

[Titolo](#) || Rappresentare malgrado tutto. Il teatro di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini
[Autore](#) || Attilio Scarpellini
[Pubblicato](#) || Graziano Graziani, (a cura di), *Trilogia dell'Invisibile*, Titivillus, Pisa 2014.
[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati
[Numero pagine](#) || pag. 1 di 3
[Archivio](#) ||
[Lingua](#) || ITA
[DOI](#) ||

Rappresentare malgrado tutto. Il teatro di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini

di Attilio Scarpellini

(...) Infine, uno studio siffatto dovrebbe esaminare la grande legge che regola l'intero mondo dei giochi, al di sopra di tutte le singole regole e ritmi: la legge della ripetizione. Sappiamo che essa costituisce l'anima del gioco infantile: che nulla rende più felice il bambino dell'ancora una volta. Qui, nel gioco, l'oscuro impulso alla ripetizione agisce con una violenza che è appena minore di quella con cui opera l'istinto sessuale nell'amore. E non per nulla Freud ha creduto di scoprirvi un *Al di là del principio di piacere*. In effetti: ogni esperienza più profonda vuole insaziabilmente, fino alla fine di tutte le cose, la ripetizione e il ritorno, il ripristino di una situazione originaria da cui ha preso le mosse: —*Es liesse sich alles trefflich schlichten/ Koenn man die Dinge zweimal verrichten*" (—Tutto potrebbe essere egregiamente accomodato, se le cose potessero essere fatte due volte!) - il bambino agisce secondo questa sentenza di Goethe. Solo che per lui non si tratta di due volte, ma di cento e mille, all'infinito. Con questo procedimento egli non riesce soltanto a superare il terrore di certe esperienze originarie (...) ma anche a gustare ripetutamente nel modo più intenso trionfi e vittorie. L'adulto libera il suo cuore dal terrore e gode di una doppia felicità, raccontando. Il bambino si crea tutto ex novo, ricomincia ancora una volta da capo. Questa è forse la radice più profonda del doppio significato del tedesco *Spielen*: la ripetizione della stessa cosa è forse l'elemento comune ai due sensi della parola. Non è già un —fare come sel, ma un —fare sempre di nuovo, la trasformazione dell'esperienza più sconvolgente in un'abitudine che costituisce l'essenza del gioco.

Walter Benjamin, *Giocattolo e gioco* (da *Ombre corte*)

C'è una scultura che è tra le più belle e struggenti del primo periodo di Alberto Giacometti: è una figura nella quale si può riconoscere un'essenziale femminilità, appoggiata, più che seduta, a una leggera intelaiatura che sembra far parte del suo corpo, la testa geometrica, gli occhi tondi e sgranati, le labbra dischiuse, le spalle morbide, le braccia sottili, congiunge le sue mani scure dalle lunghe dita come per afferrare qualcosa che però non c'è, o meglio non si vede. Si chiama infatti *L'oggetto invisibile*, ma è nota anche come *Mains tenant le vide*, mani che tengono il vuoto, e, con uno slittamento ulteriore, *Ei maintenant le vide*, e adesso il vuoto. —Cerco le donne dal passo leggero - scriveva Giacometti nel 1933 - dal viso levigato, che cantano mute, la testa un poco reclinata. È afferrando, mancando, plasmando, figurando lo spazio vuoto dell'oggetto che il teatro di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini si è costruito nel tempo. Non come un partito preso formale - venendo entrambi dalla performance, il formalismo è stato loro precluso - ma dapprima inconsapevolmente, poi, con una consapevolezza sempre maggiore, nella volontà di restituire alla presenza puntuale della scena non la totalità di quel che c'è (il reale, il sensibile, l'evento) ma la contraddizione di quello che non c'è e che, per definizione, non può essere rappresentato. Si può partire da un punto qualunque della trilogia, ad esempio da quell'imitazione della morte che apre *Reality*, dove i due performer si sfidano a rendere credibilmente il momento in cui Janina Turek è caduta per strada, folgorata da un infarto. Niente di più leggero di due attori che, per l'ennesima volta, provano l'impossibile presenza del non-presente, riscoprendo una delle verità più risapute della pratica scenica: —questa volta è morto male, sembra che il pubblico mormorasse vedendo Molière che rischiava veramente di morire sul palcoscenico. Ma anche niente di più tragico di uno spettacolo che prende inizio dal punto più problematico di tutta la storia della rappresentazione, ribadendo che sì, la morte resta fuori di scena, ma la scena non può parlare altro che di essa, che continuare a evocarla e a girarle attorno, nel tentativo di afferrarla. La morte non giungerà sulla scena che attraverso il bagliore obliquo di quell'altro oggetto fondamentalmente inimitabile che è il reale.

