

Questa sedia è un cavallo

Riflessioni sulla relazione tra la cura di sé e l'atto di creazione

Benedetto Sicca

1. *L'ibrido*

Venerdì 3 gennaio 1947.

Pablo Picasso,

Ho cinquant'anni. Abito a Ivry. Ho passato nove anni di internamento, di sottoalimentazione e di fame, complicati da tre anni in isolamento, con sequestro, molestie, celle di rigore, camicie di forza, e cinque mesi di avvelenamento sistematico all'acido prussico e al cianuro di potassio, cui si sono aggiunti a Rodez due anni di elettroshocs, punteggiati da cinquanta coma, ho nella schiena le cicatrici di due coltellate, e le terribili conseguenze di un colpo di sbarra da ferro che a Dublino, nel settembre del 1937, mi ha spaccato in due la colonna vertebrale – per dire che in queste condizioni ho difficoltà a trascinarci e che non è molto gentile avermi indotto a trainare cinque volte il mio corpo a Ivry alla rue des Grands Augustins, e in pura perdita. Può darsi che le mie poesie non la interessino, che non le consideri degne di uno sforzo, ma bisognava almeno dirmelo.

L'ora è grave Pablo Picasso.

I libri, gli scritti, le tele, l'arte non sono niente; quello che giudica un uomo la sua vita e non l'opera, e che cos'è l'opera se non il grido di una vita.

La coscienza d'odio che guida tutto ha molti modi di tenere gli uomini che a tratti hanno creduto di voler farsi forza per far saltare la bestialità. E non tocca ai rari uomini che si sono pensati nemici nati della malizia fare il gioco del fascismo eterno di dio. Antonin Artaud.¹

Ogni atto creativo che ha per oggetto un'opera d'arte è *poggiato* su un pensiero, ma è plasmato nella *materia*: la pietra dello scultore, o nel caso del teatro lo spazio e il tempo (di cui il teatro è una funzione), il corpo e la voce degli attori.

Questo scritto, viceversa, è un atto creativo poggiato sulla materia e plasmato nel *pensiero*: ha per oggetto una speculazione teorica.

L'incontro con la materia contiene inevitabilmente degli incidenti: intermittenze del processo creativo non previste e non prevedibili, ma utili, che ne indirizzano il divenire, aiutando l'indagine e rendendo il risultato una *sorpresa* anche per l'autore.

¹ Le lettere di Artaud, conservate negli archivi del Musée Picasso di Parigi, sono apparse in «Europe», 873-874, 2002, pp. 39-43.

Incidenti sono anche il luogo in cui mi trovo, per scelta o per caso; il cibo o le bevande che ho o non ho introdotto nel mio corpo; gli odori che mi circondano, la presenza o l'assenza del mio compagno; il timore o la serenità rispetto alle mie relazioni affettive e familiari; tutto guida la mia composizione. Nel caso di questo scritto, una composizione che cerca di indagare il meccanismo di condizionamento della composizione.

Ciò che può accadere in una creazione è che l'insieme degli *incidenti spingano* la *materia* a fare una *fuga in avanti* oltre le intenzioni dell'artista;

Questo per me, in quanto drammaturgo e regista, è sempre un auspicio. Mi pongo *in ascolto* di cosa accade; parto con alcune idee, alcune visioni, spesso brandelli di scrittura o nuclei di narrazione e comincio a *lasciar accadere* che l'opera si componga.

In questo modo sono *mezzo* del mio processo creativo e ciò necessita di una continua presa di coscienza del divenire dei processi e di una *manutenzione della memoria*, che è tanto diario su cui leggere, quanto pagina bianca su cui continuare a scrivere.

Questa *manutenzione* è la cura di sé.

2. La cura di sé

La *cura di sé* è alla base del mio processo di creazione. Ma è anche un obiettivo distante. Questo è un paradosso: il mio lavoro è creare; a volte so cosa dovrei fare per essere nelle condizioni migliori per farlo; non lo faccio perché continuamente distratto da altro e, nonostante questo, continuo a creare.

Come creo? Come scrivo? Come dirigo gli attori con cui lavoro?

Creo raccontando il modo *deforme* in cui vedo il mondo. Devo, attraverso il mio corpo, dalle dita che battono sulla tastiera ai movimenti che provo con gli attori, veicolare un mondo interiore al pubblico e alle altre persone con cui collaboro.

Lavoro affinché la deformità enorme del mondo così come mi appare possa trovare nella sua trasposizione, nel suo passare da visione ad atto, una dimensione *armonica*.

Questo è uno dei miei principali obiettivi *spirituali*: attraverso il mio sguardo deformante, frammentare il mondo in *tessere riflettenti* nelle quali il mondo possa ri-specchiarsi e ri-conoscersi; creare un *racconto* di ciò che vedo, che attraverso *lo sguardo* viene *smembrato* e attraverso *la tecnica* ricomposto.

È un lavoro, talvolta molto lungo e spesso doloroso, necessario per conoscere e per tentare di svelare ciò che il mondo mi nasconde..

Lo sguardo deformante è uno sguardo necessariamente dispercettivo e pertanto raccoglie più una *visione* che non una *fotografia* della realtà. Tale sguardo non è selettivo.

Praticare lo sguardo deformante coinvolge ogni aspetto del quotidiano, ed è un'attività continua e dominante in ogni relazione, sia con gli oggetti che con le persone. Ne deriva un senso di solitudine devastante ma utile a guidare le direzioni della creazione. Non importa se io stia al computer, in teatro con gli attori a provare o in un viaggio con il mio compagno: il senso di solitudine non scompare.

Mi sembra che ogni volta che affronto la scrittura di uno spettacolo io stia cercando di creare un qualche senso tra elementi distanti e ineffabili. E credo che l'unico modo affinché evochino un senso agli altri sia riconnetterli a qualcosa di significativo per me stesso.

Questa speranza di condivisione muove dall'ambizione di trovare una forma al mio sguardo, ed è, forse, l'unica via per alleviare il senso di solitudine.

Nell'atto di conoscere esiste una implicita capacità di lasciare emergere il proprio lato inconsapevole.

La dialettica tra il mio lato inconsapevole e le cose produce lo sguardo sul mondo, la cui messa a fuoco, sempre dinamica, richiede l'accurata dedizione dell'artigiano. La composizione mi permette di tenermi in vita senza suicidarmi nelle cose che osservo. E il bilico in cui mi trovo è uno spazio di solitudine che cerco di accogliere e integrare come necessità dell'atto di creazione.

In un'intervista rilasciata in occasione dell'installazione della Biennale Arte di Venezia dal titolo *Prenditi cura di te* Sophie Calle dichiara: «Ho chiesto a 107 donne, scelte in base al loro mestiere, di interpretare questa lettera da un'angolazione professionale. Analizzarla, commentarla, recitarla, danzarla, cantarla. Esaurirla. Capire al posto mio. Rispondere per me. Un modo di prendere tempo per rompere. Prendermi cura di me.»

Sophie Calle, artista francese contemporanea concettuale e narrativa, ha posto in primo piano questo bilico, a partire da una email ricevuta, nella quale leggeva la conclusione della sua relazione sentimentale. Ribaltando la prospettiva, ha messo un suo *momento privato*² al centro di un atto di creazione collettiva. La Calle veniva liquidata con l'espressione "abbia cura di sé". Ha preso in parola quel commiato e lo ha trasformato in un *fatto artistico*.

Questo non le ha restituito l'amante perduto, ma l'ha spinto ad un atto di conoscenza, cofondando un'opera con il *mondo*.

Il mondo (l'uomo che la stava abbandonando via email) aveva *provocato* la Calle; La Calle ha *invocato* l'aiuto del mondo in nome della *cura di sé*.

