

Dalla crisi



Premessa

Solo due brevissime precisazioni terminologiche rispetto al tema dell'episodio *Me too* e di questo Paper.

1. Si utilizzerà il termine 'critica' non intendendolo mai nell'accezione negativa che spesso ha nel linguaggio corrente (ossia in quanto giudizio sfavorevole, dalle sfumature vagamente morali e censorie). Qui varrà il significato di analisi o di facoltà di analisi.
2. Per me esiste una differenza marcatissima tra il critico-giornalista e il critico-studioso. Mi è capitato – e mi capita tutt'ora – di rientrare nella seconda categoria, nella quale comprendo coloro che si occupano professionalmente dello studio di un particolare settore (anche se preferisco sempre il termine 'ricercatore' a 'critico letterario', per esempio). Alla prima categoria, invece, vanno ascritti coloro che si occupano, per professione, della critica intesa come analisi, ma lo fanno nello spazio reale o digitale che coincide o deriva o è in qualche modo collegato ai giornali o alle riviste non scientifiche.

A

Una volta, lo ammetto, ero decisamente più *tranchant*.

Quando pensavo al critico-giornalista lo associavo immediatamente a Polonio, il padre di Ofelia e Laerte in *Amleto*. In particolare, non riuscivo proprio a non rivedere ogni volta, davanti ai miei occhi, il momento della morte di questo padre-padrone piuttosto discutibile. Intendo la celebre scena IV del III atto, nella quale il principe di Danimarca ha un incontro ravvicinato, e per certi versi crudele, con Gertrude, la regina-madre. Polonio si era nascosto dietro un arazzo nell'appartamento di Gertrude, prima dell'entrata di Amleto, con l'intenzione di spiare il comportamento del principe nel colloquio privato con la madre, per poi riferire il tutto a re Claudio.

REGINA

Cosa vuoi fare? Uccidermi? Aiuto! Aiuto! Oh!

POLONIO (*da dietro l'arazzo*)

Cosa succede? Aiuto!

AMLETO

Cos'è? Un topo? Due lire che l'ammazzo!

(*Trapassa l'arazzo con la spada*).

POLONIO (*da dietro*)

Oh, mi ha ucciso.

REGINA

Oh dio, ma cos'hai fatto?

AMLETO

Non lo so.¹

¹ WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto* (trad. di Cesare Garboli).

Una volta, per me, quello del critico-giornalista era uno sguardo cieco, complice di quell'autorità parallela dal volto disumano che è Claudio, e sostanzialmente impossibilitato a vedere – come tutti – gli spettri che abitano la mente e lo spazio fisico di Amleto. Non era tanto importante, in questo richiamo scespiriano, l'associazione metaforica col topo (il cui carattere insultante sarebbe, credo, davvero troppo infantile), quanto piuttosto le condizioni di una vista che non può vedere ma solo ascoltare, e per questo non coglie il senso dell'azione che sta accadendo oltre quell'arazzo, scambiando un eccesso di patetismo di Gertrude per un'azione fisica violenta da parte di Amleto.

Le radici di questo atteggiamento affondavano, in maniera non troppo originale (ma tant'è, quando si è più giovani e massimalisti l'originalità è un corredo per l'azione), in una celebre intervista di Carmelo Bene, rilasciata, assieme a Leo De Berardinis, durante le prove del *Don Chisciotte* nel 1968:²

Non ho davvero rapporti con la critica. Sono loro che sono pagati per averne con me. Per loro è un mestiere. Io non sono pagato per avere rapporti con loro. Per me non esistono. Per capire un poeta, un artista (a meno che questo non sia soltanto un attore), ci vuole un altro poeta e ci vuole un altro artista.

Io considero uomo di teatro colui che dalla mattina alla sera, dalla sera alla mattina si dedica esclusivamente a questo. Ora, io mi dedico continuamente a questo. Non può il pubblico del serale, dalle 22 alle 24, venire e capire o seguire o anche innamorarsene. Loro lo fanno per divertimento, io lo faccio invece per vita.

Così la critica non può... la critica vive dalle 22 alle 24, cioè due ore la sera. Non puoi in due ore la sera capire quello che io invece continuo a vivere ora per ora. E quando non ho da vivere così prendo un sonnifero e dormo.

Rileggo queste parole e vedo la polvere che, nel corso del tempo, si è depositata sopra di esse. Il mito dell'artista geniale, vero e proprio martire e versione laica della sofferta esistenza delle mistiche,³ appare ormai una posa scenografica e scenotecnica più che una vera e propria presa di posizione artistica. Soprattutto, però, a essere mutate sono le condizioni di vita e

² <https://www.youtube.com/watch?v=qPD2dYrdxMI>

³ Ricordo, in questo senso, la vera e propria adorazione nutrita da Bene per la Beata Ludovica Albertoni di Bernini.

professionali del critico-giornalista. Al giorno d'oggi, il critico-giornalista svolge una professione che, di fatto, non è retribuita e senza dubbio – anche per ragioni dovute alla perdita di rilevanza pubblica del settore teatro – il carattere più mondano della sua scrittura è andato perdendosi. Questo va detto e, come per tutti coloro che svolgono una funzione ma sono privi di ruolo,⁴ è questa una condizione oggettiva che ha modificato in maniera sostanziale e storicamente accertabile i rapporti tra artista e critico-giornalista.⁵

Il fatto che non esistano quasi più critici-giornalisti retribuiti non è però ragione sufficiente per dimenticarsi di quella che è la distinzione metodologica (e non retributiva o esistenziale) tra il critico-giornalista e il critico-studioso: il tipo di analisi messa in atto nella loro scrittura. Intendo dire, per essere chiaro e conciso, che un saggio non è un articolo, e che lo spazio minore, i destinatari/enunciatori ideali e il codice sono differenze concrete che rendono impossibile pensare che un saggio “faccia” la stessa cosa di un articolo. Il Luigi Lunari che scrive sulle «colonne dell'*Avanti!*» e il Luigi Lunari che scrive un'introduzione alle commedie di Molière non sono la stessa persona.⁶

I successivi appunti tengono conto del personale ridimensionamento della diffidenza verso la figura del critico-giornalista, e non dimenticano le difficoltà economiche che rendono difficile la pratica di questo mestiere. Non sono questi aspetti, però, che qui interessano.

Per praticità e curiosità specifiche del lettore, questo Paper è organizzato in due parti: nella prima gli appunti ruotano attorno alla figura del critico-studioso e alla costellazione di problemi che lo riguardano; nella seconda, più provocatoria, ci si occuperà invece del critico-giornalista.

⁴ 'Ruolo' sta per 'riconoscimento economico'. Penso anche, ovviamente, al drammaturgo e al dramaturg.

