

Regia ri-mediata e partecipativa

Un caso della Compagnia Deflorian/Tagliarini*

Viviana V. F. Raciti

Indicazioni di vicinanza. Una premessa

C'è una motivazione intima a premessa di questo intervento, che esula anche dall'interesse e dal valore che si riconosce nell'opera di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, e nello specifico di quella che verrà tra poco presa in analisi: si tratta di un'adesione che ha spinto chi scrive a ritornare più volte a partecipare alla performance itinerante del 2015 *Quando non so cosa fare cosa faccio?*,¹ che ha come ancora il film di Antonio Pietrangeli *Io la conoscevo bene* (1965). La performance crea un carattere di vicinanza che si instaura ogni volta, una adesione onesta e mutuale nei confronti degli spettatori, del personaggio di Adriana il cui riferimento cinematografico viene intrecciato ad alcune vicende biografiche della performer. Ma si tratta anche di una vicinanza prossimità e di una compassione verso i luoghi che vengono attraversati durante la performance e ai quali si prova a ri-dare un senso. Ci si è permessi questa nota personale poiché già in essa appaiono inclusi elementi fondamentali per la seguente analisi, ovvero la definizione di un rinnovato rapporto con gli spettatori, con i luoghi, e con un altro oggetto d'arte.

From A to D and back again: brevi note teatrografiche²

Prima di entrare nello specifico, è opportuno esplicitare alcune note teatro-

* Questo contributo è il frutto di un approfondimento dell'intervento dell'autrice all'interno del Convegno *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*, Università del Salento, 2-4 ottobre 2019.

¹ *Quando non so cosa fare cosa faccio?*, azione performativa di e con Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, e con Monica Demuru e Davide Grillo/Francesco Alberici, collaborazione artistica di Valerio Sirna, Produzione Teatro di Roma, 2015 all'interno del progetto "Gli anelli di Saturno", organizzazione Anna Damiani.

² Questo titolo recupera la performance di Deflorian/Tagliarini del 2010 che deve un evidente debito all'opera di Andy Warhol, dove al posto dei termini A e B dell'originale si trovano le iniziali dei nomi dei due artisti.

grafiche sui due autori, registi e performer:³ Daria Deflorian e Antonio Tagliarini si incontrano nel 2005 per la prima volta chiamati da Fabrizio Arcuri dell'Accademia degli Artefatti grazie al quale entrambi recitano in *Attempt on her life* di Martin Crimp. I due scoprono che ciascuno sembra completare il lavoro dell'altro: oltre ai due universi artistici e relative pratiche, Tagliarini, oltre alla vicinanza con le pratiche di danza contemporanea, porta sul piatto della bilancia un'attenzione al gioco (in grado di realizzare un accadimento nel tempo del qui-e-ora, tipico della pratica performativa) e la capacità di ragionare – e di agire con – leggerezza, tanto sul piano drammaturgico che su quello della presenza; Deflorian invece offre una pratica di restituzione del lavoro attraverso una sorta di *re-experiencing*, che non mette in campo questioni mimetiche o parodistiche dell'interpretazione altrui, ma concede la possibilità di poter ritrovare il proprio lavoro nella riproposizione da parte dell'altro. Questa ri-presentazione dell'esperienza scenica lascia il soggetto (divenuto momentaneamente oggetto) libero di conservare delle tracce, in una dimensione di lavoro realmente comunitaria in cui cade la nozione di proprietà e il lavoro si stratifica anche nella possibilità di conoscenza attraverso altre chiavi di lettura.⁴

In relazione a una delle problematiche centrali del lavoro attoriale, che riguardano la capacità di essere sempre in grado di ricreare una determinata condizione e che, in ambito performativo sono state risolte portando colui che agisce in un contesto reale, l'evento, Deflorian sostiene che:

la sovrastruttura più difficile sulla quale lavorare senza entrare in una dimensione psicologica, perché noi tendiamo a evitare una dimensione di regia (interpretativa), è quella di cercare di aumentare la consapevolezza di sovrastrutture comportamentali che sono anche una reazione di difesa nei confronti delle proprie goffaggini, delle proprie cadute. Fino a quando vogliamo essere “fighi” in scena non succede mai niente, noi cerchiamo, allora, di farci degli “sgambetti reciproci”, anche attraverso piccoli esercizi. Non si tratta tanto di ragionare sull'autenticità, perché quando arriva tutti la riconoscono. Il problema in teatro

³ Una teatrografia aggiornata al 2015 è consultabile all'interno della voce Deflorian/Tagliarini curata da L. Guerrieri per progetto *Nuovo Teatro Made in Italy*, <<https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/deflorian-tagliarini-biografia-opere/deflorian-teatrografia-guerrieri-2015/>> (ultima consultazione 13/03/21).

⁴ Le affermazioni di Deflorian/Tagliarini, qui sintetizzate, nascono da un incontro nell'ambito del progetto “Teatro. Teorie e Pratiche. Ciclo di conferenze a cura di GUT Sapienza”, dal titolo *Tra scritture e realtà*, condotto da chi scrive il 13/5/2020. Il video dell'incontro è disponibile sulla rete, <https://www.youtube.com/watch?v=iy_v4_JOwpU&t=423s> (ultima consultazione 20/03/21).

non è di creare ma di ricreare. Il primo strumento che ho offerto ad Antonio nel cercare di non dirgli delle cose su di lui ma di permettergli di guardarsi da qualcun altro – rispettando la partitura ma senza imitare – andava proprio in questa direzione.⁵

In seguito alla grande sintonia trovata sul palco, i due iniziano a lavorare a un progetto che segnerà l'avvio della loro compagnia. Nel 2008 danno così vita a *Rewind*, uno spettacolo nato a partire dalla visione dello *stück* di Pina Bausch *Café Müller*, che essi rievocano verbalmente «senza mostrare, raccontare, far vedere»,⁶ in un impossibile eppure riuscito tentativo di riappropriazione di quell'oggetto artistico a partire da un lavoro sulla memoria condivisa. Fin da quella prima esperienza, il duo costruisce i propri spettacoli quasi sempre a partire da elementi preesistenti rielaborandoli attraverso una struttura narrativa all'interno della quale cade la convenzione del personaggio e cade «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».⁷ I materiali artistici da cui attingono sono vari: uno spettacolo (il già citato *Café Müller* per *Rewind*); diari (è il caso del *Progetto Reality*, ispirato al reportage narrativo dello scrittore polacco Mariusz Szczygieł, 2012); romanzi (*Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*, a partire da *Lesattore* di Petros Markaris il quale poneva al centro la recente crisi economica e sociale greca, 2013; il recentissimo *Chi ha ucciso mio padre*, di Édouard Louis, 2020); film (*Quando non so che cosa fare cosa faccio?* ispirato a *Io la conoscevo bene* di Pietrangeli, 2015, assieme a *Quasi niente* e il progetto collaterale *Scavi*, liberamente ispirati a *Deserto Rosso* di Antonioni, 2018).

