

Altre
visioni

58

Maestri



Fondazione Alessandro Fersen



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

DIPARTIMENTO DI ARTI E SCIENZE
DELLO SPETTACOLO TEATRO CINEMA
TELEVISIONE E SPETTACOLO DIGITALE

Civico Museo Biblioteca dell'Attore
del Teatro Stabile di Genova

Paola Bertolone

Ora Fluente

Del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen

interviste e scritti di Alessandro Fersen

interventi di

*Carlo Bordini, Santuzza Calì, Silvia Carandini, Claretta Carotenuto,
Marco Colli, Ferruccio Di Cori, Gianni Di Gregorio,
Giovan Battista Diotaiuti, Ariela Fajrajzen, Ferruccio Marotti,
Claudio Meldolesi, Bruno Misul, Maria Camilla Pallavicini,
Adriana Pecorelli, Paola Pitagora, Teresa Viziano, Livio Zeller*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2009
via Zara, 58 – 56024, Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-269-7


Titivillus

Indice

p.	9	Premessa
	12	Un teatro d'autore: <i>Le diavolerie</i> di Alessandro Fersen
	65	La drammaturgia ebraica di Alessandro Fersen
	78	Dadi. Il lessico di Alessandro Fersen
	95	L'attore
	108	<i>L'ultimo Stanislavskij</i>
	112	<i>Il metodo di Stanislavskij</i>
	116	<i>Due domande a Alessandro Fersen. Stanislavskij in Italia</i>
	118	<i>Tecniche per l'attore</i>
	124	Il linguaggio teatrale
	137	<i>Teatro inattuale</i>
	139	<i>Il teatro salvato dal cinema</i>
	142	<i>A proposito di teatro inattuale</i>
	143	<i>Il destino è nelle origini</i>
	145	<i>Il teatro e la danza. 1. Storia del balletto classico</i>
	150	<i>Il teatro e la danza. 2. La Modern Dance americana</i>
	156	Il mnemodramma
	163	<i>La mneme ontologica</i>
	169	<i>Psicodramma e mnemodramma</i>
	175	Interviste
	177	<i>Conversazione con Alessandro Fersen</i>
	204	<i>Alessandro Fersen intervistato da Bonnie Marranca</i>

- p. 213 Regia, pedagogia, scrittura nell'esperienza
di un maestro della scena. Un omaggio.
*Interventi di Carlo Bordini, Santuzza Calì, Silvia Carandini,
Claretta Carotenuto, Marco Colli, Ferruccio Di Cori, Gianni
Di Gregorio, Giovan Battista Diotaiuti, Ariela Fajrajzen,
Ferruccio Marotti, Claudio Meldolesi, Bruno Misul, Maria
Camilla Pallavicini, Adriana Pecorelli, Paola Pitagora, Teresa
Viziano, Livio Zeller*
- 240 Nota biografica
- 248 Bibliografia
- 251 Indice dei nomi di persona

Per Emanuele

PREMESSA

Il titolo di questo volume allude all'opera complessiva e cangiante che, a mio parere, ha lasciato Fersen. Da un lato molte regie, molto artigianato, integrazione piena nel mondo dello spettacolo, nei meccanismi produttivi del teatro e anche del cinema, formazione pedagogica di numerosissimi attori italiani e stranieri, drammaturgia, produzione teorica, collaborazioni importanti con scenografi e compositori, dall'altro negazione di tale mondo, asceti nella scrittura, visione radicale di un altro teatro, ricerca tutelata e nascosta, spostamento in un altrove filosofico. Volti diversi, aree di interesse complementari, esperienze opposte, il teatro con Emanuele Luzzati e l'antropologia con Alfonso Di Nola, la poesia e il cinema, l'attore e la lotta di liberazione, la Polonia e l'Italia, il cosmopolitismo mitteleuropeo (molti dei suoi scritti non vengono pubblicati ma nel suo archivio esistono in versione inglese già dalla fine degli anni '40) e la Grecia di Giorgio Colli, Genova e l'amore per la Roma trasteverina, il cabaret dei Nottambuli e il candomblé, la partecipazione appassionata alla cultura e la fuga dal mondo, motivazioni etiche ed esiti estetici.