⁵ Anche se, va specificato anche questo, credo fossero rarissimi – anche all'epoca di Bene – i critici-giornalisti che facevano esclusivamente i critici-giornalisti. Figure come quelle di Giovanni Raboni, Guido Davico Bonino o anche Luigi Lunari ecc. svolgevano in realtà più di una funzione (e relativo ruolo) all'interno del panorama culturale.

⁶ È di una banalità sconcertante quello che ho scritto, sì. Ma ogni tanto è bene ricordarsele e ridirselo certe banalità.

[N.B. Negli appunti a seguire non si farà quasi mai accenno ai destinatari (artisti, pubblico o lettori). Un sottotema così vasto avrebbe richiesto ulteriore spazio. Credo però che la pazienza di chi ha tra le mani questo Paper probabilmente si esaurirà già solo con queste pagine. Ci tenevo a puntualizzare, perciò, che è un elemento che, pur in maniera indiretta e taciuta, riecheggia pur non essendo nominato.]



I.

B

Il titolo di questo Paper si rifà a un fondamentale saggio del 1993 di Cesare Segre,⁷ *Notizie dalla crisi*. Tema del volume è il dubbio che abitava la critica letteraria dell'epoca, dopo gli anni d'oro di Strutturalismo e derivati vari. La crisi delle ideologie e dei valori aveva prodotto infatti, per Segre, una generale «impressione di stasi» nel campo del sapere umanistico, una crisi che «investe *anche* la critica, non *solo* la critica».

Nella sezione introduttiva del saggio, l'autore tentava di fare un bilancio generale di quel periodo e di quel clima, focalizzandosi in particolare su quattro tendenze: decostruzionismo, critica *reader-oriented*, neoermeneutica ed estetica della ricezione. In breve (rimando alle agevoli venti pagine della premessa del saggio per approfondimenti), le principali obiezioni avanzate da Segre in relazione alle quattro nuove tendenze sono:

I) Il fine del critico non è discorrere del testo, ma descriverlo, interpretarlo e, nella sua prospettiva storica, valutarlo. La deriva dei significati può essere, se non bloccata, nettamente rallentata tornando di continuo al testo. [...]

II) La comprensibilità, diciamo a priori, del testo è dimostrata dalle riletture che continuamente si fanno di opere risalenti anche a millenni prima: la Bibbia, la letteratura greca, e così via. [...]

III) Non si può parlare del lettore, che è il destinatario della comunicazione, trascurando il resto del circuito comunicativo, in particolare il messaggio comunicato e l'emittente del messaggio stesso. [...]

IV) Il problema della distanza storica si risolve dunque, in primo luogo, con un atteggiamento di tipo cognitivo. Esso consiste nell'impegno a comprendere. [...] Impegnarsi a comprendere significa combattere per la vita (del testo), contro la morte (del testo). [...]

⁷ <https://www.treccani.it/enciclopedia/cesare-segre>

DALLA CRISI

V) Non è contestabile che il tempo apporti mutamenti e ampliamenti ai significati del testo. [...] Chi vorrà operare una decostruzione, appartenendo a un diverso contesto culturale e/o a una diversa epoca, individuerà necessariamente significati in parte diversi [...]. Importante è però definire i significati di partenza (quelli autoriali), per poter percorrere meglio la linea dall'input iniziale all'output; ed è importante che i significati non contraddicano in ogni caso quelli di partenza.⁸

Pausa.

C

Sto vivendo una crisi
E una crisi c'è sempre ogni volta che qualcosa non va
Sto vivendo una crisi
E una crisi è nell'aria ogni volta che mi sento solo
So che rimarrò distratto per un po'
Quindi rimarrò altrettanto distante
Quando inizia una crisi è un po' tutto concesso
Quasi come a carnevale
Quando è in corso una crisi dimentico tutto
E posso farmi perdonare
So che rimarrò un po' assente da scuola
E forse non andrei nemmeno al lavoro
Quando arriva una crisi riaffiorano alcuni ricordi
Che credevo persi
Cosa penso di me cosa voglio da te
Dove sono cosa sono e perché
Ho il sospetto che non sia un buon esempio
Camminare a un metro e mezzo da terra
Molto spesso una crisi è tutt'altro che folle
È un eccesso di lucidità
Sta finendo la crisi e ogni volta che passa una crisi
Resta qualche traccia
Infatti ultimamente rido per niente
E non mi nascondo più facilmente

⁸ CESARE SEGRE, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*

DALLA CRISI

E malgrado sembri male
Cambia solo il modo di giudicare
Sto vivendo una crisi
E una crisi c'è sempre ogni volta che qualcosa non va.⁹

D

Segre, come i Bluvertigo, era consapevole che «tutta la storia della cultura è fatta di movimenti (e movimenti letterari) che vengono scalzati da altri», cioè che la crisi non è un momento assoluto ma storico. Difatti, il resto del suo saggio del 1993 avanzava nuove proposte tematiche e nuove aree di indagine che potevano contribuire al superamento dello stato di crisi. Non solo, nel 2001 pubblicherà *Ritorno alla critica*:

Ritorno alla critica è un titolo simmetrico a *Notizie dalla crisi*. In quel libro del 1993 m'interrogavo sulla crisi delle attività speculative e, al suo interno, sulla “crisi anomala” della critica: una crisi non prodotta dall'esaurimento o dal discredito caduto sui metodi, ma da un arresto nell'elaborazione dei metodi stessi e da una specie di disamoramento. [...] Sono passati sette anni, e la stagnazione continua [...]. Mi sono deciso ora, dopo che in un libro di carattere narrativo ho almeno palesato riflessioni e timori sulla nostra vita nazionale e culturale e sull'attività cui ho dedicato il mio impegno. A questo punto il ritorno alla critica può avvenire senza illusioni, in una smagata offerta a lettori sintonizzati anche umanamente. Qualcuno c'è.¹⁰

Perché tutto questo parlare, qui, di crisi?

E

Non è questo il luogo per riflessioni troppo specifiche sulla questione. *Whitenoise* non è un'arena della scrittura accademica, è il progetto installativo di un drammaturgo che viaggia per l'Italia visitando persone che possono rispondere indirettamente ad alcune domande profonde su cosa significhi “scrivere per il teatro”¹¹ nel 2023.

⁹ BLUVERTIGO, *La Crisi*.

¹⁰ CESARE SEGRE, *Ritorno alla critica*.

¹¹ “Teatro” vale come sinonimo di “società”, come se abitassimo nel migliore dei mondi possibili e non nella realtà quotidiana.

