

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA**

**FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA**

**Corso di Laurea DAMS - Teatro**

**TRA “SCENA” E “MESSINSCENA”:  
LA RECENSIONE TEATRALE NELLA  
STAMPA QUOTIDIANA**

**Tesi di Laurea in: Storia del Teatro Moderno e Contemporaneo**

**Relatore:**

**Prof. Giuseppe Liotta**

**Presentata da:**

**Francesco Trapanese**

**Correlatore**

**Prof. Luigi Gozzi**

**I Sessione**

---

**Anno Accademico 2004-2005**

# Indice

## Capitolo I – La figura del critico teatrale

1.1 IDENTITÀ DEL CRITICO E IDENTITÀ DELLA CRITICA.	
<i>Uno, nessuno e centomila.</i> .....	3
1.2 AMBITI E SPAZI DI INTERVENTO. DAI QUOTIDIANI AD INTERNET:	
IL SUPERAMENTO DELLA RECENSIONE. ....	8
1.2.1 DAL 'TESTO' AL 'CONTESTO': LA PARABOLA DELLE RIVISTE E I SITI TELEMATICI .....	12
1.3 LA CRITICA ACCADEMICA E LO SPECIALISMO DELLA CRITICA.....	19
1.4 IL CRITICO E L'ISTITUZIONE: LIVELLI DI COMPROMISSIONE .....	25

## Capitolo II – La situazione del critico: funzioni e metodologie.

2.1 CRITICA TEATRALE E CRITICA ARTISTICA: TENDENZE E METODOLOGIE .....	34
2.1.1 IL REALISMO ESTREMO .....	39
2.1.2 UN POSSIBILE APPROCCIO ERMENEUTICO: LA CRITICA IMPURA .....	44
2.1.3 LA CRITICA COME RESTO (I) .....	46
2.2 IL CRITICO E LA STRUTTURA DELL'INFORMAZIONE: DALLA "MESSA IN SCENA DELLA CRONACA" ALLA "CRONACA DELLA MESSA IN SCENA" .....	47
2.2.1 IL MODELLO TELEVISIVO E LA "MESSINSCELA" DELLA NOTIZIA .....	50
2.2.2 TIPOLOGIA DEGLI INTERVENTI: "LA CRONACA DELLA MESSA IN SCENA" .....	53
2.3 LA RECENSIONE .....	57
2.3.1 L'ORIZZONTE DELLA RAPPRESENTAZIONE .....	58
2.3.2 L'ORIZZONTE DELLA CONTEMPORANEITÀ .....	60
2.4 LE FUNZIONI DELLA CRITICA: INCHIESTA .....	62

## Capitolo III – La critica giornalistica.

3.1 UNO SGUARDO AI QUOTIDIANI .....	81
3.2 FRANCO QUADRI E RODOLFO DI GIAMMARCO PER LA REPUBBLICA.	
'DESCRIZIONE' E "SCENOCENTRISMO" .....	83
3.3 MARIA GRAZIA GREGORI E AGGEO SAVIOLI PER L'UNITÀ.	
TRA 'SPETTACOLO' E 'TESTO': DUE TIPOLOGIE DI APPROCCIO CRITICO ALLA RAPPRESENTAZIONE. ....	91
3.4 OSVALDO GUERRIERI E MASOLINO D'AMICO PER LA STAMPA.	
LA PREMINENZA DEL TESTO. ....	100
3.5 FRANCO CORDELLI PER IL CORRIERE DELLA SERA.	
UN CRITICO-BAROMETRO DEL SUO TEMPO.....	109
3.6 RITA SALA PER IL MESSAGGERO.	
TRA 'VISUALIZZAZIONE' E 'INTERPRETAZIONE' DELLO SPETTACOLO .....	117
3.7 ENRICO FIORE PER IL MATTINO.	
IL GUSTO PER LA CITAZIONE TRA 'ARCHEOLOGIA' E 'ARTE DELLA MAIEUTICA' .....	123
3.8 RENATO PALAZZI PER IL SOLE 24 ORE.	
DAL 'TESTO' ALLA 'POLEMICA' .....	129

3.9 TRA ‘TRADIZIONI’ E ‘TRADIMENTI’: TRE DISTINZIONI INTORNO ALLA CRITICA TEATRALE GIORNALISTICA. ....	136
3.10 PROSPETTIVA DEL PUBBLICO E PROSPETTIVE DELLA CRITICA. LA CRITICA COME RESTO (II).....	142

## **Conclusioni**

4.1 UN POSSIBILE FUTURO PER IL CRITICO DI TEATRO .....	146
--	-----

## **Appendice**

I CONVEGNI E L’ANCT: I LABORATORI DELLA CRITICA. INTERVISTA A GIUSEPPE LOTTA, PRESIDENTE DELL’ASSOCIAZIONE NAZIONALE DEI CRITICI DI TEATRO .....	150
--	-----

<b>Bibliografia</b> .....	154
---------------------------	-----

# La figura del critico teatrale

## 1.1 Identità del critico e identità della critica.

### *Uno, nessuno e centomila.*

L'identità del critico di teatro stenta oggi a fissarsi in una 'forma' definitiva. Come l'eroe del famoso romanzo pirandelliano, il critico di teatro ha scoperto verso la fine del Novecento di non essere più 'uno' soltanto, come aveva creduto fino alla metà del secolo scorso, quando l'autonomia della sua professione coincideva con una forma di mediazione. Nel giro di qualche decennio egli ha moltiplicato i propri ruoli e le proprie funzioni, è diventato 'centomila', portando all'estremo la disgregazione della propria identità e quella tragica consapevolezza di non essere 'nessuno', maturata con la perdita di autorevolezza nel suo lavoro in redazione.

Una simile presa di coscienza ha fatto saltare tutto il suo sistema di certezze e ha determinato una serie di crisi e di sconvolgimenti, che hanno percorso variamente gli ultimi decenni, conducendo, alle soglie del nuovo millennio, ad una figura di critico che sembra aver trovato una qualche guarigione nel rifiuto di qualsiasi identità e nell'abbandono completo al flusso del teatro e della vita, intesa come mercato e comunicazione.

La storia del critico di teatro è una storia fatta di continui spiazzamenti, di continui spostamenti e adeguamenti del suo sguardo al nuovo. Un nuovo inteso come costante processo evolutivo del teatro, che in Italia, dopo il '68, ha intrapreso una corsa frenetica attraverso i cosiddetti "sperimentali" ("neo-avanguardie", "post-avanguardie", "trans-avanguardie", oggi per gran parte istituzionalizzate da un sistema mortificante), ma anche un nuovo inteso come parola d'ordine della modernità, della sua ansia di 'progresso', che ha coinvolto in una spirale senza fine la società e chi questa società la plasma, generando produzione di senso e il senso stesso di questa produzione: ovvero i mass-media.

In essi il critico di teatro si è generato e ha vissuto momenti di grande prosperità, giungendo, in alcuni periodi, persino a svolgere una funzione propulsiva per il teatro, ad orientare i gusti del pubblico, a dettare le linee

guida del nuovo. Almeno fino agli anni cinquanta del Novecento, il critico di teatro è infatti sostanzialmente un intellettuale che scrive sui giornali, da cui riceve fama e autorità, un intellettuale che vanta un pubblico fedele e fiducioso nel suo sguardo.

Negli anni sessanta alcuni equilibri cominciano a scricchiolare sotto il peso di una società che sta cambiando: il critico si scopre prigioniero di un sistema al quale si ribella. Contrastato su più fronti da logiche proibizionistiche e consumistiche, che dettano ormai le linee guida del lavoro in redazione, costretto a scontare l'abbassamento del tono culturale e l'indifferenza nei confronti della cultura in generale, prodotti dal modello televisivo, il critico tenta la strada delle 'cantine', scegliendo, in analogia con l'omonima esperienza teatrale romana degli anni ottanta, spazi e ruoli alternativi. Insieme ad una minoranza teatrale, destinata a diventare vincente, il critico fonda la propria identità sulla diversità e su una serie di attività parateatrali, che lo vedranno variamente impegnato dalla redazione di riviste specializzate alla promozione di eventi alla direzione di festival e di teatri. Il critico in questi anni diventa quei 'molti', che dalla generazione precedente dei grandi critici del teatro viene sempre più avvertito come un 'nessuno', come la perdita definitiva della propria identità.

I primi sintomi della crisi compaiono verso la fine degli anni Sessanta. La scoperta di non essere più quell'uno, da cui il critico traeva la sua forza, si accompagna ad un sentimento di inferiorità, che il critico avverte all'interno della redazione. L'idea di non essere 'nessuno' genera un senso di angosciata solitudine: il critico scopre ora di essere non soltanto solitario, per professione, ma anche solo, abitatore di una terra di nessuno. Nel '69 Roberto De Monticelli, in un convegno sulla critica, organizzato dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, parla per la prima volta della solitudine del critico:

"Il critico che scrive sui quotidiani esercita effettivamente un 'mestiere', si qualifica come un particolare tipo d'artigiano, partecipe di quel grande artigianato che, secondo alcuni, è l'attività giornalistica. [...] un mestiere che si trova in una certa, non molto facile da definire, condizione di inferiorità. [...] Questo sentimento di inferiorità nasce non soltanto da condizioni reali di lavoro, ma da una consapevolezza di solitudine che, almeno in questi anni, ognuno di noi che lavora nei giornali è andato scoprendo non

senza qualche sgomento intorno a sé stesso e alle ragioni più autentiche del proprio mestiere.”<sup>1</sup>

La solitudine di cui parla De Monticelli è una solitudine che il critico di teatro esperisce in tre sfere differenti. Una prima forma di solitudine circonda il critico nell’ambiente giornalistico e deriva la propria amarezza dal sentimento di una diversità, di uno scarto che si fa sempre più avvertito tra il mito dell’argomento “più interessante”, che dilaga nelle redazioni, e il crescente disinteresse dell’opinione pubblica verso materie di teatro, tra l’impegno professionale investito dal critico e il servizio meramente cronachistico che gli si richiede nella realtà quotidiana della redazione, interessata maggiormente a fenomeni di divismo o di scandalismo culturale. Una seconda forma di solitudine crepita del silenzio nervoso che si stende tra il critico e l’ambiente del teatro. Questo spazio intermedio è sempre stato considerato un punto di forza del critico – mitico abitatore di una torre di avorio – lo spazio della sua libertà, della sua autonomia. Eppure questa libertà e quest’autonomia rischiano ora di trasformarsi in un tragico isolamento. La terza solitudine è quella che separa il critico dal mondo della letteratura attiva, militante, che riguarda il critico in maniera particolare ma investe a più ampio raggio il teatro e le sue figure, ormai orientati verso sentieri autonomi e inesplorati.

Questa triplice solitudine è il sintomo più evidente di uno smarrimento del critico, di una progressiva perdita di fiducia in sé stesso e nel proprio sguardo, messo tra l’altro alla prova con una realtà teatrale completamente nuova, con un ‘sommerso’ del teatro, che proprio in questi anni sta emergendo prepotentemente sulla scena nazionale. Di fronte a questo ‘nuovo’ del teatro, il critico avverte l’obsolescenza degli strumenti in suo possesso ed entra in crisi:

“Se noi guardiamo all’eredità di cui una certa generazione – la nostra, tanto per parlar chiaro – si è trovata ad usufruire per cavarne uno strumento adatto al proprio lavoro, dobbiamo riconoscere, senza paura di mancar di rispetto a nessuno, che questo strumento le è rapidamente invecchiato tra le mani. [...] Riferendomi soprattutto a D’Amico e a Palmieri [...] vorrei dire che, insieme con queste ‘aperture’, la loro

---

<sup>1</sup> De Monticelli R., *La figura del critico dal dopoguerra ad oggi: condizioni di lavoro*, in De Adamich 1971, pp. 13-20.

preoccupazione cronistica e la preminenza data alla componente del testo (anche come esame ed esposizione minuziosa delle vicende rappresentate) hanno fatto sì che per diversi anni, essi parvero averci consegnato a livello giornalistico, un modello esemplare di recensione, col suo accorto equilibrio fra critica e cronaca e la piacevolezza della scrittura. A un certo punto però, e quasi d'improvviso dovemmo accorgerci che quello strumento perfetto non poteva servire più.”<sup>2</sup>

Il rischio che si affaccia nelle parole di De Monticelli, nella relazione di quel convegno, è che il critico sia costretto dai nuovi tempi a “sporcarsi le mani”, ad abdicare alla propria autonomia per mettersi al servizio di una compagnia o di un teatro stabile o sia disposto a trasformarsi in un ‘mediatore culturale’, in un “criptico-impresario”, che divida il lavoro di redazione con una serie di attività collaterali.

Ma quello che per De Monticelli appare soltanto un rischio diventa una realtà all'alba del nuovo decennio: il critico che “si sporca le mani”, che non rinuncia all'osservazione ma neanche si limita ad essa, viene ora avvertito come una necessità. Franco Quadri, inaugurando una critica di tendenza, incarna la natura polimorfica di questa figura nuova che non si limita più ad una condizione negativa, sospesa (De Monticelli), ma è in grado di trasformare la mancanza di identità in una condizione positiva. Con Quadri il critico riacquista fiducia nel suo sguardo, che risplende ora di una consapevolezza superiore: egli non si limita più a scrivere sui giornali ma diventa organizzatore, promotore, produttore di festival e di rassegne. L'abbandonarsi totalmente alla vita del teatro lo porta a schierarsi dalla parte degli artisti, a buttarsi nell'attività editoriale di libri per il teatro e lo spettacolo, a tradurre testi, a fare interventi da drammaturgo.

Più di vent'anni dopo, Quadri spiegherà le differenze che lo separavano da un critico come De Monticelli. Lo farà nel corso di un convegno, tenutosi in onore del critico milanese, a dieci anni dalla sua scomparsa:

“Intendo contrapporre la sua scelta di ‘critico militante’ puro e la mia di ‘sporcarci le mani’, fin da principio, perché il dirigere (seppure di fatto una rivista), mi poneva già in una situazione ‘politica’. Ho anche teorizzato, a suo tempo, questa confluenza verso l'azione pratica, che il mutare dei tempi mi sembrava rendere inevitabile; ho sostenuto che il dedicarmi in modo pratico alle tendenze espressive in cui credevo costituisse

---

<sup>2</sup> De Adamich 1971, pp. 21-22.

un'estensione dell'attività critica, che ho sempre considerato una manifestazione marginale, rispetto ad un'attività marginale nei confronti della realtà quale è il teatro.”<sup>3</sup>

Negli anni ottanta la prospettiva introdotta da Ferdinando Taviani supera le posizioni di Quadri e di De Monticelli ed offre una soluzione alla solitudine del critico. Ci si accorge che all'indagine sul teatro manca uno dei poli che permette una visione critica. Attraverso la tensione tra astrazione e teoria da una parte, osservazione e ricerca sperimentale dall'altra, si intravede ora la possibilità di ampliare il territorio intellettuale in cui si discute di teatro. Con Taviani il critico di teatro diventa un antropologo, che vive ed esercita la sua professione *nel* teatro e *nei* gruppi. L'amara solitudine che egli aveva sperimentato negli anni immediatamente precedenti lo avvicinano ora ad un teatro che sta emergendo sempre più come forma societaria.

“Osservazione partecipe” e “ricerca sul campo” lo conducono intanto ad una forma di *straniamento*: il critico diventa critico di sé stesso e scopre che i metodi precedentemente acquisiti nell'individuare e selezionare i dati risultano inadeguati, che ad essere ricercate non sono più le risposte a domande che egli credeva di possedere, bensì nuove domande da cui partire per impostare un nuovo discorso critico.

La teatrologia, da sempre pensata come indagine critica dell'arte e della letteratura, da un lato si avvia a diventare una branca della sociologia, dell'antropologia, delle scienze che studiano i costumi o le culture di altri popoli, dall'altro, sotto gli impulsi della semiotica, si inoltra nel terreno della comunicazione: il teatro smette la sua veste artistica e diventa di volta in volta fenomeno sociale e atto comunicativo. Il punto di vista interno diventa necessario e indispensabile ma soprattutto diventa un “luogo materiale”<sup>4</sup> da cui guardare. Il massimo della vicinanza (fisica) si traduce nel massimo del distacco e il critico diventa un analista. Il suo sguardo freddo e scientifico rifiuta il giudizio di valore (relegato nella sfera di un inutile impressionismo, ribelle ai codici), e si fa sostanzialmente a-critico.

La predilezione per un'analisi chirurgica dell'opera, il più obiettiva e asettica possibile, porta alla ‘cancellazione’ dell'io critico, o meglio, ad una

---

<sup>3</sup> Quadri F., *La solitudine del critico*, in *Per Roberto de Monticelli. Per il teatro*, Lupetti, Milano 1997 (Atti del convegno di Milano, 2-3 dicembre 1996), pp. 106-107.

<sup>4</sup> Taviani F. *L'acritica, gli attori* in *La critica teatrale*, sezione monografica in “Quaderni di teatro”, a.II, n.5, agosto 1979, pp.17-25.



sua sublimazione in una soggettività teorica trascendentale<sup>5</sup>, che accampa pretese di esaustività, che ritiene di riuscire a spiegare l'opera d'arte, ad esaurirla all'interno di un sistema, di cui il critico ha fornito le chiavi di lettura, pur riconoscendo la parzialità e la relatività del sistema stesso. Con l'a-critica, l'io del critico non scompare ma si maschera dietro l'oggettività di teorie che egli stesso ha costruito. Il metodo sperimentale dota il suo sguardo di una nuova sicurezza che gli permette di reggere il confronto con l'opera d'arte e con il mondo, gli fornisce un ultimo ancoraggio prima della dissoluzione e del naufragio.

Quando infatti anche il mondo dei codici verrà avvertito come insufficiente<sup>6</sup>, lo sguardo senza bussola del critico diventerà nomade e comincerà a tracciare orbite irregolari e paradossali. Se l'io critico aveva abdicato in nome della scienza, dichiarando la sua morte nel rifiuto di un giudizio di valore confuso con l'impressionismo e con il gusto, la relatività delle 'visioni' distrugge ora anche l'io del critico che afferma la sua necessità di spostare e di essere continuamente spostato. La critica adotta uno sguardo prismatico, in grado di individuare il valore teatrale, seppure non coincide con un'identità dichiarata di genere, e si riconosce piuttosto nell'estrema mobilità dell'esperienza teatrale. Essa diventa estremamente instabile e tende a disperdersi nella molteplicità delle visioni e degli stimoli provenienti da diverse discipline. L'io del critico dichiara la gioiosa deriva dell' "only connect" che significa, allo stesso tempo, infinita frammentazione ed esperienza panica.

## **1.2 Ambiti e spazi di intervento. Dai quotidiani ad internet: il superamento della recensione.**

Il critico di teatro nasce e si sviluppa sulle colonne dei giornali. Figure storiche della critica di teatro come Capuana, Yorick, Jarro, Boutet, Domenico Oliva, Tilgher, Gramsci, Gobetti, Simoni, Marco Praga, fino ad arrivare a D'Amico, a Savinio, a Flaiano, a Chiaromonte, hanno legato la

---

<sup>5</sup> Berardinelli A., *Teoria e critica con giudizio*, in "La rivista dei libri", maggio 2001.

<sup>6</sup> *Il critico impuro*, in "Lo straniero", a.VII, ottobre 2003, n.40, e *A proposito di "Critica impura"*, in "Lo straniero", a.VIII, n.42/43, dicembre 2003-gennaio 2004.

propria attività e il proprio mestiere alla fioritura e all'evoluzione della stampa quotidiana e periodica. Le loro recensioni, non a caso definite dall'*Enciclopedia dello Spettacolo*<sup>7</sup>, “cronache di spettacolo”, hanno contribuito a delineare la figura del critico militante, ai suoi esordi e fino ai primi decenni del Novecento una figura a metà strada tra il cronista di teatro e il critico drammatico.

Superato il periodo pionieristico, che potremmo circoscrivere a tutta la prima metà dell'Ottocento, caratterizzato per lo più da “fogli teatrali” e da periodici<sup>8</sup> che difficilmente riescono ad uscire dal giornalismo di pura e spesso ambigua informazione (sono soltanto tre le figure di critici che in questo periodo riescono a distinguersi per levatura e finezza culturale: Angelo Brofferio, Felice Romani e Achille Castagnoli), dopo gli sviluppi lenti della seconda metà del secolo, la critica conosce nei primi decenni del Novecento un'espansione inattesa.

In questi anni la critica assume un'importanza notevole all'interno della stampa nazionale, sempre più attenta alla vita teatrale della penisola. La fiducia acquisita presso il pubblico dei lettori e il prestigio che questo pubblico le rimanda di riflesso conferiscono alla critica di teatro un potere decisionale sullo spettacolo. La critica in questi anni è in grado di decidere sulle sorti di una messinscena, orientare i gusti del pubblico, educarlo. L'immagine della critica, che il panorama di questi anni riflette, è quello di una critica militante assai reattiva, culturalmente attenta, e che ha la fortuna di operare in quello che resta uno dei periodi più felici della drammaturgia italiana, da Pirandello ai futuristi agli autori del grottesco, da San Secondo a Bontempelli.

A parte la confluenza di un periodo prospero sul versante drammaturgico, la fortuna di questa critica resta, tuttavia, legata ad uno strumento molto forte e ormai pienamente maturo, che ha raggiunto nel giusto equilibrio tra informazione e interpretazione la sua forma perfetta: la recensione.

---

<sup>7</sup> *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da S. D'Amico, Le Maschere, Roma, 1945-68 (alla voce *Cronache dello spettacolo*, vol. III).

<sup>8</sup> I più importanti dell'epoca erano il “Figaro”, fondato nel 1832, “Il corriere dei teatri” (1839) e “Il ricognitore di notizie teatrali” (1839) e “Il pirata” che nato nel 1835 durò fino al 1891. Cfr. Antonucci 1990.

“Di natura essenzialmente informativa, [ le cronache di spettacolo (c.d.s. o recensioni)] non sono da confondere con altre forme di pubblicazione saggistica intorno a questioni inerenti lo spettacolo.[...] In linea generale, si può dire che la tecnica espositiva delle c.d.s. tenda sostanzialmente a soddisfare una duplice esigenza: fornire un ragguaglio immediato e tempestivo da una parte, ma quanto più possibile esauriente dall'altra. In siffatta discordanza, fra le esigenze di un'informazione da un lato necessariamente sommaria, e dall'altro invece globale, la necessità di mettere al corrente il pubblico sull'“avvenimento” della rappresentazione e su taluni dati essenziali si accoppierà sempre in modo commerciale con l'altra necessità, di caratterizzare criticamente il lavoro stesso rappresentato, di metterne in luce pregi e difetti, e insomma di offrirne un'interpretazione. Così oggi come in passato, pertiene alle cronache di spettacolo un carattere giornalistico, non tanto perché esse sono apparse e appaiono generalmente su fogli di informazione, quanto per il fatto che esse si avvalgono, per venire incontro ai bisogni e al gusto del pubblico, di procedimenti e formule del giornalismo.”<sup>9</sup>

La formula della recensione istituisce un legame forte, ombelicale, tra la critica e il giornalismo, che in questi anni (e per tutta la prima metà del Novecento) appare animato da una *'logica formativa'* o *'pedagogica'*<sup>10</sup>, nonostante continui a svolgere un ruolo di autolegittimazione delle classi dirigenti, a causa dei bassi livelli di alfabetizzazione che impediscono la diffusione della carta stampata.

In questi anni la critica di teatro, all'interno della stampa quotidiana, gode di spazi abbastanza ampi per trattare in maniera esaustiva della rappresentazione: la recensione si costruisce tra il resoconto dettagliato della vicenda e il giudizio di valore, più o meno esteso ma sempre nettamente inferiore rispetto alla parte informativa. La valutazione degli attori si avvale di una sapiente graduazione di aggettivi, fortemente caratterizzanti nel caso degli attori protagonisti, più evasivi e generici per il resto della compagnia. La necessità di *'informare'* il pubblico sull'avvenimento rappresentato si coniuga *in modo commerciale* con l'altra necessità, quella di *“formare”* il pubblico, attraverso la trattazione del testo

---

<sup>9</sup> *Enciclopedia dello spettacolo*, cit.

<sup>10</sup> Sorrentino 2002, pp. 49-51. L'autore in particolare individua nella storia del giornalismo italiano tre fasi, dominate ciascuna da una logica differente: “*Si potrebbe parlare di una lunga fase in cui ha predominato la logica formativa, alla quale ha fatto seguito, negli anni Settanta, l'ideale partecipativo, affermandosi principalmente come speranza politica e culturale, piuttosto che come effettiva realizzazione, per giungere, negli ultimi due decenni, alla centralità del mercato.*”

e la descrizione della trama, ma anche attraverso ciò che Menna<sup>11</sup> definisce intervento assiologico o momento critico in senso stretto.

Qualche tempo dopo, sarà proprio questo “modo commerciale” a dettare le nuove regole del gioco. E se già nel '42, D'Amico, durante la conferenza fatta ai GUF<sup>12</sup> di Roma e di Firenze, lamenta la condizione disagiata del critico, costretto dalla nascente industria giornalistica a stendere la recensione subito dopo lo spettacolo, venendo così meno quel momento riflessivo, indispensabile per un reale giudizio critico, se già allora il critico avverte l'oppressione di un sistema che lo limita negli spazi e nei tempi della stesura, negli anni Settanta la “solitudine del critico”<sup>13</sup> delinea una figura malinconica e delegittimata, che si appresta a vivere in una “condizione postuma”, una figura che sta perdendo le ragioni della propria azione all'interno del teatro e all'interno di un contesto sociale più ampio, che pare continuamente confermare la sua inutilità. Il critico che opera in questi anni è un critico abitatore di una “terra di nessuno”:

“Ho l'impressione che [...] si possa leggere il segno di un disagio comune, che è quello dello spazio ambiguo, in cui continua a svolgersi l'attività del cosiddetto critico militante. Uno spazio ambiguo, una vera e propria terra di nessuno che si situa tra le sfere di influenza dei due fronti sui quali il critico è ugualmente impegnato: da un lato quella del giornale che dovrebbe essere la sede precipua della sua militanza più o meno quotidiana, il giornale con le sue caratteristiche di macchina da notizie, con la sua gerarchia degli spazi, con la sua esigenza di informazione diretta e immediata; dall'altro le strutture della produzione teatrale, coi loro problemi operativi, con le loro linee culturali, con le loro utopie e i loro adattamenti ai condizionamenti imposti dal mercato.”(Renato Palazzi)<sup>14</sup>

All'alba degli anni ottanta, il riscatto del critico si realizza nella vicinanza alle strutture della produzione. Il critico appare in questi anni sempre più compromesso con la complessa macchina teatrale, che ora egli può

---

<sup>11</sup> Menna 1979, pp. 110-125.

<sup>12</sup> Gruppi Universitari Fascisti. Cfr. D'Amico 1963: “Noi italiani invece le pubblichiamo [le cronache di spettacolo] a tamburo battente, il giorno dopo; le scriviamo nel termine massimo di un'ora, appena terminata lo spettacolo, con l'acqua alla gola, alle prese col proto che ci strappa di mano la cartella via via che le buttiamo giù, col redattore che impaginando ci telefona: ‘è arrivata una notizia importante; per farle posto bisogna togliere quindici righe al tuo pezzo’.”

<sup>13</sup> De Adamich 1971, p.21

<sup>14</sup> Ursini Uršič 1973, pp.63-65.

giudicare dall'interno. Tale vicinanza è di tipo fisico, dal momento che il critico teatrale, ancor più che il critico cinematografico o televisivo, è chiamato a valutare l'oggetto del suo lavoro nello stesso luogo in cui quell'oggetto nasce, nel suo farsi quotidiano. E c'è una vicinanza di ordine culturale, dal momento che il critico si pone in un rapporto dialettico con l'idea di teatro che in quel momento è predominante e con le strutture-guida del suo tempo: cooperative, decentramenti, radicamenti sul territorio. Intanto la standardizzazione e la banalizzazione dell'informazione, in atto in questi anni, in maniera particolare nei quotidiani, limita sempre più la possibilità di rendere conto dei processi culturali e sociali, di chiarire le scelte politiche e le linee di tendenza che stanno alle spalle di una struttura o di un singolo spettacolo. Al critico si richiede in sostanza una valutazione più o meno approfondita, più o meno motivata dell'opera, a seconda dello spazio e delle capacità, mentre un'analisi più attenta, che sia in grado di illuminare il contesto in cui l'opera nasce e il suo essere parte di una fase complessiva della vita del teatro, viene quasi sempre abortita.

### *1.2.1 Dal 'testo' al 'contesto': la parabola delle riviste e i siti telematici.*

Se fuorvianti logiche di mercato sembrano estromettere, del tutto o quasi, il critico dalla stampa quotidiana, la critica militante cerca in questi anni di ritagliarsi nuovi spazi, più ampi ed adeguati allo svolgimento della propria attività, all'interno delle "riviste specializzate". Sebbene non si tratti di un fenomeno proprio di questi tempi<sup>15</sup>, la stampa specialistica riceve negli anni settanta un impulso e una struttura nuovi, suggellando la recente alleanza che la critica ha stretto con le strutture produttive del teatro.

Fino alla fine degli anni sessanta le riviste teatrali seguivano in Italia un modello che era andato formandosi all'inizio degli anni venti: una pubblicazione periodica, quindicinale o mensile, che aveva al centro la stampa di un testo drammatico, di solito rappresentato di recente nel paese

---

<sup>15</sup> Di poco posteriore alla diffusione dei quotidiani, la stampa specialistica nasce verso la seconda metà dell'Ottocento con giornali di varia periodicità (settimanali, quindicinali, mensili), di basso livello culturale, ma molto diffusi tra gli appassionati. Uno dei pochi che conservò una certa dignità letteraria fu "Lo Scaramuccia" fondato nel 1853 e diretto da Carlo Collodi, mentre il più fortunato fu "L'Arte Drammatica", nato nel 1871 e diretto da Icilio Polese Santerrecchi. Cfr. Antonucci 1990.

e accolto con successo. Intorno a questo testo si organizzava il resto della rivista, destinato a diventare un mero riempitivo, con un carattere vagamente di contorno, qualche elemento informativo, qualche occasionale elemento polemico, interviste, dichiarazioni, ma con rari momenti di effettiva incidenza sulla vita teatrale italiana.

Negli anni sessanta si intravedono i primi cambiamenti. Le riviste specializzate diventano per lo più funzionali ad una politica strutturale e ad un modello di teatro. Qualche anno prima, “Nuovo Teatro”<sup>16</sup> era intervenuto, seppure per un breve arco di tempo, a sostenere la sua battaglia per il teatro pubblico. “Sipario”, che già sotto la direzione di Ivo Chiesa si era fatto fiancheggiatore della battaglia allora in corso per la nascita dei teatri stabili, con Quadri diventa il luogo privilegiato della critica di tendenza, l’unica rivista in grado di promuovere il rinnovamento della scena italiana attraverso un dialogo stretto e diretto con la sperimentazione di tutto il mondo. “Scena” nasce, invece, come organo fiancheggiatore del movimento delle cooperative, in un momento in cui tale movimento sembrava offrire un’alternativa solida alla situazione prevalente del teatro italiano.

La particolarità prevalente di queste riviste è costituita da un pubblico che solo in minima parte corrisponde al pubblico teatrale. Più che a coloro che vanno a teatro, le riviste sembrano rivolgersi infatti a coloro che il teatro lo fanno. Questa spaccatura tra critica e pubblico di teatro è il sintomo evidente di un incipiente isolamento della critica, avviatasi verso una progressiva specializzazione, che mentre la porta ad allargare lo sguardo verso i temi più scottanti di quegli anni (politica teatrale e strutture economiche), la allontana dalla quotidianità degli spettacoli, cui il pubblico dei giornali era abituato. Con le riviste che nascono in seno alle università, lo specialismo della critica si fa più evidente. “Biblioteca teatrale” e “Quaderni di teatro” del TRT hanno in questi anni una periodicità abbastanza regolare e sono redatte da persone che fanno parte dei vari istituti di teatro sorti all’interno delle università italiane. La novità di tali pubblicazioni è costituita dal fatto che l’università comincia ad interessarsi al fenomeno teatrale non più inteso come una provincia della letteratura ma

---

<sup>16</sup> Cfr.: Ettore Capriolo, *La stampa specializzata*, in G. Ursini Uršič 1973. pp. 60-65.

come un fenomeno a sé stante. All'interesse per la storiografia del teatro si affianca nelle università la scoperta e la messa a punto di nuovi sistemi critici, quali lo strutturalismo, la semiologia, l'antropologia, che contribuiscono ad orientare gli studi teatrali verso terreni sempre più isolati e difficilmente raggiungibili dal tradizionale pubblico dei teatri.

All'alba degli anni Ottanta un terzo tipo di rivista si affaccia sulla scena italiana, inaugurando una pubblicazione tutta nuova, che in Italia non aveva ancora trovato espressione. A differenza di quanto succede in altre nazioni, fino a tutti gli anni sessanta manca in Italia – fatta eccezione per “Teatro degli indipendenti” di Bragaglia – una rivista che affianchi il lavoro di una compagnia o di un teatro, non solo come bollettino pubblicitario, ma anche come materiale di riflessione. “Magazzini Criminali”, pubblicata a Firenze dalla compagnia del Carrozzone, apre una tradizione che – seppure sporadicamente – dura tuttora. Una simile rivista documenta l'attività, svolta e in corso di svolgimento, del suo gruppo, attraverso una serie di testi o di dichiarazioni, quali potrebbero trovare spazio anche in altri periodici, e attraverso tutta una documentazione illustrata, una serie di foto e di immagini, che costituiscono le fonti di ispirazione e i punti di riferimento visivi degli spettacoli realizzati.

Oggi il panorama italiano delle riviste specializzate appare desolante. La causa principale è l'assenza di un vero e proprio mercato che ne permetta la sopravvivenza. Numerose iniziative di una certa rilevanza sono improvvisamente scomparse in passato per la mancanza di risorse economiche. Ci si affida agli abbonamenti e, nel migliore dei casi, ad una rete di teatri sostenitori che assicuri una discreta percentuale di vendite. Al di fuori di simili circuiti, la stampa specializzata “vivacchia” nelle edicole o sugli scaffali delle librerie, cercando inutilmente, ieri come oggi, un pubblico più vasto, di fatto confermandosi come un prodotto di nicchia, in cui il bisogno di uno sguardo e di una riflessione meno occasionali sulla vita del teatro difficilmente riesce ad oltrepassare la solita schiera dei critici e dei teatranti.

La stampa specializzata si muove oggi tra due polarità. La differenza è tra uno specialismo di settore e un adeguamento al mercato, tra una serie di pubblicazioni saggistiche sulla storiografia del teatro e sui ‘teatri’ attuali,

ed un tipo di rivista più commerciale ed eclettica, più attenta al divismo che ad una trasversalità artistica e culturale. Da un lato i periodici pubblicati all'interno delle università ("Culture teatrali"<sup>17</sup> e "Prove di drammaturgia"<sup>18</sup>, pubblicate rispettivamente dal DAMS e dal CIMES dell'Università di Bologna, "Quaderni di teatro" e "Biblioteca teatrale"<sup>19</sup>, "Il Castello di Elsinore"<sup>20</sup> e "Drammaturgia"<sup>21</sup>), ove lo sguardo del critico diventa analitico e quasi 'scientifico', dall'altro tutta una serie di mensili, trimestrali e quadrimestrali, ove l'informazione è per lo più al servizio della promozione e il linguaggio visivo è predominante.

Accanto a "Sipario", pubblicato a Milano dal 1946, oggi diretto da Mario Mattia Giorgetti, famoso negli anni Sessanta ma appannatosi nel corso degli ultimi decenni con i vari cambi di proprietà, "Prima fila" e "Prove aperte" rappresentano invece i modelli più commerciali di simili periodici. La riflessione critica è quasi del tutto assente, le recensioni occupano degli spazi marginali e insignificanti rispetto all'articolazione interna della rivista che, nella discordanza tra un'esigenza di tipo commerciale ed una di tipo informazionale, è improntata ad un'eterogeneità poco proficua.

L'eterogeneità si traduce in una trasversalità che analizza le contaminazioni e gli incroci tra teatro ed arti visive nella rivista quadrimestrale "Art'ò", interessata ad indagare le rivoluzioni teatrali del Novecento e le trasformazioni dello spettacolo contemporaneo. La rivista è infatti articolata in sezioni piuttosto variabili, dedicate alle grandi figure del Novecento, alla danza, ai movimenti teatrali, alle recensioni, alle "scritture sceniche", ai documenti d'artista<sup>22</sup>.

L'unica rivista, a tiratura nazionale, dedicata esclusivamente alle arti sceniche, in grado di produrre una vera e propria "cultura teatrale" tra politica e storia del teatro, è "Hystrio", un trimestrale fondato da Ugo Ronfani nel 1988, oggi diretto da Claudio Cannella. Oltre ad accogliere i

---

<sup>17</sup> *Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*, diretta da Marco De Marinis, redatta presso il dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, viene pubblicata dalla casa editrice I Quaderni del Battello Ebbro di Porretta Terme (Bologna) dal 1999.

<sup>18</sup> Semestrale diretto da Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini.

<sup>19</sup> Trimestrale diretto da Ferruccio Marotti e Cesare Molinari, pubblicato da Bulzoni editore di Roma dal 1986

<sup>20</sup> Quadrimestrale di saggi, materiali, spettacoli, diretto da Paolo Bertinetti, pubblicato dal DAMS di Torino.

<sup>21</sup> Rivista diretta da Siro Ferrone, pubblicata dal 1994 da Salerno editore di Roma.

<sup>22</sup> Marino 2004.



testi di autori emergenti, che occupano generalmente le ultime pagine della rivista, “Hystrio” è articolato in una serie di rubriche che tracciano un panorama abbastanza esaustivo della realtà teatrale italiana. La rivista comprende infatti una “vetrina”, dedicata alla geografia dei nuovi teatri italiani e a questioni di teatro nel mondo, una rubrica dal titolo “dossier”, che ospita articoli e interviste che spaziano da problemi di politica teatrale ad argomenti di critica e di storia del teatro, con pagine di approfondimento in cui si tracciano bilanci, si fanno previsioni, si affrontano questioni particolarmente scottanti della vita teatrale nazionale. Esigenze cronistiche trovano spazio nella sezione dedicata alle recensioni, una sezione molto ampia, articolata per regioni, il cui scopo evidente è quello di offrire una testimonianza del teatro rappresentato sull’intero territorio nazionale.

A metà strada tra l’approfondimento critico e la vetrina, “Il Patalogo”, fondato e diretto da Franco Quadri, è un annuario pubblicato dalla Ubilibri dal 1979<sup>23</sup>, un’impresa editoriale enciclopedica, dall’ambiziosa pretesa di esaurire l’intero panorama della stagione teatrale italiana appena trascorsa. Viene presentato tra la fine di novembre e i primi di dicembre in una serata in cui vengono conferiti i premi Ubu. Oltre al “Repertorio di un anno” che comprende un lunghissimo elenco degli spettacoli e delle compagnie che hanno debuttato nella stagione (includendo spesso estratti di presentazioni o di recensioni), e alla “Vetrina di una stagione” che raccoglie notizie su convegni, mostre e festival italiani e stranieri, “Il Patalogo” comprende alcune sezioni dedicate ad approfondimenti su tematiche di cultura teatrale o su problematiche (dalla critica alla politica teatrale) emerse nel corso della stagione.

La diffusione della stampa specializzata, nel suo complesso, ha condotto ad un superamento del formato tradizionale della recensione e ha mostrato come il fare critica possa comprendere oggi uno spettro molto ampio di possibilità e di forme che vanno dalla composizione saggistica alla semplice compilazione di pagelline. Il passaggio dai quotidiani alle riviste non è stato così automatico e solo in alcuni casi ha significato per la critica uno sguardo più attento e meno superficiale alla vita teatrale. In compenso,

---

<sup>23</sup> Altri annuari, non paragonabili alle pretese enciclopediche de “Il Patalogo”, sono *Teatri in Italia. Cifre dati novità della stagione di prosa*, pubblicato dalla SIAE, e l’*Agenda teatrale*, pubblicata per alcuni anni dall’ETI, un annuario con informazioni su spazi teatrali, agenzie e scuole di teatro.

con l'istituzionalizzazione del teatro, l'attenzione del critico si è spostata dal testo al contesto e alle forme del fare teatro, in una prospettiva ancora oggi poco contemplata dai quotidiani, legati nella maggior parte dei casi ad esigenze cronistiche e promozionali di spettacoli.

L'incremento di internet e dei siti telematici dedicati allo spettacolo ha provocato un'esplosione dei modi di fare e di intendere la critica di teatro, da qualche anno estesa ai forum telematici, ai diari interattivi, (i *blogs*), e a tutta una serie di forme e di modelli elaborati per situazioni diverse, tra esperimenti avveniristici e sperimentate marginalità, che rischiano di parcellizzare eccessivamente la riflessione critica, disperdendola in un mare di usi e di sguardi poco consoni. L'estrema facilità con cui è possibile pubblicare sulla rete elude infatti quei filtri indispensabili per una scrematura dell'inessenziale. La ricerca dell'informazione giusta diventa spesso faticosa, e, in alcuni casi, addirittura impossibile.

In Italia i siti di un certo valore dedicati allo spettacolo sono limitati e, per gran parte, diretti o curati da critici e studiosi di teatro. Oltre ai portali delle riviste cartacee, concepiti più come vetrina promozionale che come "alter ego" della rivista, come luoghi di vendita invece che come luoghi di informazione e di approfondimento – sipario.it, drammaturgia.it, hystrio.it – sono sorti negli ultimi anni una serie di siti che si occupano di cultura e di politica teatrale, alcuni dei quali ospitano all'interno delle vere e proprie riviste multimediali dello spettacolo. Il panorama anche in questo caso non è molto incoraggiante. Tuttavia, a differenza delle riviste cartacee, quelle multimediali consentono di raggiungere un pubblico molto più vasto che ha mostrato di allargarsi anche al di fuori dei soliti recinti teatrali.

La caratteristica principale di tali riviste è costituita da un'estrema specializzazione degli argomenti trattati e dalla prospettiva spesso insolita che vi si ritrova, movendosi tra la riflessione su temi artistico-culturali ed un tipo di informazione maggiormente concentrata sul presente. La recensione come modello tradizionale di approccio critico allo spettacolo è presente largamente in questi siti, per quanto, paradossalmente, essa si mantenga spesso entro limiti non molto dissimili da quelli prefissati dai quotidiani. Uno sguardo più attento si formalizza più spesso nella

produzione di saggi brevi, la cui pubblicazione, con la diffusione della rete, si è incrementata notevolmente.

Al di là dei saggi e delle recensioni, le riviste multimediali ospitano prevalentemente dibattiti e riflessioni, prese di posizione e assunzioni di parzialità nei confronti delle problematiche salienti del teatro. In questo caso lo sguardo del critico si allontana da preoccupazioni strettamente culturali per farsi carico delle questioni che riguardano le istituzioni o la politica teatrale. Uno sguardo più attento agli spazi dedicati dalla critica a simili questioni testimonia il fatto che oggi la critica non può più concentrarsi unicamente sulla produzione artistica di questo o quell'artista, il cui giudizio critico risulterebbe incompleto e parziale senza un'adeguata considerazione delle condizioni produttive. Da quando le istituzioni hanno preteso un'alleanza impari con l'arte, al critico si richiede uno sguardo ancipite, continuamente spostato verso l'arte e verso la situazione in cui l'artista opera.

La necessità di documentare il 'contesto' ha allargato ulteriormente la gamma delle specializzazioni (ovvero delle identità) del critico, e ha condotto in alcuni casi alla nascita di una figura *sui generis*, la cui formazione parte da "una consapevole conoscenza dell'arte" ma si orienta in seguito verso la conoscenza dei meccanismi che regolano la vita produttiva del teatro. Mimma Gallina è un critico che si occupa prevalentemente delle strutture teatrali in Italia e nel mondo. Oliviero Ponte di Pino riflette invece maggiormente lo strabismo di questa figura nuova che si muove tra la critica dell'arte e la critica della macchina artistica. Il suo sito, [ateatro.it](http://ateatro.it), che dà il nome alla rivista multimediale, dedicata ad argomenti di teatro, riproduce questo sguardo ancipite, ospitando accanto a recensioni, a saggi, a interviste e a documenti sulla scena teatrale italiana, una serie di forum telematici, tra cui quello dal titolo sintomatico "Nuovo teatro, vecchie istituzioni".

Al versante opposto, il sito di Marcello Isidori, [dramma.it](http://dramma.it), si pone sul versante della drammaturgia, occupandosi prevalentemente di problematiche drammaturgiche. Al suo interno, il sito, che si presenta come una vetrina per autori emergenti, ospita la rivista "Matità", incentrata sulla drammaturgia italiana contemporanea, con contributi e collaborazioni di

critici e teatranti che lavorano con la scrittura teatrale. Il critico che si occupa prevalentemente di drammaturgia rappresenta un'ulteriore specializzazione del critico e corrisponde ad una figura che si muove tra lo storico e il saggista, tra il drammaturgo e lo studioso accademico.

Al di fuori di una rete piuttosto ristretta di siti riconosciuti da critici e studiosi di teatro ([delteatro.it](http://delteatro.it), [tuttoteatro.com](http://tuttoteatro.com), [centoteatri.it](http://centoteatri.it)) lo spettacolo sul web è variamente recensito in una miriade di siti anonimi, di cui risulta difficile fare un censimento. La difficoltà che si presenta riguarda allora lo smarrimento, che è del critico ma anche del potenziale lettore.