Quando Daria Deflorian chiede ad Antonio Tagliarini: —Ma tu hai mai visto un morto per strada?, la domanda riecheggia, quasi alla lettera quella su cui si chiudeva *Rewind* (—Ma tu hai mai visto *Café Muller* dal vivo?), nessuno ha mai veramente visto alcunché negli spettacoli della Trilogia, l'essenziale sfugge sempre, mentre il suo grado di complicazione esistenziale diviene via via più assoluto, trapassando dalla concentrazione dello spettacolo alla dispersiva banalità del quotidiano, dal mito all'esperienza, dalla letteratura (*Reality* e *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* hanno entrambi all'origine due opere letterarie) alla vita. Il problema dell'imitazione della morte torna, moltiplicato, in *Ce ne andiamo* divenendo anzi il tema del suo dispositivo drammatico, con un esodo che, non a caso, sfuma nel buio totale - in un arretramento nel buio totale dei quattro attori. Ma è l'inizio di *Reality* a segnare con una sorta di cerchio di gesso il confine della drammaturgia futura e di quella passata del duo Deflorian/Tagliarini: il presunto *reality show* in cui il quantitativo doveva trasformarsi magicamente in qualitativo - facendo trasumanare dalla paranoia alla metafisica le —registrazioni della casalinga di Cracovia che per cinquantasette anni aveva metodicamente annotato, e con ostentata neutralità, ogni suo gesto quotidiano - è inaugurato dal fallimento della registrazione suprema che in sé racchiude ed inficia tutte le altre. L'inquietudine dell'inimitabile, tralucendo dal silenzio (—il silenzio della mortel evocato da Tagliarini nel momento di *Reality* che segna anche il cambiamento di registro dello spettacolo) o rientrando nello sfondo che sigilla la fine di *Ce ne andiamo...*, non vanifica soltanto la presunzione del "drammatico" (con la quale anzi torna a dialogare in maniera quasi apofatica, per via negativa) ma anche e soprattutto quella del —concettuale che lo dovrebbe sostituire. *Ce ne andiamo...* rende sensibile il buio con una delle poche azioni dello spettacolo che non vengano traviate dall'impotenza, prima ancora che dall'impossibilità, di dar veramente sostanza a un'immagine senza imitarla. Esattamente come l'ultima scena di *Reality*, con Daria Deflorian che parla nascosta dietro una coperta, riprende il carattere cerimoniale dei geroglifici teatrali, come l'avrebbe chiamato Artaud, per spostare lo sguardo da un piano all'altro, dal fallimento del visibile alla promessa dell'invisibile, e soprattutto *da uno spettatore all'altro*, perché un'azione che nessuno vede (proprio come il video di *Café Muller* in *Rewind*, presente solo nel racconto degli interpreti e nell'amplificazione sonora

