



differenza.org

Anno 1 Numero 29 - 28.07.2008



Per farla finita con il gioco delle parti
Editoriale

di Gian Maria Tosatti

«*Voglio essere un bambino vero!*»
Pinocchio

Questo numero ci è stato sollecitato da molti lettori, alcuni dei quali artisti. In sei mesi di attività sono arrivate diverse lettere che ci chiedevano ragione del nostro agire critico. Ma i soggetti di tale richiesta non eravamo solo noi e la nostra rivista, quanto, in un'ottica più larga, l'intero mondo che oggi si dedica alla riflessione militante.

La differenza in questo senso è uno strumento che si è voluto porre nei confronti dei lettori con una identità particolarmente chiara. La sua stessa costruzione settimanale, centrata attorno ad un tema sociologicamente estratto dalla realtà quotidiana, la connota come un luogo in cui la critica non è ospite, ma energia fondante. Per

questo motivo abbiamo creduto che fosse giusto dedicare una intera uscita ad un'ipotesi di ragionamento sullo stato attuale della critica. Non tanto per esaudire una richiesta, quanto perché, dopo sei mesi di pubblicazioni volevamo "contestualizzarci", tracciando - con l'aiuto di qualche stimato collega - i confini di un mondo entro il quale ci siamo proposti di stare. D'altra parte conoscere l'esatta collocazione dei confini ci permetterà di iniziare a forzarli, a sfondarli.

Abbiamo allora invitato alcuni rappresentanti del mondo della critica ad esprimersi. Nel farlo non potevamo evitare una certa parzialità dettata più dagli spazi disponibili che dalle intenzioni. E dunque crediamo che questo stesso focus da noi sviluppato possa essere solo il primo passo di una inchiesta destinata ad allargarsi per diventare esaustiva. Dal mondo della critica militante abbiamo puntato il nostro sguardo principalmente sullo spettacolo e sull'arte contemporanea. Leggendo le risposte ai questionari che abbiamo proposto ci si può rendere conto di come, in generale, i tre mondi che ruotano attorno al concetto della critica siano lontani da un reale dialogo. Ognuno chiede qualcosa che non è compreso fino in fondo nella risposta dell'altro. Gli artisti chiedono che il loro lavoro venga riconosciuto come azione critica e dunque come ragionamento di largo respiro che non si riduca all'oggetto artistico (per di più nella sua settorialità). I critici - specie quelli teatrali - chiedono che lo spazio del pensiero, con le sue specificità e diversificazioni, non sia ridotto alla periferia delle parole scritte sui giornali o spese nelle altre forme di comunicazione. Il pubblico (non tutto ovviamente), invece, si chiede su cosa si regga tutto questo baraccone di idee, riflessioni, azioni di cui si parla poco e si capisce meno.

Quello si capisce è che prima di tutto ci sono distanze da colmare.

Innanzitutto, dunque, crediamo convenga portare tutte le argomentazioni su un piano comune, quello di partenza, sul quale poggia il concetto stesso di critica. E conviene partire di qui, forse, perché, in fondo, apparteniamo tutti ad una generazione particolare, quella per cui la politica accade in televisione, per cui l'arte non si capisce, il teatro è morto, il cinema è diventato fiction televisiva e la letteratura è anacronistica. Una generazione che non ha confini d'età. Ne fa parte, attualmente, chi ha fatto il '68, chi ha fatto il '77, al pari dei loro figli. E' una generazione che non ha un pensiero politico. Ha solo l'insopprimibile, primitivo, istinto di restare a galla. Che vota il partito che non gli piace perché comunque è l'unico che può andare al governo. Che, in fondo, butta via così la democrazia. Che tollera perché non ascolta e si colloca più o meno fieramente al di fuori della Storia.

Per questa generazione la critica è morta, fuori metafora, è finita. Eppure è proprio per questa generazione "neo-preistorica" che la critica oggi è *necessaria* come mai lo è stato, in quanto

esercizio disciplinato del pensiero, come unico elemento che possa rendere possibile la riumanizzazione di una società omologata al nulla.

La critica per questa generazione è l'unico strumento per uscire dall'alienante e paralizzante sistema delle opposizioni, degli *aut aut*, in cui si riflette, nel suo piccolo, il bipolarismo politico italiano. La critica serve allora ad uscire da questi disperanti campi di concentrazione del pensiero. Del favorevole o contrario. Dei sì o dei no da quiz della patente, per approdare all'analisi delle ipotesi e dei fatti, allo studio delle soluzioni possibili e degli errori che vi stanno nascosti, ad un movimento di pensiero che possa realizzare una dialettica con la realtà, che definisca con chiarezza analitica i rapporti di causa-effetto agenti quotidianamente nella società e che riconsegna al cittadino la possibilità concreta di incidere sulla Storia.

Ma perché tutto questo diventi una realtà concreta, al di là dell'ideologia di chi, come chi scrive, fa della critica un esercizio quotidiano, è necessario che sia la critica stessa, per prima, a doversi ricollocare sul proprio piano originario. Per farlo l'unica possibilità che ha è esplodere. Appunto uscire dai suoi confini, contaminarsi, togliersi le etichette e capire una volta per tutte che non ci sono separazioni. Che una compartimentazione del pensiero equivale ad una parzialità e dunque all'inattendibilità. Che non esiste la critica d'arte, la critica teatrale, la critica sociale, che non c'è differenza tra il pensiero critico che agisce nell'arte e quello che agisce nella riflessione che su di essa si fa. Entrambi sono solo il frutto della stessa realtà che condiziona gli esseri umani, tutti, gli artisti, i critici, i cittadini, determinandone le forme dell'espressione. La critica, di fatto, dunque, non è che la sommatoria delle azioni e delle parole che ognuno di noi si trova a tentare. Su queste dovremmo iniziare tutti a *confrontarci*. Senza gerarchie, primati o posizioni. In questo senso la critica diventerebbe qualcosa di trans-linguistico, in equilibrio tra l'azione, il pensiero, l'arte, la riflessione e le decisioni del quotidiano. In questo modo il pensiero critico finirebbe per liberarsi delle sue dogane e diventerebbe un sistema aperto (open-source) di confronto con la contemporaneità, capace di rovesciare la passiva accettazione delle condizioni date e intento a ribadire il ruolo centrale del cittadino (come elemento di molteplicità e diversificazione) all'interno della macchina democratica.

Il panorama che si delineerebbe seguendo quest'ottica sarebbe assai più dinamico che non quello attualmente vigente. E porterebbe sui quotidiani i giornalisti a parlare d'arte non solo nei ghetti maldestri delle pagine culturali, ma nelle prime pagine o nelle pagine della politica, usando l'arte come metafora per farsi intendere. D'altra parte se l'arte è già azione critica, la critica d'arte che si limiti ad osservare l'oggetto artistico non può esser altro che ripetizione

ridondante del già espresso. Ma si può invece parlare del diritto alla sanità pubblica partendo da *Sicko* di Michael Moore o della perversione dell'economia contemporanea citando *L'inventato di sana pianta* scritto da Hermann Broch e messo in scena da Luca Ronconi. Si può fare tutto questo se si capisce che la critica è un'attitudine e non una specialità e che chi la fa per mestiere dev'essere capace di parlare a tutti, in primis ai più semplici, utilizzando l'impagabile risorsa che quotidianamente altri pensatori, dominatori di altri linguaggi, gli mettono a disposizione per farsi capire meglio.

Punti di vista #1

Un questionario proposto ai critici di teatro italiani (Franco Cordelli, Massimo Marino, Antonio Audino e Gianfranco Capitta).

di redazione de "La differenza"

«Vale proprio la pena di occuparsi di teatro in un paese in cui il teatro sta morendo di inedia e, quel che è peggio, di umiliazione?»

Nicola Chiaromonte, dicembre 1961

Se non espulsa dai giornali, la critica di teatro appare sempre più ridimensionata non solo negli spazi che occupa ma nel rilievo che le viene attribuito sulle pagine culturali. E' l'evento teatrale che è sempre meno "notiziabile" in un paesaggio monopolizzato dal cinema e soprattutto dalla televisione o è l'esercizio della critica in quanto tale che sta perdendo di senso nell'attuale regime della comunicazione?

Franco Cordelli*: Sicuramente entrambe le cose. Nel senso che il teatro è sempre più, per ragioni strutturali, una forma di comunicazione minore. Per ragioni strutturali intendo la velocità di trasmissione e velocità di percezione: essendo il teatro tempo narrativo, non ha neppure quel *glamour* che può avere una mostra d'arte, dove volendo puoi andare restare un quarto d'ora e andartene, si sottrae sia alle leggi della contemplazione statica, che sono ovviamente esigue, sia alle leggi, che invece sono intense, delle dinamiche di comunicazione attualmente vigenti, improntate a una velocità vertiginosa. Questo andando al nocciolo della faccenda: che cos'è il teatro come mezzo di comunicazione. Per quanto riguarda la critica, proprio perché il teatro è una forma d'arte marginale, minore (anche senza usare questa espressione nel senso un po' troppo alto, ormai quasi chic, che le attribuisce Deleuze) quindi meno interessante per i giornali, è anche meno interessante per chi dovrebbe seguirla. E' un po' quello che accade all'insegnamento scolastico: perché la classe insegnante è sempre meno considerata? Perché è una professione mal pagata, poco attraente, non

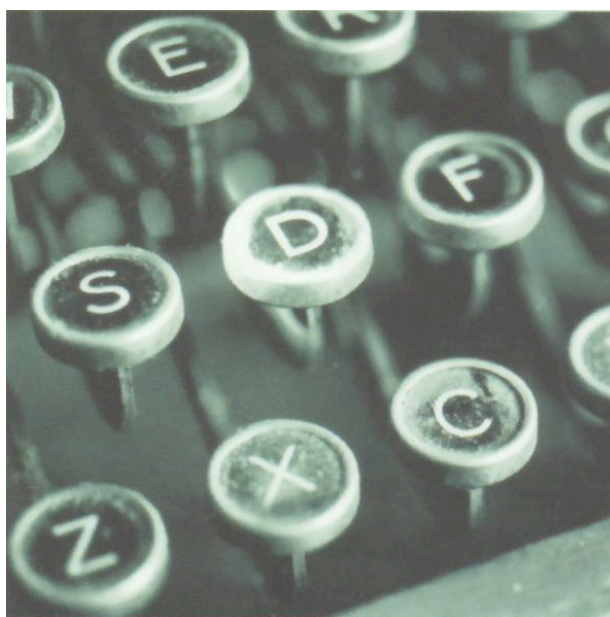
brillante, ormai delegata alla passione personale di alcuni singoli individui che continuano a considerare la trasmissione del sapere come una specie di missione. La stessa cosa accade con il critico teatrale: quali sono le prospettive sia materiali che di ritorno sociale che ha di fronte un giovane che voglia dedicarsi alla critica teatrale? Sono scarse, se non nulle. Di conseguenza c'è anche un decadimento, un progressivo isterilimento della critica. Una giovane critica, infatti, non mi sembra si intraveda all'orizzonte.

Massimo Marino:** Non vedo problemi di spazi. Non siamo più negli anni '50 e neppure nei '70. Internet fornisce spazi immensi e i giornali, comunque, li leggono veramente in pochi. Forse il teatro è marginale rispetto alla società, forse neanche questo è vero, visto il numero di Dams e di pubblicazioni di diverso genere, addirittura pletoriche, dedicate allo spettacolo dal vivo.

Antonio Audino*:** Non c'è alcun dubbio. Persino il "domenicale" del "Sole 24 ore", che per anni ha concesso a Renato Palazzi e a me la più ampia libertà di scelta e anche uno spazio non marginale, ha da qualche mese recluso la critica in un paio di colonne di spalla, con l'assoluto divieto di recensire spettacoli che non siano in scena per lunghi periodi. Il che significa non recensire più nulla, se non spettacoli di giro che non hanno mai interessato quelle stesse pagine. Dunque il giornale assume una funzione puramente pubblicitaria e commerciale, deve comunicare soltanto eventi dei quali il lettore possa fruire, o meglio che possa consumare. Ma questo è errato da tutti i punti di vista. Anzi, mi pare la morte dell'idea stessa di giornalismo, in generale, ovvero la morte della possibilità di comunicare a chi non l'ha visto e magari non lo vedrà mai un fatto che viene ritenuto importante. Regola che dovrebbe essere tanto più forte nell'ambito dello spettacolo che ha in Italia scarsa circolazione. Credo che ad uno studente di Catania o a un musicista di Como (tanto per dire di un target alto come quello del "domenicale") interessi sapere com'era *L'opera da tre soldi* di Brecht con la regia di Bob Wilson e con il Berliner Ensemble in scena per due giorni a Spoleto, proprio perché non può andarla a vedere, e non soltanto per capire se era il caso di acquistare il biglietto. Il giornale sul quale scrivo ha invece deciso di non recensire l'evento. Certo, la sfiducia è nel teatro, considerato ormai un intrattenimento noioso o intellettualistico, mentre la gente, ci sentiamo dire dai nostri capi redattori, "vuole altro". Anche questo metro di giudizio appare del tutto fuorviante e estremamente distante dalla realtà. Ci sono dati statistici chiarissimi e autorevoli, in Italia, e non solo, si sta producendo un generale allontanamento dalla televisione, il fenomeno del *reality* che tante considerazioni massmediologiche e filosofiche aveva suscitato è ormai considerato morto. Finalmente è crollato il mito del dato Auditel, gli studiosi ci dicono che la gente tiene sì la tv accesa ma la guarda solo quando c'è qualcosa che la interessa e non per periodi lunghi. Accanto a questo va registrato un consistente

aumento di sbigliettamento per il teatro, certo motivato dai grandi numeri dei musical, ma comunque relativo ad una tendenza ad uscire e ad usufruire di spettacolo dal vivo. E poi le tanto decantate notti bianche, le folle oceaniche presenti a mostre e concerti non dovrebbero mostrare il bisogno di collettività di condivisione, di fruizione in presenza, non mediata, com'è soltanto quella dello spettacolo dal vivo e del teatro in particolare?

