CMC
CENTRO CULTURALE DI MILANO

per il ciclo
Riscoperte e nuovi orizzonti

Presentazione del libro

“Poesia, teatro: Stazioni”

di **Giancarlo Pontiggia**, Ed. NEM, 2010

incontro con

Roberto Mussapi, poeta e drammaturgo

Giancarlo Pontiggia, poeta e scrittore

Uberto Motta, professore di Storia della critica e di Letteratura Italiana
all’Università Cattolica di Milano

Sala Verri di via Zebedia 2, Milano
Giovedì 11 novembre 2010

CMC
©CENTRO CULTURALE DI MILANO
Via Zebedia, 2 20123 Milano
tel. 0286455162-68 fax 0286455169
www.cmc.milano

UBERTO MOTTA: Quando mi è stato proposto di presentare il libro di Pontiggia non mi sono aspettato un compito agevole, ma neppure avrei sospettato che la prova sarebbe stata così difficile; dal momento che questo libretto di settantacinque pagine, leggendolo e rileggendolo in vista di questo incontro, mi è risultato a tutti gli effetti a lungo abbastanza imprendibile, indefinibile. Mi sono chiesto perché Pontiggia avesse scritto questo libro e perché al Centro Culturale poi avessero deciso di presentare proprio questo. E dunque ho cercato di argomentare un poco intorno a questo tema. Che cosa trova il lettore che voglia aprire il testo di Pontiggia? Una sequenza di dialoghi, raramente monologhi, uno solo anzi, in genere brevi, a volte brevissimi, ambientati a Milano sul finire del secolo scorso. Dico dialoghi e subito potrei fare i nomi che mi vengono alla mente, senza scomodare forse Luciano, - Pontiggia è molto studioso come sottolineava giustamente Fornasieri nella presentazione – di Leopardi, Pirandello, Beckett, Pavese. Il Leopardi, per intendersi, de "Il venditore di almanacchi", il Pavese de "I dialoghi con Leucò", il Beckett di "Aspettando Godot". Struttura e atmosfere di questo libretto mi sembra che si possano collocare su quest'orbita. E a proposito di atmosfera: domina il gelo; il gelo, la freddezza, la perplessità invadono la scrittura, governano lo stile, si fanno essi stessi contenuto. E la degradazione, contrassegno del nostro amaro presente, mi sembra che qui sia patita in proprio da chi scrive, fin nel proprio pensiero. Innanzitutto, questo libretto mi è suonato come una denuncia del vuoto che ci assedia, vuoto che è volgarità, violenza, ma soprattutto banalità. L'alienazione non è qui raccontata, descritta, analizzata, ma è resa presente sulla pagina, come una cosa dura, tagliente, come una cosa incocciando nella quale ci si fa male. Questo è un libro che fa anche un po' male, almeno per quanto riguarda la mia esperienza.
"Mal di denti" è il titolo di uno di questi dialoghetti, ed è una versione beffarda, straniante del "Canto notturno di un pastore errante dell'Asia" di Leopardi. Qui mi sembra che Pontiggia esibisca il dramma della non-appartenenza, di questa libertà che si rivolge contro l'uomo; questa ansia di indipendenza che diventa spossessamento, diventa disincarnazione. Che cosa sia la libertà è anzi una delle grandi domande che, a più riprese, fa capolino nel libretto: la libertà - quella che vediamo - come diritto, come esigenza. Questa libertà - rileva Pontiggia - si risolve in proiezione o esposizione verso il vuoto: è una libertà che genera angoscia, che espropria l'uomo della sua più autentica natura. A pag. 64 - perdonatemi i riferimenti - uno dei personaggi dice: "Noi siamo usciti dal destino. Se lo ricordi: noi siamo liberi." Su un cielo così livido si stagliano, tuttavia, lampi o squarci - oserei dire - metafisici, nelle forme minime o povere (ma vere e autentiche) del desiderio di una compagnia, nella forma della preghiera, di una mano che ci tocchi, di una mano che ci accarezzi. Pontiggia ci chiede che cosa sia l'uomo e a che cosa si sia ridotto l'uomo oggi? L'uomo oggi, come sempre, chiede una mano, chiede pietà, chiede fiducia. Questo è l'uomo portato in scena da Pontiggia: un uomo bisognoso di tutto, che però sta perdendo - o ha già perso - il coraggio di chiedere. Per questo, credo, - è un'ipotesi - Pontiggia fa del barbone, dello sbandato, del vagabondo, del ladro, del senza-dimora uno dei protagonisti dei dialoghi, perché in lui, nell'ultimo, in chi non ha niente, in chi è pronto a rubare, in chi è rapace ed assetato noi ci si possa rispecchiare, noi si possa tornare a imparare negli ultimi, nei ladri la nostra vera natura. Infatti, la forza dell'uomo consiste nel volere, nel coraggio che ci vuole per volere, per dire di sì alla realtà, per vivere fino in fondo la prpria storia, senza sognarne un'altra. Come sanno i ladri, come sanno i mendicanti e i questuanti, il meglio è sempre a portata di mano. Le mani basta allungarle. Il libro si intitola "Stazioni" - forse non è stato ancora ricordato -: sono soste di un Calvario che sembrano conoscere movimenti o possibilità di evoluzione, stazioni che, come in un sogno terribile, ritornano sempre sui propri passi. E da parte di uno scrittore che avevo in altre occasioni conosciuto come colto e raffinato, uno scrittore in genere molto complesso, mi ha colpito in questo libro l'esplicita, provocatoria rinuncia all'eleganza, alla complessità, alla profondità del proprio dire; questo libro - è un'ipotesi - mi sembra voler ritrarre il fatto antropologicamente più vistoso e crudo del nostro tempo: la disarticolazione e spoliazione della memoria, con l'imbarbarimento che deriva da un uomo senza memoria. C'è un dialoghetto, a pag. 67, intitolato "Lo giuro", che registra così l'ingiunzione educativa di una madre al proprio figlio: "Abituati al male, rinuncia a tutto. Vivrai