Sul versante della diffusione, la comunicazione su web presenta infatti due rischi opposti: da un lato internet può apparire come un gigantesco Hyde Park, in cui tutti possono dire la propria e nessuno ascolta; dall'altro può presentarsi come un universo fatto di piccole nicchie di persone che comunicano solo al loro interno, senza scambi con gli estranei alla cerchia degli iniziati.

“Resta comunque il fatto che internet è potenzialmente più ‘democratico’ e ‘interattivo’ di altri *media*: per la facilità di pubblicare, per la quantità di materiale disponibile, per le possibilità di scambio di informazioni... Il problema è dunque quello di costruire una serie di relazioni e di punti di riferimento. È una funzione insieme critica ed editoriale. Si tratta di scegliere e di connettere, nel vasto mare delle informazioni disponibili in rete, quelle più utili e interessanti”.<sup>24</sup>

### **1.3 La critica accademica e lo specialismo della critica.**

Verso la metà degli anni settanta una concezione della critica, strettamente riferita all'ambito tradizionale del critico militante, appare ormai insufficiente e inadeguata. La nascita negli anni sessanta delle prime docenze di Storia del teatro e dello spettacolo, prima come liberi insegnamenti, poi come vere e proprie cattedre universitarie, conduce alla formazione di un critico cosiddetto ‘accademico’, a metà tra il critico e lo studioso di teatro, i cui interessi sono inizialmente orientati verso la ricerca degli strumenti più idonei ad una comprensione e ad una sistemazione in senso storico metodologico del fenomeno teatrale. A partire da queste

---

<sup>24</sup> Oliviero Ponte di Pino in *Ateatro*, [www.ateatro.it](http://www.ateatro.it).

prime iniziative sperimentali e volontarie di docenti, per lo più italianisti, appassionati di teatro, gli studi teatrali all'interno delle università italiane evolvono rapidamente verso progressive specializzazioni.

Già nel '76, Alberto Abruzzese, nell'ambito di un Convegno organizzato dal Pci, introduce, all'interno di un intervento di più vaste dimensioni, un discorso sulla critica, affermando la necessità di distinguere tre ambiti, o meglio "tre livelli diversi" di critica, fortemente separati ma progettualmente ricomponibili all'interno di un unico disegno. È possibile distinguere tra un ambito in cui la critica si presenta "come ricerca storica sul teatro, conoscenza storica del passato delle istituzioni teatrali"; un ambito, in cui la critica è intesa come "produzione di drammaturgia, produzione di teatro, produzione di teoria teatrale", e infine un ambito in cui la critica si pone "come funzione di mediazione e di informazione, come produzione di consumo, e quindi di pubblico".<sup>25</sup>

All'interno delle università italiane, la critica si rivolge nei primi anni prevalentemente all'analisi degli autori e delle opere o verso le forme di organizzazione e verso i mezzi di produzione del passato. La nascita a Bologna del primo Dams (1970) dirotta l'interesse dalla letteratura e orienta gli studi teatrali verso il testo-teatro. Accanto all'antichistica, negli anni accantonata a favore di una specializzazione sul Novecento, la critica accademica comincia ad occuparsi di questioni metodologiche, facendosi meta-critica e meta-linguaggio. Metodologie nuove e paradigmi di approccio all'opera d'arte vengono elaborati in seguito ad una riconsiderazione dei concetti stessi di "opera" e di "arte". Le trasformazioni che attraversano variamente l'arte teatrale in questi anni, con il Living, Grotowski, Barba, Brook e la lunga serie di filiazioni, rendono necessaria una riesamina del modo di intendere il teatro e la rappresentazione, rispetto ai quali i paradigmi tradizionali della critica risultano ampiamente superati. Ricerca nazionale ed internazionale cominciano ad intrecciarsi promuovendo proficue osmosi culturali di più ampio respiro, che coinvolgono non solo altre forme artistiche ma anche altre discipline, dalle

---

<sup>25</sup> Alberto Abruzzese, *Introduzione ai lavori della II commissione: Movimento teatrale, stampa, critica e informazione*, in *Per una politica del teatro*, Bulzoni, Roma, 1977 (Atti del Convegno del teatro del partito comunista italiano, Prato, 24 – 25 – 26 settembre 1976), pag. 96.

scienze umane (antropologia, sociologia, psicologia) alla scienza vera e propria (fisica, biologia, psico-fisiologia, matematica)<sup>26</sup>.

All'alba del decennio successivo, uno studioso del teatro come De Marinis afferma l'urgenza di una ridefinizione teorico-pratica dello statuto critico, consapevole del fatto che qualsiasi tentativo di 'ristrutturazione' del discorso critico non possa non "partire dalla presa di coscienza del mutamento di funzione che la critica ha subito ormai da tempo, in un'industria culturale e in un mercato artistico caratterizzati dalla presenza sempre più invadente dei mezzi di comunicazione di massa, ai quali è passato in gran parte, il potere di orientamento del gusto e di influenza sulle scelte del pubblico".<sup>27</sup>

Assieme alla presa di coscienza di una società sempre più dominata e plasmata dall'informazione, l'individuazione di nuovi paradigmi critici è connessa strettamente alla nascita, negli anni Settanta, di un "nuovo teatro", di una "avanguardia di massa", meglio conosciuta come "teatro dei gruppi". Si tratta di un fenomeno di estrema importanza, di cui la critica non può non tenere conto: per la prima volta ci si trova di fronte a fatti non più soltanto artistici ma soprattutto sociologici, nel senso che, per comprenderne appieno il significato e la portata, non è più sufficiente una valutazione meramente estetica del prodotto (le opere) ma "diventa necessario accedere ad un approccio socio-antropologico più vasto, che indagli il loro concreto contesto di produzione, le motivazioni e i bisogni che li fondano".<sup>28</sup> Ciò che si richiede è, allora, una critica che sia al tempo stesso critica del fatto teatrale come fatto estetico e critica delle condizioni sociali dell'attività teatrale – da un lato, una critica semiologica della rappresentazione, dall'altro una critica sociologica dell'attività teatrale.

Il teatro, e più in particolare, l'opera (la sua stessa definizione si amplia, estendendosi al di là del concetto di "prodotto", fino ad essere individuata nel "processo") richiedono, infatti, un approccio interpretativo che si muova tra varie discipline, che riesca di volta in volta ad utilizzare

---

<sup>26</sup> Interessanti sono state le prospettive aperte dall'approccio psico-biologico del comportamento attoriale (cfr. Jean Pradier, *Fondament biologique du théâtre*, in AA.VV., *Livre sur l'acteur, Rapports*, IV Symposium international des critiques de théâtre et theatrologues, 11/12 avril 1979, Novi Sad.

<sup>27</sup> De Marinis, *Le aporie della critica. Note di metodo per uno statuto critico*, in G. Ursini Uršič 1973 pp. 8-18

<sup>28</sup> Ivi.

paradigmi diversi, spaziando dall'antropologia alla psicologia, dalla sociologia alla semiotica alla linguistica.

L'appropriazione da parte della critica di nuovi strumenti dell'interpretazione è collegata strettamente al maturare di una nuova consapevolezza culturale riguardo al fenomeno artistico. L'acquisizione di nuove metodologie e il complicarsi del concetto stesso di "fenomeno artistico" segna il passaggio da una cultura esclusivamente storicista ad un tipo di cultura che insiste sull'analogia con le metodologie empiriche e cerca per la critica una sua specifica identità che la affranchi dalla storica situazione ancillare nei confronti dell'opera stessa.

Nel maggio del '78, all'interno del Convegno "Teoria e pratiche della critica d'arte", tenutosi a Montecatini, Filiberto Menna, spinto dalla necessità di conservare al lavoro critico una forte identità teorica, oltre che pratica, giunge ad individuare "un'articolazione verticale" d'intervento critico, delineando "l'ambito specifico della critica in una pratica dotata di una sua relativa costanza storica e riconducibile, sostanzialmente ad un'attività interpretante che opera intorno a tre cardini fondamentali, a tre momenti o funzioni costitutive: a) un momento storico; b) un momento teorico; c) un momento critico in senso proprio. Queste tre funzioni sono in ogni caso compresenti, anche se assumono di volta in volta ruoli diversi connotando in modi diversi la pratica storica determinata"<sup>29</sup>. L'interazione di questi tre livelli fa di un atto interpretativo un fatto critico vero e proprio.

Il momento storico resta il momento fondamentale di ogni atto critico, anche quando quest'ultimo è rivolto ai fatti della più immediata contemporaneità, in quanto "coglie la realtà concreta dei fatti, le loro relazioni verticali e orizzontali con il contesto proprio in cui essi si manifestano e con quello generale della cultura"<sup>30</sup>. Un'opera d'arte introduce sempre una novità all'interno della serie più vasta dei fatti artistici, pur essendo collegata con momenti culturali del passato prossimo o lontano. Collocare cronologicamente l'opera permette allora di coglierne

---

<sup>29</sup> "L'attribuzione di senso che storia e teoria contribuiscono a porre in atto in una data opera, non può essere disgiunta dalla attribuzione di valore, propria del giudizio critico che, a sua volta, rilegge i dati della storia e della teoria operando una scelta e attribuendo ad alcuni di essi un significato particolare, un valore appunto". Cfr., Menna 1979, p. 123.

<sup>30</sup> Ivi.

lo scarto rispetto a fatti artistici precedenti. In questa visione, la filologia e lo studio delle fonti acquistano un significato nuovo e una funzione pratica, sfuggendo a quell'astrattezza un po' maniacale che spesso le ha contraddistinte. Il momento teorico "introduce nella serie continua e praticamente infinita dei fatti un fattore di pertinentizzazione e un'ipotesi di definizione di campo (in riferimento alla classe degli oggetti che si intende analizzare)". La stessa individuazione dello scarto determinato dalla singola opera non sarebbe possibile senza una preliminare individuazione della serie al cui interno quell'opera s'inserisce. La questione dello scarto e della novità che l'opera introduce all'interno della serie di cui fa parte, conduce al momento ineliminabile della funzione critica, l'intervento assiologico o valutativo, che consiste nell'attribuzione di valore, e permette all'approccio critico di distinguersi da quello scientifico. Nella molteplicità di relazioni che l'opera instaura con gli altri elementi della serie, il giudizio critico non esita ad attribuire valore di autentica emergenza e di scarto effettivo all'opera presa in considerazione. Si tratta tuttavia di un'operazione rischiosa e temeraria, forse perché in apparenza meno fondata su criteri oggettivi, se confrontata con il momento storico e quello teorico. Quest'apparente mancanza di fondamenti ha spesso gettato discredito sulla funzione critica e l'ha indotta a rifugiarsi nella storia e nella teoria, rompendo l'articolazione dialettica della sua funzione interpretante. Evidentemente si tratta di un punto delicato e difficile, proprio perché il discorso critico, pur muovendo dall'acquisizione di ciò che appartiene al presente e al passato, si rivolge immediatamente al futuro con uno scatto di ordine prospettivo: in questo senso l'attribuzione del giudizio di valore riguarda il senso che l'arte può avere nella configurazione di un futuro riguardante una condizione più generale dell'esistenza.

Con il terzo momento, la funzione critica è costretta a riconoscere la componente ideologica e politica del proprio statuto. La dominante referenziale del linguaggio critico si sposta sul versante della prassi, la conoscenza perde i suoi connotati tradizionali di oggettività neutrale per farsi pratica specifica e intrinsecamente politica.

All'interno di uno statuto epistemologicamente fondato, il giudizio di valore è necessario e indispensabile, ma a patto che venga considerato



nella sua reale natura, ovvero come valutazione non dell'opera in sé ma riguardante "*l'oggetto teorico*" che l'opera ( l'oggetto materiale) diventa nel momento in cui essa viene assunta all'interno di un determinato paradigma critico, e letta quindi secondo determinate, parziali pertinenze. Questo significa che qualsiasi approccio critico all'opera, oggi, non può non riconoscere la propria parzialità, la propria soggettività e validità unicamente all'interno del sistema di analisi adottato.

Il riconoscimento della relatività del giudizio di valore diventa fondamentale per un ripensamento dello *statuto della critica*. Il tentativo di una rifondazione teorica e metodologica ha portato alla definizione di un *livello (o momento) epistemologico*, distinto e gerarchicamente superiore rispetto ai paradigmi critici, che dovrebbe fungere, nei loro confronti, da luogo di controllo della correttezza delle procedure messe in atto. "La semiotica, in quanto disciplina che studia i fatti culturali come fatti comunicativi, [è] la più adatta ad assolvere questa funzione epistemologica nei confronti delle pratiche critiche"<sup>31</sup>. Essa verrebbe intesa come una "meta-critica", come una "epistemologia trans-disciplinare" delle diverse critiche interpretative.

Applicata al teatro, la *semiotica del teatro* presenta un doppio livello: uno disciplinare e metodologico, che considera il teatro come un insieme di processi comunicativi, poggianti su un intreccio di sistemi segnici<sup>32</sup>; e uno trans-disciplinare ed epistemologico che ha il duplice compito di verificare e coordinare i vari approcci settoriali all'oggetto teatro, così che se gli altri approcci scientifici o critici tendono ad assegnare sensi specifici ad un fatto teatrale, la semiotica del teatro "non conferirà né ritroverà alcun senso ma descriverà la logica secondo la quale i sensi stessi sono generati".<sup>33</sup>

Accanto e in stretta connessione con gli studi accademici di teatro, si è sviluppata in questi anni tutta un'editoria di settore, che ha avuto un ruolo importante nell'incremento della saggistica critico-teatrale.

La moltiplicazione dei Dams e l'incremento delle cattedre di Storia dello Spettacolo all'interno delle facoltà di Lettere hanno contribuito

---

<sup>31</sup> De Marinis, *Le aporie della critica. Note di metodo per uno statuto critico*, in G.Ursini Uršič 1973, pag. 16.

<sup>32</sup> Elam 1988..

<sup>33</sup> Roland Barthes, *Critica e verità*, Einaudi, Torino, 1969, pag. 52.

enormemente allo sviluppo della critica teatrale e alla diffusione delle metodologie d'approccio critico allo spettacolo, e questo anche grazie alla nascita di collane di critica, spesso curate dagli stessi docenti universitari. Il primo colosso dell'editoria teatrale è la romana casa editrice Bulzoni, che negli ultimi decenni ha sfornato decine e decine di studi universitari e ricerche sul teatro antico e moderno. Il secondo, in ordine di pubblicazioni, è la milanese Ubulibri, guidata da Franco Quadri. Seguono la bolognese casa editrice Il Mulino, la Marsilio di Padova, mentre stanno muovendo i primi passi case editrici con interessi molteplici ma con un'attenzione particolare al campo della pubblicistica teatrale: tra questi l'editore calabrese Rubbettino, che qualche anno fa ha inaugurato la collana "Il Colibrì - Teatro contemporaneo d'autore", curata da Valentina Valentini, docente all'Università della Calabria, e la casa editrice Zona, nata nelle terre liguri e trasferitasi di recente tra le campagne toscane.

Il panorama complessivo, tracciato dalle pubblicazioni di teatro, riflette la condizione piuttosto emblematica della critica accademica che si trova a vivere in questi anni una situazione di passaggio, caratterizzata da una stasi interpretativa e da un appiattimento sul presente, che non le permette di evolvere. In alcuni casi questo sguardo concentrato su un presente, verso il quale essa nutre al massimo istanze catalogatorie, ha finito per creare aree di sovrapposizioni con quelle che erano le sfere di azione della critica militante: gli spettacoli dal vivo hanno risucchiato sempre più sia critici che studiosi universitari, mentre, intanto, la militanza della critica tradizionale è migrata verso aree istituzionali.

#### **1.4 Il critico e l'istituzione: livelli di compromissione.**

La funzione del critico difficilmente si esaurisce oggi nella stesura di articoli, recensioni, anticipazioni. Cambiamenti storici e modificazioni dei rapporti tra critico, teatro e struttura dell'informazione hanno spezzato gli equilibri che un tempo permettevano al critico re-censore di abitare la mitica "torre d'avorio", quella terra di nessuno, che era un luogo fisico, un punto d'osservazione da cui guardare al fenomeno teatro, ma anche, e

soprattutto, un modo per conservare intatta la propria autonomia. Si tratta, tuttavia, di cambiamenti lenti e progressivi, di cui è difficile fissare l'inizio in una data precisa, ma in cui sicuramente hanno influito in modo determinante da un lato la mortificazione sempre maggiore che il critico ha subito all'interno delle redazioni dei quotidiani, che hanno ridotto in maniera drastica gli spazi della critica, dall'altro la nascita di un teatro sperimentale e di una critica di tendenza, che ha subito dichiarato la propria tendenziosità, rivendicando al critico una funzione diversa.

Il 1967 rappresenta sicuramente una data significativa. Il Convegno d'Ivrea per un Nuovo Teatro registra una spaccatura storica nella critica italiana, che in quell'occasione si divide tra un fronte che continua a sostenere il 'teatro ufficiale' e un altro che si schiera invece a favore di un rinnovamento del teatro italiano. Una parte della critica si mostra in grado di registrare i cambiamenti avvenuti sulla scena e di confrontarsi con il processo allora in atto. Sostenere ed incalzare questo processo diventa il compito nuovo della nuova critica che passa dall'essere "giudice di un astratto tribunale che macera giudizi"<sup>34</sup> ad una funzione ritenuta più importante dalla stessa gente di teatro, essere un "interlocutore" dell'artista.<sup>35</sup>

La figura del critico-interlocutore rappresenta la prima tappa di un percorso di avvicinamento del critico alla sfera di azione dell'artista e al meccanismo teatrale. Mentre aumenta la distanza con il mondo ufficiale dell'informazione, condizionata sempre più da un'aberrante logica di mercato che legittima il disinteresse nei confronti della riflessione critica, si riduce invece lo spazio che un tempo divideva la critica dall'istituzione teatro e che ancora negli anni Settanta continuava ad essere rivendicato dalla critica 'vecchio stampo'. La funzione del critico in questa fase diventa programmatica, si traduce in un impegno che va già al di là della semplice recensione dello spettacolo, in una battaglia che viene combattuta su più fronti, attraverso riviste specializzate, programmi radiofonici, convegni, promozioni di festival. Una figura emblematica, diventata subito modello di altri critici e capostipite di un modo nuovo di fare critica, è Franco Quadri. Insieme a Bartolucci, a Capriolo, ad Augias e a molti altri di quella

---

<sup>34</sup> Taviani 1997.

<sup>35</sup> *Il senso della critica*, in *Patalogo 18. Annuario dello spettacolo 1995*, Ubulibri, Milano 1995, p. 118.

generazione, Quadri si fa sostenitore del nuovo del teatro, complice, anche di uno sguardo inevitabilmente poco oggettivo ma affatto giustificato. La sua battaglia Quadri la combatte curando per diversi anni una rivista come “Sipario”, conducendo un programma radiofonico dal titolo “Quadrato senza un lato”, organizzando manifestazioni, festival, tournée di gruppi stranieri, ossia completando il far critica sui giornali con tutta una serie di attività parallele, connesse al teatro, e propulsive al tempo stesso di un certo tipo di teatro. L’attraversamento di ambiti così numerosi e diversi tra loro, da parte del critico, allo scopo di promuovere un ‘segmento’ del teatro, conduce i critici ‘puri’ a coniare in maniera polemica l’etichetta del “critico che si sporca le mani” per designare un critico parziale, coinvolto in una serie di attività, che lo pongono in una “situazione politica”<sup>36</sup> nei confronti del teatro stesso. Dal versante opposto, i critici che “si sporciano le mani” affermano la necessità di una tale impurità, che si impone come un’azione pratica che il mutare dei tempi rende inevitabile<sup>37</sup>, un imperativo morale per sollevare le sorti del teatro italiano. Di qui la discussione in voga in questi anni: la critica che osserva, la critica che partecipa, la critica che fa parte, tre tappe di una progressiva acquisizione della critica all’interno del complesso sistema-teatro.

Da un fronte sempre più cospicuo della critica comincia, infatti, a diventare inaccettabile l’idea di un critico che si limita ad osservare l’evento artistico. Il critico diventa in questi anni parte integrante del processo produttivo dello spettacolo. Egli è presente fin dall’inizio in questo processo. È in teatro e collabora con tutto il gruppo che dà vita allo spettacolo. In qualche modo ne è corresponsabile. La sua funzione di mediatore non è cessata, anzi essa riceve nuovo impulso dai compiti che il critico ha deciso di assegnarsi: non più “intellettuale del teatro annidato nella redazione di giornale”, il critico è ora impegnato nei vari settori del teatro, dall’organizzazione, al botteghino, al lavoro con l’attore, ai problemi sulla scena, alla promozione.

Questo dedicarsi in modo pratico alla vita del teatro, questo prendere parte ai problemi che impediscono alla scena sperimentale di emergere da uno

---

<sup>36</sup> Quadri, *La solitudine del critico*, in *Per Roberto de Monticelli. Per il teatro*, Lupetti, Milano 1997, p.

106

<sup>37</sup> *Ibidem*.

stato di semi-clandestinità, rispetto al teatro ufficiale, permette al critico di godere di una posizione privilegiata, rispetto ai suoi colleghi ‘puri’, da’ una forza alla comprensione dello spettacolo, che non può avere chi si pone soltanto come spettatore. “Chi conosce per pratica e, quindi, sceglie di ritagliarsi principalmente il segmento della osservazione, non lo sceglie per vendetta o per ripiego. Lo sceglie perché quello è il luogo giusto all’interno della catena, gode di un privilegio, perché vede meglio, perché può avere ed ha un rispetto maggiore dell’operazione, perché partecipa di tutto il sistema teatrale”<sup>38</sup>. A chi lo accusa di uno sguardo parziale nei confronti dello spettacolo, a chi lo accusa di essere troppo ‘dentro’ al teatro per ‘criticarlo’, il critico “che si sporca le mani” risponde che non è più quella la sua funzione, che il teatro può anche fare a meno di quel tipo di critica. La nuova funzione che la critica rivendica è quella della *comprensione* del fatto artistico, lo scoglio quotidiano da superare il *rendere godibile* all’esterno questa comprensione. È qui che la mediazione del critico assume un significato e un’importanza precisi, dal momento che non si tratta più di offrire un resoconto dello spettacolo, a metà tra la cronaca e l’analisi socio-letteraria del testo messo in scena, ma di stimolare nel lettore del giornale o nell’utente radiofonico la *curiosità per la verifica*.

Oggi l’idea di un critico che svolge attività non strettamente legate al “fare critica”, che si sporca le mani in operazioni variamente connesse allo spettacolo, rientra nel campo della normalità, al punto che diventa l’eccezione – non più accettata – il critico che si limita ad una semplice osservazione del fenomeno artistico senza alcuna intenzione di penetrarlo dall’interno e, quindi, di comprenderlo. La stessa stroncatura, che un tempo era la cifra stilistica di un particolare temperamento di critico, è oggi inaccettabile, detestata dai più. Chi la pratica è adesso additato come un critico dotato di scarsa comprensione e soprattutto di scarso rispetto nei confronti di chi opera sulla scena.

Ciò che invece ancor oggi risulta intollerabile è un modo diverso di “sporcarsi le mani” che riguarda un’effettiva condizione di intervento politico da parte del critico, spesso implicato in una rete intricatissima di relazioni con le sfere del Potere, una rete fittissima, fatta per lo più di

---

<sup>38</sup> Ho prelevato l’espressione dal colloquio che ho avuto con Giulio Baffi nella sua casa napoletana.

conoscenze, favoritismi, clientelismi, condizioni umorali e politica del *do ut des*.

In questo senso la partecipazione del critico alla vita teatrale diventa in molti casi l'azione manifesta di una volontà oscura, dal volto non ben definito, che dall'alto manovra i fili di un teatro-marionetta. La causa principale risiede in una sorta di inadeguatezza del teatro a vivere in una società, in cui le cose sono esattamente il loro valore d'uso. In una società, dominata da logiche di mercato, il teatro, che non ha mercato, è costretto ad entrare faticosamente in questo circuito omicida e, nel migliore dei casi, a subire una mortificante politica assistenzialista per sopravvivere. Questa debolezza costitutiva del teatro rende il sistema particolarmente vulnerabile, in balia di questo o quel personaggio, di questa o quella corrente politica.

In questo complicato meccanismo, il ruolo del critico si sviluppa lungo tutta una serie di giochi di potere che vanno dalla scelta degli spettacoli in cartellone al drenaggio di danaro pubblico.

Se l'intervento del critico a favore di una particolare politica teatrale rientra tra i compiti "canonici" del critico già dai tempi di Silvio D'Amico, che aveva lottato per una maggiore stabilità del teatro, se in un certo senso il lavoro stesso del critico è stato quasi sempre condizionato ad un'invenzione strutturale – prima la politica degli "Stabili", oggi la politica contro gli "Stabili" e contro gli "enti inutili" – l'influenza diretta o indiretta del critico oggi è da molti malvista perché essa è più spesso il frutto di un'azione combinata in cui è difficile sbrogliare la matassa di connivenze politiche, di amicizie, di relazioni di potere, con ritorni di utili non sempre identificabili.

Certamente la critica ha sempre svolto una funzione estremamente delicata ed importante in quanto gruppo pilota e di sensibilizzazione delle scelte del potere. Una volta Moscati<sup>39</sup>, utilizzando un'immagine molto calzante, disse che il critico è qualcosa che sta attaccato al seno di una donna, tira il più possibile, e tutto quello che tira viene poi integrato nella società che recupera a distanza di tempo quello che sembrava eversivo o addirittura

---

<sup>39</sup> L'occasione in cui Italo Moscati riprese quell'immagine da un sociologo americano (di cui non dice il nome) fu uno dei suoi interventi all'interno di una serie di riunioni organizzate da Mariela Boggio e Luciano Codignola al Teatro Duse di Roma nel 1974. Cfr. Boggio 1974.

contestativo. La critica, in Italia, rappresenta uno degli elementi fondamentali sul quale i politici determinano la loro scelta di politica culturale. Se un teatro stabile fa una programmazione, se il Ministero decide di fare una certa politica, il punto di riferimento costante è il discorso dei e tra i critici. Fin qui nulla di male: il critico svolge una funzione di orientamento, informativa e propulsiva di determinate ‘tendenze’ del teatro in un certo periodo.

Il gioco si complica quando la dinamica dei rapporti critico-potere nasconde, sotto la falsa coscienza del critico, interessi troppo faziosi che finiscono per penalizzare intere aree del teatro a vantaggio di altre. Anche in questo caso si va dalla selezione degli spettacoli all’interno di un festival alla circuitazione regionale o nazionale di uno spettacolo al finanziamento di determinati progetti teatrali. Non sempre in questi casi è facile stendere classifiche tra critici ‘puri’ e critici con la coscienza sporca, soprattutto perché il limite tra legalità e illegalità è molto labile, e qualsiasi scelta o azione intrapresa resta chiusa all’interno di un circuito che difficilmente riesce a mobilitare in maniera massiccia gli organi di stampa. Il teatro è un fenomeno di nicchia, raramente riesce a creare lo scandalo e, anche quando ci riesce, esso resta indifferente alla gran parte dell’opinione pubblica.

Il fatto di darsi il teatro come circuito chiuso è significativo di un altro aspetto che caratterizza il rapporto critico-potere. Carla Benedetti<sup>40</sup> ha messo in evidenza come l’importanza delle recensioni riveli tutta l’autonomia di “questa macchina astratta che è il potere”. “Quando promuovono o stroncano uno spettacolo, i critici mediatori non parlano tanto al pubblico del teatro ma alla sua stessa macchina organizzativa”, “le loro parole decidono non tanto del successo di pubblico di uno spettacolo quanto delle sue date nella rete degli spettacoli pubblici d’Italia”. A ciò si aggiunge poi anche il fatto che molti dei critici teatrali sono anche traduttori di molte opere che sono in cartellone, e quindi fruitori di quei diritti Siae di quegli stessi spettacoli che le loro recensioni, o quelli di altri “membri della casta”, contribuiscono a far mettere in cartellone.

Una variante di questo rapporto così stretto tra il critico e la direzione di un teatro è il critico che collabora con uno Stabile per il quale produce i

---

<sup>40</sup>Benedetti 2003. Dal libro della Benedetti riprendo le citazioni virgolettate.

famosi programmi di sala. Si tratta di un fenomeno piuttosto diffuso in Italia e di per sé innocuo. Diventa paradossale nel momento in cui il critico recensisce quegli stessi spettacoli di cui ha redatto i programmi di sala. E non mancano i casi in cui il critico tenga anche una conferenza su questo o quel gruppo, su questo o su quell'artista, sui cui spettacoli scrive recensioni e redige programmi di sala.

Quasi sempre però questo coinvolgimento "forte" del critico nasconde una manovra politica, legata alla necessità di "far girare" certi spettacoli e non altri, certi gruppi e non altri. Allora non è più il critico che scrive programmi di sala di spettacoli, che poi si trova anche a recensire, ma è il critico che viene ingaggiato dal teatro per "parlare bene" di uno spettacolo, a cui il teatro tiene particolarmente per una serie di motivi che difficilmente riguardano la sfera artistica in senso stretto. La stesura dei programmi di sala, in questo meccanismo perverso, diventa una forma molto velata di pagamento, uno dei modi attraverso cui si esplica la politica del "do ut des": la tendenziosità politica (relativa ad una determinata tendenza del teatro o ad una determinata politica teatrale) del critico diventa allora una tendenziosità partitica, la sfera artistica si trasferisce nelle mani di una oligarchia che cerca di arginare qualsiasi forma di eversività.

Il livello di compromissione può salire ulteriormente nel momento in cui la critica entra nei consigli d'amministrazione dei teatri stabili. Si tratta di una possibilità oggi molto remota, mentre più frequente è la presenza di critici all'interno delle commissioni artistiche dei festival. I festival sono infatti meno significativi dal punto di vista istituzionale e comunque più disponibili ad apporti di pensiero di tipo critico. D'altra parte l'ultima grande generazione di critici, i Bartolucci, i Franco Quadri, i Calbi, si è più volte sporcata le mani proprio entrando nella logica dell'organizzazione di eventi culturali, sposando e portando avanti una linea dichiaratamente tendenziosa.

I festival, così come i premi, le cui giurie sono in gran parte formate da critici, rappresentano degli ambiti quasi naturali per la critica (e questo vale in maniera particolare per i premi) per cui parlare di mani sporche è un po' fuorviante. D'altra parte è difficile che il critico, membro della commissione artistica di un festival, sia lo stesso che scrive le recensioni



degli spettacoli in gara. Può capitare che ci sia una eccessiva tendenziosità della commissione e in alcuni casi tale tendenziosità è addirittura programmatica. Emblematica da questo punto di vista è stata la rassegna “Teatri Novanta” in cui ci fu una precisa volontà di prediligere una linea teatrale che fosse significativa di un’intera generazione.

La rassegna, promossa non a caso da un critico, Antonio Calbi, fu tendenziosa fin nel suo scopo. Calbi propose al teatro Franco Parenti il suo progetto di dar vita ad una manifestazione, indispensabile per individuare una tendenza molto forte del teatro di quegli anni, una tendenza che fosse in grado di coprire un vuoto generazionale. Così, da semplice critico, Calbi passò all’organizzazione di una rassegna, per la quale furono selezionati dei gruppi e non degli altri. Furono proprio questi gruppi selezionati ad essere promossi e guidati dalla critica, nonostante la consapevolezza che essi non fossero rappresentativi di tutta un’area generazionale ma solo di una parte. Ci fu così tutta una serie di gruppi nati proprio in quegli anni o che in quegli anni erano già attivi – che lavoravano anche in termini innovativi ma facendo un teatro più tradizionale – che avrebbero potuto essere scelti, e che invece si trovarono schiacciati a livello generazionale dall’affermazione quasi immediata dei gruppi promossi da “Teatri Novanta”.

In questo caso, tuttavia, abbiamo un’evoluzione molto limpida del critico che sposa una tendenza, trova un canale, come aveva fatto Bartolucci a suo tempo, e cerca di promuovere la sua linea attraverso organizzazioni di eventi, passando dalla critica alla produzione organizzativa.

Il più alto livello di compromissione riguarda però l’influenza del critico all’interno delle commissioni ministeriali, di cui in passato ha fatto più spesso parte. Si tratta evidentemente del gradino più elevato, in cui critica e potere coincidono, tanto più in una situazione in cui il teatro vive quasi unicamente dei sovvenzionamenti statali o parastatali. È in questa sede, infatti, che si decidono spartizioni e lottizzazioni del danaro pubblico da destinare alle compagnie. Oggi è piuttosto difficile trovare dei critici all’interno delle commissioni ministeriali, anche se c’è stato un periodo in cui questa possibilità non era affatto remota. Sicuramente la critica oggi ha un’influenza all’interno delle commissioni ma il livello di compromissione

è molto meno diretto. Una compagnia può sperare in un sovvenzionamento statale quando abbia suscitato un certo interesse da parte della critica, un interesse che spesso si traduce nelle classiche “pezze d’appoggio” di cui il gruppo o l’artista ha bisogno per ricevere denaro pubblico. In questo senso la recensione, il “pezzo” critico, sia positivo che negativo nei confronti dello spettacolo, diventa un elemento importante, spesso di compromissione tra critico e la compagnia, ma tale compromissione il più delle volte è giustificata dalla stessa tendenziosità del critico.

Il pervertimento di una simile compromissione sta invece in una sua strumentalizzazione da parte del Ministero o degli altri centri del potere, quando ci si copre dietro un sistema in cui la critica ha la sua influenza per portare avanti la propria linea. Allora va avanti un gioco metaforico, al di là degli articoli di stampa, che consiste nel prendere spunto da uno spettacolo per sostenere, imporre o troncare una linea politica, serve a coprire o ad autorizzare le scelte determinanti del teatro italiano. Così quando si assiste alla politica delle grandi produzioni teatrali, cioè delle produzioni che drenano gran parte del denaro pubblico stanziato per il teatro, ci si trova spesso di fronte ad un preciso fatto politico, in cui la critica ha – direttamente o indirettamente – un suo peso rilevante con i propri avalli.

## La situazione del critico: funzioni e metodologie

### 2.1 Critica teatrale e critica artistica: tendenze e metodologie

Nel suo libro, *Critica della modernità*<sup>41</sup>, Jean Clair racconta come nel corso degli anni Settanta sia stato costruito in media in tutto il mondo un nuovo museo a settimana. In quegli anni, infatti, ogni città aveva preteso il proprio museo d'Arte Moderna quasi con lo stesso ardore con cui, all'alba del primo millennio, ogni città aveva voluto la propria cattedrale. Il museo è così diventato la nuova cattedrale di una religione laica che regola le transumanze del turismo occidentale allo stesso modo in cui la religione islamica regola il flusso dei fedeli al santuario della Ka'ba. "In certi casi, come al Whitney Museum ideato da Brauer, al Museo dell'Università del Nebraska di Philip Johnson, o al Museo di Arte Moderna di Bruxelles, la costruzione si ispira palesemente al *Blockhaus*, alla fortezza, alla casamatta, rinchiusa e quasi sotterra. In altri casi, come alla Neue Nationalgalerie di Mies van der Rohe a Berlino, si trasforma al contrario in una gabbia di vetro che pretende di abolire qualsiasi distinzione tra l'interno e l'esterno."<sup>42</sup> La differenza tra i due tipi di costruzioni – la fortezza e la gabbia 'trasparente' – diventa emblematica nei confronti dello statuto ambiguo dell'arte contemporanea, in quanto la forma simbolica del museo tradisce la duplice concezione dell'opera d'arte: da un lato, secondo un'estetica lontana dalla vita, una sorta di *specimen* da salvare, dall'altro, al contrario, un'opera che abolisce qualsiasi diaframma con il reale, il quotidiano. Nel primo caso – come è successo nell'Astrattismo, nella *Minimal* o nella *Conceptual Art* – abbiamo un'opera che si è rinchiusa in sé stessa, in una sorta di autoreferenzialismo e solipsismo, nel secondo un'opera che si è posta come fine l'abolizione delle frontiere tra arte e vita – basti pensare all'Arte povera o al Dadaismo. Nel primo caso il suo idiotismo autoreferenziale sottrae l'opera alla comprensione del fruitore, nel secondo caso, la sua dissoluzione nel quotidiano la sottrae

---

<sup>41</sup> Jean Clair 1983

<sup>42</sup> Ivi p. 14

all'attenzione. Così se da un lato le monocromie di Klein sembrano perdere qualsiasi dimensione estetica ai nostri occhi, dall'altro il famoso *ready-made* dadaista pare non avere nulla a che fare con l'artistico.

Lacerata, dunque, da due opposte tendenze, quasi svuotata di qualsiasi sostanza, l'opera d'arte è *L'enigma di Isidore Ducasse*<sup>43</sup>, un enorme pacco cordato che sembra nascondere sotto le piegature della iuta una qualche forma recondita ma che, se aperto, non mostrerebbe che il vuoto di un mistero profanato. L'opera d'arte è allora un coagulo di enigmi, suggestioni e misteri, il luogo della manifestazione dell' "altro" che non può essere nominato ma di cui si può soltanto mostrare il corpo celato.

Di fronte alla forte ambiguità dell'arte contemporanea, anche la critica rappresenta una categoria sdrucchiola. La sua funzione oggi sembra di poterla scorgere in un'attività interpretativa. "Mascherata da *Enigma di Isidore Ducasse* essa ci appare più come un'interrogazione, di cui rileggere radicalmente i postulati tradendo certezze e preconcetti, che luogo di risposte [...], principio d'ordine che garantisca disposizioni di lettura verso l'opera stessa."<sup>44</sup>

Da un lato la normatività di quella critica (semiologica e antropologica) che si è voluta definire scientifica, dopo anni di indubbia fortuna all'interno del dibattito culturale, rivela oggi la propria inadeguatezza di fronte ad un contemporaneo che appare come una nebulosa opaca e ad un passato che sfugge a qualsiasi catalogazione. D'altro lato, le conquiste che tale modello ha raggiunto nella presa di coscienza del linguaggio e delle sue qualità intrinseche sono ormai imprescindibili. Sicché la critica, oggi, sussiste a patto di riscattarsi da quelle pretese egemoniche che hanno spesso caratterizzato la sua storia. Il suo compito non può essere "né normativo, né progettuale, né risolto semplicemente sul piano della sola sensibilità"<sup>45</sup>. Essa non potrà "piegare i fatti dell'arte alle proprie ragioni", ma neanche "limitarsi, su quei fatti, ad adagiarsi per adesione di gusto."

Nei confronti del passato e del presente la critica pare ripiegare oggi su due atteggiamenti apparentemente opposti ma sostanzialmente complementari:

---

<sup>43</sup> Opera realizzata da Man Ray nel 1919.

<sup>44</sup> Lorenzo Mango, *L'enigma di Isidore Ducasse*, in *La crisi della critica teatrale*, in *La crisi della critica teatrale*, sezione monografica in "Biblioteca teatrale", Bulzoni, Roma, n.54, aprile-giugno 2000 (Atti del convegno di Cosenza, 4 maggio 1998), p.46

<sup>45</sup> Ivi.

da un lato si risolve in una “deriva storicista” che tende a ‘ricostruire’ gli avvenimenti; dall’altro nei confronti del contemporaneo si rivolge in modo assolutamente notarile, come semplice ‘registrazione’ dell’esistente. Entrambi gli atteggiamenti privilegiano evidentemente un’attenzione concentrata sui dati di fatto che tradisce una crisi interpretativa.

Così anche in ambito teatrale la riflessione critica, negli ultimi anni, è venuta meno e al suo posto imperano oggi le cronache, le catalogazioni, i resoconti in prima persona, il mettere assieme una gran quantità di dati, di materiali, e questa tendenza all’ ‘accumulo’ tradisce l’incapacità del critico a porsi in un rapporto dialettico con l’opera, ad interrogarla ed inserirla in un circuito ermeneutico. Di qui la forte tendenza della critica attuale alla descrizione piuttosto che all’interpretazione.

Tuttavia la crisi della critica è soprattutto la crisi dell’arte, rimasta vittima della logica beffarda della modernità e che oggi stenta a riconoscersi. L’arte contemporanea è un’arte privata del tempo della memoria allo stesso modo in cui lo è stata l’arte moderna.<sup>46</sup> O meglio è un’arte privata del suo tempo, collocata tra un passato che ha cercato di superare nella logica del post-moderno e un futuro che non esiste, avvinghiata ad un presente che la fagocita o standardizzandola per immetterla nel circuito del mercato o, addirittura, disperdendola in un’estetizzazione diffusa del quotidiano e, parimenti, della vita.

Se c’è un’immagine che vale a rappresentare la sua durata, quella è sicuramente l’immagine di Crono che divora i suoi figli. Il passato viene eliminato e la tradizione diventa “tradizione del nuovo”. Di questa nuova “tradizione del nuovo” la modernità è stata la causa, e l’avanguardia lo strumento che ne ha permesso l’attuazione e la perpetrazione, fino a quando la logica stessa della modernità non si è morsa la coda, implodendo.

Filiberto Menna ricorda, ne *Il progetto moderno dell’arte*, come le avanguardie “tematizzino il nuovo, che diventa così il contenuto stesso

---

<sup>46</sup> “L’estetica dell’avanguardia, come quella del realismo socialista, si è basata su una volontà di amnesia quanto mai singolare: niente prima di essa, niente dopo di essa. Anticipazione deliberata, essa nega che esiste un passato. Ma, dal momento che crede di detenere le chiavi del futuro, essa nega ugualmente l’eventualità che un’altra cosa possa succederle. Di conseguenza non può muoversi che su una sottilissima striscia di tempo, filo del rasoio, confine che la delimita e la minaccia al tempo stesso.”  
Cfr. Jean Clair 1984, p. 94.

dell'operazione artistica, nel senso che esso non è soltanto una 'qualità' o, meglio ancora, la 'qualità' propria dell'arte, ma è anche uno strumento, un mezzo, un'arma per cambiare la realtà e la vita"<sup>47</sup>.

Il nuovo, dunque, non è più limitato alla sfera del gusto ma viene eletto a discriminare dell'operazione artistica e del suo valore estetico. 'Oggetto' della creazione, il nuovo 'tematizzato' rappresenta il grande discriminare dell'arte d'avanguardia e finisce per tradursi in discorso critico, i cui elementi strutturali sono il primato dello scarto e dello spiazzamento e la sperimentazione sul linguaggio. "Il cambiamento diventa la pietra di paragone del progetto creatore"<sup>48</sup>. Così se fino ad allora la tradizione aveva significato trasmissione di un *corpus* di credenze e di stili, "la continuità di una *doxa* che affondava le proprie radici nell'insegnamento di un passato unico"<sup>49</sup>, la modernità ha significato promulgazione di eterodossie e rottura della tradizione. Ma a lungo andare la negazione della tradizione è diventata ricerca del nuovo, della sorpresa, del singolare e ha finito per diventare essa stessa una tradizione – la tradizione della rottura – decretando nella "logica del superamento" un paradosso, in cui l'arte e la modernità si sono autodistrutte. La tradizione della rottura, infatti, non ha implicato soltanto la negazione della tradizione ma la negazione della stessa rottura e l'eterodossia di un'estetica del nuovo è rimasta imprigionata in un'*impasse*.

L'estetica della modernità, in quanto estetica dell'*innovatio*, ha così esaurito le possibilità della sua creazione. A partire dagli anni Settanta una nuova estetica si è delineata, un'estetica del rinnovamento, inteso come un riattingere alla memoria, un ricorso al passato culturale, l'esplorazione di una dimensione – quella del passato appunto – volta a ridare alla creazione un'interiorità perduta.

Il superamento di quell'*impasse* ha costretto l'arte a morire per l'ennesima volta. "Rinascere presuppone aver conosciuto la morte", ricorda Jean Clair, e l'arte contemporanea è nata sotto il vessillo del postmoderno, che ha cercato innanzitutto di porsi al di fuori di quel circolo vizioso fondato sullo scarto e sulla discontinuità, con reazioni impostate, invece, in nome della

---

<sup>47</sup> Menna F., *Il Progetto moderno dell'arte*, Politi editore, Milano, 1989 p. 69.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ibid.*

continuità e dell'appartenenza. Ma del concetto di 'nuovo' permangono due assunti fondamentali che il postmoderno non è riuscito a superare: da un lato l'idea che la lettura dell'opera d'arte risieda nei suoi meccanismi linguistici; dall'altro l'idea della 'tradizione' come qualcosa che necessariamente si oppone nuovo.

L'atteggiamento del postmoderno risulta per questo assai ambiguo. Innanzitutto il riscatto della tradizione è avvenuto elevando la tradizione stessa a magazzino degli stili, quasi che il rapporto con essa possa risolversi in un "attraversamento nomadico ed irresponsabile"<sup>50</sup>. Simile impostazione non è riuscita ad oltrepassare l'orizzonte, anche terminologico, della modernità in quanto concepire la 'tradizione' come magazzino degli stili significa confinare nuovamente l'arte nel campo dello stile e del linguaggio. Probabilmente la nuova critica dovrà superare gli scarti del linguaggio e guardare invece alla forma. Ad essa si richiede una lettura dell'opera che non si fermi alla modalità d'uso del linguaggio ma sappia guardare al linguaggio stesso non come mezzo di comunicazione, bensì come luogo di costituzione della forma, "orizzonte del dire entro cui si manifesta la concretezza specifica, singolare, dell'opera". In questo modo "l'idea di arte come sperimentazione sui linguaggi potrà essere sostituita dall'idea dell'opera come messa in questione della forma, e l'idea stessa di 'scarto' andrà intesa non in riferimento alla storia o alla tradizione ma quale condizione interna all'opera, come differenza della forma rispetto al suo stesso modello, come irriducibilità ad una codificazione definita".<sup>51</sup> Forma e tradizione costituirebbero i poli di una possibile critica ermeneutica, ovvero di una critica che sia in grado di leggere l'opera al di là dello scarto linguistico che essa pone, e allo stesso tempo che sia in grado di concepire la tradizione come una costruzione in continuo divenire e non come un istituto statico e definitivo.