Una crisi mi accompagna – ci accompagna – da decenni, senza che si sia in grado di vederne la fine (o la morte che, pasolinianamente, coincide con la possibilità di dare un senso a qualcosa). È un problema di natura strutturale che lo stesso Segre (per il quale nutro un'ammirazione che definire sconfinata è poco) poteva individuare, affrontare, soffrire in prima persona¹² ma non risolvere.

Manca sempre qualcosa – che può essere il tempo, la forza, la prospettiva, l'urgenza – per una risposta che non deve essere per forza geniale.¹³ Nemmeno questo Paper è geniale, probabilmente è tutto il contrario.

F

Fissare alcuni punti, partendo dal passato.

Per la presentazione della piattaforma *Omissis*, strumento pregevolissimo di condivisione e diffusione della giovane drammaturgia italiana contemporanea ideato da «Theatron 2.0», mi è stato chiesto di rispondere ad alcune domande per una intervista-video. Una di queste era: «La tua parola preferita?».

Ho risposto «struttura».

Eccolo lì, lo spettro dello Strutturalismo, il movimento culturale (prevalentemente francese) che diventò una vera e propria moda negli anni '60-'70 del secolo scorso, una corrente tanto benefica quanto dannosa (come tutte le correnti culturali di successo, d'altronde).

Cerco sempre di ricordarmi, in momenti come quello dell'intervista in cui sono costretto a dire il termine 'struttura', dei consigli che il critico e teorico letterario Giovanni Bottioli semina in più d'uno dei suoi scritti: (parafra) non dobbiamo intendere 'struttura' in un senso troppo rigido, altrimenti finiamo per ideare stupendi schemi che non esistono, cataloghi di corrispondenze fantasiose quanto false;¹⁴ al contrario abbiamo bisogno di

¹² Si veda CESARE SEGRE, *Tempo di bilanci. La fine del Novecento* del 2005.

¹³ Possiamo smetterla anche con l'attesa del genio, direi (atteggiamento che appartiene all'eredità mortifera di un certo Romanticismo). Insomma, Gesù va bene nelle chiese ma non dappertutto.

¹⁴ Come se usassimo *L'interpretazione dei sogni* di Freud per creare una tabella con da un lato quello che ci appare durante l'attività onirica e dall'altro quello che è il suo significato. Es. cono gelato = fallo. *L'interpretazione dei sogni*, riassumendo, non è la smorfia napoletana.

flessibilità.¹⁵

Una struttura flessibile, ecco, come quella delle costruzioni antisismiche giapponesi, né troppo rigide né totalmente fluide (bisogna pur sempre costruirlo un palazzo dove poter abitare).

Evidentemente esiste – l'architettura e i terremoti ce l'hanno dimostrato – un modo per assecondare gli imprevedibili e distruttivi movimenti del terreno, superficiali ma allo stesso tempo profondi, frutto dello spostamento lento di placche sulle quali stiamo ogni istante, guidate da un moto ingovernabile che possiamo registrare, interpretare ma non risolvere né capire.

Che significa tutto ciò?

G

Nel 1966 Roland Barthes replicava al *pamphlet* polemico *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* di Raymond Picar¹⁶ pubblicando a sua volta un *pamphlet*: *Critica e verità*, una sessantina di pagine folgoranti che, come sempre nel caso di Barthes, sono qualcosa di più di uno scritto per addetti ai lavori. Da questo serbatoio inesauribile di spunti estrapolo un paio di passaggi.

Il primo (si tratta di una nota, nello specifico) può essere fondamentale per i dubbi che abitano questo Paper:

Recentemente, si è più volte rimproverato alla nuova critica di ostacolare il compito dell'educatore che, a quanto pare, consiste nell'*insegnare a leggere*. L'antica retorica desiderava invece *insegnare a scrivere*: forniva alcune regole di creazione (di imitazione), non di ricezione. Ci si può infatti chiedere se l'isolare in questo modo le regole della lettura non equivalga a sminuirle. Leggere bene è, virtualmente, scrivere bene, ossia scrivere secondo il simbolo.¹⁷

Leggere o scrivere? Ricevere o creare?

Non sono scelte trascurabili, queste. Per farsene un'idea basta, credo, il recente caso della

¹⁵ Sull'argomento: GIOVANNI BOTTIROLI, *La ragione flessibile*.

¹⁶ Specialista di studi raciniani. Sotto accusa, nel *pamphlet* è, tra gli altri, il volume *Sur Racine* di Barthes.

¹⁷ ROLAND BARTHES, *Critica e verità*.

modifica dei testi di Roald Dahl messa in luce dal «Telegraph»: lì, ad esempio, alcune parole (come «grasso» o «brutto») sono state sostituite dagli editori con altre che non risultassero potenzialmente offensive.

[Non mi interessa entrare nel dibattito sulla *cancel culture*¹⁸ ma mettere in relazione la ricezione/creazione con il fatto accaduto].

Qual è l'ordine di senso nel quale si inserisce quella che – da parte dell'editore – è una vera e propria azione critica, espressa non attraverso un saggio o un articolo ma tramite il testo stesso dei romanzi di Dahl? A quale polo della dicotomia appartengono operazioni come queste?

Mi sembra che ci si trovi solo in apparenza nell'universo della creazione (può esistere un intervento più creativo del cambiare le parole di un autore? letteralmente?). In realtà si è appieno nell'orizzonte della ricezione, in quello che Barthes chiamava «insegnare a leggere»: una prospettiva educativa e didattica che giunge a una delle sue punte più estreme (la modifica diretta dell'opera) e non agisce, come di solito avviene, tramite un commento a piè di pagina contenente la ricezione corretta del testo.

Chiarire, semplificare, de-simbolizzare. Il lettore è al centro dell'azione critica, a lui va insegnato il modo appropriato di leggere un testo attraverso la trasformazione stessa del testo. Non esiste scarto nell'atto della lettura, solo adesione completa di quello che si dovrebbe dire al modo in cui viene espresso.

[Parentesi teatrale: non ho mai amato i *Drammi didattici* di Brecht, li ho sempre trovati insopportabili lezioni che trattano il pubblico come una scolaresca delle elementari in una classe organizzata gerarchicamente (insegnante vs. studenti). Oggi, però, rivedo la questione da un altro punto di vista: Brecht si trovava nelle condizioni storiche di dover alfabetizzare da zero il proprio pubblico (soprattutto quello operaio privo di coscienza di classe), e, come in Italia l'azione congiunta di televisione e scuola ha portato ad alfabetizzare la quasi totalità della popolazione, allo stesso modo i *Drammi didattici* di Brecht si pongono lo stesso obiettivo della trasmissione *Non è mai troppo tardi* della Rai.¹⁹ Al giorno d'oggi, però, la popolazione è

¹⁸ Che pure è una questione fondamentale per la critica. Mi permetto però di segnalare, sull'argomento Dahl, l'interessante articolo di Giovanna Zoboli (editrice di libri per l'infanzia): <https://www.doppiozero.com/roald-dahl-e-i-diritti-dei-bambini-lettori>.

