

Salvatore Margiotta

La pratica dell'eterodirezione nel teatro di Fanny & Alexander

A partire dal 2007 con *HIM*, spettacolo del ciclo basato sulla trasposizione dei romanzi dedicati al *Mago di Oz* di Frank Baum, Fanny & Alexander – gruppo fondato da Luigi De Angelis e Chiara Lagani nel 1992 –¹ cominciano a sperimentare una innovativa tecnica attorica nella costruzione della parte, che segna l'inizio di un nuovo percorso artistico per la compagnia.² Tale processo creativo prende il nome di "eterodirezione" e può essere definito come una pratica di creazione performativa che «consiste nel trasmettere all'attore in scena una partitura verbale e fisica tramite l'impiego di auricolari».³ Stimolato *live* l'attore si trova così a recitare battute e a compiere azioni 'somministrate' dalla regia in tempo reale, durante il corso dello spettacolo.⁴ Sul palco il performer reagisce ad una serie di impulsi diffusi nei due *ear monitor* che indossa: in uno riceve il portato testuale che dovrà 'restituire', mentre nel secondo sono comunicate indicazioni relative alla partitura fisico-gestuale da disegnare.⁵ Da una prospettiva più superficiale il dispositivo dell'eterodirezione potrebbe rappresentare una sorta di gabbia restrittiva

¹ La formazione, a cui si aggiunge stabilmente a partire dal 1997 Marco Cavalcoli, ama definirsi "bottega d'arte": «Più che un gruppo – precisa la Lagani – siamo una Bottega d'arte, nel senso rinascimentale del termine, quando nella bottega si radunavano persone di tutte le estrazioni che contribuivano alla crescita e allo scambio di idee» (Citato in F. Gàbici, *Fanny & Alexander come una Bottega d'arte*, «Il Resto del Carlino», 19 dicembre 2010). A De Angelis, Lagani, Cavalcoli si affiancheranno negli anni gli attori Jacopo Pranzini, Simona Morgagni, Davide Savorani, Sara Circassia, Francesca Mazza, Fiorenza Menni, artisti visivi (come Stefano Cortesi), scrittori e studiosi (Stefano Bartezzaghi, Marco Belpoliti, Margherita Crepax) (Cfr.: A. Fadda, *Fanny & Alexander-Note biografiche*, «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016. <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/fanny-alexander-biografia-opere/fanny-alexander-bio-alice-fadda-2015/>). Consultato il 4 luglio 2020.

² «Dal 2003 al 2005 si sviluppa, per esempio, il ciclo *Ada o Ardore* di Fanny & Alexander, ispirato a Nabokov e composto da una teoria di episodi spettacolari e installativi, in una scena barocca che invita lo spettatore a perdersi negli specchi di un rapporto amoroso e ad attraversare labirinti visivi e uditivi, dove la presenza degli attori si manifesta in piccoli oblò, si diffonde in voci nel buio, si cela dietro a pareti domestiche o nelle pieghe di rossi sipari di teatri all'italiana» (L. Donati, *Romagna anni zero. Prepararsi a un terreno di scontri più ampio*, «Culture Teatrali», 24, Annale 2015, p. 77).

³ L. Pernice, *Dentro la scena di Fanny & Alexander: la trasposizione intermediale dell'Amica geniale*, «Arabeschi», n. 15, gennaio-giugno 2020, p. 35.

⁴ Cfr.: Ivi.

⁵ Cfr.: V. Valentini, *Teatro contemporaneo 1989-2019*, Roma, Carocci, 2020, p. 133.

per il performer, relegato a megafono di un testo trasmesso in remoto e costretto ad eseguire una serie di azioni indicate dal regista. A ben vedere siamo in realtà di fronte ad una pratica che libera l'attore da tutta una serie di incombenze, come memorizzare il portato verbale o fissare gesti e movimenti, e lo pone esclusivamente nella posizione di allenare e alimentare la temperatura emotiva e la qualità della propria presenza da imprimere alle azioni fisiche e al dato recitativo.⁶

All'interno delle dinamiche di questo meccanismo, nell'ottica della compagnia, drammaturgia e regia da un lato e recitazione dall'altro concorrono in eguale misura alla composizione di un testo fisico e verbale il cui senso e le cui possibilità vengono costantemente ripercorse e riprecisate, dalla fase di ricerca alle prove fino all'allestimento e alle successive riprese.⁷ Valentina Valentini definisce tale pratica di scrittura attorica nei termini di "un procedimento costruttivo che scardina l'unitarietà della recitazione dell'attore e la restituisce attraverso una partitura vocale-sonora-gestuale disarticolata".⁸ Non si tratta pertanto di una disarticolazione che tende al mero effetto di frantumazione del senso,⁹ ma di una vera e propria istanza compositiva che si nutre dei meccanismi di scomposizione e ricomposizione in funzione di un'idea di spettacolo come organismo sempre vivo e mutevole. Conseguentemente, quest'approccio genera un ulteriore effetto all'interno dell'esperienza attorica: induce infatti a scongiurare la *routine* e la ripetitività, elementi che minano, replica dopo replica, qualità dell'intenzione e aderenza alla parte.

Testo e portato verbale

Sul piano più squisitamente tecnico, il processo si nutre di un primo segmento di ricerca che si sviluppa durante le prove. Queste si fondano innanzitutto sull'impiego di una drammaturgia costruita non sulla pagina - non esiste copione scritto degli spettacoli allestiti da Fanny & Alexander - bensì fissata su un file audio. Il portato verbale è infatti un montaggio di brani tratti da interviste, estratti da film, discorsi pubblici, programmi

⁶ Cfr.: E. Conti-R. Porcheddu, *Il bagliore della retorica nei "Discorsi" di Fanny & Alexander: intervista a Chiara Lagani*, «Il tamburo di Katrin», 28 febbraio 2014 (<https://www.iltamburodikatrin.com/tag/discorso-giallo-teatro-astra-vicenza/>).

Consultato il 21 giugno 2020.

⁷ Cfr.: Fanny & Alexander, *Eterodirezione: glossario in divenire*, in *Il teatro e il suo dopo. Un libro di artisti in omaggio a Marco De Marinis*, a cura di F. Acca - S. Mei, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2014, p. 61.

⁸ Ivi.

⁹ A tal proposito, si vedano i discorsi affrontati da M. De Marinis relativamente ai processi di scomposizione del gesto e montaggio drammaturgico che hanno caratterizzato il lavoro dei grandi registi del Novecento (*In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000), oppure il capitolo intitolato *Costruire nella decostruzione* nel testo di L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 145-267.

televisivi, incontri laboratoriali, testi originali o estrapolati dalla letteratura. Questi *sample* vengono impiegati come tali o rimodulati dalle voci attoriche, che non necessariamente appartengono a quelle degli artisti presenti in compagnia.¹⁰ Come precedentemente sottolineato, l'attore non è chiamato a fissare le battute a memoria. Il suo rapporto con questo montaggio audio è riconducibile ad un'azione di interrogazione costante. Deve lasciarsi attraversare dalle intonazioni e dai timbri che gli vengono trasmessi in uno dei due auricolari rinunciando a qualsiasi tipo di resistenza. Un esempio concreto di quanto illustrato è richiamato dalla stessa Chiara Lagani, riferendosi ad un preciso passaggio presente in *Storia di un'amicizia* (2019), trittico teatrale tratto dalla tetralogia letteraria *L'amica geniale* di Elena Ferrante:

Quando le nostre voci [quelle della Lagani e Fiorenza Menni] si infantilizzano è perché abbiamo le voci di due bambine nelle orecchie, che hanno prestato le loro voci per i due ruoli di Elena e Lina. E quindi quasi senza avvedermene entro in quel registro, perché con l'eterodirezione non ti accorgi esattamente di cosa succede, sei talmente consegnato, in abbandono a quello che ti passa nelle orecchie che avviene tuo malgrado, è una sorta di possessione molto forte. Non diventa meccanico, rimane sporco, non è un lavoro esecutivo ma di affidamento totale.¹¹

Le parole del testo – presenti nel file audio e diffuse nell'*ear monitor* – vengono quindi recitate dall'attore in una relazione di automatismo che ricostruisce e restituisce istantaneamente tessitura vocale e colore interpretativo. Ciò che avviene durante le prove è pertanto un allenamento a questo abbandono vigile a cui si richiama la Lagani. Liberato "da tutta la questione che ha a che vedere con la memoria di quello che si deve dire", il performer deve esclusivamente concentrarsi sulla "qualità sentimentale" della restituzione delle parole che lo attraversano.¹² È un aspetto questo su cui si sofferma in un'intervista l'attrice e drammaturga:

Importante in questo lavoro è che l'attore inventi e reinventi continuamente il contenuto sentimentale di ogni parola e di ogni azione, quindi alla fine il senso è in mano sua. Altrimenti sarebbe una marionetta automatica, nel senso

¹⁰ Analizzeremo successivamente la natura testuale delle singole operazioni drammaturgiche realizzate dalla compagnia.

¹¹ R. Borga, *Fanny & Alexander: 25 anni di alchimia. Intervista*, «Krapp's Last Post», 4 dicembre 2017 (<http://www.klpteatro.it/25-anni-fanny-alexander-intervista-ferrante>). Consultato il 2 agosto 2020.

¹² E. Conti-R. Porcheddu, *Il bagliore della retorica nei "Discorsi" di Fanny & Alexander: intervista a Chiara Lagani*, «Il tamburo di Katrin», 28 febbraio 2014 (<https://www.iltamburodikatrin.com/tag/discorso-giallo-teatro-astra-vicenza/>). Consultato il 21 giugno 2020.

di una specie di robot; e invece, come puoi vedere, non hai per un attimo la sensazione del meccanismo, ma sempre dell'umano.¹³

Il performer lavora su una predisposizione, sulla qualità del suo stare nella "incondizionata pratica dell'attenzione, nella precisione sentimentale della sua risposta agli stimoli che gli vengono somministrati".¹⁴ Su questa attitudine all'accoglienza e alla rielaborazione istantanea, che porta l'attore a farsi "impronta dello spirito e della psiche di una persona",¹⁵ si sofferma Andrea Argentieri. Il protagonista di *Se questo è Levi* (2018), opera in cui è allestito un vero e proprio "incontro a tu per tu" tra l'uomo-Primo Levi e il pubblico,¹⁶ relativamente al rapporto con la reale voce dello scrittore che porta in scena e che ascolta in auricolare,¹⁷ afferma:

L'obiettivo cui miravo era farmi abitare da una voce. Ho la voce di Levi nelle orecchie, tutto il tempo. La descriverei come una meditazione controllata: ho il comando della cosa, ma la mia prima e unica decisione artistica è stata quella di fare molto spazio, di essere il più accogliente possibile rispetto a quanto percepivo, per poter restituire e trasmettere tutto ciò che sento, le inflessioni, i temporeggiamenti, gli incespichi... Non lo sento solo con le orecchie ma con la mia emozione.¹⁸

Il meccanismo dell'eterodirezione conduce l'attore a trasformarsi in una sorta di "antenna di ricezione, un altoparlante vivente di qualcuno ormai lontano da noi", indipendentemente se si tratta di personaggi appartenenti alla realtà o alla storia, oppure alla letteratura.¹⁹

¹³ L. Di Tommaso, "Il dispositivo dell'eterodirezione". Intervista a Chiara Lagani e Francesca Mazza su *West di Fanny & Alexander*, «Culture teatrali», Significazione.12, aprile 2014 (https://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/images/pdf/significazione_12.pdf). Consultato il 13 giugno 2020.

¹⁴ Fanny & Alexander, *Eterodirezione: glossario in divenire*, in *Il teatro e il suo dopo. Un libro di artisti in omaggio a Marco De Marinis*, a cura di F. Acca - S. Mei, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2014, p. 61.

¹⁵ *I sommersi e i salvati: il ritratto d'attore di Fanny & Alexander*, (<https://www.oltrelecolonne.it/i-sommersi-e-i-salvati-il-ritratto-dattore-di-fanny-alexander/>). Consultato il 7 settembre 2020.

¹⁶ *Se questo è Levi*. Programma di sala (<https://fannyalexander.e-production.org/se-questo-e-levi/>). Consultato il 7 settembre 2020.

¹⁷ Il testo dello spettacolo - che analizzeremo successivamente - consiste in un montaggio audio di incontri e interviste sostenuti dall'autore di *Se questo è un uomo*, conservate nelle teche Rai.

¹⁸ *I sommersi e i salvati: il ritratto d'attore di Fanny & Alexander*, (<https://www.oltrelecolonne.it/i-sommersi-e-i-salvati-il-ritratto-dattore-di-fanny-alexander/>). Consultato il 7 settembre 2020.

¹⁹ M. Cavalcoli, *Laboratorio di Teatro con Marco Cavalcoli Fanny & Alexander*. Programma di un corso intensivo per attori, tenutosi a Pescara presso lo spazio Atelier Matta tra il 17 e il 19 gennaio.

Secondo Chiara Lagani quello sostenuto dal performer quando viene eterodiretto – in particolar modo in riferimento al file audio che compone la drammaturgia – è un lavoro assimilabile a quello compiuto dal traduttore rispetto ad un’opera letteraria:

Definirei dunque – puntualizza l’attrice e drammaturga – la traduzione proprio e ancora l’ascolto di una voce: tradurre è frequentare assiduamente per alcune settimane, alcuni mesi, anni, una voce sola, la voce di una persona viva o magari morta, continuamente con te, la voce che non ti abbandona mai, di notte e di giorno. Quella voce rimanda anche a un corpo, naturalmente, un corpo materiale, ma soprattutto fantasmatico e il compito del traduttore, che è simile a quello dell’attore sulla scena, è proprio incarnare quella voce, restituirle un corpo attraverso cui possa risuonare ancora, in tutta la sua bellezza.²⁰

Partitura fisico-gestuale

All’interno di questa pratica di scrittura performativa, che porta l’attore a diventare medium del personaggio, inscindibilmente connesso a quello sulla vocalità è il lavoro sulla dimensione gestuale dedicato alla costruzione della partitura fisica. Dare voce alle parole fissate sul file infatti significa contemporaneamente dare anche corpo a quel dato verbale e sonoro che ‘transita’ nel performer. È questo un altro aspetto puntualizzato da Chiara Lagani:

La questione dell’incarnazione della voce in teatro è molto forte: la voce e il corpo sono una sola cosa, in scena la voce è già corpo, non potrei mai pensare a una voce senza corpo.²¹

La partitura-fisico gestuale si basa prioritariamente da un lato sulla messa in relazione del corpo attorico con un particolare ambiente scenico e dall’altro sulla ricerca di un rapporto estremamente intimo tra movimento e ambiente musicale.²² Scritta attraverso e sul corpo dell’interprete – prima di essere rielaborata *live* ad ogni replica – la composizione coreografica viene rigorosamente messa a punto da Luigi De Angelis, regista della formazione. In prima battuta, l’artista opera a monte della fase di prove, elaborando un itinerario coreografico in stretta connessione con la creazione dello spazio scenico e della drammaturgia sonora.

²⁰ V. Valentini-C. Lagani, *Variabilità infinita dei testi, delle voci, delle letture*, «Sciami | riceche», n. 5 - 04/2019, p. 24.

²¹ Ivi.

²² Cfr.: L. Donati-S. Terranova, *Il Flauto Magico di Fanny & Alexander. Intervista a Chiara Lagani, Luigi De Angelis, Elena Di Gioia*, «Altrevelocità»

(<https://www.altrevelocita.it/archivio/teatridoggi/3/interviste/288/il-flauto-magico-di-fanny-alexander-intervista-a-chiara-lagani-luigi-de-angelis-elena-di-gioia-.html?alert>).

Consultato il 21 luglio 2020.

Successivamente, questo prontuario viene ridisegnato lavorando con il performer all'interno di spazio e sonorità dati. Ad offrirci una dettagliata testimonianza di questa fase compositiva è Chiara Lagani:

La partitura gestuale la costruisce sempre Luigi [De Angelis]. Sono operazioni molto legate al suono, operazioni ritmiche profonde, a partire da un catalogo di gesti che viene costruito in complicità con gli attori dello spettacolo. Luigi lavora molto d'istinto, ha raggiunto una profondità tale di evoluzione che vede immediatamente se un gesto è nella posizione giusta o se deve essere spostato. La fase di prova è molto interessante perché lui verifica una cosa che ha costruito a tavolino sui nostri corpi e la ridisegna in diretta.²³

E ancora altrove:

Quindi lui [De Angelis] crea una partitura complessa fatta di testo e gesti, che non è detto che vada bene perché i corpi poi devono reagire a questa cosa. Magari ci sono degli spazi da creare o dei gesti che non sono adatti a un corpo, in quella circostanza, e allora lui li cambia. Perché i gesti scrivono come il testo. L'eterodirezione è fatta così.²⁴

Un esempio concreto di quanto ricostruito è offerto dal lavoro svolto per *Storia di un'amicizia*. L'intero racconto dipanato ne *L'amica geniale*, agli occhi di De Angelis si condensa in una sola immagine, quella del morso della 'taranta':

Credo che questa storia riguardi tutte le donne, ma anche gli uomini, che si riconoscono in legami potenti, che è difficile recidere o trasformare. Ha a che fare con un morso, il morso dell'amicizia o legame simbiotico. Questo morso è generatore di frutti bellissimi, ma crea allo stesso tempo proiezioni, luci e ombre, tentativi di allontanamento, di fuga, di cancellazioni reciproche, e una sua traccia rimane per sempre indelebile, sottocutanea e parla, agisce anche nella lontananza.²⁵

Ispirato da questa metafora, il regista imposta la sua visione spettacolare con cui nutrire il lavoro interpretativo:

Nella tradizione della taranta un ragno (non proprio una taranta, ma verosimilmente una vedova nera) morde una donna o un uomo. Il suo veleno non è mortale ma altamente tossico. La diffusione del veleno nel sangue procura una febbre altissima, dolore, semiparalisi, convulsioni, allucinazioni, "smarginature", mi verrebbe da dire, per rimanere nella lingua di Elena Ferrante. L'unico rimedio o antidoto al dolore e per spurgarne tramite il sudore le tossine è stato fin da tempi remoti un rimedio comunitario

²³ R. Borga, *Fanny & Alexander: 25 anni di alchimia. Intervista*, «Krapp's Last Post», 4 dicembre 2017 (<http://www.klpteatro.it/25-anni-fanny-alexander-intervista-ferrante>). Consultato il 2 agosto 2020.

²⁴ S. Perruccio, *Due amiche portano Ferrante in scena*, «Leggendaria», n. 128, marzo 2018, p. 55.

²⁵ L. De Angelis, *Storia di un'amicizia*. Note di regia. Documento concesso dalla compagnia.

collettivo, quello della musica e della danza. Nella tradizione della taranta, mediante l'esecuzione di certe melodie basate su intervalli musicali ricorrenti e stereotipati eseguiti da un gruppo di musicisti, veniva suscitato in chi era stato colpito dal morso del ragno, il fuoco della danza, un irrefrenabile desiderio di movimento che procurava immediatamente lenimento e sollievo, un fuoco da cui era impossibile ritrarsi.²⁶

Nell'impostazione ideata dall'artista le due attrici protagoniste avrebbero pertanto dovuto incarnare un itinerario fisico-gestuale regolato da un ritmo ossessivo, martellante allo scopo di restituire espressivamente questa necessaria azione salvifica di spurgo. Nel tentativo tanto di rendere teatralmente lo scorrere del tempo di una vicenda che copre un arco cronologico di circa sessant'anni, quanto di disegnare uno sviluppo iconico-visivo delle trasformazioni in cui incorrono i due personaggi, il regista elabora delle partiture capaci di rappresentare "le differenti temperature psichiche dell'arco di una vita".²⁷ Si tratta di motivi gestuali ispirati alle

coreografie geometriche e rigorosissime come quelle di Trisha Brown in *Accumulation* o liquidissime come in *Watermotor* per trasformarle in compulsivi e ossessivi giochi infantili allo specchio, oppure convocare la sensualità dolce e violenta di Pina Bausch in *Café Müller* e la sua appartenenza all'universo del magico e della possessione per indicare la prospettiva della bambola e le ombre dell'infanzia, e poi crescere, affacciarsi alle dichiarazioni gestuali del mondo adulto, tramite l'apparizione di personaggi coreografici dalle traiettorie e circolarità storte di Maguy Marin in *May B*, rubando infine certi gesti larghi, enfatici, al *Bolero* di Maurice Béjart e le pose gestuali per lo più maschili del *Barbablù* di Pina Bausch. Ultima tappa del vocabolario gestuale: le aguzze simmetrie e i repentini cambi di registro di Anna Teresa De Keersmaeker.²⁸

Ad ogni replica, giocando sul confronto costante che ha con il performer attraverso l'utilizzo dell'*ear monitor*, il regista rielabora e ricomponde la partitura messa a punto durante le prove disegnando un contrappunto ritmico continuo in relazione al testo – sia dal punto di vista del senso, sia da quello di tempo e misura con cui scorre il flusso verbale – trasmesso all'attore nel secondo auricolare, calcolando latenze e sfasature.²⁹ Nonostante la partitura sia prefissata, «la meccanicità degli ordini impedisce all'attore di affidarsi alla memoria per governare completamente il movimento e assecondare le proprie esigenze biologiche momento per

²⁶ Ivi.

²⁷ Ivi.

²⁸ Ivi.