Oggi l'atteggiamento ermeneutico pare affermare prepotentemente la propria necessità, innanzitutto perché pone un orizzonte problematico. E non potrebbe essere altrimenti di fronte ad un'arte che non si riesce a

---

<sup>50</sup> Lorenzo Mango, *L'enigma di Isidore Ducasse*, in *La crisi della critica teatrale*, in *La crisi della critica teatrale*, sezione monografica in "Biblioteca teatrale", Bulzoni, Roma, n.54, aprile-giugno 2000 (Atti del convegno di Cosenza, 4 maggio 1998), p. 51.

<sup>51</sup> Ivi.

definire. Questo orizzonte problematico, posto dalla critica, è l'unico in grado di gettare nuova luce sul passato appena passato – attraverso una sua rilettura critica, una messa in discussione di quel “saputo dell'arte”, che la critica dà come certo ed oggettivo – ma anche l'unico in grado di riscattare la critica da quella situazione di stallo in cui l'aveva gettata la modernità, e da quel ruolo marginale cui l'ha ridotta la contemporaneità costringendola ad essere storiografia del passato e mera cronaca del presente.

### *2.1.1 Il realismo estremo*

Le modalità di approccio all'arte, ricorda Perniola nel suo libro *L'arte e la sua ombra*<sup>52</sup>, sono oggi caratterizzate, e probabilmente minate, da un duplice atteggiamento di ingenuità che da un lato porta a confondere l'arte con l'opera, a considerare cioè le opere d'arte come l'essenziale dell'arte, dall'altro tende a risolvere l'operazione artistica in un atto comunicativo troppo diretto e immediato.

Nel primo caso abbiamo una visione dell'opera intesa come entità dotata di un proprio valore simbolico, culturale o economico. L'opera è cioè vista come il prodotto, il frutto di un'attività creatrice. “Secondo tale ottica ciò che importa nell'arte sono i prodotti, sulla cui oggettualità di quadri, di sculture, di libri, di edifici, di composizioni musicali, di rappresentazioni, di film, di video, nessun dubbio è possibile”<sup>53</sup>. Rispetto all'oggettualità dell'opera, il processo produttivo, la mediazione dello storico, del critico, del curatore o del filosofo, sono puramente marginali, accessorie. È questa, per esempio, la prospettiva del collezionista, dell'editore, del produttore.

Nel secondo caso abbiamo invece una visione che consiste nel dissolvere l'arte nella vita, ponendola in concorrenza con gli strumenti di comunicazione di massa, con l'informazione e con la moda. L'arte in questa prospettiva perde qualsiasi specificità: i suoi messaggi non si distinguono da quelli della pubblicità se non per il fatto di essere autopromozionali. Anche in questo caso il ruolo di una mediazione teorica

---

<sup>52</sup> Perniola 2000.

<sup>53</sup> Ivi, *Introduzione*.



risulta superfluo, in quanto l'operazione artistica punta sulla propria immediatezza, completamente dispiegata e senza segreti.

L'arte contemporanea soffrirebbe così di una duplice semplificazione, conseguenza di quel processo di demitizzazione e secolarizzazione dell'arte messo in atto dalle avanguardie: da un lato essa risulta schiacciata sulle 'opere', di cui volutamente si ignora la condizione di esistenza di opera d'arte, dall'altro essa viene schiacciata sul reale, privato del suo spessore drammatico.

Una riflessione sulla produzione artistica più recente porta ad affermare che la 'marca' che maggiormente contraddistingue l'arte degli ultimi anni è quella di un "realismo estremo". Il reale rimane infatti il punto di riferimento dell'arte, sia che da esso ci si allontani verso una celebrazione dell'apparenza, sia che ad esso ci si accosti per farne esperienza. La celebrazione dell'apparenza ha trovato espressione in categorie quali quelle del distacco, della lontananza, della sospensione e ha trovato nei mezzi di comunicazione un potente alleato: l'idea dello spettacolo sociale, la poetica dell'effimero e la commercializzazione del tempo libero hanno incoraggiato l'aspetto edonistico e ricreativo dell'arte. L'esperienza del reale, invece, ha portato ad una vera e propria irruzione del reale nel mondo simbolico e rarefatto dell'arte. Tale 'realismo' non ha tuttavia assunto i tratti di una rappresentazione veristica del reale, ma di quest'ultimo l'arte ha voluto fare esperienza dei suoi aspetti più violenti e crudi, privilegiando i temi della morte e del sesso, attraverso un'esposizione diretta e priva di mediazioni simboliche di eventi che suscitano ribrezzo o disgusto. Il 'realismo estremo' significa allora 'estetica dell'abiezione e del disgusto' nei confronti di un'arte che non procura più il godimento estetico permesso dalla contemplazione, ma solo un'esperienza perturbante di attrazione e repulsione. Il corpo umano acquista nuovamente rilievo ma non come bellezza di forme da osservare, bensì come luogo di incontro tra l'umano e la macchina, tra l'organico e l'inorganico, tra il naturale e l'artificiale, tra la persona e la merce. L'uomo diventa *cyborg*, cavia tecnologica, che nella derealizzazione virtuale si trasforma nell'oggetto altro e inquietante. Astrazione ed effettualità coincidono.

L'esposizione degli aspetti più ripugnanti (e allo stesso tempo attraenti) del reale, si accompagna ad una diversa concezione del reale stesso che appare contemporaneamente "idiota" e "splendido".

Il realismo odierno ha purtroppo causato l'usura di tutte le certezze estetiche e critiche e questo ha generato la convinzione che si possa cogliere il reale senza alcuna mediazione teorica e simbolica. (L'origine di un simile atteggiamento non si può non farla risalire all'atto fondante dell'arte moderna che ha trasferito l'operazione artistica dal 'manufatto' all'esposizione dell'oggetto quotidiano', all' 'atto mentale' della scelta dell'artista – seppure tale "solennizzazione" del quotidiano richiedeva l'intervento del critico). Il grado zero della teoria ha così portato ad uno schiacciamento sull'*esistente* che basterebbe semplicemente esibire.

In questa esposizione il reale appare appunto 'idiota'<sup>54</sup>, nella doppia accezione di "senza ragione", stupido, inconnoscibile, privo di quell'attività interpretativa che genera significati, e di "unico", "particolare". Il reale appare cioè 'opaco', come qualcosa che genera angoscia e disgusto. L'immagine che meglio riesce a rappresentarlo è il cadavere: in esso terrore e abiezione, attrazione e repulsione si fondono nell' "esperienza ancipite del disgusto"<sup>55</sup>.

Il "realismo estremo" ha però prodotto anche una gran quantità di immagini in grado di provocare un forte impatto emozionale e di creare un immaginario sociale molto forte attraverso l'interazione con la moda, con il cinema, con la pubblicità, con internet. Si tratta di immagini fortemente provocatorie ma sottomesse alla legge del nuovo, quindi facilmente deperibili, "transitorie". L'arte si è, così, dissolta nella moda e il reale nell'ambito dell'immaginario, che è appunto il regno dell'illusione e del narcisismo. Quando il realismo estremo è diventato di moda, l'arte ha perso il suo rapporto col reale ed è rimasta impigliata nell'immaginario.

---

<sup>54</sup> È stato Clément Rosset, filosofo francese, ad introdurre la nozione di idiozia a proposito del reale. Questo appare sì necessariamente determinato ma privo di qualsiasi razionalità. Cfr. C. Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Minuit, Paris 1977.

<sup>55</sup> La definizione di un reale 'opaco' è di Shelling ma interessante appare anche la formulazione di Lacan, il quale distingue tre luoghi psichici fondamentali: il simbolico, il reale e l'immaginario. Il reale qui non coincide affatto col 'vero'. Esso rimane estraneo al linguaggio e alla dimensione simbolica e presenta un'opacità che è irriducibile al pensiero. "[...] *alieno da ogni articolazione dialettica, estraneo ad ogni opposizione, perfino a quella tra presenza e assenza.*" Perniola 2000, p. 8

La connessione con la moda ha inoltre portato l'arte ad acquisire un forte potere comunicativo ed ha segnato il suo ingresso nell'ambito dell'informazione e della pubblicità. In particolare, proprio il carattere perturbante dei suoi messaggi ha accresciuto il suo valore comunicativo. Sicché il rischio è questa volta quello del dissolvimento dell'arte nella comunicazione. La salvezza, allora – afferma Perniola – sta in quella che lui chiama la positività del 'realismo estremo', ovvero nella introduzione della "cosalità", del reale come 'cosa'. A questo punto è Lacan a fornirci la via di uscita. Lacan introduce infatti il concetto di *objet (petit) a*, ovvero l'oggetto che non può mai essere conosciuto, la *cosa*, inaccessibile tanto al linguaggio quanto all'inconscio. "Ciò che il realismo estremo dell'arte odierna pretende di raggiungere è proprio l' *objet (petit) a* di cui parla Lacan. Attraverso di esso il reale irrompe non più come trauma ma come splendore!".<sup>56</sup> Lo *splendore* di questo *objet (petit) a* deriva proprio dalla sua inconoscibilità, un'*agalma* – dice Lacan, nel senso di qualcosa di glorioso, di divino, una magnificenza, che ha molti punti in comune con il sublime kantiano ma affonda le radici in esperienze psicotiche.

La soluzione prospettata da Perniola-Lacan non risulta tuttavia molto convincente. Quell'*agalma*, in cui dovrebbe consistere l'altra metà del reale, e dell'arte, dovrebbe essere in grado di generare uno stupore metafisico, e oggi è sempre più difficile stupirsi, soprattutto di fronte al reale, che genera tutt'altri sentimenti quando non indifferenza. L'*agalma* presuppone, infatti, la riabilitazione della metafisica, che oggi sarebbe impossibile se non come patologia dell'anima. La modernità si è presentata prima di tutto come "morte degli dèi" e la contemporaneità non è ancora riuscita ad "elaborarne il lutto". Lo schiacciamento da parte dell'arte sul reale 'opaco' ed 'idiota' non mostra che tale impossibilità. Il futurismo proprio delle avanguardie, quel loro porre i propri modelli non più nel passato, come aveva fatto il Neoclassicismo, ma nel futuro, sulla scorta dell'escatologia socialista, rappresenta da questo punto di vista una soluzione "transitoria" alla morte del passato, un tentativo di sfuggire al "lavoro del cordoglio", perché troppo pesante e doloroso. Sicché dopo la

---

<sup>56</sup> Ivi, p. 17.

fine dell'ultima illusione, spetta alla contemporaneità "l'elaborazione psichica del dolore".

Un tentativo di "elaborazione del lutto" è stato compiuto dall'antropologia e dai cosiddetti *Cultural Studies*, che negli ultimi decenni hanno dato vita a nuovi concetti come "interculturalismo" o "transterritorialità", favorendo tuttavia un'opera di omogeneizzazione delle identità culturali. L'interculturalismo ha offerto una sorta di compensazione alla perdita delle singole identità artistiche nazionali<sup>57</sup> ma ha anche prodotto "una paradossale sintonia tra multiculturalismo e monocultura planetaria, per cui ciò che all'inizio era divaricato – differenza tra le culture (antropologia) e riduzione del mondo a villaggio globale (mass media) – oggi si trova interrelato nel concetto di transterritorialità, portato dalla telematica"<sup>58</sup>. Tale processo, dopo la caduta dei regimi socialisti, si sta espandendo rapidamente anche nei paesi dell'Est europeo, ove è in atto una propagazione ed una omologazione agli standard dell'arte delle società industrializzate. In questi continui processi di omologazione l'esistenza dell'intellettuale diventa sempre difficile e superflua. In una società 'globale' segnata dai paradigmi della comunicazione e dal mercato, l'intellettuale sa, infatti, di doversi adattare per non soccombere, ma soprattutto sa che non gli si richiede un punto di vista originale, dal momento che globalizzazione significa incapacità e impossibilità di reagire all'evolversi delle cose, significa "effettuare un vero e proprio ricatto contro ogni riflessione critica, presentando come irrazionali tutti coloro che si rifiutano di accettare lo stato naturale della società e del mercato".<sup>59</sup>

---

<sup>57</sup> È interessante notare come la perdita delle identità artistiche nazionali sia un processo messo in atto proprio dall'arte moderna: "Venne la creazione dei musei cosiddetti d'arte moderna. Le distinzioni geografiche furono abolite in nome di uno stile internazionale che confusamente, mescolava gli apporti europei, americani e delle isole lontane.[...] La distinzione moderna sarà misurata a partire dalla sua capacità di assorbire i modi estranei.[...] La 'modernitas' cancellava così il criterio geografico ma erigeva, contemporaneamente e insidiosamente, il criterio cronologico. [...] L'estraneità del 'barbaro' non sarà più dovuta alla sua singolarità geografica..." Cfr. Jean Clair 1984. pp. 51-58.

<sup>58</sup> Valentini V., *Sulla (im)possibilità di esistenza della critica*, in *La crisi della critica teatrale*, cit.

<sup>59</sup> *Il nostro programma: ossimoro! La destra intellettuale e il fascismo liberale*, è stato pubblicato su "Il manifesto", 7 agosto 2000.

### *2.1.2 Un possibile approccio ermeneutico: la critica impura.*

“In un orizzonte teorico segnato da una fragilità costitutiva, il compito del critico sembra muoversi in direzione di un’impurità di approccio, che permetta di indagare la realtà attraverso sguardi molteplici. Un approccio impuro si nutrirà dunque di diverse teorie, anche contraddittorie, secondo un respiro che non cerchi ancoraggi e sia disponibile a coniugare in maniera inedita stimoli provenienti da diverse discipline.”<sup>60</sup> Di fronte ad un presente che sfugge a qualsiasi catalogazione (e l’espressione risulta quanto mai vera in ambito teatrale, in cui da anni ormai non si parla più di ‘generi’, bensì di ‘teatri’) e ad un oggetto artistico-teatrale difficile da delimitare, la critica non può che abbandonare le vecchie pretese normative e dichiararsi ‘nomade’. È questo il sunto di quel documento, stilato da giovani critici, che raccoglie le riflessioni emerse nel corso di un gruppo di lavoro sulla critica, tenutosi a Prato nell’ambito del festival ‘Contemporanea03’.

La comprensione del presente rappresenta il nucleo centrale del loro discorso. “E il teatro risulta uno dei possibili itinerari per suscitare domande e proporre visioni, una delle innumerevoli strade percorribili per attraversare gli interrogativi che costellano il nostro reale”. “Si tratta di tessere un filo tra un evento di natura teatrale e il reale, tentare una via di attraversamento del contingente, individuare dei percorsi che siano frutto di uno sguardo, che affondino in un orizzonte di senso critico, culturale, contemporaneo”. Il loro obiettivo resta quello di “rivitalizzare” la pratica dell’esercizio critico, “rompere la consuetudine all’isolamento” e delineare una prospettiva di pensiero che sfugga al “mugugno perennemente in bilico tra logica rivendicativa e resa al lamento”, ma un simile obiettivo essi intendono perseguirlo attraverso e insieme ad una comprensione del presente, che diventa arricchimento del presente stesso mediante un continuo gioco dialettico con il mondo della scena sulla base di teorie diverse, anche contraddittorie, e coniugando in maniera inedita stimoli provenienti da altre discipline. Ridare senso ad un reale che oggi più che

---

<sup>60</sup> *Il critico impuro*, in “Lo straniero”, a.VII, ottobre 2003, n.40 di Fabio Acca, Carla Romani Antolini, Andrea Lissoni, Andrea Nanni, Barnaba Ponchielli, Rodolfo Sacchettini, Cristina Ventrucci. Lo scritto raccoglie le riflessioni emerse nel corso di un gruppo di lavoro sulla critica tenuto a Prato dal 10 al 12 giugno 2003 nell’ambito del festival “Contemporanea03”. A tale documento mi sono rifatto, interamente, per la stesura di questo paragrafo, di cui riporto tra virgolette le numerose citazioni.

mai appare “opaco” e “inconoscibile” è un compito urgente, per quanto difficilissimo; assegnare al presente un nuovo senso a partire dal teatro come punto di partenza di un ermeneutica del contemporaneo rifonderebbe il senso del teatro stesso, oltre a nobilitarlo; ciò che sembra discutibile è quell’approccio che tiene conto di teorie diverse e contraddittorie, di stimoli provenienti da diverse discipline, le quali entrerebbero in un gioco dialettico che assomiglia molto ad un “rimescolamento generale delle carte”, purtuttavia, una possibile soluzione in un quadro di riferimento nebuloso.

L’urgenza del presente, dell’“immediato” si manifesta ulteriormente nel rifiuto dichiarato della Storia dal loro orizzonte concettuale. La Storia *tout court* rischia infatti di diventare “una lente deformante” per lo sguardo critico, così come la storia del teatro (“una tecnica del pensiero”) renderebbe troppo automatico l’allineamento del passato col presente, tramutandolo in una tecnica che rischia a sua volta per disperdere le “necessità dell’immediato” nel “paradiso dei codici”. Il loro è dunque un “sostare nel frattempo” per abbandonarsi “alle cose del teatro”.

Allo stesso modo essi concepiscono la tradizione come un “repertorio di innovazioni” che attraversa gli artisti, come un “reticolo” in cui molti di essi convivono, “contribuendo alla formazione di un panorama complesso e variegato, in cui non si ricerca un’estetica da sposare a scapito delle altre, quanto un’energia trasversale e intermittente, capace di mantenere instabili e spiazzanti i linguaggi messi in campo”. Tradizione, secondo i critici impuri, non si accorda con un semplice perpetuarsi di abitudini, soprattutto perché non sempre essa è trasmissione ma più spesso – e in questo i critici impuri e il teatro rivelano il proprio debito alla modernità – essa significa “rottura”, “tradimento”, “interruzione”. Non è un caso infatti che il teatro degli ultimissimi anni, “riconvertendo a proprio vantaggio la tradizione del nuovo”, abbia dato vita a soluzioni performative e a categorie di linguaggio, che, superando i modelli dominanti e la terminologia corrente, hanno fatto parlare non più di “spettacolo” o di “processo” (che rimandavano alla formalizzazione di un evento – lo spettacolo – inteso come punto di arrivo, stazione conclusiva, di un percorso non meno importante) bensì di “formato” e di “conduttore teatrale”. Il primo è

definito da un elemento relazionale – quello dell’artista con lo spettatore in un dato spazio e tempo – quale fatto costitutivo dell’elemento teatrale. Da questo punto di vista il formato è simile allo “spettacolo” ma ciò che non lo rende ad esso sovrapponibile è la morfologia dell’evento, che non sempre crea un tipo di relazione con il pubblico riconducibile al teatro, utilizzando spesso dispositivi che affondano le radici in altre tradizioni artistiche. Lo spettacolo stesso non rappresenta più la stazione di sintesi del processo creativo ma diventa un “sempre aperto”, “l’emanazione di una corrente teatrale continua” che si trasmette da uno spettacolo all’altro di un artista o di un gruppo, rendendo visibile le varie fasi o “studi”. Il formato assume il valore intermedio di “studio”, che l’artista analizza e valuta anche in relazione alle risposte del pubblico in vista di uno spettacolo conclusivo. La consapevolezza che l’arte teatrale costringa ad uno sguardo continuamente “spostato” spinge così i critici impuri ad affermare la necessità di una critica lamellare, analitica e intuitiva allo stesso tempo, che professi la sua “impurità” in “uno sguardo tanto nomade quanto lo richiede l’oggetto teatrale, fino a disperderlo senza nessun complesso di colpa nella frantumazione delle esperienze particolari degli artisti”.

### *2.1.3 La critica come resto (I)*

Riprendendo l’affermazione della sociologa dell’arte francese, Nathalie Heinich<sup>61</sup>, Perniola descrive il paradigma dell’arte contemporanea come una situazione intermedia tra il mondo dell’arte, quello del mercato e quello della comunicazione: tre mondi paralleli i cui reciproci rapporti si reggono su ‘arrangiamenti’ e non su ‘compromessi’, su accordi, cioè, di cui il più delle volte si ignorano i principi manifesti.

L’essenza stessa dell’arte e l’idea di grandezza ad essa legata, risiedono in questa relazione, in cui l’estetica ha assunto un ruolo marginale. L’istituzione si è alleata con l’arte e l’ha costretta a dissolversi nel mercato: a questa ‘demitizzazione’ dell’arte si è accompagnata una sua ‘ipermistificazione’ ingiustificata ad opera dei circuiti mediatici. Il valore

---

<sup>61</sup> Heinich N. , *Le triple jeu de l’art contemporain*, Minuit, Paris 1998

dell'opera d'arte è dato allora dall'alternarsi di relazioni binarie (arte/mercato – arte/comunicazione) da cui il critico rimane escluso, sentito come superfluo e inefficace: di qui una prima accezione di critica come 'resto', come qualcosa che 'rimane', un di più generato da una somma algebrica, di cui non si bene cosa farsene.

Ma la crisi della critica è collegabile all'essenza stessa dell'arte moderna che ha sancito la propria autonomia incorporando nell'opera stessa la prospettiva critica sulla base dell'atto (mentale) dell'artista. L'attività dell'artista è diventata l'essenziale di un'arte che ha abbandonato le alte sfere dell'estetica per trasferirsi in quelle del concetto.

In campo teatrale dall'estetica del grande attore si è passati all'opera 'critica' del regista, alla messinscena, che altro non è che "riflessione allo stato puro"<sup>62</sup>, opera concettuale del regista che rivendica il suo ingresso nel campo dell'arte. Se l'atteggiamento critico è stato integrato dall'arte, la critica di quest'arte critica è divenuta descrittiva. Le sue descrizioni, la sua scrittura funzionano allora come traccia residuale, come 'resto', un sovrappiù parassitario rispetto all'attività registica che si manifesta come invenzione, un resto con valore puramente testimoniale.

## **2.2 Il critico e la struttura dell'informazione: dalla "messa in scena della cronaca" alla "cronaca della messa in scena".**

Se il mondo del teatro, e dell'arte in genere, rappresenta il campo di indagine del critico, l'origine di questa figura resta invece legata al mondo dell'informazione. Il critico militante o, prima ancora, il cronista drammatico costituiscono l'esito naturale dell'interazione tra teatro e informazione e della necessità del teatro di porsi in un circuito culturale e informativo. Necessità intrinseca all'oggetto stesso del teatro, lo spettacolo dal vivo, che si pone all'intersezione tra pratica artistica e pratica comunicativa, tra manufatto d'arte e oggetto di mercato.

La critica teatrale nasce in Italia nella prima metà dell'Ottocento come genere giornalistico e si sviluppa su diretta influenza del modello

---

<sup>62</sup> Pavis 2004.



francese.<sup>63</sup> I suoi legami con la stampa periodica sono ombelicali. Essa sarebbe infatti inconcepibile senza quella fioritura di ‘gazzette’ o ‘giornali letterari’ che fu propria del secolo precedente. Da allora le modificazioni sostanziali della critica – che già nel cinquantennio successivo passa dalla ‘cronaca’ alla ‘critica’ vera e propria dei testi, indagati nel loro tessuto letterario, filosofico, religioso – e gli sviluppi della stampa hanno tracciato una lunga parabola evolutiva che si è protratta fino alle soglie della modernità.

Nella storia del giornalismo italiano lo spazio della cultura, in cui la recensione teatrale occupava un posto di indiscusso rilievo, si identifica con la ‘terza pagina’, la cui invenzione si fa risalire al 10 dicembre 1901, quando l’allora direttore del “Giornale d’Italia”, Alberto Bergamini, decise di dedicare una pagina intera, la terza appunto, alla prima rappresentazione della tragedia dannunziana, *La Francesca da Rimini*, protagonista la Duse.<sup>64</sup> È significativo allora come l’incontro tra stampa e cultura sia avvenuto sotto il segno di una manifestazione culturale teatrale, a conferma di come il giornale abbia appagato quella necessità del teatro di darsi come forma artistica e culturale nazionale. Non come mezzo di “comunicazione di massa”, come di lì a poco sarà la stampa e poi il cinema e poi la televisione, ma come fatto culturale rivolto ad una elite nazionale che il giornale permetteva di raggiungere in tempi brevissimi.

Nella sua *Storia d’Italia Einaudi*, Alberto Asor Rosa ritiene una coincidenza emblematica il fatto che la nascita del ‘salotto borghese’ sia avvenuto in occasione di uno spettacolo dannunziano: il binomio giornalismo-letteratura sarebbe, infatti, un elemento di forte caratterizzazione della figura del giornalista italiano. La ‘terza pagina’ rappresenta infatti il luogo privilegiato di questa soggezione del giornalismo alla letteratura, un caso tra l’altro singolare senza analogie nella stampa occidentale, che aveva distinto, sulla scorta del modello anglosassone, un giornalismo-informazione e un giornalismo popolare.

Il simbolo di tale compromesso, tra giornalismo e letteratura, era l’elzeviro, un articolo di apertura su due colonne, che mutuava il nome dal carattere a stampa in cui lo si componeva, un esercizio di stile, dalla scrittura curata ed

---

<sup>63</sup> Antonucci 1990.

<sup>64</sup> Papuzzi 1998

elegante, che rappresentava una sorta di ‘patente’, una tessera di appartenenza alla consorteria dei letterati.

Nel corso del Novecento la ‘terza pagina’ subisce cambiamenti sostanziali e negli anni Sessanta diventa la sede privilegiata di inchieste o reportage all’estero pur conservando intatti il carattere di “palestra del bello scrivere” e “quell’impronta di artificiosa gratuità”<sup>65</sup> che l’avevano caratterizzata al suo nascere: la terza pagina rappresentava infatti un ‘rallentamento’ nella corsa del giornale, il luogo delle ‘aristocratiche letture’, una pausa in cui ci si poteva sottrarre all’attualità delle notizie all’ordine del giorno che occupavano il resto del giornale.

Il 1956 segna l’inizio di una fine. “Il Giorno” nasce senza la terza pagina, distribuendo le informazioni culturali nelle varie sezioni del giornale, a seconda degli argomenti. Nel 1976 anche “La Repubblica” nasce senza la terza pagina, sostituita da una sezione Cultura. A seguire “La Stampa” che nel 1989, dopo modifiche varie apportate al formato e alla grafica, crea la sezione “Società & Cultura”, e infine il “Corriere della Sera” che cambia impostazione nel 1992. Al posto della ‘terza pagina’ nascono redazioni separate che si occupano esclusivamente di cultura e di spettacoli, al posto degli intellettuali giornalisti specializzati nell’informazione culturale, la quale tende ora a sbilanciarsi in maniera eccessiva verso la cronaca.

Intanto anche il giornale nel complesso, e non solo la sezione dedicata alla cultura, aveva subito delle modificazioni sostanziali: fenomeni sociali nati dalla grande rivoluzione tecnologica novecentesca avevano dato vita a comportamenti sociali che hanno influenzato profondamente le tecniche del linguaggio giornalistico: non si era trattato tanto di specifici elementi linguistici quanto di situazioni e condizioni alla luce delle quali cambia la stessa concezione di ‘notizia’ e il modo in cui le notizie vengono selezionate e rappresentate. La riduzione degli spazi destinati alla riflessione critica e la conseguente mortificazione e perdita di autorità del critico-recensore, si inserisce all’interno di questo processo che ha come punto di partenza l’influenza del modello televisivo e come minimo comun denominatore la pervasività sempre maggiore della logica di mercato.

---

<sup>65</sup> Ivi.

### 2.2.1 Il modello televisivo e la “messinscena” della notizia

Si può descrivere l'evoluzione del giornalismo italiano come evoluzione interna al sistema italiano dei *media* e parlare di una successione di tre fasi: ‘formazione’, ‘partecipazione’ e ‘mercato’: tre obiettivi diversi che designano altrettante logiche produttive e culturali.<sup>66</sup> Per quanto le tre fasi siano cronologicamente distinguibili in successione, nessuna di esse ha mai sostituito la precedente, ma la ha inglobata ridefinendola. È per questo che all'interno del sistema mediatico italiano continua a permanere una certa rilevanza della logica pedagogica, seppure in gran parte soppiantata dal predominio di interessi economici.

Oppure si può descrivere lo sviluppo tutto novecentesco della stampa come modificazioni del modello giornalistico a seguito di influenze esterne e di condizionamenti sociali, tra cui l'effetto del modello televisivo, la settimanalizzazione della notizia, il sensazionalismo e la formula omnibus.<sup>67</sup>

L'influenza della televisione ha agito sulla modificazione dei giornali essenzialmente nella diffusione di un linguaggio basato sulla potenza delle immagini più che su quella dei concetti. La comunicazione televisiva ha, infatti, contribuito a creare “uno spazio della messa in scena” in cui il pubblico si trova nello stesso tempo davanti e dietro l'apparecchio televisivo. Colui che guarda può essere allo stesso tempo colui che appare: lo spettatore vede sé stesso – attraverso le persone che compaiono sullo schermo – nel ruolo di attore. Venendo meno qualsiasi filtro tra l'evento televisivo e chi ne è spettatore, è caduta anche qualsiasi distinzione tra l'artificio e la realtà, tra la verità e la finzione. La messa in scena dell'evento, una tecnica molto usata per i “servizi” dei Tg, ovvero la messa in atto di una struttura narrativa in cui gli avvenimenti vengono “messi in scena” e non riferiti e in cui i telespettatori diventano protagonisti e non solo fruitori, diventa una specifica tecnica giornalistica, per cui si raccontano gli avvenimenti trasformando la realtà quotidiana in un palcoscenico affollato di personaggi importanti e meno importanti, della cronaca e della politica, della cultura e dello sport. Il confine tra

---

<sup>66</sup> Papuzzi 1998

<sup>67</sup> Ivi.

informazione e intrattenimento si assottiglia sensibilmente, mentre si mescola informazione alta e bassa, glamour, brillantezza e gusto per il pettegolezzo. Si modifica il concetto stesso di notizia. Essa non significa più riferire di un avvenimento ma messa in forma, messa in notizia, dell'avvenimento.

Strettamente connesso a questo fenomeno è quello del 'sensazionalismo' che riguarda un modo specifico di concepire la notizia, una 'spettacularizzazione' dell'informazione, per cui essa deve fare impressione, deve colpire il lettore. In termini di sociologia dei media un certo scandalismo o una certa appetibilità della notizia prende il nome di 'notiziabilità', che diventa criterio di selezione delle informazioni e corrisponde ad una certa demagogia dell'audience, che pretende di "dare al pubblico quel che desidera".

La concorrenza del modello televisivo da un lato e la necessità di soddisfare le esigenze di un pubblico, educato alla televisione, dall'altro, porta il quotidiano ad improntarsi su un paradosso, definito "settimanalizzazione dei quotidiani" che rappresenta un primo passo verso la settimanalizzazione della notizia. Negli anni Ottanta, infatti, in seguito alla diffusione dei Tg nazionali, regionali e locali, una precisa strategia di mercato avvicina i quotidiani ai settimanali, al fine di offrire una notizia più completa, presentata da più punti di vista. L'adeguamento ai settimanali – gli esempi maggiori sono "L'Espresso" e "Panorama" – comporta un aumento delle pagine illustrate, degli inserti; nascono, intanto, i supplementi, mentre l'evento di un certo rilievo si spezzetta e si infrange in una serie di fatti minori e specifici, una pluralità di punti di vista cui corrisponde una gamma sempre più ampia di specializzazioni professionali. È chiaro come questa serie di modificazioni accorse al modo di concepire la notizia abbia influito sull'impostazione generale del quotidiano, che l'influenza della televisione ha plasmato sotto svariati punti di vista, con ricadute significative sul modo di concepire e "servire", in un certo senso, la cultura.

Da un lato il concetto stesso di cultura si è dilatato sconfinando nella moda, nella cucina, nella televisione, dall'altro questa mescolanza di cultura 'alta' e 'bassa' ha portato sia ad un travisamento che troppo spesso identifica la

cultura con il tempo libero sia ad un'osmosi linguistica che pretende di trattare allo stesso modo un evento teatrale e un programma televisivo, un'opera nuova di narrativa e una nuova collezione di Versace.

In questo senso l'estromissione della 'terza pagina' risponde a quest'esigenza di "generale abbassamento del tono culturale" in accordo con la demagogia dell'audience, e segna la prima tappa di un percorso di omologazione dei giornali al modello del piccolo schermo: negli anni Novanta l'osmosi tra stampa quotidiana e informazione popolare, che con i suoi gusti, le sue mode e il suo linguaggio si riversa sulle pagine delle principali testate nazionali, ha condotto gli editori e i direttori dei quotidiani italiani ad 'istituzionalizzare' questo ibrido di informazione alta e bassa, internazionale e popolare, adottando la formula del "giornale omnibus".

Sulle ceneri della terza pagina sono sorte delle redazioni che si occupano unicamente di cultura e di spettacolo e quest'innovazione si è sviluppata sulla base di due modelli<sup>68</sup>: un modello illuministico che privilegia la continuità con la terza pagina classica, rinnovando l'antico compromesso tra letterati e giornalisti, offrendo agli intellettuali uno spazio di auto-rappresentazione, sia diretta (articoli, dibattiti, anteprime di opere) che indiretta (interviste, inchieste e recensioni) – in questo caso la maggior parte delle firme sono di collaboratori e non di giornalisti e il tipo di informazione culturale tende ad adottare i codici della società intellettuale – e un modello cronachistico, che invece rompe con la tradizione della terza pagina, determinando un mutamento di prospettiva, per cui, mentre il ruolo istituzionale degli intellettuali e il merito delle loro produzioni passano in secondo piano, l'attenzione del giornale si trasferisce sulle condizioni in cui gli intellettuali vivono ed operano. Un simile spostamento d'attenzione dal testo al contesto ha provocato una 'secolarizzazione' della figura dell'intellettuale che la televisione ha contribuito sempre più ad associare ad un personaggio d'intrattenimento. Venendo meno quell'aura illuministica che lo aveva circondato in passato, l'intellettuale viene esautorato, privato di ogni autorevolezza, mortificato dalla riduzione degli spazi di intervento oltre che dalla perdita di qualsiasi prestigio.

---

<sup>68</sup> Papuzzi 1998.

La principale differenza tra i due modelli, che abbiamo individuato, consiste nel modo in cui viene affrontato e presentato l'evento culturale (o artistico) nella sua messa in forma di notizia. L'informazione culturale, infatti, per sua natura richiede sia l'impiego di strumenti critici che l'adozione di tecniche proprie della cronaca, dal momento che l'evento culturale o artistico si pone in primo luogo come avvenimento, come accadimento. Se il modello illuministico entra nel merito dell'evento privilegiando i contenuti culturali, a dispetto della cronaca, il modello cronachistico prende invece in considerazione l' 'avvenimento', eliminando la tradizionale separazione tra informazione alta e bassa e recuperando i contenuti all'interno delle contrapposizioni che lo caratterizzano, ovvero attraverso la presentazione di aspetti cronachistici. La fortuna di quest'ultimo modello ha portato negli ultimi anni ad un interesse sempre maggiore per gli aspetti più superficiali degli eventi culturali – in cui risaltano i personaggi più che i contenuti – e ad un utilizzo spropositato di formati tipici della cronaca nella trattazione di avvenimenti artistici, confinando la riflessione critica a zone di margine e quasi eliminandola.

### 2.2.2 Tipologia degli interventi: *“la cronaca della messa in scena”*

La fortuna di forme e modelli della cronaca nella narrazione di eventi culturali è stata particolarmente significativa nel caso degli spettacoli dal vivo. In meno di dieci anni anche le pagine dedicate agli spettacoli sono mutate radicalmente: diversa è la scelta dei temi, il taglio con cui vengono affrontati, il ruolo e lo spazio riservato alle immagini. “È aumentata la tendenza a suscitare casi, a seguire o addirittura a creare scontri e polemiche.”<sup>69</sup> Questa forte tendenza allo scandalismo o al divismo ha concesso allo spettacolo un ampio diritto di cittadinanza all'interno della stampa quotidiana ma allo stesso tempo ha legittimato il disinteresse nei confronti della riflessione critica. La recensione teatrale – che rappresentava un tempo l'unico formato esistente per parlare di uno

---

<sup>69</sup> Canziani 2005, pp.203-208.

spettacolo, un esercizio critico di analisi, interpretazione e commento, che risentiva nei contenuti e nel taglio della sua origine letteraria – è oggi stata scalzata quasi del tutto dall'articolo monografico sul personaggio, dall'intervista e dall'anticipazione, relegata ad una marginalità umiliante nei confronti di un ambito e di un'attività – il teatro – anch'essi marginali rispetto allo spettacolo in generale. Lo spettacolo dal vivo soffre sui giornali di una visibilità nettamente inferiore rispetto al cinema e alla televisione, i cui articoli, dominati in misura maggiore dalla logica del sensazionalismo e da un rifiuto dell'atteggiamento critico, occupano, insieme alla pubblicità, la massima parte delle rubriche dedicate allo spettacolo.

Oggi il giornale che intervista un'attrice, che anticipa un debutto teatrale, che fa la storia di un artista o di un regista, dedica anche un'intera pagina all'informazione e alla promozione di uno spettacolo, mentre raramente una simile importanza riesce ad avere la recensione, costretta in spazi molto ristretti, che si attestano intorno alle trenta-quaranta righe e difficilmente riescono a superare le sessanta.

La formula dell'intervista ha preso piede nei quotidiani negli anni novanta: si tratta di una forma di comunicazione giornalistica molto tecnica che non ha nessun rapporto con l'oggetto artistico in senso stretto. La sua fortuna è dovuta principalmente a fenomeni di divismo e di protagonismo che riguardano non solo l'intervistato ma anche l'intervistatore. L'intervista è connessa, infatti, all'accadimento artistico, al suo essere un evento che condivide parecchio con la notizia e con la cronaca. Anzi, al limite si potrebbe affermare che l'avvenimento è l'intervista. “Anche se l'intervistato viene interrogato su qualcosa di specifico, l'avvenimento che genera la notizia è il fatto che egli ne parli.”<sup>70</sup>

Il successo di questa formula è inseparabile da un certo gusto “candid” tipico di questi anni: l'intervista esercita infatti un fascino particolare sul lettore perché lo mette a tu per tu con persone famose che difficilmente avrebbe la possibilità di conoscere di persona. Tuttavia la necessità di incuriosire il lettore spesso alimenta la frivolezza e l'inutilità di tali interviste, dove il pettegolezzo si intreccia alla chiacchiera vuota e

---

<sup>70</sup> Papuzzi 1998.

infondata. Quando il giornalista riesce a farne, invece, uno strumento di indagine e di verifica, allora l'intervista è capace di penetrare l'evento teatrale fino a recuperare le intenzioni e le opzioni (critiche) che hanno guidato un artista attraverso un determinato percorso artistico e culturale.

Legata all'intervista per la sua natura informativa e promozionale è la formula dell'anticipazione che spesso, e paradossalmente, gode di spazi enormi all'interno delle rubriche dello spettacolo, intrecciando linguaggio visivo e verbale, accostando all'immagine della rappresentazione (la foto di una scena o di un personaggio) un trafiletto informativo sulla data e sul luogo della performance con alcune notizie relative al cast. La predilezione dei giornali per le formule della presentazione e dell'anticipazione esclusiva tradisce una certa preferenza delle redazioni a giocare d'anticipo sulla notizia anziché darne conto più tardi con un giudizio critico. Tuttavia, bisogna tener presente anche una certa evoluzione del sistema teatrale, a cui va evidentemente imputato buona parte delle ragioni di questo spostamento d'attenzione.<sup>71</sup> Negli anni Settanta infatti è sorta all'interno dell'istituzione teatrale una figura nuova, che ha assunto le veci del vecchio impresariato: la figura dell'organizzatore.

A partire dal Piccolo e da Paolo Grassi gli organizzatori hanno cominciato a vedere i giornali come uno strumento di promozione piuttosto che come il luogo del giudizio. Sicché, se un attore o un regista sono ancora propensi alla recensione (purché non parli male dello spettacolo), se si chiede ad un organizzatore che cosa preferisca, se l'anticipazione o la recensione, è difficile che risponda con la recensione.

A parte qualche eccezione, oggi le principali testate giornalistiche hanno redazioni separate per la sezione "Cultura" e per quella "Spettacoli". Questa scissione è sintomatica e risponde in buona parte anche ad una certa tendenza del teatro e della critica teatrale italiana a costituirsi come ambiti autonomi, a riscattarsi da quella condizione ancillare nei confronti della letteratura e della critica letteraria. E questa tendenza dura tuttora.

Lo scotto di una simile scissione il teatro lo sta pagando a caro prezzo: nell'immaginario comune il teatro o è assimilato ad una forma obsoleta di

---

<sup>71</sup> Canziani 2005, pp. 13-19



intrattenimento oppure viene rifiutato come una pedanteria letteraria di vecchio stampo, un qualcosa che annoia, che ricorda i banchi di scuola.

I giornali, inseguendo il sensazionalismo o lo scandalo, difficilmente restituiscono uno specchio fedele della situazione teatrale odierna. Allora la principale malattia di cui soffre il teatro oggi non è tanto l'isolamento dai media, di cui tanto si parla, quanto una superficialità di fondo, il continuare a considerare il teatro come un qualcosa di superfluo, o, paradossalmente, di troppo impegnativo per tenere alti i livelli di audience, o – degenerazione massima – come una tribuna per il politico di turno. L'altra grande malattia è un'ingenuità diffusa che conduce a pensare che chiunque possa parlare e interessarsi di teatro.

L'evoluzione che il teatro ha compiuto con le avanguardie negli ultimi quarant'anni ha contribuito a creare un linguaggio teatrale o dei linguaggi teatrali che bisogna saper riconoscere per non restare alla superficie dello sguardo. Si tratta soprattutto di riconoscere percorsi, di distinguere tendenze, e soltanto una conoscenza specifica del teatro può consentirlo. La nascita dei dipartimenti dello spettacolo presso le principali università italiane testimoniano proprio questa progressiva specializzazione delle arti teatrali e il bisogno di indagarle con uno sguardo più scientifico e meno superficiale. Invece, con uno spiccato gusto della contraddizione, le redazioni dello Spettacolo sono affollate di giornalisti "tuttofare" che pretendono di poter trattare di uno spettacolo allo stesso modo in cui si esegue la cronaca di una partita.

Sopravvive il critico, che in parte ha accettato la sua umiliazione, cercando altrove la realizzazione del suo amore per il teatro, in parte ha accettato il compromesso, "accontentandosi" di pubblicare poco e con scarsa frequenza.

## 2.3 La recensione

La recensione rappresenta lo strumento classico con cui il critico analizza, interpreta e giudica uno spettacolo. Essa è più propriamente un ‘luogo’, in cui l’intrecciarsi o l’alternarsi di analisi e interpretazione preludono o inglobano l’atteggiamento critico, il punto di vista. La recensione è dunque “il luogo da cui si guarda lo spettacolo” per spiegarlo e inserirlo in un orizzonte di senso. Nata in ambito letterario, dalla recensione del libro, e legata, per origini, ad un teatro omogeneo e fortemente grammaticalizzato, la recensione teatrale ha rappresentato nel corso dei decenni l’espressione consapevole del teatro del suo tempo, riflettendo non solo l’universo artistico ma anche quello ideologico, morale, sociale, filosofico di un’epoca, registrando incomprensioni e ritardi della critica e i continui adeguamenti ad un’arte teatrale in costante evoluzione.

La sua storia, dai primi ‘cronisti’ o ‘critici drammatici’, passando per Simoni e D’Amico, fino ad arrivare ai De Monticelli, ai Bartolucci, ai Quadri, ai “critici impuri”, non solo ha testimoniato secoli di forti rivolgimenti teatrali ma ha anche visto la conquista di nuove tecniche di scrittura, per cui la ‘griglia’, lo schema della recensione, che fino a poco tempo prima era stato sufficiente a raccontare lo spettacolo, diventa inadeguato e improvvisamente vecchio. Dalla classica ‘cronaca drammatica’ degli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento – in cui la trama del testo messo in scena occupava la parte iniziale ed era preponderante rispetto alla valutazione della recitazione e al giudizio – si passa negli anni Cinquanta-Sessanta ad uno schema in cui l’analisi e la valutazione della messa in scena, dello spettacolo in senso stretto, diventano prevalenti, agli anni Settanta con una critica più tecnica e descrittiva, che intende ricostruire (e reiventare) lo spettacolo, fino ad arrivare alla ‘prismaticità’ e alla ‘lamellarità’ dei critici ‘impuri’, al rifiuto di qualsiasi schema stilistico e tecnico formale pre-costituito, degli ultimi anni.

A questa lenta evoluzione della critica si è accompagnata la progressiva riduzione degli spazi sulla stampa quotidiana, che ha spesso costretto i critici a dei veri e propri esercizi di ‘stile’, pur di contenere, entro i limiti

concessi dai giornali, l'insieme delle informazioni necessarie sullo spettacolo. Con il passare degli anni questa costrizione si è trasformata addirittura in una virtù (o in un'illusione) del critico – oggi convinto che anche in quindici righe si possa dire quello che un tempo si diceva in sessanta o novanta righe. Più spesso la costrizione dello spazio si è invece tradotta in un virtuosismo linguistico che rende ardua la comprensione, complice una scrittura che rivela lo sforzo di dominare la complessità dello spettacolo.

