



## Lo stupore e lo sguardo

*Vent'anni di critica teatrale*

*1968-1991*

*di Giuseppe Liotta*

*Progetto grafico di copertina  
di Flavia Ruotolo*

*Trame Perdute Edizioni*

Copyright 2014

## • Prefazione •

*Quasi una mise en abyme. Ovvero, dei riverberi della parola*

*Dicono che il teatro sia comunicazione di popolo e di poeta;  
e comunicazione presupporrebbe comprensione,  
ossia un punto, un momento comune per cui poeta e popolo  
siano uniti e operino insieme  
e lo spettatore giunga a commuoversi tanto da diventare attore. [...]  
Ma la comunicazione che c'è tra spettatore e attore,  
tra pubblico ed artista, è identica con quella che lega poeta a lettore,  
fondata anche questa sulla comprensione;  
ed io non saprei chi sia stato più popolare  
tra Eschilo, Omero e Pindaro, tra Shakespeare a Dante.*

Pietro Gobetti

Se redigere un'autobiografia significa, da parte dell'autore, assumersi la responsabilità di prendere parola in prima persona per raccontare episodi della propria esistenza e, al contempo, attraversare una sorta di 'storia' della propria personalità<sup>1</sup>, la scrittura critica sul teatro, quella che cioè prende le mosse a partire dall'esperienza dello spettacolo per poi coagularsi attorno allo spazio - fisico, intellettuale e letterario - della recensione, potrebbe al contrario apparire, proprio in ragione di questa sorta di natura *gregaria* nei riguardi dell'evento scenico, l'esito di una *pratica* quanto mai scevra da tensioni al racconto autobiografico.

Naturalmente così non è. Lo rilevava già nel 1979 Ugo Volli quando, sulla scia delle celeberrime parole de *Il ritratto di Dorian Gray* ("Tanto le più elevate quanto le più infime forme di critica sono una sorta di autobiografia"), asseriva che:

Ogni critica è dunque autobiografia, parla di sé quanto del suo oggetto, racconta modi di fruizione mentre si studia di descrivere modi di produzione, abbozza una sociologia o una psicologia del pubblico, proprio quando cerca di ricostruire quella del produttore. Nei casi più felici ("i più elevati") l'autobiografia si riferisce a un periodo della storia della cultura, a una classe, a una forma culturale; in altri ("i più infimi") la questione verte sulle idiosincrasie personali, i capricci, magari le mafie e le corrottele. La debolezza dell'autobiografia può ovviamente diventare altro: una sfida, una certezza, un punto di forza. L'autobiografia fondata, consapevole, che assume il proprio punto di partenza come dato da discutere non presumendo di rappresentare l'assoluto è molto meno "arbitraria" del suo contrario.<sup>2</sup>

1. Cfr. Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

2. Volli, Ugo, *Critica del giudizio*, in *Quaderni di Teatro*, anno II, n.5, agosto 1979, p. 34.

Ben altra cosa rispetto alla narcisistica tentazione – troppe volte sfortunatamente soddisfatta – di porsi al centro del proprio dire quasi che lo spettacolo debba servire a riflettere, amplificandone un'aura in realtà mai posseduta, l'immagine di colui che ne parla, esiste altresì un livello autobiografico della scrittura critica sul teatro che, rifuggendo dalla miopia dell'autoreferenzialità così come dalla sciattezza dell'aneddotica, si nasconde pudicamente allo sguardo del lettore senza per questo rinunciare a irrorare, vivificandolo e conferendogli una specifica qualità, il terreno della recensione.

È unicamente una dimensione autobiografica di questo tipo, allora, a rivelarsi degna di considerazione, dacché essa chiama in causa la vita del critico teatrale (mettendone in circolo sensazioni, conoscenze, ricordi e ideologie) solo come densa, articolata e, talvolta, schizofrenica stratificazione di esperienze di teatro, scampoli di esistenza originati dalla relazione con la scena ma in essa non interamente risolvibili.

