

Alla redazione de Il Grido, a Giovanna Gentile,

Vorrei dire due parole in margine all'articolo che lei e la sua rivista avete dedicato a "Veleno Breve" dello scorso 23 novembre a Roma al Nuovo Cinema Palazzo.

Credo che un critico dovrebbe porsi davanti a un evento d'arte cercando di riferire quello che c'è nell'immanenza e non quello che prevede che ci sia in base ad aspettative che potrebbero non avere niente a che fare con le intenzioni degli artisti. Da questa immanenza di dati reali forse allora ci si potrebbe avvicinare al senso stesso, all'intenzione segreta di un'opera, saltando via clichés interpretativi che riportano al noto, cioè i classici pregiudizi che impediscono di vedere realmente.

Ma veniamo ai fatti appunto: lei mi rimprovera nel suo "testo" di urlare i versi dei poeti. Ecco già nell'immanenza non le è sembrato che il volume della musica di quella sera fosse così alto che lei non avrebbe neppure potuto sentirmi se non avessi costantemente tenuto un tono di voce sostenuto?

E perché il volume della musica era così alto? Se lo è chiesto? Si è chiesta se era normale per un recital classico avere un volume della musica d'accompagnamento così elevato?

No, perché lei è venuta in sala con il preconconcetto di assistere a un normale recital e quindi non era neppure attenta ai dati sensoriali e concreti di quel giorno.

Lei non è venuta né con abbandono né con riflessione ma armata poliziescamente solo della sua sciatta prosa postuniversitaria in cui galleggiano stancamente reminescenze mediatiche.

In realtà quella che si voleva fare, e con mezzi semplicissimi, era un'operazione ambigua percettivamente e registicamente complessa. Tutti i poeti di quella sera hanno avuto a che fare con il rock, con la storia del rock degli anni '60-'70: Alejandra Pizarnick prima di suicidarsi ha scritto un *Para Janis Joplin*, Leopoldo-Maria Panero, il più grande poeta di lingua spagnola dedica la sua prima

plaquette di poesia nel 1972 ai Rolling Stones, F. F. Casanova era addirittura batterista di un gruppo rock, Haro Ibars era un collaboratore della new wave spagnola tra i '70 e gli '80.

Quindi noi abbiamo allineato un personaggio rock, un singer, una musica rock, una recitazione ritmata e violenta con i testi che non erano più i testi di un recital ma diventavano delle paradossali canzonette lugubri che nel confronto con la violenza della musica dovevano anche sparire a tratti, in maniera sacrificale.

Cioè era un montaggio di due linee con un'ambiguità di percezione, non era il recital del bel dire classico ma una sorta di *GeschreiGesang* da cabaret rock (come ha scritto molto più acutamente di lei Antonio Rubinetti su un numero di "Blow up" dello scorso anno) e nello stesso una sorta di ricostruzione storica, di lì anche l'abbigliamento che era un vintage '70, tutti vestiti originali e malandati di quell'epoca, un effetto appena accennato tanto da provocare otticamente (nel senso di Max Ernst) un riferimento a quell'era trascorsa.

Poi chiariamo anche questa storia delle variazioni, altra sua stupidaggine ovvero come secondo lei, quelle horreur!, io non declinerei con l'interpretazione le varie identità dei poeti.

In realtà la riscrittura è stata totale a livello di tono, non solo a livello sonoro: la poesia di Alejandra Pizarnick è una poesia tardo surrealista, molto astratta che qui è stata deviata quasi naturalisticamente a lancinante invocazione amorosa, le poesie di Leopoldo-Maria Panero sono pressoché poesie mallarméane, completamente chiuse nel mistero della loro forma, "scientifiche" come lui dice e che qui sono state girate quasi passionalmente a invettiva o rivendicazione "politica", riscrittura totale anche per esempio per la lirica di Cernuda, elegiaca e scorata, che diventa l'ironia sguaiata di un'ubriaco, la forma-canzone adolescenziale di Casanova che diventa un grido di dolore sarcastico.

E' evidente che c'è stato il tentativo di inanellare una serie di paesaggi emotivi a partire da un'unica voce omogenea, un *ex profundis* complessivo che annullasse le differenze, i testi venivano riscritti a livello di tono per raggiungere un'immediatezza che non avevano affatto.

