

To be or not to be Roger Bernat: *Fanny & Alexander*

Roberta Nicolai e Lorenzo Cascelli

Il dramma ha un centro nascosto¹ di Roberta Nicolai

Se l'occasione m'aiuta, vi stano
la verità, anche se si nasconde
giù al centro.

William Shakespeare, *Amleto* II, II, 157-159

Il debutto al festival Teatri di Vetro di *To be or not to be Roger Bernat*² si è presentato come un'occasione. Rispetto al passato recente è stato un momento di sintesi di una densa esperienza condivisa a Wroclaw con Chiara Lagani, Luigi De Angelis e Roger Bernat: guardando al futuro, ha fornito lo spunto per esplicitare riflessioni, per protrarre la condivisione su un oggetto. L'opera stessa, *TBRB* – un sofisticato e prezioso *divertissement* con il duplice pregio di includere nel proprio dispositivo scenico la necessità di costruzione empatica con gli spettatori e di farsi veicolo di pensiero, sull'arte e sulla propria arte –, si colloca in una zona di scambio tra il processo di ricerca compiuto sull'eterodirezione³ dai Fanny & Alexander negli ultimi anni e il progetto di lavoro sull'*Amleto*: intento e desiderio che si configura come un possibile interessante cortocircuito. Questo breve scritto non può doppiare le analisi critiche. Né può fornire prospettive certe. Si nutre delle riflessioni condivise a Wroclaw nel febbraio 2016, della visione degli ultimi spettacoli dei F&A e dell'intervento di Chiara Lagani al Macro il 6 ottobre 2016 che, in forma di gioco e di regalo⁴, ha esplicitato e problematizzato alcuni dei centri nascosti di *TBRB*, a poche ore dalla sua prima messinscena.

«Sta con noi, non andare a Wittemberg».

L'idea che ha generato *TBRB* nasce all'estero. Non in Germania, non a Wittemberg, luogo simbolo, nell'Europa del tempo e della filosofia, ma a Wroclaw, in Polonia, al Grotowski Institute, luogo simbolo del teatro, nell'Europa di oggi.

Convocati dalla compagnia Sineglossa, cinque nuclei artistici appartenenti a diverse nazioni europee condividono nel febbraio 2016 una residenza di confronto e discussione a Wroclaw. Sono stati scelti per i loro percorsi artistici o, meglio, perché i loro percorsi artistici hanno un centro nascosto. Sono artisti e al tempo stesso 'pensatori'.

I F&A da tempo stanno lavorando all'*Amleto*. Hanno individuato nell'*Amleto* un campo di indagine e applicazione specifica della loro lunga ricerca sull'eterodirezione'. Due 'archetipi' di questa pratica dell'attore sono Marco Cavalcoli in *Him* e Francesca Mazza in *West*. Gli interpreti, se così è sensato chiamarli, eseguono in tempo reale ciò che viene loro somministrato attraverso gli auricolari. Da questa scrittura scenica all'istante il loro statuto attoriale non rimane schiacciato, emerge al contrario con forza. Diventa vertigine, crea la coesistenza tra chi fa e chi guarda, ci consente, come spettatori, di entrare in contatto con l'*hic et nunc*, ce lo offre come dato. Crea emozione. Delinea l'immedesimazione passando da altri accessi. Sprofondiamo, mentre guardiamo *Him* e *West* dentro qualcosa che è davvero il nostro tempo, quel tempo esatto in cui la *performance* accade come se non ce ne fosse altro, da nessun'altra parte. La tensione fisica e mentale tra il controllo e gli eventi ci conduce là, dove eravamo già, al centro della nostra finitudine.

A Wroclaw, Bernat ci mostra alcuni video di *performance* da lui realizzate un po' ovunque nel mondo. Le assonanze di pensiero e di forme sceniche con i F&A sono incredibili. L'attenzione di Roger è tutta verso lo spettatore. È lo spettatore il suo fuoco di interesse. Così come per i F&A è l'attore. Due facce. Stessa medaglia.