²⁹ Cfr.: R. Borga, *Fanny & Alexander: 25 anni di alchimia. Intervista*, «Krapp's Last Post», 4 dicembre 2017 (<http://www.klpteatro.it/25-anni-fanny-alexander-intervista-ferrante>). Consultato il 2 agosto 2020.

momento».³⁰ Relativamente a quest'automatica immediatezza con cui il performer restituisce un movimento o una sequenza di gesti 'richiesti' in diretta dal regista, si sofferma Chiara Lagani:

Se qualcuno mi dice "alza un braccio", posso fare questo gesto in un milione di modi, la mia scelta in quel momento sta nel decidere che colore dare al movimento in relazione a una partitura che si va componendo. C'è una percentuale di improvvisazione molto forte, sia da parte di chi dà l'ordine, sia di chi lo riceve, è un meccanismo di condizionamenti reciproci.³¹

L'attore come medium narrativo

Si potrebbe obiettare che tutto questo complesso sistema composto da una direzione onnipresente da un lato e una risposta affannosa dall'altro porti a minimizzare la componente più squisitamente creativa dell'esperienza recitativa, esprimendo una visione dell'attore nei termini di automa o marionetta. Analizzando a fondo le questioni poste dalla pratica dell'eterodirezione, il performer invece ha un ruolo creativo chiave nell'accordatura di colore e temperatura da conferire alla drammaturgia il cui ritmo narrativo e qualità di senso mutano ad ogni replica, a seconda della specifica relazione che ciclicamente viene a crearsi tra attore-spazio-testo audio-regista.

Tra l'incalzante susseguirsi di indicazioni registiche e flusso testuale erompe "una piccola 'intercapedine', che è lo spazio autoriale dell'interpretazione attoriale".³² Un terreno liminale tra stimolo e reazione all'interno dei quali confini l'interprete compie "una performance di straordinaria abilità di coordinazione",³³ esprimendo una cifra compositiva radicata in una sorta di 'dissociazione organica'. All'interno delle dinamiche di un meccanismo generativo in cui l'atto creativo - bruciante ed estemporaneo - ha il compito di saldare tessitura testuale e partitura fisico-gestuale, l'attore è chiamato a non affidarsi ad un 'pre-ordinato', regolato dalla memoria volontaria, bensì a vivere il presente scenico guidato esclusivamente dalla memoria istintiva.³⁴ Come osservato da Rodolfo Sacchettini "le parole e i gesti viaggiano su binari separati, ma continuano a

³⁰ M. Cavalcoli citato in M. Pascarella, *Così lontano, così vicino. La politica di Fanny & Alexander*, «Artribune», 7 marzo 2013 (<https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2013/03/cosi-lontano-cosi-vicino-la-politica-di-fanny-alexander/>). Consultato il 27 giugno 2020.

³¹ E. Conti-R. Porcheddu, *Il bagliore della retorica nei "Discorsi" di Fanny & Alexander: intervista a Chiara Lagani*, «Il tamburo di Katrin», 28 febbraio 2014 (<https://www.iltamburodikatrin.com/tag/discorso-giallo-teatro-astra-vicenza/>). Consultato il 21 giugno 2020.

³² R. Sacchettini, *Cinema, immagine e letteratura: Fanny & Alexander e i suoi dispositivi scenici*, «Arabeschi», n. 15, gennaio-giugno 2020, p. 27.

³³ Ivi.

³⁴ Cfr.: Sarah Curati, *Sui Discorsi-Fanny & Alexander*, «[paper street]», 22 gennaio 2015 (<http://www.paperstreet.it/sui-discorsi-fanny-alexander/>). Consultato il 6 agosto 2020.

dialogare, anzi trovano punti di intersezione inediti”.³⁵ Tali passaggi di sutura tra il livello di imbastitura drammaturgica di matrice testuale e quello di natura registica è esclusivamente attribuibile al lavoro di ricomposizione svolto dall’interprete in scena. L’attore è infatti il medium attraverso il quale si compie il racconto teatrale organizzato sulle coordinate disvelate dall’eterodirezione. Su questo punto batte anche Chiara Lagani affermando:

è un medium l'attore, no? Quasi sempre, qualunque tecnica e qualunque poetica siano in gioco sulla scena. In questo caso è come se si schematizzasse la funzione di medium e non è vero che non c'è volizione... la volizione qui è tutta contenuta nel millimetrico, che poi è gigantesco, spazio di resistenza creativa che l'attore pone.³⁶

In scena il performer ritrova le condizioni di quel flusso che ha abitato durante le prove, a partire dalle quali si è allenato a saldare organicamente le sollecitazioni drammaturgiche e registiche, riuscendo a scrivere *live* la parte “attraverso sottili indicazioni di senso e sentimento”.³⁷ I due canali audio sono il veicolo dell’*“imprinting”* dentro cui l’attore può muoversi esercitando una particolare forma di libertà recitativa – inedita nel lavoro mediamente compiuto da un interprete – “che lo porta a concentrarsi su nuove sfumature”, poiché “de-responsabilizzato” da una codificazione di compiti.³⁸ In quest’ottica la performance attorica può essere definita come un’istantanea che ritrae l’*avatar* di un personaggio, presenza remota e fantasmatica e contemporaneamente materica. Dal punto di vista più squisitamente tecnico vengono di fatto richiamate sul palco le dinamiche causa-effetto del lavoro svolto in fase di preparazione:

la reattività estrema dell'attore – spiega la Lagani – che è lì ma non esegue, in realtà, ma continuamente rilancia, è come in un gioco: io una palla posso lanciarla e poi l'altro decide se schiacciarla o ripalleggiarla e, a seconda della forza impressa a questa palla, la mia seconda mossa sarà condizionata... ed è un gioco creativo... continuamente di squadra³⁹

³⁵ R. Sacchetti, *Cinema, immagine e letteratura: Fanny & Alexander e i suoi dispositivi scenici*, «Arabeschi», n. 15, gennaio-giugno 2020, p. 27.

³⁶ L. Di Tommaso, “Il dispositivo dell’eterodirezione”. *Intervista a Chiara Lagani e Francesca Mazza su West di Fanny & Alexander*, «Culture teatrali», Significazione.12, aprile 2014 https://archivi.dar.unibo.it/files/culte/images/pdf/significazione_12.pdf. Consultato il 13 giugno 2020.

³⁷ Fanny & Alexander, *Eterodirezione: glossario in divenire*, in *Il teatro e il suo dopo. Un libro di artisti in omaggio a Marco De Marinis*, a cura di F. Acca - S. Mei, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2014, p. 61.

³⁸ Sarah Curati, *Sui Discorsi-Fanny & Alexander*, «[paper street]», 22 gennaio 2015 (<http://www.paperstreet.it/sui-discorsi-fanny-alexander/>). Consultato il 6 agosto 2020.

³⁹ L. Di Tommaso, “Il dispositivo dell’eterodirezione”. *Intervista a Chiara Lagani e Francesca Mazza su West di Fanny & Alexander*, «Culture teatrali», Significazione.12, aprile 2014

Libertà performativa e rigore demiurgico convivono alla ricerca dell'equilibrio scenico-spettacolare. Relativamente ai meccanismi alla base di questa esplorazione, risulta utile richiamare la testimonianza di Francesca Mazza. Unica interprete di *West* (2010), spettacolo che le vale il Premio Ubu come migliore attrice protagonista, l'artista riflette sull'esperienza dell'eterodirezione concentrandosi sul rapporto tra gli stimoli a cui era chiamata a rispondere e la necessità di ancorarsi al lavoro di predisposizione e apertura svolto in prova:

Ci sono stati proprio diciamo dei passaggi progressivi e c'è stata la necessità di accettare o di trovare il modo di stare dentro questo dispositivo. Per esempio, per quanto riguarda i comandi della parte fisica, la rapidità con cui mi vengono cambiati, a volte io la percepivo veramente come una tortura, dicevo: "mi stai facendo fare queste cose... per favore! Per favore, dammi un attimo" e invece no, veniva subito cambiato e per esempio questa è stata una delle cose che ho percepito con maggior violenza... anche perché banalmente è faticoso fisicamente e quindi cerchi di proteggerti. [...] Quindi in questo senso io ho dovuto superare degli scogli perché erano cose che percepivo come violenze, ma le ho superate. Superate perché probabilmente tecnicamente ho trovato un flusso, è diventato più facile stare in scena nonostante la rapidità con cui mi vengono cambiati gli ordini ecc. Evidentemente ad un certo punto ho trovato come quando impari la parte in qualche modo. Quindi c'era un allenamento, ecco, c'è stato un allenamento.⁴⁰

L'attore eterodiretto non è dunque "una marionetta senza fili", né "un burattino",⁴¹ in quanto capace di esercitare una volontà creativa: dosare la voce, imprimere un'intenzione specifica alle battute, allentare e o amplificare vigore ad un gesto, conferire precise qualità drammatiche al movimento all'interno dell'incessante dialogo che in remoto si instaura con il materiale drammaturgico e il regista.

L'adozione della ricerca sulla pratica dell'eterodirezione ha segnato una trasformazione radicale nell'impostazione recitativa proposta dalla compagnia rispetto agli spettacoli - realizzati fino al 2005 - che esprimevano una forte cifra iconico-visiva. È questo un elemento su cui si sofferma Sacchetti:

La recitazione si asciuga sempre di più, ci si allontana dalle cantilene espressioniste, dalle distorsioni vocali di tutta la prima frase del gruppo, per raggiungere un tono il più possibile iperrealista, a tratti cinematografico, molto attento a seguire il senso di ciò che viene detto, senza divagazioni

https://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/images/pdf/significazione_12.pdf). Consultato il 13 giugno 2020.

⁴⁰ Ivi.

⁴¹ M. Cavalcoli, *Laboratorio di Teatro con Marco Cavalcoli Fanny & Alexander*. Programma di un corso intensivo per attori, tenutosi a Pescara presso lo spazio Atelier Matta tra il 17 e il 19 gennaio.

sonore. È come se la ripetizione delle parole fosse un atto da compiere così rapidamente da costringere la voce a farsi più essenziale.⁴²

Una tappa evolutiva, quella legata all'eterodirezione, all'interno di un percorso artistico sempre in divenire. L'adozione di questo processo di scrittura performativa è andata ad incidere inevitabilmente anche sull'esperienza della costruzione drammaturgica sviluppata dal gruppo. Da un approccio trasversale multidisciplinare, che mirava a creare un condensato linguistico in cui concorrevano video, installazioni, azioni performative e dove il testo veniva impiegato come 'uno dei materiali', elemento dato, a partire dal 2007 Fanny & Alexander giungono ad una visione del teatro in cui le componenti compositive (drammaturgo, regista, attore) operano orizzontalmente e pariteticamente – all'interno di una relazione in remoto che però ha i suoi effetti nell'*hic et nunc* della scena – alla realizzazione di un testo spettacolare complesso, creato e rielaborato ad ogni replica. Imperniato sulla risposta affidata alla performance attorica, l'allestimento può essere considerato di fatto "un testo dei testi, un *macrotesto*".⁴³ Azione agita e azione raccontata coincidono realizzando un'idea di teatro la cui prima condizione risiede nel farsi scena attraverso questa particolare pratica di creazione.⁴⁴

Generato dal vivo da una frizione costante tra chi è in scena e chi è in console, il 'macrotesto' di ciascuno spettacolo – sempre variabile e mai uguale a se stesso – realizzato attraverso la pratica dell'eterodirezione consta quindi di una parte verbale e di un'altra parte "altrettanto importante, non verbale, che andrebbe ugualmente registrata e trascritta, in un eventuale testo da editare".⁴⁵ La visione dell'impostazione drammaturgica maturata da Fanny & Alexander, a partire dall'adozione di questo particolare processo creativo, è riconducibile al modello poetico incarnato da *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau. Si tratta di un'opera letteraria che agli occhi della Lagani rappresenta una sorta di vero e proprio manifesto a cui il gruppo ha simbolicamente aderito nell'orizzonte di un'attitudine creativa tesa alla realizzazione di un testo sempre mutevole. Su questo aspetto si sofferma la drammaturga della compagnia in un passaggio di un'intervista rilasciata a Valentina Valentini. In riferimento all'opera di Queneau afferma:

⁴² R. Sacchettini, *Cinema, immagine e letteratura: Fanny & Alexander e i suoi dispositivi scenici*, «Arabeschi», n. 15, gennaio-giugno 2020, p. 27.

⁴³ M. De Marinis, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, p. 95.

⁴⁴ Cfr.: L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, cit., p. 43.

⁴⁵ V. Valentini-C. Lagani, *Variabilità infinita dei testi, delle voci, delle letture*, «Sciami | riceche», n. 5 - 04/2019, p. 17.

Si tratta di sonetti pubblicati in questo modo: nel libro la pagina è tutta tagliata, divisa in piccole striscioline orizzontali, libere ma attaccate alla rilegatura, una strisciolina per verso: quando il lettore apre questo libro, il sonetto si compone casualmente, a seconda della pagina che si crea dalla sequenza di striscioline che si appoggiano in quel determinato punto. Ogni verso è autonomo e componibile con gli altri e l'introduzione ci invita a una lettura potenzialmente infinita. Il tempo per una lettura totale del libro supererebbe quello di una vita umana, lo stesso autore non arriverà mai a leggere il suo libro. Io trovo questa dimensione assolutamente sincera ed esemplare, una dichiarazione d'impotenza, e al contempo di infinita possibilità, tanto più adatta per il teatro, che è un'arte dal vivo e come la vita ha infinite variabili.⁴⁶

Oltre ad essere una tecnica attorica che regola la messa a punto performativa della parte, l'eterodirezione incarna di fatto lo strumento di composizione drammaturgica *live* sperimentata da Fanny & Alexander negli ultimi anni.

La ricerca su questo processo, approfondita nei diversi spettacoli allestiti a partire da *HIM* fino al recente *Storia di un'amicizia*, segna un itinerario evolutivo articolato e di particolare rilievo. Interessante è allora ripercorrere gli allestimenti in cui il dispositivo narrativo è andato dispiegandosi a partire dall'adozione e dallo sviluppo di questa originale ricerca teatrale.

Da tecnica performativa a dispositivo espressivo

Primo allestimento ad essere sviluppato e costruito sulla base dell'eterodirezione è *HIM*. Segmento del caleidoscopico ciclo ispirato a *Il mago di Oz* di L. Frank Baum,⁴⁷ lo spettacolo realizzato nel 2007 prende idealmente le mosse dall'incontro tra Dorothy e il mago. Occasione questa durante la quale la ragazzina «scopre che il suo mago è un falso mago e un vero artista: un ventriloquo, esperto d'aria e mongolfiere, di illusioni e altre cose inesistenti. Le alterne sembianze del mago – la grande testa, la bella dama, la bestia feroce – si rivelano fittizie e mendaci».⁴⁸ Fanny & Alexander partono dalla necessità drammaturgica di dare un volto a questo personaggio, “protagonista indiscusso della storia”.⁴⁹ L'ispirazione arriva da un'opera del 2001 di Maurizio Cattelan denominata *Him*, titolo che la compagnia adotterà anche per l'allestimento. Si tratta di una scultura

⁴⁶ Ivi, p. 18.

⁴⁷ Nell'arco di circa tre anni la compagnia lavorerà a spettacoli, performance e installazioni dedicate all'opera di Baum allestendo progetti di ricerca eterogenei: *Dorothy. Concerto per Oz*, *Him*, *West, Kansas, There's No Place Like Home*, *Kansas Museum*, *Emerald City*, *East, South, North* e *Oz*, recital destinato ad un pubblico di ragazzi.

⁴⁸ *HIM. If the wizard is a wizard you will see...* Programma di sala (http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/him_home.htm). Consultato il 16 giugno 2020.

⁴⁹ Ivi.

raffigurante Adolf Hitler con una fisicità fanciullesca, ritratto commosso in ginocchio e in preghiera. Sull'adozione iconica dell'opera di Cattelan si sofferma Marco Cavalcoli, protagonista dello spettacolo:

Quello che colpisce dell'opera *Him* di Cattelan è il fatto che si entra nella sala del museo e si vede un bambino inginocchiato nell'angolo, gli si avvicina quasi per dargli una carezza e improvvisamente si rimane orrificati nello scoprire che il suo volto è quello di Hitler. In questa c'è tutta l'ambiguità del simbolo dell'orrore di quell'icona del male e la tenerezza di questa figura indifesa.⁵⁰

È l'idea di portare in scena proprio questa ambivalenza che trova corrispondenza nel personaggio del mago ad interessare la compagnia. Sul minimo comune denominatore che mette in relazione queste due figure si concentra Chiara Lagani, autrice della drammaturgia di *HIM*:

Quando ti avvicini e riconosci Hitler [nell'opera di Cattelan] il cortocircuito è grande, eppure la prima cosa che ti viene da fare è di mettergli una mano sulla spalla... Poi immediatamente ti chiedi cosa stai facendo. Questo accade anche nel mito di Oz. Quando i personaggi vanno dal mago per chiedere cuore, cervello e coraggio, ottengono qualcosa di molto diverso: il mago li intrappola con le sue parole, convincendoli che il cervello, come il cuore e il coraggio, basta dire di averli e di fatto li possiedi.⁵¹

L'Hitler di Cattelan risponde in maniera aderente all'interrogativo posto dagli artisti a monte dell'operazione:

Se si volesse dar un volto a questo mago, concedere un'apparenza istantanea al suo smascheramento, forse più che un'immagine occorrerebbe una lacuna, una traccia, un lembo del suo possibile e misterioso aspetto.⁵²

Tale traccia viene rinvenuta in questa figura paragonabile ad una sorta di "statuetta votiva in un edicola, un dittatore inginocchiato, a tratti grottesco, ma anche molto piccolo".⁵³ La figura di Hitler incarna il personaggio del mago di Oz nell'ottica di una caratterizzazione da piccolo omino-ciarlatano

⁵⁰ M. Cavalcoli, *Him. Vedrai se il mago è veramente un mago...*, intervista di N. Villa, «O. La rivista della Scuola Omero», 21 gennaio 2008.

⁵¹ G. Graziani, *La magia al potere: intervista a Chiara Lagani*, «Carta», nr. 27, 18-24 luglio 2008.

⁵² *HIM. If the wizard is a wizard you will see...* Programma di sala (http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/him_home.htm). Consultato il 16 giugno 2020.

⁵³ M. Cavalcoli, *Him. Vedrai se il mago è veramente un mago...*, intervista di N. Villa, «O. La rivista della Scuola Omero», 21 gennaio 2008.

“che manovra effetti speciali per apparire onnipotente”,⁵⁴ detentore di una magia meramente illusoria e ingannevole.

In scena è presente un grande schermo. Al centro, perpendicolarmente alla superficie destinata alla proiezione, si trova Marco Cavalcoli: rivolto verso la platea, in ginocchio. Immobile, sistemato su un cuscino, l'attore appare truccato e vestito come Adolf Hitler. Davanti a sé è posizionato un piccolo monitor. Una volta che il pubblico ha preso posto in sala, sullo schermo comincia ad essere proiettato il film *Il mago di Oz* di Victor Fleming in lingua originale. La pellicola viene riprodotta dai titoli di testa fino a quelli di coda, facendo così coincidere il tempo della durata dello spettacolo con quello del lungometraggio realizzato nel 1939. Contemporaneamente, Cavalcoli-Hitler, agitando ritmicamente una bacchetta per la direzione d'orchestra, si lancia nella titanica azione di doppiare l'intero flusso cinematografico che scorre alle sue spalle, compresa l'introduzione della Metro Goldwin Mayer.

L'intera performance è indirizzata dai materiali che giungono all'attore via *ear monitor*: in un auricolare vengono trasmesse le indicazioni registiche relative alla partitura fisico-gestuale (ritmo dei movimenti, attenzione alla costruzione delle linee), mentre nell'altro è trasmesso l'intero audio del film. Il protagonista dà voce a tutti gli elementi che compongono la colonna sonora: musica, effetti, dialoghi, controllando di essere in sincrono rispetto alle sequenze lanciando lo sguardo sul piccolo monitor davanti a sé su cui scorre il film, esattamente come alle sue spalle. Cavalcoli insegue le timbriche dei diversi personaggi, ne restituisce il registro recitativo, incarnando una mimica tesa a caratterizzare ogni singolo volto cinematografico reinterpretato *live*:

Se l'occhio si sofferma troppo sullo schermo (e poco alla volta lo spettatore ne viene risucchiato), ci si dimentica l'artificio, la voce dell'attore diventa la vera colonna sonora del film, Cavalcoli è così bravo da caratterizzare perfettamente ogni personaggio, vento e galline compresi, senza alcuna esitazione, confusione o sbavatura, pare egli stesso un “omino di latta”, un computer. Se invece ci si ferma sull'attore la sua performance assume qualcosa di surreale, di sciamanico, come se egli fosse un medium grottesco che evoca mondi interi, affollati cantori dell'invisibile e dell'irrappresentabile. Se invece l'attenzione rimbalza continuamente tra lo schermo e l'attore, ne nasce un incrocio essenziale e minimalista ma straordinariamente efficace, nonché singolarmente originale, tra i due linguaggi, teatro e cinema.⁵⁵

⁵⁴ G. Catapano, *A Roma lo spettacolo "HIM" dei Fanny & Alexander: con uno straordinario Marco Cavalcoli rimette in discussione ogni folle ingenuità*, «aise-Agenzia Internazionale Stampa Estero», 29 gennaio 2008.

⁵⁵ A Balzola, *Il grande doppiatore ovvero il Mago di Oz secondo Fanny & Alexander*, «ateatro» n. 116, www.ateatro.it, 16 marzo 2008 (<http://www.ateatro.it/webzine/2013/10/29/le-recensioni-di-ateatro-il-grande-doppiatore-ovvero-il-mago-di-oz-secondo-fanny-alexander/>). Consultato il 2 settembre 2020.