Tra performance e teatro, una «congiunzione» estetica

Daria Deflorian e Antonio Tagliarini, in un approccio assolutamente plurale e fluido nella definizione dei ruoli all'interno della compagnia,⁸ creano

⁵ *Ibidem.*

⁶ Graziano Graziani, Riavvolgendo Pina Bausch. Il teatro di Deflorian-Tagliarini, «Carta», n. 38, 2009.

⁷ Gerardo Guccini, «Tra luogo “teatro” e spazio, tra realtà e reale: i ludi metafisici di Deflorian e Tagliarini», in Graziano Graziani (a cura di), *Trilogia dell'invisibile*, Titivillus, Pisa 2014, p. 130.

⁸ Tale percezione di teatro “de-gerarchizzato” è tuttora il segno distintivo di molti dei gruppi a cavallo tra fine anni Novanta e Duemila. Cfr. Aleksandra Jovičević, Annalisa Sacchi (a cura

delle opere dense di rimandi letterari, artistici e filosofici, si muovono tra la performance e il teatro⁹, in una tensione costante e sempre viva che diventa non un'opposizione ma una possibilità di compresenza, di «congiunzione».¹⁰ Come evidenziato dalle teorizzazioni inaugurate nei numerosi studi di Richard Schechner,¹¹ per il teatro novecentesco si è reso necessario ripensare una teoria che fosse in grado di poter rispondere alle diverse¹² esperienze “performative”, tanto da considerare sul piano analitico la definizione “teatro” come una categoria non più sufficiente a partire da una serie di pratiche e di processi in netta rottura con il passato. Nel caso della compagnia, come si accennava brevemente sopra, i due approcci sono il frutto di una relazione «contemporanea [...], in singolare relazione con il proprio tempo, che aderisce a esso e, insieme, ne prende le distanze».¹³ Il loro è un teatro che ricerca una presenza fortemente aderente al qui-e-ora – che mette in campo e in discussione gli artisti in quanto persone, tenendo sempre presente gli spazi e gli spettatori che osservano – e la necessità a voler inseguire una certa nostalgia di teatro, di figuratività. Atteggiamento, questo, che emerge come tendenza comune anche per molti altri artisti a cavallo tra fine Novecento e primi Duemila, la cui idea di spettacolo, sostiene Paolo Ruffini, «non ripropone una forma o una prassi» ma individua al centro del loro agire una

di), *I modi della regia nel nuovo millennio*, «Biblioteca Teatrale», n. 91-92, luglio-dicembre 2009, p. 22; più avanti, nello stesso volume, anche Alexandra Jovičević, “Nuove prassi della regia nel teatro contemporaneo e nelle arti performative”, ivi, p. 35, Valentina Valentini, “La vocazione plurale della regia. Conversazione con Paolo Rosa”, ivi, pp. 143-164.

⁹ In relazione alla “svolta performativa” del teatro, si rimanda a Marco De Marinis, *Il teatro dopo l'età dell'oro. Novecento e oltre*, Bulzoni, Roma 2013, p. 54, ma anche Id., *Regia e post regia: dalla messa in scena all'opera contenitore*, in Claudio Longhi (a cura di), *La regia teatrale in Italia oggi. Per Luca Ronconi*, «Culture Teatrali», n. 25, 2016, p. 73-76. Nello specifico, lo studioso si riferisce a questa terza possibilità come possibile sintesi tra la direttrice che rileva il superamento della regia e quella che invece ne consacra la supremazia.

¹⁰ Daria Deflorian, *Tra scritture e realtà* cit.

¹¹ Le seminali ricerche di Richard Schechner, non soltanto nell'ambito dei “Performance Studies”, hanno avuto notevole seguito in Italia. Cfr. Id., *La teoria della performance*, cura e introduzione di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma 1984; Id., *Magnitudini della performance*, a cura di Fabrizio Deriu, Bulzoni, Roma 1999; Id., *Introduzione ai Performance Studies*, [ed. orig. Routledge, London-New York, 2013], a cura di Dario Tomasello, prefazione di Marco De Marinis, Cue Press, Imola 2018.

¹² Cfr. Valentina Valentini, “Professione cartografo”, in Richard Schechner, *La teoria della performance* cit., p. 14.

¹³ Giorgio Agamben, *Nudità*, nottetempo, Roma 2009, p. 20.

corporeità espansa fatta trascinare sulla materia dello spazio circostante con tangibile e dura frantumazione dei codici, pur servendosene. Gli artisti degli anni Duemila stanno sostanzialmente dentro questa intrusione di senso, collocati fra uno sbilanciamento verso lo spettacolo e un'anima performativa, ovvero un interstizio che è anche generazionale, quello della verità del tempo prossimo a uno spettatore che in quelle forme si riconosce.¹⁴

A cavallo tra questi due codici, Deflorian e Tagliarini mettono in campo una serie di accadimenti che si pongono in una stretta relazione soggetto e oggetto, osservatore e osservato, in un contesto in grado di generare un movimento sensibile e segnico, all'interno del quale lo spettatore può essere a più livelli coinvolto.¹⁵ Come sottolinea Marco De Marinis recuperando la lezione di Schechner e Lehmann,¹⁶ i fondamenti classici della messa in scena vengono "deragliati", verso una preferenza di «simultaneità, frammentarietà, discontinuità, ripetizione, incompiutezza, opacizzazione dei segni, sospensione del senso, corporalità, irruzione del reale, situazione/evento, drammaturgia visiva, etc.»;¹⁷ aspetti, questi, che costituiscono in pieno la scrittura drammaturgico-scenica dei due artisti, creata, come espresso nel paragrafo precedente, da una forte aderenza a modelli *altri* da quello teatrale, come il romanzo o il cinema, e dunque costruendo le proprie opere a partire da moduli ritmici, rottura dell'unità, riassetto, cambi di prospettiva. D'altro canto, essi concepiscono questa attitudine performativa all'interno di percorsi che non escludono a priori certe marche teatrali, con la differenza che, nel momento in cui queste vengono sezionate ed esplicitate, acquistano una nuova luce consapevole, tanto in chi assiste quanto in chi osserva. Il loro modo di costruire mondi e immaginari passa per un approccio che è dunque evocativo ed epico assieme, in cui il racconto dell'oggetto scenico-drammaturgico arriva mediato dalla loro «identità di persone» dove «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

¹⁴ Paolo Ruffini, *Ultimo Novecento e ultra: deviazioni e progressioni nella scena italiana (premessa)*, in Silvia Mei (a cura di), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, «Culture Teatrali», n. 24, 2015, p. 13.