che è il suo unico equivalente concreto), un ricordo che nessuno ricorda è consegnato alla memoria di riserva di Dio. (Lo dice, con esemplare semplicità, un dialogo di Cechov all'inizio di *Zio Vanja*: *Astrov*: Mi sedetti, chiusi gli occhi, ecco così e pensai: —coloro che vivranno dopo di noi tra cento-duecento anni e per cui adesso noi apriamo la strada ci ricorderanno con una parola buona? Balia, è vero che ci ricorderanno? *Marina*: Gli uomini no, ma in cambio sarà Dio a ricordarci¹). Anche la vicenda di Janina Turek, nella scena della coperta, cambia di piano: dal tentativo fallimentare di sedare la vita attraverso la contabilità della schedatura - il tentativo paradossale di *epuiser le nombre* che Albert Camus attribuisce al collezionismo di Don Giovanni² - passa a quello di consacrarne la varietà irriducibile nella paziente ripetizione di una preghiera³. Certo, questa risonanza del sacro - che dallo schermo della coperta si ritorce con un raggio obliquo sugli spettatori - è, ancora una volta, soltanto detta: come nel *film falado* di Rewind, siamo nel campo della pura *aggadah*, di una leggenda che nasce dall'oblio dell'esperienza fondamentale e dalla sua impossibilità di ripetersi in quanto tale. Siamo, o meglio restiamo, nella dialettica tra assenza e memoria del fuoco primigenio in cui Giorgio Agamben ha collocato la letteratura, ricalcando le orme di quel famoso raccontino ebraico che illustra la degradazione del mistero, dalla piena presenza a uno stupefatto oblio (del luogo, della formula, del modo di preparare Il fuoco) che tuttavia preserva in sé la nostalgia e il desiderio del mistero, trasformandosi in racconto. —... ma di tutto questo possiamo ancora raccontare la storia⁴; di tutto questo, cioè dell'oscuro cerimoniale che avviene dietro i paraventi del teatro balinese citati da Daria Deflorian in *Realitv*, con un ricordo che sa di antropologia teatrale, si può ancora raccontare la storia. Il racconto è ciò che filtra o più spesso si incaglia tra le maglie del tessuto linguistico degli spettacoli di Deflorian/Tagliarini costituito dalla trama aperta di una conversazione sommessa e continuamente esposta ai venti del quotidiano - alla digressione esistenziale, all'aneddoto, al frammento autobiografico e persino alla gesticolazione insignificante: un teatro dell'intimità che è stato già molto puntualizzato⁵, e anche stigmatizzato, vuoi per il suo carattere metateatrale - con Pirandello sullo sfondo: *Ce ne andiamo...* è stato accolto quasi come una ripresa dell'irrisolta ambiguità pirandelliana tra persona e personaggio scaturita da testi quali i *Sei personaggi in cerca d'autore* o *Questa sera si recita a soggetto*⁶ - vuoi per il suo presunto naturalismo recitativo. Presunto perché anche la petizione della quotidianità, e del suo tono colloquiale, dimesso, antidrammatico, fluttua ironicamente dalla maniera - quel modo di arrampicarsi, o di manipolare l'oggetto invisibile del linguaggio che sembra chiamare le parole sulla scena - all'impossibilità: sbottare dicendo, come accade in *Ce ne andiamo...*, —Io a casa mia non parlo così!!, significa rimarcare la distanza tra la vita e la scena (dove —è tutto così fessol), ma nel contempo ammettere che solo praticando quella distanza finzionale, l'autenticità della vita - l'oggetto di gran lunga più inimitabile - potrà condensare sulla scena una scintilla, un'essenza di verità. La finzione è rimossa soltanto nella sua assolutezza: Janina Turek che fa sbadatamente cadere il telecomando dalla poltrona, mentre Daria Deflorian la racconta (*da testo*: la scena è direttamente ripresa dal libro di Marius Szczygiel), Antonio Tagliarini che in *rzecz/cose* si sdraia a terra per lanciare un cow-boy di plastica a cavallo caricato ad elettricità in una corsa magica e sconnessa, e così facendo ripete il gesto di una pleora di infanzie per le quali l'universo ha avuto le dimensioni di un pavimento o di un tappeto - ed è precisamente in questo gesto che avviene il miracolo della reindividualizzazione dell'accumulo di oggetti senza storia che occupa lo spazio dell'installazione se se c'è un cow-boy elettrico deve poter cavalcare, se c'è un giradischi deve poter suonare (*Perfect Day* di Lou Reed...) e se c'è una malinconia delle cose (perdute, dimenticate, ammassate nei cartoni di un trasloco) ci deve essere la presenza di un attore a riattivarli. È questa la differenza, eminentemente affettiva, tra il teatro e l'arte contemporanea che l'installazione di Deflorian e Tagliarini lungi dal ridurre, accentua, ed è, ancora una volta, la presenza discreta della parola (quell'atteggiamento di —benevolenzal che la critica francese ha creduto di poter riconoscere nelle performance dei due registi italiani⁷) a esaltarla. L'arte visiva, il cinema, la letteratura possono parlare, e in modo insuperabile, *degli uomini*, ma il teatro resta l'ultima pratica artistica che si ostini a parlare *con* loro. "Non voglio comunicare un messaggio" - come disse una volta Hean Luc Godard - "voglio comunicare con qualcuno". Sulla scena si tratta di comunicare attraverso la ripetizione, che non è mai uguale a se stessa (e che dunque nega se stessa) perché la sua energia differisce da uno spettacolo all'altro, da una replica all'altra - *Reality* in questo senso, oltre a rappresentare una svolta drammaturgica (nella relazione istituita tra la precedenza della scrittura scenica che decostruisce la fissità di un testo e la costruzione a posteriori, *consuntiva*, come direbbe Gerardo Guccini⁸, di un altro testo), segna la nascita di un repertorio. Ma come orientarsi verso la ripetizione dopo aver dichiarato il proprio debito verso l'unicità della performance e della ripetibilità dell'atto scenico che oscurava lo schermo di *Rewind*, dopo aver proclamato che

¹ Anton Cechov, *Zio Vanja*, Atto I.