nello schifo fino in fondo, così sarai duro e spietato. È questo che voglio da te, ricordalo." Sono righe che credo debbano essere intese proprio perché a questo noi non ci si abitui. A voler essere precisi, aggiungo che sotto la superficie si osservano dei tratti piuttosto ricorrenti: la solitudine, l'inerzia, l'accidia, come se l'una e l'altra, la solitudine e l'accidia, non potessero stare l'una senza il compagno, l'una generatrice dell'altra. E forse Pontiggia ha proprio ragione, perché è proprio quando siamo soli che noi non sappiamo più cosa fare. A pag. 39 c'è il coro dei dolenti e sono - dice Pontiggia - parole da pronunciare con spoglia essenzialità su uno sfondo neutro e scuro.
Le didascalie di questo testo di dialoghi diventano parte integrante del messaggio, diventano lezione di una misura che ci avvince perché credo di poco altro oggi ci sia bisogno come di essenzialità, di sobrietà. E se l'orizzonte è quello buio del presente, al di là dei brillii effimeri resta la voce che qui dice "e quanto rancore vedi, quanto stridulo rancore nell'immenso dolore". Lo stridulo rancore come cifra preoccupante del nostro tempo è un indizio stilistico che a me ha confermato che questo è il libro di un poeta: non so se Pontiggia lo sappia o no ma il sintagma "stridulo rancore" già era stato adoperato da Nabokov nel 1973 per presentare la sceneggiatura di "Lolita". Coincidenza certo, ma è il biasimo, il rammarico, l'irritazione che si mescolano insieme per definire la tentazione dell'impotenza di fronte al male, la tentazione di non reagire più a una sofferenza che non ci corrisponde. Il titolo di pag. 16 "Vi chiedo" è sintomatico: quello che oggi il nostro mondo - ma sono cose che a me ha suggerito Pontiggia - quel che oggi il nostro mondo non ci lascia più fare è proprio chiedere. A una realtà di consumisti e consumatori si vorrebbe negare il desiderio o diritto naturale di volere altro, di ambire a quello che non è sullo scaffale, di ambire all'imprevisto, al gratuito. Pontiggia a un certo punto scrive :"datemi un ruolo, ditemi che vi aspettate qualcosa da me"; la tragedia dell'uomo infatti si consuma sempre come esperienza di esclusione. Eppure, sembrano volere questo i personaggi di questo libro: un altro che ci aspetti, che ci attenda, qualcuno che ci desideri, un altro che risponda alla nostra richiesta di un ruolo, di un destino. Non a caso forse, l'altro protagonista del libro oltre al barbone è l'attore, l'uomo come attore dentro a una storia di cui non è l'autore. Per cui l'uomo ha bisogno, per restar se stesso, di trovare il proprio ruolo. E ruolo deriva da *rotulus*, che a sua volta è diminutivo di "ruota". Cioè, "datemi un ruolo: datemi una ruota, un disco, una musica uno spartito", perché questo è l'uomo: un interprete, un esecutore. E quando si arroga il posto dell'autore delira, è il delirio freddo e cinico di cui ci parla questo libro. "Gli uomini" scrive Pontiggia a pag. 51, "sono in genere così penosi, così ostinati nel ribellarsi al loro destino": ribellarsi al destino, cioè allo spartito, significa sottrarsi alla vita reale, alla vita vera, alla vita per quello che è. L'angoscia nasce così: l'uomo di questo libro è un attore che non ha più la sua parte, è un attore ridotto a una condizione slabbrata, destrutturata, al quale vengono a mancare il disegno, l'orientamento. Oggi, ci dice Pontiggia, della verità non è rimasto più nulla, e proprio "nulla" mi sembra una delle parole chiave del testo: il nulla, il niente, di cui il pianeta si sta riempiendo fino alla saturazione.
Sono dialoghi sotto vuoto, sotto la pressione del vuoto che fa scoppiare il cuore, e che mimano l'atmosfera onirica, surreale che abitiamo, dove il bisogno dell'uomo, il suo desiderio di risposte rimangono frastornati. "Il dialogo sul lettino" coinvolge un paziente e il suo analista, e il malato è la terza e ultima figura del volume, insieme al vagabondo e all'attore. In questo dialogo sul lettino viene presentata la tragedia della decostruzione che si è abbattuta con il conseguente sgretolarsi di tutte le idee, di tutte le parole, con la riduzione del cuore a convenzione, con la riduzione dell'esperienza a moda. Che cosa è "io"? Come si fa oggi a dire "io"? Come si fa a dire che cosa è bene? Domande elementari, per cui però qui si denuncia la tentazione subdola, diabolica - che è la tentazione di sempre - la tentazione di negare ogni pretesa di oggettività, di assolutezza, di inconfutabilità: è la profanazione dell'uomo in atto di cui ci parla questo libro. Profanazione non più tragica, ormai ridotta a parodia di se stessa.
Infine, mi sono chiesto se, di fronte al dubbio che aggredisce, che inquina la coscienza dei personaggi di questo libro, al dubbio che rende l'uomo straniero e nemico a se stesso, dubbio che la nuova scienza di oggi, la scienza della rinuncia, dell'abdicazione, della capitolazione, Pontiggia non