¹⁵ Cfr. Erika Fischer-Lichte, "Fondazione di un'estetica del performativo", in Ead., *Estetica del performativo*, Carocci, Roma 2014, pp. 21-40.

¹⁶ Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic theatre*, Routledge, London-New York 2006, p. 134 e segg., citato in M. De Marinis, *Regia e post regia: dalla messa in scena all'opera contenitore* cit., p. 74.

¹⁷ Marco De Marinis, *ibidem*.

mondo sociale». ¹⁸ Al duo non interessa dunque lavorare esclusivamente o sull'“io” o sull'“altro” ma sul filo in tensione che corre tra i due binari, e che muta da progetto a progetto poiché

a volte può essere più vicino all'io a volte a quell'altrove, non è un filo che tiriamo sempre dalla stessa parte. Ma sicuramente il nostro lavoro è quello di essere a disposizione tutti i giorni per un tempo molto lungo incuriositi da questa tensione più che da un punto o dall'altro. ¹⁹

All'interno della stratificazione che attiene alle figure che portano in scena, dunque, risulta evidente la traccia della persona Daria, della persona Antonio (e degli altri attori che di volta in volta lavorano ai loro progetti), ma in una pratica che evita il rischio di “pornografia dell'io” creando una scrittura scenica in dialogo tra il proprio vissuto, che viene preso a *exemplum* – si parte da un episodio particolare per raggiungerne uno condiviso – e le figure cui attribuiscono parola. Queste ultime, affermano gli artisti, ²⁰ quanto più sono da loro distanti (a livello biologico, contestuale, esperienziale) tanto più sono interessanti da restituire in scena attraverso la mediazione delle loro presenze, sia dichiarate all'interno delle battute che presenti come silente immagine interiore. Tale dialogo spesso è stato definito dai critici come scavo profondo, “mise en abyme” ²¹ che continuamente rimarca l'assenza concreta dell'oggetto artistico e, contemporaneamente il suo continuo riferirsi ad esso. È un teatro in cui non c'è spazio per l'interpretazione perché, sostengono gli artisti, «prima di tutto, prima di qualunque altra cosa, noi siamo qui per quello che siamo, di fronte a voi, noi stabiliamo un contatto»; ²² tuttavia, negli anni, l'apparizione di quegli elementi più vicini a un'idea di mimesi fa emergere due diverse problematiche: la prima di ordine attoriale, l'altra registico. All'interno

¹⁸ Gerardo Guccini, “Tra luogo “teatro” e spazio” cit. p. 129.

¹⁹ Daria Deflorian, *Tra scritture e realtà* cit.

²⁰ Deflorian/Tagliarini, *ivi*.

²¹ Si vedano per esempio, per esempio: Gerardo Guccini, “Tra luogo “teatro” e spazio”, p. 133; Francesca Saturnino, *Deflorian Tagliarini: la vie est un point de vue*, «Il Pickwick», 3/3/2016, <<http://www.ilpickwick.it/index.php/teatro/item/2521-deflorian-tagliarini-la-vie-est-un-point-de-vue>> (ultima consultazione 20/03/21); Antonella Capra, *La tentazione dell'abbandono*, in «Linea editoriale», n. 9, 2017.; l'insieme di interventi circa *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni* disponibile sul sito della Sorbonne, <<https://www.culture-sorbonne.fr/en/ne-andiamo-per-non-darvi-altre-preoccupazioni/>> (ultima consultazione 20/03/21)

²² Deflorian/Tagliarini in Graziano Graziani, *Roma: la nuova drammaturgia – Deflorian/Tagliarini*, video intervista, Il teatro di Rai 5, 9 giugno 2014, <<http://www.rai.it/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-99363911-f1fe-47a2-a6ce-35a236246694.html>> (ultima consultazione 10/01/21).

della drammaturgia il momento di più profonda vicinanza con quell'universo fittizio viene sempre esplicitato dagli attori: «è arrivato un momento in cui, ripensando a queste quattro donne che hanno scelto di lasciare tutto, Daria si è chiesta “e se dovessi essere una di loro, sarei sicuramente una di quelle sdraiate sul letto che aspetta di andarsene” e si sdraia a terra. Senza dover fare niente di straordinario però sposta te internamente, e anche la percezione di chi hai di fronte».²³ L'enunciazione di queste parole (il dichiarare di sdraiarsi a cui consegue l'esecuzione dell'azione) ha dunque un valore autoreferenziale, perché quelle parole «significano ciò che fanno, e sono costitutive nei confronti della realtà, producono la realtà sociale di cui parlano» e perché, così facendo hanno anche la «capacità di provocare una trasformazione – di qualunque tipo essa sia – nell'artista e negli spettatori».²⁴ D'altra parte, nel momento in cui le figure cui danno presenza²⁵ sulla scena assumono definizione in un insieme di posture, di toni e di azioni trovate durante il percorso creativo, quelle scelte diventano incarnazione di un determinato *habitus*, tanto che un'azione diversa risulterebbe fuori parte.²⁶ Il residuo della tradizione novecentesca è dunque presente, però in una «scena-corpo narrante, metafisica, lasciata vivere nella sua essenza di *phantasma*, di dualità alchemica»²⁷ tra, appunto, l'io e gli *altrove*.

²³ Antonio Tagliarini, *Tra scritture e realtà* cit. In questo contesto l'artista si sta riferendo allo spettacolo *Ce ne andiamo per non darvi altre preoccupazioni*.

²⁴ Erika Fischer Lichte, riprendendo le teorie del filosofo del linguaggio John Austin, indaga gli enunciati performativi, ritenendoli equivalenti a quegli enunciati linguistici che «non servono soltanto a descrivere uno stato di cose o a esporre un fatto, ma anche a compiere azioni». Ead, *Estetica del performativo* cit., pp. 41-42, 44.

²⁵ In relazione alla nozione di presenza nel teatro di Deflorian/Tagliarini, rimando almeno a Rossella Menna, “La questione della presenza. Note dal laboratorio di Deflorian/Tagliarini”, in Maddalena Giovannelli e Francesca Serrazanetti (a cura di), *Sguardi sul contemporaneo. Il politico è osceno, I quaderni del FIT, Lugano 2017*, pp. 31-37.