Ecco dunque che, legittimato a esistere solo in virtù della sua connessione con l'evento spettacolare e, contestualmente, imbrigliato nell'intrico di condizionamenti in perenne mutamento cui ogni recensione deve necessariamente sottostare (provenienti dalla complessiva configurazione del sistema dell'informazione, dalla comunità, reale o immaginata, dei lettori e, non da ultimo, dalle trasformazioni connesse a tempi, modi e formati di esercizio del mestiere), il racconto autobiografico del critico di teatro, almeno nei termini in cui lo abbiamo finora evocato, si rovescia interamente nella complessità delle forme verbali con cui, slittando fra descrizione, valutazione, contestualizzazione e giudizio, l'evento teatrale viene detto, pensato, teorizzato e, soprattutto, *voluto*. Dall'ambivalenza di una relazione che, tesa fra *hybris* e verecondia, vede il critico dinanzi a una scena i cui misteri non riuscirà mai (per fortuna) a trasformare interamente in parola ma della quale, tuttavia, è chiamato a produrre una testimonianza destinata a rimanere nel tempo, prende progressivamente corpo la *posizione* del critico stesso, vale a dire la sua collocazione – passionale, intellettuale e ideologica – all'interno di quell'intreccio di pratiche, saperi ed eventi che costituiscono i luoghi di manifestazione e perpetuazione del teatro.

Di tutto questo il critico teatrale che sceglie di costruire un'antologia delle proprie recensioni non può che essere più o meno direttamente consapevole. Nell'opera di selezione che si colloca all'origine di qualsiasi tentativo di antologizzazione è insito un lavoro irrimediabilmente *critico*, vale a dire teso alla cernita cosciente e interessata di passaggi testuali (i quali, come si diceva, possono costituire anche autentici snodi dell'esistenza) spesso frammentati e profondamente differenti gli uni dagli altri, ma tendenti tutti verso quell'unico punto di fuga rappresentato dall'immagine "assurda"<sup>3</sup> che il critico stesso mira a edificare e tramandare di sé, del proprio tempo e, ovviamente, della propria idea di teatro.

Anche nel caso del presente volume, in cui Giuseppe Liotta ha fatto confluire solo un esiguo saggio della sua più che quarantennale attività di critico teatrale, il lettore sarà chiamato a confrontarsi – come sempre accade nel caso delle raccolte di recensioni – con un testo fatto di lacerti, lampi, sobbalzi e aperto a molteplici possibilità di attraversamento, ponendosi come archivio di fonti per la ricerca storiografica, collezione di ricordi legati a eventi teatrali vicini eppure irrimediabilmente distanti rispetto al tempo presente, esperimenti di scrittura da esplorare e assaporare in quanto tali.

---

3. Liotta, Giuseppe, *Scrivere il Teatro. Critica e Spettacolo*, Bologna, Edizione Officina Immagine, 1980, p. 3.

Coloro i quali, in un futuro più o meno prossimo, decideranno di attingere a questa raccolta di testi per rintracciare i documenti utili allo studio e alla ricostruzione del corposo frammento di storia del teatro italiano che in essi è custodito potranno compiere tutte le necessarie operazioni di contestualizzazione, comparazione e demistificazione del caso.

Per ciò che invece concerne i limiti e gli intendimenti di queste arbitrarie considerazioni d'apertura, si tenderà a sintonizzarsi solo su una delle frequenze che attraversano le pagine qui raccolte, ritagliando, senza alcuna pretesa di scientificità, un unico possibile piano del discorso, a tutto svantaggio dei numerosi altri che, in maniera ben più rigorosamente analitica, sarebbe di certo stimolante tracciare.

C'è infatti una tensione fondamentale e sotterranea in questa sorta di *autobiografia in via negativa* che il volume immancabilmente giunge a tratteggiare e che, indipendentemente dalle diverse strategie di lettura aperte e in un certo senso previste dal testo complessivamente considerato, emerge a più riprese, solida e indisciplinata, quasi a costituire una sorta di discorso ininterrotto riversantesi da un contributo all'altro con forme e colori sempre cangianti.