sia riuscito a prevedere anche la ricetta per un antidoto; cioè, se da questo libro si riesca a desumere l'ipotesi di un possibile riscatto. Mi sento di dire, tornando alla mia sorpresa iniziale, dopo la prima lettura del testo, che questo libro sia - da parte dell'autore - innanzitutto il tentativo di scuotersi, lasciarsi profondamente contaminare e ferire per dire "no"; e quindi di obbligare il lettore a una reazione, prima che sia letteralmente finita. Pontiggia dice tutto il suo dolore prima che noi si diventi definitivamente incapaci. "Voci" alle pagine 45-46 è una vera poesia in forma di dialogo, ve ne leggo due passi poi ho finito.
" Non vedete, non vedete che il cuore marcisce, che l'azzurro dei cieli s'intenebra? Non sentite il vento, il vento, lo strepito delle ali? Non sentite come mugghia l'ombra di domani?"
A me è bastata l'assonanza "ali-domani" per ricavarne un segnale ancora un po' misterioso ma, sospetto, profetico come tutti i segnali veri. "Sentire, vedere": questo è il monito di Pontiggia, un invito per reagire a quella distrazione che atrofizza, e riduce in cenere, che riduce il mondo alle dicerie della gente, alle parole vuote, che riduce la realtà a illusione. Non bisogna cedere, non bisogna - ci dice Pontiggia - rinunciare a pensare, e pensare vuol dire tenere gli occhi aperti, vuol dire guardare tutto fino in fondo. "Stiamo a vedere" è il tema del testo che si intitola "L'avvistamento", per credere a quello che ci dicono gli occhi.
E concludo leggendovi quello che mi è parso il picco del libro, un frangente di invocazione che si spalanca e ci spalanca a dispetto della corrosione: "Se sei, se qualcosa sei, se giungi da un altro mondo, se davvero esisti, se non sei una stupida chimera o un'allucinazione della notte, scendi, mostrati, svelaci il tuo segreto. Oppure smetti di angosciarci con pallidi miraggi, torna ai tuoi mondi inaccessibili, rientra nella pancia del nulla, sparisci per sempre, non illudere la nostra stremata ragione." Secondo me a voi non lo devo neanche esplicitare il modello che qui si è affacciato nella memoria poetica di Pontiggia: "se davvero esisti" cioè: "se dell'eterne idee"; "torna ai tuoi mondi inaccessibili" cioè: "fra quei mondi innumerabile". Insomma, è la lezione di Leopardi che a due secoli di distanza si è fatta talmente impellente che proprio della sua forza, del suo coraggio, della sua ragione immaginativa abbiamo davvero bisogno. Da parte mia sono davvero grato a Pontiggia di avercelo onestamente ricordato, e sono grato a voi dell'ascolto.