Roger non vuole possedere l'opera. Si espropria come autore. Si fa tramite, perché l'opera si generi dal contesto, assuma forma artistica dal suo stesso contenuto; e la intende restituire, totalmente, agli spettatori che, con la loro presenza, l'hanno generata o hanno consentito che si generasse. Chiede che ognuno svolga il suo ruolo fino in fondo, se ne assuma la responsabilità. Lo fa con violenza, se necessario. Il dispositivo dell' 'eterodirezione' è un pensiero sulle regole del gioco, un discorso sulla manipolazione dell'attore e dello spettatore. È denuncia del sistema manipolatorio, in cui siamo immersi tutti. E non poteva non incontrare sulla sua strada l'*Amleto*. Nella coesistenza tra discorsi filosofici e discorsi teatrali, dramma e personaggio nell'*Amleto* non esibiscono per lo spettatore la piena comprensione. Attraverso incoerenze drammaturgiche, scene incongruenti e superflue, come già aveva riscontrato Eliot⁵, deragliamenti, digressioni, l'*Amleto* sembra invitare lo spettatore a coabitare un luogo, che è vicenda e al tempo stesso condizione, quella del protagonista, in cui i limiti, i confini del teatro si vanno assottigliando e vanno assorbendo dentro il proprio dominio altri territori. Il teatro, come zona protetta, si riduce, diventa ombra e il nuovo luogo invita lo spettatore a intrecciare il proprio sguardo su un oggetto potenzialmente rischioso per chi lo agisce e per chi lo osserva. Una trappola. La trappola per topi che è il teatro nel testo più teatrale, l'*Amleto* di Shakespeare. Un teatro che non è più luogo di catarsi, di purificazione, ma 'luogo di pericolo', vertigine, commistione di materie e alternanza di prospettive, di visioni che non decodificano la realtà, né la rendono più comprensibile, piuttosto la ricevono nella sua complicità ed espongono il groviglio senza soluzione della vita. Le due nature del protagonista sono le due nature del dramma: c'è il teatro e c'è la filosofia, l'uomo di scena e l'uomo di pensiero. I due discorsi solo apparentemente si completano, si compenetrano. Per lo più confliggono, generano il fallimento, inducono all'inazione, alimentano l'indecisione. E al tempo stesso inesorabilmente tessono la trama e la materia dell'opera. Ne sono la pasta, l'ambiente, il tema. L'ambivalenza delle parole diventa complice di continui scivolamenti: attraversiamo stati in cui prevale una delle due identità, in cui una delle due sembra avere la meglio sull'altra e sembra poter esplicitare il proprio discorso, imporlo, come fosse l'anima dell'azione. Ma davvero il dramma ha un centro nascosto. È una percezione chiara, se ci si pone sul piano scenico. È percezione oltre che pensiero. È la condizione che autorizza altri scivolamenti. Fino a quello supremo. Lo scivolamento tra i due soggetti: l'attore e lo spettatore. È lì che si colloca *TBRB. Incipit* di un lavoro, ricerca e indagine, accumulo ed esperienza sulla scena. Non è meno di un'opera. È l'atto primo, più di un'opera, perché contiene già tutte le opere che saranno, una o mol-

teplici, che i F&A lasceranno che si generino a partire dal testo.

Interno-esterno. Un'altra cosa di cui parla spesso Roger. Siamo in una situazione molto spigolosa come spettatori e come uomini nella vita. Sembriamo sempre come quel tipo di attori nei film hollywoodiani. Ma io aggiungo che anche nei sogni accade sempre questa cosa, siamo al culmine di una passione intensa e siamo fronte ad un sipario. All'improvviso si apre il sipario e ci troviamo di fronte cinquecento spettatori che sono lì e si aspettano che noi facciamo qualche cosa. E noi sappiamo che dobbiamo fare qualche cosa ma non ci ricordiamo il copione. Qual è il copione, qual è la trama di questa cosa?⁶

Scivolamenti inevitabili e inevitabili fallimenti. Siamo la scena e il pensiero che la muove. Siamo il pensiero frammentato e debole del nostro tempo nella scena che genera se stessa. Forse non ha più senso parlare di avanguardia. La prospettiva presentata da Rokem dialoga con questa identità che condividiamo. 'Filosofi' e 'uomini di scena' scivoliamo incerti e pieni di tentennamenti da una condizione all'altra. E da questa prospettiva il centro del problema non è solo la creazione di un'opera, di uno spettacolo e di una serie, ma la tensione e il desiderio che spinge tutti, artisti e curatori, a generare occasioni d'incontro con il reale, con quelli che chiamiamo spettatori, con il nostro tempo, nel tentativo di generare. È in questione il rapporto con l'arte, con la creazione. Così Bernat. Roger ascolta il suo tempo, la strada, se grida forte, e crea l'opera in forma di restituzione, disattivando se stesso. E non per umiltà. Piuttosto, perché è l'unica forma artistica che gli restituisce il suo stesso ruolo di artista: la disattivazione, lo spossamento. La 'restituzione all'esterno', alle comunità esistenti alle quali l'opera chiede di essere riconsegnata. A volte dentro un dispositivo esigente, che tende a svegliare lo spettatore dal suo stato apparente di disponibilità, ma, di fatto, di attesa passiva non accettabile dentro quel dispositivo che chiamiamo teatro. Spettatori e artisti troppo abituati alla passività. E Roger è disponibile alla violenza. È sfida utopica. Far esistere, nei modi possibili, una comunità.

Singolare-plurale. Una comunità di singoli, di individui, in questa esperienza di faccia a faccia con uno spettacolo. Ho parlato spesso di comunità coatta. Alcuni nostri spettacoli mettevano in scena una comunità coatta. Forse non esiste comunità nel mondo ma in teatro la facciamo esistere, per alcuni minuti. Come facciamo a far funzionare questa strana cosa, questo strano concetto di comunità? Dice Bernat lo possiamo fare soltanto mettendo in condivisione il fallimento. La cosa che possiamo condividere è il senso dei nostri limiti, della nostra finitudine, della nostra morte individuale.⁷

Amleto apre per noi, artisti e spettatori di ogni tempo, il suo fallimento. Solo da questo punto di partenza, dalla condivisione del fallimento, possiamo parlare di identità. Chi va là? La prima battuta del dramma. Il titolo del saggio di Rokem. La domanda che pone allo spettatore Cavalcoli all'inizio di *TBRB*.