Qualcosa di simile credo mi succeda in ogni composizione. Che mi piaccia o meno, la scrittura e la regia, la drammaturgia insomma, diviene una richiesta di considerazione delle proprie ferite da parte del mondo. Questo atto ha in sé l'ambizione di *farsi esperienza* anche per gli altri.

² Cfr. anche Lee Strasberg, *Il sogno di una passione*, Ubulibri, Milano, 2005.

Il modo in cui penso alla drammaturgia ha a che fare con la *metamorfosi*, nel senso di morte e rinascita. La morte richiede l'elaborazione di un lutto. La drammaturgia è questa elaborazione, alla quale invito i *testimoni* (i pubblici) e della quale mi assumo l'onere.

È per questo che non considero la drammaturgia legata solo alla scrittura, ma che la scrittura possa essere *un grado* dell'azione drammaturgica, che in alcune occasioni può coincidere con la scrittura di un testo, ma in altre può avere a che fare con la (ri)lettura del testo di un altro autore, ovvero con la composizione attraverso il linguaggio del corpo in scena.

Considero *Idiots Lab* il mio lavoro più esposto da questo punto di vista. È il lavoro in cui per la prima volta uno dei performer iniziava a parlare con il pubblico dicendo: «Bonjour, je m'appelle Benedetto Sicca». ³ Le parole che seguivano non erano e non sono il mio pensiero, ma l'intero spettacolo con le sue contraddizioni, era piuttosto l'oggetto dei miei dubbi.

L'*invocazione* del pubblico è alla base dell'atto drammaturgico. Ha come corollario una dialettica: la chiamata ad agire tra me ed il mondo. Tuttavia, lo spazio e il tempo della creazione, la cui *densità* non è lineare, mi lasciano a oscillare tra urgenza e solitudine, in una ricerca continua di autocoscienza, sostenibile soltanto attraverso la *cura di sé*.

3. *Il compromesso sostenibile*

Chi paga la mia creazione? Come si fa a sostenere la diffusione del mio lavoro? Che peso hanno questi quesiti nel processo di creazione?

Poniamo, per esempio, che io abbia un'idea e che voglia organizzare la mia visione in un atto creativo.

Comincio a raccogliere frammenti di testo, che penso saranno parte della prossima *pièce* che scriverò; ovvero comincio ad avere suggestioni, talvolta sensazioni, su come intendo realizzare un delicato nodo della mia prossima regia.

Ciò non avviene in ordine cronologico, le cose non accadono una alla volta, ma sono composte in sincronia; ogni esperienza creativa matura secondo i suoi modi, in progressione, ma non lineare.

Vi è però un momento in cui è necessario avere lo spazio, il tempo e i soldi per trasformare quella visione in un'opera. Per esempio, quando scrivo devo avere tempo, ma anche il denaro per mangiare, per viaggiare e vedere dove vanno gli altri artisti.

Oltre al tempo, quando si prova l'allestimento, bisogna pagare i collaboratori, gli

³ Allo stesso modo iniziava la performance di Romeo Castellucci nell'*Inferno* messo in scena ad Avignone, chiuso in una sorta di corazza di protezione che lo avvolgeva. In quel caso, a seguire entravano in scena alcuni Rotweiler che lo sbranavano.

attori, i materiali per la messa in scena. Devo continuamente confrontare la mia visione con un vincolo di bilancio, e mi chiedo sempre se questo ha una influenza sull'opera, in che modo finisce per interferire *a monte* sul flusso creativo.

Il sistema economico in cui agisco vede produzione e creazione come due monadi contrapposte. In tale sistema bisogna *lavorare per poter lavorare*.

Come dicevo, lo spazio ed il tempo della creazione sono continui e contigui a quelli dell'organizzazione del lavoro. È escluso che si possa avere un *tempo della creazione puro* distinto dal tempo dell'organizzazione o della produzione. Non credo che ciò sia necessariamente negativo ma ritengo doveroso interrogarmi sulle interferenze che un certo tipo di attività hanno sulla creazione/ideazione e sulla creazione/composizione.

Nell'organizzazione del mio lavoro, nell'individuare strategie di crescita professionale e nella condivisione con altri di sistemi associativi che rendano il più possibile efficienti le poche risorse disponibili, sono obbligato a dialogare con tale impianto nei tempi e nei modi a cui il sistema mi obbliga.

In generale ritengo che il sistema della produzione italiano sia caratterizzato da due accentramenti di potere tra due diverse sponde. Da una parte ci sono "poli, per così dire, commerciali," che fanno capo a produttori che in quanto privati vogliono garantirsi un guadagno fondato che poggi sull'attrattività del prodotto al di fuori di ogni ragionevole dubbio, riferendosi a gusti consolidati soprattutto attraverso il sistema della pubblicità. Dall'altra c'è il polo semi-pubblico, che, invece, dovrebbe avere la vocazione a offrire il massimo ritorno possibile su un investimento condotto – per definizione – negli interessi della collettività (coinvolta attraverso il prelievo fiscale). In questo secondo polo dovrebbe risiedere l'urgenza di un "investimento" in identità e senso (anche di medio lungo periodo), che contiene una quota di rischio. Questo investimento a rischio rappresenta un "bene comune" (alla stregua dell'acqua, dell'aria) e dovrebbe motivare il sostegno a ciò che di innovativo un artista può prospettare. Tuttavia l'ingresso in questo secondo polo presenta pesanti barriere per chi non può (ancora) garantire a priori un guadagno economico. Il secondo polo "rischia" solo su chi ha una qualche prospettiva nel primo. E ciò crea il paradosso secondo il quale le (poche) risorse disponibili vengono destinate a chi meno ne avrebbe bisogno, ovvero a chi è meno orientato a quel "bene comune" di cui abbiamo detto. Coerente con questo quadro è la politica degli scambi, che, a sua volta, alimenta un certo tipo di conservatorismo culturale borghese che guida le scelte non solo dei Teatri Stabili, ma anche degli Stabili d'Innovazione, che riproducono una nuova convenzionalità, confondendo l'apparenza della ricerca con la costituzione di canoni estetici facilmente riconoscibili nell'ambito di una contemporaneità artistica di consumo.

Tra questi due poli esiste poi una generazione di artisti che, nelle forme di associazionismo e di messa in rete, perseguono una maggiore indipendenza e libertà nei tempi e nei modi della creazione.

Io sono trasversalmente connesso a questi tre *mondi* attraverso diverse reti di relazioni legati a diversi *skills* del mio percorso professionale.

Ma anche questa trasversalità richiede, di nuovo, tanto tempo e questo tempo incide sui processi creativi. Non posso controllare a pieno questa incidenza, ma una certa consapevolezza dei compromessi necessari corrispondono alla *conoscenza delle interferenze mnemoniche*. La memoria non è neutra, mai. Va curata con azioni e omissioni. Anche questo è parte della *cura di sé*.

4. *Le interferenze mnemoniche*

La materia di cui si compone un'opera, è insieme una *promanazione* e un *passaggio attraverso* la memoria dell'artista. La memoria muta in maniera complessa in funzione degli influssi di tutte le *esperienze* sia pratiche, che affettive e percettive.

E la buona condizione nell'anima non si acquista con l'apprendimento e con la cura, che sono movimenti, e si mantiene e diventa migliore, mentre con la placidità che è assenza di apprendimento e di cura, non impara nulla e dimentica anche quello che impara? ⁴

Come l'attività, anche l'inattività del pensiero e del corpo produce conseguenze. Ogni attività può assumere il carattere di abitudine o rimanere sporadica, a seconda della frequenza con cui viene ripetuta. Ogni attività può incidere in maniera diversa a seconda del momento e della esposizione che si ha rispetto a un determinato accidente. Il grado di abitudinarietà e ripetitività di una determinata attività può creare nella memoria degli *automatismi*.

