

[Titolo](#) || Tra luogo “teatro” e spazio, tra realtà e reale: i ludi metafisici di Deflorian e Tagliarini

[Autore](#) || Gerardo Guccini

[Pubblicato](#) || Graziano Graziani, (a cura di), *Trilogia dell'Invisibile*, Titivillus, Pisa 2014.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati

[Numero pagine](#) || pag. 1 di 5

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

## Tra luogo “teatro” e spazio, tra realtà e reale: i ludi metafisici di Deflorian e Tagliarini

di Gerardo Guccini

Il teatro di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini impegna i due attori come persone, drammaturghi/autori e performer, e sperimenta la relatività dello spazio scenico: luogo dello spettacolo e, allo stesso tempo, contesto di realtà che comprende gli spettatori. Deflorian e Tagliarini agiscono le loro performance con l'impegnativa consapevolezza di trovarsi in uno spazio reale, analogo a una strada, a un cortile, a una stazione ferroviaria, a uno slargo urbano, a quel che volete. Sembra una banalità; teatralmente, invece, il fatto di equiparare il luogo teatrale e uno spazio qualsiasi, da ridefinire sul momento, cambia istantaneamente contesto e strutture della performance, dissolvendo l'ideale linea di demarcazione fra ciò che è al di qua e ciò che è al di là della scena. Se il luogo è considerato e vissuto in quanto —teatro, la sua particolare teatralità connota, indirizza e prevede i comportamenti di chi agisce e di chi segue lo spettacolo. Farvi una esibizione o prendervi posto, presuppone un'introduzione preliminare, più o meno approfondita o superficiale, di tecniche, competenze, convenzioni e chiavi di lettura. Diversamente, se il luogo della performance è percepito in quanto spazio di un incontro reale e transitorio, l'attore, intrecciando attorno a sé relazioni molteplici e variamente condotte, ristabilisce —a vista la teatralità del contesto. Sta a lui, mancando i modelli implicati dal luogo —teatro, ricavare la fluida realtà della scena da un agire che rinnovi il patto percettivo col pubblico. E, qui, intendo —rinnova' in entrambi i sensi dell'espressione. Si tratta, infatti, sia di attivare di nuovo l'antico rapporto d'intesa fra performer e spettatore (modalità spesso dimenticata per via dell'abitudine al mediale), che di riformularne profondamente i contenuti.

Deflorian e Tagliarini rimuovono le convenzioni teatrali con le loro identità di persone. È un gesto semplice come appallottolare un foglio. Dopo che lo hanno compiuto, però, il luogo —teatro non è più uguale a prima. Mostrando se stesso, presentandosi con il suo nome e la sua identità non sostituita, l'attore comunica che quello che sta facendo non è una rappresentazione e che la scena non è separata dalla realtà degli spettatori. Qui, nello spazio dell'incontro, l'identità di chi agisce si rapporta a quella di chi osserva, le loro quotidianità si corrispondono e gli uni riconoscono negli altri i contraenti d'un patto relazionale quale può venire stipulato nel mondo sociale. Gli attori comunicano utilizzando lo stesso linguaggio del pubblico e non si distinguono se non per le condizioni privilegiate con cui possono mostrare, senza elementi di disturbo e con agio di tempo, il proprio vivere le relazioni in atto. Pertanto, la dinamica drammatica si sviluppa a seguito d'un riconoscimento reciproco che nega il teatro in quanto dimensione separata, extra-quotidiana e linguisticamente autoreferenziale.

