione delle masse);
- 2. - un decentramento urbanistico che certo deve tendere ad una distribuzione armonica di servizi senza tuttavia arrivare a recidere totalmente i legami che tengono insieme gli agglomerati urbani;
- 3. - un decentramento culturale che non finisca in una sorta di "degradazione dell'energia" intellettuale (poca cultura uniformemente distribuita; in termini teatrali: la filodrammatica universale).

Abbiamo accennato ad una legge fisica. Restando nella metafora, ci pare giusto sottolineare il valore dell'entropia, e cioè della concentrazione dell'energia, in fatto di processi biologici, umani e culturali. Lo sviluppo della civiltà sembra avvenire per accumulazioni, per salti, per discontinuità, e la legge della distribuzione uniforme dei potenziali energetici è legge meccanica, vale a dire, dal punto di vista umano, mortale.

Questa precisazione non intende negare la validità del decentramento; al contrario, mira a fondarla su basi più solide, sottraendola ai vortici del luogo comune. Sotto il problema, oggi confusamente teorizzato, del decentramento sta in realtà un'esigenza fondamentale e ancora inesausta della società moderna: il rapporto tra la cultura e le masse popolari che ne sono state fin qui escluse.

E', grosso modo, l'esigenza di una trasformazione rivoluzionaria della società quella che urge e batte insistentemente alle porte, diroccate ma ancora sprangate, della cultura tradizionale. E' tuttavia, in un paese come l'Italia e in un momento come l'attuale, questa esigenza si presenta rovesciata rispetto al classico modello marxista. Il marxismo punta su un rovesciamento dei rapporti di produzione e quindi su una modificazione della base sociale, per arrivare di qui ad una trasformazione delle sovrastrutture civili e culturali. Al contrario una diffusa visione culturale sembra attendersi, più o meno consapevolmente, la rivoluzione dall'arte. La dialettica che scaturisce da questa inversione è tra le più franose: occorre, forse, avere presente alcuni punti essenziali.

Che l'esistenza di un teatro presupponga l'esistenza di una società (e non viceversa) è una verità pressoché ovvia. E' però, almeno, una ovvietà sensata. Rischia peraltro di diventare una scoperta in un momento come il nostro, nel quale il teatro tende insensibilmente a invadere il campo della vita sociale, secondo una vocazione non meno ovvia rispetto a certe premesse culturali, ma in compenso insensata.

Non è colpa di nessuno. E' vero tuttavia che, venendo a mancare alla base il tessuto stesso di una elementare vita associativa, la cultura avverte il risucchio del vuoto e tende a colmarlo confiscando la realtà e sostituendosi ad essa. Una rivoluzione mancata nelle strutture trabocca così nel costume intellettuale e vi si sperde. Insomma disgregandosi, una società sottrae la base naturale al teatro; conformandosi alle istanze sociologiche, un teatro recepisce l'esigenza collettiva e tende a proporsi come una base (una delle tante, naturalmente) della società. Questa inversione genera una situazione che condiziona i programmi, le attese e le attività culturali di individui, enti, partiti, eccetera.

Si può aggiungere questo: il semplice contatto tra il sostrato utilitaristico di tutta la cultura moderna e un'attività artistica qualsiasi (tanto più il teatro e ancora più marcatamente il teatro pubblico) è di per sé esplosivo.

Basta cominciare a chiedersi a che cosa serve uno spettacolo, per arrivare a conclusioni strabilianti. Pare che debba servire a tutto. In una situazione così confusa, come affrontare il problema del rapporto tra cultura e masse popolari senza rotolare verso l'approssimazione e la demagogia? Come uscire dagli equivoci di una dozzinale pruderie sociologica? Come sottrarsi ai tranelli che una mimetica sensibilità comunitaria e le metastasi letterarie di istanze rivoluzionarie, ben altrimenti fondate, tendono costantemente alla coscienza democratica? Come rifiutare la cultura d'élite, senza distruggere la cultura?

Se il rapporto tra le masse popolari e il patrimonio storico della civiltà è il nodo di ogni politica culturale e forse di ogni cultura che intenda essere attuale e vitale, ci sembra che in esso debbano venir distinti due momenti:

1. - il momento della trasmissione di cultura e cioè dell'istruzione;
2. - il momento della creazione di cultura e cioè di un suo autonomo sviluppo.