Oggi la forte eterogeneità del teatro rende la recensione uno strumento dalla fisionomia 'instabile', che muta in relazione al critico e al tipo di teatro che questi analizza, passando attraverso aspetti più vecchi e meno vecchi – dall'analisi del testo alla descrizione tecnico-formale della messinscena, dal teatro come pratica testuale al teatro come spazio spettacolare, da uno sguardo che si sofferma unicamente sulla scena ad uno più lungimirante che guarda 'oltre' e critica l'istituzione – ma rifiutando sostanzialmente qualsiasi gabbia stilistica e metodologica. A partire dall'analisi dello spettacolo la recensione riesce infatti ad inglobare una molteplicità di aspetti che in alcuni casi trascendono lo spettacolo in senso stretto per gettare uno sguardo sull'attualità della vita e della società teatrali.

Schematizzando, è possibile distinguere all'interno della recensione un duplice orizzonte: quello della rappresentazione in senso stretto e quello della contemporaneità.

### *2.3.1 L'orizzonte della rappresentazione*

L'esplosione delle forme teatrali degli ultimi trent'anni e la contaminazione dei vari linguaggi artistici ha reso la rappresentazione un oggetto estremamente eterogeneo e spesso difficile da analizzare senza il supporto di adeguati strumenti e metodologie. Il continuo rinnovarsi di queste forme teatrali e il limitarsi a pochissimi aggiornamenti del vecchio rende tali strumenti e tali metodologie continuamente inadeguati, soggetti a costanti

verifiche ed aggiornamenti. In quanto “sistema dei sistemi”<sup>72</sup>, ovvero in quanto messa in scena di un insieme di linguaggi tra loro eterogenei, la rappresentazione si presenta come un oggetto complesso e polisemico, che la recensione tenta di ricondurre ad unità di codice e di senso, offrendone un’interpretazione.

I vari elementi dello spettacolo che il critico affronta nella recensione, la loro analisi e la loro interpretazione permettono di individuare una serie di aspetti (o momenti), per cui è possibile distinguere tra:

- momento informativo
- momento qualificativo
- momento riflessivo
- momento valutativo

Il *momento informativo* deriva alla recensione dalla sua natura di ‘cronaca’ dello spettacolo e comprende una serie di informazioni che il critico fornisce al lettore preliminarmente, per collocare l’opera: esse vanno dal titolo all’autore all’anno di realizzazione al cast, dalle condizioni di produzione all’enunciazione del tipo di drammaturgia (dell’autore, del regista, dell’attore o del gruppo), dai processi di composizione alle condizioni di rappresentazione.

Il *momento qualificativo* implica il soffermarsi su quegli elementi particolarmente rilevanti per qualificare la rappresentazione. A questo livello si pone più propriamente l’analisi dello spettacolo e si rende esplicita la metodologia adottata (analisi drammaturgica, semiologica, narratologica, critica delle varianti<sup>73</sup>).

Il *momento riflessivo* rappresenta un momento critico che non riguarda propriamente il giudizio. Esso è costituito più spesso dall’interpretazione dello spettacolo, o da una riflessione che apre una finestra sul reale, uno squarcio sul mondo che getta luce sul quotidiano.

Il *momento valutativo*, invece, rappresenta il momento critico in senso proprio, quello del giudizio di valore, che può riguardare la recitazione di

---

<sup>72</sup> Elam 2004.

<sup>73</sup> Pavis 2004.

un attore o l'idea di messinscena o lo spettacolo in generale, in riferimento o meno alle reazioni del pubblico.

Tuttavia questa distinzione è più convenzionale che reale, dal momento che i vari aspetti della recensione (informativo, qualificativo, riflessivo e valutativo) appaiono più spesso irrelati e, quasi sempre, dispersi nella scrittura del critico, che mentre descrive analizza, istituisce relazioni, pone l'accento su particolari aspetti invece che su altri, attraverso un uso dettagliato di termini e di aggettivi che lascino trasparire a volte tra le righe, a volte in maniera più esplicita, il giudizio personale sullo spettacolo.

### *2.3.2 L'orizzonte della contemporaneità*

In quanto legata all'universo dell'informazione, la recensione non può non collocarsi nell'orizzonte della contemporaneità, che si manifesta, nella scrittura, a vari livelli. Già D'Amico<sup>74</sup> aveva intuito come “nate al servizio dell'informazione spicciola”, le “cronache di spettacolo” riflettano al vivo “i lineamenti di una società, il colore d'un'epoca, le tendenze e i gusti delle platee d'ogni paese e d'ogni tempo”. Lo spettacolo è al tempo stesso un prodotto artistico e un evento culturale che accade in un dato tempo e luogo. Il teatro stesso, d'altra parte, si pone nell'ambito della comunicazione: esso cioè contiene un messaggio che, il più delle volte, anche quando il teatro si proponga come divertimento effimero, una mera forma di intrattenimento, ha un forte impatto sociale.

Questa qualità si è evidenziata particolarmente negli anni Sessanta, quando il teatro ha abbandonato la veste culturale per farsi strumento politico (e partitico) di indagine sul mondo. Del resto proprio la contemporaneità è diventata appannaggio dei nuovissimi critici<sup>75</sup>, che rivendicano il teatro come una forma di attraversamento del contingente.

Ma la recensione è anche l'analisi delle condizioni produttive di uno spettacolo (che venga prodotto in uno Stabile o in un teatro privato, da un ente o che sia invece frutto di una co-produzione); e le condizioni di

---

<sup>74</sup> D'Amico, *Cronache dello Spettacolo*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, op. cit.

<sup>75</sup> *Il critico impuro*, in “Lo straniero”, a.VII, ottobre 2003,

produzione rientrano anch'esse in un orizzonte (oggi problematico) che è peculiare di una determinata epoca.

L'orizzonte della contemporaneità colloca la recensione in un rapporto diretto con la società, per cui possiamo parlare di un *livello operativo* della recensione, nel momento in cui essa tiene conto di quei criteri non solo di tipo estetico, ma anche di tipo 'politico', che vedono la critica come un fatto inserito nel fenomeno teatrale e, allo stesso tempo, collegato ad una serie di "situazioni sociali".

Il *livello operativo* comprende elementi espliciti che possono riguardare particolari problematiche istituzionali o sociali dello spettacolo e la "linea" del critico nel promuovere particolari orientamenti estetici, politici, etc, ed elementi impliciti, che a partire dalla "riscrittura" dello spettacolo possono fornire informazioni su una determinata "visione" dello spettacolo e della società teatrale.

L'insieme dei momenti, 'informativo', 'qualificativo', 'riflessivo' e 'valutativo' e del 'livello operativo', ovvero dell'orizzonte della rappresentazione e dell'orizzonte della contemporaneità fanno della recensione un fatto di cronaca con un forte valore di 'testimonianza', di 'documento' di un'epoca.

Infine a seconda del punto di vista da cui la si considera, a seconda dei destinatari, la recensione assolve a tre importanti funzioni:

- una funzione didattico-pedagogica, nei confronti del suo pubblico di lettori-spettatori;
- una funzione promozionale, per la compagnia e il teatro, per l'ente di produzione;
- una funzione di mercato, per la testata giornalistica che la pubblica, in un'industria dell'informazione che riduce anche la notizia (e la cultura) a merce, e nei suoi confronti applica quegli stessi criteri di "vendibilità" e di "consumabilità" che solitamente vengono impiegati per mantenere la "quantità" (e non la qualità) di un prodotto su un mercato fortemente competitivo.

## 2.4 Le funzioni della critica: inchiesta

Lo scopo di questa inchiesta non è tanto quello di trovare risposte o soluzioni ad una questione ormai annosa e sempre “di moda”, quanto il cercare di impostare i termini della “questione”: la critica teatrale sulla stampa quotidiana nell’era del trionfo dell’informazione e della logica omologatrice dei media.

Nel corso degli anni, la critica teatrale ha percorso una strada parallela a quella del teatro, con esso ha condiviso gioie e insuccessi e le continue palingenesi teatrali degli ultimi anni hanno spesso costretto il critico ad adeguare al nuovo non solo strumenti d’analisi ma anche tecniche di scrittura e griglie metodologiche. E in questo reinventarsi un mestiere, il critico è sopravvissuto, diciamo, fino ai giorni nostri.

- La critica e il fatto teatrale: la critica del fatto teatrale.

Nel ’67 al Convegno di Ivrea abbiamo una prima spaccatura della critica, divisa tra il vecchio “teatro di parola” e il nuovo “teatro dell’immagine” o “del gesto”. Nel ’69 a Venezia, De Monticelli parla della triplice “solitudine del critico” verso un teatro che lo ignora, verso la stampa che lo priva dei suoi spazi, verso una letteratura che ha deciso la scissione. Nel ’96 al Convegno tenutosi in onore di De Monticelli, emerge una critica prossima all’agonia. Nel ’98 in un’inchiesta condotta su Patalogo 19, ci si interrogava sul senso della critica – e la domanda è fondamentale in quanto l’auto-riflessione segnala una crisi – e ci si interrogava non tanto per una precisa volontà di rifondarne il senso, quanto per chiedersi se fosse possibile o necessario o addirittura giusto rifondare questo senso in una società del pensiero colonizzata dalla logica omologatrice dei media.

***A tutt’oggi è possibile parlare di critica (intesa come momento critico e intervento assiologico) o bisognerebbe parlare invece esclusivamente di promozione? Davvero l’arte non ha più bisogno della critica?***

- La critica e l'istituzione: la critica dell'istituzione.

Attualmente la critica teatrale, nella sua forma di scrittura sui quotidiani e sulle riviste specializzate è diventata un elemento collocabile nella “comunicazione di massa”. Il suo valore *può* avere un segno superiore a quello del pezzo inteso come cronaca, e questo se dilatiamo il concetto stesso di critica teatrale ad un livello operativo, secondo quei criteri non tanto e non soltanto di tipo estetico, ma soprattutto politici, che vedono la critica non come un fatto inserito esclusivamente nel fenomeno teatrale, ma collegata invece ad una serie di “situazioni sociali”.

***Per svolgere una funzione “sociale”, la critica ha bisogno di essere libera e questa libertà deve esplicitarsi in primo luogo all'interno della redazione giornalistica, per la quale il critico lavora:***

***nel suo caso questa libertà esiste? In che misura la redazione per cui collabora la costringe ad adottare una “linea”, a seguire uno spettacolo, anziché un altro, a dire certe cose anziché altre?***

Lo strumento principale di cui dispone il critico è la recensione, sebbene negli ultimi anni questa appaia sempre più scalzata dall'anticipazione (a carattere meramente informativo) e dall'intervista .

***In che misura questo strumento riesce ancora ad essere propulsivo per il teatro, nel senso di promuovere determinate linee, estetiche, politiche, etc.?***

***La recensione riesce ancora, se il critico vuole e lo ritiene necessario, ad essere “scomoda”?***

***Quale potere ha oggi la critica nel dirigere l'opinione pubblica?***

***In che misura, invece, il pubblico, il tipo di pubblico che legge la rubrica degli spettacoli, sui quotidiani, influisce sulla scrittura della recensione?***



*Giulio Baffi è critico teatrale de La Repubblica di Napoli. La sua lunga carriera di critico si svolge principalmente tra la militanza sui giornali (in passato ha scritto anche su L'Unità) e la direzione di teatri (per alcuni anni è stato direttore artistico del San Ferdinando di Napoli) e di festival. Oltre a scrivere per La Repubblica, Baffi fa parte del consiglio di amministrazione del Mercadante di Napoli, tiene corsi all'Accademia e alla Federico II.*

*Ho incontrato Giulio Baffi nella sua casa napoletana, nel pieno centro della metropoli partenopea. Abbiamo parlato a lungo sulla critica, sulle profonde modificazioni che le sono accorse in questi anni, e sulla condizione attuale del critico militante, la cui "indispensabilità sta nel riconoscere la necessità dell'inutilità di tutto questo settore".*

*Riporto qui di seguito la registrazione della lunga conversazione con il critico de La Repubblica.*

«La scaletta che mi ha mandato mi è sembrata particolarmente interessante perché cerca di delineare un passaggio forte che ci è stato nel campo della critica, un passaggio molto complicato, avvenuto intorno agli anni Settanta. La funzione del critico negli ultimi, diciamo così, quarant'anni, si è modificata completamente, nel senso che, se leggiamo Staini o critici degli anni Trenta e Quaranta, riusciamo ad avere un'idea precisa del rapporto che il critico aveva con lo spettacolo e soprattutto con il suo giornale di riferimento. Allora il critico – e questo fino agli anni Sessanta – era un critico preminentemente letterario-teatrale. Da una parte il suo rapporto con il grande attore era principale e si traduceva nella recensione in una dettagliata illustrazione della personalità dell'attore (come è successo con Staini per Viviani, per Benassi: il critico parlava dell'attore in uno spettacolo, allora ti diceva del gesto, della voce, dei capelli...).

L'altro versante, quello più praticato e abituale dalla critica giornalistica, era invece un versante di lettura letteraria dello spettacolo. I critici cioè esaminavano il testo. Le critiche agli spettacoli di Pirandello erano lunghe, complicate, erano dibattiti sul valore del lessico o della sintassi pirandelliana, sui significati, sugli impegni: dopo di che c'era anche lo spettacolo. Ma era qualcosa che restava ai margini. Tanto ne soffrivano gli attori quanto tutto il resto. Nelle recensioni non c'era analisi di spettacolo (a meno di momenti fortissimi), né analisi della scenografia e dei costumi, che costituiscono altrettanti linguaggi se non il linguaggio primo di uno

spettacolo. Questa è la critica caratteristica fino alla metà degli anni Cinquanta.

A partire da questa data, pur mantenendosi sostanzialmente letteraria, la critica comincia ad intravedere quel nuovo che sta accadendo nel teatro. Questo a merito, più che dei critici o dei quotidiani, secondo me, di un critico preciso, Nicola Chiaromonte. Critico de “L’Espresso”, e prima ancora de “Il Mondo”, Chiaromonte esprime l’esigenza di guardare ‘oltre’. In quegli anni, d’altra parte, l’Espresso era al centro dell’interesse della vita culturale, e tutti cominciano ad adeguarsi.

Chiaromonte è uno dei primi ad essersi interessato del teatro di ricerca di quegli anni – cosa che nessuno si sognava o si era sognato di fare prima – un teatro di ricerca, che a Napoli era importante almeno quanto quello che stava succedendo a Roma, o quel poco che succedeva tra Torino e a Milano. A Napoli Teatro Esse e Teatro Instabile erano infatti la costante di un rinnovamento teatrale che Chiaromonte intuisce subito.

Con Chiaromonte quindi siamo di fronte ad una figura di critico nuova, che comincia a spostare la sua attenzione verso un ‘segmento’ preciso del teatro italiano. In pratica questo lavoro lo fa’ anche Franco Quadri, e lo fa’ di tendenza. Tra gli altri mezzi, Quadri ha a disposizione la radio. Allora faceva una trasmissione radiofonica straordinaria, che si chiamava “Il quadrato senza un lato”, un periodico radiofonico, in cui parlava di teatro, analizzava teatro, prospettava teatro, suggestionava al teatro.

Siamo già verso la metà degli anni Settanta quando al fianco di Quadri cominciano ad emergere figure come Edoardo Fadini, Beppe Bartolucci e altri critici di tendenza che scelgono un segmento e battono ostinatamente quel segmento, costruendo tendenza. Inventando. Bartolucci è uno che si è inventato l’Avanguardia, la Post-avanguardia, la Trans-avanguardia: prima non esistevano. Sono i critici che in questi anni inventano le categorie, modellandole su ciò che vedono, critici fortemente convinti delle loro asserzioni, che portano avanti un’idea di teatro, lo sostengono. Una critica operativa. Una critica fortemente trasgressiva rispetto alla critica che osserva. È di quegli anni, infatti, la grande discussione: la critica osserva, la critica fa parte, la critica partecipa...».

**È in quegli anni che si comincia a parlare del “critico che si sporca le mani”...**

«In quegli anni io sono stato di quelli che hanno sostenuto la necessità di sporcarsi le mani, contro i critici, diciamo così, più anziani, come Paolo Ricci, Aggeo Savioli (che sono stati i miei maestri, coloro che mi hanno insegnato e spiegato un sistema, che poi ho fatto mio, sviluppandolo facendo il mio lavoro, forte anche in tanti anni). Allora Savioli, De Monticelli, Tian facevano parte di quella critica che si dichiarava “pura”, che non osava sporcarsi le mani... o che si sporcava le mani senza mostrarle. (Lo dico molto maliziosamente e polemicamente). Io ho una devozione per Aggeo Savioli, non una semplice amicizia, e una affettuosa amicizia con Renzo Tian. Ma su questo ci siamo scontrati.

Io allora ho sostenuto – e continuo a sostenerlo e a praticarlo – un critico come parte di una catena, che ha il teatro come punto di riferimento, come uno degli anelli del fenomeno teatro, che ha il punto terminale o di partenza nella rappresentazione. È una catena formata da tutta una serie di persone e dall’ultima persona complessiva che è il pubblico...fa parte di questa catena...A me continua a sembrarmi impossibile che il lavoro di critica possa essere estraneo a questo processo, una sorta di “grillo parlante” o semplice “punto di osservazione”: è una cosa assolutamente impensabile. E su questo la discussione è andata avanti per anni. Hanno vinto tutto sommato i critici che si sporcavano le mani in pubblico. Ancora oggi, un paio di volte all’anno, a Napoli, Enrico Fiore su “Il Mattino”, lamenta il fatto che ci siano dei critici che fanno i direttori dei festival, che fanno parte dei consigli d’amministrazione... ce l’ha con me che faccio parte del consiglio d’amministrazione del Mercadante, che organizzo festival teatrali, che insegno all’Accademia, che insegno all’Università, che, allo stesso tempo, scrivo sui giornali: tutte cose che io ritengo legittime.

È chiaro che non posso parlar (male) di uno spettacolo, ma perché non è più quella la funzione del critico. Il problema è che noi non abbiamo più la possibilità di parlare: la critica ora non c’è più. È questo il problema. Non esiste più la funzione del critico. Esiste una figura profondamente diversa, che si è modificata, che ha cominciato a modificarsi verso la metà degli

anni Sessanta, che ha completamente modificato la sua fisionomia negli anni Novanta... I cambiamenti sono stati lenti e gradualmente: ci sono stati tutta una serie di fatti: innanzi tutto la cancellazione, per età, dei grandi osservatori, dei grandi critici vecchio stampo, quali Aggeo Savioli, Renzo Tian, il sommo Roberto De Monticelli. De Monticelli è stato sicuramente il più importante osservatore del nostro teatro, non c'è dubbio... ».

**Lei ritiene che in questa progressiva trasformazione della critica e della figura del critico, oltre alle modificazioni di un teatro in continua evoluzione, ci sia stato il contributo notevole del giornale che ha ridotto gli spazi?**

«Questo è un altro fatto. Ci arriviamo. Sono successe delle cose sempre in questi anni di cui sono stato testimone e protagonista. Rivendico con forza in ogni occasione possibile la mia anomalia di essere critico che conosce per averlo praticato il teatro. Io ho lavorato su tutti i segmenti del teatro: l'organizzazione, il lavoro sull'attore, il problema della scena, il botteghino, la promozione: questo dà una forza alla comprensione dello spettacolo, che non può avere chi si pone solo come spettatore. È questo un primo discrimine. Chi ha conosciuto il teatro nella pratica e sceglie, poi, di ritagliarsi principalmente il segmento dell'osservazione, non lo sceglie per vendetta o per ripiego, ma perché quello è il luogo giusto all'interno della catena. E gode di un privilegio, perché vede meglio, perché può avere ed ha un rispetto maggiore dell'operazione artistica, proprio perché partecipa di tutto il sistema teatrale.

Una delle accuse più frequenti che mi viene mossa è quella per cui io sarei troppo buono. Ora io scrivo, non ricordo neanche da quanti anni, vado a teatro tutte le sere, vedo in media circa duecento spettacoli l'anno: dopo dieci minuti che io sto seduto, so tutto: conosco a menadito una musica, so perfettamente dove sono gli equilibri. In tutti questi anni io non mi sono mai alzato prima che lo spettacolo finisse. E questo perché conosco l'ansia di chi sta dall'altro lato e ho un rispetto profondissimo per chi sta dall'altra parte.

Ho titolo e ricevo titolo. Questo scambio crea una possibilità di riflessione molto forte. Per tendenza e per convincimento detesto una cosa che piacciono, invece, molto ad una serie di miei colleghi: la stroncatura feroce. Questa parola mi fa schifo più che orrore. È un modo per manifestare le proprie frustrazioni, la propria angoscia di non poter essere al centro dell'attenzione. Al centro dell'interesse c'è lo spettacolo, non gli umori del critico. Lo spettacolo va analizzato per quello che è. Il nostro lavoro è 'legare' quello che altri hanno fatto in corretta coscienza (gli artisti) con altri, ovvero gli spettatori che hanno assistito a quello spettacolo (o con chi quello spettacolo ancora deve vederlo), secondo me cercando di incuriosire. Mi si potrebbe obiettare che il nostro lavoro sia allora quello di procacciare pubblico. Ma il pubblico non lo procacciamo noi, il pubblico c'è già. Il problema del critico non è lo spettatore. Se vedo uno spettacolo eccezionale, il mio problema è trovare il modo migliore di invogliare lo spettatore ad andare a vedere lo spettacolo. Fuori da questa possibilità c'è solamente la richiesta del produttore di ricevere un po' di pubblicità a costo zero e la risposta del critico che fa' un dispetto al produttore o all'attore: tu mi vuoi far fare pubblicità a costo zero e io ti stronco. Questo meccanismo è però un meccanismo non virtuoso, dispettoso o di odio verso il teatro.

Ci sono molti miei colleghi che spesso si seccano di andare a teatro (io invece vado volentieri, tutte le sere): noi, fortunatamente, non siamo costretti ad andare a teatro. Il mio privilegio è che se manco a teatro, se vado o se non vado, il mondo non cambia. Sono del tutto superfluo, noi lavoriamo nell'inutile. La nostra indispensabilità sta nel riconoscere la necessità dell'inutilità di tutto questo settore. Se lei (riferendosi al mio lavoro di ricerca) stesse facendo una ricerca sul cancro, il suo lavoro sarebbe apprezzato. Io a sessant'anni, con quarant'anni alle spalle di teatro tutte le sere, ho ancora degli amici che mi dicono: perché, tu lavori? Te ne vai a teatro tutte le sere! È lì è il punto. Qui sta l'indispensabilità. Però poi che succede? Noi siamo i testimoni, il nostro è un lavoro di testimonianza. Non è più oggi richiesta desiderata, opportuna ma possibile, la critica. C'è richiesta di testimonianza in positivo che procacci pubblico, desiderata informazione da parte del lettore... poi ognuno ha il suo carattere: c'è il lettore più dispettoso, interessato a leggere quanti morti ci sono stati in quel

giorno, e il lettore, che, con lo stesso umore, va a leggere quanti morti ha fatto il suo critico (è una parola che oggi è un po' difficile da adoperare) o il suo giornalista di riferimento. Ma quanti possono essere i lettori che hanno piacere a contare i morti? Sono pochissimi... è miserabile il pensare: vediamo oggi a chi faccio fuori. È molto più interessante costruire una corretta testimonianza di un percorso, tale che ogni giorno, tra un mese, un anno, tra dieci anni o tra cinquant'anni, chi vorrà capire che cosa è successo, lo potrà capire (oltre ad avvalersi delle locandine dei teatri, che ci dicono che Ionesco non si mette più facilmente in scena, che Pirandello o Diego Fabbri nessuno si sogna più di metterli in scena), attraverso una testimonianza, attraverso quella cosa che si chiama critica o recensione... recensione, in effetti, oggi risulta una parola bizzarra.

In effetti si tratta di testimonianza: oggi con lo spazio che ci è concesso sui quotidiani, la recensione è diventata tutt'altra cosa, un qualcosa di molto diverso, che negli anni ha provocato delle grosse crisi d'identità in chi aveva l'abitudine alla 'riverenza'.

Negli anni Sessanta profondi cambiamenti sono intervenuti anche nelle redazioni giornalistiche. I giornali hanno cominciato a modificare sostanzialmente atteggiamento nei confronti della critica: la perdita del rispetto (del critico) rompe il meccanismo. I giornali cominciano a pretendere qualcosa di profondamente diverso dalla 'recensione', un formato più semplice, più agile: si tratta di un problema che riguarda tutto il settore dello spettacolo e della cultura ».

**D'altra parte il teatro, sui giornali, è, tra le varie arti, quella che occupa meno spazio...**

«Certo. E questo perché il giornale, sbagliando, modella la propria pagina sul numero di lettori che si pensa possano essere interessati ad un certo argomento. Da questo punto di vista il giornale fa lo stesso discorso della televisione.

Io sono convintissimo che oggi la comunicazione sia molto più rapida, che se volessi scrivere una recensione sullo spettacolo che ho visto l'altro ieri avendo a disposizione lo spazio di un tempo – la mia media di scrittura, un

tempo, era di cinquanta righe, a volte anche ottanta – nessuno la leggerebbe.

Lo spazio che oggi mi viene concesso su La Repubblica è di quattordici righe e mezzo. Eppure ritengo di riuscire a dire molte cose – certo non tutto quello che andrebbe detto. Però trovo spesso qualcuno che mi dice: come fai a scrivere tutte queste cose in così poco spazio. È una questione di esercizio.

Probabilmente oggi un pezzo di cinquanta righe nessuno lo leggerebbe. Un tempo la recensione aveva uno schema quasi fisso e rappresentava un ‘cantuccio’ in cui il critico esponeva le proprie conoscenze, la propria cultura, citando citazioni che citavano il citabile. Oggi tutto questo non avrebbe senso, perché c’è internet. Allora io so che, quando uno scrive tutta una ‘pappa’, ha premuto un tasto e con un’estrema facilità – con un *Copia* e *Incolla* – ha scritto cinquanta, novanta, centodieci, duecentoquaranta righe. Diventa un lavoro di sintesi: qualunque spettatore sia interessato può premere un tasto e farsi la ricerca. Io devo magari invogliarlo ad andare a vedere lo spettacolo.

Se si modificano i mezzi, evidentemente si modificano anche i rapporti. Ma nel frattempo viene a delinearsi anche tutto un percorso di malafede: intanto passano i sistemi di contribuzione ministeriali legati alle quantità di pezzi che un critico scrive sulla compagnia, e quest’ultima comincia a pretendere dal critico un ‘pezzo’, non importa se ne parli bene o male...(naturalmente meglio, per la compagnia, che il critico parli bene dello spettacolo). Si tratta certo di richieste sporche ma sporche tra virgolette, perché questo è il sistema a cui siamo sottoposti.

A questo stesso scopo si fanno le presentazioni... che hanno molto più spazio. È pura follia. Ma questo è il sistema. All’interno di questo sistema io mi ritengo fortunato: rispetto ad altri colleghi giovani, io godo di un netto privilegio, dal momento che ho alle spalle una storia, che ho scritto su vari giornali e scrivo su un giornale che mi dà tutto lo spazio, nei limiti delle scalette. Certo è che, combattendo o non combattendo con la redazione, io parlo di teatro con più o meno spazio ai lettori di Repubblica di Napoli cinque giorni a settimana. Posso io impuntarmi se non mi danno

maggiore spazio? So benissimo che non è possibile perché so perfettamente come si costruisce un giornale.

Il teatro è una minoranza, è questo che bisogna capire. L'errore è stato commesso quando, facendo un discorso politico, si è chiesto al teatro di essere un fenomeno di massa. Il teatro non è un fenomeno di massa. Non lo può essere. Non ha alcuna possibilità di essere un fenomeno di massa.

In seguito a questa impostazione politica è sorto l'equivoco secondo cui il teatro dovrebbe avere tanti spettatori quanti ne ha la partita di baseball, e questo non è possibile. È una lotta a perdere. Molte volte ho detto: smettetela di fare questa lotta, ritiratevi in un'aristocrazia vostra, diventate vincenti. Allora ribadire la parzialità del teatro è la forza del teatro. Il teatro è parziale, parla a pochi. Chi fa critica allora è chiamato a dar conto in modo parziale [Baffi usa il termine parzialità, nel senso di ristrettezza numerica] della parzialità. E allora che spazio può avere il critico? Si modifica il rapporto. Allora siamo cronisti che informiamo dei fatti del teatro. Se siamo capaci, siamo cronisti che informiamo dei cambiamenti dei meccanismi, dei fenomeni, degli umori, ma questo cambiamento lo possiamo testimoniare nella successione delle nostre informazioni e noi purtroppo oggi non abbiamo più neanche i luoghi dove poter fare critica.

Man mano, negli anni Novanta si perdono anche i luoghi, le riviste specializzate (sono state sempre poche in Italia) perdono valore e capacità critica. Ed era invece proprio la rivista il luogo ove dibattere le tematiche, i problemi, i percorsi artistici, i percorsi teorici. Oggi esce Hystrio (per cui ho, per altro, collaborato) ma si va verso la micro-informazione.

Un tempo ho fatto anche una rivista di teatro per un anno, si chiamava "Noi a teatro", a dimensione regionale, che lavorava completamente sull'anticipazione, sull'informazione. Oggi la richiesta è quella: lo spettatore più che sapere cosa ha visto, vuole sapere cosa andrà a vedere: gli interessa di più. Si è modificato il rapporto.

Il critico non può che prendere atto di questo. Dia spazio a chi fa teatro, conquisti spazi da mettere a disposizione di chi fa teatro. È questo il lavoro importante. In questo può consistere il lavoro del critico. Ma gli spazi te li conquisti se paghi uno scotto politico ed economico a chi ti dà questo spazio. È questo il gioco.



Oggi purtroppo è così...quando vedo la pagina dello spettacolo di Repubblica, certo, mi avvilito profondamente. Una volta a settimana una pagina mal gestita e mal fatta: quattro articoli, divisi con ferrea alchimia padronale da Franco Quadri e Di Giammarco, che hanno le loro piccole ansie: si sentono poco rappresentati. Se chi testimonia ha in pugno tutto quello che accade in una città, allora può segnalare questo spettacolo e non quello. Invece questo non accade e allora tutto funziona in base a rapporti umorali, amicali, di opportunità politica, certo di politica in senso lato. E sulla pagina degli spettacoli di Repubblica c'è un'auto-referenzialità spaventosa. D'altra parte Quadri e Di Giammarco ne sono costretti, perché così hanno vita, così si sentono motivati.

Di fatto c'è oggi una mortificazione impressionante. La prospettiva del critico è quella della cancellazione. E secondo me sarebbe una cosa buona. Se si avesse il coraggio della cancellazione assoluta, qualcosa accadrebbe. Si costruirebbe una figura nuova. Tanto del teatro non se ne fa a meno.

Dovrebbero esistere i luoghi della riflessione. Non c'è un luogo dove invece poter articolare quella che un tempo era la critica. Quel che manca allora è la riflessione. Tra cinquant'anni ci mancheranno gli elementi per capire bene che cosa è successo oggi. Quest'impoverimento a cronaca darà dei problemi a chi vorrà capire cosa è successo.

Il futuro spettatore curioso del teatro di cinquant'anni prima si terrà le terribili cose della televisione».

*Aggeo Savioli è critico teatrale de "L'Unità" di Roma. Ho parlato con Savioli a telefono, strappandogli il consenso ad un'intervista, che alla fine, è avvenuta telefonicamente. In questa breve conversazione, il critico non ha voluto attenersi in maniera rigida alla scaletta che gli ho letto all'inizio. Nel riportarla, mi sono trovato così a condensare pensieri e frasi del critico, senza poter peraltro seguire interamente la successione delle domande.*

**A tutt'oggi è possibile parlare di critica (intesa come momento critico e intervento assiologico) o bisognerebbe parlare invece esclusivamente di promozione? Davvero l'arte non ha più bisogno della critica?**

«La natura e la forma della critica teatrale giornalistica ha subito negli ultimi quarant'anni profonde modificazioni, e questo per una serie di ragioni... Un tempo la recensione si scriveva a caldo, "a tamburo battente": il critico assisteva alla rappresentazione e correva a casa a scrivere il "pezzo", che doveva consegnare alla redazione quella stessa sera. Con il passar degli anni, la pratica redazionale è cambiata: oggi non si pubblica più il giorno dopo, il critico ha più tempo di riflettere su quel che ha visto. Ma la recensione in sé tende a scomparire in nome di uno "scandalismo programmato" ».

**Per svolgere una funzione «sociale» la critica ha bisogno di essere libera, e questa libertà deve esplicarsi in primo luogo all'interno della redazione giornalistica per la quale il critico lavora: nel suo caso questa libertà esiste? In che misura la redazione per cui collabora la costringe ad adottare una «linea», a seguire uno spettacolo anziché un altro, a dire certe cose anziché altre?**

«L'unica pressione che la redazione esercita riguarda la predilezione massima per temi televisivi e cinematografici, che imperano nelle pagine degli Spettacoli».

**In che misura la recensione riesce ancora ad essere uno strumento propulsivo per il teatro, nel senso di promuovere determinate linee, estetiche, politiche, etc.?**

«Gli artisti, le compagnie spesso richiedono la recensione non solo per motivi promozionali. La politica di contribuzione ministeriale impone a teatranti di presentare un corpus di pubblicazioni (non importa se si parli bene o male degli spettacoli) ».

*Massimo Marino è critico e saggista teatrale. Scrive per l'Unità di Bologna e per diversi periodici specializzati, tra cui "Art'ò" e "Hystrio". Variamente impegnato tra festival e organizzazione di rassegne (più volte è stato condirettore del festival di Santarcangelo), ha di recente pubblicato un libro, "Lo sguardo che racconta", incentrato sulla figura del critico teatrale e sulla sua evoluzione nel corso del Novecento.*

**A tutt'oggi è possibile parlare di critica (intesa come momento critico e intervento assiologico) o bisognerebbe parlare invece esclusivamente di promozione? Davvero l'arte non ha più bisogno della critica?**

«I giornali tendono oggi a trascurare la critica e questo per vari motivi: motivi di spazio, motivi di ristrutturazione, motivi legati a criteri massmediatici in una rincorsa frenetica del modello televisivo. L'informazione è diventata veloce, sbrigativa, consumabile immediatamente. Se per critica si intende il momento dell'approfondimento, dell'osservazione accurata, essa in linea di massima tende ad essere trascurata dai principali quotidiani che l'hanno per lo più ghettizzata in brevi trafiletti. In molti casi essa è stata sostituita dalla promozione che è da connettere all'intero sistema degli spettacoli che si vuole facilmente consumabile.

La recensione ha avuto nel corso degli anni diversi interlocutori. Tradizionalmente – e mi riferisco ai primi del Novecento – il primo destinatario era il lettore, che sulla base della recensione decideva se valeva la pena 'investire' del danaro sullo spettacolo. Diversi artisti innovatori sono stati critici prima ancora che artisti: George Bernard Shaw ha iniziato come critico, come dice esplicitamente nella sua raccolta di articoli, "per spianare la strada al mio teatro". Copeau e Gordon Craig hanno messo in parallelo le due attività, lo stesso Mejerchol'd, quando ha aperto a Mosca lo studio-laboratorio, negli anni attorno alla rivoluzione, ha fondato una rivista come luogo di battaglia, di osservazione e di discussione sul teatro.

L'arte ha bisogno della critica, tant'è che molti artisti hanno avvertito la necessità di essere critici o di trasformarsi in critici, di accostare alla propria battaglia artistica una battaglia critica, di polemica, una battaglia per sostenere il proprio modo di fare teatro, rispetto a cognizioni precedenti dell'arte e del teatro.

L'altro interlocutore del critico è l'artista. Spesso il critico è stato fiancheggiatore di determinate correnti artistiche. In molti casi egli non si è limitato a promuovere una determinata linea ma ha anche discusso con l'attore o il regista un modo di fare teatro. Basti pensare a Bartolucci, a Quadri. Le loro recensioni sono lettere in fondo al nuovo teatro, le loro critiche non sono rivolte ad un lettore indifferenziato. Tutti i critici che hanno osservato il fenomeno dei teatri '90 parlavano ad un pubblico ma più spesso parlavano agli artisti, parlavano fino a un livello quasi di grado zero della scrittura critica intesa come autorialità. Molte delle riviste negli anni '90 hanno puntualmente ospitato dichiarazioni degli artisti, dichiarazioni di poetiche, canovacci, scritture sceniche. E questo credo rappresentasse una precisa presa di posizione critica, una forma di recensione non apparente, una cripto-recensione: un mostrare il movimento che c'è dietro al teatro reale, facendo parlare i protagonisti. Anche questa è in fondo un modo, un taglio di recensione.

Oggi tuttavia la recensione sta scomparendo ma questo non significa che stia venendo meno anche la critica. Non è che la presentazione e l'intervista di per sé non abbiano valore. Soprattutto nel caso di un teatro, del quale è a volte difficile valutare i punti di partenza, l'intervista può essere più esplicativa di una recensione. Una volta c'era il testo scritto che spiegava come era stato messo in scena il testo. Oggi i processi di produzione basati sul training, la soggettività dell'attore, la predominanza del visivo rendono piuttosto difficile capire da dove sia partito l'autore. Allora l'intervista o la presentazione, quando si presentino come approfondimento, inserimento dell'opera e dell'artista all'interno di una corrente culturale, hanno un grande valore. Il problema è che sui quotidiani spesso le interviste o le presentazioni sono fatte da critici che non vedono teatro e che lavorano sulla base di comunicati stampa, non conoscendo a fondo l'oggetto di cui parlano. La presentazione di uno spettacolo scritta da un critico che conosce a fondo l'artista o l'opera di cui sta parlando può avere un grande valore perché fornisce al pubblico preziosi strumenti di conoscenza per capire l'opera che andrà a vedere. Altrimenti, ci troviamo nel campo della promozione e della pubblicità: il nome famoso che viene ripetuto mille volte perdendosi anche un po' il senso del perché sia diventato famoso».

**Per svolgere una funzione «sociale» la critica ha bisogno di essere libera, e questa libertà deve esplicarsi in primo luogo all'interno della redazione giornalistica per la quale il critico lavora: nel suo caso questa libertà esiste? In che misura la redazione per cui collabora la costringe ad adottare una «linea», a seguire uno spettacolo anziché un altro, a dire certe cose anziché altre?**

«La redazione non opera simili forme di costrizioni. Però magari proponi un tipo di spettacolo, ne scrivi la recensione che poi non esce. Evidentemente quando collabori con un giornale, sai che questo giornale segue una determinata linea, impone un certo senso la misura, il numero delle righe che puoi utilizzare, una determinata linea editoriale.

Il rapporto tra il critico e la redazione è un rapporto dialettico che è fatto anche di forzature dei limiti, di spazio come di scrittura: se scrivi per un giornale locale, ti chiedono una maggiore comprensibilità così se vuoi scrivere una recensione più articolata devi cercare di forzare un po' i limiti. Anche se poi la modalità di fruizione dei quotidiani non ti permette di affrontare nella recensione una trattazione troppo dettagliata come faresti in un saggio. La libertà non è un concetto che credo esista in generale: è un concetto che si misura su delle frontiere che sono continuamente mobili e permeabili».

**In che misura la recensione riesce ancora ad essere uno strumento propulsivo per il teatro, nel senso di promuovere determinate linee, estetiche, politiche, etc.?**

La critica è indirettamente legata a questioni ministeriali: esistono delle critiche in grado di incidere a livello ministeriale e qui evidentemente la critica gioca un ruolo importante. Allo stesso tempo il critico può svolgere una funzione di orientamento nei confronti della direzione dei teatri. Mi è capitato di lavorare, ad esempio, al Teatro di Scandicci come consulente artistico: il direttore, quando leggeva una critica di Franco Quadri su uno spettacolo, vedeva quello spettacolo da un certo punto di vista. Se di uno spettacolo Quadri aveva scritto una mezza stroncatura, questo mi invitava seriamente a riconsiderare l'idea di portare quello spettacolo nel suo teatro.

Ancora oggi certi nomi, certe critiche riescono ad influire sulla fortuna di uno spettacolo. Ciò è dovuto evidentemente alla struttura molto ramificata del teatro italiano, fatta di piccoli teatri, di teatri comunali...credo che il mondo del teatro, se non il pubblico dei quotidiani, le critiche le legga ancora.

**In che misura invece il pubblico, il tipo di pubblico che legge la rubrica degli spettacoli sui quotidiani, influisce sulla scrittura della recensione?**

Quando scrivi su un quotidiano, il tipo di quotidiano ti pone davanti ad un certo tipo di pubblico che sai che è diverso da quello che legge un saggio universitario. In un quotidiano non fai citazioni, non metti i riferimenti precisi in nota in margine.

Forse bisogna smettere però di pensare alla recensione come all'unico modo di fare critica. Io credo veramente che in seguito a questi processi di evoluzione della stampa, la vecchia forma di recensione sia morta. Esistono oggi altri modi, altre forme del fare critica che cercano un proprio pubblico. Un esempio lampante è quello dei giornali che nascono durante i festival, sia on line che cartacei, molte volte ospitati da quotidiani locali, oppure semplici fogli fotocopati. In questi casi cercandosi un pubblico, queste nuove forme cercano anche di raccontare il teatro che si fa. C'è in questo senso una forte sperimentazione che nasce dalla mancanza di spazi sugli organi tradizionali dell'informazione. Dobbiamo renderci conto del fatto che un vecchio sistema è finito, altri modi per dialogare con il pubblico sono nati. In occasione dei festival anche il dibattito sta tornando molto di moda: al termine della rappresentazione si invita un critico a dibattere con il pubblico e la compagnia dello spettacolo, provando ad entrare nel lavoro. Un tipo di dibattito è stato provato a Scandicci qualche anno fa e ripreso a Santarcangelo l'anno scorso.

*Enrico Fiore è critico teatrale de “Il Mattino” di Napoli. Prima di ricevere la mail con le risposte alle mie domande, che riporto qui di seguito, ho parlato con Fiore a telefono. La conversazione è stata molto breve – sarà durata in tutto dieci minuti: Fiore è sembrato molto sfiduciato (le risposte che ha dato lo indicano chiaramente) sulle possibilità di esistenza della critica teatrale giornalistica anche in un futuro non molto lontano.*

**A tutt’oggi è possibile parlare di critica (intesa come momento critico e intervento assiologico) o bisognerebbe parlare invece esclusivamente di promozione? Davvero l’arte non ha più bisogno della critica?**

«Temo che davvero l’arte, in questo caso il teatro, e chi la pratica, in questo caso i teatranti, non abbiano più bisogno della critica e (date la corrente latitanza della cultura intesa come sistema di valori e la conseguente approssimazione intellettuale che distingue moltissimi dei teatranti) preferiscano esclusivamente la promozione. D’altronde, troppi critici ormai si dedicano – spesso, se non esclusivamente - per l’appunto alla promozione: vedi, tanto per fare solo due esempi, le cosiddette “presentazioni” che scrivono per i programmi di sala e la direzione cosiddetta “artistica” che assumono per festival e rassegne vari».

**Per svolgere una funzione «sociale» la critica ha bisogno di essere libera, e questa libertà deve esplicitarsi in primo luogo all’interno della redazione giornalistica per la quale il critico lavora: nel suo caso questa libertà esiste? In che misura la redazione per cui collabora la costringe ad adottare una «linea», a seguire uno spettacolo anziché un altro, a dire certe cose anziché altre?**

«Non ho mai subito pressioni del genere: e se le avessi subite, mi sarei immediatamente dimesso».

**In che misura la recensione riesce ancora ad essere uno strumento propulsivo per il teatro, nel senso di promuovere determinate linee, estetiche, politiche, etc.?**



«In misura ormai limitatissima, pressoché nulla. In fondo, la risposta l'ha già data lei nella premessa: negli ultimi anni la recensione è stata relegata ai margini dell'informazione riguardante il teatro, e sempre più spesso viene sostituita dall'anticipazione (solo nel migliore dei casi di carattere informativo) e da presunte interviste condotte di solito da chi non conosce neppure lontanamente l'oggetto sul tappeto (il testo, l'autore, il regista) e che, di conseguenza, si trasformano in pura e semplice pubblicità gratuita».

**La recensione riesce ancora, se il critico vuole e lo ritiene necessario, ad essere «scomoda»?**

«Direi che ormai riesce ad essere “scomoda” solo in relazione al narcisismo dei teatranti».

**Quale potere ha oggi la critica nel dirigere l'opinione pubblica?**

«Quasi nessuno, visto che l'Italia è agli ultimi posti in Europa per ciò che attiene alla vendita dei giornali».

**In che misura invece il pubblico, il tipo di pubblico che legge la rubrica degli spettacoli sui quotidiani, influisce sulla scrittura della recensione?**

«In nessuna misura. Non c'è più il rapporto dialettico che una volta poteva stabilirsi fra il lettore e il critico: e non c'è più per i motivi di cui sopra, da un lato lo spazio risicatissimo concesso alle recensioni e dall'altro il fatto che il lettore medesimo è diventato assai simile alla proverbiale “rara avis” dei nostri padri latini».

## **La critica giornalistica**

### **3.1 Uno sguardo ai quotidiani**

L'eliminazione della terza pagina dalla foliazione dei quotidiani, avvenuta attraverso un successivo adeguamento delle principali testate giornalistiche italiane al modello inaugurato da "Il Giorno" (1956) e un ventennio dopo da "La Repubblica" (1976), ha condotto alla nascita di redazioni separate che si occupano esclusivamente di "cultura" e di "spettacoli". Una simile scissione trova un preciso riscontro grafico nell'impaginazione del quotidiano, che tra i vari servizi (Interni, Cronache, Esteri, Economia, etc.) in cui è ripartito, presenta una sezione Spettacoli autonoma rispetto alla sezione Cultura.

Il teatro è così migrato dalle pagine di Cultura verso pagine autonome, sancendo da essa una scissione che, prima ancora che appartenere al giornale e alla sua articolazione interna, è stata promossa dalla pratica scenica, attraverso la rivendicazione di una propria specificità che avrebbe finalmente reciso il cordone ombelicale che per secoli aveva legato il teatro alla letteratura, ma di fatto votandolo all'isolamento.