Deflorian e Tagliarini appaiono come se stessi non per eludere l'arte difficile di farsi visione, ma perché in questo modo, esibendo, per così dire, i contrasti dell'immediatezza quotidiana e della verità personale, disgregano la convenzionale alterità dei luoghi teatrali, stabilendo fra sé e gli spettatori uno spazio reale, dove la drammaturgia procede per addensamenti di senso, alternanze di livelli o dinamiche di gioco, operando transizioni, montaggi e alterazioni: mutamenti che, percepiti dagli spettatori, rigenerano la dimensione scenica. La drammaturgia, non più confinata nel luogo separato della rappresentazione, si produce allora nel continuo spazio-temporale della vita reale, avendo per contesto una scena dilatata che ingloba gli osservatori giungendo fin dove c'è qualcuno che guarda. Non è rettangolare o a forma di emiciclo, semplicemente non è definibile ricorrendo a parametri architettonici, ma si costituisce nello spazio reale della performance, dove viene circoscritta e definita dalla presenza degli spettatori. Se qualcuno ascolta fuori dalla porta, la scena giunge fino lì. Se nelle ultime file non c'è nessuno, i posti vuoti le sono esterni e indifferenti. La scena di cui sto parlando è relativa e continuamente modificabile, le sue strutture e funzioni procedono della riconversione drammatica della realtà liberata dalle convenzioni teatrali. È un processo strettamente contemporaneo, che prosegue «il senso di esplosione legato all'uscita [...] dell'uomo di teatro, nell'orizzonte che si chiama —mondo»<sup>1</sup>, e che però, al tempo, accenna le movenze d'una precisa tipologia dei miti generativi di luogo. Quella in cui «l'altro, lo straniero, il demiurgo si appropria [...] di un rito, disconoscendone le preesistenti appartenenze o sottomettendole a un progetto diverso di luogo»<sup>2</sup>.

Per Deflorian e Tagliarini, mostrare la propria identità non sostituita è un gesto propedeutico ed essenziale: da un lato, sospende il continuum delle convenzioni teatrali, dall'altro, introduce un continuum drammatico, che si rapporta al reale, non già per imitarlo o raccontarlo, ma per trasporlo, citarlo, adattarlo —a vista, includerlo alle relazioni in atto fra attori e spettatore. Non è certo un caso isolato. Le drammaturgie contemporanee sperimentano diffusamente l'appartenenza delle presenze e degli accadimenti scenici alle stesse fenomenologie del mondo reale<sup>3</sup>. L'esistere degli attori e quello degli spettatori, le realtà esperite dagli uni e dagli altri, e l'invasività del reale delle condizioni sociali e dell'immaginario collettivo, che filtra in ciascuno di questi elementi, stabiliscono, nel complesso, una rete relazionale articolata e complessa, che, venendo via via indirizzata dal procedere della performance, si distingue dal continuum quotidiano, non perché sfiori nel fittizio o sfoci nell'estetico - raggelandosi quindi in forma - ma perché il lavoro e la drammaturgia degli attori la modificano, ricompongono e, soprattutto,

<sup>1</sup> Raimondo Guarino, *Luoghi e azioni. Introduzione a un'inchiesta*, in Id. (a cura di) *Teatri luoghi città*, Roma, Officina edizioni, 2008, pp. 7-34.

<sup>2</sup> Antonietta Mazzette, *La metropoli consumata: antropologia, architettura, politiche, cittadinanza*, Milano, Franco Angeli, 2007, p. 38.

<sup>3</sup> Cfr. Gerardo Guccini (a cura di), *Linguaggi di realtà*, «Prove tu drammaturgia», n. 2/2011.

[Titolo](#) || Tra luogo “teatro” e spazio, tra realtà e reale: i ludi metafisici di Deflorian e Tagliarini

[Autore](#) || Gerardo Guccini

[Pubblicato](#) || Graziano Graziani, (a cura di), *Trilogia dell'Invisibile*, Titivillus, Pisa 2014.