Come non è possibile concepire, anche linguisticamente, un decentramento senza pensare ad un centro, così non è possibile concepire la trasmissione di una cultura senza contemporaneamente presupporre una sua produzione. Peraltro, trasmissione di cultura, e cioè istruzione, significa trasmissione di un passato e quindi di strumenti mentali, psicologici e tecnici che consentano di partecipare alla produzione di un presente. In altri termini, il momento sociale (e in qualche misura obbligatorio) dell'istruzione, prepara quello individuale (in un certo senso facoltativo) della partecipazione culturale.

Allargando la base del primo si moltiplicano perciò le probabilità del secondo senza violare l'autonomia e l'indispensabile spontaneità delle scelte personali e senza istigare le masse all'unzione superficiale.

Istruzione non equivale soltanto a scolarizzazione. L'istruzione non si esaurisce nell'apprendimento dell'infanzia e dell'adolescenza. Può durare tutta la vita. In particolare, per i ceti che sono rimasti esclusi dalla fruizione dei beni e anche dei piaceri culturali, il momento dell'istruzione deve andare oltre la scuola e prevedere una integrazione formativa che miri al superamento o almeno alla riduzione del dislivello tra i problemi generali della società, le esperienze dei gruppi più avanzati e la capacità di partecipazione delle masse popolari.

Una certa avanguardia teatrale, che si muove in direzione diametralmente opposta alla cosiddetta avanguardia storica, teorizza oggi la nascita di una nuova cultura attraverso la sua stessa trasmissione alle masse popolari. In altri termini, si suppone che il contatto con il pubblico fin qui escluso sia sufficiente a creare le basi di un teatro diverso. Trasmissione e creazione di cultura in questo caso coincidono.

A parte il valore di alcuni tra questi esperimenti (e il grottesco di altri) una posizione del genere non può bastare, da sola, ad operare la saldatura, e comunque non può sostanziare il programma di lavoro di un Teatro Stabile. In un paese come l'Italia, dove il teatro è stato introdotto dalla borghesia per estrapolazione culturale dopo sviluppi reiterati e sempre abortiti, un radicamento di questa forma d'arte nel pubblico popolare non può avvenire per una sorta di spontanea adozione, ma attraverso una paziente e artificiale opera di diffusione, di esplicazione, di esposizione e ricapitolazione storica, in una parola attraverso un processo di assimilazione in qualche misura programmato di tutta una civiltà in gran parte nata e cresciuta non solo al di fuori del popolo, ma anche al di fuori dei confini nazionali. Senza pretendere ovviamente di esaurire un discorso assai vasto, un accenno semplificato alla genesi storica del teatro in Italia può permetterci di comprendere meglio la complessità del problema.

Nei tre grandi paesi teatrali dell'Occidente, Spagna, Francia e Inghilterra (il caso della Germania fa storia a sé), il teatro si è sviluppato o per ispirazione religiosa (Spagna: Sacra Rappresentazione), o per impulsi storici e politici (Inghilterra: teatro elisabettiano), o per iniziativa di una grande corte nazionale (Francia: la cour et la ville).

In Italia il teatro rinascimentale (sempre aristocratico e cortigiano anche quando si è servito del dialetto per fini caricaturali, come in Ruzante) non è riuscito, per note ragioni storiche, a trovare una dimensione nazionale, un suo modello linguistico, e nemmeno a radicarsi nel popolo, propiziando scambi e incamerandone gli effetti. Né sostanzialmente diverso è stato il destino della Commedia dell'Arte che, dopo aver fecondato il teatro europeo ed in particolare quello francese, ha finito per interrarsi nel dialetto perdendo per sempre i grandi spazi nazionali e le dimensioni internazionali di decisive esperienze contenutistiche e formali.

Non a caso il teatro che in Italia può vantare un seguito popolare e una solida continuità storica è il Teatro d'Opera.