²⁶ «Alcuni atteggiamenti fanno parte del processo che per osmosi, ti si attaccano alla pelle, qualcosa su di te si appoggia, è uno spostamento delicato», sostiene Antonio Tagliarini e, in relazione a una sostituzione d'attrice durante una tournée, riporta come certe posture da lei assunte non fossero parte della costruzione scenica che la vedeva partecipare. Antonio Tagliarini, *Tra scritture e realtà* cit. In questa prospettiva si evidenzia la relazione con la componente identitaria che attiene alla performance, che seppure utilizza «sequenze di comportamento», che «nascono come processi e vengono utilizzate nel processo delle prove per creare nuovi processi – la performance –», queste vengano trattate come «elementi, materiali». R. Schechner, *La teoria della performance 1970-1983* cit., pp. 213-214.

²⁷ Paolo Ruffini, *Ultimo Novecento e ultra...* cit., p. 19. Tuttavia, a differenza dello studioso, che, parla nello stesso saggio di “informazioni senza artificio messe a disposizione dello spettatore”, si ritiene che, almeno per il caso di Deflorian/Tagliarini, l'artificio sia presente in una stratificazione di materiali di diversa natura, presentati però in virtù di una trasparenza che li rende distinguibili.

*Quando non so cosa fare cosa faccio? Teatri, luoghi, visioni di una “infelicità senza dramma”*²⁸

Innanzitutto, è bene fornire alcune coordinate generali sulla performance, il cui debutto è avvenuto nel 2015 e si è riproposto in tappe di 10 giorni per cinque anni consecutivamente, una temporalità dilatata che potrebbe risultare più vicina a quella delle repliche di uno spettacolo che a quello temporaneo ed eccezionale di un’esperienza site-specific. Viene ideata in un periodo «di grande libertà come un lavoro slegato da obblighi produttivi»,²⁹ all’interno di “Gli anelli di Saturno”, un più ampio progetto – poi rimasto incompleto – pensato per il romano quartiere Marconi, che ha visto il primo anno la presenza di due urbanisti, Alessandro Coppola e Vanni Attili, che hanno condotto un laboratorio sul territorio

con strumenti che non erano del teatro, ma quelli propri degli spazi. [...]. Nel girare quello stesso quartiere, il tipo di fantasia e tipo di associazione personale emergevano fortemente, anche perché noi vi abitiamo, per cui quella realtà è potuta emergere in maniera naturale a partire da un altro pensiero, sui confini, su dove guardino i palazzi, che cosa sia successo negli Anni ‘50 a viale Marconi, il perché quella frattura... Grazie al fatto che ti occupi di altro, sei più libero. Quella forma veniva anche dall’esperienza che io avevo fatto con Lotte van den Berg che mi aveva portato per strada [...].³⁰

Nel momento in cui i due artisti hanno deciso quali spazi vivere performativamente grazie a quel laboratorio che aveva permesso di illustrare e indagare il territorio di Viale Marconi e dintorni, le loro location vengono scelte nell’orizzonte di una progressiva scoperta, con un’attenzione cinema-

²⁸ *Infelicità senza dramma* è parte del titolo del volume a cura di Lino Micciché che contiene anche le note di Pietrangeli a corredo del soggetto del film *Io la conoscevo bene*. Come si vedrà più avanti, il concetto dell’infelicità in assenza di un dramma (inteso secondo il paradigma aristotelico come alternanza tra momenti felici e infelici, vissuti da un eroe) è centrale sia nel film quanto nella performance. Cfr. Lino Micciché (a cura di), *Io la conoscevo bene di Antonio Pietrangeli: infelicità senza dramma*, Lindau, Torino 1999.

²⁹ Antonio Tagliarini, *Tra scritture e realtà* cit.

³⁰ Il riferimento a Lotte van den Berg riguarda la performance itinerante *Agoraphobia* del 2013 che, nella versione italiana, prevedeva Deflorian come performer guida all’interno di un percorso strutturato dentro la città, definita da Rossella Porcheddu come «una protesta in piazza, un appello alla società». Cfr. Rossella Porcheddu, *Stare nella realtà, aprirsi al mondo: conversazione con Daria Deflorian*, «www.iltamburodikattrin.com», 7/11/2013. <<https://www.iltamburodikattrin.com/interviste/2013/conversazione-con-daria-deflorian/>> (ultima consultazione 20/03/21).

tografica per quanto riguarda le forme, emotiva per quel che concerne il legame con luoghi di per sé:

come tutti i luoghi, quando agganci al luogo anonimo qualcosa di affettivo, quello da anonimo diventa speciale. Inoltre, avevamo visto il film in cui c'era Stefania Sandrelli, che per una parte era girato proprio in quella zona; [il quartiere] rappresentava il progresso, era il moderno. Noi ritorniamo in quel moderno ma che ha 50 anni in più.³¹

Così, fin da subito, all'interno del lavoro si crea una prima frizione tra quella modernità inseguita da Adriana e lo stato di «infinita zona urbana che non è centro, ma non è ancora periferia».³² Nel 1965 il Quartiere Marconi era sinonimo di modernità, erano gli alti condomini di fronte al Tevere, i parcheggi sotterranei collettivi, i negozi, la volontà di innalzarsi da una condizione agricola verso una industriale, da jet set, in pieno spirito del boom economico. Adesso il quartiere vive frenetico, ma quel che interessa sono gli anfratti nascosti, gli interstizi, il retro dei palazzi, i negozi che, un tempo moderni ora sono segnati dall'immobilità del passato, oppure quei nuovi esercizi che sembrano rappresentare il corrispettivo della società dei consumi, in cui per stare bene bisogna continuare a spendere (non tanto per il necessario ma per ciò che permette di confermare agli altri uno proprio status sociale).

Il punto di partenza di questa azione itinerante site-specific è una delle sale del Teatro India; da qui ci si sposta nella zona circostante il teatro per poi abbracciare anche alcune zone del quartiere. Al minuto gruppo di spettatori (circa 30) è richiesto di indossare degli auricolari che, collegati via wireless al microfono di Daria Deflorian, saranno il principale canale di trasmissione delle sue parole. A guidare questo attraversamento sono, in misura e a distanza diversa, i due artisti: lei, in testa al gruppo, spesso di spalle, in avanscoperta dei diversi luoghi cittadini, intreccia narrazione autobiografica all'evocazione del film e della sua protagonista. Le sue parole possono permettersi l'intimità del tono sommo, di un dialogo privato che si rivolge singolarmente a ciascuno dei partecipanti. Ad Antonio Tagliarini, invece, è affidato il compito di delimitare con la propria presenza momento per momento, la distanza della visione spettatoriale, come uno zoom umano o un operatore *in real life* in grado di porre

³¹ Deflorian/Tagliarini, *Tra scritture e realtà* cit.