Gianfranco Capitta**:** Ho il privilegio di scrivere su un giornale, *il manifesto*, che da sempre (per me e per lui) non nega al teatro interesse e dignità, e quindi neanche spazi. A volte, sentendo le lamentele altrui, o anche degli artisti liquidati in un francobollo, mi viene la tentazione di legare il poco spazio concesso a quanto a quello spazio è destinato. Ma è solo un cattivo pensiero, da cacciare subito....



Il critico è stato a lungo considerato una sorta di mediatore tra il teatro e il pubblico o tra il teatro e la cultura che lo circondava. Questo è stato sicuramente vero e lo è ancora in quei paesi - ad esempio negli Stati Uniti - dove la critica giornalistica continua a esercitare un'influenza sui movimenti di pubblico e sulla formazione del suo gusto. Ma da un certo momento in poi, lo specifico teatrale ha preso il sopravvento e la critica è stata sempre più vissuta e percepita come una funzione interna al mondo teatrale che si esercitava non solo sulla pagina, ma anche attraverso il lavoro di organizzazione culturale, l'attività editoriale, la direzione artistica. Il critico doveva "sporcarsi le mani" e svolgere un ruolo di promozione delle correnti artistiche in cui credeva: non si limitava più a decifrare negli spettacoli che recensiva un'idea del teatro, ma si impegnava a costruirla in prima persona. Quale è oggi, nella vostra esperienza personale, il bilancio di questo cambiamento del punto di vista intervenuto negli anni 60-70? Pensate la critica abbia ancora una funzione di costruzione del

movimento teatrale contemporaneo (sempre che questo movimento esista)?

Cordelli: Capisco bene questa domanda poiché soprattutto nella prima parte della mia vicenda di critico teatrale, parlo degli anni 70, credo di non aver fatto soltanto il critico teatrale ma di essermi, come dite voi, “sporcatosi le mani”, cioè di aver promosso e favorito lo sviluppo di un certo tipo di teatro piuttosto che di un altro, quindi di essere stato un critico “di parte” e non solo nel senso ideologico e intellettuale del termine, di scelta di campo poetica, ma nel senso di fare le cose, di organizzarle.

Oggi non lo faccio più ma non perché all'improvviso ho deciso di non sporcarmi più le mani o perché ritenga che sporcarsi le mani sia una brutta cosa, ma perché mentre in quel momento fare quella scelta mi sembrava che avesse - e di fatto aveva - una funzione di influenza su un pubblico e sulla formazione di una comunità teatrale, oggi credo non sia più così. Oggi si rischia di prendere partito in modo sbagliato, di diventare settari. Personalmente mi auguro di essere ancora un critico militante, ma lo sono in modo se vogliamo più tradizionale, più arretrato, ho fatto un passo indietro. Ma se sono arretrato nel mio modo di operare è proprio per non fare il passo più lungo della gamba, per non cadere nella trappola del settarismo: se oggi lavorassi a fianco di una serie di gruppi sarebbe inevitabilmente un'operazione escludente, che va a danno di altri. E' anche una questione di crescita, di allargamento della sensibilità: spero di lavorare per un'idea più ampia di teatro che arrivi fino a includere esperienze teatrali che negli anni 70 consideravo improponibili. Penso all'esperienza di un regista come Massimo Castri verso il quale, proprio in quegli anni, ero molto critico e della quale oggi riconosco invece la grande qualità artistica.

Marino: Una domanda così lunga può ricevere solo una risposta brevissima. Il panorama è cambiato. Critica oggi si fa in molti modi. Basta volerla fare.

Audino: Nel momento in cui si ragiona sulla critica italiana non si può dimenticare cos'è successo negli ultimi anni. Era proprio Roberto De Monticelli a dire che bisognava “sporcarsi le mani” senza “compromettersi”. La differenza è sostanziale, e la critica più autorevole e influente del nostro Paese ha finito con il compromettersi. Conosciamo bene le lobby, le correnti di potere che hanno finito col condizionare definitivamente il sistema teatrale italiano. Ne potremmo comporre una mappa precisissima che tocca i maggiori centri di produzione della nostra penisola. La critica quindi, da un certo momento in poi, ha iniziato ad entrare nel gioco di potere, sostenendo spettacoli insostenibili, evitando di raccontare nel modo giusto eventi che si riteneva andassero comunque propagandati. Tutto questo non soltanto ha strangolato la libera circolazione del teatro, condizionandolo su linee prestabilite e gradite a vari critici in una pericolosa circolarità, ma ha fatto sì che il lettore non capisse più quello che stava leggendo, uscendo magari da uno

spettacolo di lunghezza infinita e di noia incalcolabile e trovandosi a leggere che quello era un capolavoro assoluto della teatralità contemporanea, o assistendo invece a spettacoli notevoli magari di giovani gruppi, senza mai trovarne un accenno sulle colonne dei quotidiani nazionali.

Proprio perché il critico ha iniziato a fare altro, ha contemporaneamente rinunciato a un linguaggio comunicativo e diretto per chiudersi in una criticità assoluta, riservata agli “addetti ai lavori”. Così il lettore oltre a non ritrovarsi nel giudizio non si è neppure più ritrovato nel linguaggio. Lo scollamento era inevitabile. Per dimostrare questo teorema basta veder cos'è accaduto alla critica cinematografica, per la quale questo ragionamento non sarebbe applicabile, e che, infatti, gode di ottima salute e alla quale il lettore fa appello costante.

Detto questo io credo fortemente che chi scrive su un giornale svolga un ruolo “politico” fondamentale, può indicare fenomeni nuovi, può suggerire nuove linee di riflessione, può segnalare e sostenere gruppi che sfuggono alle programmazioni ufficiali. Ma questo corrisponde allo “sporcarsi le mani” e questo lo si può fare con passione e decisione. Anzi proprio laddove il lettore riconosce un vero investimento ideale e culturale è disposto a condividerlo o comunque può essere incuriosito e incoraggiato a scoprire certi fenomeni.

Capitta: La sociologia ha preso spesso il luogo della critica, e non solo riguardo al teatro, ma al pensiero tutto. Difficile pronunciarsi, dopo che tutti abbiamo visto quelli che avrebbero dovuto essere movimenti d'opinione e d'avanguardia e al più di mutuo soccorso, trasformarsi in congreghe corazzate volte alla conquista del potere, magari anche solo minuscolo e locale. Non credo personalmente che l'opinione giornalistica abbia un'influenza molto profonda sui lettori/spettatori, ma solo una “responsabilità” di partenza, che apre o opacizza, verso un oggetto scenico, l'eventuale curiosità di chi legge. Le conseguenze dello “sporcarsi le mani” (per quanto uno lo possa avere fatto correttamente e con tutte le garanzie del caso e della coscienza) oggi sono macroscopiche: articoli che sembrano comunicati promozionali o invettive ad personam. Spesso sono solo l'alibi per impedire di vedere i conflitti d'interesse su cui si fonda la nazione.

Hannah Arendt diceva che dalla ferita del giudizio “il vento del pensiero ritorna a spirare”. Critica e giudizio estetico sono stati a lungo concetti interscambiabili: la stessa aura di potere che continua ad ammantare la figura del critico amato-odiato (maledetto o blandito) dagli artisti discende, che lo si voglia o no, da questo ruolo censorio. Con il tramonto del cosiddetto “canone” (e persino del concetto di opera) anche il giudizio è uscito di scena e la scrittura critica ne è stata in qualche modo liberata. Sarebbe interessante sapere cosa lo ha

sostituito. Se la critica non è giudizio, è legittimo supporre che essa sia diventata una forma di racconto?

Cordelli: Che la critica non sia giudizio mi sembra impossibile, una prospettiva che mi sento soltanto di rifiutare alla radice. Si può usare la forma del racconto, ma è un altro discorso: personalmente la uso e mi diverte, sicuramente mi rilassa di più che scrivere una recensione per così dire classica. Ma anche la forma racconto implica, soltanto in modo più indiretto, il giudizio e lo rivendico: rivendico la qualità, la funzione, la necessità del giudizio. Da qualche anno a questa parte, quando mi si rimprovera di aver dato dei giudizi troppo duri, rispondo che se non pronunciassi giudizi piuttosto duri chi fa delle cose belle non avrebbe il merito di averle fatte. Può darsi che sia un'idea gerarchica, ancora legata al canone. Ma è anche un'idea del valore, della qualità di un'opera. Io credo nella qualità e mi assumo la responsabilità di questa credenza, prendo il rischio. Se non mi assumessi questo rischio sarei soltanto un notaio e non ho alcuna voglia di fare il notaio.

Marino: Il giudizio è stato a lungo sostituito dal racconto (ma dite già tutto voi nella domanda). Oggi, in un'epoca dove tutto sembra equivalente a tutto, il giudizio tagliente torna a essere necessario.

Audino: Questo è il problema principale per chi scrive oggi. E' indubbio che il giudizio sia una categoria fortemente fiaccata, e questo è un bene. Nessuno legge più per sapere cosa pensare, tantomeno per sapere cosa ne pensa di un dato fatto un determinato intellettuale, e credo che sia inutile scrivere per consegnare ai posteri la propria ermeneutica rispetto a un prodotto artistico. Il fatto artistico è ormai post-moderno, questo stesso termine sembra ormai ovvio e usurato, ma comunque è il prodotto estetico che non può essere ridotto ad uno, che vive nella sua complessità di segni, nella sua espressione diretta che non necessita di decodifiche (si pensi al solo Castellucci). Ma la soluzione del problema è molto semplice. Io insisto nel pensare a un pezzo di teatro come a un qualunque pezzo giornalistico, e questo deve semplicemente contenere informazioni chiare su quello che è accaduto. Certo, siccome ci muoviamo su un terreno sdruciolevole, la comunicazione è più complessa, riferisce di un fatto sfuggente, che per essere compreso necessita di una disamina profonda. Dunque non è il racconto a risolvere il pezzo, semmai vale la pena di utilizzare lo spettacolo per trarne una suggestione, un pensiero che valga per chi ha visto lo spettacolo e per chi non l'ha visto. Mi interessa sapere cosa mi suggerisce in profondità, politica, umana, di pensiero, quello spettacolo. E' naturale che per fare questo sia necessario avere delle strumentazioni critiche, ovvero dei livelli di competenza grazie ai quali chi scrive ha una maggiore facilità di comprensione, che può porre al servizio di chi legge. Ma questo, appunto, avverrebbe con un qualsiasi pezzo di politica, di economia, di cronaca nera. E poi quello che mi interessa veramente è capire

quanto quello spettacolo entra dentro il senso della nostra società, questo mi piace scoprire e gettare come ipotesi al lettore, al quale cerco di fornire un'ipotesi, una suggestione per avvicinarsi a quel fatto. Io, ad esempio, utilizzo da lettore la critica d'arte con questo obiettivo, ricavare da una persona che ha più strumenti specifici rispetto a quel campo di creatività, un'idea che mi aiuti a concentrare il mio sguardo su quell'oggetto artistico e di quello che c'è intorno.

Capitta: Sì, si può dire racconto, anche per non far rivoltare Arendt nella tomba. Ma dipende poi quale racconto intendiamo: quello dello scrittore frustrato (o anche traduttore, accademico, illusionista o prestigiatore, certo di belle speranze giovanili) che sfoga in quel raccontare i suoi limiti e le sue sfortune, le sue memorie e le sue balle, il veggente o il saccentino che è in lui. Il "contenuto", ovvero lo spettacolo di cui dovrebbe rendere cronaca, è spesso solo un pretesto, o poco più, o spesso meno. Spesso un'occasione poco valorizzata di approfondire un'emozione o un pensiero.

Dalla diffusione di massa del web molti si aspettavano una liberazione di spazi, di energie e soprattutto di linguaggi che fossero in grado di rinnovare la scrittura critica e l'interesse per il teatro. Cosa che almeno in parte è avvenuta ma con risultati tutt'altro che univoci rispetto alle attese. Considerate internet - e la critica on-line - un'opportunità creativa o avete l'impressione che la rete non faccia altro che moltiplicare l'autoreferenzialità e la marginalità dell'evento teatrale?

Cordelli: Non disponendo neanche di un computer penso di non poter dare altro che una risposta approssimativa e forse sbagliata. Mi colpisce la parola autoreferenzialità, pensando ad altre esperienze e a cose che mi raccontano altre persone e che riguardano altre forme di comunicazione globale che non sono la rete. Probabilmente questo elemento di autoreferenzialità, e quindi di appagamento, esiste e la rete lo alimenta e lo incrementa. Però, poiché come ho detto prima credo nella qualità e nel valore, sono convinto che alla fine la qualità e il valore vengano fuori. In questi ambiti c'è - chiamiamola così - una borsa valori metafisica e in essa sono iscritti i valori destinati ad emergere, quel che vale e quel che non vale, nonostante internet e anche per merito di internet.