Ciascuno, almeno una volta, ha provato come si sono modificati i propri comportamenti o la qualità dei propri movimenti dopo aver iniziato un'attività sportiva: ci si ritrova a camminare o a sedersi in maniera diversa.

Quando da attore ho studiato il metodo Biomeccanico, il cui training contiene un'alta dose di acrobatica, salti e cadute, mi è capitato di fare una brutta caduta mentre ero in motorino e di non farmi nulla. Il mio corpo si era allenato a cadere.

La nostra vita quotidiana, così come quella artistica, contiene automatismi che, in quanto tali tendono a sparire dalla nostra percezione. Ci appaiono chiari solo quando un evento straordinario li attiva (ad esempio, cadere dal motorino). Ma sono energie vive nella memoria e condizionano i nostri comportamenti.

Avere cura di sé, per un artista, vuol dire anche conoscere i meccanismi di formazione degli automatismi e, ove necessario, modificare i propri comportamenti per indirizzare le proprie attività verso le migliori condizioni in cui poter creare.

⁴ Platone, *Teeteto, o Sulla Scienza*, Feltrinelli, Milano, 2005, p. 36.

Passare ogni giorno lo stesso numero di ore a compiere la stessa azione, (per es. rispondere alle email) vivere quotidianamente un certo tipo di preoccupazioni (per es. doversi accertare di avere i soldi per fare la spesa), diventa parte integrante dell'urgenza o dell'ossessione. Non è detto che ci si debba *difendere* dal proprio quotidiano o che certe attività influiscano negativamente su un processo di creazione, e altre positivamente. Ma se le stesse ore sono spese per camminare all'aria aperta, visitare una mostra di arte contemporanea o leggere un saggio di filosofia, il tipo di input che la memoria riceve è certamente diverso. Inoltre, indipendentemente dalla natura che ha, ogni automatismo, in quanto tale, è un modo per economizzare le proprie energie. Credo che l'automatismo del pensiero, possa essere facilmente confuso con l'intuito, ma mentre l'intuito è una risorsa fondamentale nella creazione, l'automatismo è un anestetico della propria potenza creativa.

D'altronde, anche questo lavoro di auto-osservazione continua richiede un certo impegno e un certo tempo, e ha insito il rischio di un eccesso di concentrazione su se stessi, di distogliere lo sguardo dal mondo e di porlo sul proprio ombelico. Ma è un rischio che devo correre per mantenere consapevolezza di me e per mettermi continuamente in discussione senza il riparo di ciò che mi viene automatico o, detto in altre parole, di quello che so già fare.

In tal senso, il teatro, attutisce questo rischio e mi soccorre da un'auto-referenzialità auto-referenziale, poiché mi pone in continuazione nella necessità di confrontarmi con le tante altre persone con cui lavoro. Il teatro, infatti, è una pratica collettiva in cui bisogna confrontare il proprio pensiero e la propria motivazione con quella degli altri, e insieme agli altri proiettarne una sintesi nell'incontro con il pubblico.

Io sono sempre in lotta tra l'automatismo e il desiderio di cambiare; tra la consapevolezza di comporre *sempre la stessa opera* e la frustrazione di una irraggiungibile autocoscienza: una speciale inquietudine.

6. *Il condizionamento esistenziale*

Costruire una vera consapevolezza sulla qualità del *tempo della creazione* equivale a vincere la mia più ardua sfida politica ed economica, ben più gravosa di quella della creazione in sé o di quella di riuscire a *vendere* lo spettacolo.

Questa consapevolezza e non il consenso del momento, mi permettono una proiezione di me nel futuro e la possibilità di riconoscermi come autore di un'opera che duri quanto la mia vita e non per il tempo del prossimo testo o della prossima produzione.

Questa consapevolezza mi permetterà di comprendere la mia opera e di correggere gli errori reiterati: è agendo sui meccanismi induttivi dei comportamenti che si può cercare di essere presenti a se stessi durante la creazione.

Io mi sono trovato a scrivere in condizioni molto diverse; a posteriori credo di

aver scelto, non so quanto consapevolmente, la condizione ideale per me in quel momento per realizzare proprio quel testo.

Ho *chiuso* il testo di *Frateme* in una torre saracena sul mare, da solo; ho scritto *Il silenzio dei cassetti* nelle biblioteche pubbliche di Roma; *Quella scimmietta di mio figlio*, nei camerini di una lunga tournée di uno spettacolo in cui recitavo come attore. Ho scritto *Ma come mi aggiro in mezzo alla folla* registrando appunti su un registratore digitale, per le strade di Roma e nelle colline umbre durante un corso di perfezionamento per attori diretto da Luca Ronconi.

Come potrei mai pensare che il luogo dove ho scritto questi testi non mi abbia influenzato? Che il tufo e il silenzio della torre non c'entri con *Frateme*, o che le facce dei mie vicini di tavolo e il brusio della biblioteca non abbia influito sulle battute de *Il silenzio dei cassetti*. O ancora che l'andamento delle repliche o la temperatura del camerino, così come l'umore del mio compagno di camerino non abbia condizionato *Quella scimmietta di mio figlio*. E che le dinamiche competitive, talvolta crudeli, instaurate nell'ambito del corso di Ronconi non abbiano un riflesso sui capitoli di *Come mi aggiro in mezzo alla folla*.

Provo a citare due esperienze di studio e lavoro durante le quali ho ricavato il tempo per riflettere sui meccanismi compositivi di due grandi artisti e tento un esercizio di fantasia per immaginare le loro esistenze e le conseguenze sul loro lavoro di creazione. Luca Ronconi, e Chiara Guidi, co-fondatrice e anima della Societas Raffaello Sanzio.

Da un lato un omosessuale che ha sempre vissuto da solo senza intrecciare alcuna relazione familiare stabile, con pochi amici e nessun affetto pubblico; dall'altro una donna con quattro figli e un marito a sua volta artista con cui dopo anni di condivisione sia artistica che domestica ha dovuto ritrovare un equilibrio conseguente alla separazione affettiva, pur proseguendo la condivisione artistica e professionale.

Ciascuna delle due situazioni non ha avuto alcuna incidenza sulla *grandezza* delle loro opere o sulla complessità del percorso artistico, ma il silenzio della collina, da un lato, e il pianto dei neonati dall'altro, si depositeranno nella memoria di entrambi indirizzandone la *visione del mondo*. Lo stato di benessere, il riallineamento dell'asse, la *stimmung*,⁵ che ogni artista sfiora e contestualmente perde nell'atto di creazione, potranno avere una consistenza tanto identica nella *propria esplosione sensoriale* quanto diversa nella loro composizione materiale.

Credo di provare qualcosa di simile a questo allineamento ogni volta che metto piede in un teatro. Per me, condividere un processo creativo con altri artisti per *costruire* uno spettacolo è una sensazione inspiegabilmente appagante, in grado di azzerare lo scorrere del tempo e di escludere qualsiasi preoccupazione esterna a quell'atto di creazione. Mi immette in uno scenario assoluto, in ciò che definisco *il*

⁵ Cfr. Leo Spitzer, *L'armonia del mondo: storia semantica di un'idea*, Il Mulino, Bologna 2009..

posto giusto. Le caratteristiche di questo *posto* dipendono da me, in quanto regista. Ho l'onere di condizionare lo spazio e il tempo di altri individui. Tale onere, ove mal sopportato, può trasformare un potenziale convivio creativo in un luogo di *morte della creazione*.

Il *tipo* di relazioni che il regista coltiva all'interno del gruppo di lavoro, il suo atteggiamento, la qualità dell'ascolto, il tono di voce usato nei momenti di difficoltà e l'autenticità dello scambio con gli altri artisti, sono pesantemente influenzati dalle proprie esperienze esistenziali. Le sue *risposte* diventano un *esempio* di relazioni che, anche in misura del proprio carisma, costituirà un *modello* all'interno della *compagnia*. Anche in questo modo scrivo lo spettacolo.

