

[Titolo](#) | Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni

[Autore](#) | Valentina Valentini

[Pubblicato](#) | «Alfabeta2», 23 novembre 2013 [www.alfabeta2.it/2013/11/23/ce-ne-andiamo-per-non-darvi-altre-preoccupazioni]

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

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

[Archivio](#) |

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni

di *Valentina Valentini*

La drammaturgia dello spettacolo di Deflorian-Tagliarini (prima nazionale 7 Novembre Teatro Palladium, Roma) è ben costruita: riesce a disegnare l'andirivieni fra la presenza (evocata) delle quattro donne anziane che si preparano al suicidio, raccontate nel romanzo dello scrittore greco Petros Markaris, *L'esattore* e la presenza reale dei quattro attori (due donne e due uomini) che scavano sulle motivazioni (gli effetti della crisi economica in Grecia) per cui le quattro donne del libro si sono suicidate (con i sonniferi sciolti nella vodka).

I personaggi del romanzo sono parlati in terza persona, sono descritti più che agiti, in una sorta di epicizzazione letteraria. Rendere esplicita questo assumere la storia e farsene carico da parte dei quattro attori anziché impersonare i quattro personaggi, porta immediatamente lo spettacolo su un piano autoriflessivo: "come lo facciamo? Non siamo pronti!". Mettere in scena il processo di costruzione dello spettacolo è un dispositivo costruttivo accreditato nel teatro del Novecento (I *Sei personaggi* di Pirandello insegnano!) e potrebbe offrire un territorio di indagine molto interessante: quali sono le diverse modalità con cui il processo di costruzione dello spettacolo viene rappresentato in un campione di autori e spettacoli del secondo Novecento - da Beckett al Wooster Group, da Heiner Müller a Giovanni Testori, Rafael Spregelburd e molti altri?

Soffermandoci su questo spettacolo recente *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*, ci preme sollevare in particolare la questione del rapporto fra l'attore come persona e il suo ruolo, che implica stare in scena per eseguire lo spettacolo per un pubblico convocato. Cosa produce il far coesistere il meccanismo autoriflessivo e concettuale nella forma del *non recitare*, ovvero inscrivere il discorso diretto e frontale allo spettatore, il nome proprio (Daria, Valentino...) come artificio meta-teatrale che immette nello stesso tempo lo spettatore in una dimensione storicizzata e catalogata come teatrale? Si intersecano due dimensioni: l'immediatezza del "sono io Daria che ha letto il romanzo e vuole portare in scena la storia delle donne suicide" e nello stesso tempo la prima persona e la frontalità si danno come artificio costruttivo per lo spettatore: stai recitando Daria che si interroga su come portare in scena la storia delle donne anziane suicide.

Gli attori (oltre a Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, Monica Pisedu e Valentino Villa) affermano che lo spettacolo si compone con "Cose nostre dette da loro" (dalle quattro donne anziane), perché "Non riuscivamo a dire cose loro", il che significa che in scena gli attori trapassano dall' "essere loro a essere noi". Ovvero il criterio adottato dai quattro attori è quello di disporsi a *recitare come se fosse non recitare*, recitare il sottrarsi alla recitazione. Se è vero come scrive Renato Palazzi nel programma di sala dello spettacolo che "ciò che resta dei personaggi prende corpo e risalto proprio attraverso l'affermazione dell'impossibilità di interpretarli", questo assunto si traduce nel fatto che tutti e quattro gli attori intonano una sorta di auto-confessione intimista che restituisce non il conflitto - tragico-grottesco-comico - dell'impossibilità di interpretare, quanto monodirezionalmente, una unica tonalità, il tono introspettivo e autosolipsista del parlare fra sé e sé a basso volume.

L'indiscernibilità fra la persona e il personaggio è analizzata da Richard Schechner nel saggio *Restoration of Behaviour* (1984) come quella condizione in cui "mi comporto come se fossi un altro", metto in funzione il dispositivo del "come se", premesso che l'altro può anche essere io in una diversa circostanza spazio-temporale. In questo senso si comprende il concetto di *restoration* attribuito dallo studioso nord-americano all'attività performativa come attività che recupera al presente la tradizione orale e/o letteraria del teatro, includendo fra le fonti anche il *patrimonio culturale del performer, il suo vissuto personale*.

Il che vuol dire che il recitare sta sempre su una soglia, su un limite. Recitare se stessi è un tratto distintivo che immette sulla scena del secondo Novecento una nuova categoria di personaggi - gli attori come persone - che tenderebbero a oltrepassare questa dimensione liminale e, secondo Richard Schechner, questo ostacolerebbe la distanza psichica dello spettatore dall'opera provocando disagio nello spettatore.

Infatti, l'effetto di realtà impresso nello spettacolo di Deflorian-Tagliarini come marca d'autenticità, trascina verso le sponde dell'espressività che mette in secondo piano le stratificazioni di senso, di toni, di umori, di timbri che entrano nella composizione di uno spettacolo. Spalding Gray che in *Rumstick Road*, racconta del suicidio di sua madre, fa ascoltare le registrazioni telefoniche fra la madre e lo psicanalista, attinge a una materia autobiografica, porta in scena materiali trovati nel suo quotidiano. Chi assiste allo spettacolo non conosce la provenienza di tali elementi, li percepisce nella loro valenza drammaturgica.

Il testo che i quattro attori dicono in scena, mosso dalla vicenda raccontata nel romanzo di Petros Markaris, è detto per essere ascoltato dagli spettatori convenuti in teatro. Non importa se le parole pronunciate appartengano alle donne raccontate dallo scrittore o alle donne che sono in scena. Importante è che sia una parola *luminosa*, come raccomanda Mariangela Gualtieri, perché: "Siamo nel pieno di una tragedia semantica [...] Non siamo il bersaglio di armi esplosive, ma implosive piuttosto: uccidono tenendoci vivi il più a lungo, anestetizzano, tolgono il dolore e il sentimento del dolore, il guizzo rivoltoso e indignato, il terso delle menti. [...] A teatro, seduta in platea, ho spesso elemosinato una parola. Ne ho talmente sentito la mancanza e ancora la sento". (Gualtieri, in *Culture Teatrali* 157-58).