Il teatro non ha più semplicemente messo in scena un testo ma ne ha fatto un pre-testo per una messinscena naturalista, realista, simbolista, espressionista, epica, teatralizzata, fino a rifiutarlo in nome di una drammaturgia della scena, che ha dichiarato la propria autonomia nella formulazione di una 'scrittura scenica', basata sull'intersezione e sulla contaminazione dei vari linguaggi. L'estromissione (parziale o totale) del testo ha avviato la pratica scenica verso sentieri autonomi e incomprensibili ad un pubblico di non-specialisti.

E il teatro è rimasto vittima di un equivoco. Scivolato verso la pagina degli Spettacoli, esso è stato sempre più associato ad una mera forma di intrattenimento che ha perso gradualmente interesse presso i "media" dell'informazione, attratti invece da altre forme di intrattenimento, quali il cinema e la televisione.

Oggi le pagine dei quotidiani dedicate allo spettacolo sono quasi interamente occupate da articoli che trattano di temi televisivi,

cinematografici e musicali (per lo più musica commerciale) con una propensione alla chiacchiera e al *gossip*, e scarso interesse alla ‘critica’.

Lo spettacolo dal vivo (teatro e danza) soffre invece una visibilità molto ridotta. Fatta eccezione per qualche testata, che gli dedica spazi ancora abbastanza ampi, il teatro è pochissimo recensito sui quotidiani, orientati maggiormente verso la promozione dell’evento che verso una sua riflessione critica. Più che nelle pagine dello spettacolo, esso trova spazio nelle rubriche settimanali che, sorte sull’esempio dei periodici per assicurare un rapporto privilegiato tra opinionisti e lettori, rappresentano l’unico spazio in cui il teatro è ancora presente.

Tra i maggiori quotidiani nazionali, ospitano una rubrica dedicata allo spettacolo il “Corriere della Sera” che pubblica ogni mercoledì la rubrica “Teatro&Musica”, e “La Repubblica” con una rubrica omonima che esce invece il lunedì.

Nei paragrafi successivi saranno analizzati vari modelli di recensione. Essi costituiscono altrettanti modi di leggere lo spettacolo e il rapporto testo/scena, a volte in relazione al tipo di messinscena, altre in relazione al tipo di formazione del critico.

Tali modelli riflettono inoltre tipologie di critici e tipi di critica, che è possibile distinguere sulla base della concezione del teatro, che le loro recensioni rispecchiano, sulla base di una preferenza accordata più all’analisi che all’interpretazione o viceversa, sulla base del giudizio e sulla base dello stile, pur non potendo tuttavia contare su classificazioni rigide e definitive.

La scelta è stata orientata verso l’analisi delle recensioni prodotte nel periodo ottobre-dicembre 2004, privilegiando l’inizio della stagione teatrale in modo da ottenere un *corpus* di recensioni in grado di coprire gran parte delle ‘prime’, apparse sui cartelloni delle principali città italiane. L’analisi è stata condotta per critici: di ognuno dei sette quotidiani, presi in considerazione, si è data la preferenza al ‘titolare’ della sezione o della rubrica ‘Spettacoli’, in alcuni casi ‘analizzando’ anche il ‘vice’, quando il confronto si rendeva interessante.

### 3.2 Franco Quadri e Rodolfo Di Giammarco per La Repubblica. ‘Descrizione’ e ‘scenocentrismo’.

Nella complessa dialettica dei rapporti tra il testo e la scena, così come son venuti configurandosi negli ultimi cinquant’anni di storia del teatro, lo ‘sceno-centrismo’ della critica ‘quadriana’ si inserisce a pieno titolo all’interno di una tradizione critica inaugurata negli anni Settanta, che, in accordo con “la politica del regista”, considera il teatro non in quanto testo (messo in scena) ma in quanto spettacolo, e su quest’ultimo basa la propria analisi. All’interno di questa tradizione, Quadri inaugura un nuovo modo di scrivere recensioni che si caratterizza essenzialmente per una scelta espositiva che mira a documentare la resa teatrale della rappresentazione e a dar conto della sua immediatezza scenica, tralasciando l’analisi letteraria dei testi e puntando invece sugli aspetti tecnico-formali dello spettacolo. Non è dunque l’analisi dei testi a risultare privilegiata, ma la messinscena, sebbene a volte la scarsa notorietà del testo “all’origine” spinga Quadri ad una breve analisi drammaturgica, imperniata sul racconto della ‘fabula’ o, comunque, sull’analisi degli eventi scenici salienti.

In alcuni casi (rarissimamente) l’analisi drammaturgica sostituisce l’analisi della rappresentazione. Avviene nella recensione allo spettacolo di Cirillo, *La piramide*. Qui l’analisi del testo di Copi è preminente. Quadri<sup>76</sup> spiega come “La piramide” possa essere considerata un manifesto del teatro del nonsenso, “ambientata com’è in una finta piramide inca, abitata da una regina cieca, una figlia a sua volta ninfomane, un gesuita che si proclama amante della prima e padre della seconda, un topo che presto si muterà nel proprio fantasma”<sup>77</sup>. La descrizione della vicenda prosegue delineando le azioni più significative al fine di metterne in risalto “la carica provocatoria” che è del testo ma anche dello spettacolo di Cirillo, alla cui messinscena sono però riservate le sole righe finali.

Più spesso Quadri introduce il testo per risaltarne di volta in volta le direttive ispiratrici e le scelte interpretative del regista o del gruppo o per offrire un primo approccio sintetico alla rappresentazione. In questi casi più

---

<sup>76</sup> Quadri. f.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

che il racconto della fabula, Quadri offre una esegesi del testo, di cui rileva il senso profondo, il nucleo drammatico, che il lettore può poi mettere in relazione con la visualizzazione dello spettacolo presentata subito dopo. Tale visualizzazione procede per descrizioni successive di elementi scenici e di momenti di azioni, attraverso una scrittura che sembra sforzarsi di riprodurre il ritmo.

Vediamo qualche esempio attraverso un'analisi più dettagliata delle sue recensioni.

Nella recensione allo spettacolo di Lombardi, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, un incipit piuttosto conciso introduce il testo: “Mettere in scena la figura di Simone Martini, come maestro di pittura e immagine mitologica, è stato per anni il sogno di Federico Tiezzi e Sandro Lombardi”<sup>78</sup>. In questo allestimento il poemetto di Luzi “prende il senso di un mistero per l’artista che esce dal suo tempo e trova in Dio un punto di partenza e d’arrivo, tra cose e natura che si personificano.”

Nelle righe immediatamente successive, Quadri spiega come la complessa trama dei riferimenti presenti nel testo abbia spinto gli attori ad interpretare l’opera di Luzi in senso autobiografico con richiami espressivi “ai tempi in cui, col nome di Magazzini Criminali, creavano *Genet a Tangeri*”<sup>79</sup>.

Ma il critico non si accontenta di questa spiegazione e passa ad illustrare il movimento dello spettacolo:

“Ed ecco il sovrapporsi di sipari dorati, già allora omaggi a Simone Martini, del quale vengono centellinati piccoli segni significanti. Lo sfondo aureo si alterna ai fondali optical anni Settanta, con al centro un riquadro per ritratti e ai lati dei fori per degli occhi che spiano la situazione scenica in lento movimento, tra visioni orientali e momenti di vita, natura, realtà, arte, viste come interrogative: un uomo e la sua ombra, le monache su uno sfondo di campane, la carovana bianca che avanza verso una scena che segna l’orizzonte con le sue trame bianche e nere e a tratti due a lato per ospitare il narratore di Davide Riondino o la fisarmonica di Massimo signorini, cui risponde un ricco sottofondo, che si spinge fino a un motivo guida degli anni Settanta”<sup>80</sup>.

Il lesinare sulla punteggiatura è un tratto tipico della scrittura di Quadri che in pochi periodi è in grado di passare dal testo all’analisi formale dello

---

<sup>78</sup> Quadri. c.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> *Ibid*.

spettacolo. Tale passaggio diventa fondamentale per capire l'operazione registica che è alla base della messinscena.

L'alternarsi di alcuni elementi fissi permette di rintracciare uno schema ricorrente della 'recensione' di Quadri, applicabile a quegli spettacoli che si presentano come messa in scena di un testo (in cui cioè il testo assume valore semantico): 1) un incipit spesso generico fa il punto sullo spettacolo (es: "Partendo da certi romanzi certi registi hanno creato grandi spettacoli", *La Comédie Humaine fa sempre la sua figura*<sup>81</sup>), sintetizzando un cospicuo numero di informazioni che permettono di collocare l'opera; o condensando alcune osservazioni sul regista, che altrimenti andrebbero disperse nel corpo della recensione; ad esso segue una breve analisi drammaturgica del testo, che va dal racconto della fabula alla concatenazione delle azioni sceniche più significative; 2) a quest'analisi, che occupa in genere poche righe, fa seguito l'enunciazione dell'operazione registica, e 3) l'analisi formale dello spettacolo, ovvero la sua visualizzazione. 4) I nomi degli attori, almeno degli interpreti principali, se non siano stati dislocati nell'ambito della recensione, sono per lo più elencati nelle righe finali.

È interessante notare come nel complesso il movimento della recensione di Quadri sembri replicare il processo creativo che ha condotto il regista dal testo alla rappresentazione, e come questo particolare movimento sia in grado di chiarificare il rapporto che in quello spettacolo viene ad istituirsi tra testo e messinscena.

Questo movimento è evidente, per esempio, nella recensione allo spettacolo di Pitoiset, *La Comédie Humaine*, andato in scena lo scorso novembre alla Cavallerizza di Torino.

Dopo un esordio polemico nei confronti della scelta di Le Moli di aver fissato per lo Stabile di Torino una stagione teatrale all'insegna dei grandi nomi della narrativa europea ("...Goethe, Camus e ora ci riprova con Balzac"<sup>82</sup>), Quadri introduce il testo che è alla base dell'allestimento pitoisiano, descrivendo molto brevemente la trama del ciclo balzacchiano della "Comédie Humaine". Parla del poeta *maudit* del *Talismano*, del pittore immaginario de *Il capolavoro ignoto*; poi ci dice che il testo "è stato

---

<sup>81</sup> Quadri. j.

<sup>82</sup> *Ibid.*

adattato” dal regista ed “espresso con fine malizia” nello spazio maestoso della Cavallerizza, precisando che *Il capolavoro* riesce alla fine più diretto ed efficace che non *Il Talismano*. Chiariti il tipo di testo e la linea registica, Quadri passa alla visualizzazione dello spettacolo:

“*Il Talismano* si svolge infatti in un grande vuoto un po’ afono ma reso più complesso dalla pretesa registica di attualizzare che non tocca solo i costumi da serata mondana; allo schermo in alto alla parete con le sue immagini e le didascalie informative si aggiungono tra i tempi vuoti le figure disturbanti delle cubiste, gli interventi dei Vic Brothers, l’infessato travestimento dei medici e la meccanicità degli interlocutori del protagonista mollato sul materasso, vicino al pubblico”<sup>83</sup>.

che procede attraverso un’analisi degli elementi formali e delle azioni sceniche principali.

Dall’analisi drammaturgica del testo, Quadri, passa, nella recensione<sup>84</sup> al *Coriolano* di Roberto Cavosi, ad un’analisi in senso diacronico della messinscena del testo, che permette al critico di gettare nuova luce sulla regia dello spettacolo in oggetto. La storia delle messinscene di un testo consente infatti di calare lo spettacolo all’interno di una ‘serie’, e di coglierne rispetto alle regie precedenti quegli scarti (critica delle varianti) in base ai quali poter interpretare la messinscena attuale. In questo modo la storia entra nello spettacolo e lo spettacolo a sua volta viene a porsi esso stesso all’interno di quella storia come ultimo anello della catena.

Ciascun testo, e in modo particolare il testo drammatico, nel corso della storia subisce delle metamorfosi, nel senso che da’ luogo ad una serie di interpretazioni diverse di epoca in epoca, interpretazioni che sono definite più spesso “concretizzazioni”<sup>85</sup>.

A partire da queste concretizzazioni il critico riesce a definire l’orizzonte di aspettativa del lettore/spettatore, e a tracciare il quadro storico dell’opera: “Letto per secoli dalla parte degli aristocratici” il testo shakespeariano fu “rivoltato” completamente da Brecht che fece di Coriolano un personaggio totalmente negativo, e ripreso da Strehler in uno spettacolo, in cui toccava a

---

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> Quadri. h.

<sup>85</sup> Pavis 2004.

Tino Carrara “ricostruire nella seconda parte l’immagine di quell’odiatore della plebe che aveva distrutto nella prima”<sup>86</sup>.

Quadri è in grado di passare, a questo punto, all’indagine dello spettacolo. La conduce attraverso una scrittura complessa e sintetica, in cui il commento si alterna all’analisi tecnico-formale degli elementi costitutivi: dalla scena – fatta di tubi e di dislivelli “sbalzata da Alessandro Chiti all’insegna della tecnologia industriale, con due riquadri da riempire di riprese di guerra e folle da documentari dell’Istituto Luce” – alla recitazione, quella di un Gassman figlio, “estraneo a quel teatrino urlante, di cui non afferra le manovre, condizionato com’è dall’esibizionismo dell’immaturità” – alla regia, debole, che mancando di “duttilità interpretativa” punta su toni gridati e uniformi, con effetti di gelo, “per mancata comunicazione”. L’effetto complessivo è quello di una scena in cui l’immagine inghiotte gli attori: primo fra tutti un Alessandro Gassman superomistico, “inchiodato ad una durezza senza risvolti, in un cliché tutto d’un pezzo che accenna a sciogliersi solo nel finale”<sup>87</sup>.

Se l’analisi della messinscena vista in una prospettiva diacronica consente di interpretare il testo, la prospettiva sincronica porta Quadri a soffermarsi sugli elementi costitutivi dello spettacolo: entrambi gli atteggiamenti rivelano tuttavia un predominante ‘sceno-centrismo’, che concede poco al testo e ai rigorismi letterari.

Al limite estremo troviamo infatti una performance senza testo e una recensione, che al di là della semplice informazione cronachistica, è costruita interamente sull’analisi delle azioni drammatiche.

Lo spettacolo è *The crying body* di Jan Fabre, allestito all’Out Off di Milano, mentre la recensione si intitola “Tra lacrime e altri liquidi Fabre celebra il suo corpo”<sup>88</sup>: entrambi alludono già nel titolo ad una drammaturgia che si basa essenzialmente sui movimenti corporei e sulle azioni dei protagonisti.

L’analisi dello spettacolo di Fabre viene condotta da Quadri soprattutto attraverso la descrizione delle azioni drammatiche, tradendo la predilezione del critico ad offrire una visualizzazione dello spettacolo, un’immediatezza

---

<sup>86</sup> Quadri. h.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> Quadri. g.



scenica, che evita l'interpretazione. È come se Quadri non fosse interessato a bloccare lo spettacolo di Fabre in una interpretazione definitiva, e si limitasse, attraverso la scrittura, a riprodurre il ritmo, il movimento, senza, tuttavia, curarsi del senso. Se quest'atteggiamento scettico o rinunciatario nei confronti dell'interpretazione è in questo caso giustificato da una messinscena che potremmo definire 'post-moderna' – in cui la scena diventa una "pratica significante aperta", e c'è una rinuncia da parte del regista a qualsiasi previsione di senso – esso rappresenta, tuttavia, un tratto tipico della critica di Quadri, da sempre orientata a proporre la visualizzazione di un *teatro agito* – come egli stesso ha definito una raccolta di recensioni pubblicata negli anni ottanta.<sup>89</sup>

Da allora però molte cose sono cambiate: Quadri ha rinnegato quella "latitanza di una drammaturgia originale in Italia" in virtù della quale era stato portato in quegli anni considerare "i registi come i soli creatori"<sup>90</sup>, e il suo interesse e la sua attenzione per la drammaturgia nazionale sono aumentati notevolmente.

Nonostante il "pentimento"<sup>91</sup>, la sua critica è rimasta comunque sostanzialmente 'scenocentrica' e descrittiva.

A volte, anzi, questa descrizione assume un carattere particolare, di chi quasi intende 'ricreare' lo spettacolo attraverso la scrittura, riproducendo il reale movimento della performance, in accordo con un tipo di messinscena 'post-moderna', 'aperta' alle varie interpretazioni.

Attraverso l'indagine ideologica e stilistica, la recensione di Quadri centra immediatamente il nucleo drammatico dello spettacolo e ne analizza gli elementi costitutivi.

Quest'operazione, che intende lo spettacolo come un insieme di "elementi che si allineano l'uno accanto all'altro, sulla base di materiali da raggruppare e da scegliere, ai fini di una rappresentazione omogenea" e "criticamente aperta alle varie tecniche interpretative"<sup>92</sup>, consente al recensore di offrire una 'visione'. Parafrasando Bartolucci, questa 'visione' coglie il movimento degli elementi costitutivi dello spettacolo, provenienti

---

<sup>89</sup> Quadri 1980.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> In più occasioni Quadri si è infatti dichiarato un 'pentito' per quanto riguarda la nuova drammaturgia. Al riguardo vedi: Gilberto Santini 2004, pp. 203-210.

<sup>92</sup> Bartolucci 1968, p. 157.

da varie arti e con varie prospettive di vita e di cultura, e ne riproduce il movimento attraverso il linguaggio, che pretende di re-inventare il ritmo attraverso l'articolazione sintattica, la profondità attraverso la complessità di uno stile che non disdegna l'uso della metafora e delle figure retoriche, accogliendo i contrasti e le tensioni della rappresentazione nelle pieghe una scrittura che sa farsi anche ossimorica.

Ricapitolando, l'operazione che presiede alla scrittura della recensione – nel caso di Quadri – è quella di uno sguardo che analizza i segni nel *continuum* di uno spettacolo. Tali segni, che possono essere di varia natura, costituiscono come la grammatica dello spettacolo, ed, opportunamente organizzati in un contesto drammatico, sono in grado di generare una produzione di senso. Lo spazio della recensione e la censura della memoria del critico inducono quest'ultimo ad una selezione di quegli elementi dello spettacolo che saranno i tratti salienti della sua recensione.

Tali elementi opportunamente organizzati sulla carta dovranno essere in grado di riproporre il movimento dello spettacolo, e non solo, ma anche le tensioni, gli scarti, in modo tale da poter riprodurre (ovvero ricreare), secondo una modalità generativa che imita quella dello spettacolo, il livello semantico dello spettacolo stesso. In questo modo la recensione “non tradisce” lo spettacolo, che viene presentato nella maniera, forse, più oggettiva possibile, ma attraverso una scrittura ed uno stile personali.

Nel caso di Quadri, la scrittura mostra spesso lo sforzo della sintesi, visibilmente impegnata nella battaglia atroce contro lo spazio angusto della recensione. Si tratta infatti di una scrittura essenzialmente ipotattica e avara di punteggiatura, che struttura la recensione in grandi blocchi sintattici e semantici, impedendo o limitando al massimo l'eventuale lavoro di forbici dei redattori. Così la fatica di contenere un *maximum* di informazioni in un *minimum* di spazio, si traduce a volte in un discorso pesante, che stenta a farsi capire, altre volte in una scrittura visionaria, difficile da comprendere ad una lettura veloce, ma capace di restituire, ad un lettore paziente, la visione e la comprensione dello spettacolo anche a chi non ha avuto modo di assistervi.

Questo procedimento rifiuta però la prospettiva critica e limita il giudizio, affondandolo in una pretesa oggettualità fattuale, che rimane appunto

‘pretesa’, non solo in quanto la scelta dei termini diventa significativa di uno stato d’animo ma anche perché lo stile non può non essere latore della poetica del recensore.

La scarsa considerazione del testo drammatico e una scrittura prevalentemente descrittiva e ‘scenocentrica’ costituiscono il tratto caratteristico della recensione di un altro critico de La Repubblica, Rodolfo di Giammarco, che insieme a Quadri cura la rubrica settimanale “Teatro&Musica” e le pagine di “Spettacoli & tv”.

Nella pagina settimanale, il nome di questo critico è legato per lo più a brevi recensioni a margine, che insieme ad altre piccoli ‘pezzi’ di musica, costellano la Re-censione di Franco Quadri.

Di Giammarco è costretto a spazi molto brevi e questo si traduce in una scrittura essenziale ed estremamente sintetica che stenta a offrire una visualizzazione dello spettacolo: una scrittura poco immediata che privilegia il metodo della descrizione, che non porta ‘dentro’ lo spettacolo, come succedeva in Quadri, ma resta sostanzialmente esterna ad esso.

Vediamone un esempio. Nel recensire lo spettacolo di Pirrotta, *Eumenidi*, Di Giammarco<sup>93</sup> racconta come la tragedia eschilea sia stata convertita in “rito tribale africano e in remoto ‘cunto’ siciliano”, “in un capolavoro di nuovo teatro basato su più tradizioni”. Lavoro “emozionantissimo”, pervaso di “sensi oscuri e anatomie pittoriche moderne”, lo spettacolo mostra un “Pirrotta a torso nudo” che con la classica spada di legno da puparo, annuncia le “fatali gesta” e l’atrocità di una materia “che rigurgita di mostri annidati nell’immaginario anche attuale”. Ridotti i personaggi di questa versione in stile ‘siciliano’ delle *Eumenidi*: “Il trio maschio di Erinni è un’accolita lasciva e schifosa quanto basta, Apollo che accenna a sgozzamenti è un deus ex-machina in surreali trampoli, e Atena è un contralto nitido che spiazza”<sup>94</sup>.

Nelle righe finali – secondo un usanza ormai consolidata – sono condensati i nomi degli interpreti principali (in questo caso, per l’esiguità del numero, tutti gli attori sono citati): oltre Pirrotta, Calcagno, Torrisi, Ragusa e Rippa.

---

<sup>93</sup> Di Giammarco. b.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

La recensione delle *Eumenidi* di Pirrotta si avvicina molto ad un ‘resoconto’ di spettacolo, povero di interpretazione e di giudizio critico. Di Giammarco offre per lo più una lettura dello spettacolo, un’analisi dei suoi momenti drammaturgici principali, riproponendo la suddivisione ‘quadriana’ del ‘pezzo’ in grandi blocchi sintattici, difficilmente scomponibili, secondo un’impostazione ipotattica che stenta nella costruzione o ri-costruzione del senso dello spettacolo.

A differenza di Quadri, Di Giammarco utilizza una scrittura dialettica, che rimane distante dal suo oggetto sia in quanto si risolve in una fredda descrizione dello spettacolo sia in quanto tale descrizione non si propone di documentare la resa scenica della rappresentazione. I suoi ‘resoconti’ sono descrizioni di spettacoli di uno spettatore colto e interessato che ha assistito alla rappresentazione e intende informare il lettore senza la pretesa di riproporgli l’immediatezza dell’azione teatrale. Se in molti casi Quadri giunge ad eliminare il diaframma dello spettatore e a portare il lettore ‘dentro’ la vicenda, lo sguardo di Rodolfo Di Giammarco resta in ogni caso più distaccato: la differenza che intercorre tra i due, da questo punto di vista, sta nello stile, e potrebbe essere sintetizzata come la differenza che intercorre tra discorso diretto (Quadri) e discorso indiretto (Di Giammarco).

Il punto di vista, in entrambi i critici, rimane volutamente implicito, non dichiarato, celato dietro una presunta “oggettualità fattuale”, dietro un “tecnicismo strutturale”, che mira a presentare l’oggetto teatrale e non a rendere esplicita una posizione.

### **3.3 Maria Grazia Gregori e Aggeo Savioli per L’Unità.**

#### **Tra ‘spettacolo’ e ‘testo’: due tipologie di approccio critico alla rappresentazione.**

Proiettata verso la documentazione dell’immediatezza teatrale della rappresentazione, mediante una tecnica espositiva che non mira a ‘reiventare’ lo spettacolo ma lo analizza e lo ricostruisce nei suoi aspetti tecnico-formali e attraverso il racconto della trama, Maria Grazia Gregori è

molto vicina ad un critico come Quadri sia per la centralità che nelle sue recensioni acquista la messinscena sia per un tipo di scrittura che tende ad assorbire la molteplicità dei vari piani su cui si costruisce lo spettacolo, attraverso una sintassi prevalentemente ipotattica che sceglie invece la paratassi quando passa alla visualizzazione dell'azione scenica.

Come in Quadri, anche nel caso della Gregori è possibile rintracciare un tipo di recensione che riflette, nell'alternanza tra analisi drammaturgica del testo e analisi dello spettacolo, il rapporto tra i due termini (testo/scena) della rappresentazione, sebbene l'attenzione del critico sia orientata decisamente verso l'oggetto (teorico o empirico) dello sguardo.

Di fronte ad uno spettacolo che ha all'origine un testo poco noto, rispetto al quale lo spettacolo stesso si pone come una sua concretizzazione scenica, l'attenzione della Gregori alla drammaturgia del testo è maggiore e si traduce, nello spazio della recensione, in una breve esposizione della trama – secondo una consuetudine rintracciabile in più critici – che in alcuni casi può essere preceduta da informazioni storiche relative all'autore e al testo, e in grado di collocare l'opera.

Più che ad un'analisi drammaturgica vera e propria, il racconto della fabula, nella recensione della Gregori, mira ad offrire al lettore un primo approccio allo spettacolo, a fornirgli degli elementi per la comprensione di ciò che verrà detto subito dopo, a creare, cioè, un orizzonte di aspettative.

A partire questo orizzonte, il critico può passare alla visualizzazione e all'analisi dello spettacolo, seguendo la linea ispiratrice del regista e le sue scelte interpretative.

Passiamo agli esempi. La recensione allo spettacolo milanese, *Bingo*, andato in scena all'Out Off lo scorso dicembre rappresenta un esempio calzante di come il testo imponga spesso al critico di parlarne.

Lo spettacolo è costruito sul testo omonimo del drammaturgo inglese Edward Bond, un “famoso e discusso drammaturgo – come spiega la Gregori – al quale si debbono alcuni testi che hanno segnato il teatro inglese a cavallo tra il Settanta e l'Ottanta”. Se il suo autore si dice noto, non vale lo stesso per la sua opera, messa in scena in Italia soltanto ora, a trentuno anni dalla sua stesura. La Gregori spiega allora come Bond se ne serva “non solo per parlarci del ritratto di un'epoca ma anche per parlarci di

sé, della sua tribolata vita da scrittore perseguitato dalla censura, (...) della responsabilità dell'intellettuale di fronte ai fatti della vita della gente, delle sue scelte di campo, del suo impegno”<sup>95</sup>.

Definito l'orizzonte concettuale dell'opera, il critico passa all'esposizione della trama, che sembra costituire novellina a sé, rispetto allo spettacolo: la Gregori non sceglie infatti di condurre una narrazione attraverso il concatenamento delle azioni sceniche principali, non segue cioè una divisione drammaturgica del testo nella sua narrazione, ma ne racconta la fabula come se si trovasse di fronte ad un'opera di narrativa. Racconta che :

“Il suo Shakespeare (che è costruito su documenti veri ma, dichiara l'autore, anche con una certa libertà) è un vecchio che vorrebbe vivere i suoi ultimi anni tranquillamente nel suo bel giardino [...]. Ma nella sua famiglia, fra la moglie depressa e la figlia che aspetta solo l'eredità, le cose vanno male. Attorno a lui tutto sta cambiando: i signori vogliono allevare pecore perché rendono molto e occorre meno manodopera e non coltivare più campi. [...] Shakespeare, per difendere le sue terre, prende la parte dei più ricchi. La vita è terribile, le ingiustizie feroci, ma nulla sembra all'apparenza intaccare la sua sostanziale estraneità anche se alla figlia che lo avversa, lucidamente risponde con parole durissime sulla fragilità degli affetti e sulla sostanziale provvisorietà dei legami di sangue. Accudito con affetto da una vecchia contadina, ossessionato dalla scelte fatte che giudica ingiuste, dedito a grandi bevute con l'avversario di un tempo Ben Jonson che nei fumi dell'alcol dichiara di averlo sempre odiato, Shakespeare compie una specie di rituale suicidio: così un giorno, in campagna, si lascia ricoprire dalla neve scegliendo il silenzio della morte anche se la morte vera lo raggiungerà di lì a poco nella sua casa.”<sup>96</sup>

Rispetto all'esposizione così dettagliata della trama, l'analisi dello spettacolo risulta nettamente inferiore e aiuta poco a capire la messinscena di Lorenzo Loris, ma è probabile che al di là di quella “cornice minimale che cita la scena elisabettiana”<sup>97</sup>, e di alcuni particolari della costruzione drammaturgica (gli attori sempre presenti in scena, gli elementi scenici portati e tolti a vista dagli interpreti, continuamente ‘dentro’ e ‘fuori’ l'azione), cui accenna la Gregori, non ci sia nessuna particolare interpretazione del testo da parte del regista. Una simile considerazione giustificerebbe l'attenzione maggiore verso l'opera di Bond che, nello spettacolo come nella recensione, è prevaricante.

---

<sup>95</sup> Gregori. g.

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

La struttura della recensione cambia quando l'intervento del regista diventa, invece, significativo, sia di una particolare messinscena, sia per un contributo interpretativo che essa è in grado di apportare all'opera stessa: nella messinscena infatti l'opera, riproposta e attualizzata, è in grado di gettare una nuova luce sul presente, ovvero di produrre, attraverso l'azione scenica, una determinata visione del mondo.

Dall'analisi drammaturgica del testo si passa in questi casi ad un'analisi drammaturgica dello spettacolo e all'analisi tecnico-formale della scena: dal testo-centrismo si passa ad un più adeguato sceno-centrismo, che descrive e analizza l'opera del regista secondo criteri propri della scena. Come in Quadri anche nelle recensioni della Gregori è possibile rintracciare delle costanti, che però non riescono a costituirsi in schema: rispetto a Quadri la scrittura della Gregori è meno schematica e questo si traduce in una recensione più libera, nel senso di "meno tecnica".

Lo scenocentrismo della Gregori si manifesta, dunque, in due modi: nell'attenzione agli aspetti formali dello spettacolo e nel ricorso ad un modello narratologico applicato alla scena, descrivendo cioè la vicenda attraverso successivi concatenamenti di azioni drammatiche. Spesso i due tipi di analisi sono intrecciati, altre volte è la descrizione degli elementi formali a prevalere.

La descrizione tecnico-formale dello spettacolo si alterna alla resa dell'immediatezza scenica nella recensione dello spettacolo, *Elettra*, del regista Andrea De Rosa, andato in scena alla Cavallerizza di Torino lo scorso dicembre.

Lo spettacolo è una messinscena 'spiazzante' del testo omonimo di Hugo von Hofmannsthal, tutto costruito su un accorgimento formale in grado di modificare la percezione dello spettacolo da parte del pubblico: una grande parete trasparente che separa la scena dalla platea, isolando acusticamente i due spazi e costringendo il pubblico ad ascoltare le voci in 'olofonia'.

Il risultato è una percezione spiazzante di quanto avviene sulla scena, in quanto "quella superficie specchiante dietro la quale esseri infelici raccontano la propria vita, dilata ed enfatizza con forza ancora maggiore la tragica vicenda dove già tutto è avvenuto e dove tutto quello che ancora deve accadere accadrà ineluttabilmente".

La Gregori spiega la particolarità tecnica di questo spettacolo e, allo stesso tempo, è preoccupata di rendere l'immediatezza emozionale vissuta in quella situazione percettiva, in cui basta togliere le cuffie (attraverso le cuffie, infatti, è possibile seguire il sonoro dello spettacolo) per liberarsi dall'ansia e godere della protezione dello schermo. Attraverso di esso, i personaggi, vestiti in abiti eleganti, ci sembrano, in assenza di sonoro, per lo più "immagini sfuggite ai fotogrammi di un film muto":

"Ecco la voce della protagonista sussurrarci i suoi segreti, gridare alle nostre spalle con forza esasperata, ecco i passi concitati nelle segrete stanze del piano di sopra che ci rimbombano nelle orecchie grazie a una cuffia stereofonica che, usando una tecnica chiamata olofonica, ci offre una percezione dello spazio e della storia dettagliata e sorprendentemente vera."<sup>98</sup>

È la partitura sonora – spiega la Gregori – a privare gli spettatori dell'alibi dell'oggettività e a renderli testimoni della vicenda, ovvero:

"...della disperazione di Elettra, della sua volontà omicida nei confronti della madre che ha ucciso il padre e che sta nel letto con un altro uomo da lei considerato indegno, della sua attesa del fratello, del suo tentativo fallito di trovare nella sorella Crisotemide una complice. È solo con l'arrivo del fratello Oreste, creduto morto, che questo nodo di angosce, di dolore e di odio troverà la sua sanguinosa vendetta e conclusione"<sup>99</sup>

La breve narrazione della vicenda, attraverso i momenti scenici più importanti, avvia la recensione alla conclusione: qui trova posto un giudizio molto stringato sull'interpretazione, "tutta tenuta sul filo di una tensione emotiva che esalta l'erotismo cerebrale di Hofmannsthal", e sugli interpreti principali.

La chiave descrittiva e l'indagine formale dello spettacolo permette, ancora, alla Gregori di mettere in luce l'operazione registica che ha presieduto alla messinscena dell'*Edoardo II* di Latella, andato in scena al Gobetti di Torino lo scorso dicembre. Ancora una volta ci troviamo di fronte all'allestimento di un testo classico (l'*Edoardo II* di Marlowe), di fronte alla 'concretizzazione' scenica di un'opera famosa, tra l'altro molto forte sia dal punto di vista emotivo – la vicenda di un amore omosessuale

---

<sup>98</sup> Gregori. h.

<sup>99</sup> *Ibid.*



vissuta con grande ‘passione’ – sia dal punto di vista visivo – l’impalamento del re ad opera dei nobili.

Invece di analizzare la messinscena da un punto di vista diacronico, come sarebbe stato interessante, andando cioè ad esaminare le regie più significative che si sono succedute su quel testo, individuando tra di esse le costanti e valutando rispetto ad esse gli scarti della messinscena latelliana, la Gregori sceglie un’analisi sincronica dello spettacolo, limitandosi per lo più a ‘citarle’ le regie precedenti, quelle “folgoranti di Genet, Pasolini, Testori” e “alcuni recenti Shakespeare, che non avevano convinto del tutto”.

Dopo un’introduzione piuttosto prolissa, in cui traccia l’orizzonte d’aspettative del lettore, passando attraverso il ritratto fugace del re e di Gaveston, attraverso la determinazione delle direttive registiche, dell’azione e degli artisti coinvolti nello spettacolo, Maria Grazia Gregori passa all’analisi formale dello spettacolo. Qui l’elemento visivo è predominante, basato com’è su una costruzione drammaturgica in cui i corpi degli attori, il gioco di luci e tutta una serie di immagini di morte e simboli regali del teatro elisabettiano contribuiscono a creare l’immagine di “una pietà laica (...) in lotta contro il soffocante potere di un clero corrotto, contro la stolidità violenza dei nobili [usata] con un sovrano forte e crudele ma capace di custodire e di vivere pericolosamente alla luce del giorno le ingombranti stigmate di un amore rifiutato dai più pubblicamente ma praticato in segreto”<sup>100</sup>.

Nonostante l’attenzione allo spettacolo sia predominante, l’analisi della messinscena, considerata da una prospettiva sincronica, non conduce la Gregori ad un’interpretazione dello spettacolo. Come in Quadri, anche nella Gregori c’è un certo scetticismo e una rinuncia a qualsiasi previsione di senso, per cui il critico si accontenta di osservare le interazioni (fortuite) tra i vari materiali, tra i vari elementi installati nello spazio-tempo della scena, e di registrare tali interazioni perché possano organizzarsi, secondo una modalità che imita lo sguardo del critico, anche nella mente del lettore, o dello spettatore poco attento.

---

<sup>100</sup> Gregori. i.

La preminenza dello spettacolo rappresenta l'esito naturale di una concezione del teatro che vede il regista come l'indiscusso "signore della scena"<sup>101</sup>, come l'autore ultimo dell'opera, della messinscena – per quanto la Gregori espliciti nelle sue recensioni anche gli interventi dei vari "autori", dal drammaturgo allo scenografo al costumista all'autore delle musiche agli attori.

La preminenza dello spettacolo è però anche l'esito di una scrittura che privilegia ciò che avviene sulla scena, concedendo poco o nulla all'aspetto più meramente cronachistico di una rappresentazione teatrale che è sì un fatto d'arte ma anche un evento che coinvolge il pubblico. L'allestimento di De Rosa, quella sua *Elettra*, che isola lo spettacolo confezionandolo in una scena separata dalla platea per mezzo di una parete trasparente e fonoassorbente (sicché nessuna voce si avverte dalla parte del pubblico, costretto ad usare le cuffie se vuole sentire), diventa allora la metafora di una situazione percettiva che si avverte leggendo le recensioni della Gregori. Uno sguardo isolato sulla scena.

Il pubblico resta da parte mentre lo sguardo *super partes* del critico analizza lo spettacolo restituendo a noi lettori l'oggettività (a-critica) di un evento artistico.

L'illustrazione dello spettacolo a partire dall'analisi drammaturgica del testo "all'origine", rappresenta la tipologia recensiva di un altro critico de l'Unità, che insieme a Maria Grazia Gregori cura la pagina degli 'Spettacoli'. Stiamo parlando di Aggeo Savioli. Il suo 'testocentrismo' rivela l'appartenenza ad una tradizione critica antecedente ai Bartolucci e ai Quadri, più attenta alla letteratura drammatica e al tessuto ideologico di un'opera o di una rappresentazione, che ai valori formali della messinscena. La preminenza del testo, di cui più spesso il critico fornisce una dettagliata esposizione della trama, anche quando, in virtù della notorietà dell'opera, sarebbe più interessante offrire al lettore una descrizione delle azioni drammatiche più salienti, non è però mai tale da prevaricare la messinscena.

---

<sup>101</sup> Non è un caso che un libro di Maria Grazia Gregori si intitolasse "Il signore della scena". Cfr. Gregori 1979.

Si viene cioè a creare, nella maggior parte dei casi, un certo equilibrio tra testo e scena nelle recensioni di Savioli, un equilibrio, tuttavia, instabile che oscilla continuamente verso la trattazione del testo. Di quest'ultimo Savioli traccia l'orizzonte storico e concettuale (interno e non esterno ad esso), che serve per lo più da introduzione all'illustrazione dello spettacolo e all'interpretazione dell'opera scenica.

Anche quando lo spettacolo mette in scena un testo classico, per cui sarebbe interessante capire le metamorfosi interpretative subite dall'opera nel corso dei secoli, Savioli sceglie un tipo diverso di analisi. Egli non ricorre alla storia delle messinscene del testo (storia delle 'concretizzazioni' e critica delle varianti), come fa Quadri, per esempio. Non ricorre cioè ad un tipo di analisi che si pone sul versante della scena. Per valutare lo spettacolo, Savioli fa riferimento all'analisi testuale: fornisce il contesto storico-ideologico del testo (o in cui si colloca la vicenda raccontata) e a partire da questo determina il significato che esso viene ad acquisire irrompendo nella rappresentazione e nel presente.

Sul versante della messinscena un'operazione simile prende il nome di 'storicizzazione' dell'opera, che allude ad un tipo di messinscena opposta alla ricostruzione archeologica. Il regista, 'storicizzando' l'opera, si mostra incurante dell'esattezza storica delle condizioni dello spettacolo al tempo della sua creazione, e relativizza volutamente la prospettiva, poiché ciò che gli interessa è ritrovare nella 'fabula' una storia, una serie di situazioni o di conflitti che riguardino direttamente l'orizzonte concettuale o l'ambito sociale del pubblico.

Il critico, allora, esegue un'operazione inversa a quella del regista: recupera quelle 'condizioni originarie' dell'opera preesistente (o della vicenda) e interpreta, alla luce delle conoscenze acquisite, l'oggetto dello sguardo.

Una simile operazione richiede una conoscenza approfondita dei testi, o, addirittura, uno studio da parte del critico (spesso speculare a quello del regista), uno studio che rimane 'inespresso', dietro le quinte, una sorta di 'implicatura' del discorso critico, a partire da quale viene impostata l'intera recensione. Essa non può essere più assimilata ad una mera

cronaca di spettacolo, semmai ad una trattazione saggistica (molto breve) della rappresentazione.

Così del *Re Lear* di Antonio Calenda, andato in scena al Quirino di Roma lo scorso novembre, Savioli spiega come ciò che pare emergere dall' "attuale riproposta" sia "il tema della pazzia, che può avere diverse radici (l'ambizione, la bramosia del potere, anche solo nell'ambito domestico, la lussuria, senza escludere la vera e propria malattia mentale), ma diventa poi un dato in qualche modo assoluto, la metafora globale d'una condizione umana poco o nulla mutata dall'epoca del Genio di Stratford"<sup>102</sup>.

Così del *Coriolano* di Cavosi, di cui ha assistito alla versione romana, dopo una breve introduzione dell'opera shakespeariana e un'esposizione dettagliata della 'fabula', con tanto di notizie storiche sulla fonte e la datazione del testo, Savioli nota come "quel Quinto secolo a.C. nel quale si colloca il dramma può avere più di qualche attinenza con i nostri tempi calamitosi". Non risulta perciò fuori luogo "l'affollarsi di immagini di guerre recenti sul grande schermo posto sul fondo del luogo dell'azione."<sup>103</sup>

Così nel recensire *Non ti pago!* di Luigi de Filippo, andato in scena al Quirino di Roma lo scorso dicembre, Savioli ripropone la nota vicenda del testo eduardiano, prima di passare alla "riflessioni di attualità (...) considerando il peso crescente e quasi schiacciante assunto da tutte le forme di azzardo, in una società sempre meno scossa da spinte ideali, condizionata da quelli che ormai vengono pungentemente definiti 'mezzi di distrazione di massa' "<sup>104</sup>.

Attenzione al testo e interpretazione rappresentano i tratti salienti del testocentrismo di Savioli. Tuttavia questi aspetti non riescono ad esaurire la recensione del critico romano. Egli mostra di concepire lo spettacolo come il 'prodotto' della cooperazione di diversi autori, e del contributo di ciascuno cerca di rendere conto nel corso dell'analisi.

Dallo scenografo al costumista, dall'autore del testo a quello delle musiche, dagli attori al regista, le varie figure che hanno collaborato alla creazione dello spettacolo sono presenti e 'presentate' nella recensione, seppure con

---

<sup>102</sup> Savioli. e.

<sup>103</sup> Savioli. c.

<sup>104</sup> Savioli. d.

valore per lo più cronachistico, più che in funzione della visualizzazione scenica (come avviene, invece, in Quadri o nella Gregori).

Oltre all'analisi del testo (che non è mai letteraria ma quasi sempre drammaturgica) e alla (scarsa) considerazione della messinscena (che si riduce più spesso ad un commento e ad una valutazione sull'interpretazione degli attori), la recensione di Savioli mostra, infatti, una costante attenzione al dato cronachistico: non solo alle reazioni del pubblico nel corso della rappresentazione (i loro applausi non hanno solo valore cronachistico ma spesso corroborano la valutazione critica sullo spettacolo), ma anche a dati da cartellone che spesso forniscono interessanti informazioni sugli aspetti produttivi o sulla circuitazione degli spettacoli.

Rispetto alla Gregori, c'è in Savioli un tentativo di interpretare non tanto l'opera in sé quanto l'intenzione dell'opera (e del regista tramite l'opera) di gettare luce sul presente. Da questo punto di vista il suo atteggiamento nei confronti dello spettacolo è più interpretativo e meno analitico e si oppone a quello della Gregori che invece è molto analitico e poco interpretativo. Se Savioli, come abbiamo visto, propone nelle sue analisi degli spettacoli un'attualizzazione e, insieme, un'esegesi dell'opera, la Gregori, invece, rifiuta la prospettiva ermeneutica, lasciando che il senso 'fluttui' nella mente del lettore/spettatore.

Nella scrittura di Savioli si avverte spesso l'io dell'autore che registra l'evento scenico e ne organizza sulla carta i vari elementi. La sua scrittura è infatti soggettiva ed egocentrica, a fronte di uno sguardo invece partecipato all'azione ma sostanzialmente oggettivo.

### **3.4 Osvaldo Guerrieri e Masolino d'Amico per La Stampa.**

#### **La preminenza del testo.**

Nell'*Esame di coscienza del critico di teatro detto critico drammatico*<sup>105</sup> D'Amico aveva sostenuto che essere critico significa essenzialmente avere una "consapevole conoscenza dell'arte". Parafrasando D'Amico possiamo affermare che per Osvaldo Guerrieri essere critico significa soprattutto

---

<sup>105</sup> D'Amico 1963.

avere una conoscenza consapevole dei testi drammatici, della loro trama, dei loro autori, del loro tessuto storico-ideologico, delle loro interpretazioni.

In Guerrieri una simile conoscenza è abilmente dispiegata nella recensione. Essa è in grado di offrire una lettura dello spettacolo che si muove tra un'analisi drammaturgico-letteraria del testo messo in scena e un commento circostanziato sull'interpretazione attoriale e sulla rappresentazione nel suo complesso. L'analisi tecnico-formale è invece per lo più assente o si riduce ad accenni essenziali sulla costruzione scenografica, troppo stringati per poter offrire una visualizzazione della rappresentazione. Nei confronti dello spettacolo, Guerrieri sembra recuperare l'atteggiamento damichiano di scoperta inclinazione letteraria, che riflette una concezione più spiritualistica e colta del teatro, poco propensa a considerarlo alla stregua di un mestiere o di un artigianato.