¹⁹ Ora almeno capisco il senso dei *Drammi didattici*, certo, ma questo non toglie che – in quanto opera d'arte –

alfabetizzata, dettaglio storico non secondario, che gli amanti dei *Drammi didattici* come forma artistica non dovrebbero, secondo me, trascurare].

Tornando a Roald Dahl: insegnare a *leggere* o insegnare a *scrivere* lo scrittore?

H

Ancora Barthes, poco oltre il passaggio visto in precedenza:

L'opera non è circondata, designata, protetta, guidata da nessuna situazione, non c'è nessuna vita pratica a indicarci il senso che dobbiamo darle. L'opera ha sempre qualcosa di citazionale, e l'ambiguità vi si trova allo stato puro. [...] L'opera è sempre in situazione profetica. Certo, aggiungendo la *mia* [di critico/lettore] situazione alla lettura che faccio di un'opera, io posso ridurre la sua ambiguità (ed è ciò che solitamente avviene); ma questa situazione, mutevole, non ritrova l'opera, la *compone*: l'opera non può protestare contro il senso che le attribuisco, poiché io stesso mi sottometto alle coercizioni del codice simbolico che le fonda.

[...] Sottratta a ogni *situazione*, proprio per questo l'opera si offre all'esplorazione: di fronte a chi la scrive o la legge, essa diviene una domanda posta al linguaggio, di cui si esperiscono i fondamenti, di cui si toccano i limiti.²⁰

L'opera in quanto priva di *situazione* non risulta essere (come le produzioni verbali che facciamo dal vivo, a voce) inseribile all'interno di quella che è una cornice situazionale. Essa è in un certo senso *assoluta*, in senso etimologico.²¹ Senza questa condizione non si dà il carattere principale dell'opera, il suo essere una scrittura di senso attraverso i molti sensi che può produrre. Solo l'assenza di situazione permette di *esplorare*.

Pensando alla critica, ci si immagina sempre una decodifica, l'offerta di un'interpretazione precisa e di una *situazione* che dia un contesto al testo di cui si parla, rappresentandoselo sempre come qualcosa che si insegna a leggere.

Se invece la critica continuasse a *esplorare* l'opera? Se insegnasse a *scrivere* (come avveniva nella retorica antica)?

continuo a trovarli insopportabili.

²⁰ ROLAND BARTHES, *Critica e verità*.

²¹ «Sciolta da vincoli, limitazioni, ecc.».

[La crisi non è essa stessa una situazione?]

I

Ancora, un'ultima volta, Barthes:

Ho davanti a me una pagina di manoscritto; qualcosa che partecipa ad un tempo della percezione, dell'integrazione, dei poteri associativi (ma altresì della memoria e del diletto) – e che si chiama la lettura – si mette in moto. E dove posso, dove andrò a fermare mai questa lettura? Vedo bene, certo, da quale spazio il mio occhio si avvia; ma verso dove? Su quale altro spazio si focalizza? Penetra oltre la carta? (ma dietro la carta, c'è il tavolo). Quali sono i piani che ogni lettura scopre? Singolare cosmonauta, eccomi attraversare mondi e mondi, senza fermarmi a nessuno di essi: il candore della carta, la forma dei segni, la figura delle parole, le regole della lingua, le esigenze del messaggio, la profusione dei sensi che ci connettono. E uno stesso infinito viaggio nell'altra direzione, dalla parte di chi scrive: dalla parola scritta potrei risalire alla mano, alla nervatura, al sangue, alla pulsione, alla cultura del corpo, al suo godimento. Da una parte e dall'altra, la scrittura-lettura si dilata all'infinito, impegna l'uomo nella sua interezza, corpo e storia: è un atto panico, del quale la sola definizione certa è che non potrà fermarsi da nessuna parte.²²

La lettura di cui parla Barthes è più di un'attività visiva, è una pratica che si confonde continuamente con la scrittura stessa. Creazione e ricezione hanno, in questo atto, confini labili che si rimescolano continuamente, secondo una dinamica che ricorda – per certi versi – l'ambiguità del sogno: la realtà in cui vivo e percepisco, per una quantità di tempo che non è quantificabile,²³ è il frutto del mio lavoro onirico; quello che leggo nel sogno è la scrittura che io stesso, nel medesimo istante, sto scrivendo.²⁴

Uno degli approdi più arditamente delle proposte critiche barthesiane è, appunto, quello della scrittura come atto muscolare: impugnare uno strumento, appoggiarlo su un foglio che è uno spazio nel quale il corpo-mano si sposta in orizzontale (avanti e indietro) e in verticale (premendo o staccandosi). Il corpo-mano agisce, provoca una sensazione di fatica o di

²² ROLAND BARTHES, *Variazioni sulla scrittura*.

²³ Almeno all'interno del sogno.

²⁴ Nel sogno non esiste, a livello esperienziale, alcuna differenza tra autore e lettore.

godimento.

Porre la critica come atto di lettura-scrittura è ridonarle la dimensione corporale e performativa che, nel corso del tempo, ha sempre più smarrito.

Il critico è colui che fa e insegna a fare.

L

Tra i tanti studiosi italiani che più si sono occupati negli ultimi tempi di orizzonti e finalità della critica ne segnalo tre (in maniera del tutto arbitraria, cioè legata al mio gusto personale): Guido Mazzoni, Giovanni Bottiroli e Daniele Giglioli.

Questi tre casi ci permettono di tracciare una cartografia dei percorsi della crisi, o meglio dei percorsi *dalla crisi*: teorie, ipotesi e pratiche di un'attività che continua a perdere di valore (a causa principalmente della sua difficoltà – dai tempi di Segre – di ripensarsi).

Le strade della vista.

(I) *Guido Mazzoni e I destini generali*

Uscito nel 2015, il breve volume²⁵ del critico letterario e poeta Guido Mazzoni²⁶ si propone di parlare «del tempo presente a partire da un'ambivalenza e da uno smarrimento. In queste passioni si mescolano un tratto personale, un tratto generale e un tratto culturale». La sua lettura dell'attualità cerca, in particolare, di discutere circa la metamorfosi antropologica che, anticipata da Pasolini nella prima metà degli anni Settanta, «negli ultimi decenni ha cambiato la famiglia, l'amore, la politica, i rapporti personali, i rapporti di classe, i modi di lavorare, pensare, comunicare, desiderare».

Il *destino generale*: la critica letteraria che torna a essere il ponte per una lettura del mondo, di quello che sembra o può essere il suo senso (*destino*), a livello non più solamente individuale o settoriale ma collettivo (*generale*).