Nell'impianto drammaturgico proposto da Fanny & Alexander questo "dittatore-direttore d'orchestra" - dittatore, sintetizzando - è un personaggio "ossessionato dal film, del quale esegue senza tregua il doppiaggio, arrogandosi tutti i ruoli e, di più, l'intera parte audio".⁵⁶ Coerentemente in scena il protagonista esprime la sua mania di onnipotenza appropriandosi di tutto il lungometraggio,⁵⁷ ricoprendo metateatralmente sia il ruolo di attore, sia quello di direttore di scena giocando sulla relazione tra dimensione politica dittatoriale e un curioso aneddoto biografico:

Hitler - spiega Marco Cavalcoli - non è solo il primo simbolo assoluto del male in Occidente, ma è stato anche il primo dei dittatori del Novecento ad essere esplicitamente uscito dall'ambito della retorica, dalla grande retorica, per essere veramente un attore. Hitler, è documentato, ha fatto dei corsi di recitazione, ci sono delle foto dei suoi gesti studiati sulle registrazioni dei suoi discorsi ed è veramente una figura costruita per la scena. Paul Ekman (studioso psicologo americano) ne parla come di un vero e proprio talento naturale. In questo spettacolo c'è un attore-dittatore che cerca di impossessarsi di un mito, di una favola, di un'opera. La sfida è vedere fino a che punto questa megalomania può esprimersi e dove è destinata a infrangersi sui limiti evidenti della rappresentazione scenica.⁵⁸

La performance con cui l'attore scrive la parte in diretta - suscitando effetti comici ed esilaranti - è diversa ad ogni replica perché scandita e dettata «dall'impossibilità di poter doppiare effettivamente tutto e quindi dalla necessità di selezionare, volta a volta, le parti e i punti a cui dare voce». ⁵⁹ Dal punto di vista strettamente tecnico, il performer si trova ad inseguire una scia sonora composta da voci e suoni che crea - in uno degli auricolari indossati - un mix audio estemporaneo, 'remissato' a sua volta in tempo reale dalle qualità drammaturgiche fisico-vocali impresse dall'interprete. Rispetto a un testo che si ricompone all'interno delle aperte dinamiche di ascolto, la qualità di intenzioni, intonazioni, timbrica in risposta risulta sempre diversa ad ogni occasione, infondendo una temperatura narrativa variabile all'opera.

Da strumento con cui attraversare performativamente un testo e parallelamente venirne attraversati all'insegna di un corto circuito

⁵⁶ HIM. *If the wizard is a wizard you will see...* Sinossi (http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/him_home.htm)

⁵⁷ Cfr.: G. Catapano, *A Roma lo spettacolo "HIM" dei Fanny & Alexander: con uno straordinario Marco Cavalcoli rimette in discussione ogni folle ingenuità*, «aise-Agenzia Internazionale Stampa Estero», 29 gennaio 2008.

⁵⁸ M. Cavalcoli, *Him. Vedrai se il mago è veramente un mago...*, intervista di N. Villa, «O. La rivista della Scuola Omero», 21 gennaio 2008.

⁵⁹ HIM. *If the wizard is a wizard you will see...* Sinossi (http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/him_home.htm)

drammaturgico tra i due piani, disvelando così nuovi orizzonti narrativi, l'eterodirezione viene assunta come elemento metaforico-tematico su cui strutturare lo spettacolo nel successivo *West*.

Realizzato nel 2010, il lavoro condotto da Fanny & Alexander - nuovo episodio del ciclo dedicato al *Mago di Oz* - viene affidato alla recitazione di Francesca Mazza.⁶⁰ L'idea progettuale è di rappresentare una Dorothy imprigionata "da una strana forma di incantesimo, una trappola del linguaggio capace di sospendere a tratti la facoltà di esprimere un giudizio, la possibilità di compiere delle scelte, dire sì o no".⁶¹ Tale condizione viene ritrovata in un 'occidente' che, oltre ad essere "l'estremo dei punti cardinali della storia del Mago di Oz", è soprattutto "metafora del linguaggio contemporaneo", luogo di una "persuasione occulta" operata attraverso "sostituite tecniche della comunicazione massmediatica".⁶² Il viaggio di Dorothy, che si appresta da essere concluso, è nell'ottica della compagnia "un viaggio anche attraverso i codici linguistici: perciò al centro dello spettacolo è [presente] la manipolazione effettuata dal linguaggio pubblicitario".⁶³

West è l'unico lavoro tra quelli dedicati al ciclo di Frank Baum, in cui la figura di Oz non compare "né come icona, né come attore «statuario», né come piccola traccia segnalata da baffetti hitleriani da apporre sul volto di Dorothy".⁶⁴ Il mago è invisibile perché "è presente dappertutto", è l'ovest stesso, «un mondo consumato, abusato, distrutto in cui la piccola bambina dai capelli biondi è diventata una donna matura, imprigionata in vortici di parole e gesti che non le appartengono più». ⁶⁵

Al centro di uno spazio scenico neutro e spoglio, illuminato da luci bianche e fisse, sono sistemati un tavolino e una sedia. Qui, è seduta Francesca Mazza: un inizio che ricorda la prima immagine del film *La Fille sur le Pont* di Patrice Leconte.⁶⁶ Una lunga "treccia le incornicia il viso e le scarpette di

⁶⁰ Cofondatrice de Il teatro di Leo, lavora con de Berardinis - del quale fu anche compagna di vita - dal 1983 al 1995. Successivamente è stata attrice in alcuni spettacoli di Santagata, Ruiz e Solanas. Con Fanny & Alexander aveva già collaborato nel 2005 in *Acqua Marina*, spettacolo che le valse il Premio Ubu come attrice non protagonista.

⁶¹ Fanny & Alexander, *West*. Programma di sala (http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/west_home.htm). Consultato il 26 giugno 2020.

⁶² Ivi.

⁶³ A. Vindrola, *Fanny & Alexander - Il nostro viaggio nel West di parole*, «La Repubblica», 6 giugno 2010.

⁶⁴ R. Sacchetti, *Il "West" di Fanny & Alexander*, «VeneziaMusica e dintorni», a. VII, n. 35, luglio/agosto 2010.

⁶⁵ M. Antonaci, *Arteatro festival. Short Theatre 2010*, «Exibart.com», 14 settembre 2010 (https://www.exibart.com/arteatro/arteatro_festival-short-theatre-2010/). Consultato il 7 luglio 2020.

⁶⁶ «Quando le luci si sono accese e ho visto Francesca Mazza seduta su quella sedia, dietro quel tavolo, al centro del palco ho pensato al primo frame de "La Fille sur le Pont" di Patrice Leconte. Il film si apre con un omaggio alla pellicola più autobiografica del maestro

strass rosse contrastano con il vestitino verde che nasconde sotto i più moderni jeans e t-shirt”.⁶⁷ «Sono Dorothy e ho 52 anni»: queste le prime battute pronunciate dall’attrice che fanno subito “accantonare l’idea dell’innocente bambina protagonista del libro di Lyman Frank Baum e del film di Victor Fleming”.⁶⁸

Dorothy è in *West* personaggio ritratto infatti come la “immagine patetica di una Judy Garland distrutta da alcol e barbiturici”.⁶⁹ Quella che gli spettatori si ritrovano innanzi “è una donna che viene risucchiata da un vortice di parole e di movimenti che la proiettano in un mondo parallelo”.⁷⁰ Durante tutta la prima parte dello spettacolo, la protagonista si consuma in un ottuso delirio personale che la imprigiona:

I suoi piedi ballano ritmi muti, un braccio spolvera il tavolino di tanto in tanto, il viso è preda di ogni emozione; il discorso è sincopato, si inceppa, riparte, mischia, scombina logiche e costrutti, il tutto sopra una traccia sonora da festa dance anch'essa incoerente.⁷¹

Tamburella con le dita sul tavolino, disegna – seduta – nervosi cerchi con le scarpette rosse, “esprimendosi in una lingua-non lingua fatta di scatti, singulti, nevrotiche ripetizioni”.⁷² Mai riesce a esprimere un pensiero compiuto. Mai termina una frase. Dorothy singhiozza e continuamente s’interrompe.⁷³ La partitura sonora in diffusione amplifica questo senso di disorientamento aggiungendo “un ulteriore livello emozionale” alla performance puntando su un “continuo mixaggio in stile dj di frammenti ritmici volutamente senza identità”.⁷⁴ Curato da Mirto Baliani, il progetto sonoro è ripensato e rimodulato ad ogni replica per alimentare

Truffaut, più precisamente alla scena nel quale il giovane Antoine Doinel in riformatorio viene interrogato da una psichiatra che gli pone domande sulla sua vita intima e sui difficili rapporti con i genitori, cui Antoine risponde con sconcertante franchezza. Leconte mette sulla sedia d'analisi la storia e la vita dell'affascinante Adèle. Anche Adèle (Vanessa Paradis) è un'inquieta ragazza: dopo aver tentato il suicidio gettandosi da un ponte della Senna ed essere salvata da Gabor (Daniel Auteuil) lanciatore di coltelli, non avendo nulla da perdere accetta di fargli da bersaglio nei suoi spettacoli» (E. Bernardi, *La sete è tutto. L'immagine è zero*, «Paneacqua.eu», 27 ottobre 2010).

⁶⁷ F. Cassine, “*West*”, *il mondo occulto di Dorothy*, «stt - sistemateatrotorino.it», 8 giugno 2010.

⁶⁸ Ivi.

⁶⁹ M. Antonaci, *Arteatro_festival. Short Theatre 2010*, «Exibart.com», 14 settembre 2010 (https://www.exibart.com/arteatro/arteatro_festival-short-theatre-2010/). Consultato il 7 luglio 2020.

⁷⁰ F. Cassine, “*West*”, *il mondo occulto di Dorothy*, «stt - sistemateatrotorino.it», 8 giugno 2010.

⁷¹ M. Melandri, *West. Tra persuasioni occulte e potere dell'immaginario*, «Krapp's Last Post», 17 novembre 2010.

⁷² R. Canavesi, *West*, «Teatroteatro.it», 8 giugno 2010.

⁷³ Cfr.: M. Melandri, *West. Tra persuasioni occulte e potere dell'immaginario*, «Krapp's Last Post», 17 novembre 2010.

⁷⁴ K. Kaplan, *L'orizzonte della voce: "West" di Fanny & Alexander*, «MusicaElettronica.it», 23 novembre 2010.

quell'accento di esperienza non riproducibile di cui si nutre *West* nel suo complesso. Tale impostazione è ben ricostruita nel dialogo tra il sound designer e Federico Spadoni:

L'idea è venuta quasi per caso, durante le prove: "Ci siamo accorti che con una colonna sonora fissa qualcosa si fossilizzava, perdeva della freschezza iniziale". Arriva così l'intuizione: usare la paura per dare di volta in volta vigore alla trama: "Lo abbiamo notato ogni volta che sperimentavamo brani nuovi - continua -, la difficoltà di non potersi appoggiare al solito tema musicale unito al testo in divenire, ha dato la svolta". Una chiave di volta che segue le note di compositori considerati ormai guru della scena elettronica tedesca, come Murcof, Apparat e Burnt Friedman, più alcuni pezzi composti personalmente da Baliani. È il loro spaziare dallo swing al drum&bass che accompagna Dorothy nella sua esplorazione tra le contraddizioni della società, nel percorso plasmato dalle mani del dj: "Riverberi ed effetti mi permettono di modificare tonalità, frequenze e velocità a piacimento", spiega.⁷⁵

In risposta a questo tappeto sonoro sempre diverso, la performance attorica reagisce con gesti automatici, nevrotici, slogan, domande ossessive:⁷⁶ «Qual è il personaggio più fuori moda, secondo te?», «Cosa è il coraggio?». Un "flusso continuo di suoni vocali e di gesti, dal carattere continuamente variabile e in movimento".⁷⁷

Ad un certo punto, abbandonata la sedia, la protagonista "inizia meccanicamente a deambulare in maniera geometrica lungo i lati della gabbia scenica: l'eloquio si fa più colorito, a tratti impetuoso, a parlare sono i fantasmi di una coscienza".⁷⁸ La drammaturgia, curata da Chiara Lagani, è costruita sull'interpolazione tra motivi narrativi ed episodi della storia personale dell'attrice,⁷⁹ elemento questo che dà una dimensione di notevole autenticità alla presenza scenica del personaggio.⁸⁰

⁷⁵ F. Spadoni, *Se la musica sconfinava nel teatro. Mirto Baliani, il sound della trama*, «La Voce di Romagna», 9 novembre 2010. Spadoni assimila Murcof - progetto dietro il quale si cela il musicista messicano Fernando Corona - alla scena della musica elettronica tedesca. Pur condividendo il gusto per l'improvvisazione cara alla scuola berlinese e l'uso di glitch, l'artista ha evidentemente origini diverse e non opera all'interno di quel contesto musicale.

⁷⁶ Cfr.: M. Antonaci, *Arteatro festival. Short Theatre 2010*, «Exibart.com», 14 settembre 2010 (<https://www.exibart.com/arteatro/festival-short-theatre-2010/>). Consultato il 7 luglio 2020.

⁷⁷ K. Kaplan, *L'orizzonte della voce: "West" di Fanny & Alexander*, «MusicaElettronica.it», 23 novembre 2010.

⁷⁸ R. Canavesi, *West*, «Teatroteatro.it», 8 giugno 2010.

⁷⁹ M. Marino, *Francesca da «Oscar»*, «Il Corriere della sera», 14 dicembre 2010.

⁸⁰ «C'è anche Leo, ovviamente, nel tumulto dei precordi e dei ricordi recitato della Mazza, ma resta innominato, citato soltanto come "un mio precedente compagno" a proposito di un episodio, che mi fu personalmente raccontato da de Berardinis, relativo a un drammatico raptus canino del pit-bull della coppia che finì per recidere la falange di un dito di Francesca» (A. Cava, *West di Fanny & Alexander*, «Altre Velocità - altrevelocita.it», 14 settembre 2010. Al di là dell'aneddotica è interessante ricostruire la logica che c'è dietro una

Come previsto dal modello di costruzione dell'eterodirezione, la partitura fisica e quella verbale vengono trasmesse alla Mazza in diretta attraverso due auricolari. Le voci ascoltate dall'attrice sono quelle di Marco Cavalcoli e Chiara Lagani che, oltre ad assumere le funzioni di stimolo creativo per la performance attorica, ricoprono un ruolo ben definito all'interno del disegno drammaturgico. Tale meccanismo viene svelato verso la fine dello spettacolo. Ad un certo punto è possibile infatti ascoltare in diffusione le voci "che cominciano a infierire sulla povera creatura solitaria, le danno ordini, le suggeriscono battute. Gradualmente, il personaggio [...] acquista il comportamento e i sentimenti che le infondono i due suggeritori".⁸¹ Posizionatasi ad un lato del palcoscenico, delimitato da una linea nera, la protagonista

nel finale, si muove lungo quel perimetro, eseguendo i movimenti e pronunciando le parole che le vengono suggerite da una voce femminile e da una maschile. È svelato, in questo modo, l'espedito su cui si regge lo spettacolo e che ne determina la natura cangiante e mai eguale a se stessa: Francesca Mazza, infaticabile e generosa nel mettere a nudo le proprie umane fragilità, compie quanto le viene indicato attraverso i due auricolari, uno per orecchio e uno per "persuasore".⁸²

All'interno di *West* Cavalcoli e Lagani assumono progressivamente i ruoli di veri e propri personaggi. Due "persuasori occulti" che incarnano i meccanismi di istigazione mascherata da incitamento tipici dell'occidente e "dei suoi riferimenti imprescindibili agli Stati Uniti"⁸³ all'interno di una forsennata riflessione-denuncia sui subliminali meccanismi di "manipolazione da parte del linguaggio pubblicitario".⁸⁴ La cornice narrativa che salda il racconto al progressivo disvelamento dell'eterodirezione *live*

si ispira ad un esperimento reale sulla persuasione occulta: gli studiosi facevano indossare agli esaminati una maglietta che raffigurava, secondo loro, un personaggio dello spettacolo ormai fuori moda. L'esaminato riceveva

richiesta autoriale così precisa. È la stessa Mazza a sottolineare questo aspetto: «L'altro scoglio - ricorda - è stato quello relativo al fatto che Chiara Lagani mi ha sollecitato su questioni personali per comporre la drammaturgia, e a un certo punto ho avuto un istintivo pudore e turbamento al pensiero che avrei dovuto dirle pubblicamente, ad alta voce. Poi c'è stato un pensiero successivo che mi ha aiutata, ossia mettere in dubbio che le cose che mettevo in campo fossero veramente mie. In realtà sono semplicemente episodi che vengono presi come esemplari di questa fatica al dire di no, perché si era proprio partiti dal tema della richiesta del coraggio nel dire di no» (A. Fogli, *Il Premio Ubu 2010 a Francesca Mazza di Fanny & Alexander*, «Il Corriere di Ravenna», 14 dicembre 2010).

⁸¹ O. Guerrieri, *Il Mago di Oz sente le voci e finisce al manicomio*, «La Stampa», 9 giugno 2010.

⁸² L. Bevione, *L'Occidente di Dorothy*, «Hystrio», n. 4/2010, ottobre 2010.

⁸³ K. Kaplan, *L'orizzonte della voce: "West" di Fanny & Alexander*, «MusicaElettronica.it», 23 novembre 2010.

⁸⁴ A. Bernocco, *Dorothy prigioniera delle immagini*, «Europa», 9 marzo 2011.

ordini attraverso gli auricolari, rispettivamente da una voce femminile e maschile. Ordini che si trasformavano in stimoli motori e verbali. L'attrice riproduce questo meccanismo anche in scena.⁸⁵

Da tecnica recitativa con cui rinnovare e rielaborare la parte ad ogni occasione, l'eterodirezione – manifestandosi apertamente all'interno del racconto sia come processo, sia come funzione rappresentativa – diventa, per la prima volta nel percorso della compagnia, un vero e proprio dispositivo espressivo di costruzione teatrale.⁸⁶ In *West* lo spettacolo è tutto disegnato sul corpo e sulla voce dell'attrice, autrice di una partitura imprevedibile⁸⁷ il cui flusso creativo è figlio tanto del lavoro laboratoriale a monte dell'operazione, quanto dell'esperienza artistica maturata autonomamente dalla Mazza:

Trent'anni di carriera mi hanno dato la possibilità di andare in scena sempre con qualcosa di diverso. Una sfida continua come in *West* dove non c'è il tempo materiale, il controllo dell'intonazione, dei volumi della voce, o la posizione sotto la luce. Non c'è tempo per niente, è un tempo che non hai. Ci si deve appoggiare solo sul proprio mestiere.⁸⁸

Guidata dall'inizio alla fine, l'attrice incarna “una specie di avatar” di se stessa in costante bilico tra meccanismo di controllo e stato di trance.⁸⁹ Una condizione tecnica, oltre che psico-fisica, inquadrata dalle parole della stessa performer:

dopo tanti anni che sei “addestrato” a esercitare un controllo in scena – delle intonazioni, dei gesti –, loro [Fanny & Alexander] mi hanno messo in una situazione in cui non posso esercitare questo controllo, non ho il tempo materiale per farlo, per cui lavoro in uno stato di trance; ed è vero che forse è

⁸⁵ E. Ferrauto, *West*, «Dramma.it», marzo 2011 (http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=2947:west&catid=39&Itemid=14). Consultato il 6 ottobre 2020.

⁸⁶ «È stato detto – afferma la Lagani – ed io sono molto d'accordo, che questo lavoro è stato, nel “Progetto Oz”, uno spartiacque: un lavoro che apre delle nuove questioni che saranno ribattute, ed è vero che saranno ribattute tutte. [...] è come se fossero uscite alcune questioni e come se avessimo intravisto la possibilità di una nuova questione, e di lì le domande sono così tante... ancora penso è insoddisfacente la risposta provvisoria che ancora si dà... forse è vero che rappresenta un'uscita e un'entrata nello stesso tempo... lo vivo molto così questo spettacolo» (L. Di Tommaso, “Il dispositivo dell'eterodirezione”. *Intervista a Chiara Lagani e Francesca Mazza su West di Fanny & Alexander*, «Culture teatrali», Significazione.12, aprile 2014 (https://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/images/pdf/significazione_12.pdf). Consultato il 13 giugno 2020).

⁸⁷ Cfr.: F. Cassine, “*West*”, *il mondo occulto di Dorothy*, «stt - sistemateatrotorino.it», 8 giugno 2010.

⁸⁸ R. Rinaldi, *Francesca Mazza per West vince il Premio Ubu come migliore attrice 2010*, «Teatro.Org», 14 dicembre 2010 (<https://www.teatro.it/interviste/teatro/francesca-mazza-west-vince-il-premio-ubu-come-migliore-attrice-2010>). Consultato il 22 luglio 2020.

⁸⁹ M. Marino, *Francesca da «Oscar»*, «Il Corriere della sera», 14 dicembre 2010.

uno stato che ti puoi permettere solo dopo che hai tanti anni di mestiere. Ricordo una cosa che diceva sempre Leo de Berardinis, cioè che la tecnica la devi sempre possedere a un punto tale che la puoi dimenticare. Ecco, forse questo è un po' un esempio di cosa significhi andare in scena dimenticando quello che hai imparato ma contestualmente facendo tesoro di tutto quello che hai imparato. Dunque questo stato di trance mi è evidentemente congeniale.⁹⁰

Oltre ad essere presente "l'idea di Leo di un 'attore free', ossia capace di controllare l'improvvisazione come i campioni del free jazz",⁹¹ nel rapporto con l'eterodirezione sviluppato dall'attrice è fondamentale il richiamo ad una condizione dello "stare in situazione" - costruita faticosamente durante le prove - che consente di infondere senso e qualità drammatica alla richiesta di azioni diverse e contemporaneamente ad un testo - instillato - che drammaturgicamente si compone in diretta pur partendo da un canovaccio prestabilito.⁹² Si tratta di "riempire i vuoti fra un pieno e l'altro":⁹³

Devo confessare che ogni sera, quando vado in scena e mi trovo seduta a quel tavolo, sono sempre in uno stato di apprensione che è diverso da quello solito, e ogni sera mi domando se ce la farò. Perché effettivamente, al di là della fatica fisica, occorre un livello di concentrazione molto alto. Nel corso delle prove, lavorando per tante ore e stando sempre con le cuffie nelle orecchie, arrivavo a sera, a letto, che sentivo le voci. Occorre avere la mente separata, che va in due direzioni diverse contemporaneamente: dare un senso al testo che ti viene suggerito e compiere delle azioni specifiche nel momento e nel modo in cui ti viene suggerito.⁹⁴

Persuasione occulta, desiderio di libertà, reazione, difficoltà di incarnare un'opposizione, resistenza sono tanto motivi narrativi quanto temi di lavoro, costantemente connessi nel segno metateatrale di un processo creativo e di un discorso poetico che non si esauriscono nell'allestimento nei termini di risultato. Una volta rivelato il meccanismo sia la protagonista, sia il pubblico hanno la consapevolezza che le magiche scarpette rosse che la strega buona dona a Dorothy all'inizio della storia

⁹⁰ A. Fogli, *Il Premio Ubu 2010 a Francesca Mazza di Fanny & Alexander*, «Il Corriere di Ravenna», 14 dicembre 2010.

