

RIDOTTO
C/O S. I. A. D.
VIA PO 10
00198 ROMA RM
n. 11/12 NOV-94/DIC-94

di Marica Boggio

Franca Rame sta recitando «Sesso? Grazie, tanto per gradire», uno spettacolo che vuole educare gli adolescenti a rendersi conto della loro sessualità, attraverso riflessioni, considerazioni, dialoghi con gli adulti che ne facciano risaltare la bellezza evitando i passi falsi, le delusioni e le sofferenze conseguenti all'ignoranza, dettata spesso dall'omissione di genitori ed insegnanti in quel campo, considerato difficile, soprattutto a causa di una mentalità retrograda, incatenata da remore e pregiudizi.

Ideato da Franca e Dario, insieme al figlio Jacopo che ha scritto un libro sugli argomenti «chiave» di cui si avvale la rappresentazione, lo spettacolo aveva già in programma numerose giornate vendute a scuole e a teatri che prevedevano afflussi ingenti di studenti sotto i diciotto anni; la Commissione di censura del Dipartimento dello Spettacolo ha negato il visto per i minori di diciotto anni, motivando tale decisione con il timore che «il testo, venuto di satirico umorismo...», attraverso il crudo linguaggio utilizzato, non interamente scientifico, potrebbe recare offesa al sentimento comune... un turbamento degli adolescenti nei confronti del sesso, il quale non è solo un elenco minuzioso di parti e condotti anatomici», questa in sintesi la motivazione con cui la terza commissione — ce ne sono quattro: in tutto — ha decretato il suo «no» alla rappresentazione per i minori.

Citiamo il «caso» quando ormai questa censura così curiosamente motivata è caduta grazie al ricorso fatto dalla Compagnia ed accolto

da un successivo giudizio di altra sezione della Commissione di censura che ha ascoltato Franca Rame ed ha riconosciuto le sue ragioni. «Il crudo linguaggio utilizzato, non interamente scientifico» denuncia un modo di impostare il giudizio della Commissione che ne mette in evidenza la parzialità che l'ha guidata: ve la immaginate Franca Rame, una madre di fronte al figlio da educare, che usi termini da manuale ginecologico e urologico, che con il serio lasciarsi della scientificità possano parlare con pudore e delicatezza laddove secondo la Commissione non può arrivare un linguaggio più festoso, affettuoso e ammoccante?

Non è quindi per tornare su di un giudizio contraddetto da un altro giudizio, sempre di una Commissione di censura, ma evidentemente più portata a considerare il teatro come una forma diversa di informazione rispetto ad un manuale universitario di medicina, che richiama agli autori il «caso» di «Sesso? Grazie, tanto per gradire»: è invece per mettere in evidenza e far sapere al Dipartimento dello Spettacolo quello che certo sa già, ma che desideriamo anche noi, come SIAD, sottolineare nella sua gravità: che i giovani che avrebbero potuto vedere lo spettacolo a Roma, dov'è scoppiata la «bomba» censura — sarebbero stati più di tremila —, lo spettacolo non lo hanno visto; che alcune altre piazze, che contavano molto sulla presenza dei minori come loro pubblico, hanno disdetto l'impegno una volta appreso il divieto: tali teatri non sono più recuperabili, per cui

la Compagnia ha avuto un danno che non può certo rientrare con tante scuse da parte della Commissione.

Io sono convinta che le Commissioni di censura abbiano una funzione, per quanto riguarda i minorenni, talvolta a rischio di imprese che sotto il pretesto dell'arte contrabbando spettacoli di bassa lega ed eccitano sentimenti diversi da quelle emozioni e prese di coscienza che segnalano la poesia e l'impegno nel teatro; ma quando si presenta uno spettacolo firmato da due signori esperti da più o meno mezzo secolo di risate e di proposte intelligenti, non sarebbe il caso di dargli maggior credito, ed un certo rispetto? È possibile che essi siano stati liquidati come un qualunque copione di sconosciuto? Al Dipartimento era poi stata inviata anche la cassetta della registrazione dello spettacolo, una proposta da tenere in considerazione, dato che il teatro non è soltanto parola, ed il più innocente canovaccio può trasformarsi in un'opera pornografica mentre il più agguerrito linguaggio hard può diventare garbato se chi lo interpreta ne ha le capacità e la volontà.