Soprattutto il titolo vuole illuminare sulla strada tracciata da Fersen, totalmente proiettata in un avanti verso il tempo che si manifesterà e che riscoprirà un nuovo umanesimo, ora perduto, nel codice genetico della teatralità. La sua ricerca, il mnemodramma, si radica nello psichismo, non in contrapposizione al corporeo ma piuttosto al suo confine, cioè nelle manifestazioni pulsionali e nelle immagini emotive del corporeo, dove nasce l'elaborazione della cultura, dove ha sede il laboratorio della memoria. Non c'è infatti nessun manicheismo di tipo gnostico nel presupposto del mnemodramma e della teoria che ne è alla base, non un trasfert espressivo dall'interno all'esterno o viceversa, quanto invece un'ipotesi di confluenza fra i lembi del materiale e dell'immateriale, nella dimensione onirica, quel

livello di realtà o di percezione della realtà che darebbe origine alla teatralità. L'origine intesa nell'accezione temporale e nel traslato di ciò che rimane intatto e che ricorre, in virtù di un tratto inalienabile dell'umano, nel flusso del divenire. Questa è la via della ricerca condotta da Fersen nel nome dell'antropologia teatrale che, per primo, delinea e la cui qualità principale consiste proprio in tale ipotesi o, se si vuole, in tale presupposto dalla risonanza messianica.

Maestro molto amato e anche molto contestato, non ha certo avuto una vita semplice sia per ragioni biografiche, sia per scelte di campo radicali e poco disposte al compromesso e sia per l'utopia di cui è pervasa tutta la sua opera. Per l'Italia Fersen ha rappresentato, dal dopoguerra e sino alla fine degli anni '70, un ponte nei confronti del mondo slavo e mitteleuropeo sia sul versante della regia, sia in quello più ampio e dai contorni sfumati, della cornice culturale. Anticipazioni e intuizioni illuminate accanto a ritardi, secondo quanto dichiara Emanuele Luzzati sulla collocazione 'fuori tempo' di Fersen, scelte politiche non vincenti, una creatività anomala fra il teorico e lo sperimentale, sono tanti gli elementi che ne hanno determinato l'atipicità.

Il magistero di Fersen necessita ancora di un adeguato lavoro storico che restituisca allo spettacolo italiano quell'alto incontro fra empirismo e metafisica (parafraso la luminosa definizione di Giorgio Prosperi), così concretamente assente. Scrive infatti Prosperi:

Ciò che distingue la natura della ricerca di Fersen è un empirismo che sfiora la metafisica; che non vede certezze oltre l'esperienza, ma che assegna all'esperienza un campo illimitato, anche in zone dove il bigottismo scientifico o ideologico di solito si arrestano [...]¹.

Ma è forse giunto il momento per il teatro italiano di elaborarne l'eredità cosmopolita, interculturale, antimetafisica e profondamente umana.

Nell'accomiatarmi da questo lavoro, desidero ringraziare tutti coloro che mi hanno aiutato in vario modo, partendo dalle istituzioni: il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova e in particolare Eugenio Buonaccorsi e Giandomenico Ricaldone; Luciano Mariti e il Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo dell'Università 'La Sapienza' di Roma e soprattutto Aida De Lellis, Salvatore Casaluci, Isabella Tartaglia; Laura Caretti e tutto il Dipartimento di Letterature Moderne e Scienze dei Linguaggi dell'Università di Siena, Facoltà di Lettere in Arezzo; il Teatro Stabile di Bolzano nella persona di Lucia Fontana, il Teatro Regio di Torino, il Festival di Edimburgo. Sono molto grata a Claudio Meldolesi per la fiducia che mi ha sempre trasmesso e per le dense chiacchierate e a Ferruccio Marotti per l'aiuto e l'incoraggiamento. Ringrazio Rosa Di Stasi, Ombretta Gamberale e Caterina Meniconi per le numerose trascrizioni e ancora Giovanni Berardinelli, Santuzza Cali, Marco Colli, Ada d'Adamo, Claudia Di Giacomo, Gianni Di Gregorio, Adriana Pecorelli, Emanuela Rea, Livio Zeller. Il sostegno di Silvia Carandini è stato preziosissimo e insostituibile così come l'apporto personale di Ariela Fajrajzen. Il Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo dell'Università di Roma 'La Sapienza' e la Fondazione Fersen hanno generosamente reso possibile la pubblicazione del volume e del DVD.