L'elemento di condivisione della creazione teatrale rende molto peculiare il livello di *contaminazione esistenziale* di quella *comunità*, foss'anche una compagine che si scioglierà dopo pochi mesi. La dimensione *ludica* del teatro, sostiene un tipo di *apertura* da parte degli attori/performer che è più simile a quella dell'infante che a quella di un *bravo lavoratore disponibile*. Ciò rende gli attori una *fragile potenza in atto* e dà al regista un potere di condizionamento, che deve essere gestito con la massima prudenza e *delicatezza*, e nella massima consapevolezza di sé.

Nel *condizionamento della memoria di gruppo* l'autore scrive anche mediante le relazioni (sociali, economiche, organizzative, erotiche). Come potrei orientarmi in questo ruolo senza interrogarmi in continuazione sulle persone e sulle cose che condizionano me? Anche questo è cura di sé.

A volte non ho chiaro se la vita sia un ostacolo o un pilastro della mia creazione. Senza la conoscenza di me, non potrei conoscere il mondo e per questo la conoscenza di me rappresenta il primo passo della cura di sé. Deve esserlo.

7. La vanità

La cura di sé riguarda la mente e il corpo. Eppure a volte ho pensato che un corpo sofferente sia il miglior mezzo per creare e mi sono lasciato andare a condizioni molto precarie quando ho sentito che fossero *funzionali* alla creazione. Ma la cura prevede anche la coscienza.

In *Idiots Lab*, al personaggio che dice «Je m'appelle Benedetto Sicca» insegno alcune dense parole tratte dal testo *La caduta del tempo* di E. M. Cioran.

Quali che siano i suoi meriti, una persona sana delude sempre. Non possiede l'esperienza del terribile, che, sola, conferisce un certo spessore ai nostri discorsi. Bonjour, je m'appelle Benedetto Sicca. We are here to prove a pure glow of hapiness. We try to do something purely out of love. Qui cerchiamo di oltrepassare il confine fra protezione sociale e malattia. La salute è uno stato di perfezione insignificante, di impermeabilità alla morte; di distruzione a sé e al mondo. La salute non è un diritto, la salute è un accidente, la vita è un accidente; l'individuo è accidente di un accidente. Ma fin che si sta bene non si esiste. Più esattamente non si sa di esistere. Un uomo che ha sofferto è un

uomo segnato. Il dolore dà coerenza alle nostre sensazioni e unità al nostro io e resta, una volta abolite le nostre certezze. Oltre ai mali che subiamo, che si abbattono su di noi e ai quali più o meno ci adattiamo, ve ne sono altri che ci auguriamo: una sete insistente li evoca, come se avessimo paura che, cessando di soffrire non rimanesse più nulla cui aggrapparci. Il fatto è che il dolore, circoscritto, nemico del vago, è sempre carico di senso – per quanto negativo esso sia – mentre il vuoto, troppo vasto, non può contenerne alcuno.⁶

Mi chiedo se gli spettatori abbiano bisogno di senso, e ricordo Romeo Castellucci sostenere di no, Luca Ronconi costruirci ogni strategia registica; Bob Wilson rispondere affermativamente ma nello stesso tempo non considerarlo il compito della drammaturgia e della regia.

Quello che è certo è che tutti e tre hanno fatto del corpo l'oggetto della risposta a questa domanda.

In *Idiots Lab*, ho cercato di costruire una drammaturgia sulla potenza del dolore della carne che rende diversi. Ho cercato di spingere alle estreme conseguenze la mia paura di essere diverso e di essere malato. Ho reso questa paura struttura della drammaturgia e sono arrivato a confondere talmente il piano della realtà con quello della finzione, che da un certo punto in poi i performer hanno iniziato a ritenere che il personaggio che diceva “Je m'appelle Benedetto Sicca” fossi io e che le *torture* che perpetuava nei loro confronti per fiction, fossero torture che io avevo deciso di perpetuare nei loro confronti, e non un modo per esorcizzare il mio ruolo di *potere*.

In tutto questo processo ho messo sul corpo dei performer tic, paure e tensioni corrispondenti al mio terrore di rimanere schiavo di altrettanti sintomi.

Non saprei descrivere, nemmeno a posteriori, come mi sono sentito durante questa lunga esperienza di creazione, ma so che mi è servita per affrontare un passaggio cruciale della mia via affettiva. Ho nominato e accettato che la malattia del corpo e delle relazioni è presente nel quotidiano anche se non è ospedalizzata.

In parole povere, oggi posso dire che grazie a *Idiots Lab* ho chiuso una lunga relazione trascinata con un uomo a cui ho voluto molto bene, ma che aveva reso impossibile a me (e al mio corpo) di vivere in pienezza e in libertà .

Ecco: un'esperienza di creazione, di scrittura di regia, in una parola, di drammaturgia, ha modificato la mia vita; e la mia vita, mutata, ha condizionato l'esito dello spettacolo.

Accettare e focalizzare un fenomeno simile equivale a trovare, attraverso la disciplina e il sacrificio, un bilanciamento organico all'ipertrofia congenita del corpo o della mente. Questo equilibrio (che può solo essere un disequilibrio sostenibile) è il

⁶ Idiots lab – *love_ability*, drammaturgia di Benedetto Sicca. Cfr. E.M. Cioran, *La caduta nel tempo*, Adelphi, Milano 1995, p. 83-92

mantenere entrambi, mente e corpo, sani. La sanezza non è una condizione predefinita, ma un disequilibrio dinamico e consapevole.

Dunque l'attività creativa ha degli effetti sulla mia vita ma anche il modo in cui mi trasformo cambia l'opera sulla quale lavoro. Anche scelte semplici come l'isolamento hanno conseguenze sul quotidiano.

Come inciderà l'isolamento sull'alimentazione? Come modificherà il ciclo sonno/veglia? Come si appagherà l'istinto sessuale?

Ma il punto è: quali che siano le risposte a queste domande, se ne possono *controllare* le conseguenze sulla creazione? Si può *dire* al proprio corpo di essere presente quando è necessario e di assentarsi quando troppo ingombrante?

Ad esempio, posso negare l'attrazione erotica verso uno o più attori del mio spettacolo? E perché dovrei? Come posso rendere questa attrazione, così necessaria alla partecipazione, compatibile con una sorta di *ordine sociale/professionale*? Come controllare quella eccitazione in modo da non trasformare la presenza in scena dell'oggetto del desiderio temporaneo in una iper presenza incomprensibile per il pubblico?

In ogni lavoro che ho fatto, tranne *Idiots Lab*, sono riuscito a rimanere su un confine molto sottile tra desiderio e composizione; tra urgenza del corpo e istanza compositiva. In *Idiots Lab*, ho travalicato quel limite: sono andato a letto con il protagonista; ho amato, fisicamente, quello che tutto il pubblico doveva amare. Un corto circuito, non so se virtuoso o vizioso.

Le vanità del corpo e della mente s'incontrano in questi frangenti e intervengono nella creazione.