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati

[Numero pagine](#) || pag. 2 di 5

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

concentrano in uno spazio-tempo dove i processi esperienziali procedono per salti intuitivi, strappi e accelerazioni. *Rewind e Reality* hanno per oggetto i percorsi percettivi, conoscitivi e scenici, che hanno portato alla composizione di tali performance, mentre *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* include, a partire da questa stessa dinamica postdrammatica, il gesto antico del dramma: incarnare ombre. Quattro pensionate greche morte suicide, Ekaterini Sehtaridi, 70 anni, Angheliki Stathopoulou, 66 anni, Loukia Charitonklou, 68 anni, Vasiliki Patsi, 63 anni, affiorano in forma interpretativa dagli interstizi d'un parlare che affronta le loro storie avvicinandole al vivere dello spettatore italiano anni di crisi.

All'inizio di *Rewind. Omaggio a Café Muller di Pina Bausch*, Daria e Antonio - i personaggi hanno i loro stessi nomi - discutono intorno alle proprietà di due sedie metalliche apparentemente identiche. Antonio sostiene che una di queste, comprata a caro prezzo su ebay, è una delle mitiche sedie che ingombravano lo spazio scenico di *Café Muller*, l'altra è stata appena raccattata dal retro. La questione è: sono «simili» o sono «uguali»?

Due attori, due oggetti: una stessa problematica per entrambe le coppie. Come le sedie, Daria e Antonio personaggi sono simili o sono uguali a Daria e Antonio persone? Le sedie, come si scoprirà poco dopo, sono decisamente uguali poiché Pina Bausch non aveva utilizzato sedie metalliche, ma di legno. Nessuna delle due è dunque il reperto d'un spettacolo di storica importanza. Più complessa, la stessa questione riferita agli attori.

Daria e Antonio persone si raccontano attraverso i proprio equivalenti scenici. Daria Deflorian ricomponne in forma di famiglia un proprio pantheon mitico: oltre alla Bausch (la madre), ci sono Pasolini (il padre), Marilyn Monroe (la sorella), Johnny Depp (il fratello). Antonio Tagliarini racconta la sua formazione di danzatore. Entrambi ricordano, a partire da *Café Muller*, che guardano in video, episodi infantili, aneddoti, preferenze, miti pop (Mastroianni e Madonna), un film entrato a far parte dell'immaginario collettivo: *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick. Soprattutto per Tagliarini è chiaro il percorso che congiunge la persona al personaggio: scegliendo di intraprendere un lavoro teatrale, il danzatore Tagliarini si famigliarizza con il dire scenico affrontando un argomento iscritto nel proprio immaginario artistico: *Café Muller* di Pina Bausch. Il teatro vissuto da Daria Deflorian resta fuori scena. L'attrice evita di confondere o annacquare il personaggio del compagno, affiancandogli una trasposizione di se stessa altrettanto raccontata. È, infatti, il personaggio di Tagliarini che compra la supposta sedia originale di *Café Muller* e che, sostenendo i pregi del reperto, trasmette a Daria l'ipnotica fascinazione per l'oggetto. Una sua battuta chiarisce il valore mitopoietico che lo storico spettacolo di Pina Bausch ricopre nel contesto di questa drammaturgia. Dice Tagliarini: «Ti rendi conto... da qui tutto ha avuto inizio!». *Café Muller* non è stato il primo spettacolo di teatro danza, tendenza che assume le forme che oggi le riconosciamo a partire dal 1977 con un altro lavoro ideato e coreografato da Pina Bausch: *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper 'Herzog Blaubarts Burg (Barbablù. Ascoltando una registrazione dell'opera di Béla Bartók "Il castello del Duca Barbablù")*. Tuttavia, è solo con gli spettacoli dell'anno seguente *Kontakthof* (1978) e, per l'appunto, *Café Muller* (1978), che si affermano a livello internazionale le modalità di questa tendenza di svolta, che intreccia alla formalizzazione coreutica l'identità reale dei danzatori. Questi contribuiscono, infatti, alla definizione del lavoro complessivo apportando in corso d'opera diversi contributi personali: idee, immagini, movimenti, musiche e piccole azioni improvvisate. Il «tutto» che, come dice Tagliarini, inizia con il teatro danza di Pina Bausch include dunque anche le drammaturgie dello stesso Tagliarini e Daria Deflorian e, in particolare, lo spettacolo su *Café Muller*, la cui concezione, non solo integra autobiografia e performance, ma riprende con fedeltà specularla la struttura dell'opera alla base del nuovo genere: *Blaubart*.