² Albert Camus, *Le mythe de Sysiphe*, Paris, Gallimard, 1942.

³ Questa preghiera, ferma nel flusso del mutevole, ne ricorda un'altra, compiuta attraverso il visivo dal personaggio di Smoke di Paul Auster interpretato da Harvey Keitel che fotografa ogni giorno alla stessa ora lo stesso angolo di strada.

⁴ Giorgio Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma 2014

⁵ Vedi Lorenzo Pavolini, in *Diario* su «Nuovi Argomenti», n. 2013.

⁶ Il primo a lanciare l'analogia con Pirandello è stato Renato Palazzi nel programma di sala dello spettacolo che ha debuttato al Festival Romaeuropa nell'ottobre del 2013.

⁷ Ancora Prima, Lorenzo Pavolini in cit. aveva definito "amichevole" il modo di stare in scena di Deflorian e Tagliarini.

⁸ V. Gerardo Guccini, *Tra testo e contesto. La parola a teatro tra azione e postdrammatico*, in «Quaderni del Teatro di Rorna, Dicembre 2014», pp. 2-3: —Ogni drammaturgia scritta, per riprendere la nota terminologia di Siro Ferrone, è "consuntiva". È la consuntività a dare forma drammatica al resto.

Titolo || Rappresentare malgrado tutto. Il teatro di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini
Autore || Attilio Scarpellini
Pubblicato || Graziano Graziani, (a cura di), *Trilogia dell'Invisibile*, Titivillus, Pisa 2014.
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag. 3 di 3
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

la digressione esistenziale, il racconto dislocato, o una frugale scultura di sedie, sono tutto ciò che resta del centro vuoto occupato dall'opera nell'epoca della simulazione e della riproducibilità tecnica⁹? Dopo che una diafana ballerina dalle guance di porcellana ha luttuosamente parodiato il mito della —grande arte! Come uscire, in altre parole, da —un'arte della differenza e del dispendio¹⁰ per ritentare l'economia della rappresentazione? È una domanda che, ovviamente, non riguarda soltanto il teatro di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, riecheggia in ogni punto dell'orizzonte della scena italiana dei cosiddetti anni zero. È l'originalità della loro risposta che qui merita di esser citata.

