

Altre
visioni

68

Andrea Porcheddu
Roberta Ferraresi

Questo fantasma
Il critico a teatro

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2010
via Zara, 58, 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-286-4


Titivillus

Indice

p.	9	Introduzione <i>di Andrea Porcheddu</i>
	13	Cap. I. La critica
	60	Cap. II. Il soggetto
	121	Cap. III. Il segno
	211	Cap. IV. La società
	252	Cap. V. Dal post-teatro all'alter-teatro?

*Questo libro è dedicato a Nico Garrone
anche se forse non gli sarebbe piaciuto.*

INTRODUZIONE di Andrea Porcheddu

«Il mondo sociale mi riesce sopportabile perché posso arrabbiarmi»
Pierre Bourdieu

«Non aspettare: osservare ogni giorno»
Gilles Clément, *Manifesto del Terzo Paesaggio*

«Ai giorni nostri, in effetti, il dire stronzate si estende a macchia d'olio»
Slavoj Žižek, *In difesa delle cause perse*

«Il piacere di stare insieme, solo per criticare»
Franco Battiato, *Mal d'Africa*

Ringraziamenti

In ordine sparso, ma tutti ugualmente sentiti, ringraziamenti per i contributi, i consigli, il confronto, l'incoraggiamento, l'amicizia, le letture: Franca Penone, Andrea Mancini, Daniela Sacco, Patrizia Bologna, Rosaria Ruffini, Ada d'Adamo, Claudio Longhi, Antonio Audino, Pierfrancesco Giannangeli, Guido Di Palma, Marcella Marini, Roberto Porcheddu, Leo Furrer Porcheddu, Francesco Brenda, gli studenti e le studentesse dei corsi alla Facoltà Design e Arti di Venezia, Paolo Fabbri, Gaia Furrer, Rosa Polacco, Arturo Cirillo, Martino Genchi, Franco Scaglia, Marta Montevocchi, Debora Pietrobono, Paola Bertolone, Carmelo Alberti, Georges Banu, Patrizia Baggio, Cristina Palumbo, Gaia Petraglia, Giorgia Passadore, Massimo Monaci, Renato Palazzi, Giorgio Ferraresi, Ian Herbert, Michele Lamanna.

Questo libro vuole essere un “manualetto” di critica teatrale. Ma non è una storia della critica, né tantomeno, una storia del teatro. Muove da un duplice tentativo, o forse da un grande desiderio. Quello di fare una ricognizione non compilativa della scena italiana di questi anni – almeno di quel teatro che abbiamo amato e amiamo – e il tentativo di riflettere sullo stato della nostra critica.

Abbiamo cercato, allora, con la preziosissima collaborazione di Roberta Ferraresi – giovane e instancabile studiosa – in modo molto libero e soggettivo, di ripercorrere alcune tra le maggiori teorie critiche del Novecento, provando poi ad applicarle alla nostra scena e alla nostra critica quotidiana. Ne è uscito, crediamo, un curioso ibrido, fatto di spunti teorici e possibili applicazioni pratiche visti da entrambi i lati della medaglia: ossia dalla scena e dalla platea, dalla parte di chi il teatro lo fa e dalla parte di chi ne scrive.

Il libro è diviso per capitoli-aree, che possono essere letti di seguito o indipendentemente: si parte da una ricognizione sullo stato della critica, per poi attraversare tre grandi temi, come il Soggetto, il Segno, la Società. Per chiudere con una riflessione sulla postmodernità e la scena italiana di questi anni. Sono contenitori di “teorie” e “specificazioni”: ogni teoria è – o è stata – valida, ogni teoria può essere sfruttata per fare critica teatrale. Non ci sono preferenze o criteri d’eccellenza, ch e anzi ciascun critico pu  fare appello all’una o all’altra, oppure pu  semplicemente e sincreticamente attingere da tutte.

Ognuno di questi capitoli   strutturato in paragrafi e sottoparagrafi. E ci sono tante citazioni, anche “lunghette”. Vale la pena avvisare il lettore: ad esempio, alcune recensioni riportate per intero. Sarebbe stato un peccato tagliarle, cogliere solo una frase o l’altra: in quest’epoca di riduzione sistematica di spazi dedicati alla critica, crediamo fosse opportuno che almeno qui – in un libro dedicato alla critica teatrale – si possa leggere ampiamente e serenamente quanto scritto.