Chi è chi. L'ombra che appare sul palcoscenico, le ombre nella sala. Perché, se è vero che nell'*Amleto* ad apparire è uno spettro, qualsiasi connotazione abbia la prima apparizione nell'istante in cui si accende la luce sul palco, sempre di spettro si tratta. Per chi guarda. Chi è quello spettro che appare illuminato dal proiettore che lentamente si accende? La domanda innesca e arma la menzogna. E le ombre in sala consegnano la loro complicità. Il proiettore lentamente illumina una figura che ha già cominciato a parlare: Cavalcoli che finge di essere Bernat, clonato dall'abilità attorale dell'interprete che fa nascere il personaggio Bernat, professore in una conferenza che ha per oggetto l'*Amleto* di Shakespeare.

Ma il dramma ha un centro nascosto. E siccome questo nascondimento è ben fatto, per provare a svelarlo, ammesso che svelare sia l'azione da compiere, occorre procedere per scatole e incastri, occorre inerpicarsi sui vettori di un prisma che si edifica nel tempo della rappresentazione.

«Sembra, signora? No, è. Non c'è nessun "sembra"»⁸.

Chi guarda non necessariamente conosce Bernat. Così come noi che guardiamo *Amleto* non conosciamo il vecchio re Amleto, né possiamo vederlo se non nella forma spettrale. Così non vediamo altro che lo spettro di Roger attraverso Cavalcoli. Dobbiamo credere a

Marco: la ricerca della verità attraverso la finzione e viceversa, della finzione attraverso la verità. È un dialogo, una tensione, un desiderio.

E meno ci si accomoda su convenzioni date più questa tensione, anch'essa ambivalente, vibra all'interno del teatro e della nostra vita dentro questa dimensione che è il teatro.

Corpo-maschera. Pensiamolo dalla parte dello spettatore perché per l'attore è più immediato. Nello spettacolo vedrete che c'è una testa di Roger Bernat che è una testa feticcio che gli ha fatto un altro artista e che noi abbiamo chiesto di poter usare. C'è stato un gioco degli equivoci su questa testa, via e-mail, via lettera, perché questa testa la doveva spedire poi Roger l'ha portata a mano. È una testa identica a lui un po' splatter, decollata, con un po' di sangue. E lui parla sempre di questa testa come alter ego di se stesso. E questo ci confondeva le idee continuamente. L'altro giorno diceva – va bene sto venendo la mia testa è impacchettata, ho un problema al mio orecchio. Abbiamo pensato avesse l'otite. E poi ci ha mandato la foto dell'orecchio rotto della testa. Non è quasi possibile distinguere il corpo dalla maschera.⁹

A renderci la situazione abitabile, Shakespeare crea una triangolazione costituita dagli amici di Amleto figlio, che conoscevano il re e possono testimoniarcene che si tratta proprio della sua copia. A svolgere questo ruolo nello spettacolo c'è una testa di un corpo decollato. È la testa di Roger. Un omaggio di un altro artista. Una testa-opera.



Fig. 1 Cavalcoli/Bernat, affiancato dalla sua riproduzione "testa di Yorick": *To be or not to be Roger Bernat*: di Fanny & Alexander. Centrale Preneste Teatro, Roma. 6 ottobre 2016. (Foto di Enea Tomei).

Dobbiamo credere alla finzione di Marco, così come dobbiamo credere a Orazio. Bisognerà arrivare alla fine, perché la tecnologia ci consenta di vedere in video Roger nel suo studio. Silente come la sua testa. Sta e poi esce dall'inquadratura, facendo calare il sipario. Ma è la fine. Il dramma si è consumato. Il resto è silenzio.

È questa condizione di mancanza di parole, di silenzio del nostro fare artistico.

Forse non siamo capaci di trovare le parole, né di pronunciarle di fronte a interlocutori che possano comprenderle.

Alle azioni non seguono le azioni.

Questo è il nostro fallimento. È anche ciò che condividiamo come uomini del nostro tempo. La manipolazione dei dispositivi scenici di Bernat e l' 'eterodirezione' dei F&A sono sentieri, pietre di costruzione dell'ambivalenza della realtà, dell'ambivalenza come risposta e tentativo di superamento dei dualismi.

Verità-finzione. Chi conosce Roger Bernat sa che lavora su dispositivi molto forti, molto esigenti con il pubblico con un livello di finzionalità eccessivo se non paradossale in alcuni casi. A proposito di questo si parla spesso con lui del concetto di finzione, di manipolazione, del livello di sincerità dell'opera. In relazione al rapporto tra verità e finzione lui parla sempre della possibilità per il pubblico, che è sempre dentro al dispositivo anche negli spettacoli più tradizionali, di insorgere contro questo dispositivo, la possibilità di cospirazione. A volte tutto il pubblico cospira contro il dispositivo. Quando accade è molto bello, dice lui. Lui sa che in teatro non si tratta mai di fare la rivoluzione, la rivoluzione si fa prima o dopo. Lo spettatore viene lì e vuole trarre il maggior piacere, il maggior divertimento in questa finzione in cui ha deciso di calarsi. È uno spettacolo, vuole vedere come va a finire, dice lui.¹⁰

«Vedi ora, l'esca della menzogna prende questa carpa di verità»¹¹.