³² Nicola Gerundino, Deflorian/Tagliarini, «Zero», 4/9/2017, <<https://zero.eu/it/persona/defloriantagliarini/>> (ultima consultazione 20/03/21).

gli spettatori immediatamente prossimi oppure più lontani, con o senza barriere architettoniche e paesaggistiche che limitino lo sguardo tra essi e il duo. Dopo un tragitto di circa un'ora e mezza, si fa ritorno negli spazi aperti del teatro; qui l'attrice abbandona il racconto in prima persona, gli elementi autobiografici intrecciati agli eventi del film; cambia il registro interpretativo, muta d'abito, che ora è antico e bianco e legge un passo dal I Atto di *Il Giardino dei ciliegi* di Anton Pavlovič Čechov. In quella lotta a sostegno dell'impossibilità di costruire personaggi, l'interpretazione è tenuta alla modesta distanza della lettura da un foglio, come a rimarcare che si tratta sempre di una re-citazione da qualcun altro.

La struttura finora esposta pone come evidenti le principali caratteristiche della performance: il distacco e il ritorno al teatro; il rapporto con il quartiere romano, la mescolanza tra vissuto dell'attrice e storia della protagonista di un film, il rapporto prospettico e mutevole con gli spettatori, la capacità di fare regia da una prospettiva cinematografica in grado di utilizzare la natura architettonica del quartiere come *frame* (che è sia limite che apertura), modulando il rapporto di distanza-vicinanza tra i vari oggetti dell'attenzione.

Si prova ora ad entrare nel merito di tali caratteristiche, analizzando alcuni quadri della performance. In teatro Deflorian parla direttamente al pubblico (momentaneamente collocato tra le prime file), di alcuni timori e di piccole abitudini personali, per poi manifestare il desiderio di voler uscire dal teatro, esprimendo come sarebbe stato bello se anche gli spettatori l'avessero seguita. L'incipit volutamente sottotono prepara il campo tematico attraverso uno *stream of consciousness* che manifesta la compresenza di pensieri opposti, dove da una parte emerge l'attenzione e la cura quasi vanesia (il volersi depilare le gambe, il timore che le stia crescendo una pancetta), dall'altra la volontà di «tenersi lontana da qualunque progetto», «l'essere fuori servizio»,³³ questioni debitorie, per i due, specialmente alla filosofia di Byung-Chul Han.³⁴ Tuttavia, se da una parte viene dichiarata quella volontà di essere, appunto, «trasparente in mezzo agli altri»,³⁵ di voler riconquistare la possibilità di negarsi alla società sempre positiva, in cui bisogna dire sempre di sì (tema, questo, che emerge fortemente anche nel film, come si vedrà più avanti), dall'altra questa occasione diventa la nuova possibilità di apertura, come il prologo che avviene nel teatro spoglio. Apertura non solo come inizio della performance ma ricerca di

³³ Deflorian/Tagliarini, *Quando non so cosa fare cosa faccio?*, copione inedito aggiornato al 2018. Su gentile concessione degli autori. Si ringrazia Rossella Menna per la preziosa intercessione.

³⁴ Cfr. in particolare Byung-Chul Han, *La società della trasparenza*, notetempo, Roma 2014.

³⁵ Deflorian/Tagliarini, *Quando non so cosa fare cosa faccio?* cit.

un percorso di scoperta personale: «Fuori servizio fino a quando sto qua dentro, così... Nel momento in cui, come adesso sto per fare, io apro questa porta e vado fuori, (*apre la porta*) divento io. Io. Solo io».³⁶ Quel gesto utopico, quella metafora del linguaggio racchiusa nella capacità del narratore di portare altrove con le proprie parole, si fa concreta: l'attrice arriva fino in fondo al palco, apre le porte di servizio e chiede realmente agli spettatori di seguirla, ché il luogo più adatto al suo racconto non può essere più – o non può essere ancora – il teatro.³⁷

Attraverso la narrazione si ricava una scansione cronologica degli eventi del film, dalle scene iniziali in cui Adriana, la giovanissima Stefania Sandrelli, si trova al mare in topless e poi scappa ad aprire il negozio da parrucchiera in cui lavora, fino alle feste mondane a Roma, dal lavoro come maschera in un cinema alla sfilata disastrosa durante un incontro di boxe; poi i continui innamoramenti e le relative batoste (fallimenti?), affrontate con una leggiadria cui fanno da contrappunto i primi piani del volto di lei, sempre più catatonici, fino alla cruda scena finale. È però importante ribadire il concetto che *Quando non so cosa fare cosa faccio?* non abbia l'obiettivo di essere un aggiornamento delle vicende o delle questioni del film; non ripropone il ritmo serrato, vorticoso e rapsodico della pellicola, che, come restituisce lo stesso Pietrangeli

non è proprio una storia, perché non ha – come del resto tutto il personaggio di Adriana – un inizio preciso né uno sviluppo ragionato e conseguente. Racconteremo alcuni “momenti” della sua vita casuale e un po' sconclusionata [...]. Dei ritratti di Adriana, quello che viene prima non è certo la causa di quello che viene dopo.³⁸

Quando non so cosa fare cosa faccio? abbraccia in pieno una scrittura non lineare, adottando però il tempo placido della passeggiata³⁹. Più interes-

³⁶ *Ibid.*

³⁷ A tal proposito è illuminante la riflessione operata dai due artisti in merito alla crescita del percorso in seguito a un lavoro site-specific: «La questione interessante che poi riportiamo dentro il teatro riguarda quanto fissare e quanto lasciare spazio. Quando sei in teatro diventa un po' più automatico fissare le cose, perché si riproducono sempre le stesse condizioni; occorre quel “fortunato errore” perché gli eventi mutino e ti costringano a cambiare all'ultimo momento: lì senti come si rialza l'energia vitale performativa. All'aperto puoi controllare pochissimo». Deflorian/Tagliarini, *Tra scritture e realtà* cit.

³⁸ A. Pietrangeli, “Il secondo soggetto”, in Lino Micciché (a cura di), *Io la conosco bene* cit., p. 88.