Le scelte – e anche di questo avvisiamo il lettore – sono del tutto opinabili: la ricognizione sul teatro del nostro tempo   certo affettiva e non esaustiva. Non abbiamo voluto catalogare dettagliatamente, ma semplicemente incontrare ancora – sulla pagina – quel teatro che abbiamo seguito in scena, che ci ha spinto a interrogazioni sistematiche, che ci ha “scomodato” sulle nostre comode poltrone. E anche negli affetti, si sa, il rischio   di trascurare i pi  cari, e dare ampio spazio ad altri. Non ce ne vogliono gli amici e le amiche, non si sentano abbandonati n  traditi.

Lo stesso non-criterio affettivo vale per i libri citati, per le teorie affrontate, per i nomi chiamati in causa: ci sono volumi che hanno segnato profondamente il nostro percorso, che qui non trovano spazio, nemmeno in nota. Ci sono pensatori che hanno illuminato la storia del teatro, che magari s’incrociano solo per un attimo in questi capitoli; ci sono filosofi o teorici di grandissima caratura che appena nominiamo, magari dando per scontato il loro contributo oppure riassumiamo in poche, disinvolute righe.

Allora, questo manuale potr  anche sembrare grossolano, o eccessivamente polemico, o confusamente affastellato: ci prendiamo il rischio. Come diceva Beckett, si pu  anche fallire bene.

Eppure, nella consapevolezza del totale pragmatismo che ha accompagnato il nostro lavoro, abbiamo in cuore qualche piccola speranza. Intanto che di critica teatrale si continui a parlare. E soprattutto che si continui a fare. Nel web nascono continuamente nuovi spazi in cui si esercita una critica

giovane e autorevole, mentre pochi coraggiosi ostinati maestri resistono allo smantellamento sistematico di spazi nei quotidiani e settimanali.

In secondo luogo, speriamo che questo libro possa avere qualche utilit  appunto come “manuale” universitario (ma anche per studenti delle scuole superiori, sempre attratti dalla critica), come primo *vademecum*, come possibile mappa per orientarsi di fronte a quell’evento – strano, unico, irripetibile – che   il teatro. O meglio: davanti ai tanti teatri, dal momento che le scene si sono moltiplicate come i linguaggi, gli stili, i mondi...

Speriamo che, infine, cercando un orientamento possibile in queste pagine, il neo-critico e il giovane studioso di discipline astruse, come “storia del teatro” o “metodologia della critica” – completamente inutili in questa bella societ  italiana – possano trovarvi ragioni di successive indagini e pi  ampi approfondimenti, attingendo direttamente alle fonti o ad altri testi sicuramente pi  esaustivi.

Insomma, vorremmo che questo manuale fosse di stimolo per aprire nuove prospettive, per dialogare in modo pi  articolato con gli artisti, per stimolare analisi e – ovviamente, perch  no? – altre critiche.

La battaglia per rilanciare la diffusione di un pensiero critico – non solo nel teatro –   di vitale importanza: in anni di asservimento culturale al dettato televisivo; di appiattimento e di ingrigimento del dibattito sociale; di impoverimento delle prospettive; occorre fare uno sforzo per restituire dignit  alla dimensione critica. Questo libro non pretende certo di essere la soluzione a tanti problemi, semmai solo un piccolo tassello, un contributo di chi pensa la critica teatrale come qualcosa di pi  e di diverso da una pratica di servizio. Anche per questo abbiamo voluto testimoniare il lavoro di molti che ci hanno preceduto e che ancora danno preziose indicazioni, lezioni di vita e di giornalismo: maestri, davvero, riferimento imprescindibile per generazioni intere di uomini e donne di teatro.

Mi piace concludere questa breve nota con una frase di un viareggino, critico e *fl neur*, Cesare Garboli, che diceva di s : «o si   scrittori, o si   lettori, e io appartengo alla seconda categoria». Noi siamo critici, va bene cos .

Venezia, 10 novembre 2009

Capitolo I LA CRITICA

Attorno alla cosiddetta critica teatrale: stilare uno statuto?