E racconta un aneddoto. Una volta una ragazza ha deciso di insorgere contro lo spettacolo. Interrompe lo spettacolo e dice: questa è una manipolazione. Non ci sto. E altri spettatori dicono: sì, è vero, questo spettacolo è una manipolazione violenta. Decidono di chiedere il copione a Roger. Il copione è messo a disposizione. C'è una riunione tra tutti gli spettatori, che si mettono a discutere se questa sia finzione, sia verità, che ruolo hanno loro, se sono manipolati ecc. Dopo questa riunione di venti minuti, trenta spettatori decidono di abbandonare la sala. Roger riprende lo spettacolo, ma la ragazza che ha scatenato la rivolta è lì. Allora la interpella: ma tu come mai sei qui? E la ragazza: perché voglio vedere come va a finire. E Roger: ma come? Tu hai fatto la rivoluzione, hai fatto andare via trenta persone e ora sei qui? E lei: io so che tutto questo è una finzione che non posso accettare, ma voglio vedere come va a finire. Allora egli conclude: questo è lo spettatore che mi interessa di più. Lo spettatore che non sopporta questa finzione, eppure resta¹².

«Piazzati per vedere senza essere visti giudicheremo obiettivamente l'incontro e dal suo comportamento dedurremo se è pena d'amore o altro che l'affligge»¹³.

Come spettatori possiamo tentare di nasconderci, restando al sicuro sulle nostre poltrone di un teatro qualsiasi. Godere della vertigine con cui il dramma ha inizio. Indignarci per le pulsioni che portano avanti la vicenda, giudicarle indegne e, infine, adagiarsi sulla meraviglia sintattica e lessicale di un'opera il cui suono-significato continua a risuonare dentro di noi come territorio poetico condiviso, confortante.

Possiamo, come Polonio, posizionarci dietro agli arazzi, certi di non essere visti. Ma Polonio viene ucciso comunque, nonostante il nascondimento, anzi proprio a causa del nascondimento. Infilzato da Amleto attraverso lo stesso arazzo, messo lì per proteggerlo.

Rischio-certezze. Ma veniamo al caso di chi non ci sta a questo gioco della finzione, della manipolazione, a chi non ci viene proprio a teatro. Oppure ancora più forte di chi abbandona uno spettacolo. Lo spettacolo in questo senso è sempre un luogo incerto e rischioso. E poniamoci la domanda, visto che di Amleto poi parlerà lo spettacolo, di essere o non essere dello spettatore. Bernat dice che la domanda amletica di essere o non essere è proprio la domanda che dovrebbe porsi lo spettatore. Quando lo spettatore abbandona commette come un suicidio come spettatore, entra in un ambito di non essere. La possibilità del suicidio dello spettatore è sempre latente in uno spettacolo anche quando lo spettatore decide di essere, di resistere, di giocare. Di resistere anche alla pressione della manipolazione, di accettare la sofferenza, la condivisione dell'angoscia. Però questo resistere è anche contrarre un patto di responsabilità insieme al resto degli spettatori e questa è la sola certezza, forse, che ci offre condividere uno spettacolo teatrale.¹⁴

Ci siamo messi lì, per essere infilzati. Siamo andati a teatro per essere scoperti.

E, forse, questa è la cosa più interessante che a teatro ci può capitare: capire come reagiamo noi e le persone che sono con noi in quella cosa che puoi chiamare finzione, manipolazione. Perché andare a teatro non è essere liberi di scegliere qualcosa, ma andare a studiare se stessi e gli altri mentre qualcosa agisce su di noi o ci fa agire in qualche modo il che, forse, è lo stesso. La cosa veramente importante non è la libertà di scelta, ma la libertà di pensiero che forse è la forma più alta in cui si può intendere il giudizio¹⁵.

TBRB. Qual è il *plot*? Qual è la storia? *L'Amleto*: qual è la storia? La parte per il tutto, la testa per l'uomo. Fantasmi e simili. Lo statuto dell'attore, lo statuto dello spettatore. Essere o non essere dello spettatore, un suicidio sempre latente. La trappola per topi? Il teatro? Le regole del gioco. Il tradimento di ogni regola può farsi regola?

«È come lui. Mi riempie di spavento e stupore»¹⁶.

Il giorno che Roger è venuto a Roma per vedere *TBRB*, l'ho incontrato in un bar a pochi minuti dallo spettacolo. Felici di vederci di nuovo, abbiamo bevuto un bicchiere di vino. Con me c'erano due collaboratori del festival che non lo conoscevano. Abbiamo chiacchierato un po' di tutto per una mezz'ora. Poi siamo entrati in teatro. Cavalcoli ha iniziato lo spettacolo. E i miei collaboratori si sono riempiti di 'spavento' e 'stupore'. Marco era Roger. Esattamente. Nel ritmo della prosodia, nello scivolamento continuo tra le tante lingue, nell'attitudine di un corpo che si tende nella ricerca anche a riposo, anche a tempo perso. Non hanno dovuto credere alla finzione. L'hanno potuta vivere. Quella sera sono stati spettatori privilegiati. Il centro del dramma ha trovato, per ognuno, il suo luogo nascosto.



Fig. 2 Marco Cavalcoli recita parte della puntata de "I Simpson" intitolata *Opere di pubblico dominio*, in onda in Italia per la prima volta il 16 ottobre 2003. *To be or not to be Roger Bernat* di Fanny & Alexander. Centrale Preneste Teatro. Roma, 6 ottobre 2016. (Foto di Enea Tomei).