Se facessi molta più ginnastica di quanto non sia abituato a fare, apprezzerei i miglioramenti del mio aspetto fisico, i muscoli più tonici e mi sentirei più prestante. Cosa influirà di più sulla creazione? Il senso di benessere o il godimento di sentirmi più attraente? E quanto questa nuova eccedenza di propriocezione muscolare peserà nella composizione? Forse la vanità non è un vizio ma un'ostinazione:

Il talento è nemico dell'ostinazione, unica disciplina necessaria. L'ostinazione è una sottomarca della costanza, virtù che non ho posseduto. Stroncata in corpo a ogni stagione la ricrescita del talento, gramigna. Ti fa credere avvantaggiato di una dote, ma è preuzio da circondare ogni volta che spunta. Perché ricrescere, presuntuoso e baro. Ti truca le carte e ti fa credere. È moneta falsa, il primo talento di San Francesco furono le armi. Fila lontano da chi ti riconosce il talento, sia per te un'accusa sconveniente, da negare in buona fede.⁷

⁷ Erri De Luca, *Tentativi di scoraggiamento (a darsi alla scrittura)*, Dante & Descartes, Napoli 2009, pp. 22-23.

8. La ripetibilità - (*Procrastination*)

Altre volte mi ritrovo a procrastinare⁸ l'inizio della scrittura. Poniamo che mi svegli alle otto del mattino per iniziare a scrivere. Può capitare che io mi segga al computer alle dodici o che non mi segga affatto. E che io mi dica, per tutte quelle ore, che devo iniziare a scrivere. Ma non lo faccio.

Che cosa mi succede in quelle ore? Credo che si inneschi un processo di *carico*. È come se la memoria *uploadasse* il corpo, la testa e le dita che devono digitare il testo, con una serie di informazioni. Solo che questo processo non assomiglia a un *raccogliere le idee*, ma a una lenta emersione di elementi che non vedo chiaramente nella loro indipendenza, ma che vanno a *spingere* contro le mie dita.

Questa fase è una sorta di attesa attiva, una speciale condizione di sospensione che qualcuno potrebbe chiamare, *ispirazione*.

In una sessione dei Ted Talks, l'autrice del bestseller internazionale *Eat, Pray, Love*, Elizabeth Gilbert, ci pone di fronte al proprio timore di non riuscire a rispondere all'attesa di replicare quel successo di vendite. Ella dubita di potersi *procurare* ancora una volta il giusto livello di *ispirazione* per ripetere l'impresa, temendo, di conseguenza, di non riuscire a ripristinare le condizioni oggettive e soggettive che l'avevano portata a scrivere quel capolavoro.

Le persone mi trattano come se fossi condannata. Davvero -- condannata, condannata! Vengono da me ora tutti preoccupati e mi dicono: «Non hai paura di non riuscire più a fare di meglio? Non hai paura di continuare a scrivere per tutta la vita senza poter più essere in grado di creare un libro che possa importare a qualcuno?»⁹

Le parole della Gilbert rivelano l'angoscia del senso di inadeguatezza, dell'ansia e delle conseguenze a cui questi, mescolati con il denaro, possono portare (lei cita esplicitamente alcol e antidepressivi come uno scenario temibile). La Gilbert dichiara di affidarsi a un *costrutto psicologico protettivo* utile a creare una distanza tra sé e la propria opera: il dramma dell'*irripetibilità coatta dello stato di grazia*, rende il corpo *ospite* di un genio creativo indipendente, che trovando un territorio prolifico sceglie, autonomamente, di impossessarsi dell'atto di creazione, portandolo a vette espressive tali da essere riconosciuto dagli *altri* come proveniente da un *dio*.

Come dire che se il genio non arriva, se l'ispirazione manca, non è colpa mia. La ripetibilità e l'elevatezza dell'*estro*, la speranza che ci sia un modo per indurre l'*estasi creativa* possono rappresentare un motivo di profonda angoscia per l'artista. Ugualmente, esiste un'ansia legata all'orizzonte d'attesa che il pubblico crea o che l'artista presuppone: il *complesso di tradire* è lì presente e, se non tenuto sotto

⁸ Procrastination, <<<https://www.youtube.com/watch?v=UXziurFkQxM>>>.

⁹ <<http://www.ted.com/talks/elizabeth_gilbert_on_genius>> discorso di Elisabeth Gilbert intitolato «Your elusive creative genius» sulla piattaforma Ted Talks.

controllo con strumenti di pari peso, rischia di corrodere il pilastro su cui si fonda e si tiene un atto di creazione, che è, insieme alla tecnica, un incontaminato senso di libertà.

Il teatro italiano di oggi, è pieno di opere che rimandano ad altre opere che hanno funzionato e di cui gli artisti, e soprattutto quelli che gravitano intorno agli artisti, provano a ripristinare i fasti. Tale meccanismo raggiunge una sua cristallina perversione quando tocca alcuni artisti stranieri che, apportando un contributo linguistico alla scena spesso esotico rispetto alle abitudini del pubblico, vengono più o meno apertamente indotti a ripetere e a riprendere un determinato linguaggio che ha fatto la fortuna di un'opera, mobilitando folle non sempre garantite nelle sale teatrali. Un esempio su tutti penso sia l'esperienza di lavoro italiano di Eimuntas Nekrošius, grande artista lituano.

Riconosco in me alcune manifestazioni, affatto ineffabili, in cui mi ritrovo nelle fasi di incubazione di un'opera e che credo abbiano a che fare con la condizione di cui parla la Gilbert: la contemplazione delle cose che mi circondano, il senso di innalzamento e di armonia universale, l'impulso delirante a corrispondere a una determinata forma, a dover raccontare una determinata storia; lo scivolare durante la notte nei propri sogni come elementi rivelatori di un dubbio irrisolto durante la veglia; lo speciale filtro sul mondo che setaccia e raccoglie, frammenti incidentali di quotidianità che vengono trasformati dall'artista in *incontri non casuali*; l'ossessione nei confronti del *corpus* della creazione, che lascia indifferenti di fronte a input che normalmente dovrebbero catturare la nostra attenzione; all'opposto la permeabilità e il lasciarsi attraversare dal seppur minimo dettaglio, rendendolo germoglio di un giardino interiore che si affolla di urgenze e preme sulla *porta del mio corpo* per vedere la luce.

O ancora, ciò che mi accade quando sono a letto, prima di essere completamente sveglio, ma quando già non sto più dormendo: lì *arrivano* le soluzioni ai problemi più complessi rispetto alla creazione. Improvvisi e inaspettati.

Durante la lavorazione di *Les Adieux* avevo un quaderno sempre aperto vicino al letto e annotavo quell'immagine o quella frase per essere sicuro che non mi passasse di mente.

Ritengo che tutti questi eventi dei quali mi sorprendo ogni volta, senza poterne programmare la portata, la durata e il momento in cui si verifichino, abbiano a che fare con *ciò che è spirituale*.

D'altronde una riflessione sulla cura di sé, rappresenta una possibilità di comprendere le proprie istanze spirituali e costruire le condizioni perché queste cose accadano. Mettersi nella giusta tensione perché la memoria faccia il suo lavoro. Questo intendo io per *ispirazione*.

Il Procrastination è un tempo in cui la mia memoria si riorganizza e compone una griglia di pensiero all'interno della quale comincerò a scrivere. Ma non è un percorso razionale; è piuttosto un *lasciare accadere* la griglia.

Nonostante questa consapevolezza, non sono (ancora) riuscito a concepire il Procrastination come una fonte della ripetibilità dell'ispirazione. E questo, in qualche modo, toglie piacere a una fase costruttiva e fondamentale della composizione, rendendola un arco di tempo vissuto in modo vagamente *colpevole*.

Quando questo sentimento di inadeguatezza, queste paure si fanno troppo pressanti, mi rifugio nelle parole di Eva Zeisel, un'artista designer di novantaquattro anni, che in un altro *Ted Talk*, è attraversata dagli stessi dubbi della Gilbert, ma li formula in maniera molto più penetrante: «Quindi, come si fa, senza inaridirsi, a creare con lo stesso piacere, come dono per gli altri, così a lungo?»¹⁰

Ella trova una parziale risposta ai suoi interrogativi, nella *disinteressata, ludica, ricerca della bellezza*.