⁹¹ A. Cava, *West di Fanny & Alexander*, «Altre Velocità - altrevelocita.it», 14 settembre 2010.

⁹² «Immaginatevi attori per un istante. Siete soli sul palco. Dovete recitare e conoscete il canovaccio. Tuttavia non esiste un testo fisso e le parti variano di volta in volta a seconda di due variabili inaspettate: gli ordini imposti da due "persuasori occulti" e l'incedere incalzante di un dj set, unico elemento in grado di decretare il passaggio da una scena all'altra» (F. Spadoni, *Se la musica sconfinava nel teatro. Mirto Baliani, il sound della trama*, «La Voce di Romagna», 9 novembre 2010).

⁹³ A. Vindrola, *Fanny & Alexander - Il nostro viaggio nel West di parole*, «La Repubblica», 6 giugno 2010.

⁹⁴ A. Fogli, *Il Premio Ubu 2010 a Francesca Mazza di Fanny & Alexander*, «Il Corriere di Ravenna», 14 dicembre 2010.

non la riporteranno a casa.⁹⁵ Allora l'ovest altro non è che l'assenza stessa di un orizzonte: "la condizione di quello stare senza possibilità di essere" che rimanda ad un angosciante interrogativo: «Non si avrebbe una vita migliore, se non si avesse libertà di scelta?».⁹⁶

I "Discorsi" e l'eterodirezione partecipata di Roger Bernat

Dopo *West* Fanny & Alexander abbandonano momentaneamente l'immaginario di Oz e cominciano a dedicarsi ad un nuovo articolato progetto. Con il preciso intento di portare alle estreme conseguenze la ricerca sulla pratica dell'eterodirezione in qualità di strumento organico per la costruzione dello spettacolo, la compagnia immagina di lavorare su drammaturgie inedite create ad hoc da Chiara Lagani. Originariamente era prevista la realizzazione di un ciclo di sei spettacoli in forma di "discorsi pubblici rivolti a una comunità attraverso la presenza sulla scena di emblematici soggetti, che subiscono il linguaggio eterodiretto dei mass media fino a divenire fantocci o terribili creature destinate a replicare le voci e i movimenti di personaggi esistenti o esistiti più o meno celebri, appartenenti ad ambiti differenti della nostra società".⁹⁷ Questo nuovo progetto avrebbe dovuto indagare il tema della automatizzazione della parola e il suo conseguente cortocircuito linguistico "in rapporto a sei campi tematici (religione, politica, diritti, religione, guerra, educazione)", ciascuno simbolicamente abbinato a un colore.⁹⁸ Tali premesse - a causa di una serie di questioni produttive - verranno scandagliate in tre dei sei segmenti previsti. *Discorso grigio*, *Discorso giallo* e *Discorso celeste* porteranno in scena rispettivamente le tematiche relative a politica, educazione e religione.⁹⁹

⁹⁵ Cfr.: A. Cava, *West di Fanny & Alexander*, «Altre Velocità - altrevelocita.it», 14 settembre 2010.

⁹⁶ N. Arrigoni, *Con Francesca Mazza il presente è condanna*, «La Provincia», 27 luglio 2011.

⁹⁷ D. Pellegrino, *Di fronte alle parole di Levi. La memoria e il teatro a Bologna con Fanny & Alexander*, BolognaTeatri, 7 febbraio 2018.

⁹⁸ A. Bozzaotra, *Fanny & Alexander | Discorso Celeste*, <http://nucleoartzine.com>, 18 aprile 2015 (<https://www.nucleoartzine.com/fanny-alexanderdiscorso-celeste/>). Consultato il 16 giugno 2020.

⁹⁹ Va precisato che tra *West* e i "Discorsi" Fanny & Alexander allestiscono nel 2011 *T.E.L.* Ispirato al personaggio di Lawrence d'Arabia e al suo ruolo nella costruzione di uno stato arabo, il lavoro vede protagonisti Cavalcoli e Lagani in abiti che si richiamano ai motivi mimetici delle divise militari. Dislocati uno a Torino e l'altra a Napoli, collegati tramite Internet satellitare, i due danno luogo ad una performance a distanza interamente giocata sulle conseguenze che le azioni di un personaggio innescano via audio in quelle dell'altro. Entrambi ingenerano suoni che rimbalzano da una parte all'altra delle due scene picchiando, graffiando, scuotendo due tavoli sistemati al centro dei rispettivi spazi a cui è collegato un complesso sistema di microfonaione, sensori e amplificazione ideato da Damiano Meacci e Francesco Casciaro di Tempo Reale. Come in *West*, La Lagani da Napoli ordina una serie di azioni fisiche che Cavalcoli esegue a Torino: una partitura caratterizzata da movimenti ispirati all'addestramento militare. I ruoli si invertiranno nei giorni successivi

Allestito nel 2012, prima tappa del progetto è *Discorso grigio*, spettacolo che “esplora le forme e le retoriche degli interventi politici ufficiali”¹⁰⁰ setacciando “il modo di parlare della politica e le sue rotture che passano per ‘novità’ e invece sono solo populismo”.¹⁰¹ Il tema rappresenta un elemento di novità nel repertorio della compagnia che per la prima volta decide programmaticamente di non rifarsi a testi letterari paradigmatici:

È - sottolinea Michele Dantini - un mutamento di interessi drastico e sospinto (posso immaginare) da un’esigenza in qualche modo impellente. Confrontarsi con la lingua al suo livello miserabile, di estrema servitù o distorsione: dove l’enunciazione non ha più intimità con alcunché di integro né di vivente, ma produce opacità, ottundimento, tedio attraverso l’inesorabile ripetizione.¹⁰²

Per questo lavoro Fanny & Alexander non partono da un nucleo archetipico di matrice mitica o letteraria, ma da un nodo culturale e linguistico rintracciato negli interventi pubblici dei personaggi politici che hanno caratterizzato il dibattito in Italia a partire dalla seconda metà degli anni novanta.

Il testo curato da Chiara Lagani torna ad avere la forma di un file audio frutto del montaggio di “frammenti di discorsi reali” tratti da interventi televisivi, fuori onda, discorsi ufficiali “diffusi attraverso i media”.¹⁰³ All’interno di questa frankensteiniana drammaturgia

I backstage - rileva Massimo Marino - si alternano ai discorsi diretti, davanti ai microfoni, con l’interprete sempre collegato a un altrove tramite cuffie. Il viaggio nella parola carpita ai telegiornali, agli interventi televisivi e ai talk show si innerva di richiami a pulizia, bellezza, governo, ottimismo, coesione, rinnovamento, parole ridotte a etichette senza materia, senza dimostrazione, che diventano apocalisse del senso, trasformando l’azione politica in comizio postmoderno affidato ai colpi a effetto escogitati dalle teste d’uovo della comunicazione.¹⁰⁴

con Cavalcoli ad incarnare la figura del persuasore collegato da Napoli e la Lagani ad ‘eseguire’ in collegamento da Torino. Entrambe le performance rappresentano il materiale sonoro con cui in diretta si compone il radiodramma *338171 TEL*, all’interno del quale vengono missati *live*, e introdotti dalla voce di un cronista, momenti diversi delle due esibizioni.

¹⁰⁰ Fanny & Alexander, *Discorso grigio*. Programma di sala (http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/discorsogrigio_home.htm). Consultato il 10 agosto 2020.

¹⁰¹ M. G. Gregori, *Il discorso del presidente*, «l’Unità», 6 luglio 2012.

¹⁰² M. Dantini, *Fanny & Alexander. Una conversazione su Discorso Grigio*, «Doppiozero», 16 luglio 2012 (<https://www.doppiozero.com/materiali/interviste/fanny-alexander-una-conversazione-su-discorso-grigio>). Consultato il 10 agosto 2020.

¹⁰³ Ivi.

¹⁰⁴ M. Marino, *Il discorso grigio della politica*, «Doppiozero», 19 settembre 2012 (<https://www.doppiozero.com/materiali/scene/il-discorso-grigio-della-politica>). Consultato il 13 luglio 2020.

Il risultato finale non deve però essere considerato una sorta di blob privo di consistenza logica. Il montaggio audio esprime infatti un taglio coerente tipico di un discorso perfettamente costruito, anche se immaginario:

Immaginario - precisa la Lagani - perché questo discorso, per quanto composto da frammenti reali, non è mai stato pronunciato nella realtà, coerente proprio perché doveva assolutamente avere la struttura di un discorso compiuto, in tutte le sue parti.¹⁰⁵

L'idea di portare in scena l'interpretazione in chiave concertistica di un misterioso Presidente alle prese con un importante discorso inaugurale da pronunciare alla Nazione,¹⁰⁶ viene mutuata dall'impostazione seguita per *HIM*. Non a caso protagonista del nuovo lavoro è infatti Marco Cavalcoli. Come precisato dalla stessa Chiara Lagani "il primo germe" della nuova operazione, risale "come desiderio quasi inconsapevole, ai tempi di *Him* (2007), parte del progetto Oz":¹⁰⁷

In *Him* sempre Cavalcoli era attraversato e "parlato" dalla colonna sonora del film di Fleming, e il suo onnicomprensivo voraginoso doppiaggio aveva il volto ambiguo e terribile dell'opera di Cattelan, l'Hitler inginocchiato. A ben guardare, credo, nel percorso di un artista le cose, anche le più lontane sono collegate, per vie dirette o invisibili, perché le opere sono sempre solo punte di un iceberg consistente, sprofondato nei recessi di una vita intera di ossessioni e di pensiero in continua evoluzione.¹⁰⁸

Alla ripresa dell'impianto utilizzato in precedenza si coniuga l'esperienza fatta in *West* con il preciso intento di rivivere in maniera organica il processo di progettazione drammaturgica e creazione attorica. Il dato narrativo su cui incentrare l'operazione viene rinvenuto nella burattinizzazione dell'homo politicus esclusivamente preoccupato di prendere meccanicamente parte allo show esprimendo comportamenti

¹⁰⁵ M. Dantini, *Fanny & Alexander. Una conversazione su Discorso Grigio*, «Doppiozero», 16 luglio 2012

(<https://www.doppiozero.com/materiali/interviste/fanny-alexander-una-conversazione-su-discorso-grigio>). Consultato il 10 agosto 2020.

¹⁰⁶ Fanny & Alexander, *Discorso grigio*. Programma di sala

(http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/discorsogrigio_home.htm).

Consultato il 10 agosto 2020.

¹⁰⁷ M. Dantini, *Fanny & Alexander. Una conversazione su Discorso Grigio*, «Doppiozero», 16 luglio 2012

(<https://www.doppiozero.com/materiali/interviste/fanny-alexander-una-conversazione-su-discorso-grigio>). Consultato il 10 agosto 2020.

¹⁰⁸ Ivi.

coatti e facendo ricorso a slogan ad effetto.¹⁰⁹ Come nel caso di *HIM*, tale motivo rappresentativo trova applicazione tecnica e pratica facendo attraversare l'attore "da mille voci tratte dal mondo della politica contemporanea che entrando nel suo corpo potessero esserne fatte fuoriuscire una dopo l'altra".¹¹⁰ Fanny & Alexander conferiscono un taglio metateatrale al lavoro in perfetta continuità con l'esperienza maturata in *West*. Nel segno di un impiego dell'eterodirezione in qualità di strumento del racconto, il protagonista di *Discorso grigio* viene disegnato come l'avatar di un attore-marionetta che evoca parole e atteggiamenti che, seppure appartenenti a personaggi diversi, ripetono gli stessi schemi di persuasione e manipolazione.¹¹¹

Sul palco è presente soltanto un microfono con un'asta. In diffusione cominciano progressivamente a farsi largo rumori e suoni tipici della folla in fermento. Una voce off annuncia che a breve il Presidente parlerà alla Nazione. Parallelamente allo sfumare degli effetti acustici della folla, si impone il suono di un metronomo. Cavalcoli fa il suo ingresso in scena indossando una camicia bianca, una cravatta e delle cuffie dalle quali riceve tanto le indicazioni registiche, quanto il testo fissato sul file audio:¹¹²

Il Presidente assomiglia a un attore che in camerino fa il suo training di preparazione e di riscaldamento per una prova fisica ed emotiva che si intuisce importante: scatti, movimenti spezzati, suoni lancinanti che provengono da chissà dove, quasi un balletto astratto mentre da fuori entrano folate di voci, immediatamente riconoscibili. Voci del nostro oggi e del nostro ieri. Queste voci costellano la preparazione continuamente interrotta di questa specie di Charlot dei tempi moderni.¹¹³

Dopo questa sorta di training da dietro le quinte, il protagonista comincia il preannunciato discorso: 'grigio' come la "routine retorica, autistica e ripetitiva"¹¹⁴ di cui è imbevuto. Da questo momento in poi, in risposta a quanto viene trasmesso in uno dei due canali audio, Cavalcoli recita il

¹⁰⁹ Cfr.: R. Francabandera, *Discorso grigio: il volto del potere secondo Fanny & Alexander*, «klpteatro.it», 18 luglio 2012 (<http://www.klpteatro.it/discorso-grigio-il-volto-del-potere-secondo-fannyaalexander>). Consultato il 3 settembre 2020.

¹¹⁰ M. Dantini, *Fanny & Alexander. Una conversazione su Discorso Grigio*, «Doppiozero», 16 luglio 2012 (<https://www.doppiozero.com/materiali/interviste/fanny-alexander-una-conversazione-su-discorso-grigio>). Consultato il 10 agosto 2020.

¹¹¹ Cfr.: S. Chiappori, *Trucchi e inganni della retorica politica*, «La Repubblica», 4 luglio 2012.

¹¹² Alla discrezione degli auricolari, qui vengono preferite le cuffie: in qualità da un lato di strumento tecnico immediatamente più riconoscibile da parte del pubblico, quasi a voler svelare il meccanismo fin dalle prime battute, e dall'altro come segno teatrale organico ad un immaginario composto da dirette televisive, collegamenti.

¹¹³ M. G. Gregori, *Il discorso del presidente*, «l'Unità», 6 luglio 2012.

¹¹⁴ A. Bendettini, *La retorica del discorso pubblico trasforma l'attore in un pupazzo*, «La Repubblica», 8 luglio 2012.

discorso del Presidente con la timbrica e la fisicità dei protagonisti della vita politica italiani degli ultimi anni. Berlusconi, Tremonti, Sacconi, Bossi, Bersani, Casini, Di Pietro, Monti, Vendola, Bertinotti, Castelli, La Russa, Bindi, Bonino, Grillo, Monti vengono rievocati in scena dall'attore generando un corto circuito temporale dotato però di una sinistra coerenza. I frammenti di cui si compone il discorso vanno infatti a costruire una "stralunata argomentazione unitaria", incentrata su una "inquietante intercambiabilità" vista la "amorfa, grigia indifferenziazione"¹¹⁵ espressa dai contenuti.

Mentre di tanto in tanto è possibile cogliere passaggi in diffusione attribuibili alle voci di Churchill, Berlinguer e altre figure politiche del passato, il Presidente racconta "la sua 'discesa in campo' e mentre parla la sua voce cambia; è Berlusconi ma anche Bossi, Bersani, La Russa, Casini, Bertinotti, Napolitano",¹¹⁶ ma è anche Grillo e Monti impegnati in un impossibile dialogo "destinato a culminare in un lungo, disarmato silenzio".¹¹⁷ Cavalcoli si fa calco per accogliere le voci montate sul testo audio non solo riproponendo *live* le timbriche presenti in uno dei canali in cuffia, ma ricorrendo a una partitura fisica, ritarata in diretta da Luigi De Angelis in cabina di regia, che compone un "bestiario di cecità" composto da "gesti che indicano, pernacchie",¹¹⁸ tristemente tratti da comportamenti realmente assunti dai politici richiamati in scena.

Da un punto di vista più superficiale si potrebbe ricondurre quanto proposto in *Discorso grigio* agli interventi satirici presentati da Maurizio Crozza o Corrado Guzzanti. Innanzitutto, va precisato che il lavoro di Fanny & Alexander, pur innescando in alcuni passaggi momenti divertenti, "non lascia tempo alla satira di depositarsi in risata"¹¹⁹ perché la qualità dell'intenzione immessa da Cavalcoli nella parte non ha risvolti parodici. Nel caso di *Discorso grigio* "è il personaggio stesso a essere ormai una caricatura".¹²⁰ Una caricatura drammatica che celebra la "tragedia della parola staccata dalle cose".¹²¹ Altro aspetto importante da sottolineare è che nel caso degli attori di satira è comunque presente una logica di costruzione di matrice interpretativa di un personaggio-modello, per

¹¹⁵ R. Palazzi, *Discorso double face*, «Il sole 24 Ore», 23 settembre 2012.

¹¹⁶ M. G. Gregori, *Il discorso del presidente*, «l'Unità», 6 luglio 2012.

¹¹⁷ R. Palazzi, *Discorso double face*, «Il sole 24 Ore», 23 settembre 2012.

¹¹⁸ R. Francabandera, *Discorso grigio: il volto del potere secondo Fanny & Alexander*, «klpteatro.it», 18 luglio 2012 (<http://www.klpteatro.it/discorso-grigio-il-volto-del-potere-secondo-fannyaalexander>). Consultato il 3 settembre 2020.

¹¹⁹ M. Marino, *Il discorso grigio della politica*, «Doppiozero», 19 settembre 2012 (<https://www.doppiozero.com/materiali/scene/il-discorso-grigio-della-politica>). Consultato il 13 luglio 2020.

¹²⁰ A. Fogli, *Politica, melma di parole indistinte*, «Corriere di Romagna», 28 settembre 2012.

¹²¹ M. Marino, *Il discorso grigio della politica*, «Doppiozero», 19 settembre 2012 (<https://www.doppiozero.com/materiali/scene/il-discorso-grigio-della-politica>). Consultato il 13 luglio 2020.

quanto il risultato possa rivelarsi stravolgente e grottesco e poco aderente al tratto reale. Nell'esperienza di eterodirezione qui proposta il processo di creazione performativa non reinterpreta un modello, ma si lascia – agendo direttamente sul corpo dell'attore – da questo 'scoprire', riducendo al minimo la distanza tra il calco delineato dal riferimento e l'aderenza ad esso impressa dalla recitazione. In scena Cavalcoli non ripropone la parte, ma libera in qualità di medium il meccanismo della sua costruzione che va progressivamente articolandosi nelle cuffie, generato dalla relazione tra partitura fisica e dato verbale.¹²²

Dopo il lungo momento di silenzio prodotto dal non dialogo tra Grillo e Monti, il Presidente ricompare indossando un'enorme maschera antropomorfa. Come "una sorta di testa di Medusa [che] congelava gli spettatori in un inquietante speciale rispecchiamento" questa maschera è segno sintetico: un rimando al "dato culturale profondo, l'abisso linguistico in cui questo flusso di parole grigie ci sprofonda [e che] è ormai parte di noi".¹²³ Non solo. Dal punto di vista più squisitamente drammaturgico è lo stesso Presidente ad essere non semplicemente una maschera, ma la Maschera¹²⁴ di una cultura tritatutto in cui qualsiasi posizione è intercambiabile e rispondente ad un'unica logica imperante: conquistare consensi.¹²⁵

Ad un certo punto

L'attore si toglie il mascherone, improvvisamente tace, ci guarda in silenzio. Buio. Ma ecco che torniamo all'inizio, a quell'attesa per l'importante discorso che verrà, fatto però da un uomo che non c'è, non esiste: lascio tutti i miei beni allo Stato, dice. Fra finzione e realtà, inquietante.¹²⁶

Dopo aver fissato il pubblico lungamente, Cavalcoli – senza cuffie – recita le ultime battute con il suo timbro naturale utilizzando un registro franco e disarmato. Si tratta di un testo tratto dal "Discorso inaugurale" scritto da Gianni Rodari per «Paese sera», pubblicato il 16 settembre 1960: «Cari cittadini, il discorso che mi accingo a pronunciare sarà breve. Può darsi che alla fine qualcuno di voi trovi che questo discorso si riallacci, sia pure

¹²² «Più che parlare, è come se fossi parlato – spiega Cavalcoli – attraversato da voci che, seppur diverse, ripetono gli stessi schemi di persuasione e manipolazione» (S. Chiappori, *Trucchi e inganni della retorica politica*, «La Repubblica», 4 luglio 2012).

¹²³ M. Dantini, *Fanny & Alexander. Una conversazione su Discorso Grigio*, «Doppiozero», 16 luglio 2012

(<https://www.doppiozero.com/materiali/interviste/fanny-alexander-una-conversazione-su-discorso-grigio>). Consultato il 10 agosto 2020.

¹²⁴ Cfr.: M. G. Gregori, *Il discorso del presidente*, «l'Unità», 6 luglio 2012.

¹²⁵ Cfr.: M. Marino, *Il discorso grigio della politica*, «Doppiozero», 19 settembre 2012 (<https://www.doppiozero.com/materiali/scene/il-discorso-grigio-della-politica>).

Consultato il 13 luglio 2020.