Marino: Molta autoreferenzialità, che non è un delitto ma una specificità delle società complesse e specializzate. Molti nuovi spazi, possibilità, sperimentazione. Qualche invenzione.

Audino: Credo che internet costituisca oggi uno spazio alternativo alla pagina scritta del giornale, che appunto accoglie sempre più riottosamente la critica teatrale. Soprattutto perché consente a molti giovani di scrivere, e quindi mettere in circolo idee che altrimenti non verrebbero fuori. Io non sono un grande fruitore di internet, e quindi dovrei dire che il mezzo non mi appare

attraente, ma credo che il numero di contatti di alcuni siti di teatro, compreso questo, dimostri il contrario. Se pensiamo poi che è il giornale cartaceo ormai ad essere in crisi non c'è dubbio che di questa nuova forma di diffusione sia di notizie che di pensieri bisogna assolutamente tener conto. E poi, visto che tutte le nostre ricerche passano per Google e che molti giornali (compreso il mio) non mettono le recensioni in rete, al momento in cui si facesse una ricerca su uno spettacolo le prime cose a venire fuori sarebbero proprio quelle su Internet.

Capitta: Il web ha liberato molte cose, compresa una certa incontinenza scrittoria, che si specchia nella labilità della committenza. Però ha anche sviluppato elementi molto positivi: in particolare, rispetto al teatro, la sua pubblicizzazione. Ma la caratteristica del teatro resta la sua fisicità, la sua corporale necessità. Non so quanto adatta a *essere trasmessa* via internet. Ma saperne di più fa in ogni caso bene. Pronto a contraddirmi se penso nello stesso tempo a Tuttoteatro.com, che da luogo di recensioni si è incarnato nel concorso di gruppi concretissimi e promettenti.



Molte delle nuove opere prodotte trovano regolare ospitalità in spazi extra teatrali, spesso occupati e autogestiti. Credete che una maggiore attenzione della critica, a cominciare da quella dei giornali, verso queste stagioni alternative possa sostenere la penetrazione della creatività indipendente nei luoghi del teatro ufficiale?

Cordelli: Questo è uno dei massimi problemi dell'espressione teatrale e non lo è da oggi: il problema degli spazi alternativi si è posto in modo radicale negli anni '60 e ancora di più negli anni '70. Poi, quando qualcuno, all'inizio degli anni Ottanta, ha proclamato che bisognava tornare a un teatro di parola, e per un ventennio questa è stata l'ideologia dominante della comunicazione teatrale, la sacralità del luogo teatrale è tornata di conseguenza a occupare un posizione centrale. Oggi mi accorgo di nuovo che non è più così e, aggiungo io, per fortuna! Ho appena visto, qui ad Armunia, lo spettacolo di Maria Grazia Mandruzzato, che è un'attrice iconica del teatro di Thierry Salmon - un monologo ispirato alle *Lettere di una novizia* di Piovene - e mentre lo vedevo pensavo: amo da matti questo teatro fatto da una persona in un posto che non è un teatro dove sto seduto per terra e nessuno mi rompe le scatole...Mi auguro che il teatro sia sempre di più questo: un teatro breve, fatto da pochi e con pochi mezzi. Perché il teatro non costa nulla e non dà nulla sotto il profilo economico. Come la scrittura: non ci si mette a scrivere un libro per fare soldi (li si possono anche fare, ma non è scontato) ma perché si è spinti da una necessità. E così è per il teatro che amiamo, il teatro d'arte, il teatro poetico: chi lo fa lo fa perché ne ha necessità. E tuttavia anche questo amore non mi impedirà domani di andare a vedere un altro tipo di spettacolo, magari più tradizionale, in un teatro con tutti i crismi e di giudicarlo, se lo è, un capolavoro. Non è stato sicuramente il tradizionalismo del luogo a pregiudicare l'incredibile riuscita dell'*Opera da Tre Soldi* che Bob Wilson ha di recente messo in scena a Spoleto. Ci sono frontiere di sensibilità che sono cadute, semplicemente perché erano dei pregiudizi...Ricordo benissimo i tempi in cui opere come il *Dottor Zivago* venivano considerate ottocentesche e respinte in nome dell'amore che ci accomunava un po' tutti all'epoca per la letteratura d'avanguardia. C'era gente capace di non leggere *Il Gattopardo* perché aveva vinto lo *Strega*. La verità è che *Il Dottor Zivago* o *Il Gattopardo* erano semplicemente due opere geniali.

Marino: Il problema è finire nei teatri stabili? Rimarrebbe indipendente la creatività? La critica comunque aiuta la visibilità e la "promozione". Gli operatori, in Italia, sono molto pigri, mediamente. Qualche spettacolo ha vissuto anche grazie alla "critica" (non solo le recensioni: la vittoria di premi, la presenza a rassegne e festival ecc.)

Audino: Sì. Non potrei rispondere diversamente visto che tutto il mio lavoro è stato impostato, almeno fino ad oggi, a segnalare quello che a mio giudizio è interessante, indipendentemente da dove queste realtà trovassero ospitalità. Non amo citarmi, ma in un mio recente articolo segnalavo che le proposte più intelligenti e innovative del momento passano per sale "alternative" e sono del tutto ignorate dagli Stabili e spesso anche da quelli di innovazione. Spesso queste segnalazioni sono state raccolte da teatri importanti o da

festival di rango, e questo credo sia una delle funzioni della critica e del giornalismo, non soltanto informare un pubblico possibile, non solo dar conto di quello che magari non tutti possono vedere, ma anche mettere in circolo informazioni "sane" indirizzate agli operatori.

Capitta: Quella della trasfusione (in senso letterale) di molta vitalità teatrale dai luoghi "alternativi" alle sale "ufficiali", è non solo una speranza o una generosità, ma un'esigenza maledettamente urgente. Anche per costringere i nuovi gruppi a misurarsi con regole e linguaggi, le vecchie compagnie a una sana curiosità non necessariamente concorrenziale. E il pubblico abbonato e pigraccone a risvegliarsi prima della fine dello spettacolo per correre a prendere l'ultimo autobus.

In ultimo, vi rimandiamo la domanda che Chiaromonte poneva a se stesso nel 1961 e che abbiamo messo in epigrafe al nostro questionario. Anche se oggi, a partire dalla lunga militanza di ciascuno di voi sul fronte della critica, la questione va lievemente riformulata: vale ancora la pena "di occuparsi di teatro in un paese in cui il teatro sta morendo di inedia e, quel che è peggio, di umiliazione?"

Cordelli: E' una domanda un po' moralistica, come del resto era Chiaromonte. Il teatro muore di inedia per chi lo vede dall'esterno, dall'interno non muore. Quanto all' umiliazione, se prendiamo l'espressione come un giudizio politico bisogna elaborare un giudizio politico complessivo. Altrimenti, come ho detto, è un giudizio moralistico e come tale lo rifiuto.

Marino: Oggi non è più solo la morte del teatro, il problema, ma l'agonia generale di una cultura critica, in un paese senza memoria, senza prospettive. Il teatro deve essere uno strumento della società per rappresentarsi, analizzarsi, mettersi in discussione, progettarsi, e la società, rinchiusa nella paura e nel pregiudizio, attenta solo a un precario benessere economico, non ascolta più - o ascolta distrattamente - i segnali che provengono dal teatro.

Audino: Sarebbe troppo facile rispondere che proprio per questi motivi indicati da Chiaromonte sarebbe ancor più necessario ed entusiasmante occuparsi di teatro. Rispolvero la mia teoria: il teatro è l'ultimo luogo in cui le persone si incontrano, vivono emozioni collettive, si scambiano idee e parole, si confrontano direttamente con degli altri uomini che sono lì per comunicare con loro. E allora cosa c'è di meglio che occuparsi di teatro proprio in questo momento? E poi, per chi si occupa di questo da tanti anni cosa resterebbe da fare, passare le sere davanti alla televisione, andare più spesso al cinema, Scrivere d'altro?

Credo che invece, se riusciamo a resistere, i tempi cambieranno, forse subiremo esplosioni nucleari, saremo sterminati da guerre o epidemie, saremo umiliati e vessati dal potere e dalla politica, ma il

giorno dopo la catastrofe ci ritroveremo tutti e, sicuramente, ci ritroveremo in un teatro.

Capitta: Per rispondere all'interrogativo di Chiaromonte 50 anni dopo: sì, penso che ne valga la pena oggi più di allora. In un paese che da "orribilmente sporco" "senza" è diventato dispersivo e insensato, senza identità e senza progetto, e per di più corrotto dalla politica di ogni colore, il teatro è una delle ultime boccate d'aria. Non perché sia particolarmente meraviglioso, ma perché ogni tanto quel paese riesce a rappresentarcelo in profondità e renderlo comprensibile, e a dipingerci dentro anche un'idea di vita e speranza, meno visibili a occhio nudo.

Il teorema di Chiaromonte vale ancora: quale vanità di critico saprebbe rinunciare al fatidico: "Eppure io vi dico che ai miei tempi...". L'orgoglio dell'archeologo ci salverà dalle cascate del ridicolo.

(nota: Tra i critici invitati a confrontarsi con le nostre domande c'era anche Franco Quadri di Repubblica, le sue risposte, tuttavia non ci sono state inviate)

* critico de "Il Corriere della Sera"

** critico dell'edizione bolognese de "Il Corriere della Sera"

*** critico de "Il Sole24ore"

**** critico de "Il Manifesto"

Punti di vista #2

Un questionario proposto ai critici d'arte (Gianluca Marziani e Antonio Arevalo)

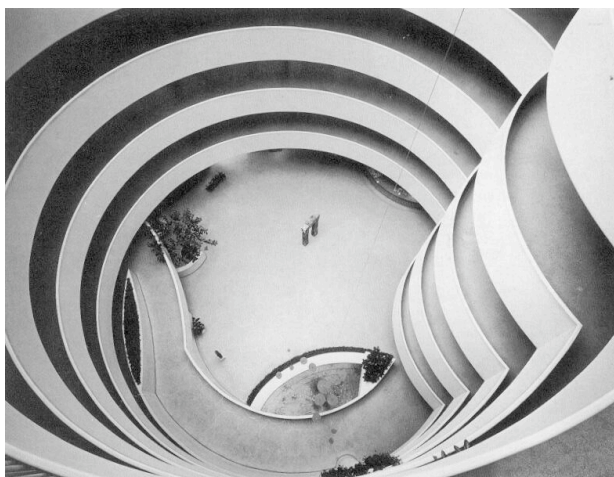
di redazione

La critica d'arte è quella che si è maggiormente integrata nel processo di creazione e di produzione artistica contemporanea, non solo sotto forma di scrittura, ma anche di curatela, promozione, organizzazione etc. Questa integrazione le ha garantito un ruolo di primo piano nella declinazione, se non, come molti sostengono, nell'invenzione delle poetiche del contemporaneo. Ma per altri versi ha finito per trasformarla in una funzione interna al mercato dell'arte, gettando un forte dubbio sulla sua indipendenza. Che ne pensate?

Gianluca Marziani: Penso che le trasformazioni del mondo odierno incidano sulla configurazione dei ruoli professionali. L'idea di una critica sganciata dal mercato fa parte di quel vecchio modello in cui non esisteva una reale integrazione tra analisi culturale e profilo economico. Oggi il ruolo critico deve mescolare le attitudini teoriche con le fisionomie degli interessi, non solo finanziari, attorno all'arte contemporanea. Non è un caso che nei paesi ad economia crescente sia maturato il ruolo tecnico del curatore, riuscito

ibrido manageriale tra cultura e azienda. In Italia abbiamo maggior tradizione teorica e minor rigore "aziendale", cosa che in parte penalizza il processo ma che dall'altra permette lo sviluppo di ruoli anomali, al preciso confine tra la figura del critico e quella del curatore. Il mio caso è un giusto esempio italiano di critico militante con forti attitudini curatoriali, vicino alle strutture teoriche dell'arte ma anche ai modelli industriali, al marketing avanzato, ai nuovi network procedurali. Bisogna uscire dal tipico moralismo italiano che guarda con sospetto a certi legami: fare gli interessi del mercato significa partire dalla qualità dell'opera, proponendo e sostenendo le cose che meritano in termini estetici e concettuali.

Antonio Arevalo: lo preferirei non generalizzare, vedo il curatore come una personalità dell'arte, con un suo pensiero e una progettualità tutta sua, indipendente e unica. Come d'altronde vedo anche l'artista.



Quale è nel mondo dell'arte attuale il rapporto tra il critico e il mercante? Si possono considerare alcuni grandi galleristi e mercanti d'arte (come ad esempio Castelli o Gogosian) come altrettanti critici?

Marziani: Il rapporto tra critico e mercante ha raggiunto la maturità in alcuni paesi dal mercato più solido, mentre stenta a definirsi in una dimensione individualista come quella italiana. Ormai serve un dialogo dove il critico non snaturi la sua qualità etica ma dove la dialettica sia un flusso in avanti, uno scambio che supporti i reciproci interessi in modo sempre più limpido.

Arevalo: Questa domanda non la capisco del tutto o meglio non la voglio capire. Rispondo con le parole di un curatore che ho molto ammirato Harald Szeemann: «senza artisti non ci sono curatori. Senza patrimonio artistico non ci sono conservatori».