CAMILLO FORNASIERI: Grazie. Motta ci ha regalato un grande saggio e un modo di leggere il lavoro di un altro, l'opera di un altro, le parole di un altro - non solo quelle presenti oggi ma anche gli echi di quelle passate - davvero straordinario perché non è un aggiunta e non è neanche una perifrasi, ma qualcosa di nuovo. Grazie perché già ci butta a voler leggere questo libro. Adesso la parola a Mussapi.

ROBERTO MUSSAPI: Rimasi molto colpito quando lessi molti anni fa questo testo di Giancarlo Pontiggia che mi parve molto efficace - poi vi dirò perché. Sono rimasto molto ammirato da quanto ha detto Uberto Motta perché è entrato nello specifico dell'opera anticipando alcuni riferimenti che avrei fatto anch'io: il Leopardi non poeta, un certo Beckett. Ha fatto una lettura analitica perfetta - che non posso che sottoscrivere - anche identificando dei motivi di angoscia novecentesca che io canonizzo in un Novecento che comunque deve essere superato. Ma è chiaro che è stato anche analizzato come Pontiggia li mette in evidenza perché ne percepisce la necessità di superamento. Essendo stato anche per mia fortuna esaurito il discorso analitico su cui mi trovo d'accordo - non accade quasi mai che uno si trovi d'accordo con l'analisi di un altro, anzi spesso è un vantaggio non trovarsi d'accordo perché spesso nascono delle suggestioni nuove, ma in questo caso sono pienamente d'accordo - io vorrei fare soltanto un veloce flash antropologico. Uberto Motta ha parlato di questo testo come un testo in assoluto, come fa un critico che attraversa un testo; l'ha analizzato come avrebbe potuto analizzare una poesia, un romanzo. Questo è giusto perché un testo deve essere preso in assoluto, non vedo una grande differenza tra "Il partigiano Johnny" di Fenoglio e "I sepolcri" di Foscolo: sono due grandi poemi, uno in versi, uno in prosa. Però io sono interessato a fare una distinzione di genere perché sono coinvolto in prima persona e credo di essere qui anche