¹²⁶ M. G. Gregori, *Il discorso del presidente*, «l'Unità», 6 luglio 2012.

attraverso il varco del tempo trascorso, a quello che pronunciai anni addietro. I numerosi lustri di ininterrotta permanenza, mi hanno consentito di accumulare milioni di parole, discorsi divisibili. Elementi autonomi. Automobili, componibili. La mia esistenza non basta a dar fondo a un tale patrimonio. Ho disposto che esso vada, alla mia morte, allo stato. E adesso dichiaro aperti i lavori. Quanto a me, se permettete, pronuncerò davanti a voi il mio discorso inaugurale alla nazione». È la rivendicazione di un immaginario che non trova applicazione nella realtà storica evocata dalla compagnia. Un attimo dopo che l'attore ha pronunciato le ultime battute, una lunga cesura di buio si abbatte sul palco, decretando la fine dello spettacolo.

Fanny & Alexander proseguono la ricerca sull'eterodirezione sperimentata in *Discorso grigio* nel lavoro successivo. Si parte nuovamente dalla relazione tra modelli di comunicazione allusivi o melliflui e formazione culturale di una nazione.¹²⁷ L'idea alla base del progetto ruota "intorno alla trasformazione e semplificazione del discorso educativo nel suo essere incorporato, e dominato, all'interno della sintassi televisiva, ripercorsa a partire da *Non è mai troppo tardi* fino ad *Amici*".¹²⁸

Allestito nel 2013, *Discorso giallo* è incentrato sulla costruzione di un testo drammaturgico che - come sperimentato nel precedente spettacolo - è frutto di un montaggio audio di brani, passaggi e situazioni tratte da programmi televisivi. Rispetto a *Discorso grigio*, nel quale la coesione narrativa era generata dall'accostamento di frammenti apparentemente disomogenei, qui la Lagani estrapola brani da alcune trasmissioni televisive seguendo una scansione storico-cronologica legata agli anni di produzione dei format utilizzati. Il portato verbale richiama nell'ordine le parole del maestro Manzi di *Non è mai troppo tardi*, le curiosità di Sandra Milo di *Piccoli fans*, gli interventi di Maria De Filippi in *Amici*.¹²⁹ Tre "pezzi di storia della televisione italiana (Manzi/Milo/De Filippi) che, messi in ordine cronologico e riflessi nel presente, producono, in tre parole,

¹²⁷ Cfr.: O. Guerrieri, *Grigia è la politica, gialla è la tv*, «La Stampa», 16 giugno 2013.

¹²⁸ M. D. Pesce, *Discorso giallo. Discorso grigio*, «dramma.it», giugno 2013 (http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=11438:discorso-giallo-discorso-grigio&catid=39&Itemid=14). Consultato il 9 giugno 2020.

¹²⁹ «Il dispositivo drammaturgico può essere descritto, in prima battuta, come la messa in sequenza di modalità e stili espressivi di tre personaggi televisivi che nella storia spettatoriale e generazionale di F&A possono essere considerati gli emblemi sia dei processi di trasformazione della società, sia di quella televisione che li racconta» (L. Gemini, *Educazione e televisione nel teatro riflessivo di Fanny & Alexander*, «incertezzacreativa.wordpress.com», 18 luglio 2013. <https://incertezzacreativa.wordpress.com/2013/07/18/educazione-e-televisione-nel-teatro-riflessivo-di-fanny-alexander-discorso-giallo-a-sant13/>). Consultato il 21 luglio 2020.

un'evoluzione della pedagogia di massa come escalation di rabbrivimento".¹³⁰

Si parte "dalle primitive istanze, orientate al recupero dell'analfabetismo e delle carenze scolastiche, fino al palcoscenico dei buoni sentimenti in cui i bambini, tra aneddoti e canzoncine, son fatti spettacolo di simpatia e di stupore per adulti e famiglie, fino alla proposta agonistica e meritocratica del talent show".¹³¹ Il minimo comune denominatore degli estratti che compongono il montaggio è rappresentato dai motivi della coercizione e del divieto. 'Giallo' è infatti

il cartellino dell'arbitro che ammonisce, gialle sono le strisce sull'asfalto che interdicono la sosta. Giallo-lavori in corso, indizio di zone proibite. Giallo-semaforo: attesa, limbo. Acido e luce. Giallo è un bagliore che a tratti inonda la stanza, a volte buia, dei sistemi umani pieni di possibilità e atroci contraddizioni.¹³²

A dare corpo in scena alle tre figure che permettono di "ricostruire la storia sociale della retorica educativa di matrice televisiva"¹³³ questa volta è la stessa Chiara Lagani. Come Cavalcoli in *Discorso grigio*, l'attrice e drammaturga si lascia attraversare dalla timbrica delle voci fissate sul testo audio incarnando "in chiave concertistica un emblematico adulto/bambino, che si mostra ora allievo, ora maestro e infine conduttore, soggetto e oggetto" dei programmi televisivi selezionati.¹³⁴ Anche in questo caso composizione narrativa e costruzione della parte procedono parallelamente in diretta e in scena attraverso il meccanismo dell'eterodirezione. In uno dei due auricolari l'attrice riceve il testo audio come flusso ininterrotto. Il suo corpo lascia spazio alle voci di Manzi, Milo, De Filippi, ma anche a quella del bambino del film *D'amor si vive* di Silvano Agosti,¹³⁵ affinché queste creino un'impronta, un calco fisico-vocale da restituire immediatamente *live*. Come nel caso della performance offerta da

¹³⁰ B. Bianchini, *Educato dal tubo catodico. Il Discorso Giallo di Fanny & Alexander*, «klpteatro.it», 17 giugno 2013 (<http://www.klpteatro.it/educati-dal-tubo-catodico-il-discorso-giallo-di-fanny-a-alexander>). Consultato il 27 giugno 2020.

¹³¹ Fanny & Alexander, *Discorso giallo*. Programma di sala (http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/discorsogiallo_home.htm). Consultato il 21 luglio 2020.

¹³² Ivi.

¹³³ L. Gemini, *Educazione e televisione nel teatro riflessivo di Fanny & Alexander*, «incertezzacreativa.wordpress.com», 18 luglio 2013. <https://incertezzacreativa.wordpress.com/2013/07/18/educazione-e-televisione-nel-teatro-riflessivo-di-fanny-alexander-discorso-giallo-a-sant13/>. Consultato il 21 luglio 2020.

¹³⁴ A. Fogli, *Discorso Giallo a Torino. Fanny & Alexander bacchettano la televisione*, «Corriere di Romagna», 16 giugno 2013.

¹³⁵ B. Bianchini, *Educato dal tubo catodico. Il Discorso Giallo di Fanny & Alexander*, «klpteatro.it», 17 giugno 2013 (<http://www.klpteatro.it/educati-dal-tubo-catodico-il-discorso-giallo-di-fanny-a-alexander>). Consultato il 27 giugno 2020.

Cavalcoli nel precedente spettacolo non si tratta di 'imitare': "qui si tratta di accogliere una temperatura umana forte, di lasciarsi attraversare da questa energia, a volte tossica e a volte positiva, per poi restituirla all'esterno. È un processo [...] che prevede un abbandono totale a questo tipo di dispositivo".¹³⁶

Anche in *Discorso giallo* la ricerca sull'eterodirezione - in continuità con quanto sperimentato in *West* - si pone come lo strumento tecnico-espressivo cardine attraverso il quale costruire la natura narrativa dell'operazione teatrale. Le memorie, i sogni, gli archetipi tradotti dalla televisione secondo logiche di massificazione indistinta sono assunti da Fanny & Alexander nei termini di terreno culturale condiviso.¹³⁷ Scorie tossiche di un immaginario edu-catodico, provenienti da oltre cinquant'anni di storia della televisione italiana, capaci di agire sulle coscienze degli spettatori.¹³⁸ Allo stesso modo De Angelis e Lagani immaginano di fare agire in scena questo meccanismo venefico sul corpo dell'attore. Da questa prospettiva metariflessiva il protagonista di *Discorso giallo* può essere allora definito come il riflesso di una sorta di superspettatore su cui vengono riversati in diretta sessant'anni di nociva retorica televisiva. Coerentemente a questo disegno drammaturgico-narrativo l'eterodirezione assume la consistenza di "una metafora del fatto che ci sono certe questioni, certi pensieri, che ci arrivano nostro malgrado, anche in maniera inconscia, soprattutto attraverso l'essere tutti esposti, chi più chi meno, all'influenza della televisione".¹³⁹

In una scena buia Chiara Lagani è seduta all'interno di un banco scolastico, illuminata da un riflettore. Indossa un grembiule nero con un fiocco giallo ed è pettinata con dei codini. Punta un telecomando verso la platea con il quale simbolicamente potrà fare zapping da un programma televisivo ad un altro, richiamando momenti storici diversi. Con "il suo telecomando la ragazzina è deus ex machina di se stessa, allieva, maestra, conduttore. È lei

¹³⁶ M. Pascarella, *Una Maria De Filippi da incubo. Conversazione con Chiara Lagani*, «gagarin-magazine.it», 13 giugno 2013 (<https://www.gagarin-magazine.it/2013/06/teatro/una-maria-de-filippi-da-incubo-conversazione-con-chiara-lagani/>). Consultato il 28 agosto 2020.

¹³⁷ «Ognuno dei discorsi, al di là degli esiti e delle forme-colore differenti, manifesta esplicitamente la volontà di fungere da specchio per lo spettatore, di riflettere, anche solo per un attimo, l'immagine di una collettività che in esso si rivede, anche in modo orribile, perché si tratta pur sempre di un'indagine sulla tossicità del contemporaneo» (L. Gemini, *Educazione e televisione nel teatro riflessivo di Fanny & Alexander*, «incertezzacreativa.wordpress.com», 18 luglio 2013.

<https://incertezzacreativa.wordpress.com/2013/07/18/educazione-e-televisione-nel-teatro-riflessivo-di-fanny-alexander-discorso-giallo-a-sant13/>. Consultato il 21 luglio 2020.

¹³⁸ Cfr.: B. Bianchini, *Educato dal tubo catodico. Il Discorso Giallo di Fanny & Alexander*, «klpteatro.it», 17 giugno 2013 (<http://www.klpteatro.it/educati-dal-tubo-catodico-il-discorso-giallo-di-fanny-a-alexander>). Consultato il 27 giugno 2020.

¹³⁹ M. Pascarella, *Una Maria De Filippi da incubo. Conversazione con Chiara Lagani*, «gagarin-magazine.it», 13 giugno 2013 (<https://www.gagarin-magazine.it/2013/06/teatro/una-maria-de-filippi-da-incubo-conversazione-con-chiara-lagani/>). Consultato il 28 agosto 2020.

che, mutando a vista modo di fare, abiti e scarpe, si butta a capofitto nel tempo assumendo diverse identità".¹⁴⁰ In sequenza assume la tonalità metallica del maestro Manzi, protagonista di una trasmissione pensata per gruppi di ascolto allo scopo di sconfiggere l'analfabetismo, restituisce i risolini e le smorfie di Sandra Milo che intervista i ragazzini ospiti-protagonisti del suo spazio, mastica un chewing gum e incupisce la tessitura vocale come il bambino presente nel documentario *D'amor si vive* di Agosti che "dice terribili verità sui mondi contrapposti grandi/bambini e contro la guerra in nome di una 'vita magica' dove studiare non è proprio il massimo".¹⁴¹ Dopo essersi scatenata in un ballo si trasforma in Maria De Filippis arrochendo la voce, robotizzando il registro, colta nel momento in cui spiega ai partecipanti del talent show che la loro permanenza o esclusione è regolata dalla 'legge del semaforo' che finché non diverrà verde o rosso, terrà i concorrenti in un "limbo dove non sei né carne né pesce, dove tutto o niente è possibile fra disperazione e disincanto."¹⁴²

Ad un certo punto si sente in diffusione una voce raccontare personali peregrinazioni in India dopo la rottura con il fascismo. Sono parole pronunciate da Maria Montessori impersonificata dalla Lagani indossando un'enorme maschera che ne ritrae il volto in un passaggio molto simile a quello in cui si palesava al pubblico il Presidente-Maschera in *Discorso grigio*. La presenza crea un corto circuito con l'altra Maria - la De Filippi - protagonista fino ad un attimo prima. Un dialogo impossibile che metaforicamente sancisce da un lato la cristallizzazione del modello pedagogico italiano per eccellenza, e dall'altro attesta il ritorno di una nuova forma di analfabetismo.

Con il successivo *Discorso celeste* Fanny & Alexander approfondiscono la ricerca legata all'eterodirezione sul versante più squisitamente connesso alla scrittura fisico-gestuale della parte. Il tema scelto è quello dello sport vissuto come un'esperienza religiosa,¹⁴³ motivo simbolicamente sintetizzato dal 'celeste' presente nel titolo del lavoro, che contemporaneamente sta ad indicare i colori della nazionale italiana difesi da un atleta e aura di spiritualità:¹⁴⁴

Celeste, colore della nazionale di calcio, colore che sa di familiare e di santità,
colore scelto per stendere la metafora dello sport come ricerca impervia e

¹⁴⁰ M. G. Gregori, *Bambina in viaggio al termine della notte tv tra De Filippi e reality*, «L'Unità», 16 giugno 2013.

¹⁴¹ Ivi.

¹⁴² Ivi.

¹⁴³ Fanny & Alexander, *Discorso celeste*. Programma di sala (<https://fannyalexander.e-production.org/discorso-celeste/>). Consultato il 7 settembre 2020.

¹⁴⁴ Cfr.: R. Palazzi, *Amleto si è trasferito a Scampia*, «Il Sole 24 Ore», 8 giugno 2014.

affannata del trascendente, come disciplina, volontà di superamento, un valore tensione verso l'alto del podio uguale all'alto dei cieli.¹⁴⁵

Lo spettacolo mette in scena “un dialogo surreale e impossibile tra padre e figlio, atleta e allenatore” sulla base di una domanda paradossale sulla fede: nell'epoca dell'“evaporazione del padre” è ancora possibile credere?¹⁴⁶ Lo sport dunque come metafora del bisogno di fede, come disciplina dell'anima è il tema strutturale della nuova operazione sonoro-visiva condotta da Fanny & Alexander.¹⁴⁷

Il rapporto tra sport e religione è elemento mutuato da *Infinite Jest* e *Il tennis come esperienza religiosa* di David Foster Wallace:

Lui [Wallace] – ricorda Lorenzo Gleijeses, protagonista di *Discorso celeste* – parlava del legame tra sport e religione, nel senso che lo sportivo da agonismo è ciò che oggi è più vicino a quello che era il mistico un tempo. Che brucia le sue voglie e il proprio corpo per un fine che è al di là di se stesso. Un Roger Federer o un Maradona è colui che ha il più alto rapporto con la perfezione rispetto a un essere umano normale. Questo è stato il trampolino da cui ci siamo lanciati¹⁴⁸

La retorica del discorso sportivo è costruita su più livelli, seconda la logica del videogame, passando da una disciplina ad un'altra, nel tentativo da parte del figlio di offrire al padre la risposta più compiuta alla questione del mistero della fede.¹⁴⁹ Con l'obiettivo di affrontare il processo di costruzione performativa su una base più precipuamente fisico-gestuale, la compagnia affida a Lorenzo Gleijeses il 'ruolo' da protagonista. Oltre ad avere da tempo stabilito un dialogo con la formazione, l'attore rappresenta un materiale performativo ideale attraverso il quale 'scrivere' recitazione e drammaturgia dello spettacolo. Formatosi pedagogicamente tra il 2000 e il 2004 con artisti come Lindsay Kemp, Eimuntas Nekrosius, Yoshi Oida, Eugenio Barba, il Workcenter di Jerzy Grotowski, Augusto Omolù, Michele Di Stefano/mk, nel 2004 ha ricoperto il ruolo di Romeo in *Romeo e Giulietta* di Nikolaj Karpov, direttore del dipartimento di biomeccanica del GITIS di Mosca. Dopo essere stato allievo di Julia Varley dell'Odin Teatret, insieme

¹⁴⁵ M. Poli, *Il colore degli sportivi tra podio e paradiso*, «Il Corriere della sera», 12 giugno 2014.

¹⁴⁶ Cfr: Fanny & Alexander, *Discorso celeste*. Programma di sala (<https://fannyalexander.e-production.org/discorso-celeste/>). Consultato il 7 settembre 2020.

¹⁴⁷ S. Fasanella, *Discorso Celeste, indagine sensoriale sul trascendente e sull'alterità*, «www.radiophonica.com», 31 maggio 2014 (<http://www.radiophonica.com/recensione/discorso-celeste-indagine-sensoriale-sul-trascendente-e-sull-alterit-pdt14>). Consultato il 7 settembre 2020.

¹⁴⁸ L. Manservigi, *Le mie ossessioni da sportivo*, «Ravenna & Dintorni», 26 marzo 2015.

¹⁴⁹ Cfr: Fanny & Alexander, *Discorso celeste*. Programma di sala (<https://fannyalexander.e-production.org/discorso-celeste/>). Consultato il 7 settembre 2020.

hanno creato *Il figlio di Gertrude*, per il quale ha ricevuto il Premio Ubu 2006 come Nuovo Attore, e *L'esausto o il profondo azzurro* nel maggio 2008. È lo stesso attore a ricordare le ragioni tecnico-compositive che lo hanno visto collaborare in *Discorso celeste*:

I Fanny & Alexander hanno scelto me perché volevano sfruttare le varie strade e linguaggi che ho percorso. Il fatto che avessi recitato nel teatro classico non era un vizio da arginare, ma un'altra arma del mio linguaggio da utilizzare. Ne *L'esausto* di Beckett, ad esempio, ho utilizzato passi del brazilian jujitsu, sono stato giocatore agonista di tennis. Ho avuto un rapporto di sfida nei confronti del mio corpo per ottenere sempre di più, a volte esagerando anche negli allenamenti. Il lavoro fisico è la mia ossessione.¹⁵⁰

È un aspetto questo importante da sottolineare in continuità con quanto sostenuto in precedenza con Francesca Mazza. Quando si rivolgono ad attori esterni alle forze presenti in compagnia, Fanny & Alexander pensano ad artisti con un percorso tecnico-recitativo preciso che esprime una determinata qualità teatrale. A testimonianza del fatto che l'eterodirezione non è una tecnica di direzione in remoto, ma un vero e proprio processo di creazione che sottende condivisione progettuale e collaborazione artistica. L'obiettivo è quello di mettere in situazione drammaturgico-narrativa l'esperienza teatrale accumulata dagli interpreti in termini di bagaglio performativo. Cosa ben diversa dalla mera esecuzione di compiti a distanza.¹⁵¹

Oltre ad essere intenzionati a 'sfruttare' la particolare esperienza tecnico-recitativa maturata nel tempo dall'attore, nella costruzione del rapporto atleta-figlio/allenatore-padre al centro del nuovo lavoro, De Angelis e Lagani attingono anche alla sua biografia, coinvolgendo Geppy Gleijeses, padre di Lorenzo e attore e regista di lungo corso.¹⁵²

Come nei precedenti lavori, il testo è composto da Chiara Lagani che però inserisce alcuni elementi di novità nella costruzione. Innanzitutto, la struttura è pensata e realizzata in forma dialogica, immaginando quello del figlio come personaggio in scena, mentre il ruolo del padre pensato come registrato e riprodotto in diffusione durante la performance. Pertanto, il testo comprende una parte audio interpretata da Geppy Gleijeses con la quale 'interagisce' Lorenzo *live* dialogando in risposta. In *Discorso celeste*

¹⁵⁰ L. Manservigi, *Le mie ossessioni da sportivo*, «Ravenna & Dintorni», 26 marzo 2015.

¹⁵¹ Come precisato, nel caso di Gleijeses, il gruppo intende affidarsi alle qualità coreografiche maturate all'interno dell'esperienza formativa dell'attore, mentre relativamente al lavoro sostenuto con Francesca Mazza, la formazione puntava a rendere vivo e dinamico il materiale drammaturgico 'servendosi' della reattività improvvisatrice dell'interprete per trasformare in narrazione articolata il canovaccio messo a punto durante le prove.

¹⁵² In un costante slittamento verso il rimando metateatrale della scelta di coinvolgere padre e figlio artisti, nello spettacolo è inserita una citazione da *Visioni di Gesù con Afrodite* di Giuliano Scabia, messo in scena da Geppy Gleijeses nel 2006 con il figlio Lorenzo nei panni di Gesù.

l'attore non è attraversato da una o più voci, ma finisce per recuperare una funzione più marcatamente interpretativa. Gli aspetti più legati alla composizione dal vivo della parte attraverso l'eterodirezione giocano sulla costruzione della partitura fisico-gestuale. La performance si nutre del lavoro svolto durante le prove in stretta relazione con le indicazioni drammaturgiche:

Abbiamo creato - spiega Gleijeses - un alfabeto di gesti, azioni e tic osservando quelli degli sportivi, dal rovescio di Nadal, il modo di palleggiare di Maradona, il gancio di Cassius Clay. Le indicazioni su che gesto fare vengono inviate dalla consolle da Luigi De Angelis in una partitura creata dal vivo.¹⁵³

Una volta in scena l'attore costruisce una "partitura coreografica, composta da movimenti appartenenti a vari tipi di sport (pugilato, tennis, calcio, pallavolo)",¹⁵⁴ la cui scansione viene formulata da De Angelis in cabina di regia e trasmessa attraverso i consueti auricolari. Mentre la tensione narrativa è affidata alla cornice testuale che stabilisce un confronto sempre più serrato tra il figlio-atleta in scena e il padre-allenatore *off*, la progressione ritmica è segnata dal montaggio sonoro predisposto da Mirto Baliani: "un assemblaggio di registrazioni prese da cronache sportive [...] si alterna a inni da stadio e cori religiosi" in cui si fanno largo inserti di "musiche ipnotiche e techno-dance".¹⁵⁵

In una scena spoglia Lorenzo Gleijeses fa il suo ingresso indossando una tuta azzurra. Sulle note dell'inno di Mameli invita il pubblico ad alzarsi e a condividere la solennità del momento. I frammenti della cronaca della partita Italia-Germania 1970, finita 4-3, si mischiano alle parole del discorso di Papa Francesco ai catecumeni sul bisogno della fede. Da qui, prende il via la performance di Gleijeses dal forte impatto fisico. Il clima che si instaura è quello frastornante del videogame, da cui lo spettacolo mutua anche la struttura del multilivello consequenziale. Il protagonista compie infatti una serie di prove agonistiche sotto gli occhi di un padre-dio-allenatore, collocato in un altrove trascendente.¹⁵⁶ Il suo obiettivo - il suo *goal*, per meglio dire - è quello di "conquistare la benevolenza del genitore".¹⁵⁷ Nel campo da gioco virtuale, le cui dinamiche sono ricreate sul palco riattivando una partitura fisica che progressivamente attraversa pugilato, tennis, calcio, "l'esistenza stessa è un match, e l'uomo-giocatore è

¹⁵³ L. Manservesi, *Le mie ossessioni da sportivo*, «Ravenna & Dintorni», 26 marzo 2015.