¹ G. Prosperi, *Diavolerie sulla scena*, in «Il Tempo», 15 gennaio 1972.

UN TEATRO D'AUTORE:
LE DIAVOLERIE DI ALESSANDRO FERSEN

Adesso non condivido più la posizione che avevo sostenuto scrivendo *Le diavolerie*. Ora considero l'angoscia come la matrice, reagendo alla quale insorge la proiezione leggendaria. Cioè non è l'angoscia stessa, è l'uomo, la vocazione mitica dell'uomo che proietta quest'angoscia fuori di sé, in fantasmi¹.

Questa dichiarazione contiene un capovolgimento di prospettiva rispetto al punto di vista espresso nel testo delle *Diavolerie* edito nel luglio 1967 sulla rivista «Sipario», a cui rimando. Oltre che per il significato evidente, la dichiarazione di Fersen è illuminante per comprenderne la personalità e in particolar modo per gettare luce sul movimento dialettico presente nel suo pensiero. A leggere gli scritti di Alessandro Fersen si ha come l'impressione di un eterno ritorno su alcuni temi e nodi problematici che sono investiti di emozionante acribia, di pathos analitico. Quasi come quando nei sogni si percorrono e ripercorrono le stesse stanze, le stesse strade, gli stessi spazi, con una maniacalità che tinge di diversi colori, sfumature e dettagli il medesimo proteico oggetto della visione.

La materia che tesse *Le diavolerie* e che si ripresenta martellante e ossessiva nel dipanarsi del ragionamento, anzi delle successive ondate del ragionamento è l'origine e la configurazione del senso di colpa, considerato come pervasivo dell'essere umano. Il nome con cui la modernità designa tale inquieta tonalità è l'angoscia, vocabolo presente nel sottotitolo del dramma (*Le diavolerie. Appunti sull'angoscia*). Titolo e sottotitolo pertengono a due lontane categorie mentali, provengono da universi spesso non comunicanti quali la

¹ La citazione è tratta da una breve autobiografia inedita scritta nel 1997 di cui avevo ricevuto copia da Fersen.

dimensione del racconto mitico e del pre-logico e il linguaggio e le figure del discorso della filosofia occidentale. Dissociazione o amalgama, aperta dialettica o irrigidimento sono le possibili risultanze di un confronto fra i due livelli del testo che la formula *Le diavolerie. Appunti sull'angoscia* esprime in modo sapiente. La divaricazione fra il piano razionale e quello irrazionale è una costante del suo pensiero e forse proprio in tale dicotomia va ravvisata una delle possibili ragioni della parziale oscurità scesa sul suo nome. Fersen ha indagato nelle profondità dell'essere umano, all'interno di quella 'dimensione perduta'² costituita dalla trance, fase precedente, in senso evolutivo e ontologico insieme, la cristallizzazione nel rito. Ha poi però praticato un livello artigianale-professionale della scena di notevole impatto, di alto livello artistico, secondo i canoni dell'estetica registica. Nel complesso la sua attività di ricerca non è stigmatizzabile né secondo i dettami del Nuovo Teatro italiano, né secondo quelli del Terzo Teatro. Questo non appartenere a formule 'estetivamente corrette' non ha potuto che accentuare la dicotomia esistenziale fra categorie di pensiero razionale e attrazione per l'irrazionale (presente a livello biografico fra umanesimo latino e cultura mitteleuropea) che nel mondo dello spettacolo va rintracciata nel dualismo fra la ricerca pura del laboratorio, sganciata da risultati e l'attività di regista di professione e direttore di Teatri Stabili. Nella relazione titolo-sottotitolo della pièce si evince dunque un elemento di dissociazione, un orientamento bipolare, che propongo di considerare come una stigmata dell'opera di Fersen. La maggior parte delle recensioni uscite in occasione dello spettacolo, coglie un fattore di rilevanza o di novità (anche perturbante e dunque negativa) proprio nell'intreccio fra il sentimento moderno dell'angoscia e l'arcaicità delle leggende che hanno per protagonista il demoniaco; in tale direzione si allineano molte di quelle straniere, sottolineando l'assoluta originalità della proposta. Vi è anche però chi esprime delle perplessità, com'è il caso di Renzo Tian che scrive:

Rimane da chiedersi come queste cronache di presenze demoniache nella immaginazione popolare si possano collegare con la nozione di angoscia³.