Nel dicembre del 2011, gli spettatori riuniti nella sala A del Teatro India di Roma per assistere al debutto dello studio di *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*, intuiscono che qualcosa di diverso sta accadendo: agisce nella strana simmetria tra gli attori presenti sulla scena, che non sono più due, ma tre, con Monica Piseddu seduta al centro, di profilo rispetto al pubblico, Daria Deflorian che ascolta sul fondo, dietro di lei, e Antonio Tagliarini, immobile, seduto in penombra sulla destra. Visto dall'alto sembra il disegno di un'antica pièce: la presenza di un terzo attore rompe la bidimensionalità della relazione esclusiva tra —Daria e Antonioli, la drammatizza con la sua eccezione che da una parte sembra recuperare il registro abituale della conversazione intima ma trasferendolo sotto un altro segno. Il segno in questione è quello della rappresentazione. Le parole non stanno più nel flusso dello scambio dominato dalla loro precaria titolarità, rifluiscono in un soggetto, in una parte, che le interpreta: la pressione della persona che esordisce dicendo —sono io così incazzata...- ma con me stessa delinea un a-part, un soliloquio, un personaggio. Monica Piseddu, non c'è dubbio, sta interpretando con quella sottile, ma acuminata, sporgenza dell'essere che ne fa una delle attrici più sensibili nel paesaggio della scena italiana. Ma cosa o chi sta interpretando? Quale è la storia di *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*? È la storia di chi ha davanti agli occhi un'immagine e non riesce a raggiungerla, a entrare in essa, la storia di una conformità impossibile e di un fallimento presupposto. Lo spettacolo, infatti, comincia da una *retractatio*: abbiamo deciso di non farlo, dice Daria Deflorian nel prologo, non siamo pronti, l'immagine delle quattro pensionate di Atene che nelle pagine del romanzo di Petros Markaris *L'esattore*¹¹ si tolgono la vita sullo sfondo della crisi greca, lasciando un biglietto in cui spiegano che se ne vanno per non dare altre preoccupazioni alla società, allo stato, al governo, è troppo potente (—assurda, gratuita e per di più poi inventata, anche se così simile alla realtà) per essere rappresentata dovrebbe sfondare il soffitto del teatro e precipitare sulla terra tutta insieme, in una volta sola, come un'epifania, un evento artaudiano, catastrofico e irripetibile (e catastrofico perché irripetibile). Anche la premessa sull'importanza di dire —no, derivata dal pensiero di Byung-Chul Han¹², non riguarda tanto o soltanto la rivendicazione della necessità politica della negazione, dove il suicidio, strappato alla sua natura autoreferenziale, diviene un paradossale discorso altruistico e la collera riapre il campo politico asfissiato da un eccesso depressivo di positività e di consenso: dire —no sulla scena significa tornare sul rifiuto originario della rappresentazione e sull'immagine impossibile che lo genera, ribadire che non c'è forma, parola o gesto che siano o saranno in grado di aderire pienamente all'immagine, di sciogliere la distanza che in essa continuamente si ricrea tra la presenza e la rappresentazione (anche se a volte, come dice Jakob Lenz nel racconto di Buchner, messi *davanti* all'ineffabilità del reale, —si vorrebbe possedere uno sguardo di Medusa). In questo contrasto di potenza, o meglio nella decisione rispetto a questo contrasto di potenza, si gioca, per inciso, gran parte del destino del teatro contemporaneo - *più* del reale, *meno* del reale. Ma cosa resta possibile alla fine per la prassi della scena? Due cose. La prima: trasformare la crisi della rappresentazione (che è, come lo spettacolo intuisce, una crisi anzitutto politica) in un linguaggio che proietta l'unica presenza insindacabile sulla scena - quella umana troppo umana dell'attore - fino ai limiti dell'immagine, fino incarnare la sua exteriorità, a trasformarla e, finalmente, come in *Ce ne andiamo...*, a sostituirla con un'altra immagine. *L'io è un altro* di un processo di immedesimazione che rifiutando l'illusionismo si dispiega interamente nel visibile, come un prestigiatore che lascia vedere il trucco (ma che forse ne sta già ordendo un altro di nascosto): l'attore-regista Valentino Villa, l'ultimo arrivato che chiude la simmetria dello spettacolo ed entra in scena dicendo —scusate, mi hanno chiamato per fare la quartal, gioca apertamente sulla propria dissomiglianza con una pensionata greca ultrasessantenne (alto e con la folta barba bionda, potrebbe interpretare un eroe acheo o un personaggio di Dostoevskij). Con il risultato che, da un certo momento in poi, il processo che mostrava la finzione comincia ad autocancellarsi ed è l'io drammatico a emergere dall'io attoriale, il personaggio a parlare come una persona. La seconda: l'assunzione della ripetizione come gioco in cui si ripete quello che comunque può essere ripetuto, il piacere di una presenza alla vita (e agli altri) che si rinnova, sempre uguale e sempre diversa, fino alle soglie della morte. Perché anche alle soglie della morte, persino in quella preparazione della morte che è forse l'unica azione presente in *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*, tutto quello che può essere imitato, tutto quello che può essere ripetuto, è sempre soltanto la vita. Sfuggire alla fissità è tornare a rappresentare nello spazio del gioco che rianima l'immagine, da sempre data e da sempre morta: è questo a rendere gli spettacoli di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini stranamente divertenti e stranamente commoventi, l'idea che si debba ancora rappresentare malgrado tutto.

Zante, 23 agosto 2014

⁹ Attilio Scarpellini, *Rewind del post-drammatico*, in *La differenza* (www.differenza.org) marzo 2008.

¹⁰ Jacques Derrida sul teatro di Artaud in *Prefazione* a Antonio Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000, p. XXX

¹¹ Traduzione di Andrea Di Gregorio, Bompiani, Milano 2012.

¹² Byung-Chul Han, *La società della stanchezza*, Nottetempo, Roma 2012.