Parlando della poetessa Ruth Stone: stava correndo a casa e stava cercando della carta e la poesia le passava attraverso, e afferrava una matita proprio mentre stava passando, e poi disse, che era come se si allungasse con l'altra mano e la acciuffava. Acciuffava la poesia dalla coda e la rimetteva nel suo corpo e la trascriveva sulla pagina. E in questi casi, la poesia si sarebbe presentata sulla pagina perfetta e intatta ma al contrario, dall'ultima parola alla prima.¹¹

Forse, più che preoccuparsi di cercare i modi per auto-indursi un travaglio o la creazione di un atto, è fondamentale porre il proprio sguardo su un sistema interiore molto complesso di *cortocircuiti sinaptici*.

Credo che, parafrasando Eva Zeisel, l'*oggetto spirituale* a cui il corpo tende è la *bellezza*. Essa richiama il mondo alla profonda *nostalgia* che unisce su un asse armonico il creatore dell'opera con il fruitore, ciò che rende quell'atto un'opera d'arte.

La cura di sé è la cura di quello sguardo e il rispetto di tutte le tappe necessarie alla sua messa a fuoco. Solo attraverso tutte quelle fasi, il mio sguardo mi permette di affermare con determinazione, e a un *testimone* di constatare con piena condivisione, che al di fuori di ogni ragionevole dubbio, e a dispetto di qualsiasi autorevole smentita, *questa sedia è un cavallo*.

9. *L'invocazione reciproca e l'oscena potenza di un'opera*

Vorrei l'*armonizzazione* tra due sguardi, il mio e quello del pubblico. Solo l'incontro di questi sguardi su uno stesso asse, *mette al mondo* l'opera d'arte nella sua essenza più intima, quella di essere oggetto non di rappresentazione e neppure di

¹⁰ <<https://www.ted.com/talks/eva_zeisel_on_the_playful_search_for_beauty>> discorso di Eva Ziesel inedito «On the playful search of beauty» sulla piattaforma Ted Talks.

¹¹ *Ibidem*.

evocazione, ma di *invocazione* reciproca tra me e il mondo. Solo attraverso questo incontro ciascuna opera inaugurerà il *linguaggio* che la partorisce.

Se questo incontro di sguardi non avviene, l'opera non viene concepita, oppure abortisce.

Mi è capitato di abbandonare progetti immaginati come necessari e forti, dopo aver iniziato a verificare una sostanziale impossibilità che questo incontro avvenisse. In genere sono sempre riuscito ad andare in fondo, quando ho voluto. Quando ho lasciato correre, quando ho abbandonato un processo, è sempre stato per un disagio di fondo verificato nei primi esperimenti. La sensazione, ineffabile, che quel progetto sarebbe nato *muto*.

In ciò, riconosco una profonda e oscena potenza: nel fatto che una mia opera possa esistere o non esistere e tale contingenza passi attraverso un *incontro o un rifiuto*.

Ho un rapporto paterno/materno con la mia creazione/creatura.

Dove si *nasconde* l'ostetrica che, armata di forcipe, sarà in grado di coadiuvare il parto? Dove s'*incontra* la bellezza senza la quale, a detta di Platone nel *Simposio*, il germoglio è destinato ad atrofizzarsi? *L'ostetrica è il mondo*.

Chi ha dentro di sé qualcosa di creativo, quando si avvicina a ciò che è bello prova gioia nel suo cuore, si apre al fascino della bellezza. È il primo momento della generazione: egli crea. Ma quando si avvicina a ciò che è brutto, allora si chiude in sé stesso scuro in volto e triste, cerca di allontanarsi, e così non crea affatto, anche se porta con sé il seme fecondo e ne soffre. Per questo chi sente la propria creatività pronta alla vita, è fortemente attratto dalla bellezza: soltanto chi possiede la bellezza è libero dalle sofferenze che ogni atto creativo comporta. E dunque Eros non desidera affatto la bellezza, mio caro Socrate, come tu credi. Desidera creare e far nascere nuova vita nella bellezza.¹²

Stare *insieme nel mondo* rende artista e spettatore *oggetti/soggetti* della creazione, vincolati e vincolanti all'opera. L'opera ha origine *nell'altro e per l'altro*. Così afferma Giorgio Strehler «Il senso del teatro siano dunque gli spettatori, coro tacito ed intento».¹³

Ma come stiamo ripetendo ogni azione e ogni omissione lasciano traccia nella memoria. Anche tutte le opere che alla fine non ho fatto nascere hanno lasciato dei *residui* che incidono parimenti a quelle che nascono, nei successivi atti di creazione. L'urgenza che vi sottende, si riverserà in uno dei prossimi testi o spettacoli.

Ma la suggestione più forte che ho, è che tutte le mie opere non nate, insieme

¹² Platone, *Simposio o dell'Amore*, Feltrinelli, Milano 1995, pp. 95-115.

¹³ Dal manifesto di fondazione del Piccolo Teatro della Città di Milano, steso nel febbraio del 1947 da Mario Apollonio, già famoso come critico e storico del teatro, docente all'Università Cattolica, e firmato da Apollonio, Paolo Grassi, Giorgio Strehler e dal vicecritico teatrale dell'«Unità», Virgilio Tosi. Verrà pubblicato, col titolo *Lettera programmatica*, nel numero di gennaio-marzo 1947 del «Politecnico» di Vittorini.

alle opere non nate di altri artisti, lascino altri residui, nello spazio e nel tempo; compongano una costellazione che incide in un *flusso complessivo*. Le opere che non nascono *si rivelano* nella loro funzione di interconnettori *tra* gli artisti, indipendentemente dai contatti subiettivi che essi possano coltivare.

Faccio alcuni paragoni.

La prima lettera dell'alfabeto ebraico è *l'aleph*, il segno della potenza, dell'unità e della stabilità. Al di là del significato simbolico e spirituale che la sua morfologia racchiude, è una lettera che in sé, non si può pronunciare: è un supporto silenzioso alle vocali che regge, qualcosa che può essere paragonato allo *spirito dolce* nel greco antico. Lo spirito aspro indica la presenza di un fonema, [h]; lo spirito dolce indica *l'assenza* di tale fonema e non ha alcun ruolo, se non quello di agevolare la lettura.

Come nasce l'esigenza di individuare un segno grafico per indicare un'assenza?

Nei manoscritti medievali, spesso di lettura disagiata, un tal segno ricopriva un ruolo tutt'altro che secondario: dal momento che potevano averlo soltanto le vocali iniziali, esso indicava chiaramente l'inizio delle parole.

Ma l'indicazione di assenza è anche un modo per indicare l'eco della presenza.

Daniel Heller-Roazen, nel suo saggio *Ecolalie*¹⁴ spiega come ogni lingua sia destinata all'oblio. E che la resistenza di una lingua è comunque a termine.

I processi di trasformazione o nascita di una lingua custodiscono sempre traccia di quelle da cui provengono. Una eco contenuta nei segni grafici e nel respiro.

La caratteristica dei dialetti, tutti improntati alla spontanea tendenza a economizzare l'uso dell'apparato fonatorio, ha una diversa regolamentazione dei suoni aspirati da una regione all'altra, poiché insieme a elementi culturali e antropologici incidentali che ne indirizzano il divenire, poggiano su un diverso sostrato di cui tali aspirazioni devono custodire la memoria.

Nel campo della lingua *codificata* (evoluta?) secondo regole di dizione, si può osservare quanto *il respiro* possa svolgere la funzione/guida dell'*aleph*. In particolare quella di *preparare* la fonazione: ognuno di noi, più o meno meccanicamente, *inspira* e poi parla; *inspira* e poi canta; *inspira* e poi *dice la battuta*.