Ma la sua vitalità e la sua popolarità costituiscono appunto una prova del carattere specifico, e in un certo senso "separato", dello sviluppo teatrale nel nostro paese. L'Opera è un'arte compiuta, illustre, dotata di una ricca e complessa tradizione formale, ma non sostituisce il teatro di prosa, del quale non è neppure un equivalente: tanto meno oggi. L'Opera non è in grado di accogliere (e in realtà non ha accolto) alcune fondamentali esperienze psicologiche, filosofiche, linguistiche e formali che sostanziano la cultura moderna. La sua solida presenza in Italia, la sua popolarità, e anche il rinnovamento recente delle sue forme, sono una manifestazione dell'originalità del nostro passato, ma anche dell'arretratezza del nostro presente.

Il teatro di prosa che ancor oggi influenza la nostra vita teatrale è quello nato nell'Ottocento come sottoprodotto di un romanticismo frettolosamente importato. Affidato inizialmente ai guitti è stato successivamente sviluppato, attraverso verismo, simbolismo e dannunzianesimo, dai grandi mattatori (Salvini, Zacconi, Duse, Ruggieri) fino alla soglia della rivoluzione registica. Circoscritto da apparizioni a loro modo importanti ma isolate, quali Alfieri e Goldoni agli inizi, Verga e Pirandello alla fine, questo è anche l'unico teatro che in Italia si possa correttamente definire borghese. Esso ha misurato la volontà di partecipazione della borghesia risorgimentale e post-risorgimentale agli sviluppi della cultura europea, e al tempo stesso l'incolumità del divario.

Questo tipo di teatro è idealmente finito con il dopoguerra e con la nascita dei Teatri Stabili. Nelle vicende posteriori al '45, relativamente recenti e meglio conosciute, ci preme mettere in luce soprattutto tre aspetti:

- 1. - il carattere in un certo senso programmato e quindi artificiale (ma non è una connotazione negativa) dei tentativi con i quali si è cercato di radicare un teatro di prosa in Italia;
- 2. - la rincorsa ai livelli europei della cultura teatrale, secondo uno sforzo certamente più consapevole e meno passivamente imitativo di quello compiuto dalla borghesia ottocentesca;
- 3. - la ricerca del contatto con un pubblico nuovo, popolare, come premessa per un diverso sviluppo del teatro nel nostro paese.

Oggi, a circa trent'anni di distanza dall'inizio di queste nuove esperienze, in un orizzonte sociale, politico e culturale grandemente mutato, si può sostenere con relativa tranquillità che gli obiettivi 2 e 3 sono stati solo parzialmente raggiunti. Malgrado la fioritura di Stabili, il teatro italiano non ha ancora messo radici vere nelle masse popolari, né ha saldato completamente le sue esperienze con quelle del teatro internazionale. Esso rimane un fenomeno in larga misura fragile e discontinuo, che procede per sussulti, e che in tanti anni di storia, malgrado momenti di sviluppo anche fastoso, non è riuscito a creare una tradizione definita e quindi neanche istituzioni alle quali riferire consenso e dissenso, continuità e rinnovamento, classicità e avanguardia.

Nella crisi economica, sociale, politica e culturale che il paese sta attraversando, la tentazione di confondere i problemi è grande. Si rischia di puntare su quel fondo, non irrazionale ma semplicemente irragionevole, che costituisce il denominatore comune di una subcultura petulante perché convinta delle proprie ragioni solo per approssimativi calcoli numerici.

Si rischia di degradare ancora una volta la funzione dell'arte a semplice rivestimento di idee e posizioni politiche, imponendo così, dall'interno, un confine a esperienze che dovrebbero costituire esse stesse il confine estremo e non localizzabile a priori del nostro rapporto con la vita.

I Teatri Stabili hanno indubbiamente svolto in questi trent'anni una funzione positiva, anche se non taumaturgica. Oggi il loro compito è di affrontare il grande problema del decentramento culturale, e cioè il problema del rapporto fra la cultura e le masse popolari, senza franare nell'approssimazione e nell'isterismo in cui sono cadute alcune componenti culturali e sociali che in parte li hanno fin qui sostenuti, soprattutto senza cadere nel totalitarismo sociologico, il quale costituisce più un'espressione e un sintomo che non l'interpretazione e la terapia della crisi in atto.

