

[Titolo](#) || Deflorian/Tagliarini, l'immedesimazione senza personaggio
[Autore](#) || Renato Palazzi
[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](#) ||

Deflorian/Tagliarini, l'immedesimazione senza personaggio

di Renato Palazzi

E per lo meno dai tempi dei *Sei personaggi in cerca d'autore* che il teatro si sforza di uscire dalle strutture chiuse del teatro stesso, portando allo scoperto le convenzioni della rappresentazione, svelandone e denunciandone gli apparati illusori. Dalla seconda metà del Novecento, in special modo, si è sviluppata la tendenza a superare i meccanismi della finzione, alla ricerca di quella che forse, in mancanza di altri termini più appropriati, si potrebbe definire la verità della vita, o la nuda verità umana dell'attore.

Come antidoto all'artificio, alcune delle correnti più innovative della scena contemporanea hanno soprattutto tentato, per varie strade, di catturare l'andamento imprevedibile e accidentale dell'esistenza reale. Per quanto riguarda la recitazione, in particolare, molti hanno puntato a riprodurre e ricalcare la casualità, la naturalezza di una banale conversazione quotidiana. E hanno operato, a questo scopo, su quel nodo tuttora irrisolto di qualunque costruzione teatrale che è la mimesi interpretativa dell'attore, il suo diventare altro da sé, con tutto ciò che ne consegue per quanto riguarda la necessità di ricorrere a costumi e scenografie, che congelano la vita in una rigida gabbia formale.

Ma si può arrivare a pilotare il caso — il «bastardo della vita», come lo chiamava Kantor, che attribuiva a questo fattore un ruolo fondamentale nelle sue creazioni — programmaticamente e intenzionalmente, dunque in modo niente affatto casuale, senza incorrere così in un nuovo tipo di finzione? E qual è l'esatta linea di confine fra il parlare e il recitare, fra un normale scambio di informazioni tra comuni individui e un'esibizione in palcoscenico? È soltanto una questione di emissione vocale? O il concetto di recitazione è comunque connesso al proiettarsi in quel —doppiol esteriore di noi Stessi immaginato da un autore?

A questi problemi si sono date via via le più varie soluzioni, dagli artisti dell'happening che sostituivano all'azione dotata di senso compiuto delle sequenze di avvenimenti accostati senza logica apparente, a Kantor, che cancellava l'identità dei personaggi trasformandoli in metaforici morti senza memoria e senza scopo. Lo stesso Kantor, per evitare le trappole dell'interpretazione si affidava d'altronde non ad attori professionisti ma a pittori, scrittori, studiosi. Boh Wilson, ai primi passi, lavorava con un ragazzo sordomuto. Armando Punzo ha fatto dei carcerati di Volterra i diretti protagonisti di quel particolare dramma che è la loro vita. E lo stesso risultato, grosso modo, ha ottenuto Pippo Delbono con la sua compagnia di disabili emarginati.

Credo che Daria Deflorian e Antonio Tagliarini abbiano affrontato questi temi da una prospettiva piuttosto insolita e nuova, fornendo ad essi una risposta del tutto personale. Prima ancora di individuare un proprio specifico percorso nella direzione desiderata, i due sembrano essere stati — per gusti e propensioni artistiche — i naturali portatori di un'innata vena anti-drammatica, anti-istrionica, anti-naturalistica, sostanzialmente concettuale ma non esente da una certa virtuosistica vocazione a destreggiarsi tra la ricerca della sincerità e la tentazione del pezzo di bravura.

Lei è un'attrice-autrice-regista dalla sensibilità inquieta, da sempre attenta a progetti di scomposizione e ricomposizione della sintassi teatrale, istintivamente incline ad abbassare i toni, a tratteggiare sottili smarrimenti esistenziali, ironicamente sgomenta, lucidamente perplessa, portata a una presenza scenica defilata, ingannevolmente quasi dimessa. Lui, che di formazione non è neppure attore in senso stretto, che proviene dalla danza, e dunque alla parola meramente detta, non recitata, eminentemente colloquiale ci arriva senza sforzo, quasi per moto proprio. Il loro incontro è comunque tale da innescare una particolare dialettica di intelletto e sentimento, gesto e logos, una sintesi libera da schemi precostituiti, avulsa da qualunque esigenza di stilizzazione.