Una lontana parente, una signora ormai avanti con gli anni, ogni volta che – per necessità, altrimenti se ne sarebbe guardata bene – doveva pronunciare il nome di una qualsiasi parte del corpo umano, certo non di quelle tabù, usava precedere il nome con la frase «con decenza parlando». Allora diceva cose tipo: «mi siedo, perché mi fanno male, con decenza parlando, i piedi». Forse dovremmo usare simili espressioni anche quando parliamo di teatro. Certo dovremmo usarle quando parliamo di critica. Perché la critica, «con decenza parlando», è qualcosa di ambiguo e fumoso, di evanescente e accidioso, soprattutto poi quando ha a che fare con quel mondo impalpabile e maledetto che è il teatro. Le parole del teatro sono sempre a rischio di insulto. Esempi se ne potrebbero fare, ma sembra evidente che le parole del teatro siano entrate, definitivamente, nel parlato comune e spesso con accezione negativa: il «pagliaccio», il «comico», la «ballerina», stigmatizzano tratti sociali-culturali, comportamenti, tendenze. Eppure di teatro si parla tanto: la lingua del teatro è pervasiva: nel parlato comune il teatro entra in modo disinvolto, a sottolineare una presenza che travalica la pratica stessa. I vocaboli della lingua teatrale sono usati nelle circostanze le più diverse. Chi, magari in un litigio, non ha mai pronunciato la frase: «la mia vita è un dramma»? E quanti significati ha la parola dramma? Oppure chi non ha mai parlato di «personaggio» indicando un tipo strano, eccentrico; e quante volte abbiamo sentito la fastidiosa frase «il teatrino della politica»? Nell'immaginario comune di questi tempi certo non fulgidi, il teatro si porta ancora addosso la visione banalizzata, il luogo comune, lo

stereotipo di spazio della marginalità deviata, della falsità, della degradazione morale. Tale visione, mai o quasi suffragata storicamente da fatti, tocca il suo apice nella parola «attore». Come definiamo oggi l'Attore? E come definiamo l'Attrice?

Proviamo a sgombrare la mente dai luoghi comuni, facendo un gioco: pensiamo alla parola zitella. Quali sono le caratteristiche della "zitella"? Ci viene in mente subito una donna non sposata – si diceva "nubile" – forse di mezza età. Per tutti sembra essere chiaro cosa intendiamo. Allora facciamo un esempio: la mannequin Naomi Campbell. Non è sposata, e, nata nel 1970, forse comincia ad avere una certa età, quell'età in cui – fino a una generazione fa – la donna rischiava di non "prender più marito". Allora Naomi è una zitella? No, nessuno si sognerebbe di definire lei, o altre tante donne, con un simile appellativo. Però l'idea vaga della "zitella" ronza ancora nel nostro immaginario, come un fastidioso moscone. Il preconcetto, il luogo comune, agisce ferocemente nella vita come nel teatro. Un pensiero critico, dunque, aiuta – o potrebbe aiutare – a sgombrare il campo da luoghi comuni, ad assumere atteggiamenti (nel teatro come nella vita) d'interpretazione attiva di quanto ci viene detto o imposto.

Il pensiero critico è un sistema atto ad assicurarci che abbiamo buone ragioni per credere o fare quanto altri ci chiedono di credere o fare. I tentativi di persuasione possono essere polemici o non polemici. Questi ultimi si basano su tecniche retoriche, ovvero prive di sostanziali argomentazioni ma fondate solo sulla scelta e l'uso delle parole. Quelli polemici, invece, si basano su argomenti che ci spingono a credere o accettare di fare quanto proposto¹.

Ci sono vari fenomeni linguistici e culturali che possono creare difficoltà interpretative, come stereotipi e pregiudizi: il pre-giudizio è un'opinione pre-costituita, un giudizio preventivo e affrettato (l'errore nasce dalla precipitazione del giudizio, ammoniva Kant): un giudizio privo di giustificazione razionale o emesso a prescindere da una effettiva conoscenza. La "prevenzione" ha normalmente una forte componente emozionale e si esprime sotto forma di simpatia o antipatia: già gli Illuministi cercarono di combattere il pregiudizio, di smascherarne l'infondatezza, spesso ribaltando le carte: si pensi a quel piccolo capolavoro di ironia sulla prospettiva

¹ Tracy Bowell, Gary Kemp, *Critical Thinking. A Concise Guide*, Routledge, London-New York, 2002.

che è *Flatlandia* di Edwin Abbott, o semplicemente al miracolo di moltiplicazione dei punti di vista che è il *Gulliver* di Swift.