²⁵ GUIDO MAZZONI, *I destini generali*.

²⁶ [https://it.wikipedia.org/wiki/Guido_Mazzoni_\(poeta\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Guido_Mazzoni_(poeta))

Il critico è una persona che legge se stesso, le opere e il mondo.

Un occhio individuale²⁷ che vede tutto.

(II) Giovanni Bottirolì e la retorica dell'occhio

Appartenente, come Mazzoni, all'universo dello sguardo e della vista, la pratica critica e teorica di Giovanni Bottirolì²⁸ interpreta la propria attività privilegiando gli aspetti filosofici e retorici. L'attività del critico è osservazione, nel senso profondo del *theaomai* greco. Da qui discende l'importanza che gli studi teorici dovrebbero assumere all'interno dell'Università, come è affermato in un suo scritto minore del 2010: *La situazione degli studi letterari nelle Facoltà di Lettere e Filosofia. Proposte per un rinnovamento*.

Queste riflessioni si rivolgono anzitutto a chi insegna nelle attuali Facoltà di Lettere e Filosofia, ai Colleghi e ai Presidi; ma i suoi destinatari sono anche gli studenti, e l'istituzione nel suo complesso, fino ai gradi più alti. È un tentativo di sensibilizzazione: vorrei favorire una riflessione e un dibattito sugli studi letterari, indicando le cause di un ritardo e di un degrado che vanno contrastati, il più rapidamente possibile, prima che diventino incontrastabili e irreversibili. In una fase in cui il dibattito sull'Università è orientato soltanto su aspetti quantitativi, io propongo di discutere sulla qualità. Dobbiamo ricominciare a discutere sulla qualità degli studi e della formazione, senza lasciarci inibire dalla difficile situazione economica e dai tagli all'Università. Non che questi problemi siano trascurabili, evidentemente; ma non dovrebbero monopolizzare la nostra attenzione. La necessità di un rinnovamento è sotto gli occhi di tutti. Dobbiamo tornare a progettare il futuro.²⁹

Il critico è una persona che vede il vedere.

²⁷ «Se volessi fondare filosoficamente tutto quello che ho cercato di dire, non arriverei in fondo: l'esigenza sistematica, il Super-Io teorico mi divorerebbero. L'unico modo per uscirne era accettare la natura personale di questi pensieri e l'urgenza dei motivi che mi hanno spinto a scrivere» (GUIDO MAZZONI, *I destini generali*).

²⁸ https://it.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bottirolì

²⁹ GIOVANNI BOTTIROLÌ, *La situazione degli studi letterari nelle Facoltà di Lettere e Filosofia. Proposte per un rinnovamento*.

La strada della performance e del *Me too*

Daniele Giglioli e la performance esemplare

L'interlocutore ideale di questa tappa tridentina di *Whitenoise* propone (in particolare in un articolo apparso prima su «il verri» nel 2011 e successivamente, nel 2013, sulla rivista online «Nazione Indiana») una rilettura per certi versi radicale dell'attività critica e teorica:

[La critica e la teoria] devono avventurarsi in un terreno già da sempre alla loro portata, ma mai esplicitamente rivendicato come proprio. Devono farsi, da interpretazione, *esemplificazione*, imparare a pensarsi, più che come pensiero e comunicazione, come un gesto, una *performance*, un evento, un processo costituente che si dà le regole nell'atto del suo stesso accadere. Devono farsi paradigma, modello, esempio di una politica delle verità (per parafrasare Badiou) che non è possibile addurre se non attraverso quell'esempio medesimo. Devono sostenere davanti a chi le ascolta: non conta tanto cosa dico e nemmeno il metodo con cui lo dico, ma piuttosto il fatto stesso che attraverso le mie tecniche io possa prendere efficacemente la parola Non: guardate cosa c'è in questo testo, ma piuttosto: guardate *cosa è possibile fare leggendo*, guardando e ascoltando questo testo. Un fare, dunque, che aspira al rango dell'agire: *praxis*, non *poiesis*, per riprendere una distinzione che struttura il lessico della *polis* antica. [...] Un atto radicalmente, costitutivamente politico, tanto più tale quanto più i risultati dell'attività critica e teorica diventano di giorno in giorno meno spendibili nel circuito della produzione. Un atto sovrano, e una promessa di felicità, perché soltanto ciò che non ha altro fine cui tendere oltre se stesso può generare qualcosa come una felicità terrena. Solo passando da enunciato a gesto, da simbolo a esempio, da discorso ad atto, la teoria e la critica possono ancora pretendere a un destino. Non a caso i filosofi antichi collocavano al cuore della *polis* il *bios theoretikos*.³⁰

In relazione a una critica-esemplare (nel senso di una critica che funge da esempio, un *guardate cosa è possibile fare leggendo*) mi viene subito in mente uno dei passaggi più celebri della *Poetica* di Aristotele:

E poiché la tragedia è mimesi di un'azione, ed è compiuta da un certo numero di

³⁰ DANIELE GIGLIOLI, *Tre cerchi. Critica e teoria*.

persone che agiscono, queste debbono avere per forza determinate qualità per quanto riguarda i caratteri e i ragionamenti, perché proprio rispetto a ciò noi diciamo che sono qualificabili le azioni; pensiero e carattere sono appunto le due cause delle azioni, e nelle azioni tutti gli uomini provano sia il successo sia l'insuccesso. Del fatto per sé stesso il racconto costituisce l'imitazione.³¹

La critica come atto performativo che va replicato, dunque, ma in quanto atto dimostrativo e pratico. È possibile fare, è possibile procedere attraverso un discorso che simbolizza, che costruisce un senso e che è intimamente plurale.³² L'imitazione – intesa come esemplificazione – non si configura in questo modo come un processo negativo di semplice duplicazione, ma piuttosto recupera il significato più profondo della retorica.

Sempre in questa reinterpretazione “muscolare” (nel senso di Barthes) della scrittura critica, permane oltretutto una distinzione fondamentale, che permette di non confondere artista e critico: al primo il mondo della *poiesis* (ποίησις), cioè il fare in quanto produzione di un oggetto; al secondo, invece, l'universo della *praxis* (πράξις), ossia quell'agire che trova il proprio senso in se stesso, nel fatto di esistere e *fare qualcosa*.

[Stiamo già parlando di teatro senza nemmeno nominarlo. È giunto il momento di passare alla seconda parte].

³¹ Aristotele, *Poetica*.

³² Non solo perché moltiplica le parole (quelle dell'opera + quelle del critico) ma anche perché è letteralmente costituito da più voci.

II.