Il teatro pubblico, oggi, non deve e non può a nostro parere rinunciare alla lucidità, né abdicare alle distinzioni razionali. E intanto deve partire dalla constatazione che proprio la sua presenza trentennale ha creato ormai nel paese le condizioni per il sorgere di iniziative collaterali, nuove, spesso di grande interesse, alle quali occorre in qualche modo lasciare spazio attraverso una chiara divisione dei compiti. In secondo luogo, là dove esistono, negli organi direttivi, componenti politiche diverse, un teatro pubblico non deve lasciarsi sfuggire l'occasione di adottare un criterio di politica culturale che rifiuti la somma o la combinazione di integralismi, per tendere invece alla loro elisione. Questo criterio ci sembra anche l'unico che offra garanzie per l'instaurazione di condizioni strutturali e di un'atmosfera intellettuale favorevoli al libero sviluppo della cultura, la quale, ripetiamo, non deve essere dedotta dalla politica, che ha scopi, funzioni e tempi diversi, che vive di anticipazioni come di proiezioni nel passato, che ha un suo modo di intendere il presente, che riducendosi al comizio lo degrada e si deturpa, che ha impegni non meno stringenti di quelli cui soggiace la coscienza democratica, ma diversi e forse più complessi. Per far fronte a queste esigenze (rapporto con le masse popolari, creazione di una base istituzionale sulla quale possano impiantarsi e prosperare altre iniziative teatrali, instaurazione di un clima politico-culturale favorevole alla libertà delle esperienze artistiche), il teatro pubblico deve tener conto degli sviluppi della realtà fisica in cui opera: la città, l'area metropolitana, e, in prospettiva, la Regione.

Abbiamo parlato, all'inizio, dell'evoluzione in corso nell'urbanistica. In Italia, sparito il vecchio modello di città, sembra essersi estinto anche il concetto di una vita cittadina e di una civiltà urbana. Ma l'esigenza rimane. Le osservazioni iniziali sugli eccessi di certa ideologia dei quartieri, e soprattutto sul suo meccanico trasferimento dall'ambito politico-amministrativo (in cui è altamente salutare) a quello urbanistico-culturale, non vanno certamente intese come un tentativo di limitare il decentramento o come l'espressione di un ingiustificato rimpianto per la città del passato. Al contrario, quelle osservazioni costituiscono il presupposto di una concezione più complessa e articolata del decentramento, così come il raffronto tra il disordine urbanistico attuale e l'ordine del passato è solo un transito mentale verso un modello urbano interamente nuovo, che rifiuti tanto il caos di oggi quanto l'accentramento classista di ieri, salvando tuttavia il dato permanente e indispensabile di qualsiasi tessuto urbano: la sua organicità.

Da questa premessa ci sembra lecito trarre alcune conclusioni sulle quali fonderemo, nella seconda parte del documento, una serie di proposte operative:

1. - la presenza di un teatro pubblico in un ambiente cittadino deve costituire un presupposto per il fiorire di altre iniziative teatrali secondo una divisione di compiti che faccia del primo la base istituzionale e il punto di riferimento culturale medio (non certo in senso deteriore) dell'attività teatrale;
2. - il rapporto tra la cultura e le masse popolari non può attuarsi, specie in campo teatrale, scavalcando il momento dell'istruzione, e cioè la diffusione di conoscenze e strumenti mentali che costituiscono una delle premesse per l'istaurazione di un rapporto diretto e immediato tra il popolo e la cultura, e cioè per la sua partecipazione alla creazione di una cultura nuova;
3. - in questo rapporto la voce "decentramento" ha una funzione decisiva;
4. - il decentramento va studiato e impostato anche tenendo conto dell'esigenza fondamentale del tessuto organico della città;
5. - esso va quindi concepito nei due sensi:
 - a) - come ricerca della partecipazione di un pubblico nuovo, come organizzazione strutturale dei quartieri, come smistamento di spettacoli, ma anche:
 - b) - come concentrazione degli sforzi per raggiungere il massimo livello qualitativo, come organizzazione culturale del pubblico, come attrazione da restituire al centro, come valorizzazione di quest'ultimo, in vista di una appropriazione collettiva delle strutture culturali (teatri, musei, monumenti, ecc.) di cui la storia lo ha dotato. In altre parole il centro non deve essere solo del "centro", ma di tutta la città.

