

Tamara Török

## IL TEATRO DUE DI PARMA

Il Teatro Due, fin dalla sua fondazione nel 1975, occupa un posto molto particolare fra i teatri italiani, sia per il *modus vivendi* teatrale che per la sua tradizione di teatro d'arte di repertorio. Tra tutti i teatri italiani del genere il Teatro Due è l'unico ad aver avuto fin dall'inizio una compagnia stabile, potendosi, quindi, permettere di scritturare gli attori non per le singole produzioni ma per intere stagioni. Si tratta di un teatro stabile privato, il cui funzionamento assomiglia a quello dei grandi teatri stabili, finanziati dallo stato, ma essendo privato riesce a conservare la propria indipendenza politica in ambito di decisioni artistiche e, quindi, a proporre ogni anno iniziative tra le più interessanti del panorama artistico italiano. Un teatro che ha smesso di rappresentare esplicitamente opinioni politiche pur restando sensibile agli avvenimenti politico-sociali del paese. Il festival a cadenza annuale è ormai di fama europea.

L'articolo che segue si basa su mie interviste fatte a Parma nel 2009 all'attuale direttrice del Teatro Due, Paola Donati e ai tre membri fondatori del teatro, gli attori Paolo Bocelli, Marcello Vazzoler e Giorgio Gennari (morto nel 2010).

Il primo nucleo della Compagnia, allora chiamata *Cooperativa*, era uno dei tanti gruppi di teatro della metà degli Anni '60. A metà del XX secolo in Emilia, nei dintorni di Parma, c'erano soltanto dieci teatri, ma il loro numero aumentò a oltre ottanta tra il 1960 e il 1970, dei quali circa quaranta sono attualmente attivi.

Negli Anni '60 e '70 l'ambiente politico e sociale influenzava fortemente il *fare teatro*, e nel periodo dei movimenti studenteschi dopo il '68, anche la Cooperativa era una compagnia i cui spettacoli avevano a che fare con la politica. Tutti i suoi membri fondatori erano di sinistra e la compagnia recitava anche durante le campagne elettorali del Partito Comunista. Il PCI non arrivò mai al potere a livello nazionale,

ma vinse in tante città subito dopo la Seconda Guerra Mondiale, come a Parma tra il 1945 e 1993.

La compagnia, quindi, si formò nell'esperienza dei Centri e dei Festival Universitari degli anni '60, periodo nel quale furono fervido luogo di incontro e formazione per le future personalità del teatro europeo, basti pensare a Grotowsky, Kantor e Peter Stein, solo per citarne alcuni.

Fu proprio il movimento teatrale universitario a far conoscere al pubblico italiano autori come Jarry e Ionesco e nuove iniziative come il Living Theatre. Nel '68 una parte dei teatri universitari aderì ai movimenti studenteschi, ma mentre all'inizio degli anni '70 tanti cessarono la loro attività, il gruppo di Parma decise di diventare un gruppo professionista.

Nel 1971 nacque il *Teatro del Collettivo*, con quindici membri fondatori. Tutti i membri della compagnia avevano lo stesso stipendio sia che fossero attori o tecnici. Non c'era nessuna gerarchia tra gli attori, e ciò si manifestava anche nel fatto che nei primi anni i nomi degli attori apparivano in ordine alfabetico sulle locandine, senza alcun ordine di importanza nella compagnia o nello spettacolo.

Il gruppo aderì subito all'ARCI, l'organizzazione culturale del PCI, che raccoglieva i gruppi teatrali alternativi non facenti parte della struttura teatrale tradizionale, all'epoca diretta da Dario Fo e organizzava spettacoli soprattutto in fabbriche di periferia per un pubblico di operai allo scopo di diffondere la cultura in tutto il paese. I gruppi ARCI erano liberi di parlare di qualsiasi argomento politico e dal punto di vista legale non erano soggetti ad alcun tipo di censura.

Tanti giovani di Parma diventarono attori professionisti, anche per potersi occupare di politica con l'aiuto del teatro. Ma far parte della Compagnia del Collettivo significava non tanto aderire al Partito Comunista ed essere parte dell'attività propagandistica quanto piuttosto creare spettacoli su problemi sociali attuali, che potevano essere considerati una specie di ribellione intellettuale contro il potere: venivano scelti testi che potevano avere anche una lettura politica, ma non solo. Già nel loro primo spettacolo del 1975, il *Romanzo criminale*, ispirato da *L'imprecatore* di René Victor Philes trattavano temi sociali allora molto attuali: il ruolo e la responsabilità sociale delle grandi aziende, benché secondo Giorgio Gennari (uno dei membri fondatori e direttore del Teatro Due per decenni) trattare problemi sociali in quelle prime produzioni andasse a discapito della qualità artistica.