Ma Daria e Antonio hanno avuto il grande merito di non fermarsi a questo dato immediato, per così dire epidermico. La peculiare originalità, e per certi versi l'unicità del loro lavoro consiste proprio nell'aver perseguito l'obiettivo stabilito in modo sistematico, attraverso un itinerario che era stato forse più o meno chiaramente previsto dall'inizio, ma che è andato indirizzandosi nella direzione desiderata passo dopo passo, attraverso una graduale progressione che si è via via rivelata di spettacolo in spettacolo. La singolarità della loro esperienza consiste nel fatto che i due performer, prima ancora di badare al singolo risultato, sono riusciti a mettere a fuoco un metodo, una visione d'insieme.

Loro non cercano di risolvere il problema volta per volta, intervengono in un certo senso all'origine. Non si limitano a correggere gli effetti di una recitazione che avvertono falsa, inefficace, imprimendole semplicemente un andamento più spigliato, ma si sforzano di risolvere la questione alle radici, lavorando drasticamente sulla scelta dei materiali cui applicarsi. Per non trovarsi a interpretare — cioè a imitare, a riprodurre situazioni pre-esistenti — eliminano in partenza qualunque situazione esterna a loro stessi e al loro puro stare in scena. Aboliscono il racconto, e con esso il concetto stesso di rappresentazione.

In *Rewind, omaggio a café Muller* di Pina Bausch, assunto a emblema di un'epoca, a punto di riferimento di una generazione — azzerano la struttura in sé dello spettacolo, che in questo caso non c'è proprio, è soltanto commentato, evocato verbalmente. Anzi, c'è, ma non lo si può seguire, perché non viene mostrato, se ne parla soltanto. Se ne parla come si parlerebbe di qualunque altra cosa, di politica o di sport, senza alcuna intenzione di dare una forma strutturata a questo scambio di ricordi e sensazioni.

Rewind si basa su una doppia negazione, perché *Café Muller* non l'hanno visto loro — o almeno, non l'hanno visto dal vivo — e non lo vede il pubblico. Probabilmente le sue immagini scorrono sullo schermo di un computer — che non a caso è un

Titolo || Deflorian/Tagliarini, l'immedesimazione senza personaggio
Autore || Renato Palazzi
Pubblicato || Graziano Graziani, (a cura di), *Trilogia dell'Invisibile*, Titivillus, Pisa 2014.
Diritti || © Tutti i diritti riservati
Numero pagine || pag. 2 di 3
Archivio ||
Lingua || ITA
DOI ||

comune strumento di lavoro, l'oggetto più anonimo, più Vicino a un normale uso quotidiano che si possa immaginare — ma il computer è girato dalla parte dei due attori, quindi gli spettatori non sanno cosa mostri. Le uniche azioni in qualche modo connotate teatralmente sono gli interventi a disporre e ridisporre nello spazio alcune sedie, che si richiamano allusivamente a quelle usate dalla Bausch, ma che per altro sono semplici seggioline da ufficio, ovvero quanto di più lontano dal mondo della coreografia di Wuppertal. Sono comunque delle azioni minimali, prive di qualunque risalto espressivo.

Rewind non è una riflessione critica, non è una variazione sul tema. È soltanto, se proprio si vuole etichettarlo in questo senso, un omaggio a un'altra grande deformalizzatrice del teatro e della danza, una che mina le basi stesse dei codici del balletto a favore dell'interiorità e dei vissuti dei suoi danzatori: e questo tributo simbolicamente si intreccia col personale percorso dei due performer, con le loro vicende di vita, di lavoro, di amori, in un autentico manifesto di un teatro dell'auto-esternazione, una eloquente dimostrazione di come una (falsa) confessione privata possa assurgere a vera e articolata autobiografia collettiva.

Si avverte, tuttavia, che il processo è ancora in una fase iniziale: si parla di *2001: Odissea nello spazio*, si parla di Marilyn vista da Pasolini, dell'assassinio di Kennedy, dei rispettivi ricordi dell'infanzia. C'è un momento molto bello in cui Daria, discutendo, di innamoramenti, si alza e va verso il pubblico come per dire qualcosa, ma poi tace. La coincidenza fra persone e personaggi è totale e assoluta. Però i due sentono ancora la necessità di aggrapparsi a dei momenti teatrali in qualche modo canonici, di sostenere i propri tragitti interiori con delle piccole invenzioni estranee ad essi — la danzatrice in tutù, il pezzo della sala d'attesa del dottore — che rimandano a una costruzione drammaturgica più strutturata, spezzando per certi versi la —verità dei loro racconti.