Il giudizio critico finisce così per scivolare sui contenuti o sui risultati estetici presi in sé, oppure su una mediazione di stampo idealistico della loro presenza più nel testo che in scena, o si traduce ancora in una considerazione di carattere moralistico-sociologico delle intenzioni dell'autore, nell'ambito di una concezione dello spettacolo considerato marginale rispetto al testo.

Nelle sue recensioni Guerrieri non intende cioè ri-costruire lo spettacolo attraverso le sue componenti formali, non esplicita le coordinate spazio-temporali del dramma, non ne offre una visione. La sua analisi non mira cioè a definire lo spazio teatrale della rappresentazione.

Premminente è invece l'analisi del testo. Il critico riserva ad essa gran parte della sua trattazione dello spettacolo, oscillando tra la disquisizione di carattere storico-letterario sull'opera e sull'autore e l'esposizione della 'fabula': la prima permette al critico di collocare storicamente l'opera, di definire l'orizzonte concettuale, di darne una lettura; la seconda gli consente di 'visualizzare' l'azione drammatica: ma essa segue un modello narratologico fondato sul testo e risulta scarsamente utile per una ricognizione dello spazio teatrale e, di conseguenza, per un tipo di analisi che si attesti sulla scena, sullo spettacolo.

Questi tratti sono così evidenti in Guerrieri che risulta possibile seguire nelle sue recensioni uno schema quasi immutabile: un'introduzione succinta di carattere cronachistico, in cui vengono definiti spettacolo e luogo della rappresentazione; una lunga trattazione del testo, che in alcuni casi sembra virare verso il saggio letterario, molto dettagliata e approfondita nel caso di opere classiche (es: nel recensire l'*Ifigenia* torinese di Girolamo Angione, Guerrieri giunge fino a recuperare lo "Sturm und Drang" goethiano), più orientata all'esposizione della trama nel caso di nuova drammaturgia (es: la recensione allo spettacolo della compagnia Arca Azzurra ruota interamente sul racconto della trilogia di Chiti); una breve descrizione della scenografia accompagnata da una riflessione di carattere ideologico sull'opera *nella* messinscena: quest'ultima è presente anche quando (spesso) il critico sorvola sull'impianto scenografico; infine una valutazione dell'interpretazione, volta a definire la temperatura emotiva dei personaggi, più che degli interpreti. Le ultimissime righe sono – come di consueto – elenchi da cartellone di nomi degli interpreti.

La tipologia di approccio allo spettacolo che questo schema riflette, risulta oggi alquanto datata, superata dall'atteggiamento della "nuova critica" che negli anni Settanta – in accordo con un tipo di spettacolo che si è venuto definendo sulla base di un rapporto sempre più oppositivo con il testo, e ribelle nei confronti dello spazio predefinito e di qualsiasi convenzione – ha puntato sulla ri-costruzione dello spettacolo a partire dai cosiddetti "segni base" o "segni diramanti", nell'intenzione di offrire un'analisi appropriata al tipo di teatro vissuto. Da questo punto di vista le analisi di Guerrieri sono culturalmente in ritardo sia nello schema sia nella concezione del teatro, proprio per il loro insistere troppo sul passato ideologico del testo, anziché sull'istallazione spazio-temporale dei materiali, attraverso cui anche il supporto testuale assume nuova significazione.

In questo paragrafo prenderemo in esame tre recensioni di spettacoli drammaturgicamente molto diversi tra loro: uno fondato su un testo classico (l'*Ifigenia in Tauride* di Goethe, ripreso da Girolamo Angione); l'altro, costruito anch'esso su un mito greco, secondo l'interpretazione di un autore tedesco del secolo scorso, ma messo in scena con un accorgimento tecnico in grado di creare una situazione percettiva

particolare (l'*Elettra* di Hofmannsthal, nell'allestimento di De Rosa); l'ultimo costruito invece su un testo di Ugo Chiti, un drammaturgo contemporaneo ( *La recita del popolo fantastico*). In tutti e tre i casi, seppure in misura diversa, vedremo come l'attenzione di Guerrieri mira al testo, all'analisi letteraria e allo svolgimento della trama.

Cominciamo dall'allestimento teatrale di Angione. Nel recensire questo spettacolo<sup>106</sup>, Guerrieri introduce subito il testo dell'*Ifigenia in Tauride*, “il dramma con cui Goethe reinventò e prosciugò in chiave di composto classicismo la passionalità di Euripide”<sup>107</sup>. Dopo una breve carrellata sul teatro torinese (il Gobetti “di freschissimo restauro”) in cui è andato in scena lo spettacolo di Angione, e sulla stagione teatrale del teatro inaugurata dall'*Ifigenia*, Guerrieri ritorna al testo, ricordando “la rivoluzione goethiana” ispirata al classicismo e al dominio delle passioni. Essa diventa chiave di lettura del testo da parte del regista, e dello spettacolo da parte del critico. Ma Guerrieri non si limita a citare tale ‘rivoluzione’ e scende a fondo nella storia della letteratura fino a recuperare un periodo importante della vita di Goethe, quello in cui avviene il passaggio dal “titanismo tragico” dello Sturm und Drang alla calma e alla moderatezza che subentrano al ritorno in patria dello scrittore tedesco dopo il viaggio in Italia.

Guerrieri introduce lo sviluppo narrativo del testo goethiano che “non si discosta da Euripide”: l'intreccio viene esposto molto chiaramente attraverso gli eventi scenici salienti ma resta legato al testo. Esso cioè segue una scansione che parte dalla suddivisione drammaturgica del testo e non dal concatenamento delle azioni drammatiche che si susseguono sulla scena. La descrizione dell'impianto scenografico acquista quasi un valore cronachistico ed è in funzione della lettura che il regista ha dato dell'opera goethiana: “il palcoscenico movimentato dai dislivelli a gradoni di alcuni praticabili”, il “percorso labirintico” che essi suggeriscono, i “soggetti che ricordano le figure arcaiche e pietrose di Campigli”, Oreste e Pilade “che irrompono in tuta mimetica da guerriglieri” contrastando con “l'astratta ieraticità” fuori tempo degli altri personaggi.

---

<sup>106</sup> Guerrieri. b.

<sup>107</sup> *Ibidem*.



La descrizione degli elementi formali dello spettacolo riesce a chiarire la “separazione tra i due climi e due mondi” su cui si regge l’allestimento di Angione, ma l’analisi risulta troppo stringata rispetto all’attenzione riservata al testo.

Nella recensione allo spettacolo di De Rosa, Guerrieri introduce con una frase lapidaria (“Mettili Elettra in un paesaggio sonoro.”<sup>108</sup>) la particolarità dell’allestimento, centrando subito il nucleo dell’operazione registica: l’aver calato il testo hofmannsthaliano in una partitura sonora, che gli spettatori possono ascoltare attraverso le cuffie. Ci troviamo di nuovo di fronte all’allestimento di un classico, ad una messinscena che questa volta però si caratterizza essenzialmente per la forte centralità dei suoi valori formali (ancor più che nello spettacolo di Angione), per la novità e la particolarità della sua costruzione scenica, a partire dalla quale è possibile interpretare l’opera del regista e la particolare lettura che questi ne dà dell’*Elettra* hofmannsthaliana.

In poche parole il critico liquida le informazioni necessarie a collocare la rappresentazione nel tempo e nello spazio (lo spettacolo si è tenuto al Cavallerizza Reale di Torino, “ospite dello Stabile che ha collaborato produttivamente all’impresa”<sup>109</sup>, ovvero il Teatro Mercadante di Napoli).

Poi Guerrieri passa alla descrizione della spiazzante situazione percettiva dello spettatore. Spiega come “recluso dentro questo specialissimo isolamento”, egli si trovi al centro di una “ondosità sonora” che accompagna l’azione scenica, come tale “partitura” non rappresenti semplicemente una trovata a effetto ma sia costituita da suoni che “seguono le stesse leggi della prospettiva”, capaci di indicare una distanza e una direzione, di possedere “una densità psichica”, di creare un mondo. Interpreta la parete trasparente che divide la platea dal palco secondo l’intenzione registica di creare un luogo chiuso, “una sorta di interstizio tra due delitti: quello commesso (l’omicidio di Agamennone) e quello da commettere (il matricidio ad opera di Oreste e della sorella Elettra), tra cui si pone la vicenda. Di qui Guerrieri giunge al testo di Hofmansthal e ad una lunga disquisizione storico-drammaturgico e filologico-letteraria dell’opera, che parte da Sofocle, passando per Wilde, D’Annunzio, Freud,

---

<sup>108</sup> Guerrieri. f.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

prima di arrivare a spiegare “la barbarie”, “l’isterismo”, “la nevrosi”, “l’inconscio”, “la passionalità scura” e “l’urlo belluino”, “la danza orgiastica” e “l’incesto”, “il cannibalismo” e “la follia” che animano il testo dell’autore tedesco.

Ma non è propriamente questo il testo che De Rosa mette in scena. Guerrieri spiega come Hofmansthal consegnò al regista Reinhardt un copione di immediato successo e come De Rosa abbia invece “più probabilmente” utilizzato la versione francese in prosa che lo scrittore preparò per la Duse negli anni Venti e “che non arrivò mai in palcoscenico”. L’attenzione filologica sulla messinscena torinese si allunga ancora per diverse righe e porta Guerrieri a scoprire come il finale a sorpresa dell’opera hofmannsthaliana venga eliminato nello spettacolo di De Rosa: segnale importantissimo, che, insieme alla particolare costruzione scenica, è in grado di spiegare la linea direttrice dell’operazione registica e il marchio fortemente carnale, psicotico e violento impresso dal regista all’eroina greca.

L’attenzione ai valori formali della messinscena dimostra come lo sguardo del critico sia in grado di leggere lo spettacolo del regista e di darne un’interpretazione. Tuttavia la predilezione per il testo è, come sempre, preminente, e questo a volte finisce per stonare rispetto ad un allestimento che si basa interamente sulla grandiosità di una costruzione scenica, sulla particolarità di uno spettacolo che si pone fortemente nel presente e come tale richiederebbe uno sguardo meno rivolto al passato, senza timori di assegnare all’opera significati che si pongano nell’orizzonte dell’attualità.

L’ultima recensione<sup>110</sup> presa in considerazione è quella che Guerrieri scrive sullo spettacolo di Ugo Chiti. Lo schema si ripropone identico: un’introduzione di carattere cronachistico definisce le coordinate spazio-temporali della rappresentazione: lo spettacolo si è tenuto al Gobetti di Torino, il testo, che dà il nome allo spettacolo è “I ragazzi di via della Scala”, ultimo di una trilogia dello stesso Chiti che ne firma anche la regia. A questa introduzione Guerrieri fa seguire l’esposizione della vicenda, da cui prende avvio la lunghissima analisi drammaturgico-letteraria che si estende fino alle ultime righe della recensione, e in cui analisi testuale e

---

<sup>110</sup> Guerrieri. g.

analisi dell'azione drammatica si confondono, rispecchiandosi vicendevolmente. In chiusura il commento sullo spettacolo (e sul testo), già variamente disseminato nel corpo della recensione, man mano che Guerrieri introduce le varie 'storie', e il giudizio sulla recitazione degli interpreti precedono una nota sulle reazioni del pubblico.

Lo spettacolo si costruisce su una serie di racconti che si snodano dalla vicenda iniziale: cinque ragazzi si ritrovano nell'androne di un caseggiato e cominciano a raccontarsi delle storie di paura. "Tra una storia e l'altra, giocano, litigano, incontrano gli inquilini del condominio... Noi vediamo scorrere in sostanza un racconto a due piani. Il primo realistico e vernacolare. Il secondo fantastico."<sup>111</sup>

La preminenza del testo in questa recensione è quasi assoluta. Il testo stesso diventa l'unica chiave di lettura dello spettacolo, interamente e letteralmente narrato attraverso la successione delle trame delle storie che i ragazzi si raccontano, e che trovano sulla scena un'immediata materializzazione, al punto da diventare esse stesse lo spettacolo. In questa serie di racconti sfuma l'attenzione del critico ai valori tecnico-formali della rappresentazione: è assente la descrizione dell'apparato scenografico, la decifrazione dello spazio teatrale della rappresentazione sfugge allo sguardo di Guerrieri, dei costumi di scena si dice soltanto che sono opera di Giuliana Colzi. Non solo l'analisi dello spettacolo viene meno in questa recensione ma, con essa, anche la possibilità di verificare il rapporto che si viene ad istituire tra testo e scena. Il linguaggio, d'altra parte, è un linguaggio prevalentemente letterario, povero di quei termini tecnici che permettono di qualificare uno spettacolo.

Nonostante la propensione al testo, la recensione di Guerrieri è sorretta da una simmetria di fondo, che permette di organizzare le informazioni in maniera chiara e comprensibile. In controluce si intravede la cultura dello studioso e la logica dell'intellettuale, la metodicità di chi intende *formare*, e non solo *informare*, il pubblico. La scrittura utilizza un linguaggio semplice, chiaro, e una sintassi scorrevole, essenzialmente paratattica, fatta di periodi brevi e ben calibrati. Ma essa rimane fredda, distaccata e tradisce la passione di Guerrieri per la cultura dei testi più che per la

---

<sup>111</sup> *Ibidem*.

rappresentazione teatrale. La scrittura di Guerrieri manca infatti di qualsiasi sfumatura emotiva, di qualsiasi slancio emozionale, e questo si traduce in una sintassi neutra, incolore, incapace di rendere la polisensorialità dell'esperienza teatrale, vissuta nelle sue recensioni in maniera troppo dotta e an-estetica. Il suo sguardo distaccato non può che tradursi, nella stesura della recensione, in un "punto di vista esterno", quello di uno spettatore che assiste allo spettacolo. Non uno spettatore qualsiasi ma uno spettatore colto, animato dalla ferma volontà di istruire il lettore.

Molto vicino ad Osvaldo Guerrieri per cultura e tecnica compositiva è l'altro critico de La Stampa, Masolino d'Amico. Come il suo titolare<sup>112</sup>, nella pagina degli 'Spettacoli', Masolino firma non solo recensioni ma anche articoli di cultura teatrale.

L'attenzione alla drammaturgia dei testi è preminente anche in questo critico che ama dilungarsi sulle trame delle opere messe in scena, anche quando la vicenda è "arcinota" – come lui stesso ha scritto in una recensione<sup>113</sup> allo spettacolo di Castri (*Spettri* di Ibsen), dopo averne descritto dettagliatamente la trama. La predilezione per la letteratura drammatica non si esaurisce tuttavia nell'esposizione della vicenda ma include anche un'analisi storica dell'opera e dell'autore. Masolino la pone generalmente ad introduzione della sua trattazione, specificando le coordinate storiche e ideologiche dell'opera, in modo da creare un orizzonte teorico a partire dal quale poter individuare la chiave di lettura usata dal regista e interpretare la nuova opera, oggetto del suo sguardo.

Sebbene lo schema della recensione di Masolino sia in qualche modo sovrapponibile a quello di Guerrieri, a differenza di quest'ultimo, Masolino posa uno sguardo più lucido e acuto sulla scena che si traduce in un'attenzione maggiore ai valori scenografici e tecnico-formali dello spettacolo in genere. Al riassunto della trama, egli fa seguire più spesso una descrizione più o meno circostanziata dello spettacolo, che finisce poi per

---

<sup>112</sup> La forte attenzione alla testualità sembra giustificare la natura diversa degli interventi critici di Guerrieri, che nelle pagine de La Stampa, riservate alla Cultura e agli Spettacoli, produce non solo recensioni di spettacoli teatrali ma firma spesso articoli che recensiscono libri di autori contemporanei e classici del teatro.

<sup>113</sup> Masolino d'Amico. d.

commentare a partire dal lavoro degli attori, visti non tanto come interpreti quanto come personaggi-attori.

Un carattere peculiare della recensione di Masolino, che lo distingue dagli altri critici presi in esame in questo capitolo, è uno spiccato interesse a registrare gli umori del pubblico man mano che lo spettacolo va avanti. Al punto da poter individuare nelle sue recensioni una sorta di diagramma delle reazioni del pubblico in precisi momenti della rappresentazione, che Masolino indica seguendo una modalità presa in prestito dalla cronaca sportiva [es: “Il risultato è interessante, ma nella prima parte della serata (90’) paga un prezzo esoso”; “...una monotonia che, unita a una certa penombra incombente sul palcoscenico, ha indotto al debutto molti spettatori a non ripresentarsi per la seconda parte (70’)”<sup>114</sup>].

Del pubblico il critico si serve per misurare il grado di attenzione che attori e azione scenica sono in grado di esercitare, sebbene poi il giudizio complessivo sullo spettacolo sia indipendente da una simile considerazione. Esso, infatti, verte maggiormente sulle doti recitative degli attori e sulle scelte registiche, su cui spesso il critico indugia, restituendo una valutazione oggettiva dello spettacolo che non si accontenta del mero giudizio impressionistico.

La scrittura di Masolino è una scrittura molto pacata, che anche quando “stronca” un tipo di recitazione o una scelta del regista, evita i toni duri e scontroso, non si impenna, ma continua a fluire lineare. È come se i contrasti si attutissero, si smorzassero nella sua tecnica descrittiva che continuamente sposta l’attenzione dal testo alla regia alla scenografia agli attori. Tutto viene presentato come un dato di fatto, come una oggettualità fattuale, che non ha bisogno di essere messa in discussione.

---

<sup>114</sup> Gli esempi si riferiscono alla recensione che Masolino d’Amico ha scritto sul *Coriolano* messo in scena da Cavosi lo scorso novembre nella capitale. Cfr., Masolino d’Amico. b.

### 3.5 Franco Cordelli per il Corriere della Sera.

#### Un critico-barometro del suo tempo.

Tra le diverse tipologie di critici che Ettore Capriolo individua in oltre due secoli di teatro (e di critica), Franco Cordelli rientra in quella del critico-barometro, “che respira all’unisono con la civiltà del proprio tempo, facendosi interprete delle sue virtù e dei suoi pregiudizi e fornendo documenti insostituibili per comprendere i rapporti tra società e teatro (...). Può accadergli, per avventura, di sbagliare tutti i giudizi, o quasi, sui pochi testi di autentico rilievo che gli passano davanti. Ma non scrive per i posteri e il suo merito migliore è di essere il perfetto portavoce del pubblico che lo legge”<sup>115</sup>.

Cordelli non ha paura di chiamare le cose con il proprio nome. Lo ha dichiarato in un intervento polemico sul Corriere di ottobre<sup>116</sup>. Dall’analisi delle sue recensioni risulta chiaro come questo critico-recensore, che sulle pagine del quotidiano discute di teatro e di politica teatrale, ma anche di cinema, di narrativa e di calcio, sia spesso impietoso verso registi e attori, non lesinando giudizi anche molto severi che fanno dei suoi ‘pezzi’ vere e proprie ‘stroncature’.

Le sue recensioni sono per lo più un misto di disquisizione letteraria sui testi e di aspro commento sullo spettacolo, sul quale si innesta la polemica, che giunge a volte a toccare temi di urgente drammaticità nell’ambito della società teatrale. La loro particolarità è una scrittura in grado di seguire le ‘impennate’ umorali del loro autore, quando prende posizioni contro questo o quel regista, contro questo o quell’attore, una scrittura tuttavia semplice, essenziale, in cui l’io dell’autore, che regge le redini dell’intero discorso, scopre la figura manifesta del critico, rendendo esplicita la parzialità dello sguardo e del giudizio.

La centralità del testo è un dato indiscutibile in Cordelli, che da esso parte per giudicare la messinscena. Al testo Cordelli rivolge il suo sguardo

---

<sup>115</sup> Capriolo, *Critica*, in Attisani A. (a cura di), *Enciclopedia del teatro del ‘900*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp.400-404.

<sup>116</sup> “Non bisogna temere di chiamare le cose con il loro nome”, riferendosi agli spettacoli ospitati al Valle in questa stagione (2004), da lui definiti “di serie B”. La polemica si riferisce alla circuitazione degli spettacoli tra i teatri della capitale. Cfr. Cordelli. d.

critico, ancor prima che all'opera scenica. Intento a ricercare il nucleo drammatico e a renderlo esplicito attraverso una breve esposizione della trama, il critico offre una prima lettura dello spettacolo attraverso il testo. In ciò gli viene in aiuto la conoscenza della letteratura drammatica e l'orizzonte storico-culturale in cui l'opera è stata prodotta.

Spesso questo interesse documentario nei confronti dell'opera lo spinge fino a recuperare interpretazioni o letture successive di autori che non sempre si pongono sul versante della scena. Altre volte, invece, chiama in causa passate regie di quel testo nell'intento di gettare una luce più intensa su uno spettacolo che non lo abbia convinto.

Definito l'orizzonte teorico dell'opera messa in scena e del suo autore, l'esercizio successivo non consiste nel valutare gli aspetti formali dello spettacolo. Dichiarati i contenuti dell'opera, Cordelli passa direttamente al commento sulla recitazione degli interpreti, omettendo l'analisi vera e propria dello spettacolo. La sua recensione si riduce così, nella maggior parte dei casi, ad un'analisi testuale e ad un giudizio sullo spettacolo che, in mancanza di un'indagine e di un criterio, appare povero e poco motivato, quasi impressionistico.

Questi aspetti sono particolarmente evidenti nelle recensioni in cui il critico analizza spettacoli che si pongono sul versante del "teatro di rappresentazione", come Cordelli stesso lo ha più volte definito ("allestimento, più o meno tradizionale, più o meno interpretativo, di una testualità pre-esistente")<sup>117</sup>, la forma di teatro oggi più frequentata da registi e pubblico.

A questo proposito prenderemo in esame due recensioni che hanno come oggetto due messinscene di autori che hanno segnato, in epoche lontane tra loro, un'impronta indelebile nella storia del teatro: il *Coriolano* di Shakespeare, con la regia di Roberto Cavosi, e *Bestia da stile* di Pasolini, con la regia di Antonio Latella.

Nel primo caso, la recensione introduce subito una critica efferata al testo: "ciò che nel *Coriolano* è disperante è la sua brutalità, la sua rudezza, la sua quasi schematicità", al punto da non sapere "da che verso prenderlo"<sup>118</sup>:

---

<sup>117</sup> Cordelli. c.

<sup>118</sup> Cordelli. g.

“Se lo si prende dal verso politico, Coriolano è un mascalzone: dietro il suo orgoglio, dietro il suo rifiuto di essere accondiscendente nei confronti del popolo, non c'è che il campione dei patrizi. (...). Se lo si prende dal verso psicologico, la sua dipendenza dalla madre Volumnia è esasperante, ridicola: il suo rifiuto della dipendenza dalla madre e la sua dipendenza di fatto ribadita è quasi caricaturale. C'è poi in tutto questo una duplice mancanza di sfumature, o almeno una specie di rifiuto delle gradazioni.”<sup>119</sup>

Ma il Coriolano una pertinenza con il mondo tragico ce l'ha, seppure – sostiene Cordelli – non sia stato Cavosi a metterla in evidenza con la sua messinscena letterale dell'opera shakespeariana.

E allora il critico chiama in causa il filosofo americano Stanley Cavell, che nel suo “Il ripudio del sapere” ha interpretato il *Coriolano* come “dramma rituale, come cerimonia di messa a morte: analoga a quella narrata nei vangeli. Il personaggio di Coriolano diventa allora “il Cristo, l'agnello sacrificale, la prova maxima che è necessaria un'espiazione in cui tutti riconoscano sé stessi”<sup>120</sup>.

A quest'attenzione interessatissima al testo non corrisponde un analogo coinvolgimento nello spettacolo di Cavosi, che Cordelli liquida in un modo poco condivisibile (per quanto lo spettacolo difetti su più piani e non abbia ricevuto un grande consenso né di pubblico né, tanto meno, di critica).

Lo spettacolo rappresenta agli occhi del critico “la conferma della rovinosa e generale decadenza del teatro di rappresentazione”:

“Si tratta, credo, di un fenomeno tutto italiano. Ma se il ministero dello Spettacolo è gretto, avaro, ignorante e iniquo non per questo è giusto stringere i ranghi in un senso corporativo. Lo dico pensando alle reazioni critiche che sono in genere tiepide. A maggior ragione, in una condizione sociale di indigenza, è necessaria una gerarchia.”<sup>121</sup>

La ragione principale dell'insuccesso di questo spettacolo, Cordelli la individua nel suo regista, Cavosi, che in realtà non è un regista ma un drammaturgo.

“Egli si limita a proiettare documentari del Luce sulla Grande Guerra e ad uniformare il colore (tutto è grigio e marrone); oppure la recitazione, che non è gridata, come si diceva, ma povera, cioè non articolata, priva di tono, priva, va da sé, di sfumature.”<sup>122</sup>

---

<sup>119</sup> *Ibidem.*

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> *Ibid.*



A parte questi piccoli accenni alla scena, animata sul fondo da proiezioni di documentari dell'Istituto Luce, Guerrieri non si sofferma sugli aspetti formali dello spettacolo di Cavosi, e tale omissione finisce per pregiudicare non solo la sua analisi complessiva, che risulta incompleta ed eccessivamente sbilanciata verso il testo, ma anche la sua critica allo spettacolo che appare troppo 'gridata' e boriosa. Essa finisce così per soffrire degli stessi difetti di cui accusa il proprio oggetto.

Nella recensione allo spettacolo di Latella lo schema è molto simile. Un'ampia parte iniziale introduce l'autore del testo (Pasolini) dando alcune coordinate storiche ("Pasolini scrisse i suoi sei testi teatrali nel 1966, rapidissimamente. Ma non «Bestia da stile». Lavorò a «Bestia da stile» fino al 1974")<sup>123</sup>. Poi passa a raccontare l'opera, questa volta non scegliendo di narrarne la trama ma cercando di spiegarla per grossi nuclei tematici, i quali permettono al critico di pervenire al 'senso' di tutta l'opera:

"In «Bestia da stile» si tocca con mano il tentativo, fallito, di affrancare la letteratura dalla letteratura, di pervenire al mito, la realtà. Il risultato è fatalmente un testo incompiuto, che non poteva compiersi. Non, dunque, un testo informale, ma un testo informe. Il contrario esatto di «Petrolio», ugualmente incompiuto ma la cui idea generatrice appare di una esattezza folgorante."<sup>124</sup>

A questo punto Cordelli passa all'analisi dello spettacolo di Latella. Il critico dice di vedere il regista lottare contro "l'evidente verità" di 'Bestie da stile', prenderla a pugni, sbriciolarla, mutare "lo scenario iniziale pur essendo ad esso sostanzialmente fedele"<sup>125</sup>. Ma queste parole non hanno alcun seguito. Cordelli si limita a pronunciarle senza preoccuparsi di verificarle al lettore attraverso un'analisi della scena, sicché, giuste o sbagliate che siano, esse appaiono poco comprensibili, a chi non abbia letto il testo e, soprattutto, a chi non abbia visto lo spettacolo.

Ancora un volta, allora, l'analisi di Cordelli, paradossalmente, è attaccabile con le stesse accuse che essa muove al suo oggetto di indagine: essa risulta infatti, più che incompleta, incompiuta, mancando di quella parte dell'analisi che dovrebbe funzionare da banco di prova delle proprie accuse.

---

<sup>123</sup> Cordelli. a.

<sup>124</sup> *Ibidem.*

<sup>125</sup> *Ibid.*

Nel caso di spettacoli costruiti in assenza di testo lo schema della recensione cambia totalmente. Cordelli non può più affidarsi alle sue conoscenze letterarie, né orientare il suo interesse verso una testualità preesistente, ed è costretto a seguire unicamente il suo sguardo incerto che si muove tra le cose della scena.

*Un po' Kubrick tanto ketchup: effetti senza idee*<sup>126</sup> è il titolo della recensione di Cordelli sulla quarta tappa della Tragedia Endogonidia della Societas Raffaello Sanzio, *Br.#04-Bruxelles*. Cordelli si trova di fronte ad uno spettacolo, che in linea con la tradizione d'avanguardia, si pone sul versante del visivo, all'interno di quel "teatro-immagine" un tempo amato dal critico e che oggi pare rifiutare.

La Tragedia Endogonidia oltre che uno spettacolo, è stato soprattutto un progetto in fieri, artistico ed economico insieme, che si è venuto definendo nel corso di un paio di anni, attraverso la co-produzione di diversi paesi europei. In ognuno di questi paesi la compagnia ha rappresentato uno spettacolo diverso, con immagini spesso ricorrenti tra una tappa e l'altra. Il titolo si riferisce al fatto che "ciascun episodio di un tale organismo (...) si riproduce dal suo stesso interno (endogonide)" ed "è basato su complesse partiture di corpi, immagini, azioni, suoni con intrecci di archetipi, di suggestioni tratte dalla storia, dalla cronaca dei nostri tempi e dalla realtà architettonica, culturale, mentale delle città ospitanti"<sup>127</sup>. Il tema portante della *Tragedia* è l'impossibilità della tragedia nella società attuale e l'inadeguatezza dell'eroe di fronte ad una società che non è in grado più di accettare il suo porsi "fuori" dalle regole.

Cordelli nel recensire il quarto episodio (l'anno precedente aveva assistito ad un'altra tappa, quella romana, dello spettacolo) della *Tragedia* si affida unicamente allo sguardo. Costruisce la recensione, quasi ricostruendo lo spettacolo, ovvero descrivendolo attraverso la concatenazione di successive azioni drammatiche: introduce i numerosi personaggi che (apparentemente) senza senso si succedono sul palco, parla della "donna di colore che lustra il pavimento", del bambino che appare solo, "minuscolo nel deserto mondo", del "robot che borbotta un alfabeto, del "simpatico vecchietto con la barba da Babbo Natale, del giovane che viene picchiato "seriamente" ma

---

<sup>126</sup> Cordelli, i.

<sup>127</sup> Marino 2004, p. 120

per ischerzo, e via di seguito fino ad arrivare alla scena finale in cui il vecchio “che desolato osserva sé stesso seduto sul lettino” si addormenta, e cala il sipario.

Di fronte al susseguirsi delle immagini, lo sguardo di Cordelli si limita a riconoscere le figure in scena nel confronto con la realtà (così il giovinetto in abiti settecenteschi con un corno da rinoceronte è contemporaneamente Longhi, il pittore, e Ionesco, il drammaturgo, mentre le due donne dalla lunga capigliatura ricordano *La lettera scarlatta*): esso è poco interpretativo ed eminentemente descrittivo. È come se il suo sguardo non riuscisse ad andare al di là di ciò che vede ed è costretto ad arretrare di fronte ad un senso che si ha difficoltà a comprendere.

Se l'analisi dello spettacolo risulti per diversi aspetti deficitario, l'orizzonte della contemporaneità, il riferimento alla situazione (anche politica) del teatro attuale, riveste invece un ruolo importante nelle recensioni di Cordelli, tanto da indurre a pensare che lo spettacolo sia spesso un pretesto per introdurre la polemica. Questa può limitarsi a qualche osservazione estemporanea, come abbiamo visto nel *Coriolano* di Cavosi (“...è la conferma della rovinosa e generale decadenza del teatro di rappresentazione”). O estendersi per diverse righe, come nell'intervento sul *Sergente* di Paolini, un'atroce e spietata stroncatura, che nulla risparmia al drammaturgo-attore veneziano:

“...perché Marco Paolini con *Il sergente*, in scena allo Strehler, dà una così fallimentare prova di sé? [...]. Siamo in balia di una politica ministeriale gretta, iniqua, che premia i ricchi e spazza via i poveri e i giovani: come pretendere che il teatro italiano goda di una qualche salute? Nel rovinoso declino del teatro di rappresentazione [...], il teatro di narrazione per un lustro ha offerto la chimera d'una scappatoia. Ma come già vent'anni fa accadde al teatro d'avanguardia, gli artisti costretti a produrre, cioè a creare, uno spettacolo l'anno, prima o poi si ripetono, contemplando l'esaurimento della vena fantastica.”<sup>128</sup>

Fino a diventare essa stessa articolo da quotidiano in un'attenta analisi della condizione precaria che affligge il teatro di oggi, imprigionato in una situazione di stallo, in balia di una “distribuzione politica” effettuata con “un bilancino da farmacisti”.

---

<sup>128</sup> Cordelli, c.

L'attenzione alla problematicità della vita teatrale, che difficilmente trova posto nella recensione, concentrata com'è quasi esclusivamente su ciò che avviene sulla scena, rende Cordelli una figura piuttosto anomala nel panorama della critica militante italiana. È difficile che un critico si esponga in maniera così vistosa su una testata giornalistica. I problemi del teatro, i critici preferiscono affrontarli in luoghi più "protetti", su editoriali o su riviste specializzate, ambiti d'intervento certamente di grande interesse ma con l'unica limitazione di rivolgersi ad un pubblico di soli "addetti ai lavori" innescando in tal modo una viziosità della comunicazione, che lascia fuori dalla conoscenza dei reali problemi che assillano la scena odierna il pubblico dei teatri o i lettori dei quotidiani

Il particolare interesse che lega Cordelli alla cronaca teatrale lo accosta alla figura storica di un critico teatrale quale Silvio D'Amico, che a differenza del nostro fu particolarmente attivo nella battaglia per lo svecchiamento della scena italiana, negli anni tra le due guerre, e per cui trovavano giustificazione le tante polemiche apparse su "L'idea Nazionale" o su "La Tribuna". Nelle sue recensioni, l'analisi del testo dello spettacolo era sistematicamente preceduta da alcune righe introduttive sulla situazione del teatro di allora, una delimitazione di campo, una definizione di un contesto, in cui veniva ad inserirsi l'opera che dopo qualche capoverso il critico avrebbe preso in esame. In Cordelli questo è piuttosto ricorrente, la polemica è anche un modo per introdurre i suoi "pezzi", sebbene poi la sua lucida analisi non si spinga oltre la semplice denuncia, mancando, di fatto, di quel potenziale propositivo, di quella forza propulsiva che invece animava la polemica damichiana.

Non solo. Come D'Amico, Cordelli, lo abbiamo visto, è molto legato al testo, al testo scritto, che un regista o un gruppo mette in scena, al punto che la sua analisi prevarica quella dello spettacolo. Da questo punto di vista Cordelli non è in linea né con la critica nuova – quella dei Quadri e dei Bartolucci, per intenderci – che rivendicava un'attenzione ai valori tecnico-formali dello spettacolo, né con la nuovissima critica, che come compito si è imposto quello di "proporre visioni", che guarda alla scena come ad un mondo fatto di segni da "inquadrare, evidenziare, tradurre" e interpretare,

per poi ricombinarli, “distanziandosi anche dalle fonti e dalle ombre della poetica degli autori”<sup>129</sup>.

Ma D’Amico cominciò a scrivere in un’epoca in cui i fasti del grande attore istrionico erano ormai al tramonto, e, quando smise – siamo nel secondo dopoguerra – il teatro di regia, soprattutto grazie alla sua attività (e la fondazione della Regia Accademia fu determinate in questo senso), si era ormai consolidato. Una regia che D’Amico volle fedele al testo dell’autore, senza prevaricazioni inevitabilmente arbitrarie da parte del regista. Allora la figura di Cordelli, il suo moderato attivismo denunciatorio, diventa paradigmatico in un duplice senso. Da un lato un critico in grado di smuovere le acque stagnanti del teatro d’oggi, attraverso una professione che sia soprattutto una missione da condurre in primo luogo con la parola. Dall’altro, la sua attenzione al testo sembra rischiare un sentiero da intraprendere (accanto alle soluzioni non meno interessanti dei gruppi d’avanguardia) per condurre il teatro fuori dal deserto in cui si trova: il sentiero che conduca ad una maggiore considerazione della drammaturgia contemporanea.

Infine sulla scrittura. Lo stile di Cordelli non riesce a fare complice di quel che dice il lettore, seduce poco, soprattutto quando si produce in spesso ingiustificate stroncature

Questo, tuttavia, non significa “ispirare poca fiducia”. È questione di prospettiva critica. Esplicitando la propria figura di testimone degli eventi, adoperando cioè un “punto di vista esterno”, nella narrazione dei fatti scenici, Cordelli non mette in ombra la sua personalità di critico, che vede le cose in un certo modo. Questa parzialità Cordelli la mette in prima linea, anche attraverso un linguaggio egocentrico, permettendo ai lettori di prenderne le distanze (che significa essere più o meno d’accordo). Quelle necessarie per avere il *nostro* punto di vista.

---

<sup>129</sup> *Il critico impuro*, in “Lo straniero”, a.VII, ottobre 2003, n.40.

### **3.6 Rita Sala per Il Messaggero.**

#### **Tra ‘visualizzazione’ e ‘interpretazione’ dello spettacolo.**

Molto attenta al tessuto storico-ideologico dell’opera messa in scena e preoccupata di fornire al lettore un’accorta spiegazione dello spettacolo più che l’immediatezza emozionale della sua resa scenica, Rita Sala costruisce le sue recensioni tra illustrazione del testo e interpretazione della rappresentazione, attraverso una scrittura fluida, amante del periodo breve ed incisivo, che trapassa facilmente dall’argomentazione storico-sociologica della parte introduttiva ad una parte centrale più descrittiva, in cui vengono delineati personaggi, analizzate scenografie, tracciate brevi trame, ad un momento conclusivo in cui si avverte maggiormente lo sguardo critico del recensore.

L’interesse per il testo, per quella letteratura drammatica che pure aveva ispirato la migliore critica teatrale italiana fino alla metà del Novecento, facendone di fatto un’ancella della letteratura, spinge Rita Sala fino a tracciare con rapide pennellate l’orizzonte storico-culturale dell’opera, e a metterne in evidenza il contenuto morale.

Più spesso si sofferma sul carattere dei personaggi, sull’alto potenziale metaforico che essi riescono a sprigionare attraverso la voce e il corpo degli attori. Non di rado Rita Sala compone dei veri e propri ritratti di personaggi – emblematico il caso del “Coriolano” di Shakespeare nell’omonima messinscena di Cavosi – oppure si produce in una scrittura elogiativa che traccia contorni, delinea personalità interpretative particolarmente forti, capaci di vivere in simbiosi con il “personaggio”.

Del “Coriolano” di Roberto Cavosi, messo in scena all’Argentina lo scorso novembre, con Gassman figlio nelle vesti del protagonista, Sala<sup>130</sup> traccia in maniera rapida ed efficace un ritratto psicologico del personaggio: Coriolano è un uomo che ha un solo terrore – quello di “smettere di onorare la coscienza” – e un solo volto – quell’ “ardimento” che è coraggio smodato e “valore assoluto” – è “un Romano archetipico, un patrizio che non conosce ambizioni personali, pastette politiche, ambigue lotte elettorali, diplomazie”, che del suo “mondo privo di menzogne” resterà vittima, una figura sostanzialmente “complessa perché univoca” che sa solo

---

<sup>130</sup> Sala. k.

combattere, che “si copre di sangue nemico e di ferite, non di riflessioni”<sup>131</sup>.

Ma il personaggio vale ad illustrare il testo shakespeariano, rispetto al quale Sala si affretta a precisare come l’allestimento di Cavosi sia in realtà un “adattamento” in mezzo a quei “clangori di acciaieria espressionista, fin troppo sostenuti dalla messinscena”<sup>132</sup>. E proprio sulla messinscena l’attenzione del critico finisce per concentrarsi. Della messinscena, Sala fornisce più spesso una descrizione dettagliata, un’analisi dei suoi elementi, dei suoi materiali che, insieme alla descrizione della corporeità degli attori e all’attenzione alla recitazione, si traduce ben presto in analisi formale dello spettacolo.

Dell’allestimento di Cavosi, Rita Sala precisa come il regista abbia voluto una messinscena piena “di grandi intenzioni, dall’ambientazione in una sorta di cantiere immane solcato da corde, carrucole, putrelle, tunnel, cumuli di mattoni, ai due schermi incombenti dove vengono proiettate scene di guerra, scontri corpo a corpo, immagini di sciopero della nostra storia recente tratte dai materiali dell’Istituto Luce. Tutto rapido, affollato, esaltante, urlante”<sup>133</sup>. Insieme all’illustrazione dei personaggi, la descrizione dell’impianto scenografico mira alla visualizzazione dello spettacolo, verso cui mostra di dirigersi lo sguardo del critico. Se l’attenzione al testo non mira mai a metterne in evidenza il valore letterario – semmai ne sottolinea gli aspetti teatrali (personaggi, psicologie, corpi, dinamiche relazionali) – l’analisi degli elementi costitutivi dello spettacolo, vale a dire dei suoi elementi tecnico-formali, conferma l’impostazione di una critica, in linea con le direttrici della più recente critica teatrale, che nell’ultimo trentennio si è voluta rendere autonoma, affrancarsi da quella condizione che la rendeva subalterna alla critica letteraria, scegliendo lo spettacolo, la sua materialità, la sua realtà, come oggetto del proprio sguardo e di un’analisi, che nelle recensioni di Rita Sala diventa interpretazione e trasborda spesso nella riflessione di carattere etico, nella meditazione che attraversa la contemporaneità, e giunge al “senso” dell’opera. Questo è sintetizzato, nel caso dello spettacolo di

---

<sup>131</sup> *Ibidem.*

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> *Ibid.*

Cavosi, in poche chiarissime righe: “A distanza di oltre duemila anni, ricchi e poveri, privilegiati e lavoratori si mischiano e si fronteggiano con la meditazione di chi non sempre rappresenta a dovere la propria ‘categoria’. Gli Elmi? Elmetti da miniera. I Tribuni? Viaggiano in trench. Menenio Agrippa, veterano di guerra, vegeta su di una sedia a rotelle. E i generali dei Volsci arremano chiunque nei panni di agitatori megafonati. Eccetera.”<sup>134</sup>

Il gusto per il ritratto psicologico del personaggio, per la descrizione del grande interprete, ritorna nella recensione<sup>135</sup> allo spettacolo che Maurizio Scaparro allestì la prima volta nel lontano '89, e andato in scena all'Argentina solo lo scorso dicembre, dopo aver girato l'Europa, e aver toccato Milano (Il Piccolo) come prima tappa italiana. Il personaggio su cui Scaparro ha costruito l'intero spettacolo, traendolo dal romanzo della Yourcenar, *Memorie di Adriano*, è l'imperatore romano, “l'imperatore filosofo, astronomo e negromante, l'amante di Antinoo, il signore della reggia di Tivoli”, “Adriano il colto, il sensibile, l'elegante, l'ottimo politico, ma anche la fragile creatura in balia dei sentimenti” che “diffonde il suo segno forte attraverso l'attore”<sup>136</sup>.

L'interprete, così come lo descrive Rita Sala, è un Giorgio Albertazzi “pronto e giusto all'uso come in nessun altro momento della sua carriera”, che dal 1989 continua ad indossare i panni di Adriano, facendone una specie di missione, mostrando di estendere e approfondire, “ogni volta di più, il rapporto d'anima e corpo che ha con il personaggio”:

“Lo vedi entrare in palcoscenico e senti che indossa da secoli quella tunica e quei calzari. Che si è buttato sulle spalle la semplice stola bianca non ora, ma centinaia di anni fa. E' una possessione che il pubblico avverte e alla quale si abbandona consenziente”<sup>137</sup>.

L'interesse a tracciare la fortuna di un testo o a raccontarne la storia, quella interna al testo e quella dei suoi allestimenti e adattamenti, insieme al gusto per il ritratto dei grandi personaggi, conferisce alla recensione di Rita Sala

---

<sup>134</sup> *Ibid.*

<sup>135</sup> Sala. i.

<sup>136</sup> *Ibidem.*

<sup>137</sup> *Ibid.*



un'impostazione soggettiva, che l'avvicina più spesso al saggio. Su quest'impianto, soggettivo per costruzione, viene ad installarsi una oggettiva descrizione dello spettacolo, la quale ha un intento più illustrativo che analitico in senso stretto, mira cioè ad una visualizzazione dello spettacolo, piuttosto che proporsi come analisi e, quindi, come critica dello spettacolo. Nelle sue recensioni, il momento critico vero e proprio, infatti, tende ad *interpretare* l'opera del regista, facendola interagire con l'orizzonte contemporaneo. Esso esplicita "il senso generale" dell'opera, il significato profondo, attualizzandola.

Così il 'Re Lear' di Roberto Herlitzka, allestito "in abiti senza tempo" da Antonio Calenda al Quirino di Roma, lo scorso novembre, è "il vecchio Re, offeso e rinnegato dalle figlie maggiori", che "si presta ad essere icona contemporanea di tremenda comicità". Egli "diventa uno dei nostri vecchi, rifiutati con malagrazia e spogliati dei loro denari, traslocati senza rispetto da una casa all'altra come mobili ingombranti ai quali non si trova più collocazione. E Cordelia, la maledetta e cacciata che ricompare al momento del bisogno, corrisponde all'inutile eccezione pietosa. Il resto è fango, gioco politico, malaffare. Che inutilmente pochi probi, ieri come oggi, tentano di contrastare. Un universo assurdo, desolato. Una terra beckettiana" che fa del Re Lear di Calenda quasi un personaggio che "arriva qui in diretta da *Aspettando Godot*."<sup>138</sup>

Visualizzazione dello spettacolo e interpretazione dell'opera s'intrecciano più spesso con la descrizione dei personaggi. Rita Sala li raffigura in ritratti di mirabile nitore, foto in bianco e nero, che rivelano la drammaticità e la complessità del personaggio, l'abilità e la bravura interpretative degli attori che l'incarnano.

Così *Napoli milionaria!* di Eduardo De Filippo, sebbene allestita in "prima assoluta al San Carlo in un'ormai lontana mattinata post-bellica, fra cumuli di macerie e l'esigenza collettiva di tornare a vivere"<sup>139</sup> è un'opera che tutt'oggi riesce ad emozionare le platee. L'allestimento "neorealistico" di Francesco Rosi, che si avvale di "una rosa di collaudati interpreti partenopei", presenta "scene e costumi di Enrico Job, che ha costruito un 'basso' dal soffitto a volte, con sbocco sul vicolo e sulle case di fronte:

---

<sup>138</sup> Sala. c.