Rideva Franca, seppure amaramente, nelle giornate di attesa della riunione della Commissione per l'appello: rideva al pensiero di essere stata accusata, lei e suo marito Dario, insieme al loro figlio Jacopo, di portare adesso in palcoscenico una rappresentazione pornografica, mentre, se questo fosse stato il loro obiettivo, avrebbero avuto ben altri anni giovanili in cui attuarlo... Una considerazione poi che ci ri-

di Marco Palladini

Continuando la pubblicazione di interventi di autori di vari temi della drammaturgia, diamo ora spazio a questo articolo di Marco Palladini.

Un'altra volta. Un'altra volta, mi viene da pensare, chiamati a dire e ridirli, i problemi e i nodi concettualmente irrisolti di chi ha scelto (più o meno colpevolmente) di scrivere per il teatro. Rispondo, anche questa volta, all'appello per inenunciabile spirito di militanza culturale.

Riflessioni che nascono soprattutto sulla scorta dell'esperienza individuale.

Urge una ridefinizione della figura dell'autore drammatico». Secondo me, essa almeno tendenzialmente deve tornare a coincidere con quella dell'autore teatrale tout-court. È banale e persino imbarazzante dover ricordare i nomi di Shakespeare o Molière. È con l'insorgere della letteratura borghese che nasce il compartimento della scrittura drammatica separata dalla prassi teatrale. Ed è in questo iato che negli ultimi cinquant'anni si è affermato, in Italia, il predominio culturale e di potere dei registi, e in subordine degli attori-capocomici, con gli scrittori teatrali del tutto emarginati o tenuti al ruolo di reggicoda — le eccezioni luminose di Eduardo e Dario Fo discendono in primis dalla loro grandezza di interpreti. Epperò l'autore può rivendicare un ruolo di primo piano soltanto se è in grado di riconquistare a sé la centralità della creazione scenica. Il sapere teatrale è necessariamente un sapere circolare, e l'autore come soggetto di una ricomposizione creativa non può vivere in una «egosfera» dove si ignori cosa sia

una cantinella o un proiettore a sciarica, o la differenza tra la voce di diafragma e quella di gola, solo per fare qualche elementare esempio. Che è ciò, in genere, che reclamano attori e registi: testi scritti da autori che «sappiano» i tempi e i modi del teatro, salvo poi cercare di tenerli a distanza o volerli ridimensionare merce precise gerarchie d'immagine. E allora, lo dico: sporcarsi le mani, rischiare direttamente, provarsi a dimostrare che un vero teatro d'autore («vivente», come dice Mario Prosperi) può nascere senza chiedere il permesso a chicchessia.

Per la rivitalizzazione di un teatro d'autore fondato sulla centralità della parola scritta, all'idea di rischio in prima persona connesso quella di «urgenza». Diciamoci, brutalmente, la verità: il novanta per cento del teatro che si fa annualmente in Italia è scervo di qualsivoglia urgenza che non sia quella di perpetuare una consolidata e conformistica routine. L'assenza di reali motivazioni culturali non concerne soltanto il teatro di mestiere privato o pubblico, ma da tempo e purtroppo anche il cosiddetto teatro di ricerca largamente perverso e corrotto dal burocratico sistema delle sovvenzioni statali (anche micragnose), unicamente badando al rendiconto amministrativo e infischiosone di quello artistico. In tale contingenza, un teatro d'autore e degli autori può giustificarsi soltanto se ha da esibire autentiche urgenze, se sa riscoprire ragioni forti di scrittura, di poetica, di stile per la scena. Altrimenti può soltanto aggiungersi inutilmente alla già pletrica e inutile produzione teatrale corrente. E non sto cripticamente alludendo a urgenze civili o politiche, possono essere anche

spirituali o mistiche, purché in grado di scuotere la coscienza, l'animus di chi guarda e ascolta, al meglio di trasvalutarne l'esperienza di spettatore. Il teatro in Italia muore o, comunque, langue per troppa indifferenza, meglio uno scandalo, uno scontro, un conflitto (non surrettizio o pretestuoso è ovvio) piuttosto che questo attuale torpido tran-tran di decadenza.