Questo aspetto viene completamente superato nel duplice approccio ai diari di Janina Turek, la donna polacca che per oltre quarant'anni annotò ossessivamente in 748 quaderni i dettagli più insignificanti delle proprie giornate: i suoi impassibili inventari mentali sono al centro dello —studiol intitolato *rzeczy/cose* e quindi dello spettacolo *Reality*. Il primo era un semplice catalogo di vecchi oggetti — rigorosamente numerati e indicati in un elenco appeso al muro — che venivano estratti a uno a uno dagli scatoloni nei quali erano contenuti, e suggerivano ai due performer commenti a ruota libera, memorie personali, collegamenti con circostanze pubbliche o scorci della propria vita. Il secondo era una riflessione sull'origine e la natura dei diari stessi, un tentativo di mettere in relazione i minuti avvenimenti descritti — persone incontrate, telefonate ricevute, cibi consumati durante pasti — col più ampio quadro storico che si coglieva sullo sfondo, l'occupazione nazista di Cracovia, l'avvento del regime sovietico.

La novità di queste due esperienze, rispetto a *Rewind*, era che in esse l'intimità dei performer si intrecciava con un embrione, un accenno di personaggio, la stessa Turek, evocata indirettamente, lasciata in sottofondo come un'ombra. È interessante, in questo caso, constatare come essa venisse tratteggiata trasversalmente, quasi di sfuggita, senza che mai prendesse corpo alla ribalta. In *rzeczy/cose* la sua presenza era chiara, ma labilissima: Janina veniva ricordata soltanto attraverso degli oggetti — dischi, libri, fotografie, giocattoli, indumenti — che non erano neppure suoi, che provenivano dai cassetti di Daria e Antonio, o che erano stati comprati apposta in qualche mercatino, ma che sarebbero potuti appartenere a lei, che sollecitavano domande su quali oggetti fossero stati trovati nella casa della donna dopo la sua morte. Un perfetto esempio di sottotesto stanislavskiano, ma come sottrotto alle sue funzioni, senza testo, senza un'entità stabilita da incarnare, e in definitiva senza Stanislavskij e il suo lavoro sull'attore.

In *Reality* il personaggio di Janina era già decisamente più presente: si parlava di lei, ci si poneva il problema di come eventualmente rappresentarla, si evidenziava la totale inadeguatezza del teatro a riprodurre la fine improvvisa — avvenuta per strada, in seguito a un infarto — e in generale a penetrare nel segreto della sua esistenza, così come in quella di qualunque essere umano. Ma intanto il microcosmo affettivo della donna prendeva forma. Janina restava un vuoto, un'assenza, ma intorno a quell'assenza gli attori potevano girare a piacimento, citando, riferendo dei passaggi dei diari, il momento straziante della rottura del telecomand, quello, rivissuto da Antonio senza nessuna traccia di identificazione, in cui lei si guardava le mani scoprendosi invecchiata: «Mi sembra mia zia», osservava, e questa constatazione pronunciata da lui, da un attore di sesso maschile, risultava curiosamente —straniata e al tempo stesso ancor più carica di pathos. Entrambi non recitavano, e non si limitavano a dire, ma facevano emergere il personaggio come dall'interno, attraverso un meccanismo —a toglierel, una trama di piccoli atti trascurabili che per accenni, per vaghi richiami tracciavano l'acre ritratto di un'anziana signora che si spediava le cartoline da sola. Questo tipo di approccio viene spinto ancora un poco oltre in *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*, dove è chiaro fino a che punto l'ambigua linea di confine tra attore e personaggi sia stata ulteriormente e radicalmente spostata. Lo spettacolo — in cui ai due ideatori si aggiungono significativamente altri due compagni di scena, Monica Pisedu e Valentino Villa, professionalmente molto diversi da loro — parte da un falso fatto di cronaca, il suicidio, descritto dallo scrittore Petros Markaris nel primo capitolo del suo romanzo *L'esattore*, di quattro pensionate greche che si danno la morte per non continuare a pesare sulle esauste casse dello stato.

Queste figure, in realtà, non appariranno mai "fisicamente" sulla scena, non assumeranno una concreta consistenza, eppure i loro comportamenti saranno via via sempre più nitidamente delineati. Il procedimento è quello ormai saldamente collaudato, e applicato con coerenza e consumata padronanza: Daria e gli altri si presentano al pubblico con un'imbarazzata ammissione di impotenza. Affermano di avere sì lavorato, di essersi a lungo scrupolosamente preparati al loro impegno, ma di non essere pronti, di non essere stati in grado di trasformare una materia così rovente in una attendibile azione scenica.