*Rewind* potrebbe recare, appena mutato, lo stesso sottotitolo di questo spettacolo di svolta. «*Ascoltando una registrazione dell'opera di Béla Bartók "Il castello del duca Barbablù"*», diventerebbe qui: «*Ascoltando una registrazione-video della pièce di Pina Bausch Café Muller*». Non solo, a *Blaubart* rimanda anche lo stesso titolo *Rewind* (—riavvolgere). L'atto di riavvolgere il nastro in un riproduttore di cassette richiama infatti sia le interazioni fra gli attori/ personaggio e il video di *Café Muller* (dice Daria: «Guarda la Rossa si sta baciando..., me lo fai rivedere questo bacio..., fai rewind?») che l'elemento Sonoro di *Blaubart*, dove

il nastro magnetico su cui è registrata la composizione bartokiana viene interrotto, riavvolto, fatto ripartire di continuo, tra lo stridore dell'apparecchio che lo riproduce, trascinato, spostato, urtato, e il respiro di fatica e angoscia di chi lo manipola, i pianti, le risa, i mugolii degli altri interpreti.<sup>4</sup>

I commenti di Daria e Antonio sovrappongono al video di *Café Muller* una lettura che riflette le linee-guida dei loro spettacolo. Le azioni dei danzatori vengono infatti considerate manifestazioni di relazioni interpersonali e valutate col metro che si riserva ai comportamenti, agli impulsi e agli affetti della vita quotidiana.

*Guardando il video poi Daria mette bruscamente il video in pausa. DARIA – Ma..., lei ha abbracciato un altro!*

ANTONIO - Ha abbracciato un altro..., ha abbracciato il danzatore di Pina Bausch, il biondo, Dominique Mercy.

DARIA - Sarà anche il danzatore di Pina Bausch, ma l'altro le ha spostato le sedie, ha fatto di tutto per lei, è stato tranquillo, non l'ha giudicata, ha preso gli occhiali, è caduto, poi entra —il danzatore di Pina Bausch e lei lo abbraccia!

---

<sup>4</sup> Elena Cervellati, *La danza in scena. Storia di un'arte dal Medioevo a oggi*, Milano, Mondadori, 2009, p. 159.

Titolo || Tra luogo “teatro” e spazio, tra realtà e reale: i ludi metafisici di Deflorian e Tagliarini

Autore || Gerardo Guccini

Pubblicato || Graziano Graziani, (a cura di), *Trilogia dell'Invisibile*, Titivillus, Pisa 2014.

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 3 di 5

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

La drammaturgia di Deflorian e Tagliarini è intessuta di elementi mitopoietici e sentenze metateatrali, che, parlando di teatro, porgono sottotraccia il senso riposto dello spettacolo, le sue intime aspirazioni. Dice Daria: L'inizio...

L'inizio. L'inizio delle cose a me piace sempre, di qualunque cosa... come quando vado a teatro, mi piace l'inizio, ma non dello spettacolo. Tutto il prima, arrivi, conosci tutti, saluti, poi entri in sala, il brusio, la gente che chiacchiere, ti siedi, appoggi la borsa... [...] (*gesto delle luci che si abbassano*) tutti corrono al loro posto, arriva il buio, poi lo spettacolo (*gesto come per dire, non è niente di che...*)