Assai più di quella cinematografica e teatrale, che appaiono sempre più rinchiuse nel loro specifico, la critica d'arte ha mantenuto un

grande rilievo nel dibattito intellettuale contemporaneo, basta pensare in Europa a figure come Didi-Huberman, Bailly, Dorfles, Bonito Oliva etc. o all'interesse (talvolta polemico) che alcuni filosofi, da Baudrillard a Nancy, hanno sempre dimostrato per le questioni relative all'arte. In che modo questa critica colta influenza la critica più militante?

Marziani: Le domande di quest'intervista sono il vero nodo della critica odierna e meriterebbero un approfondimento da saggio. Per sintetizzare senza eccessi, direi che la critica d'arte è l'unica ad aver raggiunto una decisiva maturità non solo teorica, l'unica che ha portato la dimensione analitica in una pratica funzionale nel contesto operativo. La sua funzione esercita un potere capillare che entra nell'organizzazione, nella produzione e nella diffusione concreta dell'opera. Su Panorama risposi a Goffredo Fofi che parlava della morte di ogni forma critica, ribattendo che proprio l'arte era l'unica eccezione alla sua giusta lettura del presente.

Arevalo: lo intuisco che l'influenza sia reciproca. Anche la critica militante influenza la critica colta. Comunque l'intuito che dovrebbe avere un curatore non si studia in Accademia, è frutto di una grande esperienza poetica e relazionale.

Fare critica d'arte significa fare critica della società?

Marziani: Qualsiasi esercizio critico implica un'analisi spietata verso la società. Da un altro punto di vista, non si confonda la critica d'arte con la dimensione troppo politica che alcuni pretendono di avere. L'antagonismo serve in alcuni contesti più caldi, penso al lavoro fatto da Viktor Misiano in Russia negli ultimi decenni. In altri ambiti la critica deve restare propositiva e libera nei suoi intenti teorici, senza mescolarsi troppo con l'esercizio quotidiano della politica. La cultura deve diventare necessaria per la politica, mai il contrario.

Arevalo: Tutto è critica alla società, anche semplicemente muovere delle pedine degli scacchi, figuriamoci poi l'arte: è come la politica, tutto è politica e niente è politica. Qualunque atteggiamento di allerta e in sé critica alla società. Poi, però, come dice Achille Bonito Oliva, ci sono i servi della gleba...

Anche nelle arti visive, come nelle altre arti esistono differenti circuiti, più o meno indipendenti, dalle gallerie alle accademie fino ai centri sociali o ai luoghi più nascosti. Oggi la critica italiana come si pone rispetto a questa trasversalità? E' in grado di coprirli o tende a legarsi solo a certi ambienti tralasciandone altri?

Marziani: Dipende dalle persone. Esiste una forte omologazione a cui si sottomettono diversi miei colleghi, convinti che seguire le scie vincenti sia il modo migliore per allinearsi al potere

istituzionale. Ci sono poi gli spiriti autonomi che perseguono una personale visione, decisi a difendere il proprio spazio con una capillare attività sul campo. Appartengo ovviamente al secondo caso, convinto che il "principio della visione" sia la partenza necessaria per crearsi un'identità intellettuale. Per farlo bisogna dialogare con tutte le forze in campo, scovando le qualità dentro le pieghe del sistema, osservando senza dogmatismi, vivendo in un continuo andirivieni tra underground e overground. Le migliori cose crescono dal basso ma per capirlo bisogna aprirsi al confronto totale. Lo "snobismo elettivo" è uno dei peggiori mali del mondo artistico, una sorta di antidoto ideologico contro la diffusione reale dell'arte. La critica deve invece battersi per alzare la qualità del dibattito attraverso un confronto più aperto, usando meglio i new media, sfidando la retorica televisiva, educando le persone alla conoscenza del nuovo. L'educazione, lenta ma progressiva, è il punto necessario per migliorare la posizione dell'arte nella rete gerarchica del nostro Paese.

Arevalo: Nel mio caso è la trasversalità quella che più mi interessa, nel '95 iniziai con un intervento all'interno di un supermercato a via delle Fornaci, vicino al Vaticano, a Roma, dove piazzai più di cinquanta artisti, erano i tempi della fine della Guerra del Golfo, e proponevamo in mezzo alla frutta e la verdura, l'arte come prodotto di prima necessità, poi negli imbarcaderi e le strade di Venezia, con i manifesti degli emergenti "Autori/Tratti/Italiani", "Cronastorie" nel metrò di Santiago del Cile, "Arte & Sud" in un castello ad Acicastello. Per dirla tutta oggi i curatori giovani più interessanti non lavorano con le Istituzioni, ma nei centri alternativi, mi viene in mente "l'Angelo Mai", il "Rialto S'Antambrogio", 1:1 projects a Roma o il supportico Lopez a Napoli, ecc.



Controcampo

Un questionario sulla critica proposto agli artisti (Pippo Delbono, Roberto Castello, Francesco Munzi)

di redazione

In un intervento pubblicato di recente sul nostro giornale, un'artista, Silvia Rampelli, lamentava l'arroganza di una critica che, rinunciando a essere analisi puntuale dell'opera d'arte, diviene "affermazione di un dominio terminale, della sopraffazione della comunicazione sul farsi aurorale e potenziale del linguaggio". Questa critica, in altre parole, rovescerebbe sull'opera artistica tutto il potere della comunicazione (e per comunicazione la Rampelli intende una parola non aperta, definitiva, pronta a esaurire e a inglobare l'oggetto) trasformandosi in sopraffazione e in censura. E' evidente che in questa concezione la critica è ancora carica di tutta la negatività che la filosofia del novecento ha attribuito al Logos (alla parola, al discorso), di contro alla fragilità e alla potenza espressiva della differenza artistica. Ma più in generale gli artisti hanno ancora la percezione che l'esercizio della critica coincida con quello di un giudizio destinato a includere e ad escludere, a promuovere e a bocciare? La critica è sentita ancora come un potere?

Pippo Delbono*: Il problema è molto semplice. Credo che noi per primi abbiamo alimentato una critica nata da un mondo colto che ha progressivamente escluso l'esperienza carnale andando a leggere con la testa ma non con il corpo. In questo atteggiamento di *darsi* solo in parte ci leggo personalmente una certa arroganza, che in fondo non è diversa da quella degli artisti che hanno alimentato questa critica.

Personalmente, uno dei grandi vantaggi del mio teatro è quello di avermi permesso di liberarmi dei critici come controllori. Coi teatri pieni in tutto il mondo non è più un critico che può mettere in discussione un mio lavoro. Ciò non vuol dire che poi io non abbia bisogno di confrontarmi, ma ho un po' di diffidenza verso i critici, fatta eccezione per quei quattro o cinque che si pongono verso l'opera con animo semplice. Il motivo è che gli intellettuali hanno reso noiosa l'arte. Hanno smesso di farla essere poesia ossia cosa che mette in comunicazione con l'alto.

Roberto Castello:** E' normale che la critica eserciti un potere nei confronti degli artisti e del mercato e che chi sceglie come lavoro di essere spettatore sia fra coloro che col proprio giudizio possono influenzare il destino di un'opera o di un artista. Ciò che a volte offende è la qualità delle domande cui il critico implicitamente risponde con la sua scrittura, è l'impressione di una mancanza di urgenza etica o di una necessità reale dell'agire, al di là del mero assolvimento di una pendenza lavorativa o di istanze di autoaffermazione che riducono l'opera a semplice pretesto dell'esercizio critico.

Francesco Munzi*:** La critica è sempre una

forma di potere, come più in genere la stampa. E il potere della comunicazione è tanto più è pericoloso quanto più è superficiale. Può anche essere un potere costruttivo, ma solo quando si basa su competenza e serietà. Esiste la critica dei quotidiani, che è insieme la più potente e la più compromessa; la critica delle riviste specializzate, quella che seguo con più piacere, in cui si ha spazio per argomentare, e non poche righe per bocciare, e, infine, la critica pseudo-democratica di Internet, senza filtri, dove, insieme alle persone competenti, puoi trovare a scrivere anche dei cretini...



In che modo la critica è presente rispetto al lavoro di un artista oggi? La considerate un'istanza di mediazione con l'esterno dell'opera - con il pubblico e/o con il mercato - o uno sguardo capace di influenzare lo stesso processo creativo?

Delbono: Tenendo conto che non mi interessa chi scrive su un giornale per risolvere i propri conflitti sessuali o di potere credo che una sequenza di un mio spettacolo potrei cambiarla non sotto suggerimento di un "critico", ma a seguito dell'opinione di qualcuno che sta veramente compiendo un viaggio dentro di sé - non importa che lavoro faccia, forse il critico, forse no. Credo che la critica sia di fatto il pubblico, specialmente quello non di nicchia. E dato che ne ho fatto l'esperienza, voglio dirti che, come diceva Pasolini, a me piace scrivere per gli analfabeti.

Castello: E' difficile dire in quale modo la critica sia presente oggi rispetto al lavoro di un artista perché, a quanto mi è dato di vedere, per quanto riguarda la danza contemporanea, sono anni che non c'è più critica. Sono da tempo scomparsi gli spazi per esercitarla e con essi, al di fuori degli eventi più altisonanti e rumorosi (cui per antiche ragioni la danza contemporanea italiana non partecipa), anche le persone. Al di là di saltuarie scorribande da parte della parte più aperta e curiosa della critica di prosa ed alcuni imbarazzati incroci con la critica del balletto, la danza contemporanea è da tempo un settore senza critica.

Munzi: Entrambe le cose. Per la seconda, dipende: nel mio caso, ho qualche critico di riferimento che mi può aiutare a sviscerare questioni riguardanti i miei lavori su cui non mi ero soffermato. Seguo quei critici che hanno una

sensibilità a me affine, percorsi vicini, come desumo innanzitutto da giudizi su film altrui analoghi a quello che ho maturato io stesso. Ma critici distanti dalla mia sensibilità non hanno alcuna influenza sul mio processo creativo.

La critica ha avuto un ruolo nella vostra formazione come artista?

Delbono: La critica è per me sensibilità. Dalle persone sensibili sono stato influenzato, sì, e continuo ad esserlo. Credo nelle verità senza giudizio. A volte è successo anche con quei critici che hanno un nome altisonante, ma esclusivamente perché in quel dato momento si sono posti in modo libero verso l'opera, senza mettere in campo il macigno del loro ego che li porta irresistibilmente ad usare l'opera d'arte per parlare di sé.

Castello: No.

Munzi: Parlare di critica per me è troppo generico: nel mio caso, ho e ho avuto critici e teorici di riferimento, che mi hanno aiutato a entrare in tanti film, aiutandomi a formare un senso critico che spiega oggi il mio atteggiamento autocritico nei confronti delle mie opere. Comunque, non parlerei di una categoria - la critica - ma di individui - i singoli critici - in quanto assistiamo oggi a un'erosione della critica, attraversata da indebolimento teorico e incapacità di formulare un pensiero strutturato.

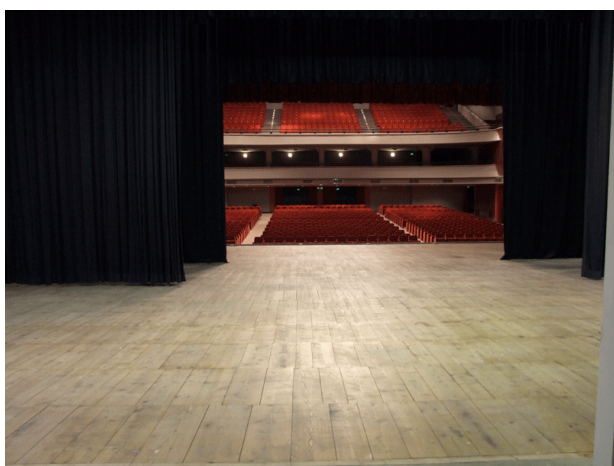
Quali sono le principali carenze della critica che agisce nel vostro ambito di lavoro?

Delbono: Per me e per il teatro che faccio è stata fondamentale l'esperienza della danza e della musica. Uso infatti un processo compositivo musicale per realizzare i miei spettacoli. I critici, specialmente italiani, invece, ragionano per compartimenti stagni, per categorie. Prima ai miei spettacoli venivano i critici di danza. Poi non sono venuti più e sono comparsi quelli di teatro. E' atteggiamento credibile? Bisogna aprire lo sguardo per poter pensare di rendere davvero il servizio critico. Bisogna saper leggere ogni livello di un'azione. Non solo il suo significato semiologico, ma anche la natura sensibile del movimento che la compie. Se ci si chiude ad un solo aspetto, se non ci si sforza a vedere anche dove non c'è niente da vedere, allora si ha una lettura non solo parziale e dunque non esatta delle cose, ma addirittura colpevolmente fuorviante verso chi legge, primi fra tutti i giovani artisti che iniziano a far l'abitudine ad un teatro fatto per categorie che in fin dei conti è morto. E' una cosa fatta per sé. Se l'arte non è qualcosa che va oltre se stessa chi può interessare?

Castello: Come detto sopra, la principale carenza della critica di danza è, in quanto sistema, la sua assenza.

Munzi: La principale carenza è il semplicismo, la mancanza di argomentazioni, nonché una inclinazione umorale, con giudizi legati a

istantanee idiosincrasie piuttosto che a una riflessione serena. Nel mio ultimo film, *Il resto della notte*, il furto degli orecchini da parte della protagonista, una ragazza rumena, ha causato un putiferio: in realtà, si tratta di una scelta narrativa, che ho inserito in un secondo momento. Mi aspettavo le polemiche, ma non avrei mai pensato che critici autorevoli (*il manifesto*, Tullio Kezich sul *Corriere* e Alessandra Levantesi su *La Stampa*, Ndr) prendessero posizioni tanto semplicistiche e ideologiche. Se da un lato la destra ha vinto le ultime elezioni politiche anche con argomentazioni xenofobe e populiste, dall'altro, il film ha avuto recensioni che rivelano come l'immigrazione sia un argomento tabù per la sinistra, una categoria protetta. Viceversa, per me il cinema non deve essere per forza politically correct, bensì indagare la complessità del reale.