Si tratta di una speciale attitudine, pregena di studio, fascinazione, affezione e rispetto nei confronti delle molteplici possibilità offerte dalla *parola* sia sul versante della prassi teatrale che su quello dell'esercizio critico: di volta in volta avvicinata sotto forma di testo drammatico da leggere, penetrare, comprendere e, talvolta, amare nel profondo (senza per questo farne la dispotica e costrittiva scaturigine dell'azione scenica), ma anche in quella di materiale verbale da manipolare, plasmare e, in qualche misura, torturare per entrare nelle logiche interne dello spettacolo e restituirne la fragranza, la parola balza qui ripetutamente in proscenio, mostrandoci l'immagine di una modalità di vivere la critica teatrale *anche* come pratica *di lettere*, nella consapevolezza non solo dell'inutile ideologismo sotteso al drastico e aprioristico misconoscimento delle istanze sollevate dalla testualità, ma anche - e soprattutto - nella presa in carico della necessità, da parte del critico, di mettere in moto l'inamovibile normatività della parola e rendere la vivezza *indicibile* dell'evento scenico.

Proprio muovendo da tale attenzione verso una verbalità capace, a monte, di irrorare e sostenere capillarmente le pratiche della scena e, a valle, di restituirne un'immagine sempre obliqua, parziale ma non per questo aliena da aperture e rimandi inattesi (verso i quali, al contrario, tende instancabilmente), il volume accoglie così un susseguirsi di incontri col Teatro che vedono proprio nella parola uno dei piani privilegiati di attuazione.

La parola del testo teatrale - non solo goduta nelle opere dei 'classici' come Pirandello e Brecht ma intercettata con curiosità e interesse sinceri anche nelle esperienze di autori contemporanei e, non di rado, alla prima prova - è allora ripetutamente vissuta e pensata come sorgente di possibilità teatrali auspicabilmente variegata, probabilmente complesse, certamente non innumerevoli. La storia *culturale* dei testi teatrali - che ne chiama in causa non semplicemente l'autore, ma anche gli attori, i registi e quanti hanno reso la parola organo funzionante all'interno di quel complesso organismo rappresentato dallo spettacolo teatrale - sembra nutrire qui nel profondo il *sapere* di un critico che prende le mosse proprio dall'assunzione di responsabilità nei riguardi di una simile storia per mettersi in gioco: forte di un'esperienza (quasi una vera *vita* critica, traslata e possibile esclusivamente sul piano della relazione con la scena) in cui lettura e visione si intersecano senza soluzione di continuità, l'autore assume qui una postura ben sagomata che, proprio partendo dall'urgenza di fare puntualmente i conti con la dimensione del testo, non rinuncia alla

possibilità di parlare in prima persona e, nulla concedendo al politicamente corretto o a tentazioni puramente descrittiviste, di esprimere esplicitamente il proprio giudizio.

Se la parola del testo teatrale è dunque sentita come organo vivo e pulsante all'interno dell'organismo spettacolare (il quale, come ogni creatura vivente, è mutevole e aperto all'imprevisto), la scrittura critica sembra costituire il vero e proprio *spazio di esistenza* del critico stesso, l'habitat che consente a questa creatura sempre paradossalmente *oscena* di assumere una possibile consistenza umana, intellettuale e, non da ultimo, creativa.

Se, come scriveva Liotta già qualche anno fa, il critico "osserva, e ignora ciò che osserva, riflette e allontana l'argomento della sua riflessione, comunica una totalità ma non sa bene cosa"<sup>4</sup>, si comprende bene la ragion d'essere di quell'inesausta tensione a *dire* lo spettacolo teatrale che, cercandone di volta in volta una volutamente allusiva ma ciononostante necessaria definizione, attraversa l'intero volume nutrendosi, ancora una volta, delle potenzialità custodite all'interno della materia verbale mediante il ricorso attento e divertito a figure retoriche ed espressioni create puntualmente *ad hoc*.

Cavalcando l'onda di uno sguardo che si attarda sulla relazione fra l'immanenza dello spettacolo e la trascendenza di un immaginario che tuttavia nella scena rintraccia la propria origine, l'autore colloca la propria produzione discorsiva nel solco di un onnipresente (anche quando non esplicitamente menzionato) "come se", ponendosi al crocevia fra i rimandi irradiati dalla scena e la natura irrimediabilmente *metaforica* della scrittura critica che proprio su tali rimandi cerca di modellarsi.