per questo. Sono poeta e anche autore di teatro, non secondariamente: la mia produzione teatrale è parallela a quella poetica. Inoltre sostengo da anni l'incontro tra poesia e teatro, anche perché le opere di Eschilo, Sofocle ed Euripide sono scritte in versi, sono scritte da poeti come quelle di Shakespeare, di Christopher Marlowe e di Kyd. Eliot teorizzava perfettamente la poesia epica, lirica e drammatica. Sono tre generi poetici. L'Occidente ha seguito esclusivamente il modello petrarchesco, io no, e così neppure Tasso e il Foscolo dei "Sepolcri". Il modello della lirica petrarchesca è quello contro cui nasce il teatro elisabettiano: erano dei giovani grandi poeti, stufi di parlare di donne dai capelli oro e dagli occhi lago, che volevano scrivere voci per grandi attori come Burbage. Credo quindi nell'incontro tra poesia e teatro che nel Novecento è stato ai massimi livelli e ai rarissimi se non esclusivi livelli è stato realizzato da Thomas Eliot e da Mario Luzi. In Italia poi questa tradizione l'ho seguita io. Ho anche curato un'antologia uscita recentemente in cui poesia e teatro si incontrano. Giancarlo Pontiggia con tutto questo non c'entra nulla perché è un poeta puro, non lirico. Un poeta puro è più che lirico e scrive un testo teatrale che è teatro. Ho fatto questa premessa perché ci sarebbe da aspettarsi che un poeta dello stile e della cifra di Pontiggia, iniziando a scrivere teatro cominciasse a scrivere del teatro in versi - cosa che io pratico accanto al teatro in prosa e predico, quindi non c'è niente di male. Però è interessante invece che scriva un teatro che non ha nessun collegamento di genere percettibile esternamente con una poesia. Questa cosa mi colpì perché mentre io pratico e predico anche il teatro in versi conosco i rischi che questo comporta, che sono enormi, perché o tu riesci a seguire il modello di Shakespeare e di Marlowe, dove ad esempio tutto – so che io parlo sempre di modelli irraggiungibili, ma i modelli devono essere irraggiungibili, perché se uno si pone un modello alla sua portata deve accettare di non avere dei modelli, i modelli sono degli archetipi. È chiaro che il teatro di Shakespeare trabocca di poesia, ma quando? Nel monologo di un uomo che scopre che il fantasma di suo padre gli ha detto la verità e scopre che il mondo è marcio; nel monologo di un mago che sta controllando tutto il mondo, ha creato la tempesta e si accorge che la potenza dell'amore è superiore alla potenza della magia; nei dialoghi di due agnelli che stanno morendo per sacrificarsi e rigenerare la città di Verona, la comunità, allora in quel caso la poesia di teatro entra potentemente, non avviene solo in Shakespeare, avviene anche in quelli che hanno una carne più simile alla nostra che a quella di Shakespeare. Il rischio del poeta che scrive teatro è quello invece di poetare, di abbandonare, di non creare azione ma di dare sfogo ad un lirismo oracolare. Quello che mi aveva colpito e che mi colpisce di Pontiggia anche ora è l'assoluta dimensione teatrale di queste stazioni, il fatto che non venga minimamente condizionato dalla sua natura di poeta non è così semplice per un poeta che scrive teatro ed è comprensibile: anche i narratori quando scrivono poesia tendono a raccontarla troppo e i poeti quando scrivono romanzi tendono a non seguire un percorso romanzesco. Quello che mi ha colpito quindi è che la natura di queste stazioni è – scusate se parlo anche tecnicamente, perché io faccio teatro anche tecnicamente, lavoro con gli attori, quindi vedo questo- che funziona, è pronto per agire in scena e naturalmente, come ogni teatro serio, sta bene anche sulla pagina. Il ritmo delle battute, ad esempio, è straordinario, assolutamente teatrale, così come è originale la composizione del libro, perché non si tratta di un dramma, di commedia, ma di tanti sketch in cui affiorano momenti assimilati, momenti culturali assimilati, di Leopardi, per esempio nel primo dei testi, il *Mimo delle esacri*, e poi è ricorrente un richiamo preciso a Beckett in *En attendent Godot*, e poi nel *Mimo degli esacri* tre volte o quattro si dice "sono stato felice un tempo". Non è importante che Pontiggia lo citi consciamente, ma che abbia letto o visto l'ultimo nastro di *En attendant Godot* e il leitmotiv di quest'opera "sono stato contento un tempo". Questo appare anche nell'ultimo nastro di Clap, una volta sola, ma in un momento importante, quando si sfila la banana dal taschino e la sbuccia, e lo spettatore non se lo dimenticherà mai più. Poi da questo inizio che rivela l'ispirazione al maggiore teatro del Novecento, e tra l'altro dal teatro di un autore più nichilista del Novecento, così nichilista da non esserlo del tutto. C'è anche un assoluto della parola in Beckett che partendo dal nichilismo arriva al confine con l'estremo. Vediamo anche una conoscenza del teatro come genere. Oltre a tanti archetipi il terzo ci parla di una apparizione celeste a San Siro: è una