Fantasmismi, Mash-up, Spett-attori di Lorenzo Cascelli

La caratteristica principale di *TBRB* di F&A consiste nel far slittare la questione della 'fantasmaticità'¹⁷, propria dell'*Amleto* shakespeariano, dalla scena al dispositivo teatrale esponendola in due diverse modalità. La presenza delle assenze, ovvero il plesso costituito dal fantasma del padre di Amleto e dal fantasma incarnato in Cavalcoli di Bernat, è il meccanismo necessario per met-

tere in moto l'opera, che, mediante la commistione tra rappresentazione 'dello' *Amleto* e discorso 'sullo' *Amleto*, tra la sua messa in scena e l'esposizione conferenziale, riesce a far deflagrare in un *continuum* inscindibile la dicotomia soggetto/oggetto. L'intero spettacolo va inteso, infatti, come un'interrogazione metateatrale sulla questione dell'identità attorale e spettatoriale e sui loro relativi spossessamenti. Possiamo notare ciò già dal titolo, ovvero: *essere o non essere Roger Bernat*.

Dal punto di vista scenico Cavalcoli incarna perfettamente Bernat, di cui mostra nei primi minuti, sullo schermo dietro di lui, la carta d'identità, come se l'esposizione pubblica delle sue generalità potesse effettivamente confermare agli spettatori la presenza in scena del regista catalano e non, invece, l'ammissione di un 'furto', seppur a ore, della sua identità fisica. Imitandone pedissequamente la voce e la pluralità dei registri linguistici – italiano, francese, spagnolo – Cavalcoli, in questo suo non essere soltanto una posticcina e camuffata delega umana di Bernat, ma identica copia dell'originale, è privato e successivamente fatto rimpossessare della sua identità attoriale, arrivando a ingannare lo spettatore sull'effettiva presenza in scena del drammaturgo spagnolo. Ci troviamo così ben aldilà della mera parodia. Per tutta la durata dello spettacolo Bernat è un fantasma, o tutto al più una testa un po' splatter, sostitutiva del teschio di Yorick, che aleggia sulla messinscena e sugli spettatori e che non può non comparire nel finale, tramite lo schermo precedentemente citato, testimoniando così non solo la finzionalità del suo doppio in scena, Bernat/Cavalcoli, ma il suo ruolo fondamentale nell'intero processo creativo dello spettacolo, descritto da Roberta Nicolai nella prima parte di questo contributo.

Paradossalmente, da tale punto di vista, la questione della 'fantasmaticità' esplose nel momento in cui gli spettatori scoprono che tra loro, il 6 ottobre 2016, vi è seduto lo stesso Roger Bernat, che trasfigura così il suo essere fantasma in una vera e propria 'iperpresenziazione', una triplicazione della sua individualità, ora mediale, ora attorale e infine spettatoriale. In quell'occasione c'è, dunque, stata una sorta di corto circuito tra reale, Bernat, e finzionale, Bernat/Cavalcoli, che ha evidenziato il costitutivo essere 'altro da sé' dell'attore di fronte allo stesso personaggio incarnato.

Dal punto di vista del dispositivo teatrale, è la complessiva struttura drammaturgica a riunire in sé una serie di fantasmi, ovvero tutta quella serie di differenti versioni dell'*Amleto* create nel passato nel teatro e nell'universo cinematografico-seriale, dai Simpson a Franco Zeffirelli passando per Kenneth Branagh, e sedimentate nell'immaginario collettivo che lo spettacolo importa mediante la voce eterodiretta di Cavalcoli, costruendo una sorta di grande *mash-up* teatrale di ciò che lo stesso *Amleto* è già stato e già udito.