I respiri guidano il proprio interlocutore a comprendere gli stati d'animo e il *punto* del discorso in cui ci si trova. Eppure, è molto comune durante le *prove* di un qualsiasi atto performativo, dover *ricordare* all'attore o al danzatore di *respirare*. È solo il respiro che rende organico ogni atto, che prepara e ri-prepara i singoli *gesti* e li rende necessari l'uno all'altro. Ma soprattutto è il respiro che fonda l'ipotesi, che quel suono, quella parola o quel gesto, potranno avvenire o non avvenire.

In Vsevolod Èmil'evič Mejerchol'd,¹⁵ uno dei meccanismi centrali è l'individua-

¹⁴ Cfr. Daniel Heller-Roazen, *Ecolalie – Saggio sull'oblio delle lingue*, Quodlibet, Macerata 2007.

¹⁵ Cfr. Vsevolod Mejerchol'd, *L'attore biomeccanico*, testi inediti raccolti e presentati da Nicolaj

zione di un legame profondo tra gli snodi drammatici e le azioni degli attori. Tutte le *azioni* sono infatti caratterizzate, *anticipate* da un *otkaz* (*che si legge più o meno atcàs*). L'*otkaz* è quello che fa l'arciere prima di tirare la freccia; è quello che fa lo scattista un'istante prima del via; è quello che fa un padre violento prima di tirare uno schiaffo al figlio. O prima di trattenersi dal farlo. Se infatti l'*otkaz* è malamente tradotto dagli italiani con la parola *preparazione*, il suo reale significato è *rifiuto*. Come dire che ogni azione parte dal rifiuto, da una *scelta* a compiere un determinato atto e *non* un altro.

Se esiste una *drammaturgia* di tutte le azioni compiute e delle reazioni che esse producono, a maggior ragione ne esiste un'altra, sempre immanente e parallela, di tutte le azioni, di tutti gli atti che non saranno mai compiuti. Questi atti non nati sono comunque vivi, e influiscono sull'andamento dell'azione, così come nella vita ognuna delle nostre omissioni e dei nostri silenzi producono conseguenze. Quelle omissioni si *depositano* nel respiro e nello spazio, deviando il senso complessivo delle nostre future scelte e dei nostri futuri atti.

Parimenti qualsiasi performer deve tenere nella massima considerazione non solo le azioni che compie, ma anche la scia di tutte quelle che non ha compiuto, che renderanno il suo respiro più greve o più sottile e il suo corpo più contratto o più dinamico. Si potrebbe arrivare a dire che gli spettatori rimangono *fedeli* alla sequenza di ciò che accade al personaggio, *alle sue esperienze*, non se si trovano di fronte alla rappresentazione delle azioni compiute, ma se riescono a *riflettersi* nel *dubbio* del personaggio, che si rinnova a ogni piè sospinto, sul se compiere o meno la prossima azione; se dire o meno la prossima battuta.

Ci può essere un vantaggio, dal rendersi *cavi* e recettivi. Tale apertura tende ad amplificare la capacità di *raccogliere* i residui che ogni creazione nata e ogni creazione non nata lasciano nel mondo, arricchendo le chance dell'artista di accedere, attraverso la creazione, all'*unione con il mondo*.

Ecco un altro modo di configurare la cura di sé: mantenere il proprio corpo, a cui la mente appartiene, nella condizione spazio-temporale prolifica perché questo possa essere filtro e motore del mondo.

10. *Carattere sempre nascente della creazione*

Il tempo della creazione per me è un tempo diacronico. Ha una sua propria densità e non è misurabile con l'orologio, ma richiede un altro *misuratore*. Riesco a vedere gran parte dei frammenti di tempo e di spazio che hanno nutrito il mio immaginario durante la fase di incubazione e di creazione, ma il *periodo* in cui ogni opera si forma, dal punto di vista sensibile può essere lunghissimo anni o breve pochi atti-

mi. Il singolo atto di creazione viene concepito e realizzato all'interno di una sua unità di tempo uguale solo a sé stessa e impenetrabile dall'esterno.

Si prenda in considerazione il modo in cui T.S. Eliot parla del presente nella prima strofa dei suoi *Quattro quartetti*:

Tempo presente e tempo passato sono forse entrambi presenti nel tempo futuro e il tempo futuro è contenuto nel tempo passato. Se tutto il tempo è eternamente presentetutto il tempo è irredimibile. Ciò che avrebbe potuto essere è astrazione che rimane possibilità perpetua solo nel mondo della speculazione. Ciò che avrebbe potuto essere e ciò che è stato mirano a un solo fine che è sempre presente. Eco di passi nella memoria giù per il corridoio che non prendemmo verso la porta che non apriamo mai, nel giardino delle rose. Eco delle mie parole, così, nella vostra mente. Ma a che fine disturbando la polvere su una coppa di foglie io non so. Altri echi abitano nel giardino. Li seguiremo noi? Presto, disse l'uccello, trovàteli girato l'angolo. Attraverso il primo cancello, nel nostro primo mondo, seguiremo noi l'inganno del tordo?¹⁶

Mi sembra che il poeta voglia ricondurre il flusso del tempo all'*utilità* che il passato svolge nei riguardi del presente, dando a quest'ultimo una centralità, un *dominio* per cui l'attività psichica riconduce a esso i residui delle *esperienze vissute* e i desideri delle esperienze auspiccate, che ancora nel *presente* trovano il loro senso e ricompongono la propria identità.

È questo un tentativo di restituire complessità a una misurazione orizzontale del tempo, che però mantiene la sua natura intrinsecamente lineare, pur aggravandosi del dato soggettivo di richiedere *un misuratore* che rende i propri desideri l'unità di misura con cui apprezzare il divenire. Una sorta di *egocentrismo del desiderio*.

Diverso e più *ricco*, è il senso di complessità incluso nella concezione del *tempo mobile* di Bergson:

Non c'è, del resto, stoffa più resistente o più sostanziale. Infatti, la nostra durata non è il susseguirsi di un istante a un altro istante: in tal caso esisterebbe solo il presente, il passato non si perpetuerebbe nel presente e non ci sarebbe evoluzione né durata concreta. La durata è l'incessante progredire del passato che intacca l'avvenire e che, progredendo, si accresce. E poiché si accresce continuamente, il passato si conserva indefinitamente. La memoria, come abbiamo tentato di dimostrare, non è la facoltà di classificare ricordi in un cassetto o di scriverli su di un registro. Non c'è registro, non c'è cassetto; anzi, a rigor di termini, non si può parlar di essa come di una "facoltà": giacché una facoltà funziona in modo intermittente, quando vuole o quando può, mentre l'accumularsi del passato su se stesso continua senza tregua. In realtà, il passato si conserva da se stesso, automaticamente. (...) Conseguenza di questa sopravvivenza del passato è l'impossibilità, per una coscienza, di passare due volte per l'identico stato. Le circostanze possono ben rimanere le stesse: la persona su cui agiscono non è più la stessa, perché la colgono

¹⁶ T. S. Eliot, *Quattro quartetti*, intr. di Attilio Brilli, Garzanti, Milano 1994, p. 21

in un momento nuovo della sua storia. La nostra personalità che va via via formandosi mediante il progressivo accumularsi dell'esperienza, muta continuamente; e però nessuno stato di coscienza, anche se resta identico alla superficie, si ripete mai in profondità. Questo perché la nostra durata è irreversibile: per poter riviverne anche un momento solo bisognerebbe annullare il ricordo di tutti i momenti successivi.¹⁷

In questo frammento si legge che l'unità temporale è un *istante* che cresce su se stesso sovrapponendosi ad altri istanti. Bergson contrappone il tempo omogeneo misurabile a un tempo geometrico e dinamico che ha una *durata interiore*, che è accrescimento qualitativo continuo, e dunque refrattario a ogni forma di misurazione.