Q

Una volta ho scritto – per me non per pubblicarlo – un pezzo di critica. Ero rimasto folgorato da *In cerca d'autore. Studio sui Sei personaggi* di Luca Ronconi, e avvertivo la necessità fisica di scriverne qualcosa, per chiarire soprattutto a me stesso – tramite un'analisi – cosa mi avesse così colpito della lettura ronconiana del classico di Pirandello.

Riporto di seguito un pezzo di quel testo, commentandolo in diretta con voi:

Un uomo guarda una donna, o per meglio dire la fissa. In quegli istanti l'occhio diventa più di un organo, il semplice ingranaggio visibile di una macchina infernale chiamata per brevità corpo umano; in secondi lunghi come ciò che non può finire, è come se tutto il sangue andasse addensandosi tra le due palpebre, per sostenere lo sforzo di concentrarsi, a esaurire tutti i sensi prima che le ciglia interrompano il contatto e costringano lo sguardo a ricominciare da capo, o a perdersi per sempre. In quegli attimi lo spazio si deforma: allungandosi liquefa i colori, per concentrarli poi l'uno sull'altro, in un bianco afasico che fa paura perché contemporaneamente vuoto e pieno. La stanza acquisisce profondità, e finisce per diventare uno stanzone rettangolare completamente immacolato, una sala prove dello sguardo dove le figure sono apparizioni nere, nere come il sangue.^A

A

COMMENTO: Perché queste parti “poetiche”? A che servono? A restituire un'emozione, forse, magari anche un concetto per te fondamentale dello spettacolo. Oggettivamente non serve. Non si capisce nulla e comunque non stai a fa' la prosa poetica. Non ti allargare.

In cerca d'autore. Studio sui Sei personaggi di Luigi Pirandello. Ronconi non ha adottato il titolo originale dell'opera pirandelliana per nominare il proprio lavoro. Occorre formulare delle ipotesi sul perché. Ad esempio, un'ipotesi potrebbe essere che in questo modo è introdotta la parola ‘studio’, termine ormai tanto inflazionato quanto cavo. È questo un tassello fondamentale per tentare di capire cosa possa significare lo spettacolo, pur restando il fatto che non restituisce l'interesse né della sua forma né del suo contenuto.

Il titolo è ribaltato, letteralmente, così come il suo autore (intendendo con tale sostantivo il testo dell'opera e la sua tradizione interpretativa, non la persona Luigi

B

COMMENTO: Questa può restare. Sì. La questione del titolo è effettivamente un fatto che va esplorato (e fatto esplorare). Approfondisci questo aspetto, porta qui dentro il lettore.

Pirandello). Così facendo viene messa in primo piano una delle aree tematiche nodali: la ricerca di un autore da parte di sei figure che stanno a metà strada tra l'idea e la sua realizzazione, le quali (come puntualizza il regista/interprete) “non vogliono *spiegarsi*, quanto *conoscersi*”; specificare “di Luigi Pirandello” può apparire didascalico e superfluo. Forse però al di sotto di un'apparente e palese ridondanza si nasconde una domanda perturbante e decisiva, che emergerà al momento opportuno.^B

C

[...]

COMMENTO: Bella metafora, davvero, hai mai pensato di scrivere un romanzo?

D

COMMENTO: Taglia la seconda parte della frase. Riformula senza barocchismi.

Ogni spettacolo ronconiano è una macchina a orologeria praticamente perfetta: si può misurare in secondi, centimetri, atmosfere, gradi.^C Ed è tramite la certosina precisione nell'accordo ritmico tra le sue varie parti (dalla singola parola alla frase; dalla voce al movimento, passando per la composizione di spazio e tempo), è tramite questa artificiosa e in-naturalistica realtà che si verifica l'epifania di un completo straniamento, intimamente legato ad una forma particolare di *mania*.^D [...] (Non si può immaginare l'inferno nella testa e nei muscoli degli interpreti).^E E il titolo, ancora, potrebbe aiutare a capire questo meccanismo base dell'estetica (ed etica) ronconiana: *Sei personaggi in cerca d'autore* che cos'è se non il perimetro verbale all'interno del quale ci si può muovere con la libertà assoluta garantita solo da un limite invalicabile, coercitivo quasi? **E *In cerca d'autore. (Studio) sui Sei personaggi* non è forse un percorso già presente nel perimetro di cui sopra, una riordinazione di componenti lessicali che è qualcosa di più di un gioco linguistico: la detonazione di una possibilità di senso e ricerca?**^F

E

COMMENTO: Ma che ne sai? (Ah, è vero, all'epoca stavi studiando da attore).

F

COMMENTO: No, le domande retoriche no.

H

COMMENTO: Va bene, io ti conosco e so cosa significa questa allusione: sei stato a un passo dal conoscere Ronconi di persona, ma il destino ha voluto che morisse poco prima di quell'incontro. Lascia perdere l'approccio Emmanuel Carrère però (che poi, all'epoca, nemmeno sapevi che esistesse Emmanuel Carrère). Cambia assolutamente questa chiusa.

Così nel titolo, così sempre, ovunque, senza sosta. **Fino alla follia.**^G

[...]

G

COMMENTO: Smettila.

Hai presente quando, dopo mille ingiustificabili remore, decidi finalmente di andare in un determinato posto, e prendi il biglietto, prepari con cura i bagagli, e arrivi perfino in stazione con mezz'ora di anticipo? Hai presente, no? E alla fine all'ultimo ti cancellano il treno. Ecco, quello è il rimpianto.^H

[Ho usato me stesso come cavia per questo esercizio per non rischiare di fare torto a terzi, non per egocentrismo. Sarei – lo penso davvero – un pessimo critico-giornalista.]

M

[Questa è una critica alla critica, non una serie di accuse.

O forse no.]

N

In quale misura, in quale rapporto, in quale modo: le tre domande essenziali.

O

La critica giornalistica è mutata nel corso del tempo, anche perché i mezzi di comunicazione e la diffusione dei social l'hanno costretta a ripensarsi.

La linea divisoria tra artista e critico, un tempo più netta, si è progressivamente assottigliata, e la prospettiva del giudizio in sé e per sé si è ridimensionata in maniera decisiva. Ora il critico accompagna il percorso dell'artista, entra in dialogo diretto e paritario con lui, accentua il proprio essere un ponte tra la pratica teatrale e una società che il teatro l'ha progressivamente marginalizzato.

Per praticità (e senza la pretesa di essere totalmente esaustivo) mi sembra di individuare sei macro-funzioni, più o meno tradizionali:³³

- informazione [segnalazioni di spettacoli];³⁴

- giudizio [valutazioni degli spettacoli];³⁵

³³ I casi-campione riportati nelle note successive sono, per l'appunto, casi-campione, e solo in quanto tali vanno considerati. Non c'è in essi, cioè, nessun carattere "esemplare". Sono pure indicazioni.