³⁹ In relazione alla concezione iterativa della performance, si rileva come sia importante la collaborazione al progetto di Valerio Sirna, che dell'indagine performativa attraverso le pratiche di abitazione del paesaggio ne ha fatto il centro di DOM, progetto fondato assieme a Leonardo Delogu. Cfr. <www.casadom.org> (ultima consultazione 20/3/2021).

sante sembra invece la riflessione e lo slittamento continuo tra dimensioni reali e finzionali, e la profonda adesione rispetto alla critica sociale che emerge già dal film.⁴⁰

Oggi ci sono le ragazze-madri, le lolite, le ragazze all'antica, le ragazze-squillo, le ragazze-milione, le ragazze-diecimila, le taxi-girl, le play-girl, le miss, le reginette, le attricette generiche comparse, le ragazze di famiglia che si uccidono per un cinque in latino, le ragazze insoddisfatte a tredici anni che fuggono da Caserta e telefonano da Milano. E poi ci sono le ragazze come Adriana, che non rientra in alcuna di queste categorie. In più, è difficile metterle addosso un'etichetta che ce la definisca tutta, così com'è, in una parola. Adriana è una ragazza tranquilla, serena, allegra, "spensierata" [...]. È una ragazza "riposante". Le va tutto bene. Dove la mettono resta. Dove la portano, va. È ingenua, è remissiva, è spontanea, dice tutto quello che pensa: forse è per questo che parla così poco. Ha una capacità di immobilità pari a quella di un sasso.⁴¹

È ancora Pietrangeli a parlare, evidenziando come l'estrema disponibilità di Adriana, quel suo voler sempre accettare tutto, dai rapporti fugaci alle situazioni lavorative precarie e niente affatto soddisfacenti, la porterà a fare i conti con la propria disfatta esistenziale, che però non verrà mostrata se non che nell'estremo gesto, che arriva come impreparato.

Adriana non "raggiunge" nulla e veramente non "voleva" nulla: tutto quello che fa, quello che avviene attorno a lei o in lei non arriva mai, o quasi, sul piano della coscienza, [...] In *Io la conosco bene*, per strano che possa sembrare, il suicidio della protagonista dice il mio affetto per lei, perché quel gesto tragico dimostra

⁴⁰ Si presenta qui un'affermazione di Pietrangeli: «Non è tanto che io sia la Celestina de *Il sole negli occhi* o Adriana di *Io la conosco bene* o la Pina de *La visita* come, scusatemi, Flaubert era Emma Bovary. Ma è che nel processo di trasformazione sociale a cui, da vent'anni a questa parte, assistiamo in Italia, la donna ha incontestabilmente il ruolo da protagonista [...]. E non si tratta solo di un fatto di costume quanto di una radicale, profonda rivoluzione interiore: processo che dura tutt'ora e che forse è addirittura in anticipo sull'evoluzione della società italiana, tant'è vero che gli stessi istituti di legge stentano a tenergli indietro. Proprio per questo, forse, la donna s'è posta tanto spesso al centro delle storie dei miei film». Antonio Pietrangeli, Flavio Montesanti (a cura di), *Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi. Colloquio con Antonio Pietrangeli*, in "Bianco e nero", anno 28, n. 5, 1967, p. 36.

Per una visione non solo nazionale, si rimanda inoltre a Gian Maria Annovi, *Italian Post-Neorealist Cinema*, in «Journal of Modern Italian Studies», anno 18 n. 5, pp. 679-681: «According to [Luca] Barattoni [in *Italian Post-Neorealist Cinema*, EUP, Edinburgh 2012], Pietrangeli was able to portray for the first time in Italian cinema the tensions and aspirations of women in the changing environment of the economic boom, which found them unequipped and defenceless».

⁴¹ Antonio Pietrangeli, "Il secondo soggetto" cit., p. 87.

per assurdo che anche lei è un essere umano. Non è come la pietra pomice su cui le cose passano e non lasciano traccia. La gente pensa che Adriana sia insensibile, come la giudicano gli stessi personaggi del film che la considerano come un animale. Sembra che nulla riesca a toccare la sua coscienza [. . .] Non è vero [. . .] Il suicidio significa che le cose l'avevano ferita, l'avevano scottata.⁴²

Contro questa stessa società si schierano le narrazioni di Deflorian. Si prendono brevemente in esame due esemplificazioni, una a inizio e una quasi a conclusione della performance, in cui l'oggetto filmico è accostato a quello biografico. Nel primo caso Adriana viene rievocata come una donna moderna, alla moda, con gli elementi che la caratterizzano fin dalle prime scene: gli zocchetti, gli occhiali da sole, il giradischi, i vestiti eleganti... Subito dopo l'attrice fa riferimento alla propria sé giovane, aggiungendo:

quando da adolescente facevo un sacco di cose per essere moderna... (*guarda il pubblico*), andavo nell'unico negozio che vendeva blue-jeans, era di un ragazzo che si chiamava Valentino, l'unico negozio un po' moderno del mio paese, dicevo io allora. Ci sdraiavamo per terra nel retrobottega con lui che ci tirava su a forza la lampo perché dovevamo comprarli attillatissimi. C'erano vere e proprie battaglie con la lampo e uno poteva dire: ma provare una misura più grande? No, assolutamente no. Va bene questa.⁴³

Nel ricordare, Deflorian recupera quel gesto appena descritto e si stende tra le sterpaglie della zona adiacente al teatro; l'azione però è venata da un sottile senso di disagio scaturito dalla consapevolezza di essere invilupata (come lei, così Adriana, così tutti) dentro un sistema che mercifica e disumanizza, che stritola e toglie singolarità. È questa sottile presa di coscienza, emersa dal cambio di posizione, dalla ripetizione di un gesto lontano, che crea un primo cortocircuito tra film e performance, portando alla superficie il possibile rispecchiamento non solo tra le due protagoniste, ma anche tra le esperienze raccontate e il vissuto degli spettatori, fin da subito direttamente chiamati in campo.

Nel secondo episodio si rimarca ulteriormente quel senso di inadeguatezza contro il quale si scontra Adriana, usata e abbandonata, declassata da amante ad amica, a elemento transitorio, a semplice intermediaria. A questi racconti fa da controcanto un altro episodio biografico di Deflorian nel quale rievoca il suo sentirsi inadeguata all'interno del sistema spettacolare, perché ritenuta poco inquadrabile, «non grassa, non magra, non

⁴² Antonio Pietrangeli, Flavio Montesanti (a cura di), *Ritratti cinematografici di donne...* cit., p. 37.

⁴³ Deflorian/Tagliarini, *Quando non so cosa fare cosa faccio?* cit.

bella, non brutta da poter fare la caratterista, ma nemmeno con quell'aria da antagonista»⁴⁴. L'una non sembrava in grado di entrare nelle dinamiche relazionali – sembra che nel film quasi nessuno si guardi in faccia mentre parla all'altro – e l'altra faticava in quelle lavorative.

Il processo drammaturgico messo in atto è volto indagare dettagli e particolari del film che anzi diventano proprio le chiavi d'accesso per operare un costante e biunivoco rimando alla storia autobiografica.