² La 'dimensione perduta' è anche il titolo di una raccolta di saggi e materiale eterogeneo, curata da Giorgio Polacco, edita nel ventunesimo anno di attività del Laboratorio di ricerca teatrale diretto da Fersen. Cfr. *La dimensione perduta. Alessandro Fersen, 1957-1978. Ventun anni di laboratorio teatrale*, a cura di G. Polacco, STET, Roma, senza data ma 1978. Volume senza pagine numerate.

³ R. Tian, *Diavolerie del regista Fersen al festival dei Due Mondi*, in «Il Messaggero», 7 luglio 1967.

Ma, spiegava appunto Fersen nel primo tempo del dramma, l'angoscia non sarebbe che il residuo dislocato di un'arcaica tempesta interna, suscitata nell'uomo dall'affacciarsi del senso di colpa per aver ucciso piante e animali, ai fini della propria sopravvivenza.

Alla ricerca del diavolo, esploriamo la nostra preistoria. Antichi rimorsi agitano l'anima primitiva. L'uomo si sente colpevole verso la natura, violentata per necessità di sopravvivenza⁴.

Tale nucleo tematico attraversa più volte il pensiero di Fersen (che dedicherà gli ultimi vent'anni di vita alla riflessione filosofico-antropologica sulle origini del teatro e sulla pulsione mimetica del rappresentare), come testimonia anche la citazione riportata in apertura, in cui è postulata l'ipotesi di un fattore di indicibilità, cioè un margine insondabile alla base di questa dinamica intrapsichica.

Il vocabolo angoscia evoca prima di tutto la temperie esistenzialista del periodo. Fra i molteplici fili della sua formazione – la filosofia scettica di Giuseppe Renzi, la cultura scolastica umanistica, il tardivo recupero di una familiarità con l'ebraismo est-europeo, l'immissione nel teatro di nozioni e riflessioni antropologiche – quella della filosofia esistenzialista sembra configurarsi in maniera sfumata un po' ovunque nelle sue opere, ma con particolare nitore nelle *Diavolerie*. Per fare solo un rapido accenno ad alcuni autori del Novecento, tralasciando i presupposti filosofici, l'esistenzialismo di Sartre e di Camus ha dato voce al vuoto semantico dell'uomo contemporaneo, allo smarrirsi delle certezze politiche, religiose, sociali e al depotenziamento vitale. Fra le loro opere speculative e quelle teatrali e letterarie non vi sono fratture di tipo formale, né la perdita del senso scalfisce la superficie linguistica di un ragionamento fondato sulla logica, com'è stato acutamente e sinteticamente espresso da Martin Esslin nel suo ormai classico saggio *Il teatro dell'assurdo*, titolo assai fortunato e destinato ad etichettare una vasta nebulosa di autori, com'è noto⁵.

⁴ A. Fersen, *Le diavolerie. Appunti sull'angoscia*, Primo tempo, in «Sipario», luglio 1967, p. 53.

⁵ *Crazy show*, la rivista scritta e diretta da Fersen nel 1954, con scene di Emanuele Luzzati, musica concreta di Luciano Berio e che ebbe fra gli attori anche la debuttante Sandra Mondaini, può a pieno titolo rientrare nella tipologia dell'Assurdo, sia per l'impianto ludico dello spettacolo, sia per la vocazione al rovesciamento del banale quotidiano, destinato a far emergere il vacuum. Nel 1960, anticipando i tempi, lo Studio Fersen realizza lo spettacolo intitolato proprio *Il teatro dell'assurdo*. Il volume di M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Doubleday & Company, New York 1961, vede la prima edizione italiana nel 1975.