E perché? Perché è alta lirica contemporanea. Ha mai sentito di un attore che si cimenti con Paul Celan? Perché quando Andrea Zanzotto chiedeva che le sue composizioni fossero lette da Carmelo Bene quest'ultimo si è ben guardato da raccogliergli l'invito? E non certo perché ritenesse Zanzotto un mediocre. La verità è un'altra che lei ovviamente è incapace di pensare, culturalmente ignara come è, ovvero che la poesia contemporanea ha delle armoniche interne astratte e atonali tali che non si possono masticare 'melodicamente' come la poesia classica o neoclassica. Cioè l'alta lirica contemporanea è illeggibile e irrapresentabile. Ecco perché l'attore medio tutt'al più si spinge ai Saba o ai Pascoli etc. Solo un attore, solo un "collega" poteva avvertire la difficoltà enorme di dire certi testi e non certo uno pseudocritico dopolavoristico e sprovveduto che è capace solo di ovvietà scolastiche da punitivo maestro di scuola.

Io mi sono spinto a farlo solo coniugando questi testi con il rock: ad esclusione di Cernuda, l'antesignano dell'erranza, qui abbiamo a che fare con la generazione del '68 spagnolo, bruciata dallo scontro con il reale e persa nei decenni dopo in un'insurrezione poetica e oppiacea e completamente, perdutamente innamorata del teatro più popolare dell'epoca cioè il rock. Abbiamo unito questi due opposti, forti del fatto che la poesia come potenza astratta e eversiva invoca la morte come rottura del continuum ovvero la morte come varco che conduce ad altra realtà: il grido di morte della poesia è la crittografia apocalittica di un passaggio al di là dello specchio che ha poco a che fare con la disperazione di cui lei parla. Ciò che deve perire è l'ovvio perché compaia il gratuito, il fiore mallarméano inesistente, assente da tutti i *bouquet* possibili, cioè la poesia, il teatro, il contrario dell'utile di cui tutti davvero moriamo. (Forse lei parla proiettivamente della sua cauta disperazione di tutti i suoi giorni, noiosissimi? ) Allo stesso modo il rock dell'epoca ("le romantisme noir des années 70" di cui parla Bruno Blum a proposito di Lou Reed in *Electric Dandy*) prevede il suicidio rituale del performer come momento di tensione antagonista con l'esistente, come vertigine onirica. E' come se il rock di slancio

riannodasse contemporaneamente con il simbolismo da un lato e il teatro dei primordi. Da qui questa *mésalliance* assolutamente elettiva.

Ha mai sentito parlare di Dioniso? Dioniso Zagreo? Qualche manuale pocket di teatro? No, naturalmente. Lei è ancora nell'impresa piccolina e autoritaria di leggere le parole della poesia come se significassero le stesse cose che significano in un programma di attualità o nei romanzetti che legge nei suoi salotti tardo studenteschi o da pensionata, suppongo.

La poesia e il teatro sono una contro lingua onirica che sospende l'*everyday life*, ne reinventa concettualmente la sintassi, ne sospende il senso (su questo già Herr Marcuse nei lontani '60 scrisse già cose decisive), lo rilancia altrove: "Le désespoir est une forme supérieure de la critique: Pour le moment, nous l'appellerons ... Bonheur!" cantava Léo Ferré, si ricorda? No, perché lei oltre che amusica è anche incolta.

E gli abiti? Erano semplicemente un trench di leatherette in frantumi e un paio di pantaloni in pelle autentica da biker, svasati e rigati e un dolcevita spiegazzato. Che bisogno c'era di tirare fuori Hollywood in costume e le goth rockstar per adolescenti? (saranno questi i percorsi culturali in cui vuole imprigionarsi, tanto peggio per lei). Molto meglio com'ero vestito io quella sera, in trovarobato quarantennale. In alta, stracciata uniforme di un umorismo funebre quanto rituale. Decisamente più pertinente Damiano Pignedoli (in [Dramma.it](http://Dramma.it)) che parlava di "dandysmo dark", evocare il dandysmo in stracci e catastrofico era indicare almeno un segno oppositivo, forse anzi il massimo segno oppositivo, per il decorso paradossale che ha ogni cosa mostrata in scena e visto il puritanesimo del vestito autoparodico o neutro che imperversa a teatro oggi. (A proposito: l'umorismo è grazia, la parodia è brutalità e conformismo miserabile). Ma insomma io spreco parole e paradossi, lei è ignara di tutto – Peter Brook che immagino essere un suo guru (lontanissimo e algido naturalmente, pressoché incomprensibile) non ha forse detto che ogni cosa su un palcoscenico è una scelta estetica che si pone immediatamente da sciogliere? Si riferiva addirittura alla posizione di una sedia. Sì troppo lontano da lei, effettivamente.

Insomma, tutte queste cose non le ha capite né lei, né il suo più prestigioso collega Franco Cordelli. Mi sono accorto infatti che lei ha saccheggiato un articolo precedente dell'illustre nostro, comparso sul Corsera l'anno scorso. Però anche se Cordelli non entrava affatto nella natura reale dell'evento e rimaneva nei limiti di una sua rapida *short story* sul sottoscritto visto come una sorta di Werther (cioè faceva un suo esercizio privato di narrazione che aveva poco a che fare con la sera in questione), beh ad ogni modo Cordelli quantomeno mi riconosceva una sorta d'intensità, quantomeno si accorgeva, rialzandosi dal bozzetto letterario che andava componendo, che c'era una precisa volontà in quello che facevo. Quantomeno, o soprattutto, Cordelli scrive in una nitida prosa classica (con cui elide garbatamente tutto ciò che sfugge alla sua Weltanschauung di saggezza olimpica).