Il racconto – sottolinea Attilio Scarpellini – 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.⁴⁵

Se in questo dispositivo della narrazione è evidente il rifiuto dell'illusionismo, è però altrettanto lampante il tentativo di cercare un'altra via all'immedesimazione attraverso questo parallelismo che segna una intima prossimità. Alla ricerca, come dichiarano gli stessi artisti, «di una forma di autobiografia riflessa, apparentemente minimale, stando in scena come se niente fosse».⁴⁶

Si diceva che il reale si intreccia con la finzione su più livelli. Oltre all'intreccio tra storia di Adriana e biografia di Daria, già a monte figlio delle precise scelte artistiche della compagnia, c'è almeno un altro tipo di realtà che invece si insinua, fino a irrompere, quasi a mo' di rivelazione improvvisa e individuale nella percezione dei singoli spettatori. Come precedentemente rilevato, ben presto ci si lascia alle spalle l'edificio del Teatro India per ricercare una dimensione performativa "implicita" all'interno della città. La realtà della strada, composta dai passanti che si incrociano e che immediatamente diventano richiamo da parte di Deflorian, sembra fare parte di un invito silente a guardarsi attorno; a diventare osservatori più acuti e parte agente della performance. Fabrizio Deriu in relazione a questo "eseguire performativo" sostiene appunto come sia

necessario sviluppare e coltivare una specifica abilità il cui tratto essenziale è la capacità di condurre l'azione nel margine più o meno stretto ma densamente ricco di possibilità che si apre tra il *preordinato* (partitura, copione, testo notazio-

⁴⁴ Ivi.

⁴⁵ Attilio Scarpellini. "Rappresentare malgrado tutto. Il teatro di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini", in Graziano Graziani, *Trilogia dell'invisibile* cit., p. 147.

⁴⁶ Deflorian/Tagliarini, *Roma: la nuova drammaturgia* cit.

nale, ecc.) e il *contingente* inteso come l'“occasione” concreta e irripetibile di ogni singola esecuzione.⁴⁷

Come si interagisce con questi luoghi in una condizione che si trova tra qualcosa prefissato e qualcos'altro invece appartenente al momento stesso in cui la performance accade? Per gli artisti scuramente la componente reale di un luogo o spazio è fondamentale: «a noi piace usare anche negli spettacoli gli spazi reali, per cui ogni volta che inventiamo una cosa, i luoghi in cui la proviamo entrano nel discorso drammaturgico».⁴⁸ Innanzi tutto, attraverso il passaggio dell'attore i luoghi si riattivano negli spettatori, in maniera più o meno evidente a seconda del grado di disponibilità e di apertura della singola esperienza. Il viaggio guidato da Deflorian/Tagliarini va proprio nella direzione della scoperta di ambienti quotidiani e di transito in cui, tuttavia, la dimensione dell'osservare e dell'essere osservati può acquisire mutualità e gradi di consapevolezza diversi e soprattutto deve necessariamente fare i conti con l'impossibilità di avere un setting sempre identico a se stesso. Tra questi spazi “vivificati” dall'azione performativa sicuramente emergono: la vetrina del negozio Tiger, in cui entra soltanto Daria non interrompendo mai la comunicazione con gli spettatori che rimangono a guardarla da fuori, parlando con loro, ma inevitabilmente catturando anche l'attenzione dei reali avventori che si soffermano a capire cosa stia succedendo, tra lo stupito e l'incredulo; un parcheggio all'aperto cui si affaccia il retro di alcuni palazzi (richiamati dalle note di un twist che fuoriescono dalla macchina, spesso i condomini si affacciano per osservare cosa stia accadendo); uno spiazzale pubblico, incastonato tra due negozi, dove c'è un dislivello circondato da grate dentro alle quali c'è una donna che canta il tema di Adriana, *Mani bucate* di Sergio Endrigo: è un momento di sospensione, eppure rientra appieno in quella drammaturgia rapsodica, centrifuga, in cui gli eventi importanti sono detti tra le righe, accennati, che non si può far altro che contemplare.

L'adesione della performance agli aspetti urbanistici deve molto a uno sguardo cinematografico, come se fosse un lunghissimo piano sequenza

⁴⁷ Fabrizio Deriu, “Le arti della performance”, in Id., *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le lettere, Firenze 2013, pp. 35-36. Poco dopo lo studioso riprende (non senza evidenziarne anche alcuni limiti) un estratto da *Verità e metodo* di Gadamer, all'interno del quale è molto calzante l'affermazione in merito all'intenzione dell'opera, che, proprio in virtù della casualità, non può più essere imposta soltanto dall'interprete. Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983, pp. 179-183.

⁴⁸ Deflorian/Tagliarini, *Roma: la nuova drammaturgia* cit.

composto da “inquadrature cittadine” al cui interno sono racchiusi gli stessi spettatori partecipanti e la performer, in cui le soggettive di chi guarda sono guidate ma allo stesso tempo è permessa una certa libertà di azione; ciascun luogo pubblico o privato, diventa un preciso *frame*. «Facciamo molta attenzione ai piani cinematografici. Quando, per esempio, Daria va in quella specie di parchetto, un luogo che sfugge a ogni funzione, io metto il pubblico in una zona che permette di vedere un campo lunghissimo». ⁴⁹ A questo contrastano delle visioni ravvicinate, come quelle negli incuneati corridoi, nelle scalinate piene di grate, dalle quali si accede a un ballatoio che dà, nuovamente, sull'ingresso di un palazzo; dal campo stretto di nuovo si allarga la visuale, più lontano, verso il portone attraversato e i balconi; si restringe la visuale invasa dalle fronde degli alberi, si allarga a perdita d'occhio lungo il Tevere; lo sguardo è libero di vagare ma, nello stesso tempo è come catturato. Non c'è più netta cesura tra ciò che è dentro la scena e ciò che è fuori, tra chi agisce consenziente e l'elemento casuale; ogni elemento diviene, anche a sua insaputa, mediato dalla performance.