Ritrovare una urgenza, cioè un'etica dell'estetica, per dirla con Michel Maffesoli, obbliga a interrogarsi sulla «differenza» del teatro. Qual è e dov'è la differenza radicale del teatro oggi rispetto all'iperestetica del postmoderno, all'environment multimediale globale? Il segno tele-vincente è chiaramente quello del Trash, della spazzatura-blob di massa. Ad esso il teatro può opporsi soltanto come segno di un vito culturale-sinestetico condiviso da pochi, come segno di una comunicazione che aspira a farsi comunione (di beni e di mali). Ciascuno al riguardo persegua la propria strada autorale. La mia idea è che l'arcaico e l'arcano del teatro possano trovare al presente una via privilegiata nell'uso di una lingua poetica.

Non soltanto dentro un teatro di drammaturgia di poesia, ma anche attraverso un luogo testuale frattale, una partitura poetica pluridirezionale, veicolante una parola-suono che batte e scava verso una sorta di «musica dell'essere». Il Big-Bang del teatro occidentale, la tragedia greca del V secolo A.C., non fondava d'altronde la propria forma strutturale sulla metrica dei versi e la continuità della voce-suono-canto? Ma quello era un mondo da cui gli dei non erano ancora volati via.

guarda come autori. Ricordo io stessa di aver avuto un divieto di rappresentazione per minori proprio per uno spettacolo — «Schegge - vite di quartiere» — pensato per portare a conoscenza di un pubblico non sempre informato le condizioni di emarginazione di giovani di quartieri periferici metropolitani (un testo scritto dietro sollecitazione di Maurizio Scaparro, allora direttore del Teatro di Roma, che poi lo fece allestire dal suo teatro in collaborazione con l'Accademia d'Arte Drammatica «Silvio D'Amico»); perfino un convegno era stato organizzato, nel foyer del Teatro Argentina. Della censura venni informata subito dall'autore che aveva il nostro posto di rappresentanza — era allora Renato Giordano, che naturalmente aveva votato contro la decisione a maggioranza della Commissione —, e questa notizia tempestiva aveva ridotto ad un paio di giorni l'attesa per la riunione della Commissione di appello, che aveva poi tolto la censura, avendo io spiegato come quel-

le situazioni squallide di giovani drogati e borderline avessero proprio la funzione, prese in un contesto, di segnalare la condizione di invisibilità su cui era necessario intervenire.

Abbiamo cercato di sapere quale fosse il rappresentante degli autori nel caso di Franca Rame: si trattava di qualcuno che non apparteneva alla SIAD, né all'ASST, né all'ONAS — associazioni conosciute come composte da autori —; ma all'UNUPADEC ad una ulteriore indagine presso la SIAE è emerso che si trattava di persona neppure iscritta ad essa, difficilmente quindi appartenente alla categoria degli autori, e del resto per nulla conosciuta sul piano delle opere. Non ne dichiaro il nome perché vorremmo arrivare a capire fino in fondo perché in quasi tutti gli organismi rappresentativi emergono persone che sono fatte passare per autori, mentre non lo sono, ed invalidano il nostro lavoro, lo indeboliscono e creano equivoci, come nel caso segnalato.