Lo stereotipo è diverso dal pregiudizio: quest'ultimo è un fenomeno sociologico e psicologico, mentre lo stereotipo ne è una precisa espressione linguistica e letteraria. Lo stereotipo, come il pregiudizio, è comunque prodotto di un pensiero errato, o di abitudini fisse, incancrenite. Lo stereotipo, poi, si trasforma facilmente in cliché: il termine deriva dal gergo tipografico (ossia la lastra per la riproduzione) e indica una "forma" tradizionale di espressione umana, una formula comunicativa, un vizio reiterato, una rigida convenzione retorica. Pregiudizi, stereotipi e cliché entrano quotidianamente nel vivere comune, ed entrano altrettanto agilmente nel teatro.

Vi sono pregiudizi diffusi: dal pregiudizio legato all'immagine del "velluto rosso" o del "sipario" (che evocano subito un'idea di teatro comodo, morbido, antico, borghese, sostanzialmente noioso); dallo stereotipo comunicato attraverso i testi drammatici: concetti come patriottismo, nazionalismo, identità sono stati spesso oggetto di opere (si pensi all'epopea del teatro popolare o del teatro politico); e si possono certamente rintracciare evidenti e numerosi cliché utilizzati dagli attori interpreti, troppo spesso fossilizzati in codici espressivi convenzionali.

Il teatro, dunque, non fa eccezione: non è la terra dell'onestà o della verità. Ambiguità, vaghezza, metafore, domande retoriche, ironia possono celare le intenzioni reali di chi sta parlando o di chi sta agendo.

Chiediamoci, dunque, se e quanto sia possibile sgombrare il campo da queste chiacchiere. Ovvero se sia possibile cogliere quello che un critico come Adriano Tilgher chiamava "il problema centrale", usando i mezzi della analisi e della dialettica, del gusto e del pensiero, attivando lo sguardo e la riflessione su prospettive complesse, ampie, capaci di abbracciare tutto. Ossia, tornando alla celebre definizione di Adorno: «il pensiero dialettico è il tentativo di spezzare il carattere coattivo della logica con i suoi stessi mezzi»².

Ipotesi: a chi serve la critica teatrale?

Per Nicola Chiaromonte, critico anomalo e intellettuale scomodo, il teatro, come tutto nella vita, si trattava di «subirlo o di farlo»³. E per non subirlo

² Theodor Adorno, *Minima Moralia. Meditazioni sulla vita offesa*, ed. it. Einaudi, Torino, 1954.

³ Nicola Chiaromonte, *Scritti sul teatro*, Einaudi, Torino, 1976.

– o semplicemente per riceverlo attivamente, lucidamente, criticamente – si possono attivare meccanismi per chiarire quali sono le intenzioni di chi argomenta (di chi sta parlando, di chi sta facendo, di chi ci vuole convincere). Insomma, il pensiero critico serve per fare chiarezza.

Cerchiamo, subito, qualche definizione utile. Secondo Carla Benedetti:

della critica non si possono dare definizioni normative, come non le si possono dare della letteratura o di altre forme d'arte. Ma se c'è una cosa che certamente non può esserle disgiunta è proprio l'attitudine a disfare le credenze, le finzioni e le illusioni culturali che in ogni epoca si costruiscono, con tutto il loro corredo di concetti manieristicamente riproposti all'autoconvalida, e che finiscono per fare da ostacolo al pensiero e all'azione (...). La critica tende a non accontentarsi di ciò che viene dato per evidente o necessario in un determinato momento della storia. E in qualsiasi campo si eserciti, dall'arte alla cultura, dalla società alla politica, essa mira a tenere aperti i possibili, a lasciar parlare l'alterità, e in definitiva – come scriveva Foucault – a “far vedere alle persone come esse siano più libere di quello che pensano”...⁴.