Non si fa dunque appello alla parola per produrre una descrizione che consenta di *visualizzare* quanto accade sulla scena ma si ricorre allo strumento linguistico per cogliere, traslandoli interpretativamente, e, si diceva, metaforicamente (il tutto compiendo un'operazione, secondo quanto peraltro teorizzato in merito da Umberto Eco, di natura fortemente *euristica*), i tratti distintivi della singola occorrenza spettacolare mutando continuamente la modalità della propria presa di parola.

Lo spettacolo costruisce dunque la vita e il sapere del critico nel momento stesso in cui li mette impudentemente in crisi, reclamando l'urgenza di una parola che sia capace di allungare il passo e, talvolta, di correre a perdifiato per non rimanere intrappolata e inerme dinanzi alle labirintiche suggestioni della scena.

Può forse essere opportuno richiamare a questo punto alcune delle considerazioni che Guido De Monticelli esponeva all'interno di un denso saggio intitolato *Il grimaldello della metafora* e posto a introduzione della monumentale raccolta di recensioni del padre, Roberto De Monticelli, dal titolo *Le mille notti del critico*. In esso, infatti, nel ricordare la profonda sintonia - quasi una sorta di rispecchiamento - che Roberto De Monticelli aveva nel tempo sviluppato nei confronti di quel "mago della scena" che era Giorgio Strehler, si diceva:

Il mago crea incantesimi e la sua bacchetta, sempre in procinto di spezzarsi a contatto con la fragorosa durezza della realtà, è una sola: la parola. La parola che svela e che ottunde, la parola che infligge ferite nel mondo e ne fa esalare i più segreti fantasmi, la parola, alveo di un'inesausta dialettica, come la lezione brechtiana insegna, la parola, che racchiude il germe dell'immagine e del gesto, la parola, dove son già segretamente depositati anima e respiro di ogni azione

---

4. Ivi, p. 4.

teatrale: il loro ritmo, appunto. La parola è l'ossessione e il gioco e il segreto tormento del mago della scena e del critico scrittore<sup>5</sup>.

Di volta in volta incastonata in un testo scritto a priori, in una prassi di scrittura scenica che ne fa uno dei possibili materiali su cui operare o in una pratica discorsiva che, come quella del critico, possiede una natura immancabilmente bifronte, cronachistica e letteraria, effimera e sistematizzante, la parola, anche nel volume che qui si presenta, appare allora come un'autentica sorgente di *vita*, teatrale e critica al tempo stesso, che, proprio nel prendere interamente in carico il ruolo di depositaria dell'*anima* e del *respiro* dell'azione scenica palpitante nello spazio della recensione, apre al lettore una strada per cogliere, bypassando la pur fondamentale dimensione cronachistica, anche una più ampia e ben orientata visione del teatro (una teoria?) da parte del critico stesso.

Sono allora forse densamente intrise di teoria teatrale, ad esempio, le parole che Liotta dedica nel 1984 ad Alessandro Bergonzoni, quando, nel tentativo di cogliere la qualità scenico di un così lucido sregolatore della parola teatrale, scriveva:

Certamente non si tratta solo di un intelligente intreccio di elementi, di una costruzione artificiosa, la carica comica dello spettacolo in effetti nasce altrove: è nell'anima comica di Alessandro Bergonzoni, nel suo modo particolare di diventare padrone della scena e di comunicare i suoi segni e le sue acrobazie linguistiche, i suoi gesti inconsulti, mancanti, le sue entrate mai uguali per poi riuscire ad affermare quella sua immagine di personaggio continuamente preso in contropiede, maldestro, involontario, avido e insicuro, un po' folle, di eterno sopravvissuto, di eterno sognatore. Se, come ogni raccolta di recensioni, anche la presente può essere attraversata a più livelli, era senz'altro doveroso, come abbiamo elusivamente tentato di fare, concedere almeno un fugace accenno alla dimensione di una possibile e quanto mai necessaria teoria e *metodologia della critica*, se non altro per evocare uno degli insegnamenti universitari per lungo tempo tenuti da Giuseppe Liotta e di cui chi scrive queste brevi note ha avuto la fortuna di beneficiare.

Giulia Taddeo

---

5. De Monticelli, Guido, *Il grimaldello della metafora*, in De Monticelli, Roberto, *Le mille notti del critico* (a cura di Guido De Monticelli, Roberta Arcelloni, Lyde Galli Martinelli), Roma, Bulzoni, 1986, p. XLIII.