In seguito, anche i temi della crisi esistenziale dell'uomo iniziarono ad occupare gran parte del contenuto intellettuale degli spettacoli.

Proprio in quel periodo avvenne un importante cambiamento nelle produzioni del Collettivo; se i primi lavori si concentravano su aspetti ideologici a discapito di una teatralità scenica e attoriale, successivamente furono presi in esame aspetti prettamente teatrali con particolare attenzione agli elementi scenografici. Volevano raccontare storie in modo teatrale e con mezzi teatrali. Uno dei primi esempi fu *Il figlio di Pulcinella* di Eduardo De Filippo, in cui erano fortemente presenti le riflessioni politiche, ma anche l'uso delle maschere e l'effetto comico, l'ironia e il sarcasmo.

Inizialmente misero in scena una sola produzione all'anno. Dopo la prima a Parma lo spettacolo veniva portato in tournée per l'intera stagione in varie città d'Italia. Provavano per quaranta giorni, poi partivano per una tournée di circa otto mesi raggiungendo anche le 150/200 repliche. Giravano per molte regioni d'Italia e divennero molto popolari. Ma secondo una geografia politico-culturale questo gruppo di sinistra non mise mai piede, ad esempio, nel Veneto di destra, mentre fu spesso presente nella Toscana rossa. In quei primi periodi erano gli attori ad occuparsi anche degli aspetti tecnici, come il montaggio e lo smontaggio delle scene, i preparativi dietro le quinte e la manutenzione dei vari strumenti di lavoro.

Successivamente, il teatro politico iniziò a perdere importanza e i teatri stabili iniziarono a portare i loro lavori anche nei paesi di campagna provocando una sorta di isolamento per i gruppi ARCI, che si dovettero accontentare di spazi periferici. Molte compagnie si trovarono in una situazione sempre meno stabile dal punto di vista economico e dovettero lottare per la sopravvivenza. Anche il Collettivo iniziò a risentire dei continui spostamenti e il desiderio di avere un posto fisso, un edificio stabile in cui poter provare e recitare, diveniva sempre più forte. Anche a Parma si sentiva il desiderio da parte del pubblico e della città stessa di avere un teatro stabile.

Durante le tournée in Europa, i membri del Collettivo ebbero la possibilità di conoscere e studiare i vari sistemi dei teatri europei di repertorio. Negli anni '70 in Germania c'erano circa 120 teatri stabili, in Francia ce n'erano circa 80. Non c'erano meno teatri e compagnie nemmeno in Italia, ma tutti erano teatri senza una compagnia fissa. (L'unico partito subito con le ambizioni di teatro di repertorio dopo

la Seconda Guerra Mondiale fu il Piccolo di Milano sotto la guida di Giorgio Strehler e Paolo Grassi). Il Collettivo capì che se fossero diventati un teatro di repertorio, la qualità artistica delle produzioni avrebbe potuto aumentare in modo significativo e senza l'obbligo delle tournée il gruppo avrebbe potuto dedicare anche più tempo alla sperimentazione.

Per poterlo realizzare la Compagnia aveva bisogno di un posto fisso. C'era un edificio nel cuore di Parma, in Via Basetti 12, di cui il gruppo aveva già usato una sala: ogni anno vi si teneva il loro Festival Internazionale dei Teatri Universitari. Nell'estate 1975 i membri della Compagnia decisero di occuparlo e trasformarlo in teatro. L'edificio aveva allora varie funzioni: la sala grande era usata da vari gruppi di attori, la sala piccola, l'odierna Sala Bignardi, ospitava allenamenti di boxe e arti marziali nonché l'ufficio dell'ARCI e quello dei pompieri. Il Collettivo voleva occupare soprattutto la sala dove si faceva pugilato.