Fersen si è certamente nutrito di letture filosofiche e teatrali esistenzialiste, che non sembrano essere tuttavia penetrate alle radici del suo pensiero o aver inciso nella realtà delle scelte artistiche, ma aver assunto caratteristiche emotive, tonalità di tipo affettivo. La caduta della centralità della ragione, che Sartre e Camus denunciano ancora entro parametri di scrittura tradizionale e che gli autori del cosiddetto Assurdo precipitano in un linguaggio smembrato e decostruito, è qualcosa che anche Fersen assapora e condivide, perché tale era lo *Zeitgeist* contemporaneo. Nella sua biografia va poi ricordato che negli anni Trenta a Parigi ebbe relazioni personali con Sartre, Ionesco e Adamov (e forse anche con altri intellettuali e artisti legati alla corrente dell'Assurdo). Nell'opera di Fersen e nelle *Diavolerie* in modo specifico, l'immissione di elementi alieni (si potrebbe quasi dire, di pensiero debole) non avviene tanto a livello di elaborazione linguistico-letteraria, né attraverso una spaesamento identitario e psicologico dei personaggi. Nelle *Diavolerie* la dimensione spaziale e la cornice temporale non appartengono alla tradizione dello spettacolo borghese, sebbene di una borghesia in rivolta con se stessa e da se stessa alienata in modo irreparabile: la collocazione spazio-temporale è un'altra. È quella del mondo popolare, arcaico, magico, è quella dell'incanto che sopravvive in una nicchia accanto alla cultura egemone. Dopo un lungo periodo in cui abbiamo assistito al recupero esasperato del folklorico, alla banalizzazione della psicoanalisi, alla critica dell'idea di progresso tecnologico tinta sempre più di ingenuità mediatica e alla mistificazione di un rapporto ecologicamente corretto con la natura, è difficile cogliere la portata innovativa contenuta in un testo come *Le diavolerie*. Qui i personaggi e l'universo di riferimento non sono quelli della civiltà urbana borghese; dopo il recupero del mondo pre-industriale cui nessuno oggi negherebbe dignità e pieno diritto di cittadinanza (anche la metodologia dei Cultural Studies fonda la propria scientificità su questi presupposti), l'operazione drammaturgico-spettacolare sottesa alle *Diavolerie* rischia di apparire scontata. Ma si tratta di un effetto ottico, perché è in quegli anni che nasceva l'incontro fecondo fra teatro e antropologia, fra spettacolo e rito, cui siamo ora totalmente assuefatti. Il testo e lo spettacolo delle *Diavolerie* vanno infatti interpretati anche alla luce del lavoro di Diego Carpitella, di Roberto Leydi, di Ernesto De Martino e soprattutto di Alfonso Di Nola⁶, suo intimo amico e collaboratore.

⁶ Alfonso Di Nola è anche autore del volume *Inchiesta sul diavolo*, edito da Laterza nel 1978, a breve distanza dal volume di Fersen, *Il teatro, dopo*, Laterza, Bari, 1980.

A partire da quegli anni la contaminatio fra teatro e antropologia (che Fersen definisce qui col termine *folklore*, oggi desueto) diviene il filo rosso di tanta ricerca teatrale, ma nel 1967 è qualcosa di inusitato e riesce a fornirgli sia strumenti pratici, funzionali alla drammaturgia e alla messinscena, sia sostegno teorico. L'antropologia teatrale che, muovendo da presupposti metodologici presi a prestito dall'antropologia culturale e dalle altre scienze umane, si è poi andata organizzando e strutturando su percorsi di ricerca ormai accettati come inalienabili, all'epoca delle *Diavolerie* stava muovendo i primi passi. La cosiddetta 'cultura dell'attore', che molto è debitrice dell'acquisizione di un sapere proveniente da civiltà e aree geografiche in cui la tecnica scenica era codificata e trasmessa in un processo semiotico pressoché sconosciuto in occidente, era allora allo stato nascente. Per proporre un solo esempio, nell'autunno-inverno 1967-68 sulla rivista «Teatro. Rivista trimestrale di ricerca teatrale», diretta da Giuseppe Bartolucci, Ettore Capriolo, Edoardo Fadini, è pubblicato un articolo di Eugenio Barba dal titolo *Il teatro Kathakali*, nella cui introduzione si legge:

Ciò che ha spinto l'autore a intraprendere uno studio del Kathakali era soprattutto il desiderio di familiarizzarsi con una particolare tecnica di rappresentazione, esaminandola dal punto di vista di un eventuale adattamento e utilizzazione nella recitazione e nell'addestramento dell'attore europeo. Donde la descrizione dettagliata di certi esercizi fisici e certi tratti sorprendenti della psico-tecnica dell'attore indiano, suscettibili di ispirare e arricchire il bagaglio di mezzi espressivi dell'attore europeo⁷.