Nella decostruzione e ricostruzione dell'*Amleto*, Fanny &

Alexander mostrano attraverso questa 'estetica della fantasmaticità' non un semplice esercizio di stile, ma un dispositivo formale metamorfico, in cui la moltiplicazione dei piani della messinscena permette attraverso il disseppellimento, ovvero la resurrezione delle varie trasposizioni, una nuova e virtuosa 'ricomposizione dei visibili', una rielaborazione in modalità *remix* dello stesso dramma shakespeariano. È da sottolineare, inoltre, come non sia la prima volta che i F&A affrontano un testo shakespeariano. Tra il 1999 e il 2000 la compagnia aveva portato in scena un triplo allestimento di *Romeo e Giulietta*, che era stato definito da Laganani come: «uno spettacolo sulla sottrazione, in tutti i sensi. Sottrazione dei personaggi, sottrazione della drammaturgia – perché tutto è dato per frammenti –, della voce e questa frustrazione dello sguardo»¹⁸. Nonostante anche *TBRB* faccia della frammentazione uno dei suoi motivi principali, in questo caso lo spettacolo non sembra tanto sottrarre quanto aggiungere personaggi e drammaturgia nel suo errare all'interno dei riferimenti. Nella disintegrazione dell'uniformità delle sue differenti versioni, l'*Amleto* di *TBRB* diviene la sua stessa storia culturale e artistica, configurandosi come un insieme di immagini passate che, anche tramite l'uso di dispositivi elettronici e digitali, fondamentali per la creazione di un cosiddetto 'testo multiplo'¹⁹, persegue una logica del riciclo intesa come: «procedimento di smembramento da un testo preesistente e assimilazione nel nuovo secondo molteplici combinazioni»²⁰. Anche in questo caso, come afferma Rokem: «la vita postuma dell'*Amleto* ha privilegiato quelle interpretazioni che vedono nel fantasma una figura perturbante proiettata verso un futuro utopico»²¹. Si potrebbe affermare che nello studio di F&A con il termine futuro utopico vada intesa la questione dell'interattività nella commistione tra 'eterodirezione' e 'teatro partecipativo'. L' 'eterodirezione' è, infatti, uno degli snodi cruciali della poetica portata avanti da F&A negli ultimi anni, come si può ad esempio vedere negli spettacoli *Him* e *West*. Questa pratica consiste in una sorta di deprivazione dell'identità dell'attore, il quale viene mosso come se fosse una marionetta attraverso una serie di ordini impartiti dal regista. Un principio regolativo, quello dell' 'eterodirezione', che potrebbe essere definito schizofrenico²², poiché costringe l'attore a essere impossessato da una pluralità di personaggi differenti, unendo così nel suo corpo una molteplicità di voci e sonorità diverse, simbolo, nella loro complessità e nella loro interpretazione, dell'esemplare ricerca che i F&A stanno conducendo sul 'gesto vocalico' e, più in generale, su una 'drammaturgia acustica' in cui: «la logica di composizione passa per un processo di affioramento di figure sonore, atmosfere, riverberi»²³. Se nei precedenti spettacoli era la stessa regia a ordinare all'attore i testi cui dar voce e i gesti da effettuare, in *TBRB* c'è un ulteriore soggetto a entrare in campo: lo spettatore.

Optando per una linea prettamente performativa anche i F&A tentano di lavorare su quello che Erika Fischer-Lichte definisce come 'loop di feedback' tra attore e spettatore, ovvero un

[...] sistema autoreferenziale e autopoietico che possiede un esito di principio aperto e mai del tutto predeterminabile e che, di fatto, non può essere interrotto, né guidato in modo mirato attraverso le strategie di messinscena. In che modo durante lo spettacolo le azioni e il comportamento di attori e spettatori agiscono reciprocamente? Quali sono le condizioni sulle quali si fonda questa interazione? Quali sono i fattori da cui dipendono di volta in volta il suo corso e il suo esito? Si tratta di un processo che è del tutto estetico, o non forse piuttosto di un processo sociale?²⁴

Lo sfondamento della quarta parete e l'implemento della *liveness* sono infatti il punto fondamentale del circolo virtuoso, instauratosi tra il teatro di F&A e quello del catalano Bernat. L'entrata sul palco dello spettatore, che arriva a 'eterodirigere' tramite una pulsantiera le voci dell'*Amleto* che Bernat/Cavalcoli deve interpretare, e che nel frattempo ha esposto a sua volta agli spettatori i principi stessi dell' 'eterodirezione', è il sintomo manifesto del 'teatro partecipativo' di Roger Bernat, un teatro che diviene politico poiché implica forzatamente, in coincidenza con la rappresentazione, l'ingresso dell'elemento reale, dello spettatore, costretto a decidere se prendere parte o meno allo spettacolo diventando 'spett-attore'²⁵ e abbandonando così la passività del puro guardare.



Fig. 3 Cavalcoli/Bernat spiega a una spett-attrice come eterodirigerlo tramite la pulsantiera. *To be or not to be Roger Bernat* di Fanny & Alexander. Centrale Preneste Teatro. Roma, 6 ottobre 2016. (Foto di Enea Tomei).

La scissione dell'identità 'spett-attoriale' viene portata a compimento nel momento in cui

sono alcuni degli stessi spettatori a inscenare l'assassinio del padre di Amleto. Alla passività dell'attore 'eterodiretto', nel quale alla rigidità della memoria volontaria si sostituisce la 'de-responsabilizzazione' della memoria istintiva²⁶, si contrappone, solo in parte, l'entrata in gioco dello 'spett-attore', ora attivo sul palco come regista, ma poi nuovamente passivo, anche se in una nuova accezione, nel momento in cui viene 'eterodiretto', come se egli stesso fosse un attore, nella messa in scena dell'omicidio. Lo spettatore puramente ricettivo diviene così parte del processo produttivo: decide come se fosse un regista come procederà lo spettacolo, è attore che interpreterà e leggerà il testo teatrale, sarà voce fuori-campo – oppure, ora, in campo? – che dalla platea reciterà le battute. Già nel loro primo spettacolo, *Ponti in core*, e in *Ada*, spettacolo del 2006, i F&A avevano riflettuto sul ruolo dello spettatore²⁷. Come nota Rodolfo Sacchettini, in *Ada*:

fin da subito il pubblico è invitato a fare quel passo in più, a varcare una soglia che è l'ingresso vero e proprio in un mondo. Ed è Van che lo fa per tutti noi, entrando nel quadro, subito all'inizio, nel primo spettacolo *Ardis I*. Un passo in avanti che non è lo sfondamento di un'ipotetica quarta parete, ma è la rappresentazione di un *luogo comune* dove il pubblico è chiamato a entrare dentro l'opera e a farne parte in modo strutturale, a porsi come architettura, come necessario elemento portante²⁸.