Forzarono e cambiarono la serratura buttando fuori dalla sala tutte le attrezzature sportive. Avvenne in agosto, in una Parma vuota per le vacanze estive. Il loro coraggio era rafforzato dalla situazione politica di allora: sapevano perfettamente che il governo di sinistra della città non avrebbe mandato la polizia. Infatti, i leader della città non opposero obiezioni ai giovani teatranti di sinistra, tanto più che non esistevano leggi a sfavore della situazione. L'occupazione dell'edificio avvenne in modo "pacifico". Fu, quindi, ristrutturato e le pareti vennero ridipinte in nero. *"Quando l'addetto alla cultura è arrivato dal Comune, l'unica domanda che ci ha fatto era: «ma perché in nero?»"*, racconta Bocelli. La sinistra li appoggiò non soltanto perché avevano partecipato alle loro campagne elettorali, ma anche perché recitavano in media 180 sere all'anno, ogni sera davanti a quattrocento spettatori e la loro scuola di teatro era un grande centro d'incontro per tanta gente. Presto divenne un vero e proprio centro culturale che offriva varie attività ai giovani, mentre l'entusiasmo politico nei loro confronti cresceva.

A partire dalla stagione 75/76 il Comune di Parma diede loro un tale sussidio che poterono iniziare il progetto Teatro Due, che significava non soltanto l'organizzazione delle stagioni teatrali, ma anche quella di workshop, corsi per attori e altri programmi (proiezioni di film e concerti). In qualche anno il Teatro Due creò un proprio pubblico, accrebbe il numero degli spettacoli annui e furono vendute centinaia di abbonamenti. Era diventato un importante punto di ri-

ferimento per i giovani di Parma, anzi, un vero e proprio riferimento culturale per tutta la città, che poteva soddisfare le esigenze di tutte le categorie di pubblico. Da luogo semi-abbandonato il Teatro Due creò uno spazio vivo, anche per i bambini con un repertorio per i più piccoli, il Teatro delle Briciole. Si facevano cinque spettacoli alla settimana, ma non si poteva recitare in concomitanza a quelli al Teatro Regio, il grande teatro lirico di Parma.

Il nome “Teatro Due” deriva proprio dal fatto che è il secondo teatro di Parma dopo il Teatro Regio, teatro d’opera e di spettacoli di prosa, di opere classiche, sempre considerato portatore della cultura ufficiale. Il Teatro Due era, invece, il posto della sperimentazione e della drammaturgia contemporanea. E già dall’inizio della sua attività si offriva come valida alternativa al Teatro Regio.

Vennero creati quattro spazi per gli spettacoli di diverse drammaturgie, modellati sulla Schaubühne di Berlino; infatti, gli spazi non all’italiana all’epoca erano un raro fenomeno in Italia.

Il Teatro Due lavora con una compagnia fissa, altra rarità nel teatro italiano, perché quasi tutti i teatri scritturano gli attori per una produzione o per una singola stagione. E, inoltre, è un teatro di repertorio; a volte si ripropongono vecchie produzioni dopo anni di pausa, e ciò grazie al fatto che oggi, tanti attori che recitavano nella vecchia produzione sono ancora presenti nella compagnia fissa. *L’istruttoria* di Peter Weiss è in programma da quasi trent’anni.

I progetti innovatori, gli spettacoli sperimentali sono diventati parte importante di ogni stagione. Il Teatro Due è stato presto considerato un teatro che offre al pubblico le novità e tendenze più attuali. Hanno ospitato le compagnie di Massimo Castri, Carlo Cecchi, Franco Parenti, Gabriele Salvatores. Anche Roberto Benigni, Dario Fo e Franca Rame, il Café Théâtre di Parigi, il London Mime Theatre o il Bread and Puppet Theatre hanno recitato sul loro palcoscenico.

Un’esperienza importante nella vita della Compagnia fu l’incontro con il regista croato Bogdan Jerković che con i suoi natali centroeuropei rappresentava un’altra cultura, un’altra sensibilità, un altro modo di vedere la vita e il teatro. Fino ad allora il gruppo era stato molto attaccato ad una cultura teatrale realistica; da Jerković aveva imparato lo stile grottesco. Il primo spettacolo con lui fu il *Re Ubu* di Jarry. “*L’ironia dello spettacolo può essere paragonata a quella di L’ispettore generale, regia di Gábor Zsámbéki al Teatro Katona*”, dice Gennari.