¹⁵⁴ A. Bozzaotra, *Fanny & Alexander | Discorso Celeste*, <http://nucleoartzine.com>, 18 aprile 2015 (<https://www.nucleoartzine.com/fanny-alexanderdiscorso-celeste/>). Consultato il 16 giugno 2020.

¹⁵⁵ Ivi.

¹⁵⁶ Cfr.: R. Palazzi, *Amleto si è trasferito a Scampia*, «Il Sole 24 Ore», 8 giugno 2014.

¹⁵⁷ Ivi.

posto continuamente davanti alla sfida di diventare Campione, Dio a sua volta, creatore di se stesso".¹⁵⁸

La voce *off* di Geppy Gleijeses – che asseconda un registro rigoroso e disciplinato – guida Lorenzo, “da fuori gli dà ordini, gli suggerisce come confrontarsi con l’altro per attingere all’esperienza religiosa e arrivare all’incontro con il padre” in un gioco di rimandi metateatrali.¹⁵⁹ All’interno di un martellante flusso di flash e luci stroboscopiche,

cadute e esercizi agonistici, in una successione di brevi scene si svolge un doppio conflitto: quello del figlio con il padre/Dio e quello interno allo stesso performer, il quale effettua un training fisico e spirituale di preparazione alla performance [...] interrogandosi sul proprio passato di attore¹⁶⁰

L’ascesa al trascendente è affidata alla proiezione 3D – fruita dal pubblico indossando occhialini con le lenti rosse e blu – con cui si chiude *Discorso celeste*. La musica elettronica lascia spazio a suoni d’ambiente ripresi dalla natura. Sullo sfondo si staglia l’immagine video di Lorenzo Gleijeses in tuta azzurra con alle spalle un paesaggio di verdi piante. «Uhé, guagliò. Tutt’apposto?», si sente dalla voce del padre Geppy con un registro per la prima volta affettuoso e confidenziale. «Ce l’abbiamo fatta – prosegue – Ma che tieni? Staje sempre cu’chillu muso appiso. Forza, forza e coraggio. Appaciato ti voglio vedere. Tranquillo. Si sta bene qua. Vieni ‘ccà, vie’. Abbraccia papà tuo». Contemporaneamente nel video Lorenzo sorride e su suggerimento della voce *off* allunga una mano come per toccare il suo interlocutore generando verso la platea la sensazione di potere effettivamente sfiorare la mano dell’attore grazie all’effetto di profondità prodotto dal 3D.¹⁶¹

Archiviata momentaneamente l’esperienza dei “Discorsi”, Fanny & Alexander recuperano l’impianto messo a punto negli spettacoli *Discorso grigio* e *Discorso giallo* realizzando il particolarissimo *To be or not to be Roger Bernat*. Primo studio per un progetto più ampio dedicato all’*Amleto* di Shakespeare, “la performance nasce da un giocoso incontro tra l’artista Roger Bernat e Fanny & Alexander nel corso di una residenza/workshop

¹⁵⁸ S. Fasanella, *Discorso Celeste, indagine sensoriale sul trascendente e sull’alterità*, «www.radiophonica.com», 31 maggio 2014

(<http://www.radiophonica.com/recensione/discorso-celeste-indagine-sensoriale-sul-trascendente-e-sull-alterit-pdt14>). Consultato il 7 settembre 2020.

¹⁵⁹ M. G. Gregori, *Il teatro quotidiano*, «l’Unità», 3 giugno 2014.

¹⁶⁰ A. Bozzaotra, *Fanny & Alexander | Discorso Celeste*, <http://nucleoartzine.com>, 18 aprile 2015 (<https://www.nucleoartzine.com/fanny-alexanderdiscorso-celeste/>). Consultato il 16 giugno 2020.

¹⁶¹ «E forse la trascendenza vi è cercata stendendo letteralmente la mano verso il prossimo, grazie a una proiezione in 3D» (R. Palazzi, *Amleto si è trasferito a Scampia*, «Il Sole 24 Ore», 8 giugno 2014).

condivisa in Polonia".¹⁶² Al centro del lavoro vi è la "riflessione sulla presenza e sull'essenza dell'attore, sulla sua ombra e la sua luce, sull'attività e la passività, ma al contempo è un divertissement sull'arte, e in definitiva un paradossale omaggio agli artisti di tutti i tempi".¹⁶³ L'incontro tra la compagnia e Roger Bernat – esponente di punta del Teatro Partecipativo –¹⁶⁴ avviene nell'ottobre 2016 a Wroclaw, durante un momento di condivisione laboratoriale incentrato sul classico shakespeariano. È qui che De Angelis e Lagani immaginano di 'rubare' l'identità di Bernat e trasformarlo in protagonista della nuova operazione. La figura del regista catalano – da compagno di viaggio con cui è stato stabilito un dialogo creativo – diventa quindi personaggio in *To be or not to be Roger Bernat*, conferenza-spettacolo sull'*Amleto* tenuta da un artista contemporaneo.

Dopo il lavoro di costruzione più lineare affrontato in *Discorso celeste*, Chiara Lagani torna a comporre un testo drammaturgico in forma di file audio basato sulla pratica del montaggio, che in questo caso è il risultato dell'editing di passaggi, momenti, analisi ripresi dall'incontro artistico con Roger Bernat a Wroclaw durante gli incontri sull'*Amleto*. All'insegna di un percorso di amplificazione esponenziale della natura metateatrale dell'eterodirezione in generale e di questo spettacolo in particolare,¹⁶⁵ l'impostazione segue quella battuta in *HIM*, *Discorso grigio* e *Discorso giallo*: lasciare che l'attore – attraversato dalle parole – s'intoni all'istante alle voci trasmesse in uno dei due auricolari indossati. Ad indossare i panni di Roger Bernat ritroviamo Marco Cavalcoli, impegnato non solo a restituire in maniera immediata timbrica e intonazione dell'artista, passando dal francese allo spagnolo, dal catalano all'inglese o all'italiano (le lingue realmente parlate dal regista), ma anche riproporre momenti di alcuni

¹⁶² Fanny & Alexander, *To be or not to be Roger Bernat*. Programma di sala (<https://fannyalexander.e-production.org/to-be-or-not-to-be-roger-bernat/>). Consultato il 19 agosto 2020.

¹⁶³ Ivi.

¹⁶⁴ Il teatro partecipativo è una pratica volta a superare la rigida distinzione tra spettatore ed evento scenico attraverso il coinvolgimento attivo del pubblico all'interno della dinamica performativa. Gli spettatori diventano infatti spett-attori e co-autori della scena. Nei lavori di Roger Bernat vengono sperimentate dinamiche sociali sottese alla partecipazione ludica attraverso indicazioni date al pubblico in cuffia (Cfr.: <http://www.bolognateatri.net/2017/03/30/che-cose-il-teatro-partecipativo/>). Consultato il 19 agosto 2020).

¹⁶⁵ «*To be or not to be Roger Bernat* è uno spettacolo di grande complessità, con un livello di fruizione e un livello di analisi che lo rendono una specie di saggio filosofico di semiotica teatrale» (M. Orsi, *To be or not to be Roger Bernat/Fuori luogo*, «Persinsala», 20 ottobre 2017 (<https://teatro.persinsala.it/to-be-or-not-to-be-roger-bernat-fuori-luogo/43951/>)). Consultato il 2 settembre 2020.

passaggi dell'*Amleto* recitati da Leo de Berardinis, oppure presenti nelle versioni cinematografiche di Kenneth Brannagh e Franco Zeffirelli.¹⁶⁶

La sua [di Cavalcoli] interpretazione si sostanzia in ultima analisi nello svuotarsi della persona e riempirsi dei personaggi, che non sono solo Amleto ma tutta la storia del teatro che l'ha interpretato, in un meccanismo che condivide con la logica semantica di Bernat una struttura anti-drammaturgica, che trova senso nel modo profondo in cui il pubblico diventa parte.¹⁶⁷

La "problematizzazione del ruolo dell'attore che diviene attraversamento di identità e identità attraversata"¹⁶⁸ è dunque il tema dello spettacolo. Base della struttura drammaturgica operata dalla Lagani è rappresentata dalla relazione tra i due percorsi portati avanti rispettivamente da Fanny & Alexander e Roger Bernat: da un lato l'eterodirezione e la manipolazione dell'immaginario collettivo e dall'altro il teatro partecipativo e il *reenactment*.¹⁶⁹ L'usurpazione del trono di Danimarca diventa qui appropriazione di identità e detronizzazione vocalica con il testo shakespeariano impiegato in qualità di banco di applicazione e contaminazione reciproca delle due pratiche artistiche messe in campo.¹⁷⁰ *To be or not to be Roger Bernat* comincia in penombra. In diffusione è possibile ascoltare la voce di Bernat che recita in spagnolo il monologo 'essere o non essere'. Al centro della scena si intravede un tavolo su cui è disposta una targhetta con il nome e cognome dell'artista e una scatola cranica di un dinosauro.¹⁷¹ Più in là è posizionata una testa che riproduce quella del regista catalano: metariflessiva incarnazione del teschio di Yorick.¹⁷² Seduto c'è Marco Cavalcoli con occhiali, basette, mimica e gestualità rubati al vero Bernat. È intento a realizzare un playback

¹⁶⁶ Cfr.: M. Masselli, *To be or not to be Roger Bernat: Fanny & Alexander, Amleto e l'identità*, «Teatro e critica», 29 dicembre 2016 (<https://www.teatrocritica.net/2016/12/to-be-or-not-to-be-roger-bernat-fanny-alexander-amleto-e-lidentita/>). Consultato il 3 settembre 2020.

¹⁶⁷ R. Francabandera, E. Scolari, *Amleto diventa poliedro: To be or not to be Roger Bernat di Fanny & Alexander*, «paneacquaculture.it», 9 novembre 2017 (<https://www.paneacquaculture.net/2017/11/09/amleto-diventa-un-poliedro-to-be-or-not-to-be-roger-bernat-di-fanny-alexander/>). Consultato il 27 agosto 2020.

¹⁶⁸ M. T. Carbone, *Fanny & Alexander, un Amleto anamorfico*, «alfabeta2», 18 ottobre 2016 (<https://www.alfabeta2.it/2016/10/18/fanny-alexander-un-amleto-anamorfico/>). Consultato il 3 settembre 2020.

¹⁶⁹ Ivi.

¹⁷⁰ Cfr.: Ivi.

¹⁷¹ Cfr.: M. Masselli, *To be or not to be Roger Bernat: Fanny & Alexander, Amleto e l'identità*, «Teatro e critica», 29 dicembre 2016 (<https://www.teatrocritica.net/2016/12/to-be-or-not-to-be-roger-bernat-fanny-alexander-amleto-e-lidentita/>). Consultato il 3 settembre 2020.

¹⁷² R. Francabandera, E. Scolari, *Amleto diventa poliedro: To be or not to be Roger Bernat di Fanny & Alexander*, «paneacquaculture.it», 9 novembre 2017 (<https://www.paneacquaculture.net/2017/11/09/amleto-diventa-un-poliedro-to-be-or-not-to-be-roger-bernat-di-fanny-alexander/>). Consultato il 27 agosto 2020.

muovendo in sincrono le labbra sulle battute della voce in diffusione. Ad un certo punto

La voce registrata di Roger Bernat che recita "to be or not to be" scivola in quella reale dell'attore in scena. Cavalcoli se ne appropria, imita, mima la soggettività di un altro, e così ne mina l'essenza: quel segno fisico-uditivo unico, specifico di un'individualità viene spersonalizzato.¹⁷³

Dopo aver mostrato sul grande schermo alle sue spalle la carta d'identità e fornito alcune personali informazioni biografiche,¹⁷⁴ Cavalcoli-Bernat in un "pastiche di spagnolo, inglese, francese e italiano che caratterizza la lingua del regista"¹⁷⁵ comincia la conferenza esaminando il suo teatro a partire dall'*Amleto* di Shakespeare in termini di case study.¹⁷⁶ Attraverso la figura del principe di Danimarca il personaggio dell'artista "analizza il teatro contemporaneo, racconta al pubblico del problema dell'identità e del reenactment"¹⁷⁷ giungendo ad "una maturità drammaturgica profondissima proprio nella sua negazione paradossale dello statuto del testo scenico".¹⁷⁸ Oltre ad essere attraversato dalla voce di Bernat in un itinerario che scompone e ricompone l'opera shakespeariana, Cavalcoli – come in *HIM* – si esibisce in un funambolico doppiaggio *live* di una versione estremamente sintetica dell'*Amleto* presente in un episodio dei *Simpson*. Mentre sullo schermo alle sue spalle scorrono le immagini della celebre sitcom animata, l'attore – in ginocchio come l'Hitler di Cattelan, in un gioco di riflessi metateatrali – dà voce a tutti i personaggi del cartoon nei panni dei protagonisti del dramma, riproducendo anche effetti sonori e parti musicali. Una volta ripercorsa speditamente la trama dell'opera Bernat-Cavalcoli si concentra sui singoli momenti del testo. Rispetto agli spettacoli

¹⁷³ C. Fava, *To be or not to be Roger Bernat*, «stratagemmi.it», 8 agosto 2017 (<https://www.stratagemmi.it/to-be-or-not-to-be-roger-bernat/>). Consultato il 4 settembre 2020.

¹⁷⁴ Cfr.: M. T. Carbone, *Fanny & Alexander, un Amleto anamorfico*, «alfabeta2», 18 ottobre 2016 (<https://www.alfabeta2.it/2016/10/18/fanny-alexander-un-amleto-anamorfico/>). Consultato il 3 settembre 2020.

¹⁷⁵ C. Fava, *To be or not to be Roger Bernat*, «stratagemmi.it», 8 agosto 2017 (<https://www.stratagemmi.it/to-be-or-not-to-be-roger-bernat/>). Consultato il 4 settembre 2020.

¹⁷⁶ Cfr.: Francabandera, E. Scolari, *Amleto diventa poliedro: To be or not to be Roger Bernat di Fanny & Alexander*, «paneacquaculture.it», 9 novembre 2017 (<https://www.paneacquaculture.net/2017/11/09/amleto-diventa-un-poliedro-to-be-or-not-to-be-roger-bernat-di-fanny-alexander/>). Consultato il 27 agosto 2020.

¹⁷⁷ C. Fava, *To be or not to be Roger Bernat*, «stratagemmi.it», 8 agosto 2017 (<https://www.stratagemmi.it/to-be-or-not-to-be-roger-bernat/>). Consultato il 4 settembre 2020.

¹⁷⁸ R. Francabandera, E. Scolari, *Amleto diventa poliedro: To be or not to be Roger Bernat di Fanny & Alexander*, «paneacquaculture.it», 9 novembre 2017 (<https://www.paneacquaculture.net/2017/11/09/amleto-diventa-un-poliedro-to-be-or-not-to-be-roger-bernat-di-fanny-alexander/>). Consultato il 27 agosto 2020.

precedenti, *To be or not to be Roger Bernat* presenta un forte elemento di novità: il coinvolgimento del pubblico e la conseguente ridefinizione del suo ruolo.¹⁷⁹

Giova infatti a questo loro lavoro, come nella logica di Bernat, il guardare al pubblico non come soggetto destinatario di una semantica da corrompere, di una grammatica (non di rado fiabesca, si veda la saga di Oz) da distruggere o rendere lingua incomprensibile, come in alcuni lavori precedenti era successo, ma come soggetto di cui rileggere il ruolo nel nuovo rapporto con la scena, e in questa indagine profonda a piacere, metterlo di fronte alla contraddizione di se stesso.¹⁸⁰

Dal punto di vista pratico, l'invito alla partecipazione che salda lo strumento di composizione dell'eterodirezione alla pratica del Teatro Partecipativo, si realizza chiamando sul palco uno degli spettatori che, una volta fatto accomodare dietro una consolle presente sul tavolo, viene esortato dallo stesso Bernat-Cavalcoli ad eterodirigerlo. Muovendo i cursori presenti sul mixer, lo spettatore trasmette degli input audio testuali ad uno degli auricolari indossati dall'attore estratti da diverse edizioni e riletture dell'*Amleto*.¹⁸¹ Viene così a crearsi una tessitura drammaturgico-narrativa sempre diversa, regolata e scandita dall'imprevedibilità con cui il pubblico azionerà i cursori, che ad ogni replica consente a Bernat-Cavalcoli di richiamare il cabarettistico disgraziato principe di Petrolini, il drammatico *Amleto* post seconda guerra mondiale di Laurence Olivier, Parenti nell'*Amleto* diretto da Andrée Ruth Shammah, Mel Gibson doppiato da

¹⁷⁹ «In questa conferenza spettacolo Cavalcoli-eterodiretto/Bernat chiama in causa lo spettatore su due fronti (emancipandolo dalla passività dell'“essere”): concettualmente, affermando che in fondo, anche fuori da qualunque evento teatrale, tutti siamo “spettattori” (così Bernat definisce il pubblico del suo teatro partecipativo), perché proprio al pari di Amleto sempre ci ritroviamo in una situazione reale che non sappiamo gestire ma che reclama la nostra azione-reazione (solamente il passato ci concede il lusso di essere elaborato, ma il presente no, il presente accade, non finisce mai, è sempre e solo adesso – proprio come il teatro); concretamente, invece, coinvolgendolo in maniera attiva (“non essere” solo spettatore) nello sviluppo dello spettacolo stesso» (G. Sonno, *Non essere e pur creare. Fanny & Alexander riportano il teatro alla sua essenza*, «[paper street]», 28 dicembre 2016, <http://www.paperstreet.it/to-be-or-not-roger-bernat-fanny-alexander-cavalcoli-lagani-de-angelis-teatro-recensione/>). Consultato il 28 agosto 2020.

¹⁸⁰ R. Francabandera, E. Scolari, *Amleto diventa poliedro: To be or not to be Roger Bernat di Fanny & Alexander*, «paneacquaculture.it», 9 novembre 2017 (<https://www.paneacquaculture.net/2017/11/09/amleto-diventa-un-poliedro-to-be-or-not-to-be-roger-bernat-di-fanny-alexander/>). Consultato il 27 agosto 2020.

¹⁸¹ «È infatti la stessa identità di Amleto che viene segmentata attraverso differenti impieghi della voce» (M. T. Carbone, *Fanny & Alexander, un Amleto anamorfico*, «alfabeta2», 18 ottobre 2016 (<https://www.alfabeta2.it/2016/10/18/fanny-alexander-un-amleto-anamorfico/>)). Consultato il 3 settembre 2020.

Giancarlo Giannini nella rilettura di Zeffirelli e Kenneth Branagh con la voce di Massimo Popolizio:¹⁸²

Cavalcoli così viene invasato da due potenze contemporaneamente, quello dello spettatore che interviene sull'andamento dello spettacolo e quello dell'immaginario che sulla figura di Amleto nel corso degli anni si è andato sedimentando.¹⁸³

In dialogo con la componente partecipativa espressa dal teatro di Roger Bernat, Fanny & Alexander mettono a punto in *To be or not to be* una nuova esperienza di eterodirezione che "pone in questione la presenza stessa dell'attore, affidando allo spettatore il compito di portare avanti lo spettacolo attraverso l'assegnazione di istruzioni".¹⁸⁴ Coerentemente allo schema teatrale seguito da Bernat, quattro spettatori vengono invitati sul palco per realizzare la scena in cui vengono ricostruite le dinamiche dell'assassinio di Amleto padre, la scena del *play within the play* che nell'opera è recitata dalla compagnia 'portata' a corte dal principe. Cavalcoli-Bernat eterodirige il pubblico proiettando sullo schermo in alto delle didascalie relative alle azioni da compiere. All'interno di questo caleidoscopico corto circuito metariflessivo il *reenactment* bernatiano è assunto come strumento espressivo per porre il pubblico di fronte alla responsabilità di una scelta: prendere o meno parte alla 'rappresentazione' allo scopo di risolvere simbolicamente la questione dell'esitazione all'azione di Amleto,¹⁸⁵ antieroe "bloccato nell'agire [che] 'preferisce' dubitare".¹⁸⁶

La restituzione plastica della scrittura narrativa

Lavorare per la prima volta ad un'opera drammatica, un testo di letteratura teatrale, pur riflettendo un approccio lontano dalle logiche dell'allestimento o della rilettura interpretativa, segna un ulteriore passaggio nella ricerca sull'eterodirezione in qualità di strumento di costruzione drammaturgica. Dopo aver espresso un'attitudine orientata all'attraversamento attorico e ad una scansione narrativa affidata a specifiche qualità performative, rinsaldando spettacolo dopo spettacolo le dinamiche recitative a quelle

¹⁸² Cfr.: C. Fava, *To be or not to be Roger Bernat*, «stratagemmi.it», 8 agosto 2017 (<https://www.stratagemmi.it/to-be-or-not-to-be-roger-bernat/>). Consultato il 4 settembre 2020.