[Titolo](#) || Deflorian/Tagliarini, l'immedesimazione senza personaggio
[Autore](#) || Renato Palazzi
[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](#) ||

Il teatro, ancora una volta, non è all'altezza. Come nel caso di Janina, non ha gli strumenti per evocare scenari di questa drammatica portata. L'unica verità che il teatro può oggi aspirare a esprimere è quella che gli deriva dal ragionare su se stesso, dall'osservarsi come dall'esterno. E sono loro, gli attori-persone, che in base alle proprie esperienze quotidiane possono provare a colmare questi vuoti, parlando non della crisi greca, ma della bottega che chiude sotto casa, dell'affanno dei conti da pagare. Sono loro che possono rendere conto delle difficoltà incontrate durante le prove, delle intuizioni colte solo per un attimo, delle soluzioni trovate e poi perdute. Così, grazie a quella che chiamano la «potenza del no», il rifiuto di andare avanti a qualunque costo, si verifica un fenomeno sorprendente: quelle pensionate, a cui loro dicono di aver provato invano ad accostarsi durante le prove, quelle quattro donne di cui hanno solo tentato di immaginare le pantofole disposte in bell'ordine ai piedi del letto, o le calze nuove indossate per mantenersi curate anche nel momento fatale, a poco a poco dal loro resoconto, dai dettagli, dagli attributi più irrilevanti - e dagli oggetti, come accadeva per la Turek - paiono assumere una fisionomia interiore in qualche modo riconoscibile, una piccola, parziale ma toccante esistenza propria. C'è una tecnica particolare che in questo spettacolo si rivela e si precisa, e che consiste non nell'interpretare, ma nel rievocare un'interpretazione che è stata appena sfiorata ed è come sfuggita di mano: «Ci sono stati dei momenti di lavoro bellissimi - dice Daria - C'è stato un momento in cui Monica, qui in fondo, quasi in penombra, seduta con un vestito a fiori spenti, le mani in mano, che si mordeva un po' le labbra e in un secondo è diventata una di loro...». E Monica confida: «Se fossi una di loro vorrei essere una di quelle che stanno a letto con lo sguardo rivolto verso il soffitto e aspettare di lasciare la vita così».

L'episodio raccontato da Markaris viene inquadrato solo in questa chiave obliqua, soggettiva. Ma basta che lei si pensi nei panni di una delle pensionate, basta che si stenda sul pavimento come su quel loro misero giaciglio per creare una sorta di breve, fulminea immedesimazione: un'immedesimazione con un personaggio che non c'è, ma che proprio attraverso il suo immedesimarsi - in un paradossale ribaltamento - prende risalto e spessore, diventa per un attimo una creatura viva, capace di suscitare pietà e commozione. L'io dell'attrice si mescola col noi delle quattro suicide: «Che poi se dovessi essere qua che sto per morire e l'ho scelto e sto con le persone con cui voglio morire, stai bene. Ti senti come una ragazzina di sedici anni con la sua amichetta, una pace. Sarà il sonnifero, la vodka che magari ti ha dato alla testa...ti viene da ridere... —ma chi ce l'ha fatto fare? (*ride e si tira su*) Ma chi ce l'ha fatto fare, oh dio mio...!». Che cos'è questa, se non un'adesione totale e profonda al sentire di un altro essere umano?

Al fondo del loro teorema, dunque, Deflorian e Tagliarini arrivano a questa sorprendente dimostrazione: il personaggio, controverso fantasma del Novecento, non è ancora del tutto disposto a lasciare la scena. Appare e scompare come in un gioco di prestigio: si defila, svanisce quando sembra chiamato più direttamente in causa, inseguito, come Janina Turek, nelle minute pieghe della sua realtà di ogni giorno, ma torna invece sottilmente a manifestarsi quando si esclude anche la più remota eventualità di riuscire ad afferrarlo. Affiora per un istante, come il riflesso di un volto in una pozza d'acqua. A differenza dei suoi antenati pirandelliani, non ha pensieri e desideri propri: è una pura proiezione dell'attore, che può tutt'al più indicarci quali sentimenti lo ritiene in grado di suscitare. Ma alla fine, prodigiosamente, proprio perché evocati così di sbieco questi sentimenti ci investono con un'intensità che sarebbe altrimenti difficile ottenere.