La storia del decentramento teatrale a Torino sembra avere in comune con quella dello Stabile che lo ha promosso, la caratteristica della discontinuità, e cioè di una reinvenzione permanente di metodi e criteri sempre nuovi e diversi e perciò sempre allo stato embrionale.

Il primo tentativo di decentramento teatrale concepito con una certa sistematicità, fu in effetti varato nella stagione 1969/70; promotori Morteo e Fadini, agirono i gruppi di Giuliano Scabia e Salza/Ronchetta, con gli attivi dei quartieri Vallette, Falchera, Mirafiori Sud e corso Taranto. Quest'ultimo quartiere, chiese con un documento la prosecuzione e il rafforzamento dell'esperienza, proponendo che l'attività dello Stabile privilegiasse l'azione in periferia per favorire lo sviluppo della partecipazione di un pubblico da sempre tenuto lontano.

Nelle stagioni successive il documento è rimasto lettera semi-morta, diciamo agonizzante. Ci si è preoccupati di agire teatralmente nei quartieri senza tuttavia promuovere né partecipazione, né organizzazione. Peraltro, durante la stagione scorsa, il gruppo di Carlo Cecchi ha lavorato per venti giorni al Lingotto, provando il Woyzeck a diretto contatto con gli abitanti, ed allestendo infine lo spettacolo sulla base di questo confronto, in una chiave popolare facilmente riconoscibile. Anche questo tentativo di agire in un ambiente specifico non ha tuttavia avuto seguito.

Quest'anno, grosso modo, il decentramento si è messo su due direttrici: quella della distribuzione di spettacoli su richiesta dei quartieri (secondo il principio che si può definire largamente promozionale) e quella rappresentata dall'Elettra e dall'attività del Gruppo.

Il Gruppo è intervenuto nell'ambito scolastico (che è senz'altro uno dei campi verso i quali va indirizzato il decentramento) con una serie di spettacoli agili, semplici, facilmente allestibili ovunque, di basso costo, veri e propri "strumenti" per una diffusione programmata della cultura teatrale. Meno positivo ci è sembrato invece l'esperimento dell'Elettra. A parte il giudizio sullo spettacolo che può essere vario, non ha convinto il tentativo di farlo passare nel pubblico dei quartieri forzandone i significati in senso "popolare" e politico.

Nella prima parte di questo documento abbiamo cercato di esporre il nostro punto di vista in rapporto agli scopi del decentramento e ai mezzi per raggiungerli. Non ci resta adesso che ricavarne alcune indicazioni pratiche:

1. - l'esigenza di salvare l'organicità del tessuto urbano e di istaurare un autentico rapporto culturale con le masse popolari rende estremamente delicata la programmazione degli spettacoli e attribuisce al cartellone una particolare responsabilità. La scelta delle opere da offrire al pubblico deve essere pensata in vista di una coerente politica teatrale che può essere articolata come segue:

a) - uno, due spettacoli, firmati, di grande impegno registico e culturale, da allestire nei teatri del centro.

Dovrebbero costituire il pernio della stagione ed offrire un'occasione per richiamare il pubblico popolare verso le sedi storiche. Ad essi dovrebbe essere affidato il compito di riaffermare il carattere unitario della città e di fondere un pubblico di provenienza sociale e topografica diversa.

Questi spettacoli centrali, oltre a segnare e affermare l'appropriazione collettiva delle strutture ereditate dal passato, dovrebbero esprimere anche il contributo attivo dello Stabile allo sviluppo del teatro nelle sue forme più avanzate e culturalmente impegnative. In manifestazioni di questo tipo è destinato ad assumere una funzione rilevante il momento che abbiamo definito "creazione di cultura". Inutile aggiungere che questa creazione di cultura non è concepita come un rito iniziatico per pochi intimi, ma appunto come un incontro collettivo che conferisca un nuovo significato sia al termine creazione, sia al termine cultura, sia, come è già stato rilevato, al termine "centro" che in tal modo non viene più concepito come un recinto di avanzi storici e diventa proprietà della cittadinanza.

E' superfluo sottolineare l'importanza che in una visione del genere viene ad assumere la scelta degli spettacoli. Le opere da presentare al Carignano, o all'Alfieri, o al Gobetti, se concepite come tessere di una organica politica teatrale cittadina, smettono di essere avvenimenti mondano-culturali più o meno vivaci o anche episodi artistici di maggiore o minore rilievo per diventare momenti di un discorso pubblico sul teatro, assumendo così una funzione precisa della maturazione culturale della città.