Lei invece scrive frasi dozzinali incastonate e pasticciate in una sorta di olla podrida che miscela il nostro foglio di sala, ricopiato alla peggio e due o tre cose ripescate e ribassate dal summenzionato Cordelli. Le prove sono facilmente rinvenibili in rete.

Evidentemente i limiti della critica accademica, della critica letteraria e dell'abitudine di classificare a agio, sono questi: l'incapacità assoluta di "leggere" non solo i testi da cui si parte ma la più complessa scrittura scenica, che è fatta da altri particolari, una musica dal vivo particolarmente violenta, i lineamenti minimi di una storia della moda o della costumistica che fa sì che anche un abito vada letto senza riferimenti pretestuosi, un urlo che non è tale ma è una riscrittura integrale del testo che cessa di essere un testo scritto e diventa un testo scenico cioè con un'altra intenzione segnica. Cioè una dissolvenza continua tra la poesia e accadimenti reali e soprattutto l'imminenza-immanenza della scena, cioè entropia e rischio da non nascondere affatto perché possa accadere qualcosa e non solo un bel, solito, noiosissimo artigianato d'attore, la classica prova d'attore accademico che si cimenta nella poesia.

Io ho sempre fatto teatro underground, non sono un dicitore, per niente. Sulla struttura consunta e leggerissima del recital abbiamo cercato di gettare qualcosa di diverso come mi sembra di avere dimostrato. Bastava documentarsi e non pretendere di venire in uno spazio occupato come il NuovoCinemaPalazzo, e dove io, anche ostacolato dal freddo e dall'incerto budget, cerco, ripeto, di fare un "fatto" d'arte e non la solita sopraindicata prova accademica dell'attore di cinema o televisione che ogni tanto pretende di occuparsi di poesia. A lei mancano sicuramente i presupposti culturali e la sensibilità squisita per avvicinarsi a realtà che richiederebbero un altro approccio, cioè un atteggiamento aperto e "abbandonato" verso chi cerca ancora di fare della sperimentazione nell'epoca della comunicazione imposta e dei clichés di massa e dove l'attore è considerato al massimo un raffinato mestierante al servizio di qualcosa e non qualcuno che cerca ancora di inventare un evento.

Ritengo anche che il suo pezzo non fosse giusto neppure nei dettagli di colore che lei ha inserito, ovvero secondo lei il pubblico si sarebbe progressivamente allontanato, urtato da freddo della sala e dalle mie urla. Evidentemente lei non si è accorta che nessuno o quasi quella sera si è allontanato dalla sala. I tonfi sulle scalinata erano dovuti a un ristretto gruppo di neopunk mediatici, che entravano e uscivano dalla sala con passo da automi (forse per sprecare nel bagno attiguo preziose sostanze psicotrope) e che però, tutto sommato, seguivano l'evento probabilmente in maniera più corretta di lei, cioè come una sorta di concerto rock. Tutti gli altri sono rimasti e mi hanno abbondantemente applaudito a fine serata. Rivendicare questo sembrerebbe ridicolo anche a me, lo faccio solo perché la chiusa del suo pezzo è così melodrammaticamente diversa da come sono andate le cose, da costringermi a farlo.

Visto che il suo pezzo rimane su un blog di grande visibilità e dice l'ultima parola per quelli che non hanno visto lo spettacolo e invece quello che ho realmente fatto io quella sera se n'è andato per sempre. Visto che lei ha ritenuto di

liquidare con quattro cliché un evento che non ha affatto capito, mi sembra giusto avere io l'ultima parola e la definitiva.

Ma non si illuda che io così la gratifichi, sia pure per rovescio, né che la carichi di un'enorme responsabilità, lei (deliziosamente omonima tra l'altro di un celebre "filosofo" fascista fucilato dai GAP) mi fa gioco. Lei così clamorosamente "comunicativa" nella sua scrittura *en bas bleu* e quindi per questo profondamente autoritaria, con il tipico e squallido compiacimento di coloro che possono esercitare un miserabile potere su cose che non capiscono.

Lei insomma non è quasi più (solo) lei ma diventa così, per mio tramite, un perfetto specimen, una sorta di figura molièriana o jarryana, *as you like*, dell'ipocrita tronfio e disvelato, del critico sbeffeggiato e *cocufié*.

Così voglio eternarla.

Paolo Spaziani