<sup>139</sup> Sala. d.

effetto neorealistico, in accordo con la lettura di Rosi, di grande impatto illustrativo. Posizioni e geometrie curate fin nel dettaglio, cura particolare di tutto ciò che fa da sfondo all'azione dei protagonisti”<sup>140</sup>.

Così quest'opera che mostra una D'Abbraccio-donna Amalia “estroversa e passionale, femmina ancora sensibile ai sensi e dunque in bilico fra dovere e piacere, fra calze e modestia coniugale”, e un Gigi Savoia che riesce a restituire “benissimo tutti i sapori del guappo *Settebellizze*” , è un'opera apprezzatissima dal pubblico – “al di là della storia di Gennaro e della sua esigenza di testimoniare la guerra per esorcizzarla – per il “valore metaforico del testo”. *Napoli milionaria!* rimane infatti un testo profondamente legato alla “Napoli ferita del '45”, ma - spiega Rita Sala:

“Il pugno lo sferra ancora la *nuttata* che *adda passà*, quel tempo di sopportazione attiva e di progetto, di inventario e di sogno prima o poi comune a tutti. Fatalismo partenopeo? Solo all'apparenza. In realtà, certezza di riscatto alla quale appoggiarsi per ricostruire. Opportunità di futuro. Intenzione di non perdere nulla. Né di ieri, né di domani.”<sup>141</sup>

Un elemento imprescindibile nelle analisi degli spettacoli di Rita Sala, un orizzonte sempre presente, con cui inevitabilmente un'opera viene a cortocircuitare, è l'orizzonte, a volte problematico, della contemporaneità, l'altro polo dialettico della rappresentazione, che il critico non dimentica mai di prendere in considerazione. Lo spettacolo, per Rita Sala non è tanto il complesso movimento di musiche, parole e immagini, che avviene sulla scena, o meglio, non è solo questo, ma anche (e soprattutto) il modo e la misura in cui questo movimento viene ad affiancare il movimento della realtà. L'importanza dello spettacolo, allora, non si esaurisce nell'artistico, non riguarda propriamente la sfera estetica, ma è data dalla misura in cui lo spettacolo stesso viene a porsi nella vita e nella realtà di tutti i giorni, in quella del pubblico, che attraverso i suoi gusti, le sue reazioni, non solo sancisce la fortuna o l'insuccesso di uno spettacolo, ma mostra in che modo il teatro, le sue opere e i suoi generi, siano ancora in grado di esprimere i malesseri di un'epoca e il bisogno di esorcizzarli.

---

<sup>140</sup> *Ibidem*.

<sup>141</sup> *Ibid*.

“Nei momenti neri la gente chiede alla scena fondamentalmente due condizioni – afferma Rita Sala nel presentare due debutti ‘scacciapensieri’ (*Jovinelli Varietà* – un omaggio al teatro di varietà – e la satira di Proietti) rispettivamente all’Ambra Jovinelli e al Brancaccio, due spettacoli ‘leggeri’ che hanno inaugurato il 2005 – da una parte la riflessione critica sulle cause del malessere (vedi la tragedia greca o i drammi elisabettiani); dall’altra per esorcizzare il disagio, fiabe, bollicine e leggerezza.”<sup>142</sup>

In un’epoca non propriamente rosea, “alla fine di un anno [il 2004] non certo facile e segnato, proprio in coda, dalla sciagura in Estremo Oriente”, Rita Sala avverte la necessità di chiedersi per quale motivo il pubblico, a teatro, voglia o turbarsi davvero o davvero ridere.

“Chi trova la forza di staccarsi dalla televisione anche al palcoscenico chiede un valore ulteriore, sia esso la zoomata sui divi del piccolo schermo, sia la scoperta di qualcosa di sconosciuto, forte, vivo, non altrimenti ricevibile.”<sup>143</sup>

Il teatro allora non è ancora morto. Il teatro come luogo della riflessione che, attraverso la menzogna, costringe l’uomo a confrontarsi con la verità, con quel “qualcosa di sconosciuto, forte, vivo, non altrimenti ricevibile”, ancora sussiste. Ma sussiste come minoranza – sembra constatare amaramente Rita Sala. Perché “la gente, anche la più teatralizzata, si stacca oggi dallo schermo televisivo solo per ridere o per sognare.” Teatro-evasione, teatro-distrazione, teatro come “litania antidepressione, anticrisi, antibroncio”, teatro come “momentanea iniezione antidolorifica”.

“Occorre prenderne atto. O almeno, quelli che accettano di andare a teatro per riconoscersi nei grandi temi dell’uomo, a pensarci su, sono in numero minore rispetto agli altri.”<sup>144</sup>

Ma la cosa non è poi così nuova – sembra suggerire il critico, imboccando la strada dell’illusione consolante – e non c’è bisogno di allarmarsi. “Del resto, il correre beati dentro la tempesta, addosso l’abito più bello, attorno musica rapinosa, è dei tempi che la Storia ci tramanda come mitici, la Bella Epoque in testa. Dai locali parigini di fine Ottocento in cui ballavano la Goulou e Valentin Le Désossé, alla Vienna dei valzer degli Strass e dei girotondi Schnitzler, fino alle casettine e mogliettine anteguerra di italica

---

<sup>142</sup> Sala. o.

<sup>143</sup> Sala. m.

<sup>144</sup> Sala. h.

memoria, ci si è sempre difesi così: illuminando l'ombra col sorriso". *Carpe diem*, dicevano i Latini: "I costumi si castigano anche ridendo"<sup>145</sup>.

### **3.7 Enrico Fiore per Il Mattino.**

#### **Il gusto per la citazione tra 'archeologia' e 'arte della maieutica'.**

Più vicine alla trattazione saggistica che alla recensione-cronaca dello spettacolo, di cui pure presentano alcuni elementi di mero carattere informativo, le recensioni di Enrico Fiore si caratterizzano per un tipo di approccio dotto allo spettacolo, che non si limita all'analisi dell'oggetto empirico realizzato ma 'attraversa' variamente il testo, ricorrendo a 'prestiti' numerosi dalle scienze umane o dalle discipline umanistiche.

Il suo interesse sembra concentrarsi prevalentemente sui testi messi in scena e sui loro autori, presentati ai lettori del quotidiano attraverso un linguaggio forbito che fa un uso frequente della citazione dotta e chiarificatrice. Nondimeno l'attenzione e l'analisi si sposta anche sullo spettacolo, inteso come 'messinscena' – e dunque come opera del regista – ma anche come scenografia e recitazione, mentre le reazioni del pubblico diventano tradizionale formula di chiusura dei suoi 'pezzi'.

Un certo 'logocentrismo' porta Fiore a concepire la 'messinscena' come concretizzazione scenica del testo drammatico preesistente. La sua trattazione occupa generalmente una parte cospicua della recensione. L'analisi del testo va da un'indagine di tipo storico-letterario, che chiama in causa l'autore e la trama ideologica dell'opera, ad un'indagine drammaturgica, che ricostruisce le scene più salienti, fino a virare decisamente verso lo spettacolo attraverso una "critica delle varianti", con un lavoro quasi filologico sul testo.

Difficilmente Fiore ricorre alla semplice esposizione della trama per esplicitare il senso dell'opera. Quando le varianti rispetto a messinscene precedenti non costituiscano il luogo privilegiato della critica e dell'interpretazione dello spettacolo, lo sguardo del critico si sofferma

---

<sup>145</sup> Sala. o.

allora sugli aspetti formali dell'allestimento, ai quali riserva solitamente pochissime righe.

Vediamone qualche esempio attraverso l'analisi di alcune recensioni più significative che il critico ha prodotto ad inizio stagione.

Analisi storica sull'autore, da cui scaturisce il leggero schizzo di un Hofmannsthal appassionato di 'psicoanalisi' ("teneva in posizione privilegiata gli 'Studi sull'isteria' di Breuer e di Freud"<sup>146</sup>), e analisi ideologica del testo hofmannsthaliano di 'Elettra' – che "cancella l'immagine convenzionale della Grecia classica, connotata dalla proverbiale armonia, e al posto di quest'ultima mette la frenesia (...), l'isteria" – delineano preliminarmente il testo, su cui la regia di De Rosa, per l'omonima messinscena, opera "invenzioni di straordinaria lucidità e pregnanza".

Dello spettacolo, Fiore si limita a citare la scena più significativa, quella in cui "Elettra – sacrificata la sua identità di donna (finanche i brividi di piacere del proprio corpo) all'ombra incombente del padre – tenta disperatamente di recuperarla, quell'*immagine* di sé, 'guardandosi' come in uno specchio nell'amplesso incestuoso, e per l'appunto 'selvaggio' con la sorella Crisotemide."<sup>147</sup>

Nelle righe successive lo sguardo del critico si sofferma su un aspetto tecnico dell'allestimento e diventa più analitico: Fiore parla della straordinaria invenzione di De Rosa, quella vetrata trasparente che separa il palcoscenico dalla platea, che costringe il pubblico ad ascoltare le voci attraverso le cuffie, dando ad esso l'impressione di "trovarsi dentro l'azione, di essere il personaggio che di volta in volta ha la battuta". Il tutto si esalta – sottolinea Fiore – grazie alla "magnifica prova" degli interpreti, tra cui "assolutamente splendida", Frédérique Loliée, "trasmette, insieme, la forza del mito ancestrale, l'estenuarsi di quella forza dinanzi al tramonto delle certezze mitteleuropee e il nevrotico smarrimento di un'Elettra dei giorni nostri attossicati".

Lo splendore di questa attrice colpisce particolarmente l'animo del critico-poeta che a lei dedica i versi del "Vorfrühling" hofmannsthaliano:

---

<sup>146</sup> Fiore. f.

<sup>147</sup> *Ibidem.*

“Corre il vento di primavera, / [...] vi sono strane cose/ nel suo soffiare”.<sup>148</sup>

L'erudizione è il tratto caratteristico del critico-recensore. Fiore usa la citazione come strategia di sintesi per enucleare concetti e schiudere i diversi mondi della rappresentazione, attraversando la storia, la filosofia, la letteratura. Il suo allora è un lavoro di scavo e di interpretazione, qualcosa che si muove tra l'archeologia e la maieutica, capace di riportare alla luce gli “strascichi” di significati, che un testo e uno spettacolo porta con sé, e di ordinarli secondo un senso.

Così il Martinelli di “Salmagundi” diventa ‘Voltaire’ che “nel castello del barone di Thunder-ten-tronckh mette in bocca a Pangloss, il precettore di Candido, la sottile sentenza: «Coloro i quali hanno affermato che tutto va bene, han detto una castroneria. Bisognava dire che meglio di così non potrebbe andare».»<sup>149</sup> Ma si tratta di una messa in caricatura, per cui “la dottrina lebnitziano-wollfiana” del ritenere di vivere nel migliore dei mondi possibili diventa paradossale di fronte ad una situazione in cui le guerre e i disastri naturali porterebbero ad affermare il contrario.

Se al posto del castello del barone di Thunder-ten-tronckh ci fosse l'Italia “di un modesto ma non meno esorbitante Cavaliere d'Arcore” e, se al posto del 2094, ci trovassimo nel 2004, “non resterebbe che rifare del Belpaese una monarchia e chiamarla per l'appunto Salmagundi”, parola strana e obsoleta, di cui Fiore non esita a fornire l'etimologia:

“...parola che nell'inglese d'inizio Ottocento (vedi «Salmagundi: o ghiribizzi e opinioni del signor Launcelot Langstaff, e altri» di Washington Irving) significava pressappoco «carne tritata».»<sup>150</sup>

Altrove, il gusto per la citazione permette a Fiore di tracciare una breve storia della fortuna di un testo. Avviene nel caso de *L'Avaro* di Moliere, riproposto lo scorso novembre al Bellini da un allestimento di Lavia, con una messinscena “fondata su un'intelligenza, una precisione e una coerenza, quali finora raramente s'erano viste”<sup>151</sup>.

---

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> Fiore. e.

<sup>150</sup> *Ibidem.*

<sup>151</sup> Fiore. c.

Dalle note di regia dello stesso Lavia, in cui questi dichiara di considerare l'opera molierana come una "commedia nera" o addirittura come una "tragedia", Fiore risale a Goethe, "che v'individuò il 'tragico nel senso più alto', e a Giovanni Macchia, che aveva visto nel 'catarro' e nella 'tosse', che si manifestano nel celebre dialogo tra Arpagone e Frosina, il segno del dolore dell'autore impresso nel ritratto di un personaggio comico ("una maschera, in cui il dolore dissimulato col riso diventava smorfia atroce"<sup>152</sup>). Attraverso la citazione, Fiore ripercorre le tappe significative di una storia, quella dell'interpretazione del testo. Questa storia gli permette di valutare la messinscena di Lavia non solo in senso sincronico – come farà subito dopo, soffermando il suo sguardo sugli elementi formali dello spettacolo e sulla vicenda – ma anche in una prospettiva diacronica, che esamina come l'allestimento 'laviano' si iscriva in una storia e come la storia, allo stesso tempo, si iscriva in essa per stratificazioni o per giustapposizioni. Altrove sarà la critica delle varianti, che si innesta su questo tipo di analisi diacronica, a permettere al critico di "interpretare" lo spettacolo in relazione al passato, attualizzando o rendendo esplicita l'attualizzazione della messinscena e, altresì, l'operazione registica.

Nello spettacolo di Lavia l'operazione registica sta in una lettura del testo molierano che fa del suo personaggio principale, l'Avaro, "un naufrago della vita". Di qui "la splendida scena di Carmelo Giammelo, che fa debordare fino in platea un ingombro di relitti, da una carcassa di barca a brandelli di vela, e più dietro, su una distesa di sabbia, colloca una gigantesca dimora sghemba e semidiroccata su cui, all'apertura del sipario, s'abbatte un'autentica tregenda di lampi, tuoni e pioggia"<sup>153</sup>.

Il tema della coerenza registica induce Fiore a soffermarsi su alcuni punti significativi della vicenda. Così la tosse dell'Avaro è riproposta in scena dall'inizio alla fine, "accompagnata dalla reiterata comparsa di un fazzoletto sporco di sangue"<sup>154</sup>, mentre Arpagone, vittima della sua "fissità monomaniacale" si rifiuta di pronunciare la parola 'diecimila', per evitare che si pensi al numero degli scudi custoditi nella sua famosa cassetta.

---

<sup>152</sup> *Ibidem.*

<sup>153</sup> *Ibid.*

<sup>154</sup> *Ibid.*

La cassetta (variante rispetto al testo) non si trova nel giardino: l'Arpagone di Lavia la ha appesa al soffitto, "e a lungo la vedremo danzare nell'aria alla fine anche dopo che lui sarà morto": perché la cassetta di Arpagone acquista un valore metafisico – sottolinea Fiore – essa "rappresenta l'idea stessa del Denaro e del Potere che ne deriva."<sup>155</sup>

Lo stesso tipo di analisi che porta a valutare i rapporti tra il testo e la messinscena attraverso un confronto diretto tra i due termini, si ritrova nella recensione allo spettacolo di Toni Servillo, l'allestimento di *Sabato, domenica e lunedì*, "uno dei migliori spettacoli visti negli ultimi anni" e dei più interessanti, in quanto entra "nella discussione sulla necessità di leggere l'opera di Eduardo con gli occhi di oggi, senza timidezze reverenziali ed oltre gl'interessi commerciali"<sup>156</sup>.

Dopo aver reso omaggio alla recitazione "eccellente" degli attori, di cui fornisce una lista lunghissima, Fiore affronta il testo, individuandone il nucleo tematico, la metafora che lo percorre per intero.

Il ragù è il filo conduttore del *plot*. Simbolo di un'epoca in cui la famiglia era ancora un valore, "metafora di un'usanza rituale", il ragù diventa "lo scudo dietro al quale porsi" per ripararsi dalle bruttezze della vita, e assume lo stesso valore della 'forma', "teorizzata e adottata da Enrico IV, il personaggio-chiave di quel Pirandello che Eduardo considerò sempre, ed esplicitamente, il suo maestro."<sup>157</sup> Rispetto al testo, Servillo "porta alla luce un Eduardo *sotterraneo*" che oscilla "tra realismo e mistificazione", tra "l'odore delle cipolle che si spande in sala" e "lo svolgersi dell'azione su una pedana inclinata con gli arredi che 'galleggiano' nel vuoto, quasi l'equivalente dei sentimenti (...) smarriti dei personaggi"<sup>158</sup>. Ma lo scarto più evidente e significativo si avverte in un finale completamente diverso dall'epilogo consolatorio del testo eduardiano. E Fiore lo evidenzia con una precisione filologica che non ha pari tra i suoi colleghi:

"Di conseguenza, viene completamente cancellato il finale compromissorio e consolatorio (e per l'appunto in perfetto stile pirandelliano) voluto da Eduardo: Peppino Priore dice a Luigi Ianniello «Ragionie', io ieri vi stavo sparando» esattamente come se

---

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> Fiore. a.

<sup>157</sup> *Ibidem.*

<sup>158</sup> *Ibid.*



dicesse «Ragionie', anche oggi io vi vorrei sparare»; e tagliato il dialogo conclusivo (Elena: «[...] Avete fatto pace?» - Rosa: «Sì, sì... abbiamo fatto pace» - Elena: «Meno male, è finito tutto» - Rosa: «No, signo', io credo che è cominciato adesso»), il saluto che Rosa doveva mandare dal balcone a Peppino si trasforma in uno scuotere il capo con aria enigmatica. Perché il famoso ragù avvelenato era e avvelenato rimane.”<sup>159</sup>

L'attenzione alla drammaturgia dei testi, attraverso un lavoro filologico su cui si innesta la critica delle varianti, rivela la tendenza del critico, e di una buona parte del teatro attuale, a considerare la messinscena come “concretizzazione scenica” di un testo, rispetto al quale lo spettacolo si pone in un rapporto di causa-effetto. Analisi diacronica e sincronica dello spettacolo spostano invece l'attenzione del critico sull'oggetto dello sguardo a metà tra una ‘logica del processo’ e una ‘logica del risultato’ di grande interesse per la comprensione dell'operazione registica e l'interpretazione dello spettacolo. Il gusto per la citazione istituisce invece una fitta rete di relazioni, che permettono di incrociare i diversi livelli di lettura dello spettacolo e del testo, portando ad un arricchimento del senso e della comprensione, e questo avviene in Fiore anche attraverso una scrittura spesso empatica, che in alcuni casi fa pensare ad un “montaggio delle emozioni”, tuttavia lineare e resa interessante dalla cultura ‘ostentata’ dal critico.

Il punto di vista è definito più spesso da una relazione empatica che Fiore istituisce con lo spettacolo: questo tipo di rapporto pregiudica la valutazione, che più o meno implicitamente, è possibile leggere tra le righe. Del resto l'approccio colto allo spettacolo, in ultima analisi, orienta l'interesse del critico verso il senso dell'operazione registica e su questa il critico esprime il suo accordo o disaccordo, rendendo esplicito il giudizio di valore.

---

<sup>159</sup> *Ibid.*

### 3.8 Renato Palazzi per Il Sole 24 Ore. Dal ‘testo’ alla ‘polemica’.

La cadenza settimanale con cui Il Sole 24 Ore pubblica l’inserto culturale domenicale, con una pagina dedicata agli spettacoli più importanti andati in scena nel corso della settimana, permette a Renato Palazzi uno studio maggiore sullo spettacolo da recensire e uno sguardo più meditato, che si avverte percepibilmente nelle sue recensioni, ove l’ansia del raccontare tutto e tutto in fretta svanisce in una sintassi scorrevole e cadenzata, nel gusto per le citazioni e nei lunghi indugi sul testo. Verso quest’ultimo Palazzi mostra a volte un interesse e una predilezione maggiori rispetto alla necessità di offrire una visualizzazione dello spettacolo.

Il modo in cui Palazzi conduce la sua analisi, antepoendo all’illustrazione dello spettacolo, un’ampia introduzione del testo messo in scena, discettando di storia del teatro drammatico, di arte e di storia della regia, conferisce alle sue recensioni un’impostazione fortemente soggettiva, che rivela la solida cultura dell’uomo di teatro e la volontà di una trattazione che non si esaurisca nel mero resoconto cronachistico dello spettacolo.

“Si possono intuire le ragioni per cui Antonin Artaud aveva voluto allestire personalmente, nel ’28, ‘Victor o i bambini al potere’ del suo amico surrealista Roger Vitrac”<sup>160</sup> – esordisce Palazzi nella recensione che parla dello spettacolo omonimo messo in scena al Carignano di Torino da Mario Missiroli lo scorso dicembre – e, dopo aver spiegato queste ragioni, individuandole in “quel tanto di non detto, di segreto e misterioso che quest’opera ancora suggerisce”, in “quel senso oscuro di catastrofe che si insinua fra le sue pieghe”<sup>161</sup>, Palazzi si dilunga ampiamente sul testo di Vitrac, fornendo un commento lucido e un’analisi letteraria (invece che la semplice trama), parlando di “società in decomposizione” (quale sfondo socio-culturale della vicenda) e di smascheramenti dei “vizi” e delle “ipocrisie del milieu borghese”, citando Strindberg e Ionesco come i due poli drammaturgici tra cui si colloca l’opera, definita un “affascinante pezzetto di storia del teatro”, ricordando un giudizio di Kantor (che aveva definito Ida Mortimer, donna ricchissima e bellissima ma affetta da

---

<sup>160</sup> Palazzi, j.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

flatulenza, la “messaggera della morte”) e l’allestimento del ’69 firmato dalla Compagnia dei Giovani, prima di passare allo spettacolo di Missiroli, di cui si dice soltanto che “è più sghembo, più ruvido, grazie anche alla straordinaria ‘maschera’ creata da Paolo Bonacelli, un enorme scolareto insieme comico e agghiacciante, il volto atteggiato a una smorfia eternamente perplessa, in una fissità sempre più ‘nera’ e ‘ossessiva’.”<sup>162</sup>

Pochissime righe per parlare dello spettacolo torinese a fronte di una trattazione molto più ampia che rivela un interesse prevaricante per il testo e un’adesione maggiore all’opera di Vitrac che all’allestimento di Mario Missiroli, cui Palazzi non risparmia il giudizio, non del tutto positivo, quando afferma che lo spettacolo si inceppa “nella disarmante pochezza di molti attori di contorno”.

Se sul testo Palazzi si sofferma per un’analisi che è soprattutto letteraria, quando l’opera presenti invece determinanti aspetti drammaturgici, l’interesse del critico si dirige prevalentemente sui valori teatrali dell’opera, su quegli elementi del testo che hanno un’evidente resa scenica, trama compresa.

La recensione allora cerca di riassumere l’intreccio ma lo fa evidenziando il marchio del critico, che anche su un dato oggettivo interviene ad apporre la propria soggettività attraverso uno stile personalissimo, che non evita la retorica.

“Quante trame parallele si intrecciano nella vicenda de *La Centaura*, il dramma seicentesco di Giovan Battista Andreini che Luca Ronconi ha allestito allo Stabile di Genova? Quante coppie di gemelli turbinosamente separati dalla nascita si ritrovano in circostanze fortunate? Quante agnizioni di fratelli smarriti, di figli spietatamente dispersi dai genitori vi si contano? E quanti sono esattamente (alzi la mano chi è riuscito a contarli) i cadaveri che si accumulano in quella che è forse la più clamorosa ecatombe finale nella storia del teatro?”<sup>163</sup>

Inizia così la recensione de “*La Centaura*” di Ronconi, allestita per lo Stabile di Genova l’ottobre scorso, una serie di domande retoriche che rivelano la complessità del testo e lo sforzo di Palazzi ad offrirne un resoconto adeguato. E la retorica prosegue anche nelle righe successive, in cui si spiega come il testo intrecci i tre generi (“una contaminazione di

---

<sup>162</sup> *Ibid.*

<sup>163</sup> Palazzi, c.

epoche, generi, stili”<sup>164</sup>), Commedia, Tragedia e Pastorale, in una trama intricatissima, che il critico non proverà “*neppure a riassumere*” ma di cui poi racconta l’esordio con “il ricovero in manicomio di due finti pazzi per amore, con la loro fuga in mare e il loro incontro con i loro ‘doppi’”, mentre “un ipotetico Re di Rodi e di Creta” ha avuto in sorte “una figlia centaura e una normale”. “E’ *inutile* aggiungere che la centaura e il centauro hanno avuto a loro volta un figlio totalmente ‘humano’, perciò odiato e rifiutato dal padre”<sup>165</sup>, e via di seguito fino alla morte di tutti i personaggi. Nonostante le (false) ritrosie del critico, la vicenda viene illustrata dall’inizio alla fine e lo stile particolare permette di renderne la complessità e la particolare drammaturgia, quella *machinerie* e quella meraviglia barocche che “tanto attirano Ronconi, o che almeno sollecitano una delle sue due anime creative, quella più portata ad un teatro-teatro, così diametralmente opposta all’altra faccia dell’artista capace dell’acuminata sfida intellettuale di *Infinities* o delle ardite sperimentazioni tecnologiche di *Lolita*.”<sup>166</sup>

Rispetto ad una vicenda tanto complessa, il talento di Ronconi si esprime allora nell’ “impeccabile fermezza con cui governa una materia tanto debordante” mentre la scenografia di Margherita Palli non è da meno, nel tentativo di eguagliare la *machinerie* del testo con “vascelli simili a quelli dell’*Orlando furioso* che navigano immobili su una piattaforma girevole, il mago che cala nell’incantato bosco di cipressi su una sorta vetero-ascensore” e centauri e centaurina dotati di “strepitose propaggini equine”, tra cui spicca la Melato di cui non si può tacere “la grande bravura”, impegnata com’è in un “esercizio auto-ironico (...) nell’impaziente scalpitare con i suoi zoccoli da cavallo.”<sup>167</sup>

Se il testo è più spesso al centro delle recensioni di Palazzi e tradisce la propensione del critico ad uno sguardo che va oltre lo spettacolo per approdare al drammaturgo e alla sua opera, altre volte lo spettacolo di sperimentazione sembra catturare l’interesse di Palazzi.

---

<sup>164</sup> *Ibidem.*

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> *Ibid.*

<sup>167</sup> *Ibid.*

Allora il suo sguardo si fa più analitico e si traduce in una scrittura che tende da un lato alla visualizzazione dello spettacolo – senza tuttavia preoccuparsi di rendere l'immediatezza emozionale dell'azione scenica – dall'altro a penetrare i corpi e il movimento generale dell'azione, per spiegarne gli scarti, le tensioni, le contraddizioni. Il testo è presente ugualmente in questi casi ma in un rapporto più equilibrato con l'analisi della messinscena. L'indagine è ancora un'indagine letteraria che mette in luce il tessuto ideologico dell'opera, ma tale tessuto diventa indispensabile per passare all'analisi degli elementi tecnico-formali dello spettacolo. Attraverso l'analisi del testo, del suo contenuto ideologico, l'indagine sui momenti dello spettacolo chiarisce e il significato di determinate azioni sceniche, altrimenti inspiegabili o date per gratuite, e il loro movimento tutt'altro che semplice all'interno di apparati scenografici anch'essi fortemente significativi, attraversati spesso da una potenza metaforica che si chiarisce soltanto nel confronto col testo e con la realtà.

Così i protagonisti di *Orgia* (testo pasoliniano “allestito da Pasolini stesso nel '68”)<sup>168</sup> che, “pur praticando un sesso cupo e autodistruttivo, pur possedendosi, violentandosi, straziandosi fino all'assassinio e al suicidio”, parlano di paesaggi (“qualche paese dai muri bianchi, qualche campanile fra i campi, qualche fiume, qualche tramonto...”) – come Palazzi scrive nella parte introduttiva – evidenziano in scena “un'intima dicotomia, uno scarto tra la tensione dei corpi al piacere e al dolore estremi”<sup>169</sup>. È la percezione di una perdita, quella del “mondo contadino” – spiega Palazzi – il senso di un vuoto sociale e antropologico, “di una perdita di identità” a spingere i personaggi a ferirsi e a torturarsi, un modo per “colmare l'euforia e l'angoscia di questo vuoto, per reagire alla rassegnata rispettabilità borghese e cittadina che ha sostituito i valori antichi”<sup>170</sup>. Solo in questo modo si spiega in scena quel “flusso verbale che si muove sempre in una diversa sfera temporale e geografica” degli attori, nell'allestimento curato da Andrea Adriatico per Teatri di Vita di Bologna, quella fisicità esasperata, di corpi che si maltrattano, che si strusciano, che si masturbano. Solo in questo modo diventa comprensibile quello “spazio astratto”, dalla

---

<sup>168</sup> Palazzi. e.

<sup>169</sup> *Ibidem*.

<sup>170</sup> *Ibid*.

geometria imprecisata, in cui è stato ambientata la vicenda, quella “sorta di tunnel nero che è un anfratto della coscienza, un collegamento sotterraneo tra passato e futuro, ai cui sbocchi non si vede tuttavia la luce né da una parte né dall’altra”<sup>171</sup>.

In maniera del tutto analoga, nel recensire<sup>172</sup> “La scimmia” di Emma Dante, andato in scena al Teatro Garibaldi di Palermo lo scorso ottobre, Palazzi comincia la sua trattazione restituendoci un breve significativo affresco del romanzo di Tommaso Landolfi che “apre inquietanti prospettive metafisiche”: la scimmia che fugge nottetempo nella chiesa vicina in cui divora le ostie e manovra gli “apparati della messa”, appare sacrilega agli occhi delle due vecchie bigotte. La scimmia viene allora “affidata a due preti perché sia processata e condannata a morte.” Ma uno dei due, il più “aperto” vede invece in lei “la candida consapevolezza dell’animale”, “un’oscura espressione della volontà e forse persino della presenza divina”. All’esposizione del testo fa seguito l’analisi dello spettacolo della Dante, che va oltre l’opera di Landolfi, immaginando che “la bestiola, fuggendo, salti su una croce, assumendo per un attimo la posa del Cristo morto”. Di qui l’attenzione agli aspetti formali della rappresentazione che punta sulla “fisicità delle immagini”, e allora Palazzi descrive la scena “quasi nuda” – uno sfondo ricoperto da “un telone bianco”, un tavolo che funge da altare – in cui si succedono le “movenze ripetitive, disarticolate” delle due zitelle, quel loro “prostarsi a terra e ingoiare rosari” che evoca “una fede ottusa, un po’ pagana nei suoi isterici abbandoni”, mentre “la lascivia” con cui le due zitelle “pregando si calano le mutande”, mostrando una “carnalità mortificata”, istituisce un parallelo molto forte tra “gli impulsi insensati” della scimmia e “le meccaniche liturgie” dei fedeli zelanti.

Lo spettacolo della Dante è fortemente provocatorio e mostra scene di grande impatto visivo, che tuttavia Palazzi riesce a rendere palpabili attraverso una scrittura che, pur non essendo emozionale, descrive i movimenti principali dello spettacolo, offrendone al tempo stesso un’analisi e una visualizzazione. Non manca tuttavia la valutazione degli interpreti, che quasi sempre Palazzi limita al “primo attore” o alla “prima attrice” mentre trascurava perfino di nominare gli altri attori del cast.

---

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> Palazzi. b.

È soprattutto lo stile a caratterizzare le analisi di Palazzi, una scrittura pacata e molto chiara, sostenuta evidentemente da una profonda conoscenza del teatro, che permette al critico di organizzare la materia delle sue indagini in un modo che risulta facilmente comprensibile.

Un ruolo importante lo gioca il tempo: Palazzi non scrive per il giorno dopo, come avviene per molti suoi colleghi di altre testate giornalistiche, le sue recensioni si pubblicano una volta a settimana, dunque, col tempo di prepararle, di meditarle e di riscontrarle eventualmente con il testo dell'autore.

Questo modo “dotto” di condurre l'analisi può sembrare l'esito di uno sguardo imparziale, capace di rendere molto oggettive le trattazioni (sicuramente oggettiva è l'analisi del testo) di Palazzi. La soggettività di chi analizza lo spettacolo nei suoi aspetti tecnico-formali non sta nell'analisi dello spettacolo che è di per sé oggettiva ma in una scelta preventiva che nasconde una parzialità di fondo nei confronti di un gruppo o di un regista, una scelta non dichiarata che si nasconde tra le pieghe dello stile. In Palazzi questa dichiarazione di parzialità è spesso offuscata dallo stile, altre volte invece si avverte fortissima, soprattutto quando il disaccordo accende la polemica e arriva fino alla stroncatura feroce.

“Non ho visto i precedenti spettacoli, sui quali non posso dunque pronunciarmi. Ma mi chiedo se il Piccolo dovesse proprio organizzare un Festival del Mediterraneo – in foro Bonaparte a Milano, nota casbah marinara – per accogliere un'abbacinante bufala come la Filumena Marturano del Teatro nazionale croato di Fiume”<sup>173</sup>

In questo modo Palazzi introduce lo spettacolo del montenegrino JagoU Marcovic, di cui lamenta il riassuntino “sbrigativo” a cui è stato ridotto il testo di Eduardo, e “il dissennato coacervo che passava dalla furtiva lacrima a O'sole mio a ogni sorta di melodia folklorica dal vago sapore meridionale”, rispetto alle promesse “spiazzanti contaminazioni fra atmosfere napoletane e ritmi tradizionali degli zingari”.

Lo spettacolo diventa subito il pretesto per la polemica aspra: perché è “sorprendente che una produzione del genere entri impunemente nel programma di una rassegna promossa (...) dal maggior teatro Stabile

---

<sup>173</sup> Palazzi. f.

italiano”. Tanto più sorprendente in un periodo preoccupante per le drastiche decurtazioni finanziarie, per cui diventa “paradossale che si investano dei soldi (...) in manifestazioni dall’incerto significato artistico, tutto sommato complessivamente inutili”<sup>174</sup>. Tanto più paradossale se si pensa che invece i grandi spettacoli, “il lavoro di Platel” o “quello di Marthaler”, non arrivano da anni a Milano. E intanto:

“...il pubblico milanese, quanto a informazione, sembra indietro di un decennio, è fermo a Dodin e Peter Brook. Intanto, Kontakthof della Bausch viaggia su tutti i palcoscenici italiani ma qui non approda, intanto il ritorno dopo una ventina d'anni di Ariane Mnouchkine - che da queste parti era di casa, avendovi presentato la prima mondiale di 1789 - e' avvenuto a Roma, mentre quassù nessuno pare essersene accorto.”<sup>175</sup>

Il disprezzo nei confronti dello spettacolo si amplia fino alla polemica nei confronti di determinate scelte teatrali, che hanno creato dei vuoti significativi nei cartelloni teatrali milanesi delle ultime stagioni, quei “ritardi storici” cui Palazzi accenna nel titolo, oltre ad una sostanziale arretratezza del pubblico.

La preminenza del testo e la predilezione ad illustrare lo spettacolo dopo una premessa socio-letteraria dell’opera – specialmente nel caso di spettacoli più convenzionali –, la tendenza a mettere in evidenza gli aspetti drammaturgici del testo e l’analisi tecnico-formale dello spettacolo – nel caso di spettacoli di sperimentazione – lo sguardo sostanzialmente oggettivo che non nasconde il disprezzo e non evita la polemica, se necessaria, la capacità di andare oltre lo spettacolo per esplorare l’orizzonte della drammaturgia o per gettare uno sguardo sulla realtà teatrale che ci circonda, il tutto “stilato” in una scrittura colta ma semplice allo stesso tempo, fanno delle recensioni di Palazzi dei brevi saggi più che delle cronache di spettacolo, per quanto il critico non venga meno alla sua funzione di cronista dello spettacolo, di “testimone” attento e interessato a ciò che avviene nella società teatrale.

---

<sup>174</sup> *Ibidem.*

<sup>175</sup> *Ibid.*



### **3.9 Tra ‘tradizioni’ e ‘tradimenti’: tre distinzioni intorno alla critica teatrale giornalistica.**

La critica teatrale si trova oggi a dover fronteggiare una difficoltà che sfida spesso le sue capacità di relazionarsi allo spettacolo. Essa deve infatti tener conto della molteplicità e della magmaticità di espressioni (artistico-teatrali) cui allude il termine stesso di “teatro”, adattare ad essa paradigmi e metodologie, attuando un continuo compromesso tra “il vecchio” della critica e il “nuovo” del teatro, tra “il saputo” (una metodologia consacrata dall’uso e dalla verifica) e “un nuovo”, “un non-saputo”, ispirato dalla pratica scenica, la quale proprio negli ultimi decenni ha trovato un terreno fertile – e su di essa ha fondato la propria identità – nella violazione consapevole di qualsiasi convenzione.

Di fronte agli spettacoli più diversi, il critico dovrebbe disporre di un repertorio più o meno collaudato di metodologie di approccio, di tecniche di analisi, di paradigmi critici, da applicare – senza nessuna pretesa di rigidità – al tipo di rappresentazione che si trova ad osservare, in modo da poter riflettere un adeguato rapporto con il proprio oggetto.

In realtà quel che emerge sempre più spesso dalle recensioni di spettacoli non è un tipo di critica che rispecchia il tipo di teatro analizzato, bensì un tipo di analisi che rispecchia un teatro “pensato” e la particolare formazione del critico, che oscilla tra una pratica testuale di impronta letteraria e una pratica scenica derivata dalla frequentazione di gruppi o di registi.

La questione nodale ruota intorno al rapporto tra testo e spettacolo nel teatro occidentale, “testo-centrico” per tradizione, sebbene sia del secolo appena trascorso il rovesciamento e la messa in discussione di qualsiasi trasmissione. Più che di ‘tradizione’ si parla infatti di ‘tradimenti’.

La critica teatrale giornalistica si muove oggi tra queste due polarità: tra ‘tradizioni’ e ‘tradimenti’, anche se i due termini non definiscono ambiti ma tendenze. È allora possibile parlare della critica militante italiana discutendo su tre distinzioni. La prima riguarda la differenza tra “testo-centrismo” e sceno-centrismo”. La seconda è tra diacronia e sincronia dell’analisi. La terza tra analisi e interpretazione. Ciascuna di queste coppie non va pensata necessariamente come esclusiva fra i due termini che la

compongono: più spesso è infatti un rapporto dialettico quello che viene ad istituirsi tra le due polarità, in grado di nascondere altri poli dialettici tra cui mostra di muoversi lo sguardo del critico e la sua opera.

Nella tradizione del teatro occidentale, il testo drammatico resta una delle componenti essenziali dello spettacolo. Qualsiasi considerazione sulla critica non può fare a meno di tener presente una simile incontrovertibile verità.

In Italia, almeno fino agli anni Cinquanta del Novecento, la storia del teatro è stata concepita, sulla scorta di D'Amico, come storia della letteratura drammatica. Il vero autore dello spettacolo, prima dell'avvento del regista, era il drammaturgo, sulla cui opera si innestava la recitazione del "grande attore". E anche dopo, con la neo-nata regia, il testo ha continuato a svolgere una funzione principe nel dirigere (e limitare) le scelte del *metteur en scene*. Nei suoi primi anni di vita, infatti, il regista è ancora il "ministro del poeta", un sacerdote preposto al culto del suo dio, il "commentatore" che si colloca alle spalle del testo, offrendosi come esegeta delle "sacre scritture"<sup>176</sup>.

Soltanto negli ultimi decenni del Novecento le cose sono cambiate radicalmente, con il riconoscimento al regista della sua capacità di imprimere un'impronta personale allo spettacolo, dunque, con l'approvazione della sua autorialità della messa in scena. Il testo drammatico allora è stato ridotto ad un pre-testo, considerato in alcuni casi come un accessorio ingombrante, o semplicemente come un accessorio, dunque, non indispensabile allo spettacolo.

Oggi è piuttosto difficile orientarsi nella molteplicità di esperienze che contraddistinguono la messinscena attuale: si va, infatti, da un tipo di allestimento più tradizionale, "letterale", del testo, ad uno in cui il testo non assume alcun valore semantico (come accade spesso negli spettacoli di avanguardia: l'ultima grande tragedia, la *Tragedia Endogonidia* della Società Raffaello Sanzio, è priva di un testo di base). Lo spazio intermedio tra questi due tipi di allestimento è sconfinato e riflette di volta in volta un rapporto diverso tra testo e scena.

---

<sup>176</sup> Puppa P., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Bari, 1990.

In questa babele del teatro, la distinzione tra una critica testo-centrica e una sceno-centrica non riflette tanto la differenza che intercorre tra le due polarità che abbiamo individuato per la messinscena odierna, quanto un tipo di approccio allo spettacolo che il critico affronta rispettivamente attraverso un'analisi del testo oppure attraverso la considerazione degli elementi spettacolari (attore, scenografia, luci, suoni, ritmo dello spettacolo, azione drammatica, situazione percettivo-comunicativa).

Ci si riferisce, ovviamente, a predominanti del discorso critico e non al discorso critico nella sua interezza.

Nell'ambito della critica giornalistica italiana, Quadri rappresenta uno dei maggiori esponenti della critica sceno-centrica. Nel suo passato di giovane critico, Quadri ha sempre considerato il regista come il solo creatore dello spettacolo e alla sua opera ha principalmente rivolto il suo sguardo, privilegiando gli aspetti tecnico-formali dello spettacolo. Le sue analisi si attestano sul versante della scena, spaziando da una considerazione della messinscena dal punto di vista diacronico ad un'analisi sincronica dello spettacolo che mira alla ricostruzione dei suoi aspetti costitutivi e alla documentazione della immediatezza emozionale della rappresentazione.

Sulla scia di Quadri, Maria Grazia Gregori analizza lo spettacolo secondo criteri propri della scena. Come abbiamo visto, il suo sceno-centrismo si attesta tra un'analisi drammaturgica dello spettacolo, secondo un modello narratologico applicato alla scena, e un'attenzione ai suoi elementi tecnico-formali, che definiscono le coordinate spazio-temporali dello spettacolo.

Al versante opposto Osvaldo Guerrieri e Masolino d'Amico rivelano un testo-centrismo culturalmente superato, inadeguato a riflettere il giusto rapporto dello spettacolo con il testo. La preferenza accordata all'analisi letteraria, che oscilla tra una delimitazione storico-ideologica dell'opera, verificata nell'esposizione della trama, e un lavoro filologico sul testo, tende a privilegiare troppo l'opera da cui pure trae ispirazione e linfa lo spettacolo.

In questo modo viene omesso l'orizzonte concettuale del regista, la serie di opzioni, di scelte critiche che hanno guidato la costruzione dello spettacolo, trasferendo il suo operato nel deserto del puro tecnicismo (che esiste sicuramente e riguarda "l'artigianalità", "il mestiere" del regista), e come

tale non riconosciuto nell'ambito più vasto della formulazione di nuove idee, nel senso di un contributo che egli e il suo spettacolo apporterebbero alla cultura.

Tra i due versanti (testo-centrismo e sceno-centrismo) si collocano la maggior parte dei critici militanti, il cui sguardo oscilla continuamente tra una maggiore/minore attenzione al testo o allo spettacolo. L'ampiezza di questo spazio intermedio non può non essere messa in relazione con il fatto che il teatro ancora oggi non sia riuscito a recidere del tutto i legami con un testo pre-esistente, sicché per gran parte i critici hanno a che fare con spettacoli che un qualche rapporto con il testo lo conservano. Quanto poi, ai fini dell'analisi, la conoscenza e l'esplicitazione di questo rapporto sia o meno importante, è da verificare.

La distinzione tra uno sguardo maggiormente rivolto al testo ed uno orientato invece sulla scena non riesce tuttavia ad esaurire la critica teatrale militante, che può essere analizzata distinguendo ulteriormente tra analisi diacronica e analisi sincronica dello spettacolo. Il distinguo ci riporta per certi versi alla distinzione tra testo-centrismo e sceno-centrismo.

L'analisi diacronica è legata all'idea che la messinscena sia un'attualizzazione, una concretizzazione di elementi contenuti nel testo. Essa si rivolge infatti alla genesi dello spettacolo, prendendo il testo come principale punto di riferimento: il più delle volte essa rivela un atteggiamento scolastico nei confronti dello spettacolo: si tratta di un lavoro filologico condotto sull'opera drammatica, a partire dalla quale si determinano le varianti dello spettacolo rispetto al testo.

Un'analisi molto simile, che però si pone sul versante della scena, riguarda lo studio della messinscena e dei suoi significati, considerati in una prospettiva evolutiva rispetto a precedenti allestimenti. È un'analisi che generalmente si applica all'allestimento di opere classiche, per capire in che rapporto la messinscena, presa in considerazione, si ponga nei confronti delle interpretazioni di un testo. Essa include solitamente un altro tipo di analisi, conosciuta come "critica delle varianti", che sceglie i vuoti, gli scarti – evidenziati nella "serie" di allestimenti (della stessa opera) presi in considerazione – come luoghi privilegiati della sua attività critica e

interpretativa, al fine di rischiarare “il senso” dell’opera e dell’operazione registica.

Entrambe le tipologie di analisi diacronica permettono, quindi, di determinare la genesi di una messinscena, vista in una duplice prospettiva, che, richiamandoci alle teorie evolutive, potremo definire, rispettivamente, “ontogenetica” e “filogenetica” dello spettacolo.

Se l’analisi diacronica resta confinata in una logica del “processo”, replicando il percorso compiuto dal regista nella costituzione della sua opera artistica, l’analisi sincronica si muove invece in una logica del “risultato”, ponendosi non più sul versante della “produzione”, bensì su quello della “ricezione”. Il critico in questo caso è poco più (o molto più) di uno spettatore che de-costruisce lo spettacolo e lo ricompone dopo averlo analizzato, attraverso un concatenamento dei suoi elementi costitutivi.