Queste parole risuonano programmatiche nei confronti dei decenni a venire: in fondo da tali preamboli ha preso le mosse quella vasta e influente area performativa che va sotto il nome di Terzo Teatro. Per continuare un confronto fra il citato scritto di Eugenio Barba e il testo delle *Diavolerie* che, pur nella differenza fra i due documenti (l'uno a carattere saggistico, l'altro drammaturgico), contengono un analogo presupposto di recupero di fenomeni arcaici o estranei rispetto all'egemonia del canone spettacolare, è importante indagare nella premessa al testo di Fersen.

⁷ E. Barba, *Il teatro Kathakali*, in «Teatro. Rassegna trimestrale di ricerca teatrale diretta da Bartolucci, Capriolo, Fadini», autunno-inverno 1967-1968, anno II, n. 2, Torino, Fratelli Cafieri, p. 148. L'articolo era stato già pubblicato in «Les Lettres Nouvelles», maggio-giugno, luglio-settembre e ottobre-settembre 1965, Paris.

Già la scelta del tema indica un'impostazione: «Le diavolerie», un antico schema teatrale utilizzato per contenuti accettabili dalla sensibilità di un pubblico moderno. L'orientamento dunque, verso un teatro di struttura primitiva, originaria, in contrapposizione alle forme di teatro naturalistico e discorsive che si pongono in vana competizione con il cinema e con il saggio letterario.

In questo spettacolo la ricerca si svolge più sul piano di un linguaggio scenico che non della «scrittura» teatrale o della recitazione: difficilissima questa e forse addirittura prematura nelle attuali condizioni della lingua parlata italiana. Semmai l'unica onesta ricerca in questo campo è quella di una liberazione dal retaggio delle convenzioni che disumanizzano la nostra dizione teatrale.

Per quanto riguarda il testo e il contenuto generale dello spettacolo, mi sono proposto di prendere l'avvio dal patrimonio etnologico e popolare dei più diversi paesi per individuare un possibile rapporto fra folklore e teatro.

Sul piano del linguaggio scenico si trattava, per me, di iniziare la ricerca di una comunicazione scenica specificatamente teatrale basata, cioè, su una tecnica di suggestione evocativa anziché su un modulo di esposizione di origine narrativa.

Intanto *Le Diavolerie* fanno ricorso a tutte le discipline dello spettacolo: recitazione, canto, movimento, danza, suono e percussione utilizzate non alla maniera di un mosaico costruito dall'esterno, ma come necessità interiori di linguaggio che si scelgono spontaneamente il proprio canale e modo di espressione. Non vorrei usare il termine abusato di 'teatro totale': intendo piuttosto questa convivenza di arti sceniche come l'accenno a un ritorno altro, alle forme originarie del teatro.

Ma il problema fondamentale che mi sono proposto è stato quello dell'annullamento dei rapporti tra spazio e tempo sulla scena. La vera esperienza teatrale (i numerosi esperimenti di 'mnemodramma' compiuti nel mio Studio mi conferma questa ipotesi) si svolge, a mio avviso, a un livello interiore più profondo che non quello al quale operano queste categorie intellettive dello spirito. In vista di questo tentativo, anche il testo è stato congegnato seconda un'estrema libertà di passaggi, svincolato dalle servitù naturalistiche dello spazio e del tempo.

In questo contesto assume un'importanza fondamentale l'elemento scenografico. Nelle *Diavolerie* la scenografia tende più che mai a essere 'una presenza attiva' del linguaggio teatrale, anche se scarnita all'essenziale. Si può dire che tutto lo