È evidente come in *TBRB* il passo sia ancora più in avanti, poiché lo spettatore non è soltanto parte dell'architettura, ma è egli stesso architetto, regolatore che fa irrompere la vita reale sulla scena.

Se come afferma Lawrence Lessig la cifra esemplificativa della nostra epoca è proprio il *remix*, allora *TBRB* deve considerarsi, nella sua capacità d'ibridare e manipolare l'*Amleto*, come un testo fondamentale per la comprensione delle prospettive future del teatro e, più in generale, dell'audiovisivo. Alla luce del percorso artistico dei F&A, l'intervento dello spettatore in *TBRB* può considerarsi come il logico sviluppo autoriflessivo e sperimentale del lavoro teatrale della compagnia, come avviene ad esempio nel momento in cui lo spettatore si trasforma in regista. C'è da notare tuttavia che il rischio di una semplice e autoreferenziale costruzione ludica è sempre

dietro l'angolo, come potrebbe prospettare ad esempio il semplice inquadramento dello spettatore come attore 'eterodiretto' che esegue degli ordini. Ci si potrebbe domandare: cosa accadrebbe se tutti gli spettatori si rifiutassero di salire sul palco o di eseguire gli ordini impartiti – o addirittura di travisarli, reinterpretarli – come fossero vittima di un'*impassé* performativa, un dubbio, di cui Amleto è l'esempio più evidente?²⁹ Come andrebbe interpretata questa scelta di responsabilità dello spettatore di rinchiudersi nella pura ricezione o di aumentare il grado d'interattività all'interno di questa comunità ideale? D'altronde, come afferma De Angelis, il pubblico non può di certo essere considerato un 'animale mansueto', pronto ad accettare il ruolo prepostogli: «trovo che il pubblico sia spietato, che sia una delle cose più feroci nel corpo scenico»³⁰.

Resta da capire, e questo è, come segnalato poche righe fa, il reale punto di criticità, quanto i F&A e Roger Bernat vorranno 'estremizzare' la stretta relazione tra 'eterodirezione' e teatro partecipativo. Immaginando possibili svolte in favore di una completa interattività, si potrebbero concepire spettacoli in cui lo scambio di ruoli, ovvero i confini tra spettatori, attori e addirittura regia, siano meno regolati, ancora più labili se non nulli, portando così alla creazione di una comunità fluida, pronta a mettere completamente in crisi e a riorganizzare lo statuto del guardante e del guardato. «L'enigma sta nel fatto che il mio corpo è insieme vendente e visibile»³¹: 'spett-attore'.

Bibliografia

- Eliot, Thomas, *Amleto e i suoi problemi in Il bosco sacro*, Bompiani, Milano 2016.
- Fischer-Lichte, Erika, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma 2016.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989.
- Molinari, Roberta – Ventrucci, Cristina (a cura di), *Certi prototipi di teatro. Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Ubulibri, Milano 2000.
- Recalcati, Massimo, *Il segreto del figlio. Da Edipo al figlio ritrovato*, Feltrinelli, Milano 2017.
- Rokem, Freddie, "Chi va là?" *Amleto come filosofo e uomo di scena* in *Filosofi e uomini di scena. Pensare la performance*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2013.
- Sacchettini, Rodolfo, *Il pubblico entra nell'opera. Lucette, un occhio che ci guarda* in *Fanny & Alexander, Ada: romanzo teatrale per enigmi in sette dimore liberamente tratto da Vladimir Nabokov*, Ubulibri, Milano 2006.
- Santini, Gilberto, *Il teatro di Fanny & Alexander, un gioco tra vita e morte – conversazione con Chiara Lagani di Fanny & Alexander* in *Lo spettatore appassionato. Appunti dal teatro del presente*, Edizioni ETS, Pisa 2004.
- Shakespeare, William, *Hamlet (1600-1602)*, it. tr. *Amleto*, Ed. Nemi D'Agostino, Garzanti, Milano 1994.

Valentini, Valentina, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

Sitografia

Curati, Sarah, "Sui Discorsi – Fanny & Alexander", *Paper Street*, 2015

<http://www.paperstreet.it/sui-discorsi-fanny-alexander/> (ultimo accesso 13/06/2017).

D'Amico, Dalila, "Fanny & Alexander, un Amleto anamorfico", *Alfabeto2*, 2016

<https://www.alfabeto2.it/2016/10/18/fanny-alexander-un-amleto-anamorfico/> (ultimo accesso 10/06/2017).

Pedullà, Carmen, "Lo spett-attore: il teatro partecipato di Roger Bernat", *Antropologia e Teatro* n. 6, 2015 <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/5297> (ultimo accesso 01/06/2017).

Petroni, Marco, "Cancellare le parentesi", *Fanny & Alexander*, 2011

http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/essays_interviste.htm#rb (ultimo accesso 14/06/2017).

Pitozzi, Enrico, "Il teatro del suono. La ricerca acustica di Fanny & Alexander", *Digicult* <http://www.digicult.it/it/digimag/issue-067/the-theatre-of-sound-acoustic-research-by-fanny-alexander/> (ultimo accesso 14/06/2017).