Il testo del telegramma di solidarietà inviato dalla SIAD

Siamo venuti a conoscenza del veto censorio allo spettacolo di Dario, Franca, Jacopo Fo attualmente al Teatro Valle. Riteniamo lesivo della loro onestà intellettuale ed artistica tale veto, assolutamente immotivato rispetto alla rappresentazione che Franca Rame conduce con estrema signorilità e totale mancanza di volgarità o riferimento realistico rispetto ai difficili temi trattati, che sarebbe stato utile vedessero i giovani, esclusi invece dallo spettacolo. Ci associamo alla protesta, denunciando ai responsabili il danno morale ed economico che si è abbattuto su di una compagnia che vanta da parecchi decenni un primato di forte impegno civile, vivendo oltre a tutto dei suoi propri mezzi.

ggi alla lingua poetica come «casa dell'essere» un autore può unicamente affidare l'interrogazione sulla catastrofe già avvenuta, e restare in attesa con altri in un teatro, sapendo, per parafrasare Heidegger, che soltanto un dio ormai ci può rispondere.

Alti e insistenti lamenti si levano da decenni sulla condizione periferica del teatro, sulla sua progressiva e quasi completa marginalizzazione e non incidenza rispetto al dibattito culturale contemporaneo. Senza voler negare le molte colpe e le carenze soggettive dei teatranti nostrani, è giusto rilevare che tale evidenza non è soltanto italiana, ma internazionale. Dal punto di vista delle dinamiche socio-capitalistiche tale processo è senza via di ritorno. Non è necessario dover rilucidare le analisi della Scuola di Francoforte per rendersi conto che il teatro è ontologicamente estraneo alle forme produttive veloci e massive dell'industria culturale e dello spettacolo e della società dell'Infotainment. Questa alienità fa sì che per sopravvivere il teatro debba avere come referente-committente non il mitico mercato — che anche quando c'è, è largamente insufficiente — bensì lo Stato. E quindi il potere politico che regge lo Stato. Ciò situa il teatro in una generale condizione di questuante sudditante, esposto ad ogni tipo di vassallaggio clientelare — a tal proposito fa meraviglia che Tangentopoli non sia ancora arrivata a incominciare, almeno, a mettere in luce le tante porcherie istituzionali ed economiche del «settore prosa»: mancano i pentiti? l'omertà è compatta? è la desolante riprova che non fa comodo a nessuno, neppure a chi prende un'elemosina, sollevare il velo. Va altresì detto che qui non siamo in Francia dove c'è uno Stato culturale (vedi il libro di Marc Fumaroli) che ha una propria visione di grandeur ufficiale e nobilmente pompiertistica che con mezzi ingenti usa e strumentalizza anche l'arte e gli artisti per rinnovare il consenso di massa. In Italia abbiamo uno

Stato subculturale e miserabile a cui interessa soltanto un controllo politico spicciolo su un'attività tollerata o sopportata soprattutto se si indirizza verso il musicale-mondano e il leggero-digestivo.

L'assoluta non progettualità culturale dello Stato italiano, il suo «pensiero debolissimo» sono, per certi versi, un vantaggio. Essi lasciano degli interstizi di resistenza che possono istigare, secondo me, un teatro d'autore e degli autori a perseguire una via antagonista, a ricercare una strategia scenica in cui un rinsanguato spirito comunitario mostri la sua inestinguibile matrice oppositiva al potere politico, in ispecie a quello attuale. Ma per far ciò il teatro non può essere tautologico, darsi come mero sistema di autoriproduzione dei propri segni,

della propria memoria, deve aprirsi a referenzialità esterne, contaminarsi con altri linguaggi e altre culture, rischiare appunto, ancora una volta, la «sconclusion» dell'opera aperta (pendant della società aperta di Popper?).

Lavorare sulle contraddizioni del fronte di sopravvivenza, individuare i cucci, sistemare le cariche esplosive: i compiti e le emergenze per un autore teatrale oggi sono ben più che scrivere delle «belle pièces», bensì muoversi, per ritornare a Pasolini, da agente culturale complessivo, da intellettuale «organico» ad una ricerca artistica necessariamente e fortunatamente ambigua. Testimone della tragedia del mondo e insieme capace di rappresentarne il divenire dell'uomo nel mondo. La sua epocale trasformazione di identità.



Franca Rame



Il disegno è di George Grosz (1893-1959)