Il testo e i segni extra-testuali vengono recepiti nello stesso istante, senza che l’uno sia necessariamente anteriore o superiore agli altri: il testo drammatico, se pre-esiste, viene percepito, cioè, “accanto” e non “sopra” o “prima” dello spettacolo.

Questo tipo di analisi riguarda più spesso gli elementi tecnico-formali della rappresentazione: il suo scopo principale è quello di riproporre “lo spazio teatrale della rappresentazione”, attraverso la descrizione degli elementi che la compongono.

Il principale teorizzatore di un’analisi sincronica dello spettacolo è stato Giuseppe Bartolucci, che negli anni Settanta, introducendo la fortunata nozione di “scrittura scenica”<sup>177</sup>, ha impostato la critica e l’analisi secondo una modalità di lettura dello spettacolo che fosse in grado di restituire una “visione” e una “descrizione” della rappresentazione, cioè una “reivenzione” del suo movimento drammatico e, allo stesso tempo, un’analisi di tale reivenzione in tutti i suoi momenti costitutivi.

Oggi l’analisi sincronica dello spettacolo, in accordo con un tipo di messinscena, definita post-moderna<sup>178</sup>, è sempre più un’analisi che rimane

---

<sup>177</sup> Bartolucci 1968.

<sup>178</sup> Nella messinscena “post-moderna”, un tipo di allestimento, affermatosi in Europa nella seconda metà del Novecento, testo e scena sono considerati delle “pratiche significanti aperte”. Non si tratta più di decidere, allora, tra un testo avente un significato da trasmettere fedelmente e un testo di cui ci si può servire come materiale tra gli altri. Nella messinscena post-moderna c’è più spesso la rinuncia a qualsiasi previsione del senso: la messinscena è infatti un’installazione di elementi e materiali attivati al massimo

volutamente “aperta”, che rifiuta l’interpretazione e qualsiasi visione che ingabbi l’opera in un ‘senso’ fissato una volta per tutte.

La terza coppia di estremi, tra cui è possibile individuare la critica teatrale giornalistica, riguarda la distinzione tra analisi e interpretazione, in grado di contenere le altre polarità descritte precedentemente e di porsi specularmene rispetto ad esse.

La critica attuale che scrive sui giornali è essenzialmente analitica e descrittiva. Questo ha finito per confinare la riflessione critica in un tecnicismo strutturale che ha scalzato quasi del tutto l’interpretazione.

Delle tre attività che tradizionalmente definiscono la critica, analisi, interpretazione e valutazione, l’ultima, quello che Filiberto Menna ha chiamato “intervento assiologico o critico in senso proprio”<sup>179</sup>, è sempre meno presente nelle recensioni.

Questo fenomeno è connesso all’evoluzione della figura del critico italiano, che, negli ultimi decenni è passato alla produzione ed è diventato “promotore” o sostenitore” di una particolare ‘tendenza’ del teatro. L’etichetta del “critico che si sporca le mani” ha, infatti, giustificato in qualche modo uno sguardo meno oggettivo e una preferenza *a priori*, che ha scalzato in parte la valutazione della rappresentazione.

Tuttavia la stessa tendenza all’analisi più che all’interpretazione sembra aver reso superflua la valutazione dello spettacolo, in virtù di un approccio che a partire da un certo periodo non è stato più orientato a ricercare un senso nello spettacolo e si è limitato invece a rintracciare la logica secondo cui i sensi stessi vengono generati. In questo, l’influenza della semiotica è stato ineludibile: il teatro ha abbandonato la sfera estetica e si è dissolto nella comunicazione.

---

delle loro possibilità nello spazio-tempo della rappresentazione, per cui al critico e allo spettatore non resta altro che “osservare queste interazioni fortuite e registrare gli eventi”.

(Cfr. Pavis P 2004.)

<sup>179</sup> Filiberto Menna 1979.

### 3.10 Prospettiva del pubblico e prospettive della critica.

#### La critica come resto (II)

La tendenza della messinscena contemporanea è di negare qualsiasi legame tra testo e pratiche sceniche. Più spesso essi vengono considerati come due termini “incommensurabili”. La scena è sempre di più vista come un ambito autonomo, che non deve concretizzare un testo pre-esistente, come una pratica artistica strettamente imprevedibile dalla prospettiva del testo.

D'altra parte, però, la visione testo-centrica del teatro domina ancora ampiamente la teoria teatrale occidentale, per cui è difficile non vedere nello spettacolo una qualche forma di testualità pre-esistente. La diatriba tra testo-centrismo e sceno-centrismo si ripropone.

Per venirne fuori e trovare un compromesso, ci si può porre nella prospettiva del destinatario della recensione: quel pubblico dei lettori dei quotidiani, che il più delle volte coincide con il pubblico dei teatri.

La fisionomia di questo pubblico è abbastanza definita: si tratta infatti di un pubblico di cultura medio-alta (una cultura prevalentemente scolastica) e molto tradizionalista, disposto ad accettare l'innovazione, a scoprire una tecnica e un messaggio nuovi, ma a patto di non sconvolgere le proprie abitudini e le proprie aspettative.

Il lettore/spettatore deve essere, dunque, incuriosito, deve essere informato, deve poter disporre degli elementi sufficienti per “leggere” lo spettacolo, sia prima di entrare in teatro, sia dopo aver assistito alla rappresentazione.

È opportuno a questo punto riprendere la distinzione di Pavis<sup>180</sup> tra testo *messo in scena* e testo *e-messo in scena*. Il primo riguarda l'opera a partire dalla quale il regista costruisce lo spettacolo, il secondo il testo già messo in scena, già integrato nel continuum spazio-temporale della rappresentazione, e-messo dalla voce degli interpreti, inserito in un nuovo contesto che è l'opera del regista.

È piuttosto difficile che lo spettatore (non esperto) durante la rappresentazione faccia astrazione da ciò che percepisce sulla scena e legga, in controluce, il testo drammatico. Lo spettatore vive lo spettacolo in maniera emozionale, attraverso il proprio corpo istituisce un rapporto

---

<sup>180</sup> Pavis 2004.

diretto con la materialità dello spettacolo e la corporeità dell'attore in scena. Lo spettatore vive lo spettacolo secondo quella che è stata definita un' "erotica dell'arte"<sup>181</sup>, basata sull'investimento libidinale d'avvenimento, sulla materialità sensuale di tutti i significanti che non porta ad allontanarsi dalla materialità stessa dello spettacolo, da cui scaturiscono i significati a teatro.

Allo stesso tempo, soprattutto nel caso di messinscena di classici, lo spettatore attuerà il confronto tra lo spettacolo cui sta assistendo e la lettura passata del testo, e ancor più sarà portato ad effettuare questo confronto alla fine dello spettacolo.

Se nel primo caso il testo pre-esistente aveva rivelato la sua inutilità, di fronte ad una estetica della ricezione basata sull'immediatezza emozionale, nel secondo caso esso viene recuperato nell'orizzonte concettuale dello spettatore (più o meno esperto). Si tratta di due modi di 'vivere' e di 'leggere' lo spettacolo che convivono l'uno accanto all'altro, sono compresenti, in misura maggiore o minore, a seconda della cultura dello spettatore, durante la ricezione.

Secondo la prospettiva del pubblico, il rapporto testo/messinscena è ineliminabile per comprendere appieno lo spettacolo e soddisfare la curiosità intellettuale del lettore colto, che è portato a vedere nello spettacolo la grandiosità e la poeticità dell'opera drammatica.

Il punto di vista del pubblico non offre una vera e propria soluzione alla questione. Sarà il caso di impostarla diversamente.

Ci si può interrogare, infatti, sull'autonomia della recensione rispetto allo spettacolo e chiedersi: la recensione può fare a meno dello spettacolo di cui parla? La questione riguarda l'eshaustività della recensione e le condizioni per cui lo spettacolo possa essere compreso dal lettore senza la necessità che questi abbia assistito allo spettacolo.

L'autonomia della recensione e la sua exhaustività sono evidentemente connessi al suo destino di sopravvivere all'effimero della rappresentazione teatrale: la prima si pone come necessità (la recensione "resta", la sua autonomia si realizza nel momento in cui lo spettacolo conclude la sua

---

<sup>181</sup> E' questa la prospettiva di Lehmann, della Sontag di "Against the interpretation and Other Essays" (ed. it. , *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondatori, 1997) e di Barthes.



circuitazione), la seconda come possibilità, verificabile nella sfera del futuro.

Entrambe (autonomia ed esaustività della recensione) possono essere assunte per delineare i termini su cui impostare la questione: la recensione è valutabile secondo un criterio di ricettività immediata che, però, non deve escludere la prospettiva futura.

È cioè necessario vedere la recensione come uno dei luoghi della riflessione critica e come un documento, come una testimonianza, da leggere in una prospettiva storica.

Allo stesso modo in cui noi possiamo leggere oggi le antologie degli scritti critici di un cronista del Novecento e capire l'orizzonte teorico che faceva da sfondo ad un certo teatro, dovremo concedere anche ai posteri la possibilità di studiare e capire il teatro alla svolta nel terzo millennio.

La recensione rientra in quella che Taviani ha definito "lo spazio letterario del teatro"<sup>182</sup> e non può fare a meno di calare l'opera recensita in un orizzonte di senso.

Una simile prospettiva include e supera la diatriba testocentrismo/scenocentrismo. Certamente la sola analisi tecnico-formale dello spettacolo, valutato in una prospettiva storica che non si riduca al presente, risulterà insufficiente senza un'interpretazione dell'opera, che può derivare da uno studio che tenga conto della genesi dello spettacolo (rapporto con una qualche testualità) e delle sue premesse teoriche (storiche, sociali, filosofiche in senso lato), da uno studio, cioè, che da una parte reintroduca le intenzioni del regista, rischiarando il rapporto che l'opera condivide con la società e con la sua epoca, dall'altro riesca a valutare l'apporto in termini di novità dello spettacolo.

Il nuovo allora dovrà essere riferito non più alla forma, intesa come il luogo attraverso cui si manifesta il linguaggio, ma alla 'visione' che l'opera schiude dei nuovi mondi possibili. Significherà introdurre l'opera in una prospettiva ermeneutica, capace di liberarla dalle classificazioni e dalle divisioni dei "generi" o dall'inutile entusiasmo che deriva dal trovare o dal voler trovare nello spettacolo il riflesso delle proprie teorie.

---

<sup>182</sup> Taviani 1995.

La prospettiva ermeneutica asserisce e rivaluta fortemente l'idea della critica come 'resto'. Il suo valore testimoniale rigetta il parassitismo cui l'ha ridotta l'arte critica del regista, le offre una possibilità di riscatto all'inutilità decretata dal mercato, sia in virtù di una sua sopravvivenza all'opera d'arte, sia in virtù di una funzione che è in grado di garantirle un'autonomia di ruolo e l'alto valore culturale, storico, sociale di questo ruolo.

## Conclusioni

### 4.1 Un possibile futuro per il critico di teatro

La crisi interpretativa della critica odierna rivela una profonda perdita di fiducia in alcune delle categorie storiche e filosofiche che reggevano il discorso critico fino a qualche decennio fa. Le continue rotture con il passato, avvenute nel corso del Novecento, nella scienza, nella filosofia e nell'arte, hanno ripetutamente azzerato i codici del pensiero critico, costringendo quest'ultimo a rifondare ogni volta il proprio statuto. La linearità della storia, messa in crisi dal nietzscheano Eterno Ritorno dell'Uguale, sembra essere stata riabilitata come linearità spezzettata, fatta di molteplici segmenti, caratterizzati da una diacronia resa complessa dalla simultaneità di eventi paralleli e 'transitori'. Un "mettere accanto" ha affermato l'inesistenza di qualsiasi rapporto tra le cose e gli eventi, che sembrano sussistere in un non-tempo o in un tempo privato del passato e del futuro, una sorta di continuo presente che all'improvviso si spegne nel nulla.

La storia, intesa come passato, nei pochi casi in cui è stata riabilitata, ha dato vita ad una poetica citazionista, che ha inteso la storia come un passato di forme, come un repertorio di 'pezzi', da prelevare privati di qualsiasi rapporto con il proprio tempo. L'idea stessa della 'rottura' ha reso impossibile il confronto, e la dialettica hegeliana è venuta meno, dapprima con l'eliminazione del terzo momento, la sintesi, intesa come riaffermazione potenziata dell'affermazione iniziale, subito dopo con l'eliminazione di qualsiasi contrapposizione tra tesi e antitesi.

L'assenza di giudizio e il rifiuto programmatico da parte della critica odierna di avanzare giudizi di valore costituiscono l'affermazione di un'impotenza, non solo di fronte all'arte ma anche di fronte alla Storia e al presente, un'incapacità a spiegare il reale, che viene percepito sempre più come contingente e transitorio. La perdita di fiducia nella storia come insieme di categorie attraverso cui spiegare il presente ed aggiornare il passato ha condotto ad una contemporaneità priva di punti di riferimento stabili, cui affidarsi per rifondare il discorso critico su basi solide. Si continua a voler "sostare nel frattempo", a dichiarare l'impossibilità di

servirsi della prospettiva storicistica, si afferma una ‘transdisciplinarietà’ come metodo interpretativo privilegiato, che giustifichi l’impurità di approcci critici differenti e irregolari, anche a rischio di essere “contraddittori” e “indisciplinati”. All’impossibilità del confronto, la critica teatrale più recente<sup>183</sup> ha, tuttavia, sostituito il forsteriano “only connect”, la capacità di creare visioni forti, di stabilire connessioni, di tessere un filo tra un evento di natura artistica e il reale, di individuare percorsi che siano frutto di uno sguardo e che affondino in un orizzonte di senso critico, culturale e contemporaneo, ma ancora una volta stando all’interno di una sospensione, che non consente al discorso critico di darsi come assoluto e fondato una volta per tutte.

Oggi la critica intesa come momento assiologico e valutativo non esiste. Il critico è un critico che rischia poco o che non rischia affatto.

Nonostante tutto, non si può dire che la critica di teatro sia finita. Sui quotidiani, sulla stampa periodica e su quella specializzata, nella produzione saggistica, la critica continua a produrre racconti di spettacoli che sono ‘visioni’ di rappresentazioni, più o meno oggettive.

Le trasformazioni epocali che negli ultimi decenni hanno attraversato variamente l’arte e la critica, modificando la percezione dei rispettivi ambiti di pertinenza (l’arte che si fa critica e la critica che diventa artistica, ‘creativa’ e passa dietro le quinte), hanno dilatato enormemente lo spettro delle identità del critico, il quale ha smesso del tutto la veste di re-censore, passando da una militanza appassionata e battagliera al compromesso con le istituzioni del mercato e delle comunicazioni.

Finchè l’arte e il teatro continuano, l’esistenza della critica resta pienamente giustificata. Al di là delle forti limitazioni imposte dal mercato delle informazioni, occorre oggi alla critica uno sguardo più unitario, meno derivativo della pratica artistica, e, forse, un’identità più forte, meno frammentata, che sia in grado di staccarsi dai recinti dell’arte per assurgere a considerazioni generali sulla cultura e sul mondo. L’affermazione di un ‘io’ critico audace, in grado di farsi sentire e ascoltare, è oggi avvertita come una necessità improrogabile, come una metamorfosi indispensabile verso l’unità (anche dei luoghi del far critica).

---

<sup>183</sup> *Il critico impuro*, in “Lo straniero”, a.VII, ottobre 2003, n.40.

La ricerca di un'identità deve partire dalla ricerca di un pubblico. Questo pubblico il critico deve forgiarselo intervenendo laddove le istituzioni si dimostrano più inadempienti, sostituendosi alle istituzioni nel creare un bisogno per il teatro, un'educazione al teatro.

Una prossima incarnazione del critico potrebbe essere allora quella dell'educatore della "terza area" nelle scuole medie superiori, e, ad un livello più elevato, nelle Università. La breve stagione del teatro d'animazione<sup>184</sup> e la nascita di varie associazioni di teatro-ragazzi (tra cui l'As.T.Ra, nata nel '77 in seno all'AGIS), con lo scopo preciso di promuovere un connubio sempre più forte tra queste due realtà, hanno affermato l'importanza di promuovere simili iniziative. L'effetto più evidente di quelle esperienze è stata una discreta diffusione nelle scuole (soprattutto del nord-Italia) di laboratori di "teatro agito", oggi promossi da compagnie locali in collaborazione con qualche insegnante 'illuminato'.

Accanto a questi laboratori del 'fare' teatro (e in stretta collaborazione con essi), bisognerebbe tuttavia promuovere anche laboratori di critica, tenuti da esperti di teatro, fondati su un 'vedere' e un 'capire' teatro, in cui la comprensione dei diversi linguaggi scenici e la considerazione delle passate stagioni del teatro e dell'arte porti gli allievi ad uno sguardo più acuto e ad una consapevolezza superiore sul presente, non solo del teatro.

La validità di simili laboratori sarebbe tutta da verificarsi sugli effetti collaterali e non sulle finalità: innanzi tutto la formazione di un pensiero critico che parte dallo sguardo (il cui oggetto è più complesso della realtà, e richiede, quindi, un'elaborazione maggiore), in secondo luogo l'educazione al gusto artistico, oggi disperso in un'estetizzazione diffusa della vita, infine la comprensione della specificità del teatro e il bisogno di continuare a tenerlo in vita.

La diffusione della cultura teatrale a partire dalle scuole potrebbe prospettare una soluzione ad uno dei dibattiti intorno a cui si sono accese le

---

<sup>184</sup> La fase storica del teatro di animazione compie la sua parabola storica tra il 1968 e il 1975. Valori artistici e pedagogici sembrarono trovare nella scuola un terreno di sperimentazione comune. Ben presto le esperienze di animazione rivelarono, avendo dato vita a pratiche innovative, risultati eccedenti rispetto all'ambito di riferimento scolastico. Ma esse non poterono essere rinnovate per via di un incrinarsi dei rapporti tra la scuola e il teatro, che sovvenne a partire dalla seconda metà degli anni settanta. Dopo essere intervenuta con modalità d'avanguardia, l'esperienza dell'animazione si trovò infatti di fronte alla necessità di un inquadramento curricolare, rispetto al quale la scuola si trovò impreparato, e che non è mai avvenuto. Cfr., Gallina Mimma, *Organizzare teatro*, Franco Angeli editore, Milano 2001.

aspre polemiche degli ultimi anni tra i critici militanti e gli organi d'informazione: la mancanza o la perdita di un pubblico teatrale ha spesso condotto questi dibattiti nelle strettoie di un vicolo cieco, da cui è risultato impossibile uscire seguendo la logica dei media. Se i critici infatti consideravano la perdita del pubblico come la conseguenza di una riduzione della visibilità della critica nei mezzi di informazione, le redazioni giornalistiche hanno addotto la perdita dei lettori come causa della riduzione degli spazi concessi alla critica, giustificando simili limitazioni in nome di una supposta demagogia del pubblico.

La necessità di creare tra i giovani stimoli e curiosità per il teatro è stata variamente avvertita anche dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, che negli ultimi anni, accanto al prestigioso "Premio della critica", assegnato ogni anno al migliore attore, al miglior regista e al miglior testo scritto, organizza spesso nelle scuole dei concorsi a premio per la migliore recensione, scritta su uno degli spettacoli in programma nel cartellone della città di riferimento.

La formazione di un critico-educatore potrebbe partire proprio dai numerosi contatti che tale associazione ha intrattenuto e intrattiene con docenti e insegnanti e critici sparsi in diverse regioni d'Italia: creare una rete di educatori, che faccia riferimento ad un organismo unico in tutta la penisola, costituirebbe un progetto culturale e commerciale insieme, da realizzare in collaborazione con le scuole e con i teatri (da cui ricevere sovvenzionamenti in un connubio tra cultura e pubblicità di spettacoli), e risponderebbe ad una delle finalità per cui si è costituita l'ANCT, animata fin dalla nascita dalla precisa volontà di fare e diffondere cultura teatrale.

In anni dominati da visioni apocalittiche della critica, il futuro della critica è da giocare sul presente. Senza un pubblico in grado di ascoltarlo, il critico non ha ragione di esistere. La comunicazione avviene tra due poli, tra un emittente e un ricevente, e il fatto che negli ultimi anni il destinatario sia stato individuato sempre di più all'interno dello stesso meccanismo teatrale, ha condotto alla chiusura di un cerchio, oggi animato da tutt'altri interessi, rispetto ai quali la critica e la cultura teatrale risultano ingombranti preoccupazioni, di scolastica reminiscenza.

## *Appendice*

### **I Convegni e l'ANCT: i laboratori della critica. Intervista a Giuseppe Lotta, Presidente dell'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro**

**Con quali finalità è nata l'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro e perché si è avvertito nel '69 la necessità da parte di alcuni critici di costituirsi in associazione?**

Intanto bisogna tener presente il clima culturale di quel periodo di forte fermento e l'esplosione del teatro d'avanguardia che mette in discussione la figura del critico tradizionale. Di qui la necessità da parte dei critici di teatro e dei maggiori quotidiani di capire che cosa si stesse smovendo nelle acque del teatro, di trovare gli spazi, soprattutto, per riflettere sui cambiamenti che stavano avvenendo in quegli anni, nel teatro e, parimenti, nella critica. Si è capito subito che la critica teatrale non poteva essere limitata ai soli critici dei giornali. Una delle prime ipotesi di lavoro fu, infatti, quella di aprire l'associazione alle varie figure del teatro in modo da creare una "associazione di cultura teatrale", che comprendesse anche quei docenti universitari di teatro che allora erano pochissimi e non riuscivano a costituirsi in associazione (erano per lo più professori di inglese che avevano anche l'incarico di letteratura teatrale o professori di francese che avevano anche l'incarico di storia del teatro), che comprendesse anche gli organizzatori teatrali. Naturalmente il nucleo forte era costituito dai critici militanti che scrivevano su quotidiani importanti, dapprima De Monticelli, poi Renzo Tian, Coesio, Aggeo Savioli, Enrico De Chiara. C'era ovviamente la stampa indipendente e anche quella dalla marcata tendenziosità politica: Aggeo Savioli scriveva sull'Unità e De Chiara sull'Avanti...

**La nascita di un'associazione nazionale di critici ha inevitabilmente creato un rapporto dentro/fuori: qual era la linea intorno a cui vi riconosceate e vi riconoscete tuttora? Cosa significava essere fuori?**

La linea seguita era quella di fare “cultura teatrale” soprattutto attraverso i critici militanti, che allora erano gli unici depositari di un sapere teatrale fondato sul presente: lo studioso di teatro in quel periodo era il critico teatrale che scriveva sui giornali. Allora, infatti, non esisteva ancora una figura accademica del critico ben definita, quei pochi professori che si occupavano anche di teatro avevano invece una formazione per lo più linguistica, letteraria.

La nascita dell'Associazione Nazionale di Critici di Teatro non ha mai creato un vero divario tra un ‘dentro’ e un ‘fuori’. L'associazione era aperta a tutti...poi ovviamente c'era il critico che non era interessato: Quadri, per esempio, (e pochi altri critici, in verità) non ha mai fatto parte dell'ANCT, non ha mai voluto iscriversi.

**C'è stato un periodo in cui l'Associazione ha avuto un forte potere a livello istituzionale?**

L'ANCT ha sempre avuto, fin dalla sua nascita, un forte potere a livello istituzionale. Fino alla presidenza di Tian l'associazione ha avuto una grossa forza contrattuale, e non a caso le due città che si trasmettevano le presidenze erano Roma e Milano: i rapporti con il potere erano molto stretti, proprio per la vicinanza al mondo politico, agli enti. Questo significava possibilità di finanziamenti e, di conseguenza, anche possibilità di tentare una politica teatrale, di *tentare* più che di *fare*, dal momento che la critica in Italia non ha mai avuto una forza tale da incidere realmente sulla cultura teatrale italiana. La forza reale di quest'associazione è stata sempre e soltanto quella di far luce sui problemi del teatro, di portarli all'attenzione nazionale, cercando di prospettare delle soluzioni. Negli anni ottanta, per esempio, sorse il problema del teatro nel meridione, su questo tema fu tenuto un convegno, che ebbe come scopo soprattutto quello di dare spazio e voce a questa realtà che fungeva un po' da periferia rispetto ai



grossi centri del teatro italiano. In questo senso la funzione principale dell'associazione era quella di svolgere un'opera di sensibilizzazione e di attenzione a quelle che erano le possibili problematiche del teatro italiano. D'altra parte l'associazione annoverava un gran numero di critici sparsi tra le varie regioni d'Italia e questo permetteva un monitoraggio del teatro che si faceva sull'intero territorio nazionale.

### **Quali sono oggi le attività principali dell'ANCT?**

Al momento le due attività principali sono il premio della critica e il sito ([www.criticiditeatro.com](http://www.criticiditeatro.com)). Soprattutto il premio negli ultimi anni ha acquistato un notevole valore, essendo diventato un avamposto del premio Ubu.

### **Quali sono le funzioni di questa associazione e come si pone nei confronti dell'attuale situazione della critica?**

Attraverso i convegni l'ANCT ha sempre cercato di monitorare non solo le condizioni del teatro in Italia ma anche la situazione della critica, le difficoltà che la critica ha incontrato nel corso dei vari rivolgimenti da cui è stata attraversata negli ultimi decenni. Certamente la nostra associazione non ha mai inteso entrare in polemica né con l'istituzione né con figure di critici, salvo assicurare una corretta comprensione del fenomeno teatrale e tutelare la figura professionale del critico. Il tentativo di conservare questa figura ci ha costretti spesso ad intervenire per salvaguardare gli spazi della critica...

**Una delle funzioni principali svolte dall'associazione in questi anni è stata, dunque, quella di registrare l'andamento della critica. Grazie ai convegni sulla critica, svoltisi nell'ultimo trentennio, oggi noi possiamo seguire l'exkursus che ha portato il critico a forgiarsi un'identità nuova e, in alcuni casi, anomala...**

**Gli incontri sulla critica si sono svolti con una cadenza quasi decennale: l'ultimo risale al 1996, un convegno tenuto in onore di De**

**Monticelli, da cui è emersa una figura agonizzante del critico militante. Oggi si avverte fortemente la necessità di rinnovare questo appuntamento...**

Questo è vero. L'appuntamento sulla critica è mancato sotto la presidenza Ronfani e sta mancando anche sotto la mia presidenza. Purtroppo organizzare un convegno richiede una disponibilità di risorse che in questi anni sono venute a mancare. Questa è una delle conseguenze più evidenti della perdita di potere del critico...

Tuttavia uno dei progetti che intendo realizzare prima della fine del mio mandato è proprio quello di rinnovare il discorso sulla critica. Ho in mente di svilupparlo su due linee direttrici: la critica alla critica e i rapporti tra i vari generi di critica (teatrale, cinematografica, televisiva, musicale), in modo da avere una visione complessiva di quello che è il critico oggi. Pur nella consapevolezza del fatto che un nuovo convegno sulla critica non sarà certo in grado di cambiare lo stato delle cose. Ancora una volta esso avrà il valore di una testimonianza, di un intervento, di un impegno che ha a cuore il sistema teatrale italiano e la figura del critico.

## Bibliografia

### ATTI DI CONVEGNI E STUDI CRITICI:

1. BARTOLUCCI G., *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968.
2. PULLINI G., *La critica militante nel teatro italiano del primo Novecento*, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, in *Teatro italiano del Novecento*, Liviana, Padova 1970.
3. ID., *Pubblico e critica*, in *Teatro italiano del Novecento*, Cappelli, Bologna 1971.
4. DE ADAMICH D., RANIERI G. (a cura di), *Il mestiere del critico*, Bulzoni, Roma 1971.
5. BOGGIO M., *Sporcarsi le mani: cinque serate con i critici di teatro*, Bulzoni, Roma, 1974.
6. *Per una politica del teatro*, Bulzoni, Roma, 1977 (Atti del Convegno del teatro del partito comunista italiano, Prato, 24 – 25 – 26 settembre 1976).
7. MENNA F., *Lo statuto della critica*, in *Teoria e pratiche della critica d'arte*, Feltrinelli, Milano 1979 (Atti del Convegno di Montecatini, maggio 1978 a cura di Egidio Mucci e Pier Luigi Tazzi).
8. MENNA F., *Critica della critica*, Feltrinelli, Milano 1980.
9. *La critica teatrale*, sezione monografica in “Quaderni di teatro”, a.II, n.5, agosto 1979.
10. FINK G., *L'angolo di incidenza e l'angolo di rifrazione*, in *La critica teatrale*, sezione monografica in “Quaderni di teatro”, a.II, n.5, agosto 1979.
11. GREGORI MG. (a cura di), *Il signore della scena- Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Feltrinelli, Milano 1979.
12. G.URSINI URŠIČ (a cura di), *Spettacolo e informazione: lo spazio della critica*, La Casa Usher, Firenze 1983.
13. FORLANI M., ROVETTA A., *La critica teatrale militante in Italia*, Pubblicazioni “Servizio Librario” dell'I.S.U., Milano 1983.
14. CLAIR J., *Critica della modernità*, Umberto Allemandi & C., Torino 1984.
15. COLOMBA S., *La scena del dispiacere. Ripetizione e differenza nel teatro italiano degli anni Ottanta*, Longo, Ravenna 1984.
16. CARLUCCI S. (a cura di), *L'opinione negata*, Associazione Nazionale dei Critici di Teatro, Roma 1988.
17. RONFANI U., *La questione teatrale*, Ricordi, Milano 1992.
18. ANTONUCCI G., *Storia della critica teatrale*, Studium, Roma 1990.
19. *Il senso della critica*, in *Patalogo 18. Annuario 1995 dello spettacolo*, Ubulibri, Milano 1995.
20. WILDE O., *Il critico come artista*, a cura di Ceni A., Feltrinelli, Milano, 1995.
21. TAVIANI F., *Uomini di scena uomini di libro*, Il Mulino, Bologna, 1995.
22. TAVIANI F., *Contro il malocchio- polemiche teatrali 1977-1997*, Edizioni Textus, L'Aquila 1997.
23. *Per Roberto de Monticelli. Per il teatro*, Lupetti, Milano 1997 (Atti del convegno di Milano, 2-3 dicembre 1996).
24. *La crisi della critica teatrale*, sezione monografica in “Biblioteca teatrale”, Bulzoni, Roma, n.54, aprile-giugno 2000 (Atti del convegno di Cosenza, 4 maggio 1998).

25. PERNIOLA M., *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000.
26. BENEDETTI C., *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringheri, Torino 2003.
27. *Il critico impuro*, in "Lo straniero", a.VII, ottobre 2003, n.40.
28. *A proposito di "Critica impura"*, in "Lo straniero", a.VIII, n.42/43, dicembre 2003-gennaio 2004.
29. MARINO M., *Lo sguardo che racconta*, Carocci, Roma 2004.
30. SANTINI G., *Lo spettatore appassionato*, ETS Edizioni, Pisa 2004.

#### **RACCOLTE DI RECENSIONI:**

1. D'AMICO S., *Esame di coscienza del cronista di teatro detto critico drammatico*, in Id., *La vita del teatro*, Bulzoni, Laterza, Bari 1963.
2. D'AMICO S., *La vita del teatro- cronache, polemiche e note varie*, Bulzoni, Roma 1994.
3. CHIAROMONTE N., *Scritti sul teatro*, Einaudi, Torino 1976.
4. QUADRI F., *La politica del regista*, Edizioni il Formichiere, Milano 1980.
5. DE MONTICELLI R., *Le mille notti del critico*, Bulzoni, Roma 1996 (vol. I e II).
6. PULLINI G., *Sipario rosso: cronache teatrali 1965-1997*, Guerini studio, Milano 1999.

#### **SUL GIORNALISMO:**

1. MCQUAIL DENIS, *Sociologia dei media*, Il Mulino, Bologna 1986.
2. PAPUZZI A., *Professione giornalista*, Donzelli editore, Roma 1998.
3. SORRENTINO C., *Il Giornalismo*, Carocci, Roma 2003.
4. CANZIANI R., *Comunicare spettacolo*, Franco Angeli, Milano 2005.

#### **STUDI SULL'ANALISI DEGLI SPETTACOLI:**

1. AA.VV., *Enciclopedia dello spettacolo*, Le Maschere, Roma, 1945-68, vol. III e IX.
2. ATTISANI A. (a cura di), *Enciclopedia del teatro del '900*, Feltrinelli, Milano 1980.
3. ELAM K., *Semiotica del teatro*, il Mulino, Bologna 1988.
4. CAPPA F., GELLI P. (a cura di), *Dizionario dello spettacolo del '900*, Baldini & Castaldi, Milano 1998.
5. PAVIS P., *L'analisi degli spettacoli*, Lindau editore, Torino 2004.

#### **BIBLIOGRAFIA AUSILIARIA:**

1. Puppa P., *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Bari 1990
2. Gallina Mimma, *Organizzare teatro*, Franco Angeli editore, Milano 2001.

# Emerografia

## 1. LA REPUBBLICA

- a. QUADRI F., *Palach secondo Pasolini e la scena è un cenacolo*, "La Repubblica", 4 ottobre 2004.
- b. QUADRI F., *La festa del teatro italiano*, "La Repubblica", 6 ottobre 2004.
- c. QUADRI F., *La vita è un viaggio al centro del mistero*, "La Repubblica", 11 ottobre 2004.
- d. QUADRI F., *Melato favolosa Centaura nel barocco ronconiano*, 18 ottobre 2004.
- e. QUADRI F., *Micidiale Bergonzoni tra i tenori wagneriani*, 25 ottobre 2004.
- f. QUADRI F., *Il topo di Copi, poeta tragico del gioco*, "La Repubblica", 1 novembre 2004.
- g. QUADRI F., *Tra lacrime e altri liquidi Fabre celebra il suo corpo*, "La Repubblica", 4 novembre 2004.
- h. QUADRI F., *Occhio al superuomo è ancora tra di noi*, "La Repubblica", 8 novembre 2004.
- i. QUADRI F., *Dalla Russia con Paolini tragico e demenziale*, "La Repubblica", 22 novembre 2004.
- j. QUADRI F., *La Comédie Humaine fa sempre la sua figura*, "La Repubblica", 29 novembre 2004.
- a. DI GIAMMARCO R., *Melato, la bella e la Centaura*, "La Repubblica", 13 ottobre 2004.
- b. DI GIAMMARCO R., *Eumenidi di Eschilo come un rito africano*, "La Repubblica", 18 ottobre 2004.
- c. DI GIAMMARCO R., *Cerami, lettere immaginarie contro il mondo molesto*, "La Repubblica", 25 ottobre 2004.
- d. DI GIAMMARCO R., *Uomini e topi nuova apocalisse*, "La Repubblica", 29 novembre 2004.

## 2. L'UNITÀ

- c. GREGORI M. G., *Questo Zio Vanja colpisce duro. Grazie anche ad Haber*, "L'Unità", 2 novembre 2004.
- d. GREGORI M. G., *Lacrime, sudore, sperma e pipì*, "L'Unità", 2 novembre 2004.
- e. GREGORI M. G., *Riso amaro per i naufraghi di Portopalo*, "L'Unità", 7 novembre 2004.
- f. GREGORI M. G., *Marco Paolini, professione reporter*, "L'Unità", 9 novembre 2004.
- g. GREGORI M. G., *Paolo Rossi a Scutari: cari albanesi, questa è l'Italia di serie B (erl...)*, "L'Unità", 16 novembre, 2004.
- h. GREGORI M. G., *Paolini, l'epico sergente insieme a noi*, "L'Unità", 19 novembre 2004.
- i. GREGORI M. G., *Adesso basta, lasciate morire in pace il vecchio Shakespeare*, "L'Unità", 5 dicembre 2004.
- j. GREGORI M. G., *Bella, nevrotica, perfino stereo, un'Elettra così ce la ricorderemo a lungo*, "L'Unità", 8 dicembre 2004.
- k. GREGORI M. G., *Questo "Edoardo II" affascina e Latella ritrova la strada giusta*, "L'Unità", 18 dicembre 2004.

- l. GREGORI M.G., *Uomo bianco (e borghese), non ti salverà nulla tranne forse la coscienza.* "L'Unità", 12 dicembre 2004.
- a. SAVIOLI A., *E' vero, il teatro insegna: andate a vedere 'Visiting Mr Green'*, "L'Unità", 2 novembre 2004.
- b. SAVIOLI A., *Herlitzka val bene Re Lear*, "L'Unità", 8 novembre 2004.
- c. SAVIOLI A., *Coriolano, chi di guerra ferisce...*, "L'Unità", 15 novembre 2004.
- d. SAVIOLI A., *"Non ti pago!": credetemi, Luigi De Filippo non sfigura di fronte al grande Eduardo*, "L'Unità", 5 dicembre 2004.
- e. SAVIOLI A., *Re Lear*, "L'Unità", 6 dicembre 2004.
- f. SAVIOLI A., *Mario Scaccia mette in scena se stesso. Uno come lui può permetterselo*, "L'Unità", 11 dicembre 2004.

### 3. La Stampa

- a. GUERRIERI O., *Brachetti sogna Broadway e rende omaggio al cinema*, "La Stampa", 7 ottobre 2004.
- b. GUERRIERI O., *La rivoluzione calma di Goethe riesce a dominare ogni passione*, "La Stampa", 19 ottobre 2004.
- c. GUERRIERI O., *Bergonzoni e la forza della parola impazzita*, "La Stampa" 21 ottobre 2004.
- d. GUERRIERI O., *Edipo dalla peste di Tebe alle montagne d'Abruzzo*, "La Stampa", 5 novembre 2004.
- e. GUERRIERI O., *La vita è finzione parola di Pirandello*, "La Stampa" 7 novembre 2004.
- f. GUERRIERI O., *Storie di principi e altri spaventi*, "La Stampa", 7 novembre 2004.
- g. GUERRIERI O., *Il suono si addice ad Elettra tra cani, cavalli e campane*, "La Stampa", 9 dicembre 2004.
- a. MASOLINO D'AMICO, *Con Ronconi è spettacolo puro*, "La Stampa", 16 ottobre 2004.
- b. MASOLINO D'AMICO, *Alessandro, un Gassman per il grande Coriolano*, 7 novembre 2004.
- c. MASOLINO D'AMICO, *Walter Chari, amicizie lunghe*, "La Stampa", 15 novembre 2004.
- d. MASOLINO D'AMICO, *Mamma dammi il sole per vincere gli "Spettri"*, "La Stampa", 23 novembre 2004.

### 4. Corriere della Sera

- a. CORDELLI F., *Quegli attori in frac devoti a Pasolini*, "Corriere della Sera", 3 ottobre 2004.
- b. CORDELLI F., *Il viaggio di Simone Martini avvolto nel mantello di Luzi*, "Corriere della Sera", 13 ottobre 2004.
- c. CORDELLI F., *Paolini, un 'Sergente' egocentrico*, "Corriere della Sera", 18 ottobre 2004.
- d. CORDELLI F., *All'ombra del potere il palcoscenico soffre*, "Corriere della Sera", 19 ottobre 2004.
- e. CORDELLI F., *Se Pinter è duro e violento perché farne un minuetto?*, "Corriere della Sera", 20 ottobre 2004.

- f. CORDELLI F., *Troppa farsa napoletana nella "Piramide" di Copi*, "Corriere della Sera", 10 novembre 2004.
- g. CORDELLI F., *Coriolano soldato in decadenza*, "Corriere della Sera", 15 novembre 2004.
- h. CORDELLI F., *"Victor", bimbo mostruoso con un gigantesco Bonacelli*, "Corriere della Sera", 17 novembre 2004.
- i. CORDELLI F., *Un po' Kubrick tanto ketchup: effetti senza idee*, "Corriere della Sera", 27 novembre 2004.
- j. CORDELLI F., *Che Zio Vanja è senza Cechov né malinconia?*, "Corriere della Sera", 4 dicembre 2004.
- k. CORDELLI F., *Che cosa nasconde la mela di Nekrosius*, "Corriere della Sera", 24 dicembre 2004.

## 5. Il Messaggero

- a. SALA R., *Hotel Excelsior, da Napoli al futuro*, "Il Messaggero", 16 ottobre 2004.
- b. SALA R., *Parsifal "il folle" non abiterà più qui*, "Il Messaggero", 25 ottobre 2004.
- c. SALA R., *Lear, quel re somiglia ai nostri vecchi*, "Il Messaggero", 6 novembre 2004.
- d. SALA R., *Brancaccio, Luca come Eduardo*, "Il Messaggero", 6 novembre 2004.
- e. SALA R., *Napoli, al Trianon "Quartieri spagnoli"*, "Il Messaggero", 6 novembre 2004.
- f. SALA R., *Medea, così uccide una madre*, "Il Messaggero", 10 novembre 2004.
- g. SALA R., *Antigone maestra di disobbedienza*, "Il Messaggero", 22 novembre 2004.
- h. SALA R., *Il segreto del successo è la magia di Roma*, "Il Messaggero", 29 novembre 2004.
- i. SALA R., *Adriano, un "caso" da non perdere*, "Il Messaggero", 4 dicembre 2004.
- j. SALA R., *"Il teatro? Cova sotto la cenere"*, "Il Messaggero", 7 dicembre 2004.
- k. SALA R., *L'uomo dal cuore in bocca*, "Il Messaggero", 10 dicembre 2004.
- l. SALA R., *Scaccia, così canta il "Cigno" di scena*, "Il Messaggero", 11 dicembre 2004.
- m. SALA R., *Una "strana coppia" da telesorriso*, "Il Messaggero", 16 dicembre 2004.
- n. SALA R., *Dotta e popolare è la Cantata*, "Il Messaggero", 15 dicembre 2004.
- o. SALA R., *Su il sipario, arriva l'anno nuovo*, "Il Messaggero", 27 dicembre 2004.

## 6. Il Mattino

- a. FIORE E., *Toni Servillo e il ragù avvelenato*, "Il Mattino", 8 ottobre 2004.
- b. FIORE E., *Mastelloni, un raffinato surrealista sulla Tour Eiffel*, "Il Mattino", 9 novembre 2004.
- c. FIORE E., *L'Avaro? E' un naufrago della vita*, "Il Mattino", 11 novembre 2004.
- d. FIORE E., *Così Strehler accende la notte di Beckett*, "Il Mattino", 23 novembre 2004.
- e. FIORE E., *Salmagundi*, "Il Mattino", 28 novembre 2004.
- f. FIORE E., *In poltrona con una cuffia stereofonica per inseguire la selvaggia Elettra*, "Il Mattino", 9 dicembre 2004.

- g. FIORE E., *Per Nekrosius Salomone invoca l'amor profano*, "Il Mattino" 28 dicembre 2004.

## 7. Il Sole 24 Ore

- a. PALAZZI R., *Nel rifugio una strage di famiglia*, "Il Sole 24 Ore", 3 ottobre 2004.
- b. PALAZZI R., *La <scimia> e il mistero dell'incarnazione*, "Il Sole 24 Ore", 3 ottobre 2004.
- c. PALAZZI R., *Centauro tra magia e veleni*, "Il Sole 24 Ore", 17 ottobre 2004.
- d. PALAZZI R., *Bergonzoni, melodramma e metafisica*, "Il Sole 24 Ore", 24 ottobre 2004.
- e. PALAZZI R., *Tunnel di parole e torture*, "Il Sole 24 Ore", 24 ottobre 2004.
- f. PALAZZI R., *Perdere la rotta nel Mediterraneo*, "Il Sole 24 Ore", 21 novembre 2004.
- g. PALAZZI R., *Il senso di Paolini per la neve*, "Il Sole 24 Ore", 21 novembre 2004.
- h. PALAZZI R., *Shakespeare dalla parte dei cattivi*, "Il Sole 24 Ore", 5 dicembre 2004.
- i. PALAZZI R., *Realizza i desideri ma accorcia la vita*, "Il Sole 24 Ore", 5 dicembre 2004.
- j. PALAZZI R., *Bimbo Gigante in un mondo surreale*, "Il Sole 24 Ore", 12 dicembre 2004.
- k. PALAZZI R., *Straziante memoria del diluvio*, "Il Sole 24 Ore", 27 dicembre 2004.

## Linkografia

[WWW.AMNESIAVIVACE.IT](http://WWW.AMNESIAVIVACE.IT)  
[WWW.ARTEMOTORE.IT](http://WWW.ARTEMOTORE.IT)  
[WWW.ATEATRO.IT](http://WWW.ATEATRO.IT)  
[WWW.CENTOTEATRI.IT](http://WWW.CENTOTEATRI.IT)  
[WWW.CRITICIDITEATRO.COM](http://WWW.CRITICIDITEATRO.COM)  
[WWW.CULTURAESPAETTACOLO.COM](http://WWW.CULTURAESPAETTACOLO.COM)  
[WWW.DELTEATRO.IT](http://WWW.DELTEATRO.IT)  
[WWW.DRAMMA.IT](http://WWW.DRAMMA.IT)  
[WWW.DRAMMATURGIA.IT](http://WWW.DRAMMATURGIA.IT)  
[WWW.HYSTRIO.IT](http://WWW.HYSTRIO.IT)  
[WWW.NONSOLOTEATRO.IT](http://WWW.NONSOLOTEATRO.IT)  
[WWW.OLIVIEROPDP.IT](http://WWW.OLIVIEROPDP.IT)  
[WWW.SIPARIO.IT](http://WWW.SIPARIO.IT)  
[WWW.TEATRANTI.ORG](http://WWW.TEATRANTI.ORG)  
[WWW.TEATRO.ORG](http://WWW.TEATRO.ORG)  
[WWW.TEATROTOTALE.IT](http://WWW.TEATROTOTALE.IT)