¹⁸³ M. T. Carbone, *Fanny & Alexander, un Amleto anamorfico*, «alfabeta2», 18 ottobre 2016 (<https://www.alfabeta2.it/2016/10/18/fanny-alexander-un-amleto-anamorfico/>). Consultato il 3 settembre 2020.

¹⁸⁴ Ivi.

¹⁸⁵ Cfr.: Ivi.

¹⁸⁶ G. Sonno, *Non essere e pur creare. Fanny & Alexander riportano il teatro alla sua essenza*, «[paper street]», 28 dicembre 2016, (<http://www.paperstreet.it/to-be-or-not-roger-bernat-fanny-alexander-cavalcoli-lagani-de-angelis-teatro-recensione/>). Consultato il 28 agosto 2020.

dell'evento scenico nel suo farsi, Fanny & Alexander decidono di confrontarsi con la parola di matrice letteraria. È così che la compagnia comincia a sperimentare un nuovo percorso all'interno del quale l'eterodirezione possa porsi come strumento di restituzione plastica della scrittura narrativa "per mostrarne epifanicamente il fondo archetipo e metaforico".¹⁸⁷

Il primo lavoro in cui si riscontra questa attitudine nuova è *Se questo è Levi*. Motore propulsivo del progetto è quella che De Angelis definisce un'ossessione di Primo Levi raccontata nel suo libro *I sommersi e i salvati*:

a proposito della traduzione in tedesco di *Se questo è un uomo*, parla di un tentativo quasi ossessivo di super-realismo, in cui vuole che la traduzione sia una specie di magnetofono diretto dell'esperienza, una specie di retrovisione alla lingua o restauro a posteriori¹⁸⁸

Di qui l'idea di 'sfruttare' l'eterodirezione come "forma di mimetismo per vicinanza, in cui bisogna saper fare spazio, accogliere, cercare le somiglianze interiori, le corrispondenze col proprio vissuto, rispettare, riverberare", plasmando "una forma di osservazione meditativa, in cui non bisogna avere tentazioni volitive, affermative, ma piuttosto bisogna sapere captare, farsi antenna, intercettare, farsi attraversare, lasciar fluire": tradurre in maniera diretta, appunto.¹⁸⁹ Agli occhi della compagnia Levi è uno scrittore 'orale' prima ancora che di 'penna'. La sua scrittura sembra il risultato finale di test eseguiti "in un viaggio in treno, in casa, in delle conferenze, davanti alle varie comunità di uditori che gli capitava di incontrare e a cui mai si sottraeva".¹⁹⁰

Allo stesso modo le sue interviste appaiono come "scritte nel momento in cui vengono enunciate, c'è una continuità tra l'oralità e la scrittura nelle due direzioni".¹⁹¹ Partendo dalla considerazione che la lingua orale utilizzata da Levi è lingua letteraria, Fanny & Alexander decidono di lavorare alla composizione di un testo montaggio di materiali audio e video, interviste e documenti ritrovati nelle teche Rai. È come sempre Chiara Lagani ad occuparsi della drammaturgia che anche in questa occasione si formalizza nell'editing di un file audio da trasmettere in diretta in uno degli *ear monitor* in dotazione all'attore. Come sperimentato a partire da *HIM* l'idea è quella di fare attraversare un interprete dalla voce di Levi assecondando "una forma di mimetismo per vicinanza"¹⁹² con l'obiettivo –

¹⁸⁷ L. Pernice, *Dentro la scena di Fanny & Alexander: la trasposizione intermediale dell'Amica geniale*, «Arabeschi», n. 15, gennaio-giugno 2020, p. 35.

¹⁸⁸ L. De Angelis, *L'ossessione del super realismo*. Note di regia (<https://fannyalexander.e-production.org/se-questo-e-levi/>)

¹⁸⁹ Ivi.

¹⁹⁰ Ivi.

¹⁹¹ Ivi.

¹⁹² Ivi.

una volta assunto “la voce, le gestualità, le posture, i toni, i discorsi in prima persona” – di realizzare un vero e proprio “incontro a tu per tu”¹⁹³ tra lo scrittore e il pubblico.

Protagonista dello spettacolo realizzato nel gennaio 2018 è Andrea Argentieri, che otterrà proprio per questo ruolo il Premio Ubu 2019 come Miglior attore o performer under 35. Il lavoro di costruzione della parte si fonda anche in questo caso su un processo di scrittura fisica basata sullo studio della prossemica di Levi, passando al setaccio le sue espressioni facciali, le sue emozioni interiori e esteriori con l’obiettivo di generare una sorta di seconda pelle con cui vestire in scena la voce in remoto.

Il racconto segue un arco trilogico ed è diviso in altrettanti distinti capitoli: *Se questo è un uomo*, *Il sistema periodico*, *I sommersi e i salvati*. Ciascun segmento è pensato per essere allestito in luoghi di incontro tanto simbolici, quanto specifici: uno studio privato, un’aula magna e la sala di un consiglio Comunale.¹⁹⁴ Ognuno di questi spazi esprime motivi narrativi appartenenti alla personalità e all’opera dell’autore:

Il rapporto più intimo tra Levi e la scrittura, la necessità vitale della testimonianza, il rapporto col padre e la famiglia, la sua appartenenza alla cultura ebraica; la relazione di una vita tra chimica e scrittura, la dignità del lavoro e la funzione comunitaria della letteratura, la necessità pubblica di un racconto che posseda la trasparenza scientifica di un processo chimico; il tema del giudizio, l’interrogazione sulla necessità della sospensione dell’odio a favore di una curiosità analitica entomologica.¹⁹⁵

Tale struttura tripartita consente di realizzare un ritratto a tutto tondo che si concentra sulla figura dello scrittore, ma soprattutto ne rimarca l’esperienza del chimico e la funzione dell’intellettuale organico nel segno di una “chiarezza chirurgica e quasi scientifica del discorso sull’uomo, oltre la retorica che lo soffoca e verso la consapevolezza che infine lo dovrebbe liberare”.¹⁹⁶

Il primo quadro *Se questo è un uomo* gioca su una situazione drammaturgica essenziale: Levi all’interno di uno studio privato in occasione di una video-

¹⁹³ Fanny & Alexander, *Se questo è Levi*. Programma di sala (<https://fannyalexander.e-production.org/se-questo-e-levi/>). Consultato il 2 settembre 2020.

¹⁹⁴ «non è difficile immaginare le ragioni di questa scelta: il palco è per eccellenza il luogo della finzione e dell’enfasi, e mal si adatta alla minuta opera di mimesi qui pensata da Fanny & Alexander» (M. Giovannelli, *Se questo è Levi*, «stratagemmi.it», 28 marzo 2019. <https://www.stratagemmi.it/se-questo-e-levi/>. Consultato il 2 settembre 2020).

¹⁹⁵ Fanny & Alexander, *Se questo è Levi*. Programma di sala (<https://fannyalexander.e-production.org/se-questo-e-levi/>). Consultato il 2 settembre 2020.

¹⁹⁶ M. D. Pesce, *Terreni creativi festival 2019*, «dramma.it», s.d. (http://www.dramma.it/index.php?option=com_content&view=article&id=28277:terreni-creativi-festival-2019&catid=40&Itemid=12). Consultato il 26 agosto 2020.

intervista. Su una scrivania una macchina da scrivere è posizionata accanto a un laptop. Riprendendo l'impostazione di un'intervista realizzata nel gennaio 1985 da Alberto Gozzi, drammaturgo e scrittore, negli studi di Radio2, Argentieri-Levi – seduto dietro il tavolo – conversa in collegamento via Skype con il suo interlocutore:

La violenta dialettica tra passato e presente è del resto già attiva nelle parole di Levi, che immagina la sua scrivania divisa tra il Sud della macchina da scrivere, e il Nord della sua videoscrivente, "il mio idolo attuale, a cui mi sono prostrinato". Skype non è certo l'unica concessione all'oggi di questo *reenactment*: è il pubblico, per il solo fatto di essere presente, a riportare costantemente le parole enunciate al "qui ed ora"¹⁹⁷

Tutta questa prima parte, montata sulla base dell'intervista integrale le cui risposte date da Levi a Gozzi sono trasmesse in uno degli *ear monitor* indossati dall'attore, esprime

un viaggio a tutto campo nella sua [di Levi] vita, dalla formazione, dai gusti giovanili alle leggi razziali, al lager, alla sua attività di chimico e di scrittore, di uno che si fece testimone dell'orrore continuando a esercitare, per trent'anni, un lavoro tecnico e poi, una volta in pensione [...], diventa scrittore a tempo pieno.¹⁹⁸

Nella seconda parte – *Il sistema periodico* – allestita nell'auditorium di una biblioteca, Argentieri indossa un camice bianco e si posiziona davanti ad una cattedra e alla tavola degli elementi di Mendeleev. Trovando nel pubblico un diretto interlocutore il suo racconto prenderà le mosse dal suo testo edito nel 1975 (*Il sistema periodico*), in cui Levi ripercorre le sue esperienze intrecciandole con i capitoli del volume, ognuno dei quali dedicato ad una specifica sostanza chimica. In questo secondo segmento il protagonista riflette sui due elementi che lo hanno accompagnato durante l'arco della sua vita: la chimica e la scrittura (da lui definita nei termini di "non mestiere"):

Da una parte troviamo le discipline scientifiche, manovrate abilmente da un alchimista e destinate a trasmutare e sublimare la materia fino a ricavare l'essenza e l'anima di un elemento e a fornire un ordine e una legge al caos universale. Dall'altra parte c'è la scrittura, che messa a repentaglio da presunte storie distorte e nauseanti, quando attinge alla chiarezza di un'arte magica come la chimica si rende salvifica e nobile fino a farsi servizio pubblico, a cui tutti i lettori devono avere libero accesso indistintamente.¹⁹⁹

¹⁹⁷ M. Giovannelli, *Se questo è Levi*, «stratagemmi.it», 28 marzo 2019.

<https://www.stratagemmi.it/se-questo-e-levi/>. Consultato il 2 settembre 2020.

¹⁹⁸ M. Marino, *Un rito per Primo Levi*, «doppiozero», 21 marzo 2019

<https://www.doppiozero.com/materiali/un-rito-primo-levi>). Consultato il 10 agosto 2020.

¹⁹⁹ D. Pellegrino, *Di fronte alle parole di Levi. La memoria e il teatro a Bologna con Fanny & Alexander*, «Bologna teatri», 7 febbraio 2018 (<http://www.bolognateatri.net/2018/02/07/di->

Dal lavoro tecnico sembrerebbero derivare “le caratteristiche della sua scrittura, la tendenza a comunicare sempre chiaramente, la concisione”.²⁰⁰ Recita Argentieri-Levi: «Ho l'impressione insomma che il gusto per la concretezza per il definito per la parola usata per comunicare mi venga proprio da questo mestiere, io sento il mestiere di scrivere come servizio pubblico che deve funzionare».

L'apertura verso il pubblico – fino alla seconda parte destinatario di riflessioni e discorsi estremamente razionali e lucidi – alimentata da una umanità che cerca nell'altro un dialogo autentico, anche se assecondando una funzione precipuamente testimoniale, diviene nell'ultimo segmento elemento di scrittura dell'azione. Nell'ultima tappa *I sommersi e i salvati*, allestita in una sala consiliare, il protagonista è posizionato al centro mentre gli spettatori sono disposti su quattro lati. Alcuni di questi stringono un foglietto tra le mani. Lì sono impresse alcune domande stabilite da Fanny & Alexander che “ognuno, alzando la mano, può rivolgere” a Levi-Argentieri secondo un ordine non prestabilito.²⁰¹

gli spettatori vengono trascinati in un “question time” all'ultimo respiro in cui devono rivolgere all'autore-attore alcune domande, elaborate per iscritto dalla compagnia stessa e destinate a sovrapporsi alla voce di Primo Levi alimentando con nuovi input l'andamento della performance e spostando il centro dell'azione teatrale nella platea.²⁰²

Alcune delle questioni riceveranno risposta. Altre verranno rimandate a un “più tardi” che non giungerà mai fino alla fine.

Cercando gli occhi di ognuno dei presenti, il personaggio ripercorre la prigionia, marcando la differenza tra i lager tedeschi e i gulag staliniani, rievoca i rapporti con il popolo tedesco, confessa il suo atteggiamento pacifico, incapace di serbare odio, senza però addolcire nulla, riflette sul fatto di essersi salvato grazie al mestiere di chimico.²⁰³

Con *Se questo è Levi* il pubblico si ritrova progressivamente protagonista di un meccanismo narrativo scandito da una presenza fantasmatica a cui Argentieri – restituendo immediatamente *live* da un lato la partitura fisica

[fronte-alle-parole-di-levi-la-memoria-e-il-teatro-a-bologna-con-fanny-alexander/](#)).

Consultato il 27 agosto 2020.

²⁰⁰ M. Marino, *Un rito per Primo Levi*, «doppiozero», 21 marzo 2019

(<https://www.doppiozero.com/materiali/un-rito-primo-levi>). Consultato il 10 agosto 2020.

²⁰¹ Ivi.

²⁰² D. Pellegrino, *Di fronte alle parole di Levi. La memoria e il teatro a Bologna con Fanny & Alexander*, «Bologna teatri», 7 febbraio 2018 (<http://www.bolognateatri.net/2018/02/07/di-fronte-alle-parole-di-levi-la-memoria-e-il-teatro-a-bologna-con-fanny-alexander/>).

Consultato il 27 agosto 2020.

²⁰³ Cfr.: M. Marino, *Un rito per Primo Levi*, «doppiozero», 21 marzo 2019

(<https://www.doppiozero.com/materiali/un-rito-primo-levi>). Consultato il 10 agosto 2020.

rielaborata da De Angelis in regia, e dall'altro il flusso testuale del montaggio audio – conferisce consistenza e voce “attraverso le inflessioni vocali, la mimica facciale, i gesti, le pause, il vestiario, la precisa terminologia utilizzata” da Levi:²⁰⁴

è una vera e propria convocazione spiritica dell'uomo Primo Levi: in scena l'attore Andrea Argentieri ne incarna con impressionante precisione la postura e l'aspetto, e utilizza il proprio corpo come *medium* per le parole e il pensiero dell'intellettuale torinese.²⁰⁵

L'idea dell'attore come medium, alla base della pratica dell'eterodirezione, qui si riveste di una connotazione drammaturgico-espressiva instillando nella relazione interprete-parte un'ulteriore dinamica simbolica la cui scintilla è data dal diventare agli occhi del pubblico un 'tramite' spirituale. Anche in questo spettacolo è fondamentale che il performer si abbandoni ai materiali e alle indicazioni che lo invadono, condizione propedeutica per innescare un processo di trasformazione fisica generata hic et nunc dalla relazione tra selezione involontaria degli elementi che lo attraversano e costituzione di una memoria in atto.²⁰⁶

Dal punto di vista scenico la parodia è accuratamente evitata dalla matrice recitativa 'super-realista' con cui l'interprete si fa veicolo degli stimoli che lo percorrono diventando una “sorta di magnetofono trasparente e consistente”.²⁰⁷ Un'attitudine ad essere impronta pulsante del modello di riferimento che ben rappresenta un'immagine su cui lo stesso Levi è tornato ripetutamente in più di un'occasione pubblica relativamente alla sua scrittura:

L'immagine scelta da Levi per rappresentare la propria tensione al vero – creare non un libro ma “un nastro di magnetofono” – ha del resto una singolare vicinanza con il metodo di lavoro che la compagnia ravennate porta avanti da molti anni: l'eterodirezione, cioè la trasmissione di tracce audio al performer che le ripropone all'uditorio in diretta.²⁰⁸

²⁰⁴ D. Pellegrino, *Di fronte alle parole di Levi. La memoria e il teatro a Bologna con Fanny & Alexander*, «Bologna teatri», 7 febbraio 2018 (<http://www.bolognateatri.net/2018/02/07/di-fronte-alle-parole-di-levi-la-memoria-e-il-teatro-a-bologna-con-fanny-alexander/>).

Consultato il 27 agosto 2020.

²⁰⁵ M. Giovannelli, *Se questo è Levi*, «stratagemmi.it», 28 marzo 2019.

<https://www.stratagemmi.it/se-questo-e-levi/>. Consultato il 2 settembre 2020.

²⁰⁶ M. Marino, *Un rito per Primo Levi*, «doppiozero», 21 marzo 2019 (<https://www.doppiozero.com/materiali/un-rito-primo-levi>). Consultato il 10 agosto 2020.

²⁰⁷ M. Pascarella, *Primo Levi secondo Fanny & Alexander: l'autore, il testimone, l'uomo*, «Hystrio», 27 ottobre 2019.

²⁰⁸ M. Giovannelli, *Se questo è Levi*, «stratagemmi.it», 28 marzo 2019. <https://www.stratagemmi.it/se-questo-e-levi/>. Consultato il 2 settembre 2020.

Un'ultima considerazione va fatta sulla scelta di far ricoprire il ruolo di Levi ad Andrea Argentieri. Parallelamente al lavoro svolto con Fanny & Alexander per *Se questo è Levi*, l'attore si trova a collaborare con un altro gruppo ravennate: Menoventi guidato da Gianni Farina e Consuelo Battiston. In *Docile*, questo il titolo dello spettacolo sullo smascheramento dei meccanismi della ludocrazia, l'attore sperimenta un'attitudine recitativa in relazione costante alla presenza del pubblico, da sempre considerato elemento dinamico nell'esperienza di creazione scenica del gruppo. All'interno del racconto teatrale, Argentieri ricopre il ruolo di una sorta di motivatore aziendale che utilizzando un registro da imbonitore televisivo dialoga attivamente con gli spettatori istruendoli - stabilendo un contatto visivo individuale - su alcune strategie per trasformare se stessi in impresa redditizia. Un approccio relazionale che ha una ricaduta espressiva e narrativa analoga a quella analizzata in *Se questo è Levi*. Come nel caso del coinvolgimento di Francesca Mazza e Lorenzo Gleijeses, la 'scelta' di Argentieri si inserisce nel quadro di una strategia di ricerca molto precisa. Anche in quest'occasione Fanny & Alexander decidono di affidarsi infatti ad un performer dalle attitudini artistiche organiche alle coordinate progettuali del lavoro che si ha in cantiere.

La restituzione plastica della scrittura letteraria attraverso la pratica dell'eterodirezione rappresenta il motivo compositivo ulteriormente approfondito nel successivo *Storia di un'amicizia*, spettacolo che porta in scena il racconto diviso in quattro volumi *L'amica geniale* di Elena Ferrante.²⁰⁹ Allestito nel giugno 2018 - appena qualche mese dopo il debutto di *Se questo è Levi* - e diviso in tre capitoli, il lavoro intende restituire attraverso gli elementi linguistici del teatro la potenza della lingua del romanzo e la temperatura emotiva della narrazione,²¹⁰ mirando a sondare e a sintetizzare nella drammaturgia curata da Chiara Lagani la dimensione archetipale e tragica del flusso letterario:

C'è - afferma l'artista - qualcosa di inevitabile nell'amore di Elena per Lila e in quello di Lila per Elena, nell'autodistruzione in immagine e corpo di Lila, nella cancellazione, nella figura ricorrente della smarginatura, ma anche nel

²⁰⁹ «Nel romanzo in quattro parti della Ferrante, *Un'amicizia* era il titolo del libro che raccontava, a posteriori, la vicenda del rapporto tra due donne; *Storia di un'amicizia* diviene qui, invece, il titolo del racconto, in forma di spettacolo, che Elena Greco (Chiara Lagani) compone a partire dalle vicende di una vita che la legano a Lina Cerullo (Fiorenza Menni), la sua amica geniale» (Fanny & Alexander, *Storia di un'amicizia*. Programma di sala <https://fannyalexander.e-production.org/storia-di-una-amicizia/>). Consultato il 29 agosto 2020.

²¹⁰ Cfr.: N. Arrigoni, *Storia di un'amicizia*, «Sipario», 19 febbraio 2020 (<https://www.sipario.it/recensioniprosas/item/13079-storia-di-un->). Consultato il 29 agosto 2020.

nostro attaccamento a questa storia, qualcosa che ha a che fare con la stessa idea, antica, di destino.²¹¹

Il desiderio della mise en espace del romanzo nasce durante una lettura inserita in un particolare “terreno fertile di coincidenze”.²¹² Innanzitutto, il rapporto tra le due amiche protagoniste viene dalla Lagani immediatamente associato al suo personale dato biografico. La relazione tra i personaggi Elena e Lila la riporta durante la lettura a quella instaurata nel tempo con Fiorenza Menni, attrice e direttrice artistica di Ateliersi, collettivo che opera sul versante della arti performative e sceniche.²¹³ Altro momento riconducibile ad un tessuto di rimandi che riporta la Lagani all’immaginario della Ferrante è rappresentato dal lavoro svolto a stretto contatto con l’illustratrice Mara Cerri durante la traduzione dei quattordici libri di *Oz* di Frank Baum per i Millenni Einaudi. Quest’ultima aveva in passato illustrato il racconto per bambini *La spiaggia di notte* scritto dall’autrice de *L’amica geniale*. È la storia delle spaventose avventure che si trova a vivere su una spiaggia di notte una bambola perduta da una bambina.

L’incontro con la Cerri, oltre ad influenzare il taglio grafico del progetto editoriale dedicato a *Oz*, alimenta ulteriormente l’ispirazione teatrale della Lagani, rafforzando l’idea di provare a tradurre in teatro l’aura archetipale e mitica della narrazione operata dalla Ferrante. Quello della bambola diventa infatti il motivo simbolico su cui si fonderà il processo di scrittura performativa e drammaturgica del primo segmento del nuovo spettacolo, intitolato appunto *Le due bambole*:²¹⁴

le due bambole presenti nell’*Amica*, Tina e Nu, gettate per dispetto da due bambine in uno scantinato buio, sono proprio uno degli emblemi maggiori di quella storia²¹⁵

²¹¹ C. Lagani, *Rileggere l’Amica geniale in teatro*. Note di drammaturgia. Documento concesso dalla compagnia.

