

Su questo terreno di scontri disseminato di bossoli ma, per fortuna, non di cadaveri (un applauso non veniva negato a nessuno) capitava anche di sentire la voce di chi, soprattutto, cercava di capire e far capire il senso di quanto stava accadendo. E' chiaro che dietro alla rissa corporativa esiste una «patologia delle relazioni autore-regista» come ha detto pacatamente l'autore francese Michel Vinaver. La crisi della parola non è una trovata pubblicitaria di una banda di registi dedita al sequestro degli autori. Oggi, parlare di «auto-

re di teatro» significa riferirsi a un'entità dalla fisionomia quantomeno incerta. In cosa consiste, in realtà, il lavoro di un autore di teatro? Scrive? Compose? Concerta? Immagina? Progetta? Fornisce materiali? E' un presenzialista o, al contrario, un latitante? Perché sono così rare le opere capaci di allacciare un vero, concreto rapporto col pubblico su questioni che lo riguardino a fondo? Alcune risposte hanno acceso lampi di ipotesi in direzioni diverse. Quella di Roberto De Monticelli riprendeva un'idea di predestinazione artistica già espressa da Testori: il teatro scritto nasce sulla pagina, o è subito teatro oppure teatro non sarà mai.

Più storicamente definita una persuasiva argomentazione di Mario Missiroli, così riassumibile. La spaccatura tra drammaturgia e regia ha le sue radici nel fatto che non c'è in Italia un'egemonia della lingua nazionale. L'assenza di una lingua omogenea, e di un'antica struttura statale centrale, differenzia l'attore italiano da quello, poniamo, francese od inglese: l'epoca gloriosa del teatro italiano è quella dove trionfa la gestualità e si irride la parola letteraria (Comici dell'Arte). Dunque, regia e drammaturgia sono funzioni complementari: esistono epoche in cui la drammaturgia langue e la regia (che è anche una forma di drammaturgia) riempie un vuoto. I drammaturghi, del resto, esistono e come: si chiamano Eduardo De Filippo e Dario Fo. Guarda caso sono figli d'arte: Per loro non esistono conflitti col mondo della regia.

E una delle risposte più energiche, sparata con la precisione di un gancio al mento, l'ha data proprio Dario Fo. Ci siamo dimenticati, ha detto Fo, che fuori c'è la vita, e che davanti a noi abbiamo un personaggio chiamato pubblico. Fuori c'è la cronaca che ci bombarda: gli avvenimenti che arrivano attraverso i mass-me-

dia sembra che siano in presa diretta e invece sono un'immagine deformata. E qui il teatro, chi lo scrive e chi lo fa, può offrire quello che nessun altro può offrire: rinventare la cronaca civile con la fantasia e l'ironia, far rivedere le cose in maniera diversa da come il potere o l'informazione di massa vorrebbe propinarcele. Un testo assoluto non esiste: il testo cambia ogni giorno, nella fantasia di chi lo inventa ma anche nel contatto col fiato del pubblico. Dopo aver ricordato che nella storia del teatro c'è un periodo (l'elisabettiano) in cui gli autori morivano spesso di morte violenta perché erano in pessimi rapporti col potere, Fo ha concluso con uno slogan: «Fatevi mettere in galera!».

Ma qualcuno che in una galera, e di quelle brutte, c'era già stato, era presente nella sala di Stresa. Margaretta D'Arcy, irlandese del Nord, ha fatto fin dal primo giorno un intervento che, anche se usciva fuori dal seminato congressuale, portava la voce calda e aspra della realtà. Ha letto uno scenario in tre atti che era né più né meno la storia della rivolta irlandese al governo inglese negli ultimi

cinque anni, ha citato Eschilo e Yeats per dare addosso a Mrs. Thatcher, ha letto frasi di Bobby Sands, ha raccontato come in prigione è stata interrogata e picchiata e ha concluso intonando una canzone di protesta. E' stata applaudita con calore, anche se subito dopo il britannicissimo Wesker ha replicato definendo «demagogico e deprimente» l'intervento di Margaretta, e deplorando l'applauso che l'aveva salutato. Molti rissosi erano diventati improvvisamente tranquilli: solo Luciano Codignola, prima di Fo, sottolineò che si era spalancata una finestra e che il problema della drammaturgia non era fatto di soli aspetti tecnici e specialistici. Non importava granché, a quel punto, sapere se il mondo aveva bisogno di teatro, se si cominciava a stabilire che il teatro aveva bisogno di mondo.