Questa funzione non potrà certo essere assolta se la scelta dei testi avverrà soltanto in base a criteri magari ineccepibili dal punto di vista della parabola personale di un regista, ma eccentrici rispetto allo scopo o peggio dettati da considerazioni svagate, casuali e contingenti, di opportunità. Ognuno di essi, e tanto più se sono pochi, dovrebbe rispondere ad una esigenza precisa ed essere dotato di un significato non estemporaneo. Trattandosi delle espressioni centrali della drammaturgia di un teatro pubblico non dovrebbe essere ammessa in questi casi la spigolatura distratta privata. Altre occasioni per attuare un decentramento rovesciato e cioè per organizzare il pubblico e portarlo al centro, potrebbero essere gli spettacoli-scambio di altri Stabili (anche in questo caso scelti con estrema attenzione) e soprattutto le recite di importanti compagnie straniere, di cui ci sembra opportuno chiedere comunque una più frequente programmazione.

- b) - Una serie di allestimenti scenici di opere del passato e di "classici" contemporanei, sorta di museo permanente e itinerante di storia teatrale.

Proprio quest'anno il Gruppo ha impostato la sua attività in questa direzione. Occorre, a nostro parere, migliorare ancora la qualità degli spettacoli, ampliare le scelte, discuterle e soprattutto fissare i principi anche tecnici degli allestimenti. A noi sembra che il criterio di fondo debba essere quello, già in parte adottato, di un allestimento non frontale dell'opera, anzi di una sua esplicazione didattica; insomma una specie di recitazione straniata e quindi didascalica, riassuntiva, esplicativa del teatro stesso. Non si tratta solo di risparmiare sui costi. Si tratta soprattutto di ottenere una maggiore efficacia comunicativa aggirando gli aspetti che spesso rendono ostico il teatro (come la recitazione medianica, o la violenza registica) ad un pubblico nuovo e non assuefatto. Affrontando di sbieco il teatro lo si può depurare di equivoci diffusi sulla scena italiana, demolendo macchinazioni e incrostazioni purtroppo resistentissime. Gli spettacoli del Gruppo, che quest'anno sono stati riservati alle scuole, dovrebbero a nostro parere, costituire un nucleo, in continua espansione, di opere da smistare nei quartieri. Essi rispondono al compito che abbiamo definito come "trasmissione di cultura", vale a dire all'esigenza di istruzione. E' giusto che siano presentati, spiegati e seguiti da dibattiti, non per giustificare eventualmente un brutto spettacolo con una peggiore discussione, e cioè per non divagare, ma per accentuare il carattere didattico (non per questo noioso, anzi) dell'iniziativa. In questo caso non è più il pubblico che viene organizzato e portato al centro.

E' il teatro che si organizza e che cerca il suo pubblico nella periferia, diventando uno stimolo all'aggregazione locale e anche una sfida alle carenze dell'Ente Pubblico là dove questo riveli la sua inefficienza attraverso la mancanza delle attrezzature e dei servizi fondamentali. La partecipazione del pubblico popolare dei quartieri dovrebbe essere sollecitata in loco anche con un altro tipo di spettacoli: quelli allestiti da alcuni gruppi di avanguardia (ci rifacciamo ancora una volta al Woyzeck di Cecchi) che stanno appunto sperimentando la possibilità di far nascere un nuovo teatro attraverso l'istituzione di un rapporto inedito con il pubblico degli esclusi.