Credete in una critica che si occupi tecnicamente solo dell'opera (in quanto oggetto artistico) o pensate abbia maggiore senso la produzione di ragionamenti di largo respiro che tendano a riflettere sulla società contemporanea attraverso i lavori degli artisti?

Delbono: Si può benissimo non parlare affatto di un'opera, ragionando solo su ciò con cui essa era in connessione. Se ci si riesce vuol dire che quel lavoro era buono perché, è riuscito a creare molti anelli. Se non ci si fa, invece vuol dire che anelli non ne ha creati e dunque l'opera è troppo piccola per poter suggerire neppure un pensiero. D'altra parte che senso ha guardare un lavoro artistico senza pensare alla realtà che è in fondo il piano di connessione con i suoi osservatori?

Castello: Non riesco a vedere lo spettacolo d'arte contemporaneo come un ambito di produzione di oggetti destinati alla vendita a scopo di lucro. Non vedo dunque alcuna contraddizione fra una critica che si dedica ad una disamina tecnica dell'opera e ragionamenti di largo respiro sulla società contemporanea; anche le scelte tecniche sono espressioni di visioni del mondo. E' davvero auspicabile d'altronde che siano i lavori stessi a contenere, anche solo implicitamente, elementi interpretativi della società contemporanea e che l'azione critica, confrontandosi con essi, trovi tutti gli spunti necessari a sviluppare ragionamenti

di largo respiro.

Munzi: Della prima opzione, non se ne può fare a meno, anche per motivi pratici di comunicazione. Della seconda, ne avrei desiderio, ma oggi è raro trovare chi abbia l'azzardo di prospettare pensieri di ampio respiro a legare opera d'arte e società. Viceversa, si è troppo legati alla cronaca e all'immediatezza del presente, garanzia di poco valore e poca forza ermeneutica. Una critica senza filtro non ha valore, ed è in balia della moda del momento, della spettacolarizzazione. Per cogliere il presente in tutte le opere artistiche e intellettuali serve la giusta distanza.:

* regista teatrale

** coreografo

*** regista cinematografico

Attorno al concetto di critica

Forum tra i redattori de "La differenza"

di redazione

Gian Maria Tosatti: Per iniziare questa particolare "conversazione sotto osservazione" credo che dovremmo partire dalla questione fondante, dall'interrogarci su quale sia il senso della critica e a cosa serva. Ho l'impressione, infatti, che, rispetto alla capacità che dimostra l'arte di affrontare le proprie emergenze, la critica - che da molto tempo si trova in uno stato di crisi innegabile - sia in netto ritardo per quel che riguarda la ricerca di soluzioni e pratiche utili, e ciò ho idea che dipenda da una certa ritrosia ad autoanalizzarsi. Siamo in una stagione in cui la critica non ha luogo per essere e quindi per molti versi non ha neanche ragion d'essere. C'è una latitanza diffusa della critica come elemento di sintesi dei fenomeni socio-culturali, c'è una caduta della critica nel lavoro di intermediazione tra il fatto artistico ed il pubblico, e noi dovremmo cercare di chiarire il perché. Personalmente non ho una risposta certa a questa domanda. Ma il primo elemento su cui vorrei soffermarmi, la prima perplessità che vorrei tentare di sciogliere, riguarda proprio la nozione di pubblico cui la critica è per sua natura legata. In questo senso la sedazione, o forse la cancellazione dell'opinione pubblica ha abolito una voce critica fondamentale, quella della società civile. Ne rimane un'altra, quella degli autodeterminati che della critica hanno fatto un mestiere, che tuttavia senza avere l'altra sponda decisiva finisce per risultare come termine singolo di una dialettica incompleta che rischia per questo l'autoreferenzialità. La critica aveva una relazione dialettica con i cittadini comuni: l'evento artistico passava per la percezione critica e giungeva a sintesi nel lettore. Oggi si ha l'impressione che tutte le parole spese passino sopra la testa di un pubblico sempre più potenziale...

Graziano Graziani: Prima di provare a rispondere vorrei aggiungere un tassello alla riflessione storica su questo argomento. Il tuo discorso vale, evidentemente, per la critica di ambito giornalistico. Ma esisteva ed esiste un altro tipo di critica che nasce in ambito accademico: all'inizio anzi queste due tipologie si identificavano, solo successivamente si sono divise perché i lettori di giornali, da elite intellettuale quali erano, si sono progressivamente trasformati in massa, per l'appunto in pubblico. Secondo me, nella totale perdita di senso dell'esercizio critico che stiamo registrando oggi, queste due funzioni tendono nuovamente a ricomporsi: ci troviamo di fronte a riviste di teatro dove persone di formazione accademica producono critica e d'altro canto vediamo proliferare sul web critiche che dovrebbero essere giornalistiche scritte con un linguaggio accademico o para-accademico. Insomma, c'è una riconfusione di questi ambiti. Poi c'è una questione rispetto al sistema dell'arte che non possiamo tralasciare perché attraverso di essa passa il disorientamento della critica attuale. E' il discorso sul feticcio del canone: finché c'è stato un canone c'è stato qualcosa da valutare e da riordinare rispetto ad esso. Il Novecento ha rappresentato la rottura dei canoni, ma proprio in virtù di questa trasgressione il codice violato restava malgrado tutto sullo sfondo. Alle spalle del XX secolo ci troviamo in una fase ancora successiva: la rottura del canone non è più un elemento portante della produzione artistica, sempre più spesso anzi essa viene letta come una sorta di provocazione manierista, e da tutto questo non può non conseguire una profonda mutazione del ruolo della critica: questo rapporto simbiotico con il sistema dell'arte attraverso un pensiero stabilito è saltato. Non a caso ci troviamo in una situazione in cui la critica a livello alto - e qui intendo quella giornalistica - resta in mano a delle persone che hanno attraversato le fasi storiche precedenti, che si sono conquistate una patente critica prima. Il problema è come prendere una patente critica adesso, in base a quali criteri di legittimazione. Anche il fatto che sempre più spesso ci si trovi di fronte a una critica della critica in cui una accusa l'altra di arbitrarità o magari di umoralità, o addirittura d'esser corrotta dalla vicinanza e dall'amicizia con gli artisti. Ciò dimostra che dall'esterno non si riescono più a leggere con chiarezza i criteri che legittimano l'esercizio della critica. E quando non c'è più un binario chiaro la critica viene letta come un esercizio di potere, anche se quel potere - nella stragrande maggioranza dei casi che ci riguardano - è irrisorio o non esiste.

Attilio Scarpellini: Ho qualche dubbio sul fatto che il canone sia realmente uscito di scena e non sia rimasto, invece, il nesso ontologico occulto che continua a giustificare l'esercizio della critica. Perché cosa vuol dire canone alla fine della partita? Vuol dire la possibilità di gerarchizzare le forme artistiche e di valutare rispetto alla gerarchia che è stata individuata. Da

diversi anni si cerca di uscire definitivamente da una critica di tipo valutativo - cioè basata su valori stabiliti e condivisi - da diversi anni è in atto una critica del giudizio critico. Ma gli esiti, a dispetto del fatto che il canone non esiste più, sono stati per lo più fallimentari: una volta rifiutato l'autoritarismo della gerarchizzazione (delle opere, delle poetiche, degli artisti) e respinto l'amaro calice del giudizio, la critica si è ritrovata di fronte alla descrizione, ridotta a cronaca, nel caso migliore a racconto o, in alternativa, è diventata il supplemento d'anima del processo di creazione artistica, esercizio quest'ultimo che è stato anche apertamente rivendicato dalla cosiddetta "critica spuria", successiva a quella degli anni '60 e '70, che intendeva andare molto al di là del semplice imperativo di "sporcarsi le mani", dando luogo a una sorta di integrazione, di acquartieramento nel campo dell'arte, e spostando in questo senso il problema del destinatario cui faceva prima riferimento Gian Maria, cioè smettendo di mediare e di parlare al pubblico, per parlare all'artista. La realtà è che la critica precedente - quella che secondo Graziano è nata nella fase di rottura del canone - non ha affatto respinto il lavoro del giudizio, lo ha tradotto in scelta politica, il canone lo ha scompaginato per reimpararlo secondo altri criteri in base ai quali ha fatto le sue scelte - le sue scelte e le sue esclusioni... Il risultato è che, perduto il rapporto con il pubblico, la critica che ha sospeso il giudizio si è ritrovata nella regressività del rapporto con l'artista che, da parte sua, continua a sentirla come una residuale istanza di potere (e dunque di corruzione). Ora, al di là del problema che la critica non è più un potere del pensiero, ma viene vissuta esclusivamente come una forma di potere politico - bassamente politico - persino noi, quando abbiamo seguito "Teatri di Vetro", ci siamo scontrati con le reazioni di alcuni artisti che dicevano "voi non siete altro che degli uomini di potere, siete esterni ai processi artistici e giudicate secondo vostri criteri che con i nostri non hanno nulla a che vedere". Insomma, esercitate una funzione esterna all'opera, di pressione, che è una funzione di giudizio.

Graziani: Sì, il rapporto più stretto tra artista e critico ha finito per complicare le cose perché evidentemente non c'è stata una definizione dei ruoli abbastanza chiara. Perché si chiede al critico "fiancheggiatore" di un'esperienza artistica una lettura di quella esperienza, ma non gli si riconosce la possibilità di percorrere un iter diverso da quello dell'artista, che può portare a diverse conclusioni. Le "critiche alla critica" di cui tu parli, uscite fuori anche a Teatri di Vetro, mi sembra che abbiano questo vizio di forma. Non sto dicendo che l'artista non possa a sua volta criticare il critico, ci mancherebbe. Però mi sembra che manchi un criterio valutativo. Finché c'è una comunione di intenti va tutto bene - c'è un intellettuale che legge un intervento artistico e va tutto bene...

Scarpellini: ...poi però quando non c'è più la comunione di intenti l'accusa più frequente è quella di intellettualismo.

Graziani: Esatto. È quello il problema. In questo meccanismo del critico che si sporca le mani, deve esistere la possibilità di dissentire rispetto a un percorso e ragionare sui perché. L'articolo di giornale (anche web) viene oggi visto come uno strumento di ragionamento? Secondo me molto poco. Se il giudizio è positivo, viene usato come una patente per lo spettacolo, da mettere nei comunicati stampa o da inserire nelle presentazioni degli spettacoli. Se invece il giudizio è negativo, viene letto come una bocciatura tout court. Oggi agli strumenti della critica, come l'articolo, non viene riconosciuto un ruolo di riflessione, ma esclusivamente un ruolo di giudizio



Mariateresa Surianello: Vorrei dire alcune cose rispetto alle sollecitazioni iniziali di Gian Maria sul ruolo e la funzione della critica. Se la critica esiste ancora e malgrado tutto, penso che “esista perché noi esistiamo”. In qualche modo interloquiamo, e così facendo facciamo esistere la critica. Certo, tutto sembra derivare dal fatto che ci ostiniamo ad esistere, ma è quanto meno un fatto, un dato concreto dal quale non si può prescindere. Poi si può discutere su quale funzione abbia la critica, se sia una funzione di giudizio, di riflessione, etc... Ma mi preme molto di più sottolineare la differenza che c'è tra i vari teatri. Il ruolo del critico è strettamente connesso al tipo di teatro che frequenta. Noi come critici che ci poniamo in relazione a un tipo di teatro che è indipendente, di ricerca, ignoriamo il teatro commerciale che ha modelli di produzione del tutto diversi. Perciò noi esistiamo perché esiste quel tipo di teatro, ed esistiamo come critica spuria - lo do per scontato - proprio perché ci relazioniamo a quel tipo di teatro. Il vero problema semmai è la visibilità della nostra parola scritta, perché nel corso degli anni sono stati ridotti gli spazi per la critica. Esiste un organigramma preciso di vecchi critici “matricolati”, che è composto da settantenni e ultrasettantenni, che detiene il poco spazio che è rimasto sui giornali. Quello spazio è

esclusivamente di quelle persone, che purtroppo spesso ignorano questo altro tipo di teatro. Insomma, credo che dovremmo, non separare, ma cercare di analizzare la questione che in qualche modo è a fondamento del nostro lavoro, quella legata alla visibilità del teatro di cui siamo testimoni.

Scarpellini: Sono d'accordo. Ma va sottolineato che nel discorso di Mariateresa c'è già una scelta critica all'origine. E' la stessa scelta del teatro indipendente che è stata un'opzione critica per alcuni di noi. Penso che questo discorso valga molto più per me e per Mariateresa, che per Graziano e Gian Maria. Perché, mentre loro in qualche modo sono nati dentro il teatro indipendente, io e Mariateresa abbiamo frequentato altri tipi di scene. In questo, nella scelta del teatro indipendente, c'è già una valutazione critica. In quello che chiamiamo “teatro indipendente” noi identifichiamo il teatro del presente, cioè il prisma del teatro che c'è.