Sono parole pronunciate come a caso, parlando in libertà, però il loro senso esplicita una concreta *mise en abime* fra spettacolo della vita e vita dello spettacolo. Ne ricaviamo che il mandato di questa drammaturgia è captare la realtà che formicola, a teatro, negli interstizi, nelle intrusioni, negli errori, fra i margini, dove la coscienza liminare dello spettatore viene, ogni volta, riportata all'intuizione di sé da esperienze sfuggenti e immediate come, ad esempio, affezionarsi alle manifestazioni del vivere prima del buio in sala oppure eccitarsi scoprendo più aspetti e identità in una stessa persona. Completa il pensiero di Daria sull'«inizio delle cose», l'osservazione di Antonio sull'apparizione fuori scena dell'anziano Marcello Mastroianni dopo la rappresentazione de *Le ultime lune* di Furio Bordon:

Mi piace il momento degli applausi. Il momento in cui finito lo spettacolo, gli attori escono fuori per salutare il pubblico. Perché in quel momento vedi la persona. Ricordo che ero a Modena, al teatro Storchi e ho visto l'ultimo spettacolo di Marcello Mastroianni. Dello spettacolo ricordo poco, un rumore di ciabatte... beh finisce lo spettacolo e sul palco esce lui, da solo, a prendere gli applausi. Lui, Marcello Mastroianni... e io ho cominciato a piangere come un bambino.

Le considerazioni di Daria e Antonio dichiarano la fascinazione per le realtà che sporgono dalla finzione scenica, e, nello stesso tempo, strutturano la drammaturgia di *Rewind*, che, per l'appunto, inizia e poi si avvia a conclusione con questi riferimenti al prima e al dopo dello spettacolo

Testo e performance, da un lato, eludono l'occultamento del vissuto e l'esibizione del fittizio, mettendo in scena lo stesso percorso della realizzazione spettacolare, dall'altro, evitano il rischio di formalismo comportato da questa operazione, consegnando allo spettatore storie, esperienze, oggetti mnemonici e costruzioni dell'immaginario. E cioè, in una sola espressione, —comunicando. Il fine di queste drammaturgie riprende, in fondo, il mandato originario del dramma imitativo, che, trasponendo comportamenti, modalità logiche e stati affettivi, era tenuto a veicolare tematiche e problemi avvertibili come propri dalla generalità degli spettatori. Se *Rewind* condivide dinamiche di gioco che oscillano fra immediatezza percettiva e alterazione drammatica *Reality*, pur conservando le strutture e i percorsi del precedente lavoro, affronta l'esplorazione d'un diverso rapporto, che riguarda l'identità antropologica dell'individuo sociale. Mi riferisco alla fondante relazione fra realtà e reale. Costante, in questi lavori, l'attitudine a costruire lo spettacolo in quanto *mise en abime* di gesti, opere o destini, che, rispecchiandosi gli uni negli altri, replicanz nella dimensione circoscritta della performance la pluralità del vivere. *Rewind* mostra un lavoro scenico che procede dalla visione d'un altro lavoro scenico, *Reality* precipita nell'ossessione che ha infiltrato la vita della sua protagonista assente: Janina Turek. Lo spettacolo non nasce da un intento dimostrativo o da un'impostazione concettuale, ma reperisce in itinere, durante la fase delle ricerche e quella delle prove, parole e situazioni che intrecciano l'esistenza conclusa di Janina Turek al vivere in presenza dei due attori/drammaturghi. La teatrologia contemporanea parla dei —testi consuntivi che non preesistono allo spettacolo ma vengono prodotti nel corso del processo compositivo<sup>5</sup>. Il lavoro di Deflorian e Tagliarini evidenzia come al carattere consuntivo dei testi corrispondano sensi altrettanto consuntivi. Comporre modellando l'instabile materia dalle relazioni interpersonali, non descrive, insomma, soltanto una dinamica formale, ma illustra modi di pensare percepire aperti, che procedono per multipli senza sottostare a principi gerarchici interni: né all'autorevolezza dei testi né all'autorità l'un regista. Sono aspetti che ricordano la concezione rizomatica del pensiero esposta da Gilles Deleuze e Felix Guattari in *Mille piani*, la seconda parte dell'*Antidipo*<sup>6</sup>. A differenza di questa, però, il procedere delle drammaturgie consuntive prevede punti di entrata e di uscita ben definiti. I primi sono decisi da incontri elettivi, che fanno scattare la scintilla della messa in relazione con l'altro da Sé: la visione di *café Muller* (e, forse, di *Blaubart*) e l'essere venuti a conoscenza dell'abnorme produzione diaristica di Janina Turek. I secondi vengono orientanti, non tanto da una progettualità funzionale, quanto dall'impulso a comunicare il senso delle esplorazioni compiute attorno all'argomento. Il processo di *Reality* è avviato dalla lettura di un articolo di Mariusz Szczygiel sui diari della polacca Janina Turek.