A questo tipo di teatro totale ironico si aggiungeva un lavoro attoriale di alto livello. In un certo senso la sperimentazione, sotto questa forma, è diventata il loro credo. Con Jerković sperimentazione significava soprattutto improvvisazione. Gli spettacoli cambiavano di sera in sera, a causa anche della forte relazione che si veniva a creare con il pubblico presente.

La fine degli anni '70 fu un periodo di crisi politica ed economica, che provocò anche una crisi teatrale. Mancavano gli spettatori. Tanti spazi alternativi che prima li avevano avuti ospiti furono costretti a chiudere.

Nel 1978 Jerković portò in scena *Gargantua e Pantagruel*, spettacolo monumentale con trenta attori (dieci della Compagnia e venti giovani della scuola), un'orchestra, una scenografia gigantesca e tanti costumi. Portare in tournée lo spettacolo costava tanto e richiedeva tanta energia (erano ancora gli attori a fare il montaggio e lo smontaggio). Walter Le Moli, uno dei membri fondatori della Compagnia, suggerì di abbandonare l'idea delle tournées e dedicare tutte le energie alla creazione di un proprio teatro. Furono, quindi, la crisi e le esperienze dello spettacolo *Gargantua e Pantagruel* a portare i componenti del gruppo davanti a una più ferma volontà di voler creare il proprio teatro.

Nacquero così i famosi *Dieci punti* di Gigi Dall'Aglio, altro fondatore, che dichiarò i principi in base a cui il teatro avrebbe dovuto lavorare in futuro e che i membri dovevano accettare se volevano continuare a lavorare con la Compagnia. Erano principi severi: gli attori (che, comunque, guadagnavano poco) dovevano dedicarsi interamente al lavoro del Teatro Due, non potevano accettare altri incarichi. Molti che non vollero o non poterono accettare quelle condizioni, lasciarono la compagnia. Chi rimase dovette riconsiderare tutto il vecchio modo di lavorare. A causa della crisi economica la Compagnia non poteva più permettersi di fare spettacoli costosi. Bisognava usare ciò che era già a disposizione: sei attori e pochi soldi. Gli spettacoli cambiarono inevitabilmente profilo: invece di produzioni dalle grandi scenografie nacquero spettacoli quasi spogli di elementi scenografici e abiti di scena importanti. Di conseguenza, anche portarli in tournée costava molto meno di prima.

Il primo progetto nato dalla nuova condizione fu la Trilogia Shakespeariana ed il primo spettacolo della Trilogia fu l'*Amleto*, rigorosamente senza scenografia e senza costumi. Lo spettacolo de-

buttò nel 1979, sotto una regia collettiva, basata soprattutto su improvvisazioni e sul lavoro di gruppo della compagnia. Creare uno spettacolo in quel modo richiedeva più tempo che con una regia tradizionale. Provarono lo spettacolo per quattro mesi (mentre prima Jerković provò *Gargantua e Pantagruel* per 28 giorni.) *“Un giorno di lavoro sull’Amleto consisteva in sei ore di prova e sei ore di dibattito”*, dice Paolo Bocelli. L’ironia e il modo grottesco con cui si avvicinavano al testo shakespeariano erano pieni di allusioni politiche; era una forte critica nei confronti della politica italiana di allora. Quella scelta ovviamente andava contro la tradizione italiana di recitare Shakespeare. *“L’abbiamo liberato di ogni convenzionalità e così l’abbiamo fatto risuscitare”*, dice Vazzoler.

Crearono uno spettacolo che poteva essere rappresentato ovunque, dagli spazi tradizionali alle carceri, alle Feste dell’Unità: ovunque andavano, lo spettacolo si adeguava allo spazio che lo ospitava e al pubblico che lo vedeva. Infatti, riusciva a soddisfare le aspettative dei vari tipi di spettatori: sia quelli colti che quelli digiuni di teatro e se veniva rappresentato nelle carceri piaceva anche ai detenuti. Gli accenti dello spettacolo cambiavano a seconda del pubblico che vi partecipava, in base soprattutto alle reazioni degli spettatori. Questo richiedeva una capacità di ascolto e reazione molto sensibile da parte degli attori. *“Una volta siamo arrivati con una mezz’ora di ritardo al nostro spettacolo, si era rotto il nostro pulmino durante il viaggio e gli spettatori erano già seduti in platea quando siamo arrivati. A questo punto abbiamo deciso di cominciare lo spettacolo con l’arrivo degli attori. Ci sentivamo liberi di fare tutto”*, racconta Vazzoler. C’era tanta interazione tra attori e spettatori.