apparizione luminosa, celeste, ma è chiaro che non importa che l'autore lo sapesse in quel momento. Un altro Pontiggia, mio carissimo amico, mi diceva sempre che l'autore sa quello che scrive, ma il suo libro lo sa di più. è chiaro che in questa scena a San Siro stiamo rievocando in un momento di contemporaneità l'inizio della tragedia delle tragedie di tutti i tempi: gli spalti del castello di Helsingor, guardie, scolte che camminano, " è apparso o non è apparso?": sarà poi il fantasma di Amleto. L'Amleto è la tragedia della sgambatura dell'asse del mondo, come scriveva Desantilliana "è una sgambatura dell'asse della terra". "C'è del marcio in Danimarca": attenzione, non è un problema dei danesi, perché quello è un castello e il castello nel Medioevo è il mondo, come un isola nella tempesta. L'asse del mondo quindi si è sghembato. Questa rievocazione di una apparizione è la dimensione del quotidiano potenzialmente metafisico di Pontiggia. Egli inscena delle storie quotidiane in una prospettiva, come ha detto benissimo il professor Uberto Motta, legata al Novecento, della angoscia, della crisi, ma senza avere una sensibilità che accetta i segnali, e questa è una ipotesi metafisica. Se Popolizio o Albertazzi gli mettessero in scena questa scena e se Pontiggia dovesse avere una sera di mitomania e si chiedesse di fronte allo specchio " chi sono io?" gli risponderei: "tu sei Orazio". Perché il modo in cui Pontiggia affronta la realtà è di un empirismo dell'intelligenza. Racconta, esprime la realtà per come appare, e non sempre essa è rosea. Egli non esclude che dietro ci siano dei segni, ma non li prende in considerazione, non li sviluppa, non li vuole seguire. Perché ho detto Orazio? Perché nella prima notte dell'Amleto le scolte sono terrorizzate dal fantasma e chiamano questo giovane, amico di Amleto, che era venuto al funerale del padre, che studia con lui, Orazio, ed è un uomo istruito, colto, che gli vuole bene. Lo chiamano perché si dicono che sono ignoranti, credono alle streghe e ai fantasmi, mentre lui è un uomo istruito. Gli dice infatti che avranno digerito male. Ma quando vede lo spettro del padre di Amleto gli dice " chi sei tu che mi appari?" e non si dice che non ha digerito o altro. Non mette in dubbio l'apparizione dello spirito, ma va subito a riferire tutto ad Amleto, dimostrandosi fedele e leale. L'atteggiamento di Pontiggia è simile a quello di Orazio. Egli era considerato un laico e un intellettuale, una persona che non ha propensione metafisica, non ci sono propensioni ad una fede o ad una realtà ulteriore, ma non c'è neanche il pregiudizio sui suoi segnali. Orazio è il vero laico intelligente e quindi non diventa un intellettuale.
Non dice: "Ho visto il fantasma, ma non è vero" o "E' San Gennaro"; l'atteggiamento di Pontiggia verso la realtà è questo. E questo terzo pezzo è sintomatico in questo senso: è un atteggiamento molto importante per una persona che scrive a teatro, perché il teatro è notoriamente il velo di Maya, che non va lacerato, ma va mantenuto in quanto velo. "*We are made of the same stuff dreams are made of*": noi siamo della stessa stoffa dei sogni. "Stoffa" non va tradotto, come fanno tutti, con "sostanza", è una sciocchezza; Shakespeare conosceva l'inglese abbastanza bene e se aveva scelto una parola del XIII secolo ("stuff", che voleva dire "stoffa", "canovaccio" e non "sostanza", che è una parola astratta), voleva dire che siamo intessuti del nulla ("stuff" è uno straccio), quindi ci muoviamo come i fantasmi e come gli attori con i loro abiti di scena. Il teatro infatti è questo straccio, questo velo davanti alle cose che non va lacerato perché ci permette la penetrazione della realtà. Questo spirito permane in tutte queste pagine di Pontiggia, anche in quelle comiche. Pontiggia infatti costruisce un vero testo di teatro in quanto ci dà delle rappresentazioni ambigue, non esclusivamente negative, non esclusivamente drammatiche; sono sicuramente negative per come appaiono, ma incerte e tremanti, come avviene nel teatro. Infatti una persona così reticente come Pontiggia, meno spavalda di quanto sono io a parlare dei propri sogni, ha però onestamente registrato di aver scritto queste cose in uno stato di possessione o di debolezza di fronte a qualcosa che lo costringeva. Difatti hanno una stoffa onirica che è ulteriormente confermata dalla divisione in tante parti brevi – questo è un libro felice, è venuto tecnicamente bene – che è un genere teatrale poco frequentato se non da un autore che Pontiggia probabilmente non ha letto, che è Achille Campanile, che scriveva un teatro di irresistibile umorismo e comicità in flash. Se noi leggiamo questo libro, c'è una comicità, perché di regola gli sketch brevi nel teatro a volte hanno anche una comicità, a volte involontaria, nascosta e non esplicita.