Dal 1943 ai 2000, senza interruzioni, Janina Turek aveva registrato: quante telefonate a casa aveva ricevuto e da parte di chi (38.196); quante volte aveva telefonato a qualcuno (6.257 volte); dove e chi aveva incontrato per caso e salutato con un —buongiorno) (23.397); quanti appuntamenti aveva fissato (1.922); quanti regali aveva fatto, a chi e di che genere (5.817):

<sup>5</sup> Le nozioni di —drammaturgia preventiva e —drammaturgia consuntiva sono state avanzate da Siro Ferrone in vari contributi fra cui *Drammaturgia e luoghi teatrali*, in *Il castello di Elsinore*, 1988, n. 3, e *Drammaturgia consuntiva*, in AA VV, *Non cala il sipario*, Bari, Laterza, 1992.

<sup>6</sup> Cfr. Gilles Deleuze, Felix Guattari, Introduzione. Rizoma, in Id., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, introduzione di Massimiliano Guareschi, Roma, Castelvecchi Editore, 2006, pp. 34-66.

Titolo | Tra luogo “teatro” e spazio, tra realtà e reale: i ludi metafisici di Deflorian e Tagliarini

Autore | Gerardo Guccini

Pubblicato | Graziano Graziani, (a cura di), *Trilogia dell'Invisibile*, Titivillus, Pisa 2014.

Diritti | © Tutti i diritti riservati

Numero pagine | pag. 4 di 5

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

quanti regali aveva ricevuto (10.868); quante volte aveva giocato a bridge (1.500); quante volte aveva giocato a domino (19); quante volte era andata a teatro (110); quanti programmi televisivi aveva visto (70.042), e via discorrendo<sup>7</sup>.

Non è questo il luogo in cui riassumere la ricerca compiuta da Deflorian e Tagliarini intorno all'enigma d'una vita che si è svolta spiandosi. D'altronde il loro testo è, in qualche misura, un racconto in forma dialogica del loro percorso. Va piuttosto osservato, per meglio cogliere l'agire della *mise in abime* al livello della composizione drammatica, come, all'interno del lavoro spettacolare si sia riprodotto un interrogativo che i diari della Turek avevano lasciato in sospeso, pur evocandolo, si può dire, ad ogni dato riportato: di quale dimensione del reale sono sintomo e parte i frammenti di realtà che si ripetono nella vita quotidiana, perpetuando categorie indifferenti a emozioni e valori (i cibi mangiati, le persone incontrate, i regali ricevuti e fatti, eccetera)? La risposta di Janina Turek trapela da una serie di cartoline non spedite scritte per se stessa, che affianca la voce dell'io agli impersonali dati di realtà riportati nei diari. Cito dal testo di Mariusz Szczygiel:

[Appunta] su una cartolina scritta alla vigilia del suo sessantunesimo compleanno: «Ho trovato la compagna della solitudine: una mosca. Ogni volta che mangio qualcosa, o quando fa molto caldo, lei svolazza per la stanza. È con me da qualche settimana ormai». Due anni più tardi: «Di domenica sono quasi sempre sola. Il tempo scorre silenzioso, non voglio niente, non aspetto niente. Tutto sarà come deve essere, non tenterò più di ribellarmi». Un anno dopo: «Quante sono le donne che vivono in perenne attesa, tagliate fuori dal mondo? Vivo, o fingo di vivere? Tutti questi appunti, queste statistiche non saranno solo un modo per ingannarmi? Se smettessi di scrivere, dovrei ritornare a me stessa». La cartolina scritta a sei mesi dalla morte: «Sono sul confine tra la vita e la morte. A settantotto anni e mezzo non è più il caso di prendere la rincorsa, sarebbe bene iniziare a frenare. Ho sofferto molto nel corso della mia esistenza. La metafisica mi ha assecondato quasi sempre, a volte non è stato facile contenerla. Volevo amare, ma desideravo anche essere amata. Ed è lì che ho trovato delle difficoltà enormi. Risultato... La solitudine!!!»<sup>8</sup>.

Deflorian e Tagliarini si muovono attorno ai dati diaristici, visitandone implicazioni e silenzi, e utilizzano i testi delle cartoline per avvicinare la protagonista assente. Lo spettacolo inizia con una prova della scena della morte di Janina Turek: mostrare la prova di un fatto elude il carattere fittizio del rappresentare, però, di questa tradizionale dinamica, raccoglie le funzioni narrative, consentendo l'includere al patto percettivo fra pubblico e performer vicende e profili umani. In questa drammaturgia, le *dramatis personae* non vengono trasposte in forma di personaggio, ma infiltrano la performance in quanto suo argomento: punto di partenza e d'arrivo di minuscole traiettorie performative, che ricamano la superficie dello spettacolo disegnandovi punti reciprocamente incorporati, ma che, nell'insieme, esprimono una vita, un'identità, una sensibilità. Applicando questo raffinato puntinismo teatrale, Deflorian e Tagliarini strutturano diverse situazioni in cui ipotizzano, a partire dai dati riportati dai diari, concreti scenari di realtà. Chi era quella persona incontrata (forse Kantor)? Chi sedeva al tavolo apparecchiato?

Così come il provare una scena, anche immaginare alla presenza del pubblico è un'operazione reale che annetta alla performance vicende e situazioni. Le circoscritte realtà da cui provengono i dati riportati nei diari, la persona che ha conosciuto le prime e registrati i secondi, divengono per Deflorian e Tagliarini oggetti d'un esperire che consegna alla scena tracce, sedimenti e sintomi del propria prodursi. Sicché, fra i singoli dati e i relative contesti di realtà, i diari e la diarista, la performance e il vivere che vi si raccoglie e tramanda, si stabiliscono relazioni speculari e analoghe. In esse, ciò che è enunciato, fissato e integralmente trasmesso (dato, diario o performance), annuncia un esistere la cui pienezza è altrove. Anche qui, come in *Rewind*, il senso della performance è affidato a una sentenza meta-teatrale. Dice Daria, al termine del lavoro:

A Bali si dice c'è uno spettacolo di danza che avviene tutto dietro ad un telo. Per mesi i danzatori si preparano, studiano tutti i movimenti dei polsi, delle dita, delle caviglie, delle anche, sincronizzano i movimenti degli occhi... il giorno dello spettacolo impiegano ore per truccarsi, trasformando il loro viso in un maschera imperturbabile e poi indossano i pesanti, elaborati e coloratissimi costumi. Quando tutto è finito, arriva il pubblico dai villaggi intorno e la danza comincia dietro il telo. Perfetta. Gli spettatori guardano rapiti. (*pausa*) Cosa vedono?