Ogni attore aveva almeno due ruoli (Paolo Bocelli ha recitato Horatio e Guildenstern; Gigi Dall’Aglio ha fatto Claudio e il fantasma, Giorgio Gennari Polonio e Laerte, e Marcello Vazzoler Yorick e Rosencrantz) e la trasformazione da un ruolo all’altro avveniva sempre davanti agli occhi degli spettatori. La figura di Yorick (che è già morto quando comincia la trama dell’*Amleto* di Shakespeare) nacque proprio dalle improvvisazioni. E diventò un personaggio importante, *“era a metà strada tra Arlecchino e un coro greco”*, dice Vazzoler; spesso interveniva nell’azione, disturbava gli altri attori, faceva piccoli lazzi, il che privava lo spettacolo della serietà di una tragedia. Anche il monologo di Amleto era privo di ogni pathos convenzionale. L’attore lo recitava in un modo semplice e naturale; volevano privare il momento

di ogni sacralità. Tutti gli attori recitavano parlando in modo naturale, quotidiano evitando gesti e toni teatrali, evitando la tipica forma declamatoria, caratteristica del canone italiano di recitazione dei classici. Successe anche che si presero gioco del pubblico che non riusciva a distinguere quando gli attori recitavano o no, perché il modo in cui si esprimevano era esattamente lo stesso.

La compagnia era in gran forma; avendo lavorato insieme già da tanto tempo, gli attori potevano facilmente recitare a soggetto. Tante cose importanti erano nate da improvvisazioni, ad esempio un famoso riferimento politico alla Cuba di Fidel Castro, inventato dall'attore che recitava Amleto: *"Ma cos'ha questo attore che si commuove? Per Cuba? Ma che cos'è Cuba per lui e lui per Cuba?"* (La battuta originale è *"Ma chi è Ecuba per lui o lui per Ecuba..."*?) Ognuno trasformava il proprio testo facendo una specie di traduzione personale dei propri ruoli – e tutti sostenevano, comunque, di essere rimasti fedeli a Shakespeare.

Nel 1981 ci fu la seconda parte della Trilogia: il *Macbeth*. Lo provarono per tre mesi. Nel frattempo ristrutturarono la sala piccola e fu aperta la Sala Bignardi nella forma che conosciamo ancora oggi, con una platea mobile, dove nel 1982 fu messa in scena la terza parte della Trilogia: *l'Enrico IV*. Questo spettacolo, la lettura contemporanea del testo classico da Gennari è considerato il culmine del lavoro della Compagnia del Collettivo.

Nel 1980 *l'Amleto* fu invitato al Festival di Nancy e, grazie al successo strepitoso dello spettacolo, dal 1981 la Compagnia andò in tournée in Olanda, Germania, Inghilterra, Irlanda, Danimarca, Francia e nel 1985 arrivò anche a Perth, Australia e a New York. *"La Compagnia del Collettivo era più conosciuta e meglio compresa all'estero che in Italia. Il teatro tradizionale e il pubblico conservatore ci ha considerati sperimentatori spericolati e secondo gli sperimentatori più coraggiosi eravamo fautori del vecchiume. Non assomigliavamo a nessun teatro che allora esisteva in Italia, era difficile metterci in qualsiasi categoria di teatro, il che era un merito all'estero, ma uno svantaggio in Italia"*, dice Vazzoler.

Grazie alle tournée straniere, la situazione finanziaria del teatro migliorò. In più, ebbe l'occasione di conoscere nuove tendenze teatrali europee e incontrare tante compagnie sperimentali straniere.

Nel 1983 il Teatro Due organizzò il suo primo Festival, dove furono invitati spettacoli da tutto il mondo. Al primo festival mise in scena



la sua Trilogia Shakespeariana; ospitò, inoltre, la Citizen's Company di Glasgow e lo Schaubühne di Berlino, con una regia di Peter Stein. Tra gli altri ospiti del festival ci furono poi la Compagnia Chaplin-Thierry, la Compagnia di Paolo Poli, il Living Theatre, ancora il Teatro dell'Elfo e la Compagnia Nuova Scena, lo Stabile di Torino e il Piccolo di Milano, il Teatro Stabile di Genova, i Magazzini Criminali, Piera Degli Esposti; fu il primo ad invitare in Italia Pina Bausch e il Tanztheater di Wuppertal, evento che catalizzò definitivamente l'attenzione mediatica sul Teatro Due.