Tosatti: Credo sia molto importante chiarire i termini. Che cosa vuol dire “teatro indipendente”. Se noi usiamo questa parola ad un certo punto può sembrare che mettiamo in opposizione il teatro che si fa nei luoghi un po' meno istituzionali con il teatro che invece da un punto di vista estetico, di riflessione, politica, ha la stessa identica matrice di rapporto con la realtà ma che semplicemente si differenzia per ordini produttivi. Parlo di artisti come Pippo Delbono o Danio Manfredini, ma anche Martone. Artisti che sono tutt'altro che indipendenti da un punto di vista produttivo, ma che poi operano all'interno di un certo sguardo sul reale, di una certa vocazione all'arte, che è comune a quella del teatro che chiamiamo “indipendente”. Faccio sempre una grande fatica a ragionare per compartimenti artistici: arte, teatro, letteratura. Tuttavia, la distinzione che possiamo istituire - se vogliamo prendere le arti della scena come esempio - è tra un teatro “crudelmente” contemporaneo e un teatro di maniera, che fa il verso a se stesso, un teatro delle recite commerciali - intendo dire quello delle facce da fiction, dei musical su Madre Teresa, dei tardi strehlerismi... - oltretutto un teatro che di fatto è morto: non esprime qualità artistica (il musical su Madre Teresa, è un oggetto di consumo, non è un oggetto d'arte) che non ha un intento autorale, cioè un pensiero sulla realtà. L'intento autorale, certo, non esaurisce la questione, ma è un nodo centrale: è il processo che attiva un confronto tra la realtà e l'artista, che non è necessariamente un genio, ma una sorta di spugna che assorbe la realtà e la restituisce con un pensiero dentro.

Scarpellini: Il bello di questo ragionamento, però, è che alla fine stiamo facendo i critici. Per ragionare abbiamo ancora e sempre bisogno di un oggetto, di un oggetto d'arte. Faticiamo a ragionare su noi stessi, sulla critica in sé che dovrebbe essere l'oggetto di questa discussione, perché la critica esiste soltanto “in relazione”...

Sulla tua concezione dell'arte come specchio della realtà, Gian Maria, c'è, come tu ben sai, un dibattito sterminato. Personalmente avrei molte cose da ridire sul concetto di contemporaneità. Cioè, sulla contemporaneità come criterio temporale penso che nessuno abbia niente da ridire, negarla o confutarla è semplicemente impossibile. Ma sulla contemporaneità come criterio estetico di cose da dire ce ne sono invece molte. Da diversi anni ci troviamo di fronte a un'arte che, per la prima volta nella storia, ha declinato un criterio cronologico in un criterio estetico, per la quale essere nel tempo è un valore artistico in sé e per cui i valori artistici sono sottoposti alla velocità del tempo, alla sua obsolescenza: il contemporaneo non dura mai più di dieci, massimo venti anni, ed è in continua tensione di esclusione verso ciò che contemporaneo non sarebbe. Ma d'altra parte l'arte contemporanea spesso non si distingue da molte espressioni che di artistico non hanno nulla, ad esempio quelle dei media; e infatti è continuamente messa in scacco da questo rapporto. Io penso che il teatro possa operare una grande rottura in questa equazione. Ma dovremmo poter riconoscere che esiste anche un manierismo della ricerca. Non basta accusare la vecchia maniera, il teatro polveroso; noi abbiamo conosciuto un manierismo della ricerca, che ha dato vita a un *mainstream* della ricerca dal quale erano esclusi altri linguaggi.

Graziani: Questo, va sottolineato, è il vero rischio anche per il teatro a cui noi ci riferiamo. Ma vorrei riprendere il discorso di Mariateresa sui diversi ambiti e cercare di dargli uno spunto concreto. Vorrei parlare dell'esperienza che ho avuto personalmente, lavorando per *Carta* e per *La differenza*. Nel senso che su un giornale - pur nella sua collocazione politica - generalista, mi veniva chiesto di esprimermi per un pubblico che non conosceva gli ambiti teatrali di cui stavo parlando. Mi trovavo dunque davanti a un'alternativa abbastanza netta: non potevo utilizzare un linguaggio troppo specifico, dovevo comunque raccontare in parte quello che succedeva e poi dovevo operare una scelta, potendo scrivere soltanto di una cosa a settimana. Che cosa scrivi a quel punto? Sostanzialmente mi trovavo davanti all'opportunità che è quella che ho scelto, di promuovere quello che secondo me era il teatro che produceva senso, lo stesso di cui spesso parliamo sulla *Differenza*. Spesso mi sentivo dire: ma non potresti parlare anche di Ronconi o Albertazzi, dal momento che questo è un giornale generalista? E io mi rendevo conto che il mio ruolo si sdoppiava: quando si ha a che fare con uno stanziamento di soldi pubblici di una certa rilevanza è anche giusto esercitare il ruolo della critica censoria, mentre quando hai a che fare con un teatro autoprodotta, che sopravvive a malapena, non c'è sperpero di soldi pubblici, allora una critica censoria di un certo tipo ha un altro valore. Non sto dicendo che non vada criticato, ma entrano in campo altri valori.

Magari, potevo scegliere di non parlare di uno spettacolo che ritenevo brutto....

Scarpellini: Questa però è una distinzione politica...

Graziani: Certo, è una distinzione molto politica. Ma si tratta di ambiti economici molto differenti. Rispetto alla *Differenza* il discorso è un altro, mi sono trovato a lavorare in un ambito più specifico dove era possibile intavolare ragionamenti più spessi dal punto di vista dell'elaborazione teorica, e ragionare su elementi di critica specifica, anche negativa, in un contesto di ragionamento più ampio, mi suonava più giustificato. Un attacco, una detrazione può far parte di un ragionamento ampio. Il giornale generalista, in questo momento, non permette ragionamenti ampi. C'è il rischio inevitabile della pagella.

Scarpellini: Però c'è uno spostamento di pubblico tra una cosa e l'altra. Tu fai questo discorso più ampio, perché lo fai rivolto agli artisti e alla comunità teatrale molto più di quanto su *Carta* non lo facessi rivolto a quella parte di pubblico non selezionato, generalista, formato anche da persone che a teatro non hanno mai messo piede. E' uno dei primi problemi posti da Gian Maria: a chi parliamo, per chi scriviamo, a chi ci rivolgiamo? Così diamo l'impressione che cambiando ambito, passando dalla stampa scritta - escludendo le riviste specialistiche - a quella internet, al web in cui operiamo adesso, cambi anche il tipo di pubblico e il tipo di discorso. Dipendiamo interamente dal destinatario o da quella che è la sua presunzione. Addirittura ci sono dei criteri valutativi che nel primo caso entrano in gioco in un modo e nel secondo entrano in gioco in un altro. Non che ci sia un errore in questo discorso, anch'io quando scrivevo su *Diario* mi ponevo problemi diversi da quelli mi pongo oggi scrivendo sulla *Differenza* o scrivendo cose più ampie in altri ambiti. Ma forse dobbiamo anche domandarci se esiste una critica che ha una sua validità come riflessione sull'arte al di là degli ambiti in cui si comunica...

Surianello: Anche la realtà di questi ambiti, del resto, è tutta da vedere. Potenzialmente, scrivendo un articolo di teatro su *Repubblica*, ti rivolgi a tutti i lettori del giornale, ma sappiamo che in realtà non è così. Tornando a quello che diceva Graziano, la qualità della scrittura e del livello di analisi e di approfondimento è sicuramente legata alla quantità di articoli che escono. E' un problema che ci siamo posti sempre. Il poco spazio che ha la critica in generale sul supporto cartaceo. Quello del web è un discorso di nicchia che dovremmo trattare diversamente, perché nel frattempo è cambiato. Oggi sappiamo che a navigare su internet sono soprattutto i giovani, che si vanno a cercare gli argomenti che non trovano sul cartaceo o in televisione, perché sentono la necessità di un'informazione diversa, "per domanda". Quanto alla selezione, è un lavoro che personalmente ho sempre fatto: ho

sempre evitato di stroncare uno spettacolo, proprio per non sprecare il poco spazio a disposizione. Se hai 45 righe a settimana, anche in un quotidiano, devi selezionare le notizie. In questo modo fai inevitabilmente un servizio molto limitato in quanto critico, e in generale in quanto giornalista, mediatore di quello che accade. E' come se esistesse solo quell'unico oggetto di cui parli.

Graziani: Sì sono d'accordo anche io che nell'idea di media generalisti e di opinione pubblica è sempre in agguato una finzione. In realtà, quando fai un giornale, prendi l'esistente e fai una selezione. Nell'operare questa selezione, operi secondo criteri di notiziabilità, di importanza etc. Ecco, già su questo tipo di concetto di informazione il teatro non esiste più, quindi è impossibile metterci anche il ragionamento, al massimo puoi dire che Cocchiante ha fatto un musical nuovo. E lì ti fermi. Devi agire dentro le crepe di un sistema, è chiaro che ti trovi ad agire con degli strumenti spuntatissimi. Nel web, invece, dove i pubblici sono frammentati, neocomunitari, dove prevalgono forme di aggregazione su argomenti che si creano sulla base di contenuti, ti trovi sul versante opposto dei media generalisti. Così riesci a recuperare lo spazio della riflessione. Anche in questo caso non sei sicuro che la riflessione arrivi, però sapendo che perdura e che è rintracciabile per assi tematici e contenutistici, paradossalmente hai la sensazione che il ragionamento arrivi di più. Il problema è semmai un altro: il credito politico spendibile del web, rispetto alla carta stampata, è nullo.

Scarpellini: Forse a questo punto possiamo porre una domanda ulteriore. Mi pare di capire che il passaggio da un mezzo all'altro, comporti uno spazio e una scrittura differenti. Tornerei sulle parole chiave che ha usato Mariateresa - mediazione, comunicazione, servizio - per chiedere se noi ammettiamo che nella critica ci sia una parte (è una questione su cui di recente Mariateresa e io un po' abbiamo discusso) di espressione oppure no. Cioè, se è una scrittura, la critica, che scrittura è?

Tosatti: Questa questione è importante, sono venuti fuori una serie di fatti interessanti, su cui vorrei mettere un po' d'ordine.

Surianello: Prima che tu metta ordine posso fare un appunto? Proprio perché il teatro è il fanalino di coda, noi dovremmo forse parlare di critica teatrale e non generalizzare. Nonostante ci sia una crisi della critica, sappiamo che una critica cinematografica funziona in un modo e quella d'arte in un altro, per il rapporto che crea, per il *feed back* che, anche se ridotto, forse, rispetto a cinque-sei anni fa, continua ad avere.

Tosatti: Questo non è vero, per un motivo semplice. Alla fine non è vero che gli spazi siano

differenti, il problema è soltanto uno: di film in Italia, in una settimana, ne escono molti meno rispetto agli spettacoli dal vivo

Surianello: Non sono assolutamente d'accordo!

Graziani: No, non sono d'accordo neanche io...

Surianello: Pensa ai giornali a noi vicini, o pensa al *Venerdì* di *Repubblica* e conta quanti articoli d'arte visiva escono ogni settimana e quanti sono i critici presenti, rispetto alla presenza di Rodolfo di Giammarco. Per il cinema è la stessa cosa. E lasciamo perdere la televisione.

Graziani: Questa è la storica sudditanza del giornalismo italiano a tutto quello che produce. Siccome dietro l'arte c'è la vendita e dietro al cinema c'è l'industria cinematografica, allora meritano spazio. Siccome il teatro è nel novero dell'assistenzialismo, non merita spazio...



Tosatti: Vorrei rivoltare proprio il piatto. Penso sia sterile ragionare per categorie in questo modo. Lo dico in virtù della scelta fondante del giornale su cui scriviamo e in cui verrà pubblicato il nostro forum. Io continuo a chiedere: che cos'è l'opera d'arte, fondamentale? Lo dico come artista, perché - in fin dei conti - è il mio primo lavoro, ma lo dico anche come partecipante a un'avventura giornalistica come quella della *Differenza*, che è una rivista fatta da critici, ma non è soltanto una rivista di critiche. *La Differenza* è un giornale di approfondimento, è importante questo concetto. E' un giornale che dà per assodato qualcosa che è noto e da lì parte per analizzarlo a fondo. Non dà una notizia nuova, lascia all'informazione quotidiana il compito di informare e poi decide di riflettere sul fenomeno che quella notizia ha illuminato. E lo fa attraverso la cultura e l'arte. A questo punto l'arte che cos'è? Un oggetto a sé stante su cui bisogna prodursi in analisi o è semplicemente un tassello

che consente al bacino d'utenza - che prima avete cercato di analizzare e che io però voglio continuare ad identificare nel lettore generico - di comprendere se stesso e la realtà in cui vive?... L'opera d'arte non è un manufatto scisso dalla sua circostanza, l'opera d'arte è parte del processo di consapevolezza generale del contemporaneo. Quando andiamo a fare una critica d'arte, quali sono i principi di base che mobilitiamo se vogliamo fare il buon servizio critico? La prima domanda che ci si deve porre è: questa opera che c'entra col contemporaneo? I criteri perché la critica non sia un esercizio arbitrario sono due fondamentalmente: la grammatica e la temporalità. Lo diceva prima Attilio: l'arte è legata a una progressione temporale. Ed è vero. Andy Warhol, per fare l'esempio estremo, non è contemporaneo, oggi.

Scarpellini: Ma se abbiamo fatto un numero sull'icona pop per dimostrare che lo è ancora, che lo è sempre... pure troppo.