Aggiunge Michael Walzer: «l'attività critica è propriamente opera di uomini e donne attenti e impegnati, che si muovono *all'interno* della società di cui mettono in discussione le politiche o le pratiche e che *hanno a cuore* quanto ad essa accade»⁵. Mentre, per dirla con Emilio Garroni, l'atto critico può essere paragonato a un guardare-attraverso, ossia «uso critico del pensiero, quale *comprensione* dell'esperienza in genere *all'interno* dell'esperienza (...) è quel modo di pensare, più prossimo all'interrogazione fondante, che sempre di nuovo si sforza di liberarsi dalla tentazione facilitante e continuamente ricorrente di ritenere che le sue domande siano un invito ad un *semplice guardare* o a un *altro guardare*, e che le risposte risonino in una sorta di vuoto d'esperienza»⁶.

Annotiamo dunque un dato rilevante, che emerge in modo diverso dalle tre testimonianze: ossia l'essere-*parte*, l'essere *all'interno*, del pensiero critico. È una scelta di campo, teorica ancorché pratica: per fare critica teatrale (e letteraria, e artistica) occorre la consapevolezza dell'orizzonte di riferimento, o di quello specifico spazio che è dell'Umano nelle sue diverse

⁴ Carla Benedetti, *Il tradimento dei critici*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002.

⁵ Michael Walzer, *L'intellettuale militante: critica sociale e impegno politico nel Novecento*, ed. it. Il Mulino, Bologna, 1991.

⁶ Emilio Garroni, *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano, 1992.

declinazioni. Si tratta, insomma, di definire radicalmente i termini della questione, ovvero il rapporto critica-palcoscenico, percependo in modo chiaro le posizioni e le possibilità: chi esercita lo sguardo e l'oggetto osservato non sono distanti né separati e, al tempo stesso, sono aperti al mondo. Il teatro è l'opposto del “contestualismo radicale”, perché travalica le discipline e i codici, le arti e le azioni: nella diade teatro/mondo, fatta di scontri e incontri, di fughe e impossessamenti, il teatro ha giocato e gioca un ruolo fondamentale. Nello spazio del teatro è vivo dunque l'incontro tra mondi e arti, tra genti e sentimenti. Il nodo della questione critica, allora, è proprio la *posizione* del critico, il suo collocarsi *nel o in fronte al* teatro.

In queste pagine parleremo dunque di critica teatrale, ossia della applicazione tendenzialmente pratica o pragmatica delle teorie elaborate nel tempo dalla storia del teatro. Nella breve prefazione alla sua fondamentale e ormai imprescindibile ricerca, Marvin Carlson chiarisce cosa siano le “Teorie”, ossia «formulazione di principi generali riguardanti i metodi, gli scopi, le funzioni e le caratteristiche di questa forma artistica» e le distingue «dalla “estetica” che si occupa dell'arte in generale, e dalla “critica” che si occupa di opere particolari e della recensione di spettacoli»⁷. La “critica”, insomma, nella visione dell'insigne studioso sembra essere un “genere” minore, una pratica di servizio, contingente e particolare. Resta il fatto che proprio la critica, in realtà, a volte al pari della pratica scenica, ha stimolato la teoria, ossia l'elaborazione di quelle teorie che poi, a cascata, tornavano come strumenti utili per la «recensione di spettacoli». Come vedremo, alcuni grandi critici sono stati insigni teorici, e parallelamente, numerosi teorici hanno svolto la pratica critica per mettere a punto (o falsificare) le proprie teorie. Nel lungo cammino del teatro, la critica è stata – al pari della scena – il banco di prova del teatro. Oggi nessuno si sognerebbe di tornare ai precetti aristotelici, alle posizioni di Robortello-Castelvetto, alla pregevolissima *Drammaturgia di Amburgo* di Lessing o al raffinato paradosso di Diderot sull'attore per valutare uno spettacolo. Senza affatto presupporre una teleologia della ricerca, si vuole qui sostenere che l'indagine teorica e la pratica scenica camminano assieme. Rileviamo questo punto, perché vuole essere alla base di questo libro: se – com'è chiaro – non vi è critica senza teatro, al tempo stesso è difficile pensare al teatro (ma a qualsiasi espressione artistica o umana) senza un contraltare critico. Si dirà più avanti quali possono essere le possibilità, gli oneri e gli onori del critico di

⁷ Marvin Carlson, *Teorie del teatro*, ed. it. Il Mulino, Bologna, 1988.