A questo proposito c'è un elemento drammaturgico che potrebbe essere definito come “nascosto”. Durante l'attraversamento nel caos pomeridiano, il gruppo incrocia naturalmente più persone: durante la narrazione lo sguardo cade su consuetudini e stranezze che appartengono alla fauna quotidiana del quartiere. Tra i tanti momenti, in particolare, si registra il passaggio reiterato di un giovane uomo che tiene tra le braccia un albero di melograno⁵⁰: ci si imbatte in lui lungo viale Marconi, sguardo diritto, l'alberello tra le braccia, il passo svelto; lo si intravede provare un abito dentro un negozio – a ridestare l'attenzione è proprio l'albero lasciato fuori come in attesa del proprio compagno. In un crescendo di consapevolezza rispetto a quanto accade dentro e attorno alla performance, lo si scorge ancora, da lontano: mentre il gruppo si muove tra i sottopassaggi in mezzo ai palazzi, negozi e parcheggi, in un momento di stasi apparente, l'occhio cade sulla terza apparizione dell'uomo con il melograno, che citofonando, entra dentro un palazzo quasi fosse finalmente giunto alla meta del suo pellegrinaggio, per poi riuscirne poco dopo, sempre con il vaso con sé, inspiegabilmente. La destabilizzazione è evidente perché, in questa pretesa di consapevolezza dell'aver capito la storia di questo passante, il fine ipotiz-

⁴⁹ Deflorian/Tagliarini, *Tra scritte e realtà* cit.

⁵⁰ Durante le prime versioni si tratta dello stesso albero, ma negli ultimi anni i due artisti scelgono di esplicitare pur leggermente l'appartenenza alla dimensione performativa di questa figura, per cui l'albero viene presentato in tre stadi di crescita differenti: piantina piccolissima, di medie dimensioni e albero adulto.

zato viene meno. L'ultima volta, dichiarando esplicitamente la sua appartenenza alla performance, farà la sua comparsa in teatro. Sebbene l'uomo con il melograno non interagisca direttamente né con i performer né con il gruppo, è evidente come non sia semplice coincidenza bensì un innesco, traino per una nuova postura dello spettatore. La sua presenza reiterata (e inizialmente data per casuale) diviene il primo invito allo spettatore di osservare più attentamente cosa gli stia intorno, indagare, nella sua ricerca oramai conclamata, vorrebbe quasi interagire con la sua presenza anomala, provare a dargli senso, o almeno a immaginare quale possa essere una possibile sua storia: quali legami crea quest'uomo con i vari luoghi che attraversa nel quartiere, con le diverse azioni, i diversi ritmi che compie? Che valore ha per lui l'albero, e per chi lo vede?

L'uomo con il melograno è una figura che attraversa l'esperienza, la vive su un piano tangente ma non vi interagisce se non attraverso quello della suggestione e dello stimolo. Eppure, la smania di sapere degli spettatori assomiglia a un'attitudine immaginativa autorale, registica, che spinge a interrogarsi sempre di più del contesto che li circonda, a trovare possibili motivazioni, in un equilibrio di conferma e sorpresa. Allora anche lo spazio generico, scontato, noioso, che può pure essere stato dimenticato come luogo di relazione e di incontro, in questa maniera acquisisce tutta la sua potenzialità performativa proprio nell'attraversamento di queste menti affamate di "parole nuove".⁵¹

Sembra interessante soffermarsi su un altro elemento architettonico, presente in una certa misura tanto nel film quanto nella performance: lo scheletro di un palazzo. Nel film fa da sfondo a una delle tante feste a cui partecipa Adriana; si tratta di una tra le scene più violente e patetiche, in cui vige una crudeltà quasi circense, dove il personaggio interpretato da Ugo Tognazzi si trova costretto a ballare su un tavolo per far contento l'uditorio, quasi fosse un vecchio orso ballerino. Nella performance si incontra questa struttura, estremamente simile a quella del film, quasi alla sua conclusione. Deflorian è entrata in un piccolo parco, ancora una volta

⁵¹ «Non ci sono luoghi senza interesse o noiosi. Però la maggior parte degli uomini non sanno più sillabare questo alfabeto. Nei luoghi dove viviamo ogni giorno il nostro corpo diventa cieco. Anche molte delle lettere non si conoscono più, ce le troviamo davanti a noi come segni cuneiformi, percepibili per gli occhi, ma non decifrabili per la nostra mente. Ma la cosa bella è creare delle *parole nuove* [in corsivo nel testo, ndr] da lettere conosciute; ecco il compito dell'arte, che le cose invisibili diventino visibili, e che si creino nuove realtà da realtà già conosciute». Andreas Staudinger, "Il luogo è il testo. Note su un teatro topico", in Raimondo Guarino, *Teatri luoghi città*, Officina, Roma 2008, p. 168.

agli spettatori è chiesto di rimanere fuori dal limite, così da poter osservare anche il resto del contesto. L'atmosfera fa da forte contrappunto: bambini che giocano e madri tranquille, mentre la narrazione del film arriva alle scene conclusive, al saluto del bambino della vicina, alla parrucca tolta, alla brutale e inaspettata soggettiva della caduta. Voltato lo sguardo al parco, l'immenso scheletro edilizio pare proprio posto a condensare quel senso di vuoto che caratterizza le battute finali, correlativo oggettivo tanto nell'uno quanto nell'altro caso.

Attraverso questa struttura registica che lavora e slitta continuamente su altri oggetti, nella quale allo spettatore viene consegnata la possibilità di poter a propria volta costruire ulteriori strutture di senso, il teatro di Deflorian/Tagliarini diventa «dispositivo di conoscenza ed esperienza del mondo»,⁵² ovvero chiede di rispondere alla domanda del titolo, e che spesso ritorna nel corso della performance: che fare quando non si sa cosa fare? Ovvero, *che fare* quando le possibilità sono incerte e non è per niente chiaro quale sia la via da intraprendere, giusta da un punto di vista artistico, etico, personale? *Che fare* quando si è perso il senso dell'esistenza, quando ci si sente fuori posto o quando si conquista l'unico piacere della giornata, un po' di fresco del terrazzino al tramonto? *Che fare* quando non ti va di tornare indietro ma non sai nemmeno dove andare? Cosa quando «ci sono dei pensieri che ti fermano. Che quando arrivano ti devi fermare. Ti fermi intontita fino a quando quel pensiero non lo hai un po' digerito, respirato»?⁵³ Una possibile risposta sta in questo respiro, nei cortocircuiti tra i diversi racconti, nell'attitudine degli spettatori che autonomamente possono scegliere a cosa dare attenzione, ascolto, sguardo, nella volontà di coloro che hanno scelto di partecipare e di coloro che si trovano, casualmente a condividere il proprio spazio, accettando di diventarne parte.

⁵² Graziano Graziani, "Evocare l'invisibile. Il teatro di Daria Deflorian e Antonio Tagliarini", in Id (a cura di), *Trilogia dell'Invisibile* cit., p. 8.

⁵³ Assieme a quella citata, anche le domande poste immediatamente prima nascono da frammenti di battute del testo. Deflorian/Tagliarini, *Quando non so cosa fare cosa faccio?* cit.