*Reality* invita lo spettatore a un gioco percettivo divertente e leggero, in cui le cose ascoltate e le azioni viste mutano continuamente natura (sono invenzioni o descrizioni? rappresentazioni o fatti reali?), ma, così facendo, lo spettacolo semina consapevolezza inquietanti. Ammettere o avvertire i limiti del vedere e la sua impossibilità di garantire, da solo, l'accesso alla visione, non è che un passo. Al di là del velo, infatti, il reale si configura come relativo, molteplice e, a sua volta, parziale e limitato: una costellazione di mete che, raggiunte, ci riportano al punto di partenza. Il reale dei dati diaristici è la realtà circoscritta in cui si sono prodotti gli eventi rubricati. Il reale, che lo spettacolo manifesta, consiste in intrecci di vite trascorse e presenti. Il reale dei diari è la persona che li ha scritti: insondabile, profonda e inesauribile come l'esistere delle cose. Noi stessi siamo, dunque, la metafisica dei nostri singoli atti, il loro *ade vivo* e massimo orizzonte. C'è, in *Reality*, un momento in cui Daria Deflorian si avvicina Janina Turek fino a specchiarsi nei suoi lasciti morali e verbali. È quanto di più vicino all'interpretazione del personaggio, che questa drammaturgia possa concedere. Un passo più in là e, nel dire in prima persona le parole di altri, l'attrice/drammaturga violerebbe un confine fra persone, sarebbe ciò che non può essere, Janina Turek. Non è detto che il let-

<sup>7</sup> Mariusz Szczygiel, *Reality*, Roma, Nottetempo, 2010, p. 11.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 34-35.

Titolo || Tra luogo “teatro” e spazio, tra realtà e reale: i ludi metafisici di Deflorian e Tagliarini

Autore || Gerardo Guccini

Pubblicato || Graziano Graziani, (a cura di), *Trilogia dell'Invisibile*, Titivillus, Pisa 2014.

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag. 5 di 5

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

tore si accorga di questo passaggio, incancellabile invece nella memoria dello spettatore. La transizione viene annunciata da uno spostamento degli assi relazionali: «(Daria porta fuori lo zerbino, le chiavi e la borsa, rientra e parlando direttamente con il pubblico». Il discorso prosegue raccontando l’instancabile relazione diaristica della Janina Turek:

748 quaderni. Tutti i giorni per 57 anni, senza interruzioni. Scritti possibilmente con lo stesso inchiostro. Possibilmente blu scuro. Stessa calligrafia, dal 1943 al 2000. Sfogli tutti i quaderni e non trovi una pagina fatta con noncuranza, fretta, imprecisione.

Secondo una logica narrativa lineare e progressiva, la descrizione dell’attività diaristica di Janina Turek dovrebbe trovarsi all’inizio dello spettacolo, invece, il puntinismo drammatico di Deflorian e Tagliarini la colloca nei pressi della conclusione, alla p. 14 di un dattiloscritto che, di pagine, ne conta 16. C’è una ragione. Quando Daria tratteggia i diari di Janina Turek e poi precipita nel personaggio, assumendone la posizione seduta in poltrona, si è già immersa nella vita dell’argomento, così, il suo dire si anima in modo credibile sia per il pubblico che per se stessa. Anziché narrare, l’attrice trasmette le emozioni di chi, considerando determinati fatti e scelte, avverte in sé la molla che li ha causati e, avvertendola, si immedesima nella loro matrice umana. Nel teatro delle narrazioni postdrammatiche, il personaggio appare, s’affaccia alla soglia d’una scena rifondata dalle relazioni dirette fra performer e spettatori, quando (ma non è che un attimo) l’uno e gli altri attori e spettatori dimenticano se stessi pensando l’altro di cui si dice. Dopo *Reality*, *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* includerà alle azioni degli attori/ persona (oltre a Daria e a Antonio, anche Monica Piseddu e Valentino Villa) una più evidente e segnalata presenza del —personaggio interpretato. Non si tratterà, però, d’un ritorno alle convenzioni rappresentative, ma del riemergere di quel rapporto d’empatia coi morti che distingue le origini rituali del teatro.