Tosatti: Andy Warhol sta alla base dell'arte contemporanea, ma in quanto ai suoi prodotti non è contemporaneo, anche Tolstoj e Dostoevskij sono contemporanei, ma ciò non è inteso per i loro manufatti letterari, bensì la portata del respiro artistico. Questa contestualizzazione va oltre, non è compito del critico militante, ma del critico storico, che prende un periodo e lo storicizza - come diceva Graziano prima. Noi invece ci troviamo a lavorare - come diceva Giorgio Manacorda - sull'intuizione del momento. Noi vediamo un fenomeno che non esisteva prima - non ha nome, non ha collocazione - e lo nominiamo e lo collochiamo. Ci poniamo allora delle domande come: che cosa ha a che fare col contemporaneo? Riflette o non riflette sul contemporaneo? E poi interrogiamo la grammatica, il valore delle regole: perché è bene che si dica chiaramente che l'arte, la bellezza, ha delle regole. Se vuoi, puoi sovvertirle, ma continui a sovvertire delle regole, non lavori a casaccio. Il teatro, come la pittura, la musica tu la puoi reinventare da capo, a partire dalle sue regole di base. Non puoi spingere sui tasti a caso... Puoi fare un esotico gioco all'impronta di quelli che facevano i surrealisti, ma diventa il colore di un'operazione surrealista, senza più la sostanza. L'opera d'arte si basa su una tesi che parte dal pre-esistente, dal bagaglio che ha acquisito l'artista e poi dal viaggio che con quel bagaglio di regole sulle spalle ognuno compie nella più assoluta autonomia. Il critico ha il dovere assoluto di essere a conoscenza delle regole dell'arte, tanto quanto l'artista. A quel punto quando manca una concordanza, c'è una stonatura... bisogna saper discernere se quella stonatura procede per un percorso ragionato o è un errore di calcolo.

Surianello: A questo punto è necessario introdurre un altro argomento, quello della sensibilità...

Tosatti: Finisco subito. Quello che volevo dire è che, una volta determinato il valore tecnico e

quello concettuale di un lavoro, la critica cerca di creare dei ponti, di veicolare al lettore, che magari non ha visto l'opera o che l'ha vista senza avere a disposizione alcuni strumenti di decodificazione, delle chiavi di lettura della realtà contemporanea. Il critico ha per i suoi studi e la sua pratica professionale acquisito degli strumenti particolarmente acuminati per poter, attraverso la scrittura, aprire delle finestre nel tessuto della realtà che contestualizzino le opere spiegandone gli aspetti che rimangono oscuri per via della loro novità e della loro "innominatezza" e possano farvi partire dei ragionamenti di ampio respiro. Punto e a capo. Di ritorno, inevitabilmente, si fa un servizio all'altro lettore, quello extra-ordinario, che è l'artista stesso che rilegge la sua opera nello specchio del tuo sguardo.

Graziani: Sarò onesto: mi spaventa un po' ragionare su temi come le regole dell'arte per le limitazioni che una terminologia di questo tipo si porta dietro. Sono d'accordo con Attilio che anche la rottura del canone finisce per produrre nuovo canone, ma stiamo parlando di processi collettivi e rendersi interpreti di processi collettivi che non hanno una statuizione chiara è molto scivoloso...

Surianello: Su questo punto è fondamentale introdurre un altro tema, quello dello sguardo. L'oggetto d'arte che sia un libro, un quadro o Daniele Timpano che fa il suo monologo, non esiste se non c'è qualcuno a guardarlo: si attiva, entra in funzione, se c'è qualcuno di fronte. Lo sguardo è il momento dell'attivazione dell'opera d'arte, una specie di passaggio dalla morte alla vita. Ed è a quel punto che entra in gioco la sensibilità di chi guarda. Non possono esistere delle regole universali per il solo fatto che in gioco, a filtrare lo sguardo dell'opera sul mondo, c'è una sensibilità soggettiva, uno sguardo singolo. Ciascuno non può far altro che proporre il proprio sguardo e lavorare attraverso di esso. Ragion per cui: non possiamo fare a meno di ragionare su chi guarda...

Scarpellini: Sono d'accordo con Mariateresa. Il discorso di Gian Maria sacrifica troppo la critica come fatto, come istanza irriducibilmente soggettiva, cioè sacrifica il fatto che questo soggetto ha uno sguardo e che la vera posta in gioco, in molti momenti del nostro lavoro, è che avvenga o non avvenga un incontro. Il che significa che non ci sono semplicemente un soggetto che guarda e uno che è guardato, ma un soggetto che guarda nella misura in cui l'oggetto lo riguarda. E in questo senso, se sono tenuto in qualche modo a guardare tutto - se posso guardare tutto, perché la curiosità di questo sguardo fa parte come hai spiegato prima dell'ufficio della critica - non tutto mi può riguardare: è la particolarità della scrittura, di cui chiedo conto poco fa, che mi impedisce di oggettivare oltre misura il mio rapporto con l'opera d'arte...

Tosatti: Questo rapporto tra soggettività e oggettività merita un appunto ulteriore. Sai chi è secondo me il più bravo critico teatrale italiano? E' Massimiliano Civica, un regista. E lo è perché è un maniaco delle regole, un manierista delle regole, che ha fatto del suo teatro un'esperienza interamente fondata sulla definizione rigorosa delle regole di una poetica. Dopo di che se si parla con lui di uno spettacolo, anche distante anni luce dalla sua poetica, ci si rende subito conto che le sue analisi sono chirurgicamente puntuali perché entrano nel merito della tecnica e di come la tecnica traduce al meglio un pensiero.

Scarpellini: Bene, siamo riusciti almeno a definire un paradosso: il critico più bravo è un regista, anzi il regista che ha rifiutato la regia critica...

Tosatti: D'altra parte Attilio, io sono principalmente un artista visivo, eppure dirigo un settimanale di critica. Tuttavia è proprio perché come artista, da quando studiavo ad oggi, mi sono dovuto confrontare con l'importanza radicale delle regole, che insisto tanto su questo tema. Se dovessi interrogare un pianista ti parlerebbe sì, di estro, ma a lungo si soffermerebbe sulle regole dell'armonia che hanno migliaia di anni e sono ancora la base fondante della composizione. In questo aspetto c'è una distanza tra i nostri discorsi che credo derivi appunto da una questione di diverse formazioni.

Graziani: Gli artisti sono sempre molto netti nei loro giudizi e devono esserlo, quasi per necessità interiore. Non sono altrettanto sicuro del fatto che debba esserlo chi esercita come prima funzione la scrittura critica, anzi secondo me non è così... Tornando al problema della scrittura, sono abbastanza d'accordo con quello che hanno detto Mariateresa e Attilio sulla soggettività dello sguardo e sulle sue ricadute sulla scrittura. Personalmente provengo da una formazione antropologica e lo sguardo antropologico è quello a cui, sia pure in maniera astratta, ho sempre immaginato di riferirmi esercitando il mio ruolo di scrittore critico. E' ripensando al percorso antropologico che riesco a far tornare molti dei temi che abbiamo affrontato in questa discussione: la continuità, l'incontro, la produzione e il ragionamento. Perché è vero che la produzione del senso è un fatto eminentemente collettivo, perché solo una connessione collettiva è in grado di comporre gli atomi di senso in una costellazione, ma è anche vero che questa collettività può essere anche molto ridotta e oggi nel 2008 - prima parlavamo di internet - questo è tanto più vero. La marginalità è uno dei tratti costitutivi di questa contemporaneità e noi, come critici, dobbiamo tenerne conto. Entrare in connessione con gli artisti, ragionare e poi restituire quello che è il percorso di una creazione di senso - un'operazione molto antropologica: mettere la telecamera in mano al nativo, come dicono i *cultural studies* - è qualcosa che mi torna. Se ti poni dal punto di vista del giudizio, lo

abbiamo detto, le cose non tornano, se ti poni da quello del fiancheggiatore, neanche, ma se ti poni dal punto di vista di un percorso di ricostruzione di senso, di capire perché scaturisce senso da qualcosa, allora, siamo sempre nell'ambito soggettivo, però, in qualche modo, siamo anche in un ambito di racconto di un processo esistente.

Scarpellini: Perché scaturisca senso, però, non ci può essere soltanto il senso autoreferenziale di un'opera, il mero significato: questa opera che è in contatto con me lo è allo stesso titolo - e attraverso di me - con il mondo. Ci deve essere, insomma, un orizzonte di senso più generale. Ed è su questo punto, mi sembra, che la critica attualmente annaspi. A me sembra che la critica come dimensione di senso sia in pieno regresso, non solo nel campo che più ci interessa che è quello del teatro, ma in genere come pratica di pensiero e di scrittura: la critica sociale, ad esempio, è diventata impossibile da quando delle realtà ideologiche (una per tutte: il mercato) vengono spacciate per dati naturali e in questo modo sottratte a ogni possibilità di valutazione su un piano diverso da quello del loro potere di autoaffermazione. Abbiamo parlato della crisi e della fine del giudizio, ma il mercato è diventato l'indice di ogni valore e il suo è il giudizio più drastico che si possa immaginare, un giudizio senza appello, anche rispetto all'opera d'arte. E la critica sociale - la critica dell'economia politica come si diceva una volta - ha rappresentato a lungo l'orizzonte entro il quale tutte le critiche si raccoglievano...

Graziani: Certo: riconnettere un'opera d'arte in un contesto più generale è uno dei ruoli della critica.

Surianello: Mi sembra che su questo, per una volta, siamo tutti d'accordo. Forse possiamo concludere proprio su questo...

Tosatti: Sì, mi sembra che questo percorso possa andare agli atti...

Tentativi di dialogo tra un artista di futuro successo e un ex futuro critico
Una intervista riflessiva

di Daniele Timpano

Personaggi:

Daniele Timpano [ex critico teatrale abusivo per "amnesiA vivacE", inviato speciale presso sé stesso per "La differenza"]

Daniele Timpano [scrittore, attore, regista di teatro, il fortunato autore di "caccia 'L drago", "dux in scatola" ed "Ecce robot!"]

Incontro Daniele Timpano al tavolo di un bar. Ci siamo dati appuntamento al Rione Monti, quartiere storico di Roma. È il mezzogiorno di una domenica di luglio. Timpano Sta bevendo un tè bollente con tre fette di limone. Ne ordino un'altro anche per me, ma freddo. C'è il sole e fa caldo a mezzogiorno. Questo Timpano mi sembra un po' sovraeccitato, forse un po' fuori di testa. Per tutto il tempo gesticola nervosamente e mentre parla rovescia a più riprese il tè sul tavolo, tanto che alla fine deve ordinarne un'altro, e ancora un'altro, e un'altro ancora, e un'altro. Il tavolino sembra un campo di battaglia, o un pisciatoio. Ad ogni modo il sole in cielo è troppo bello e caldo: sudiamo per due. Sgoccioliamo tutti e due sul tavolino da battaglia.



Daniele Timpano - critico: Allora, Timpano, la sublimazione della sua sessualità, o della sua evidente violenza, indipendentemente dall'argomento apparente dei suoi spettacoli (vale a dire il fascismo in *dux in scatola*, i cartoni animati giapponesi di *Ecce robot!* etc) è o non è al centro del suo lavoro?

Daniele Timpano - artista: Il dualismo conscio-inconscio essendo in effetti uno dei fulcri dell'opera mia immortale è probabile che tu abbia ragione. Nei miei vecchi spettacoli, antecedenti voglio dire a *caccia 'L drago* che è del 2004, questi aspetti erano d'altronde assolutamente evidenti e per nulla sublimati. Una certa misura di violenza e di sessualità repressa, venata di un'ambigua, forse inquietante tenerezza, era senz'altro al centro di spettacoli come *Teneramente tattico* o *Per amarti meglio!* I personaggi dei miei vecchi testi sono sempre personaggi "affamati di candore". E

sempre un po' deboli, malati. Molti di questi tratti, com'era ovvio, sono passati direttamente negli ultimi monologhi, anzi ne costituiscono la carne e il sangue; l'argomento "apparente", come lo hai definito tu, non è mai solo un pretesto, ma non è nemmeno il vero centro del lavoro. Devo dire, caro Timpano, che hai colto un aspetto molto interessante. Posso darti del tu? Posso chiamarti Daniele?

Daniele Timpano - critico: Ma sì, non c'è problema. Senta, Timpano, volevo chiederle una cosa. Mi sembra che i suoi lavori, pur con le loro peculiarità performative, vale a dire la sua presenza scenica apparentemente imprenscondibile, siano in realtà fondati su un lavoro di scrittura a monte molto forte, una scrittura che non esiterei a definire "letteraria". In questo senso, come costruisce i suoi lavori?

Daniele Timpano - artista: Il fatto è, caro Daniele, che io non credo di essere un attore. O comunque molto meno di quanto io mi senta un'autore. Il lavoro perciò tende ad avere, almeno all'inizio, un'impostazione abbastanza letteraria. Insomma, lavoro molto sul testo, fin da subito cercando di inserirci naturalmente anche la parte gestuale, immaginando pause, espressioni vocali, facciali, posture, spostamenti nello spazio. È proprio durante la scrittura che decido la validità e la sensatezza di quel che farò poi, ripetendo ad alta voce le battute mentre sperimento delle azioni, mettendo a punto una prima visione dello spettacolo futuro, che all'inizio è un po' labile e che naturalmente è destinata ad essere messa in discussione, o anche stravolta, durante le prove, però per me è necessaria, in questa fase iniziale, a dare concretezza a quel che scrivo, a non dimenticare mai che il testo finirà nella bocca e nel corpo di qualcuno (generalmente io stesso). Questa attenzione per la concretezza è tanto più necessaria dal momento che tutti i miei testi cercano di mantenersi il più possibile verbosi e volutamente iper-letterari, quando non saggistici.