Nel *tempo della creazione*, non solo la densità e il tessuto sono *autostratificanti*, ma lo è anche il *misuratore*: ciò che mi permette di misurare e percepire il tempo in cui la creazione è stata modificata dalle cose che mi sono accadute e il tempo in cui la creazione ha modificato i miei comportamenti. Visualizzo il misuratore come una sorta di *particella minima* della memoria. Questa *particella* oscilla ininterrottamente tra il passato e il futuro delle esperienze psichiche e sensibili, ed è in uno stato di continua vibrazione. Tale vibrazione, subisce un impazzimento, una eccedenza di accelerazione in funzione di certi *oggetti* con cui entra in contatto. La bellezza, il dolore possono essere alcuni di questi oggetti. Quando l'accelerazione avviene si crea un'eccedenza di luce che lascia una scia. Tutte le scie lasciate da questa particella creano una sorta di *griglia filiforme*: una ragnatela luminosa di sensazioni e di emozioni, che diviene la struttura base del mio atto di creazione.

Penso sia questo il motivo per cui tanti scrittori vanno in giro con un taccuino in tasca. A volte bisogna in qualche modo registrare questo fenomeno improvviso, questo incontro. E così quella vibrazione eccezionale si trasforma in un frammento, un nucleo narrativo, un'immagine: anche se non so perché, so che a un certo punto quell'appunto mi servirà: so che quella vibrazione sarà uno *sgorbio* di una composizione più grande, ovvero un frammento del mio prossimo testo.

“Il gioco degli sgorbi” è tra le esperienze più formative della mia infanzia. Mio padre, che vedevo poco poiché parte integrante di un mondo professionale che lo teneva lontano da casa molte ore al giorno, alla domenica si dedicava allo *stare in casa*. Durante le sue attività, parte delle quali condivise con me e i miei fratelli, mi faceva appunto giocare agli sgorbi: disegnava un piccolo segno, uno scarabocchio, su un foglio bianco e me lo consegnava. Io dovevo tornare da lui con un disegno che contenesse quello sgorbio e che avesse *senso*. Talvolta gli sgorbi erano due o tre sullo stesso foglio. Ed io dovevo anche connetterli tra di loro. Dovevo trovare dei “ponti di senso”. Alla fine mi metteva anche un voto.

¹⁷ Cfr. H. Bergson, *L'evoluzione creatrice*, a cura di Marinella Acerra, Rizzoli, Milano 2012, pp. 202-203.

Devo a mio padre la più importante lezione di drammaturgia che abbia mai ricevuto.

Dunque la particella di memoria svolge la funzione di raccogliere e disegnare frammenti di mondo deforme nella mia memoria. Svolge la funzione di un *cursore tridimensionale* che disegna nel mio corpo di artista una moltitudine di caotiche griglie.

Il mio compito di drammaturgo è dare forma alle figure che nascono dall'incontro tra gli *sgorbi* . Declinarle nel linguaggio necessario a che possano essere leggibili.

L'identità, la forma, *l'unità* di un'opera che concretamente *viene al mondo* è appunto più verosimilmente il risultato di una scelta razionale. A un certo punto, procedo a un'operazione di *montaggio o di scavo; compongo o estrapolo* da questa ragnatela di ragnatele una forma.

Così come per il *desiderio* ,¹⁸ infatti, anche l'atto di creazione non è declinabile nella sua dimensione singolare, ma solo nella sua accezione plurale di *catena di atti* . Non posso immaginare un atto di creazione che non faccia parte di un *grappolo di creazioni* , non autosufficienti all'interno del mio corpo. Queste creazioni a grappolo (ecco l'apparente paradosso) nascono da una possibilità di abitare il tempo che è in grado, attraverso la creazione, di modificare (anche) il passato. Il tempo divora se stesso in tutte le direzioni. È sempre troppo ed è continuamente troppo poco. La qualità di questo tempo sghembo, la possibilità di abitarlo in maniera bella e prolifica è un altro significato della cura di sé.

11. Conclusioni: la solitudine

La consapevolezza del tempo e dello spazio necessari ad alimentare e a osservare le proprie *ragnatele mnemoniche* , di fatto i propri *processi creativi* , è ciò che mi dà la possibilità di custodire la mia fertilità di autore e di costruire *senso* .

Solo questo mi può consentire di scavalcare il diaframma che divide il mio mondo interiore dal mondo esterno; solo questo mi può consentire di comporre opere che cristallizzino in scelte formali *l'invocazione* di sé rispetto al mondo e del mondo rispetto a un'opera.

La forma, in verità, è solo un'opzione contingente tra le tante che potevano essere isolate nello spazio e nel tempo: ogni opera può non nascere e rimanere a uno stato *ante rem* .

La forma diviene la *responsabilità* (che mi assumo) di mettere un *punto e virgola* ai miei *flussi creativi* . La forma, incapace di racchiudere in sé il *percorso globale* e complesso del corpo e dello spirito caratterizzato dallo stratificarsi e l'auto

¹⁸ Cfr. Gilles Deleuze, *Abecedario di Gilles Deleuze* , Intervista con Claire Parnet per la regia di Pierre-André Boutang, Derive e Approdi, Roma 2005; Gilles Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?* , Cronopio, Napoli 2010.

corrodarsi di intermittenze e sovrapposizioni, blocca un fotogramma che è ogni volta, immediatamente *vecchio* ma anche necessario a dare concretezza sensibile *all'invocazione*.

La dispercezione deformante, consustanziale al mio punto di vista, è causa del mio allontanamento dal mondo e insieme motore del mio tentativo di ricongiungermi con esso.

Credo che il mondo chieda opere compiute e io mi sento profondamente inadeguato a rispondere a tale richiesta. Posso solo fingere, per sopravvivere.

Quando Giacometti dice: «Oltre tutto, finire qualcosa è semplicemente impossibile. Questa è la cosa terribile: più si lavora ad un quadro, più diventa impossibile finirlo»,¹⁹ svela che la *catena di desideri* di un artista si può tradurre solo in una *catena di incidenti formali*; una sequenza di testi, di opere incomplete.

Ogni frammento di creazione che viene *nominato* (intitolato) è solo lo spettro di un caleidoscopio modificato nella forma da tutti i cristallini che verranno, da tutte le opere future.

Il *senso di morte* che si accompagna all'apparente conclusione di un *lavoro*, il vuoto che ne resta, è apparentabile a quanto canta Lao-Tze nel celebre aforisma «Quello che il bruco chiama fine del mondo, il resto del mondo chiama farfalla».

Il mio regno è *il resto d'ipotesi*,²⁰ cioè il non luogo e il non tempo, in cui il senso e la poesia si ricongiungono in un atto conoscitivo che si fa e si disfa.

Nella misura in cui *testimone* di questo meccanismo, il pubblico è *cofondatore* dell'atto di creazione. Quando si fa *solo* spettatore, invece, ne è, inevitabilmente, il *virus*. Quello compiacente, il *killer*. Quello passivo, la pillola abortiva.

L'impossibilità di risolvere questo paradosso, il creare opere già morte o già parte di un'opera futura, è ciò che viene sovente chiamata *la solitudine dell'artista* e nulla ha a che fare con la povertà e la ricchezza, con il consenso e con il dissenso. Non so dire per gli altri, ma per quello che mi riguarda è il mio più fedele (e crudele) compagno di viaggio.

È l'oggetto stesso della *cura di sé*.

¹⁹ James Lord, *Un ritratto di Giacometti*, Nottetempom Roma 2004, p. 121.

²⁰ Cfr. *Epistolario tra Antonin Artaud e Jacques Rivière 1923-1924* in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, a cura di H.J. Maxwell e Claudio Rugafiori, Adelphi, Milano 2009 p. 25.