³⁴ Ad es. le pillole su Youtube di Renato Palazzi (<https://www.youtube.com/watch?v=6x8NvrOxsI>).

³⁵ Ad es. la recensione di Franco Quadri (apparsa su «La Repubblica» il 09 febbraio 2006) dello spettacolo *Atti di guerra: una trilogia*, diretto da Luca Ronconi: «Ronconi, mirando a una fedeltà assoluta, ha voluto far interpretare da un unico attore cinque parti, seguendo tutto l'andamento della vicenda: ci voleva un attore grandissimo e il regista l'ha trovato in Massimo Popolizio, che vediamo dapprima nella parte del Mostro, così chiamato per la cicatrice di una pallottola che l'ha ferito al capo, seguire le diverse fasi di una stressante vita familiare, poi passare al ruolo del figlio che lo uccide per ordine militare, e realizzare un autentico miracolo interpretativo in una scena in cui anche il padre (passato a un altro interprete), come prima la madre, parla con la sua voce registrata in un febbricitante dialogo del personaggio con se stesso. Il viaggio in tre atti affronta poi più decisamente il discorso sulla sopravvivenza nella parte centrale in cui Popolizio figura come Primo Uomo, uno dei pochi vivi funestati dalle epidemie che li rendono ostili ai loro simili. E infine sarà l'interprete della Donna alla quale il figlio uccide la bambina e che si nutrirà di questo dolore, impazzita ma non troppo, allevando una nuova bimba fatta di stracci, incontrandosi con dei soldati che credono di essere morti, ma anche con qualcuno che parla di un mondo in ricostruzione. Nello spazio nudo di un ex cinema con poche panche, su un pavimento di bianche macchie a rilievo come lo sfondo, torreggia l'immagine di una umanità viva aldilà di tutto, grazie a una regia di altissimo livello malgrado qualche rallentamento, la faticosa divisione in tre parti e una traduzione discutibile».

- intervista [dialoghi con gli artisti];³⁶
- reportage documentaristico [servizi giornalistici che documentano i luoghi o le occasioni più svariate];³⁷
- reportage d'opinione [servizi giornalistici che hanno come obiettivo quello di leggere alcuni grandi temi, producendo – chiamiamola così – una micro-grande narrazione, a partire dal punto di vista specifico del/dei giornalista/giornalisti];³⁸
- pezzi/reportage di denuncia e monitoraggio.³⁹

P

Molti interventi della critica giornalistica che rientrano nella macro-categoria dei giudizi⁴⁰ mi sembrano sostanzialmente delle parafrasi: processi di decodifica legati a un presunto senso piuttosto generico, che non solo non è innocente (perché ovviamente elegge la lettura generica a modello, sostanzialmente raccontandoci quello che andremo a vedere e appiattendolo in partenza il nostro sguardo, quando non deformandolo e costringendolo a vedere l'*ovvio*),⁴¹ ma è anche corresponsabile della narcotizzazione di ulteriori processi inferenziali, ossia schiaccia l'interpretazione dello spettatore al livello della mera comprensione o della parziale interpretazione che il critico ha cercato di fornire.

In sostanza, quello che fa spesso la critica giornalistica è fornire uno strano connubio tra parafrasi e slanci di analisi impressionistica (condita da più o meno ricchi e talvolta arguti riferimenti culturali, in senso ampio o strettamente teatrale).

La sensazione è che il critico sia una persona studiata (anche se i suoi studi sembrano entrare solo indirettamente e in maniera tangente nell'analisi effettiva, con la sua strumentazione teorica – se usata – che agisce a livello per così dire basilare). Il fatto, poi, di frequentare abitualmente le sale teatrali (da alcuni esibito come fosse un'intestazione) – mi si perdonerà questo punto di vista provocatoriamente estremo – non è qualcosa che attribuisca alcun titolo particolare al critico (aver visto diverse centinaia di partite del Milan, aver fatto calcio da

³⁶ Ad es. <https://www.ateatro.it/webzine/1998/10/29/una-conversazione-con-romeo-castellucci-paolo-guidi-e-claudia-castellucci-1988-2/>.

³⁷ Ad es. <https://www.klpteatro.it/il-restauro-del-teatro-carignano>.

³⁸ Ad es. <https://www.teatrocritica.net/2010/12/contro-il-pop-prima-lettera-critica/>.

³⁹ Ad es. <https://bandettini.blogautore.repubblica.it/2021/05/18/teatro-di-roma-un-anno-senza-direttore-i-lavoratori-dicono-basta/>.

⁴⁰ Oggettivamente la meno valutabile oggettivamente, perché più complessa e sfuggente, ma per la quale valgono diverse delle considerazioni avanzate nella prima parte di questo Paper.

⁴¹ Cfr. Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*.

ragazzo e letto appassionatamente diversi libri a tema calcistico non fa di me un commentatore sportivo).

Quanto detto per l'utilizzo dell'attrezzatura critico-teorica vale anche per il punto di vista prospettico: l'adozione di un ordine del discorso (sia questo centrato – per esempio – sul rapporto tra scena e *medium* digitale oppure sulla relazione tra contesto pubblico-sociale e teatro) deve essere in grado di tener fede al proprio assunto. Non è possibile, detto altrimenti, che un critico che afferma di mettere al centro della propria riflessione l'elemento sociale produca, per quanto riguarda il giudizio su uno spettacolo, uno scritto che fa della socialità una mera questione tematica.

[Dannazione, non esiste solo il contenuto o la forma dipendente dal contenuto.]

R

Però un paio di nomi voglio farli [anche perché il primo – intromissione personale – credo abbia smesso di fare il critico, o almeno così mi sembra, e credo sia una perdita enorme].

Vorrei citare un articolo di Giulio Sonno, risalente al 2018, che a intervalli regolari torno sempre a rileggere, quasi per necessità fisica. La sensazione che ho, infatti, è che contenga uno sguardo capace di fissare una prospettiva, in grado di proiettare uno spazio a partire dal disegno di una cornice tratteggiata. Sono convinto, ancora oggi, che sia un pezzo altissimo di critica-giornalistica teatrale: si prende lo spazio necessario per dire precisamente quello che intende; sa sfruttare al massimo le potenzialità offerte dal *medium* digitale (immagini, tabelle, disposizione dei contenuti, file audio; ecc.); l'argomento trattato viene *esplorato* non *letto*.

Sono passati ormai diversi anni, e pandemie, premi, spettacoli, triennialità, drammaturgie, saggi, avvicendamenti di cariche, ecc. Lo rileggo ancora e mi chiedo: dice sempre la stessa cosa questo articolo? Il mondo sembra essere cambiato: è cambiato anche lui?