Le scuole del Teatro, in realtà, erano due: prima nacque la scuola per gli spettatori e nel 1977 seguì anche la scuola per attori. I corsi erano gratuiti e si iscrissero centinaia di studenti. La prima fase del corso per attori, dove si apprendevano principalmente le tecniche attoriali, i metodi dei registi contemporanei (dal naturalismo a Brecht, da Artaud a Grotowsky) durava quattro settimane; nella seconda fase, di quattro o cinque mesi, veniva messo in pratica quello che era stato imparato nella prima: oltre alle lezioni di movimento e di dizione, gli allievi creavano spettacoli e prendevano parte alle produzioni del teatro stesso. In *Gargantua e Pantagruel*, ad esempio, recitavano più di venti studenti della scuola. La recitazione "accademica" era molto lontana dal modo degli attori del Teatro Due, ecco perché nelle produzioni ufficiali si preferiva lavorare con gli allievi della propria scuola piuttosto che con allievi o attori provenienti da scuole di arte drammatica di stampo classicheggiante, per esempio l'Accademia di Roma. Lo scopo principale della scuola non era tanto la formazione di attori professionisti, ma l'avvicinare i giovani al teatro in modo libero. Educare i cittadini alla cultura e contemporaneamente poter imparare anche altri aspetti del teatro: l'organizzazione, la parte tecnica, la storia del teatro e così via.

Negli anni '80 con la crisi della società e l'opinione sociale ambigua della sinistra, grazie al terrorismo, la compagnia si trovò ad affrontare una nuova crisi artistica. Se prima condivideva con il pubblico la stessa ideologia, allora non era più possibile, perché mancavano ideologie valide da condividere. Il pubblico non percepiva più le allusioni ironiche dell'*Amleto*. Mancava il "nemico comune" e mancavano i temi sociali che potessero interessare tutti e tutte le generazioni di pubblico. Quindi, si decise di abbandonare i tempi politici negli spettacoli per trattare aspetti della vita sociale, più intimi, più privati. Furono messi in scena *Leonce e Lena* e *Woyzeck* di Büchner, con cui si conclu-

se l'epoca della sperimentazione e della regia collettiva; passarono di nuovo a spettacoli diretti da un unico regista. Non potendo rischiare nuovi fallimenti, preferirono riproporre spettacoli più tradizionali.

Nel 1984-85 la situazione si normalizzò, crearono spettacoli con un certo successo e ripresero a viaggiare all'estero. Nel 1984 nacque uno degli spettacoli più importanti: *L'Istruttoria* di Peter Weiss, regia di Gigi Dall'Aglio.

Se prima la Compagnia del Collettivo e il Teatro Due erano la stessa istituzione, proprio in quel periodo il Teatro Due andò oltre e si separò dalla Compagnia del Collettivo. Secondo gli attori il principio di quel processo si ebbe quando Walter Le Moli smise di fare l'attore per fare il manager del teatro. Visto che la Compagnia era spesso in tournée, l'attività del teatro aveva cominciato ad includere anche altre attività e richiedeva un apparato di organizzatori sempre più grande.

Dopo il rafforzamento del Teatro Due a discapito della Compagnia del Collettivo aumentò il numero delle iniziative artistiche e si solidificarono i rapporti internazionali del teatro, che divenne un forte teatro di regia, dove non esisteva più la pratica della regia collettiva.

Lo spettacolo, che segnalò in modo emblematico il cambio di direzione, è il *Marat-Sade* (1985) per la regia dello stesso Le Moli, anche se gli attori ebbero un ruolo importante nella creazione estetica del risultato finale. I nuovi spettacoli del Teatro Due trattavano argomenti sociali d'attualità o temi privati – tutto il periodo era caratterizzato da un pessimismo esistenziale, basato sulla certezza del fallimento dei sogni rivoluzionari di una volta.