Raciti, Viviana, "Intervista a Fanny & Alexander. Due bambini che giocano da 25 anni", *TeatroCritica*, 2017

<http://www.teatrocritica.net/2017/05/intervista-a-fanny-alexander-due-bambini-che-giocano-da-25-anni/> (ultimo accesso 14/06/2017).

Notes

1 "Il dramma ha un centro nascosto" dice Rokem parlando dell'*Amleto* di Shakespeare sottolineando come il testo e il suo personaggio «si trovano strategicamente e liminalmente al confine tra discorsi filosofici e teatrali». Rokem, Freddie, "Chi va là?" *Amleto come filosofo e uomo di scena in Filosofi e uomini di scena. Pensare la performance*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2013, pp. 85-116.

2 Da ora in avanti con la sigla: TBRB.

3 Da ora in avanti con la sigla: F&A.

4 Incontro *TDV tra effimero e permanente*, MACRO, via Nizza, Roma, 6 ottobre 2016.

5 Eliot, Thomas, *Amleto e i suoi problemi in Il bosco sacro*, Bompiani, Milano, 2016, pp. 119-126.

6 Lagani, Chiara, dalla trascrizione dell'intervento a *TDV tra effimero e permanente*.

7 Lagani, Chiara, *Ibidem*.

8 Shakespeare, William, *Amleto* I, II, Garzanti, Milano, 1994, p. 76.

9 Lagani, Chiara, dalla trascrizione dell'intervento a *TDV tra effimero e permanente*.

10 Lagani, Chiara, *Ibidem*.

11 Shakespeare, William, *Amleto*, II, I, Garzanti, Milano, 1994, p. 62-63.

12 Lagani, Chiara, dalla trascrizione dell'intervento a *TDV tra effimero e permanente*.

13 Shakespeare, William *Amleto*, III, I, Garzanti, Milano, 1994, p.

33-37.

14 Lagani, Chiara, dalla trascrizione dell'intervento a *TDV tra effimero e permanente*.

15 Lagani, Chiara, *Ibidem*.

16 Shakespeare, William, *Amleto* I, I, p. 47.

17 Già nel 2011 Marco Petroni si chiedeva se la questione del fantasma non fosse uno dei cardini della poetica di F&A: «Se il teatro si distacca rispetto al mondo, il dramma polverizza l'azione e riduce in poltiglia la sua collisione producendo fantasmi, sopravvivenze letterarie e visive. Il vostro teatro è un fantasma che gioca i suoi brutti scherzi alle nostre spalle? Lawrence D'Arabia in questo caso che tipo di fantasma è?», http://www.fannyalexander.org/archivio/archivio.it/essays_interviste.htm#rb.

18 Santini, Gilberto, *Il teatro di Fanny & Alexander, un gioco tra vita e morte – conversazione con Chiara Lagani di Fanny & Alexander in Lo spettatore appassionato. Appunti dal teatro del presente*, Edizioni ETS, Pisa 2004, p. 79.

19 Valentini, Valentina, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, p. 20.

20 *Ibidem*.

21 Rokem, Freddie, "Chi va là?" *Amleto come filosofo e uomo di scena in Filosofi e uomini di scena. Pensare la performance*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2013, p. 106.

22 D'Amico, Dalila, *Fanny & Alexander, un Amleto anamorfico* su "Alfabeto2", <https://www.alfabeto2.it/2016/10/18/fanny-alexander-un-amleto-anamorfico/>.

23 Pitozzi, Enrico, *Il teatro del suono. La ricerca acustica di Fanny & Alexander*, <http://www.digicult.it/it/digimag/issue-067/the-theatre-of-sound-acoustic-research-by-fanny-alexander/>.

24 Fischer-Lichte, Erika, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Carocci, Roma, 2016, p. 70.

25 Pedullà, Carmen, *Lo spett-attore: il teatro partecipato di Roger Bernat*, in "Antropologia e Teatro", n. 6, 2015, <https://antropologiaeteatro.unibo.it/article/view/5297>.

26 Si veda: Curati, Sarah, *Sui Discorsi – Fanny & Alexander*, <http://www.paperstreet.it/sui-discorsi-fanny-alexander/>.

27 Si veda l'intervista a cura di Viviana Raciti per "TeatroCritica", *Intervista a Fanny & Alexander. Due bambini che giocano da 25 anni*, <http://www.teatrocritica.net/2017/05/intervista-a-fanny-alexander-due-bambini-che-giocano-da-25-anni/>.

28 Sacchetti, Rodolfo, *Il pubblico entra nell'opera. Lucette, un occhio che ci guarda in Fanny & Alexander, Ada: romanzo teatrale per enigmi in sette dimore liberamente tratto da Vladimir Nabokov*, Ubulibri, Milano, 2006, p. 29.

29 Per una trattazione dell'inibizione amletica, anche se da un punto di vista puramente psicanalitico, si veda Recalcati, Massimo, *Il segreto del figlio. Da Edipo al figlio ritrovato*, Feltrinelli, Milano, 2017.

ISSN 2421-2679

30 Molinari, Roberta – Ventrucchi, Cristina (a cura di), *Certi prototipi di teatro. Fanny & Alexander, Masque Teatro, Motus, Teatrino Clandestino. Storie, poetiche, politiche e sogni di quattro gruppi teatrali*, Ubulibri, Milano, 2000, p. 89.

31 Merleau-Ponty, Maurice, *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989, p. 18.