Se dovessi fare un'osservazione e un invito a Giancarlo – se è esatto, non lo so – gli direi che nel prossimo lavoro teatrale vorrei vedere delle didascalie dello stesso livello linguistico dei dialoghi e delle battute, perché i dialoghi sono potentemente teatrali (nel senso che non c'è sbavatura lirica, non c'è sbavatura poetica), mentre nelle didascalie – cosa che non deve accadere – c'è una sorta di anticipazione dell'azione che è come una sostituzione dell'azione. Le didascalie di Shakespeare sono "Si alza" o "Va di là" e non, per esempio, "Arrossisce", perché è da quello che vediamo dopo che capiamo che il regista fa arrossire l'attore. Le didascalie sono azioni e non aiutano emotivamente l'eventuale regista: vorrei che le didascalie avessero la stessa asciuttezza. Faccio un esempio solo, ma questa è la prova che è un testo importante, per questo entro nei dettagli e mi permetto un'osservazione che potrebbe anche non essere esatta: "*Due attori seduti sul bordo del palcoscenico con le gambe a penzoloni: devono subito dare l'idea di attendere un bel po'*." Ecco, questa indicazione non ci deve essere, perché si evince dall'azione e da quello che dicono dopo. Non bisogna dire al regista l'idea che deve esprimere: quell'idea può essere espressa solo da una battuta. Ad esempio, in questo caso, un motto o un segno d'impazienza da parte di un personaggio. Oppure, come scrive l'autore nella didascalia: "*Uno sta immobile, l'altro si agita*." Perché – scusate, sono entrato proprio nel dettaglio – tutto il testo del libro è fatto di azioni: non c'è un solo momento di compiacimento o di elegia neanche quando il soggetto lo autorizzerebbe. Ci sono delle parti brevissime che autorizzerebbero tutto il cantautoriato a creare una facile commozione poetica, mentre tutto è asciuttissimo, quasi metallico. E quindi confermo che questo è un testo di teatro, fatto per il teatro (che io mi immagino messo in scena con queste sequenze), ed è per questo che è bello sulla pagina: il teatro che è teatro è bello sulla pagina perché ce lo immaginiamo, il teatro che è bello *solo* sulla pagina dopo un po' stufa e nessuno lo metterà mai in scena. Per concludere, faccio un riferimento peregrino: quindici giorni fa, ad un altro incontro, mi hanno chiesto di parlare di un libro di Lalla Romano, scrittrice che amo molto e che è anche mia amica. Scelsi un libro di cui non si parla mai – altrimenti schizzano via tutte le categorie di "piemontesità", intimismo, Proust – le "*Metamorfosi*" suo primo libro in prosa, in cui voleva fondere coscientemente poesia e prosa. La reazione dei critici le fece capire che era meglio scrivere un romanzo – cosa che riuscì a fare benissimo: era un libro fatto di sogni (che lei dichiarava tali) in una prospettiva che già superava quella di Freud e che mi fece pensare a "*Sogni*" di Kurosawa, grande film che sarebbe stato fatto trent'anni dopo. Ecco, io iscrivo questo libro, questa struttura frammentaria (ma con parti perfette) alla categoria dei libri onirici (la categoria delle "*Metamorfosi*" di Lalla Romano), ed è un opera assolutamente compiuta nel suo genere, che una sua tenuta assoluta e non va limitata dallo sguardo negativo sul mondo perché è più teatralmente complessa.

GIANCARLO PONTIGGIA: Grazie ovviamente a entrambi. Direi che questi due interventi sono stati davvero di grande qualità, direi anche che si integrano fra di loro, sono diversi e mettono in luce, mi pare, (posso dire da autore, anche se gli autori spesso vedono poco quello che fanno o vedono alcune cose e non ne vedono altre) le cose più importanti di questo testo. Di questo testo faccio sempre molta fatica a parlare sinceramente, dicevo al professor Motta, che non si aspettava un testo del genere, che effettivamente lo capisco, io ho sempre scritto testi lirici, per restare un po' nel generico, ma che è un generico sicuramente vero, oppure ho scritto saggi in cui ci tenevo molto a scrivere quello che pensavo. Ora io credo che in un testo teatrale uno non è che non dica quello che pensa, però uno deve un po' rabdomanticamente catturare delle voci, catturare anche dei corpi, delle figure ed è meglio se queste non dicono quello che tu vorresti dire in quel momento, ma dicono altro. Io ho scritto questo testo in modo molto rapido, per cui non mi sono reso bene conto di quello che stavo facendo, anche perché era una novità per me, ma non ho pensato neanche a pensare dei modelli, che giustamente per altro sono stati rilevati. Devo dire a Roberto Mussapi, che l'ha fatto capire bene, ad esempio il legame tra quella scena dell'avvistamento e quella scena dell'Amleto di Shakespeare, che effettivamente non è stato voluto anticipatamente, ma in qualche modo mi sono reso conto che quelli erano effettivamente gli spalti su cui si consuma l'inizio della