Grazie alla Convenzione con il Comune di Parma nel 1980 il Teatro Due divenne un teatro stabile privato. Fu il primo esempio in Italia di collaborazione tra Pubblico e Privato nel campo del teatro di prosa, modello dei teatri autogestiti: la Convenzione affidò agli artisti la gestione e l'amministrazione dell'edificio Teatro Due di proprietà pubblica. Erano responsabili di tutto il funzionamento dell'edificio, dovevano fare stagioni di prosa, soprattutto per giovani, ed erano liberi di decidere insieme il programma della stagione. Il Comune non interveniva nelle decisioni artistiche, la politica non interveniva nella vita del teatro, che così riuscì a conservare una indipendenza artistica, raro nei teatri stabili non privati.

Nel 1983 venne riconosciuto dall'allora Ministero del Turismo e dello Spettacolo Teatro Stabile di Produzione, "*Teatro con finalità*

*pubblica e responsabilità privata*". Gli scopi erano quelli di un'istituzione pubblica e le responsabilità di un'istituzione privata. Gli obblighi per il notevole supporto finanziario del Comune e del Ministero erano quelli di presentare il programma della stagione e il budget entro il 30 ottobre e i conti della stagione chiusa fino al 30 giugno; inoltre, il Comune poteva usare le sale del teatro per le proprie manifestazioni culturali per cento giorni all'anno, ma senza interferire sul calendario del programma del teatro.

Dal momento in cui la legge rese possibile l'esistenza dei Teatri Stabili Privati di Interesse Pubblico, questi teatri poterono cominciare a cooperare con i grandi stabili, entrarono nel sistema dei cambiamenti di spettacoli. Grazie al suo nuovo status di teatro stabile privato, il Teatro Due è riuscito a conservare un posto non soltanto nella creazione di spettacoli di alta qualità artistica, ma poté e può, anche oggi, permettersi di sperimentare, scritturare gli attori per intere stagioni, ospitare importanti spettacoli stranieri, organizzare workshop ed essere aggiornato sulle nuove tendenze teatrali europee.

All'interno del Teatro Due la Compagnia del Collettivo, invece, perse la sua autonomia e diventò solo parte di un'istituzione più grande. I membri fondatori della Compagnia che vi lavorano ancora sostengono che i tempi d'oro per loro furono i primi anni di *"self-management"*: tutti si sentivano più responsabili per lo spettacolo che stavano preparando e sentivano maggiormente il bisogno di sviluppare le proprie capacità attoriali (imparare a suonare strumenti, organizzare workshop con importanti registi europei, ecc.) Ora il consiglio d'amministrazione decide senza prendere in considerazione la loro opinione, la situazione non assomiglia più all'assemblea della cooperativa di una volta.

Nel 1986 il Comune di Parma affidò al Teatro Stabile l'attività di prosa della città (e dal 2000 il complesso culturale si chiama Fondazione Teatro Due). Negli anni '90 la situazione peggiorò: a causa di una crisi finanziaria divenne più difficile conservare l'indipendenza del Teatro dalla politica. Meno gente frequentava gli spettacoli, e diminuì anche il numero delle tournée. Allo stesso tempo bisognava raggiungere il numero obbligatorio di spettacoli prescritto dalla legge, il che risultava difficile visto che in una piccola città come Parma uno spettacolo non poteva rimanere in cartellone tanto quanto, ad esempio, a Roma, quindi l'adempimento del numero degli spettacoli obbligatori richiedeva più prime ed era quasi impossibile in tempi di crisi.

Tanti piccoli gruppi hanno cessato di esistere – la politica degli ultimi anni non amava la cultura. Anche per teatri che possono continuare a lavorare è sempre più difficile mettere in scena uno spettacolo con tanti attori e una grande scenografia. Le leggi del mercato escludono gli spettacoli che possono essere meno attraenti per il pubblico, anche se sono di alta qualità o sono importanti lavori di sperimentazione. *“C’è una minaccia per tutto il teatro italiano, e c’è una forte incertezza nel campo della cultura”*, dice Paola Donati. Visto che il ministero dà meno soldi al teatro (i soldi statali e ministeriali sono soltanto la metà del budget totale), anche ciascun periodo di prove dura meno, in genere venti giorni. È quasi impossibile fare spettacoli di qualità in queste condizioni. Il Teatro Due vuole evitare di dover fare spettacoli commerciali. Ma come si può riempire il teatro di pubblico senza andare nella direzione del commerciale? Non è facile se si vuole conservare un certo livello artistico.