Sto parlando di [il titolo lo metto qui, a testo, e non in nota] *Il nuovo che (ci) avanza. Quale teatro emergente si premia in Italia?*⁴²

⁴²http://www.paperstreet.it/il-nuovo-che-ci-avanza/?fbclid=IwAR36vpSjPd9RIMwtTwTYdte-wVS_jZQv9Uj1HQUhTCzD1RR59eD7apK6ZuQ.

S

Voglio citare però anche il caso di alcuni pezzi di Alessandro Toppi, nello specifico quelli catalogabili come *pezzi/reportage di denuncia o monitoraggio*. Ad esempio, parlo [di nuovo il titolo lo inserisco a testo] di *Tre pensieri*.⁴³

E qui penso a quanto vorrei vederli moltiplicati articoli come questi, che ci permettono di guardare a fenomeni complessi attraverso una lente semplificante ma non distorcente. La complessità può – e deve – essere semplice.

Immagino [qui la fantasia va da sola, però] la presentazione della stagione di un teatro x. Vedo le solite mille domande, e poi qualcuno che, attraverso il microfono, interloquisce con il direttore artistico y chiedendogli ragioni precise circa le sue scelte di programmazione, da un punto di vista poetico-artistico [come si fa sempre? no, come non si fa quasi mai] e – perché no? – anche economico,⁴⁴ occupazionale, non solo nei confronti della comunità teatrale ma anche cittadina o nazionale o internazionale [trattando la questione non come un tema ma come un metodo].

T

Ma c'è un'ultima questione.

Nello scorso Paper (*La dramaturg*) sono stati elencati diversi meccanismi di difesa (applicati da diverse figure del cast tecnico, dal regista al drammaturgo fino al direttore artistico) per cercare di contenere la crisi identitaria che il dramaturg provocherebbe all'interno di un teatro, specie quello italiano.⁴⁵

Il critico (studioso o giornalista) è l'ultimo di questi meccanismi di difesa, che a differenza degli altri, però, agisce dall'esterno, verrebbe da dire – estremizzando – dalla comunità

⁴³ <https://www.facebook.com/photo?fbid=2395913680584915&set=a.292947804214857>.

⁴⁴ Ad esempio, alcuni spettacoli hanno costi esorbitanti (in senso assoluto ma anche e soprattutto relativo, cioè considerando la quantità specifica di finanziamento ricevuto dal FUS o *similia*).

⁴⁵ «dal rifiuto netto (“non mi serve la dramaturg”/“non ne ho mai avuto bisogno”) all'incorporazione (“già faccio io quello che fa la dramaturg”), passando per l'identificazione in qualcosa di già esistente (“mi sono accorta che già x faceva questo nel nostro processo creativo”) e, infine, tramite l'accettazione superficiale (“cureresti il foglio di sala?”; “riscriveresti solo il testo adattandolo a quello che mi serve?”; “seguiresti le prove e mi diresti cosa ne pensi?”; “vorrei fare questa rassegna con ospiti x/y/z, penseresti a come presentare il tutto?”)» (*Whitenoise*, ep. 02, *Milk of dreams*, Paper).

teatrale generale che ha in qualche modo paura o non vuole rischiare fino in fondo di capire cosa comporterebbe nel sistema l'apparizione dello spettro del dramaturg. Mi riferisco ad alcuni casi di critici-dramaturg, chiaramente. Le perplessità di ordine teorico sono tante, tantissime. Passare dalla *práxis* alla *poíesis*⁴⁶ non è operazione di poco conto, anche perché il problema principale rimane lo sguardo: che ne è della *distanza critica*?⁴⁷ come si può osservare, giudicare, documentare o monitorare un teatro nel quale si sta lavorando come artisti? [ma mi fermo qui con le domande, tra poco sarà il loro momento].

Chi scrive, per sua mancanza o per quella particolare deformazione che va sotto il nome di 'convinzione personale', crede moltissimo nel concetto di *network* e di collettivo, mentre nutre diversi dubbi sull'identità fluida applicata al mondo lavorativo.⁴⁸ Mi riferisco alla moltiplicazione esponenziale di registi-attori, attori-registi, attori-registi-drammaturghi, drammaturghi-registi, drammaturghi-registi-attori, direttori artistici-(che mentre fanno i direttori artistici fanno anche i)registi, ecc. So bene che in alcuni casi si tratta di *mélange* improvvisati per questioni di budget,⁴⁹ ma va anche detto che non è sempre così. Ripeto, sarà per mia deformazione personale, ma sono convinto che a malapena si riesca a fare davvero una cosa nella vita; essere in grado di praticare l'ibridismo identitario in questo campo mi sembra a dir poco azzardato, per non dire che c'è il forte rischio che si faccia tutto in maniera approssimativa, o che si finisca per ricondurre il "di più" rispetto alla propria funzione (**regista**-drammaturgo, ad es.) a quello che è, di fatto, il proprio vero mestiere (inteso etimologicamente in quanto 'arte').⁵⁰

Perché si vuole sempre divorare l'Altro? Perché si deve essere sempre gli Altri di se stessi?

U

(Un'appendice di domande senza risposta)⁵¹

⁴⁶ Per chi non avesse letto la prima parte, cfr. appunto L.

⁴⁷ Un concetto forse troppo novecentesco? Non credo, e in ogni caso non tutto il Novecento è da buttare nel secchio.

⁴⁸ L'identità fluida del soggetto in sé, invece, è un altro discorso, che in questo Paper però non ha ragion d'essere.

⁴⁹ Anche qui una precisazione rapida: vero, esistono casi come questi, ma a volte le questioni economiche (quando ovviamente il proprio giusto guadagno personale non è messo a repentaglio) mi sembrano tanto una scusa per, dicendola in maniera rozza e diretta, arrotondare un po'.

⁵⁰ Certo, Bertolt Brecht e Heiner Müller riuscivano a fare più di una cosa. Ma non si può essere tutti dei geni. E poi basta con questa questione del genio.

⁵¹ Si lasciano delle simboliche righe bianche, per chi volesse darmi o darsi delle risposte.

DALLA CRISI

- Qual è il sogno del critico-giornalista?

.....
.....
.....

- Dove vuole davvero lavorare (e per chi) il critico-giornalista?

.....
.....
.....

- Quali sono i rapporti reali dei critici-giornalisti con gli enti teatrali?

.....
.....
.....
.....

- Che cos'è il critico-giornalista per lo Stato?

.....
.....
.....

- Non: quali sono le pratiche della funzione del critico-giornalista, ma: quali sono i limiti della sua funzione?

.....
.....
.....

- A chi parla per primo il critico-giornalista?

.....
.....
.....

DALLA CRISI

- Dentro o fuori?

.....

.....

.....