Daniele Timpano - critico: Un esempio concreto di questa procedura?

Daniele Timpano - artista: Beh, ad esempio in *dux in scatola* avevo deciso già a priori, prima della primissima prova, che la mano sinistra sarebbe rimasta sempre in tasca (l'unico gesto che fa è quello di uscire a pugno chiuso per poi ritornarsene in saccoccia); la mano destra è invece libera di gesticolare in maniera inconsulta, tranne quando fa dei piccoli gesti codificati come il saluto romano o quando manda a fanculo qualcuno (col dito medio alzato, com'è d'uso comune). Quindi si passa dalla totale nonchalance schizofrenica al gesto che deve essere quello e che può essere nato in prova o deciso a tavolino ma è quello e non un'altro: ormai ha un senso ed è parte del testo, anche se nel testo non rimane.

Daniele Timpano - critico: Checché ogni tanto se ne dica (e galeotto fu proprio il *dux in scatola*), a questo punto mi pare evidente che tutto di lei si possa dire, nel male o nel bene, ma non che sia un epigono del c.d. Teatro di narrazione...

Daniele Timpano - artista: (*ride*) Ogni tanto mi

capita ancora qualcuno che continua a chiedermi se ho mai visto Ascanio Celestini, ma non mi pare indicativo. Ogni tanto mi chiedono anche se ho visto Antonio Rezza, che non è certo un narratore. Le associazioni di idee degli spettatori (o della critica) dipendono certo anche dalla mia proposta ma sostanzialmente sono affari loro. Si tratta di pretese consolatorie e rassicuranti che servono prima di tutto a chi mi guarda per capire dove mettermi, per crearsi un loro spazio nella testa dove chiudermi. È naturale che sia un processo riduttivo. D'altronde lo faccio io per primo, e non solo come spettatore di teatro; lo faccio ad esempio con la musica, magari accostando brani musicali diversissimi in base a periodizzazioni temporali o a dettagli poco significativi (tipo, che so, l'utilizzo massiccio del Moog negli anni '70 che contraddistingueva molti gruppi rock o il ricorrere di certi stilemi musicali tra Verdi e Donizetti). Della "narrazione" ho utilizzato ed uso alcuni cliché, peraltro tentando di sottolinearne ironicamente la natura di cliché, o anzi di criticare fortemente chi quel linguaggio lo utilizza seriamente, spacciandolo per una cosa seria.

Daniele Timpano - critico: Senta, Timpano, tutto questo va benissimo ma a questo punto devo confessarle che sarei molto curioso di saperne qualcosa di più del suo rapporto con la critica, cioè, in qualche modo, del suo rapporto con me stesso, o meglio col me stesso che sarei potuto essere adesso, voglio dire se avessi continuato a fare il critico. Sono un po' confuso. Scusi. Insomma, a cosa serve la critica?

Daniele Timpano - artista: Questo dovresti dirmelo tu, sei tu il critico!

Daniele Timpano - critico: Ma no, guardi, non più... e poi è lei l'intervistato!

Daniele Timpano - artista: Guarda, Daniele, a te ti conosco come critico, ti conosco bene, leggo sempre i tuoi pezzi, ti conosco e ti stimo, ma diciamo che in questo caso non fai molto testo. Non so, proviamo a parlare della critica in generale. Il discorso, secondo me, si potrebbe articolare in un paio di punti. Dunque. Anzitutto, la critica utile che ha qualcosa da dire, in termini di spunti e di confronti con gli artisti, secondo me non è necessariamente quella dei grandi quotidiani, delle grosse firme, dei critici storici nazionali. Se mai lo fu, non lo è adesso. Più dei vari Quadri, Cordelli, Palazzi, in questo senso, valgono a volte le critiche on line di critici molto più "sui generis": bastano Luigi Coluccio su *Close-up*, Franceschelli su *amnesiA vivacE*, Marco Palladini su *Le Reti di Dedalus*, o lo stesso Scarpellini su *La differenza*. Persino i diversi blog curati da Roberta Ferraresi e Antonella Travascio possono bastare. Critici intelligenti che vengono a vedere i miei spettacoli ci sono, va bene così; e comunque se fosse solo perché ho bisogno di confronti sul mio lavoro il più delle volte non avrei bisogno d'altro che di due chiacchiere con un collega. Se la critica invece deve servire da tramite tra me e il mio pubblico, come forse era fino agli anni '80, allora la critica oggi non ha più alcun senso perché nessuno la legge. Solo i teatranti, e quelli un po' più scaltri, sanno che il

lunedì su *Repubblica* ci sono le recensioni di teatro e che la domenica bisogna comprare il supplemento del *Sole24ore* perché ci scrivono Audino e Palazzi. Solo un teatrante sa chi è Pippo Delbono. Una cosa tristissima.

Mi viene in mente l'esperimento fatto quest'anno da Kataklima e chiamato "Uovo critico": lì ad esempio il tipo di rapporto che si è cercato di creare con la critica è stato, come dire, *hic et nunc*, non solo dunque a posteriori, e cioè sotto forma di riflessioni critiche scritte, che pure ci sono state. L'eventuale pubblico presente alle serate, come gli stessi artisti che presentavano una loro prova aperta, hanno avuto la possibilità di confrontarsi in tempo reale, sul "campo", con dei critici. In qualche modo si è tentato così di sollecitare - secondo me con buoni risultati - un disvelamento della figura del critico, o meglio una sua uscita dal guscio, o dalla scrivania, o dalla poltrona. Quanto meno ci si è posti seriamente una domanda sul senso che ha oggi la critica teatrale.

Daniele Timpano - critico: Va bene. E il secondo punto?

Daniele Timpano - artista: Ecco. Il punto è questo, e cioè che i critici "importanti", quelli dei grandi quotidiani in primis, non sono più, ormai, da ritenere importanti per il loro ruolo di critici, per la loro più o meno vasta competenza intellettuale, ma proprio per la rete di relazioni, di amicizie e di potere, più o meno trasparente, che hanno saputo crearsi negli anni. Non ha più senso criticare la critica come esercizio di (piccolo) potere - come è stato fatto ad esempio da Marcantonio Lucidi durante una delle serate di "Uovo critico" - proprio perché questo potere è l'unico senso che alla critica rimane. Un critico senza "le mani in pasta" serve oggi a molto poco. Non so bene come si sia arrivati a questo, ma oggi il critico, per avere una sua funzione almeno residuale, deve vivere l'ambigua compresenza, in sé, dell'operatore teatrale, che può (e deve) consigliare uno spettacolo per una stagione o per un festival, che magari è a sua volta il direttore artistico o il consulente di qualcosa, che ha conoscenze all'Eni, all'Enel o dove più gli capita. Il critico "puro" non serve a niente. Quello "impuro" è un parassita del sistema teatrale italiano, un parassita necessario.

Daniele Timpano - critico: E dunque?

Daniele Timpano - artista: E dunque servono le presentazioni a tappeto su tutti i giornali e riviste, serve la televisione, altro che la Critica! Altrimenti il massimo che puoi ottenere è di essere un fenomeno di culto per quell'oligarchia di poveri di spirito che è il teatro di ricerca italiano, il massimo che uno può diventare così è la Raffaello Sanzio, o appunto Pippo Delbono, che van benissimo, per carità, anzi magari, ma essere il principe dei disadattati non è certo il mio sogno nel cassetto!

Daniele Timpano - critico: Beh, ma in che senso "dei disadattati"? Non capisco...

Daniele Timpano - artista: Il teatro è una nicchia per disadattati alla periferia del mondo vero, che non è un mondo che è un granché, per carità, ma

è pur sempre quello dove vive e soffre la maggior parte della gente, che dal teatro non è sfiorata nemmeno, specie da quello c.d. "di ricerca" che invece, passami la partigianeria, è l'unico teatro contemporaneo ancora vivo che ci resta. Cazzo.

Daniele Timpano - critico: La sua mi sembra un posizione piuttosto dura, ma su una cosa ha senz'altro ragione: quella del critico è in sé una professione ambigua, se poi è una professione.

Daniele Timpano - artista: Ma guarda che i critici "di professione", cioè che vivono di questo lavoro, in Italia sono quattro gatti, e per lo più gattini ciechi che non sanno più di che vanno cianciando, o gattacci neri furbi e falsi, che sanno anche troppo bene quel che dicono e perché, e soprattutto sanno bene come può tornargli utile. Con qualche eccezione, ovviamente, ma il panorama generale è questo. Il critico è comunque sempre un estraneo che tenta di penetrare, coi suoi mezzi, in una cosa che non lo vuole; il critico è la violenza che entra in sala, sempre, anche quando non vorrebbe esserlo; tra il critico e lo spettatore, per i teatranti in scena, c'è la stessa differenza che c'è tra un amante ed uno stupratore: il critico è uno stupratore. Qualunque suo divertissement letterario composto intorno ad uno spettacolo, su un settimanale o un quotidiano, su un sito web o tra due chiacchiere al tavolo di un bar, è una fantasia sessuale del suo autore. Il critico non ha nessuna attendibilità, non importa la sua competenza, che scriva su *Repubblica* o sulla *Differenza*.

Daniele Timpano - critico: Però, mi scusi, si è detto anche che l'artista, quando commenta e analizza i lavori degli altri artisti, tende ad essere influenzato dalle sue particolari propensioni, a guardare i lavori degli altri sotto la personale lente della sua poetica...

Daniele Timpano - artista: È verissimo. Ma non c'è bisogno di essere artisti. Il mito dell'oggettività della critica è un mito almeno quanto lo è quello dell'oggettività dello storico. Le analisi sono sempre soggettive, parziali, non esiste l'autorità, o non va riconosciuta. Il re è sempre nudo, uno stronzo come gli altri. Vale per l'artista come per il critico.

Daniele Timpano - critico: Beh, io ad esempio, nel mio piccolo, ho sempre cercato di essere un critico non professionale, di non cercare di legittimarmi come tale agli occhi del lettore, di denunciare esplicitamente i miei conflitti di interesse, di essere molto critico rispetto ai meccanismi di cui è vittima e carnefice l'allegro *demi-monde* del teatrino di ricerca. Il fumo dev'essere venduto come fumo, non deve illudere il lettore d'esser qualcos'altro. Io lo so che vendo fumo.

Daniele Timpano - artista: Ma infatti non sei tu il problema, te l'ho detto. Tu non conti niente.

Daniele Timpano - critico: Voglio dire che le mie "critiche" sono state sempre più simili a pagine di diario che a vere e proprie critiche. Naturalmente avevo dalla mia lo spazio e la libertà del web, non avevo nessuno che mi costringesse a chiudere il mio pensiero nella forma chiusa di un pezzo di 1.200 battute impostato in un modo prefissato dal

direttore del mio giornale. Ho sempre fatto come mi pareva. E meno male! Perché un cervello che si allena una vita a sintetizzare uno spettacolo in 1.200 battute è un cervello che degli spettacoli non può contenere che quelle 1.200 battute.

Daniele Timpano - artista: Ma guarda, Daniele, che quello della Critica resta comunque un microproblema infinitesimo all'interno di un problema macroscopico: la totale marginalità del teatro, come di qualunque forma di pensiero e cultura, in questa società. Il critico non conta molto, come non contiamo molto tutti noi teatranti. Si sopravvive a noi stessi, ai nostri padri e ai nostri nonni, coi nostri pensierini colti e coi nostri bei spettacolini emozionanti, si sopravvive e non si cresce, siamo piccoli bonsai in un negozio che nessuno frequenta, la questura ha già messo i sigilli sulla porta perché non entri più nessuno, anzi la porta è già sbarrata, inchiodata con le assi, l'acqua e il cibo già non ce li danno più, siamo ormai come il conte Ugolino nella torre della Muda: moriremo qui, mangiandoci tra noi e maledicendo quei cattivoni che ci hanno chiuso dentro. Ma tanto non si esce.

Potevo essere Gaber, potevo esser Caparezza, potevo esser Frank Zappa, potevo essere Mazinga, e invece col teatro al 90% potrò essere ben poco, come d'altronde tutti voi, cari colleghi. Una vita di speranze e di intrallazzi e sovvenzioni, da vivere arrampicati sugli specchi. E poi si muore. Bello, eh? E tu cosa ne pensi?



Io non penso niente. Il sole è ancora alto nel

*cielo, caldo e indifferente. L'incontro è concluso.
È ora di tornare in redazione a chiudere il pezzo.
Daniele Timpano ordina un caffè. Gli stringo la
mano e me ne vado. Per un Timpano che va, un
Timpano resta. Il Timpano che fu futuro critico
va, l'artista resta a bere il suo caffè. Lo guardo
per un po' da lontano. Ordina un'altro caffè. E
un'altro. E ancora un'altro. Il tempo passa e lui
rimane là. Ancora altri caffè. Perché? Perché non
se ne va?
Che abbia paura di andarsene dal bar?*

la differenza

settimanale di cultura

on-line su www.differenza.org

direttore responsabile

Gian Maria Tosatti

in redazione

Graziano Graziani, Attilio Scarpellini,
Mariateresa Surianello.

La rivista è finanziata nell'ambito del progetto
Scenari Indipendenti, promosso dalla Provincia di
Roma in collaborazione con il Ministero per i
Beni e le Attività Culturali e la Regione Lazio.