tragedia del grande Amleto, solo che lì quello che sembra apparire cosa sono? Degli ufo? Non lo so, mettiamola così in qualche modo, sono effettivamente dei miraggi della modernità, però allo stesso tempo dicono anche molto di quello che noi pensiamo, vediamo, proviamo dentro di noi. Quindi se modelli ci sono stati è perché la nostra memoria di lettori e di ascoltatori e di spettatori è una memoria molto attiva e forte mentre scriviamo, io sono contrario sempre ai progetti, sono un nemico dei progetti nella scrittura, nel senso che quando scriviamo dobbiamo in qualche modo ipnoticamente lasciare il posto a delle forze, dopo di che naturalmente tiriamo le somme, cioè cominciamo a dire dopo, ma non prima, "ma cosa ho scritto? Questo forse è meglio cancellarlo, questo forse è meglio sostituirlo…" . insomma tu dai forma ad un disegno che già c'era, ma che era imperfetto, cioè la progettualità consiste in questo, però se non c'era già il disegno, se non c'era qualcosa che si era già affermato, è inutile stare lì a disegnare una cosa che vuole fare così, astrattamente, è una cosa che credo che sarebbe insensata, proprio perché la scrittura e soprattutto la scrittura della modernità presenta sempre una lingua che in qualche modo non può essere progettuale di per sé, salvo in quelle esperienze avanguardistiche, sperimentalistiche che io personalmente detesto proprio per il fatto che in qualche modo sono proprio il corrispettivo di coloro che fanno disegni industriali, in un certo senso, cioè che si mettono lì e dicono "adesso bisogna inventare qualche cosa, una sedia che deve essere diversa dalle solite sedie che vediamo…" cioè in sostanza un progetto che è legato a un mercato. Credo che le avanguardie abbiano risposto proprio a questa esigenza industriale della letteratura. Invece in qualche modo credo che lo scrivere – anche di teatro - dipenda da questo, cioè dipenda dal fatto che senti in te un'urgenza, delle forze e senti che c'è un disegno che avanza, e poi quando l'hai visto, l'hai in qualche modo definito, quando si è lasciato vedere, allora gli dai una sistemazione. Io devo dire che è vero, dentro questo libro c'è qualcosa di metallico, c'è qual gelo di cui si diceva prima il professor Motta, c'è anche però quella comicità e quella – credo, spero – dimensione di energia e vitalità –spero, lo ripeto- che in qualche modo sento essere entrambe presenze della modernità. L'uno in qualche modo si contrappone all'altra, io credo che il gelo sia figlio dell'intelligenza oggi, perché chiunque si metta con intelligenza davanti al mondo temo che sia fortemente turbato da quello che sta vedendo; ma d'altro canto se si mette davanti alle cose che accadono semplicemente con l'ottimismo che è figlio di uno slancio – innanzitutto anche corporeo, fisico, anche istintuale – non può non pensare che alla fine però in qualche modo possiamo battere quel nulla che sembra in qualche modo proporsi, quella deiezione che in qualche modo sembra consumare tutto quello che facciamo nella realtà, nelle realtà che abitiamo, innanzitutto quelle metropolitane. Quindi, come dire, io credo che nel libro ci siano queste due forze contrapposte, la forza di un'intelligenza che svela il nulla, che in qualche modo lo rivela, lo mette a nudo, e poi nello stesso tempo ci sia un'istintività che esprime una vitalità che è quella semplicemente di sentirsi vivo dentro gli spazi del mondo. Allora l'esigenza dello stare insieme, anche così in modo molto semplice, quasi primitivo in un certo senso, ma anche il piacere della piccola sensazione, insomma della microscopica sensazione che ci abita all'improvviso, e da sola sgomina anche i pensieri più truci o più inevitabili forse. Quindi io non posso far altro che ringraziare entrambi per quello che hanno detto. L'ultima cosa che volevo dire è che io ho sentito che questo era un testo teatrale decisamente teatrale, proprio perché la mia poesia, la poesia che ho sempre fatto, diversamente dalla poesia che ha sempre fatto Roberto, -voi sapete che storicamente ci sono due famiglie di poeti: chi fa una poesia che ha bisogno di essere detta, e chi invece pensa a una poesia che si consuma dentro la propria mente, in una lettura silenziosa insomma- io faccio parte di questo secondo gruppo, ma non per scelta, forse perché mi appartiene di più per natura. Bene quando ho fatto queste cose ho sentito benissimo che le parole appartenevano a delle voci, a dei corpi, non si poteva immaginare altro che appunto questo tipo di esperienza è cioè l'esperienza del dire, proprio con una voce, una fisicità, un corpo, con dei gesti, qualcosa del genere insomma. Quindi una presenza scenica ecco, non semplicemente qualcosa da leggere silenziosamente con se stessi, davanti a se stessi. Poi siccome qui siamo al confine anche con un elemento di letteratura dialogica, di cui sono state citate le grandi fonti come le *Operette Morali* di Leopardi, come *I*

dialoghi con Leucò di Pavese, libri che amo molto e che ho anche sempre molto amato, libri che forse si possono anche leggere a mente, forse possono anche semplicemente diventare un libro per questo ringrazio l'editore che ha pensato e creduto che potesse essere così.
Basta, grazie a tutti e buona serata!