2. - In un teatro pubblico, la soluzione data al problema del rapporto tra arte e cultura costituisce uno degli elementi fondamentali, con riflessi di primaria importanza anche sul piano organizzativo e funzionale in genere. Per conto nostro la questione si pone nei seguenti termini:

- a) - totale autonomia artistica del regista;
- b) - dialettica culturale fra le diverse componenti del teatro (regista compreso),

il che comporta una distinzione tra direzione artistica e politica culturale dell'Ente, in quanto la prima non può esaurire tutte le responsabilità della seconda. Mentre da un lato ci sembra anacronistico chiedere ad una collettività di confrontarsi con una singola, sia pure eccezionale, personalità, dall'altro riteniamo essenziale che il momento artistico sia sottratto a tutti i condizionamenti e che l'atto creativo possa compiersi in assoluta libertà. In altre parole il regista - dopo aver partecipato al dibattito culturale attraverso il quale il teatro definisce le proprie scelte, elabora le proprie risposte alla problematica suggerita dal contesto in cui opera, assumendone i risultati come punto di partenza o semplicemente di riferimento - deve poter sviluppare le proprie creazioni in termini esclusivamente personali salvo poi reinserire l'esito di tale creazione nel dibattito culturale d'équipe.

Insomma un regista ha il pieno diritto di scegliersi i suoi testi ed i suoi linguaggi, ma un teatro pubblico ha il diritto di esigere che opere come, poniamo il Don Giovanni di Molière o i Menecmi di Plauto non vengano radiati dal suo repertorio soltanto perché eventualmente in contrasto con i gusti, le idee estetiche o drammaturgiche di un determinato regista. Al limite, in casi del genere, un teatro pubblico deve poter far ricorso ad un regista esterno.

3. - Attorno ai teatri stabili e fuori dal solco tradizionale delle cosiddette compagnie di giro, sono sorte in questi anni iniziative teatrali che è ancora difficile definire ma che esprimono sicuramente una maturazione generale e una nuova vitalità della scena italiana. E' dovere di un teatro pubblico favorire lo sviluppo di queste esperienze, offrire le sue strutture e i suoi strumenti per una loro diffusione, stabilire con esse una dialettica che è certo destinata a influenzare positivamente tutto l'ambiente teatrale. Si pone qui il problema di una autolimitazione dei Teatri Stabili, come coscienza dei loro compiti istituzionali.

Un teatro stabile non ha niente da perdere ed anzi tutto da guadagnare, se attorno alla sua attività fioriscono iniziative di avanguardia che fanno avanzare il gusto del pubblico, lo abitano alle esperienze di punta, radicano in lui l'attesa del nuovo e la partecipazione alla ricerca. A sua volta questo libero teatro d'avanguardia ha bisogno di una istituzione centrale che garantisca la continuità della vita teatrale, un'attività formativa di base, fornendo così, gli stessi termini di riferimento con i quali entrare in rapporto, non importa se positivo o negativo.

4. - Come la politica culturale di uno stabile non dovrebbe combaciare passivamente con la ideologia teatrale di un regista, così questa politica culturale non può e non deve venir confusa con l'aspirazione promozionale propria di qualsiasi organismo.

Questa aspirazione è certamente legittima in sé. Ma una cosa è cercare di attirare la gente a teatro per far quadrare i bilanci, e altra cosa è portare il teatro alla gente per contribuire alla maturazione culturale di una intera città. In passato i due aspetti sono stati spesso confusi, con la conseguenza che la politica culturale si è ridotta alla semplice attività promozionale. Occorrerà d'ora innanzi distinguerli con cura.

Abbiamo parlato spesso nel corso di questo documento di "politica culturale" dei teatri stabili. E' un'espressione che ci sembra legittima in quanto consideriamo scontato che per un organismo teatrale la cultura sia al tempo stesso mezzo e fine.

L'espressione "politica culturale" ci sembra invece da rifiutare se riferita ai partiti e ad altre forze estranee alla vita specificamente teatrale. In questo caso l'espressione giusta dovrebbe essere, a nostro parere: "politica per la cultura". Adottando l'orientamento indicato da questa formula i partiti non hanno niente da perdere. La "politica culturale" che sono abituati a gestire ha restituito e restituisce soltanto una approssimativa e deteriore "cultura politicizzata" che non ha giovato e non giova né alla politica né alla cultura né al paese, semmai al sottogoverno e a quella sorta di omertà universale nel conformismo che ci sta degradando. Una "politica per la cultura" onestamente attuata potrebbe invece fruttare finalmente e con vantaggio di tutti, una "cultura per la politica" e cioè una cultura capace di elevare la sensibilità e il grado di preparazione generale degli italiani e quindi i termini del dibattito tra i partiti, migliorando l'impegno e il livello della partecipazione popolare ai problemi del paese.