²¹² Ivi.

²¹³ «Leggendo *l’Amica* non riesco a non proiettare l’immagine di Fiorenza sopra Lila e quella di me stessa su Elena e, talvolta, ho perfino detestato questa inevitabile, spontanea raffigurazione. Perché Elena e Lila sono certamente, e in parte, detestabili, e detestabile per me, sempre in parte, era anche questa ricorrente identificazione» (Ivi). Anche in questo caso, viene coinvolta un’attrice esterna alla compagnia con un percorso organico al progetto di costruzione scenica. Fondatrice di Teatro Clandestino e già attrice anche per Teatro delle Albe, La Menni è interprete che indaga i rapporti tra tecnologia (impiego di inserti video, voci off) e recitazione nella prospettiva di una creazione teatrale contemporanea.

²¹⁴ Questo primo capitolo viene autonomamente allestito nel 2017 con il titolo *Da parte loro nessuna domanda imbarazzante*. Lo spettacolo rispondeva in toto all’impianto e alla scansione narrativa successivamente ripresentata all’interno della trilogia portata in scena l’anno dopo.

²¹⁵ C. Lagani, *Rileggere l’Amica geniale in teatro*. Note di drammaturgia. Documento concesso dalla compagnia.

Immagine-coordinata con cui la compagnia accorpa e sintetizza gli elementi del racconto, la bambola è un riferimento specificamente organico alla poetica della stessa Ferrante: è – come abbiamo visto – protagonista di *La spiaggia di notte*, ma anche personaggio principale de *La figlia oscura*, altro libro dell'autrice pubblicato nel 2006.

Il primo segmento di *Storia di un'amicizia* dilata una serie di domande che nel racconto letterario restano sospese:

abbiamo fatto risuonare – sottolinea Chiara Lagani – la domanda delle due bambole di Lila e Lenù bambine, misteriosamente scomparse, perdute, anch'esse. Dove sono finite quelle due bambole? Le ha prese Don Achille? Le ha assorbite il nero in cui sono cadute? Perché non si trovano più? Le ha davvero nascoste Lila? Le due bambole sono presenze arcane, quasi dotate di una vita autonoma, e dunque imprevedibile, e possono allora perfino sfuggire per un attimo al controllo della loro autrice, e dunque a maggior ragione al nostro, e incamminarsi così verso il loro destino, magari verso il mare, verso il mondo aperto, al di là del tunnel nero, come avevano fatto le loro padroncine²¹⁶

In questo primo capitolo viene “fotografato” un momento preciso del racconto della Ferrante. *Le due bambole* rimanda infatti

all'epoca in cui Lina [Lila] e Liù [Lenù] erano bambine a Napoli e diventavano amiche sottoponendosi alle prove di coraggio che le terrorizzavano. Per esempio: infilavano le mani dentro i tombini fingendo di non temere gli scarafaggi e i morsi dei topi; oppure salivano le scale fino all'appartamento di don Achille, l'orco delle favole, l'uomo immaginato “grosso, pieno di bolle violacee, furioso”. La prova delle prove, nata da un sentimento di stizza, fu però il lancio nello scantinato della bambola di Liù seguito dall'altrettanto stizzito lancio della bambola di Lila. Si trattava di andarle a recuperare. Ma, una volta scese nello scantinato, in un buio denso di paura, le due amiche non trovarono nulla. Le bambole erano scomparse.²¹⁷

La scansione narrativa è divisa in due parti. Nella prima le due protagoniste vengono ritratte come due bambine che vanno a recuperare le loro bambole nell'oscurità. Il testo audio che viene trasmesso in uno dei due auricolari indossati dalle attrici è interamente ripreso da quello letterario in qualità di montaggio di vari passaggi di cui è autrice la stessa Ferrante.²¹⁸ La voce dell'istanza narrante, bipartita nelle battute recitate dalle due attrici, risulta pertanto sdoppiata: “una sorta di strabismo che

²¹⁶ Ivi.

²¹⁷ O. Guerrieri, *L'amica geniale della Ferrante ha perso la bambola*, «La Stampa», 22 giugno 2017.

²¹⁸ Cfr.: K. Ippaso, *Le amiche geniali esistono per davvero*, «Il Venerdì», 29 settembre 2017, p. 118.

divarica e sovrappone i due sguardi femminili”.²¹⁹ Nella seconda parte Elena (Lagani) e Lila (Menni) si ‘trasformano’ nelle loro bambole: “un incubo composito, un gioco di fantasia in cui due oggetti prendono vita”.²²⁰ Il portato verbale che le due interpreti restituiscono è in questo caso un montaggio di versi messi a punto dalla Lagani e liberamente ispirati alle opere di Wislawa Szymborska, Lyman Frank Baum, Toti Scialoja.²²¹

La frattura tra le due partizioni è perfettamente rappresentata anche dall’impianto spettacolare. In uno spazio rigorosamente vuoto, attraversato da tagli di luce bianca, le due attrici – vestite di bianco – entrambe con i capelli chiari, si presentano come immagini speculari l’una dell’altra.²²² Elena e Lila sono rappresentate come “contenute l’una nell’altra; si parlano anche in assenza, come se il corpo e le emozioni di ognuna fossero guidate dal corpo e dalle emozioni dell’amica”.²²³ Nella seconda parte il clima si presenta radicalmente mutato: “ora le due sono vestite di nero, hanno i capelli scuri e le labbra ugualmente scure sui volti d’un pallore cadaverico”.²²⁴ Anche la componente recitativa presenta questa rigorosa bipartizione. Mentre nel primo segmento la partitura fisica è incentrata sui movimenti fluidi e articolati di braccia, mani, piedi – con il resto della *silhouette* ben piantata sulla superficie del palco – nella seconda parte i corpi delle due attrici assumono le movenze meccaniche e segmentate tipiche delle marionette: i personaggi ora protagonisti sono infatti le bambole Tina e Nu in cui si sono trasformate Lagani e Menni, risucchiate nel buio dello scantinato in cui sono state gettate.

Come negli spettacoli precedenti, il testo trasmesso nell’*ear monitor* viene restituito dalle attrici in diretta. A differenza dei *Discorsi* o di *Se questo è Levi* in questo caso l’eterodirezione genera una scrittura performativa che ha una ricaduta espressiva non solo sul piano del “senso” del racconto, ma anche a livello della sua costruzione e articolazione. Lo slittamento continuo – presente nei volumi della Ferrante – dall’io narrante di Elena all’io narrato di Lila sempre dal punto di vista dell’amica, viene qui reso attraverso una sovrapposizione tra le due identità delle protagoniste in scena che si realizza attraverso un incrocio vocale all’interno del quale le battute dell’una si riversano in quelle dell’altra in un gioco di fusione e specularità.²²⁵ Un andamento regolato dal processo dell’eterodirezione,

²¹⁹ S. Chiappori, *Fanny & Alexander giocano con le parole di Elena Ferrante*, «la Repubblica», 4 luglio 2017.

²²⁰ Ivi.

²²¹ Cfr.: K. Ippaso, *Le amiche geniali esistono per davvero*, «Il Venerdì», 29 settembre 2017, p. 118.

²²² R. Palazzi, *Il genio delle bambole*, «Il sole 24 ore», 30 luglio 2017.

²²³ M. Marino, *Giochi al buio dall’«Amica geniale»*, Corriere di Bologna, 18 ottobre 2017.

²²⁴ R. Palazzi, *Il genio delle bambole*, «Il sole 24 ore», 30 luglio 2017.

²²⁵ «Se devo rimanere fedele a quella scrittura – afferma la Lagani – Lila non esiste in quanto tale ma come una proiezione di Elena. Come mettere in scena questa doppia natura? Ho

aspetto tecnico-operativo tarato da De Angelis in regia su cui si sofferma Laura Pernice scrivendo:

La particolarità dell'eterodirezione, in questo caso, consiste nell'alternare nelle orecchie di ciascuna attrice la voce di Lagani-Elena con quella di Menni-Lila, determinando così una sorta di *cross-feeding* [cross-fading], di lento e intermittente scambio di identità che procede dalla mescolanza delle due voci. In tal modo la tecnica recitativa ricrea la 'divaricazione' della voce narrante di Elena, effetto della strategia "polifonica, duale" della scrittura romanzesca, per cui la sua narrazione continuamente "si sdoppia in quella dell'amica".²²⁶

Il ritorno – dal punto di vista della predisposizione tecnica dell'interprete – all'accoglienza di un'impronta e alla conseguente restituzione immediata della stessa si ha – come anticipato all'inizio di questo nostro excursus – nel momento in cui le due protagoniste vengono ritratte da bambine. Questo lavoro di sfasamento identitario è affidato alle voci di due ragazzine con cui è fissato il portato verbale trasmesso in uno dei due auricolari. Come nel caso di *Discorso grigio* o *To be or not to be Roger Bernat*, le due attrici sono attraversate dalle parole pronunciate dalle bambine e ne restituiscono registro e trama infondendo una precisa intenzione interpretativa la cui temperatura è figlia della messa in situazione che viene a crearsi in quella data replica.

Il secondo blocco intitolato *Il nuovo cognome* riprende il momento della giovinezza di Elena e Lila, quest'ultima sposata con Stefano esclusivamente per interesse. Mentre il matrimonio riserva a Lila una vita di abusi e violenze domestiche, parallelamente Elena – conseguito il diploma – si allontana dal rione alla volta di Pisa per studiare alla Normale. Su uno schermo posizionato sul fondo del palco vengono proiettate immagini tratte da filmati di repertorio recuperati dall'Archivio Nazionale del Film di Famiglia. Si tratta perlopiù di riprese girate in Super8 montate insieme da Sara Fgaier, collaboratrice di Rosi per *Sacro Gra* e regista del documentario *Gli Anni*, dedicato al processo creativo della scrittura di Annie Ernaux. All'interno di questo racconto video "al centro quasi sempre c'è una coppia di amiche: filmata in vacanza sulle spiagge partenopee, nei vicoli dei rioni napoletani, alle manifestazioni femministe per l'aborto".²²⁷ A dare ritmo e

pensato: forse la soluzione la indica il testo, bisogna lavorare in maniera proiettiva in modo che l'una sia sempre il sintomo dell'altra; e che l'agire e il dire dell'altra sia la conseguenza di questo sintomo. Quindi usiamo le parole di Elena ma – siccome Elena incuba continuamente l'immagine di Lila (forse manipolandola, distorcendola, non lo potremo mai sapere) – noi conosciamo Lila attraverso Elena forse più vividamente che se la conoscessimo personalmente. Anche le due attrici devono attraversare la stessa esperienza (S. Perruccio, *Due amiche portano Ferrante in scena*, «Leggendaria», n. 128, marzo 2018, p. 55)

²²⁶ L. Pernice, *Dentro la scena di Fanny & Alexander: la trasposizione intermediale dell'Amica geniale*, «Arabeschi», n. 15, gennaio-giugno 2020, p. 35.

²²⁷ Ivi, p. 41

sostanza drammaturgica alle immagini è la partitura sonora realizzata da Damiano Meacci del centro di ricerca, produzione e didattica Tempo Reale, che da tempo si distingue per essere un musicista orientato alla ricerca sulla live electronics. Il sound designing opera sul versante dell'esperienza immersiva giocando sulla manipolazione di

sonorità ambientali registrate nei luoghi originari del romanzo, dalle spiagge di Citara e Maronti di Ischia, al rione Luzzatti vicino a Gianturco, al Rione Sanità, alla Galleria Umberto Primo, ai Quartieri Spagnoli, al Rettifilo e al Lungomare Caracciolo, punteggiate da alcuni struggenti leitmotiv per voce sola commissionati a Emanuele Wiltsch Barberio²²⁸

Puntando alla creazione di una relazione tra scena e proiezioni, le storie individuali di Elena e Lila vanno ad intrecciarsi con la storia collettiva:

È lo stesso racconto ad accogliere questa pluralità di voci, quando le due attrici, oltre a continuare il gioco delle parti iniziato nel primo capitolo, entrano ed escono dal presente della vicenda, recitano quelle che sembrano quasi delle didascalie, assumono su di sé anche altri personaggi della storia.²²⁹

Come nel primo segmento anche in *Il nuovo cognome* si riscontra un impiego inedito della pratica dell'eterodirezione. Oltre ad essere utilizzata per riproporre la sovrapposizione tra le identità drammatiche delle due protagoniste – leitmotiv recitativo dell'intera trilogia – l'eterodirezione è funzionale per dare voce anche agli altri personaggi presenti ne *L'amica geniale*. Un perfetto esempio di questa polifonia performativa è rappresentato dalla scena della cancellazione dell'immagine di Lila. Nel racconto letterario il ritratto fotografico della giovane donna in abito da sposa viene esposto – senza il suo consenso – in un negozio di scarpe di Piazza dei Martiri. Lila lascerà che l'esercizio continui a tenere in bella mostra la sua foto a patto di poterla manipolare servendosi di un procedimento "che fa pensare alla tecnica compositiva dei *decollage*".²³⁰ Al collage prende parte anche Elena che insieme all'amica 'riscrive' l'immagine, intervenendo così pesantemente da ridurre la *silhouette* ritratta a poche parti anatomiche riconoscibili: restano un occhio, una mano sul mento, alcune linee che si richiamano al busto e alle gambe accavallate. Nella trasposizione operata da Fanny & Alexander il collage raccontato si traduce in un mosaico "di gesti, posture, tonalità vocali e segni iconici volto

²²⁸ L. De Angelis, *Storia di un'amicizia*. Note di regia. Documento concesso dalla compagnia

²²⁹ V. Merola, *L'enigma delle bambole: "Storia di un'amicizia" di Fanny & Alexander*, «Diacritica», a. VI, n. 34, 25 agosto 2020 (<https://diacritica.it/letture-critiche/lenigma-delle-bambole-storia-di-unamicizia-di-fanny-alexander.html>). Consultato il 3 ottobre 2020.

²³⁰ M. Rizzarelli, *Epifanie e sparizioni di uno sguardo de-genere* *Soggettività fotografiche in Ernaux, Ferrante e Schwarzenbach*, «Arabeschi», n. 11, gennaio-giugno 2018, p. 51.

alla resa spettacolare del clima(x) narrativo. Sull'onda sonora di un crescendo di percussioni e vocalizzi, le attrici incarnano le movenze e le voci di tutti i personaggi coinvolti nell'episodio".²³¹ Vengono così ripercorsi il registro perentorio e autoritario di Stefano, il marito di Lila, il tono arrogante e menefreghista di Michele Solara, quello complice e sinceramente coinvolto di Elena, passando per gli accenti lucidi e orgogliosi di Lila,²³² sperimentando una scrittura corale della parte – che a differenza ad esempio di *Discorso grigio* – non è intrapresa e sostenuta da una singola individualità attorica, ma sorretta dall'intesa e dalla organicità nutrita dalle due interpreti che interagiscono in perfetta connessione. A tal proposito Fiorenza Menni afferma:

È un sentire che passa completamente da altri canali come, secondo me, l'eterodirezione fa. Ricollegando all'amicizia: cosa avviene tra me e lei [Lagani]? Effettivamente siamo fisicamente vicine ma talmente isolate che quindi la nostra percezione è di altro tipo. Io, oltre a non sapere a memoria quello che dico, non so neanche quello che dice lei perché non ci sentiamo. Non ci sentiamo in quel modo lì. Siamo comunque a fianco e la nostra vicinanza, il nostro agire insieme sul palco, si nutre di altri sensori, di altre possibilità.²³³

Il terzo capitolo di questa trilogia "è dedicato alla figura della maternità, che diviene emblematica dell'età matura delle due amiche".²³⁴ In *La bambina perduta* è narrata la storia della gravidanza parallela vissuta dalle due protagoniste. Lagani e Menni indossano due pance finte, ancorate a vista sopra i vestiti. Come nel primo segmento del progetto, si rimbalsano le battute sfasate in tempo reale da De Angelis alla consolle in modo da restituire l'unicum identitario che forgia la voce di Elena e Lila. Sullo schermo alle loro spalle, in luogo dei filmati in Super8, ora vengono mostrate "proiezioni di ombre, effetti olografici, sagome sfumate, sdoppiate, ingigantite, immerse in abbaglianti sfondi *full color*".²³⁵ Alla concretezza del dato reale documentario che faceva da sfondo ne *Il nuovo cognome*, segue in questo ultimo blocco un'astrazione cromatica

²³¹ L. Pernice, *Dentro la scena di Fanny & Alexander: la trasposizione intermediale dell'Amica geniale*, «Arabeschi», n. 15, gennaio-giugno 2020, p. 35.

²³² «Significativamente, a questo palinsesto di vocalità e di gesti ispessiti, 'sottolineati', si accompagna la proiezione video di un caotico assemblaggio di ritratti fotografici femminili, anch'essi provenienti dagli archivi storici familiari. La sovrapposizione scomposta degli scatti in bianco e nero disegna sullo schermo un *découpage* di corpi mutilati, di frammenti anatomici 'congelati' nella stasi muta del clic» (Ivi, p. 42).

²³³ S. Perruccio, *Due amiche portano Ferrante in scena*, «Leggendaria», n. 128, marzo 2018, p. 56.

²³⁴ V. Merola, *L'enigma delle bambole: "Storia di un'amicizia" di Fanny & Alexander*, «Diacritica», a. VI, n. 34, 25 agosto 2020 (<https://diacritica.it/letture-critiche/lenigma-delle-bambole-storia-di-unamicizia-di-fanny-alexander.html>). Consultato il 3 ottobre 2020.

²³⁵ L. Pernice, *Dentro la scena di Fanny & Alexander: la trasposizione intermediale dell'Amica geniale*, «Arabeschi», n. 15, gennaio-giugno 2020, p. 42.

perfettamente supportata dalla partitura musicale composta da suoni dissonanti, ostici e tesi. Nella seconda parte di quest'ultimo segmento "il viaggio sonoro e percettivo ritorna [...] al buio prospettico infantile e allo sguardo delle bambole, dopo avere sostato nell'incontro sinestetico tra i colori della perdita di sé e dei propri confini".²³⁶ Il motivo della gravidanza – riflettendo un meccanismo narrativo simmetrico e speculare – entra in corto circuito con quello della perdita, che nel primo blocco era rappresentato dallo smarrimento delle bambole: "la maternità – osserva Merola – si rivela un doppio del giocare a mamma e figlia che aveva espeso Lila e Lenù alla perdita delle bambole".²³⁷ Ad un certo punto

lo schermo scompare, le musiche si trasformano in rumori ambientali gravi e angoscianti, le due protagoniste tornano l'una di fianco all'altra, in piena frontalità rispetto al pubblico. I loro 'corpi narranti' raggiungono l'apice del serrato gioco di specchi prodotto dalla recitazione eterodiretta: le parole fluiscono dalle due voci senza soluzione di continuità, la danza geometrica delle mani e dei piedi si fa rapida, a tratti tumultuosa, la dizione romanzesca muta in un vortice affannato di interrogazioni, che rimbalzano dall'una all'altra: «L'hai trovata, dov'è? Dov'è Tina? Dov'è?»²³⁸

Il trauma delle bambole perdute si riversa ora nella sofferenza per la scomparsa della figlia di Lila: Tina, che simbolicamente porta lo stesso nome della bambola appartenuta ad Elena. Dopo una lunga cesura di buio, le bambole protagoniste del primo capitolo di *Storia di un'amicizia* tornano in scena. In rossi abiti sgargianti Lagani e Menni anziché riprendere la partitura gestuale impostata su segmentazione e frammentazione dei movimenti, danno ora vita ad una coreografia estremamente fluida composta da gesti ampi e piroette, mentre in diffusione si ascoltano suoni ambientali naturali. Attraverso il meccanismo dell'eterodirezione, le due attrici recuperano il registro infantile su cui era incentrata la loro performance vocale in *Le due bambole* allo scopo di rendere sul piano rappresentativo il compimento della sintesi bambole-bambine-amiche. Un passaggio caratterizzato da un testo costruito come una filastrocca in rime. Quest'ultimo quadro termina con le due protagoniste che progressivamente, continuando a roteare su se stesse, vengono risucchiate dal sipario – che lentamente si chiude davanti a loro – e dal buio che piomba gradualmente in scena:

²³⁶ L. De Angelis, *Storia di un'amicizia*. Note di regia. Documento concesso dalla compagnia.

²³⁷ V. Merola, *L'enigma delle bambole: "Storia di un'amicizia" di Fanny & Alexander*, «Diacritica», a. VI, n. 34, 25 agosto 2020 (<https://diacritica.it/letture-critiche/lenigma-delle-bambole-storia-di-unamicizia-di-fanny-alexander.html>). Consultato il 3 ottobre 2020.

²³⁸ L. Pernice, *Dentro la scena di Fanny & Alexander: la trasposizione intermediale dell'Amica geniale*, «Arabeschi», n. 15, gennaio-giugno 2020, p. 43.

Come figure-archetipi, figure-specchio, le bambole catalizzano sul palco tutte le implicazioni tematiche del percorso esistenziale di Elena e Lila, divenendo così simboli concreti e liminali, insieme di cancellazione e sopravvivenza, sottomissione e riscatto.²³⁹

La traduzione teatrale operata da Fanny & Alexander, debordando i confini della narrazione ferrantiana, amplifica la dimensione mitica ed archetipale del racconto letterario attraverso la messa in opera di un meccanismo performativo che riscrive in diretta la parola reificandone la componente materica. Un approdo inedito della ricerca sull'eterodirezione, processo che a partire da *HIM* non ha nel tempo semplicemente trovato nuove possibilità di applicazione, ma ha rappresentato un campo d'indagine in cui la compagnia ha sondato possibilità altre nella costruzione del racconto teatrale, lasciando intravedere un orizzonte creativo che dopo oltre dieci anni non sembra affatto esaurito.

²³⁹ Ivi, p. 44.