

Strade secondarie. Il documentario Alessandro Fersen. L'essere in scena: dagli archivi a YouTube

Paola Bertolone

Università degli Studi di Roma La Sapienza

Abstract

L'articolo descrive il lavoro che ha preceduto la realizzazione del documentario del 2004 *Alessandro Fersen. L'essere in scena* e contestualizza l'evento per cui è stato progettato e dove è stato proiettato la prima volta. Si discute la selezione dei materiali visualizzati e le scelte decretate dalla narrazione in una struttura video, anziché una mostra o una più tradizionale formula saggistica. L'intento del saggio è di evidenziare la processualità con cui sono riutilizzati i materiali esistenti nel documentario (foto-grafie, volumi, bozzetti, registrazioni audiovisive ecc. provenienti da Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, RAteche, archivi privati), disponibile sul canale YouTube dell'università di Siena in italiano e in traduzione inglese sul sito della Columbia College Chicago. Il documentario *Alessandro Fersen. L'essere in scena* costituisce un esempio di rielaborazione dei materiali e di valorizzazione delle fonti, secondo una concezione scientifica della documentazione intertestuale del performativo.

The article describes those steps that came before the making of the 2004 documentary *Alessandro Fersen. Being on Stage*, contextualizes the project in itself and the event where it was screened for the first time. The article discusses why some materials were chosen and how those materials became part of a video storytelling, instead of an exhibit, or a more traditional essay. The main attempt is addressing the process of re-use of existing documents inside the documentary (photos, books, theatrical sketches, audio and video recordings and so on, from Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, RAteche, private archives). The documentary is now available in Italian on the Siena University YouTube channel and with English subtitles on the Columbia College Chicago website. *Alessandro Fersen. Being on Stage* is an example of documentation's reworking and source enhancement, following a scientific concept of performative intertextual documentation.

Parole chiave/Key Words

Alessandro Fersen, documento, archivio, video

Alessandro Fersen, document, archive, video

DOI: 10.54103/connessioni/18693

A tre anni dalla scomparsa di Alessandro Fersen, avvenuta il 3 ottobre 2001, il 16 novembre 2004 si tiene la Giornata di Studi a lui dedicata presso la Casa delle Letterature in Roma¹. Al termine della Giornata di Studi viene proiettato il documentario *Alessandro Fersen. L'essere in scena*, oggetto specifico di questo articolo. Il documentario presentato in quella sede verrà arricchito con immagini riprese durante la Giornata di Studi, integrate da una mia breve introduzione e sarà in seguito edito in DVD insieme al volume *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen*, di cui sono autrice (link al documentario in nota)².

Molta parte della vita di Alessandro Fersen (Łódź 1911 – Roma 2001), nome d'arte di Aleksander Kazimierz Fajraizen, vale a dire il suo percorso come regista, autore drammatico e filosofico, pedagogo, sperimentatore, teorico del teatro, si è svolta sotto il segno della inattualità con le modalità e con le questioni del suo tempo (un suo articolo del 1950 si chiamava, non a caso, *Teatro inattuale*³). Il titolo *Strade secondarie* si riferisce a tale andamento lontano dai flussi del pensiero dominante, secondo una traiettoria di ricerca sul campo e di produzione saggistica che lo ha visto molto spesso impegnato in termini decisamente pionieristici, a cominciare da quella congiunzione fra teatro e antropologia che Fersen sperimenta a partire dalla fine degli anni Cinquanta. L'aggettivo secondario non ha qui nessuna valenza negativa, piuttosto vuole significare un percorso più complesso, meno rapido, ma compensato dalla possibilità di osservare molti più dettagli, di entrare più in contatto con il fenomeno, proprio come avviene con una strada provinciale, rispetto ad un'autostrada.

Come dichiara Ferruccio Marotti, Fersen comprese molto presto la condizione di “inadeguatezza” del teatro, il suo, chiamiamolo, anacronismo, donde una condizione storica liminale:

¹ La Giornata di Studi, da me curata, è stata realizzata con il sostegno dell'allora Dipartimento di Arti e Scienze dello Spettacolo dell'Università La Sapienza e dell'allora denominato MIBACT. Importante supporto è stato offerto da Silvia Carandini, in qualità di direttore del Dipartimento, nonché dalla associazione PAV. Per *Alessandro Fersen. L'essere in scena* (col. 60') hanno collaborato Salvatore Casaluci per riprese e montaggio, assistenti Isabella Tartaglia e Giorgio Felici.

² P. Bertolone, *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen*, Titivillus, Corazzano (PI) 2009. Il documentario è ora disponibile ai seguenti link. Columbia College Chicago, versione originale con sottotitoli in inglese: <https://colum.hosted.panopto.com/Panopto/Pages/Viewer.aspx?tid=e51ce113-dc1a-44e4-9fe5-aea1016edd46>; Centro DigiLab, Università La Sapienza di Roma <https://digilab.uniroma1.it/risorse/alessandro-fersen-1911-2001>; Università di Siena <https://www.youtube.com/watch?v=0eKxmvaUjBU> (ultimo accesso 7/11/2022).

³ A. Fersen, *Teatro inattuale*, in «Sipario», n. 46, febbraio 1950.

La cosa che mi colpì fin dall'inizio di Fersen, negli anni in cui ancora il teatro borghese sembrava avesse una vita lunga e duratura, fu la sua incredibile capacità di scegliersi un percorso separato. Fersen era già convinto, come pochi di noi, assai più giovani di lui, che il teatro della borghesia fosse morto⁴.

Il titolo dell'articolo vuole anche evocare il retroscena della realizzazione del documentario. Il progetto iniziale della Giornata di Studi doveva concludersi con l'inaugurazione di una mostra con documenti e materiali di varia natura appartenuti a Fersen, custoditi presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Sono state le mancate risorse a decretare la soluzione di produrre, al posto di una mostra, la creazione del meno costoso documentario *Alessandro Fersen. L'essere in scena*. Una seconda opzione, una strada allora considerata come secondaria, che si è rivelata invece estremamente efficace e funzionale a permettere una diffusione della sua opera non solo attraverso gli scritti.

Ma il titolo allude inoltre a un terzo significato, cioè alla possibilità di un ri-uso, un secondo uso, di documenti e non mi riferisco solo a materiali cartacei, quali fotografie o locandine, ma anche a registrazioni sonore e filmati che, nati per una diversa destinazione e definiti secondo un contesto altro, vengono riutilizzati nel documentario conoscendo così una nuova, una seconda, narrazione. Nell'articolo affronto quindi anche una tematizzazione del discorso riguardante la possibilità di perseguire delle interpretazioni rinnovate a partire da materiali preesistenti, discorso molto dibattuto entro il circuito di studi delle discipline sullo spettacolo dal vivo e sulla loro documentabilità. Nella consapevolezza dell'importanza di un'analisi intertestuale dei documenti, dunque di una concezione allargata di cosa si debba intendere appunto per documento, rientra il caso della documentazione ottenuta con strumenti audio e video.

Il punto di vista specifico che contraddistingue il video come documento sullo spettacolo, nonché la sua problematica accoglienza nell'ambito degli studi, è così formulata da Desirée Sabatini:

Per la storiografia teatrale il rapporto con le fonti è stato sempre controverso a causa della necessità di condurre le indagini su un oggetto, sempre originale, attraverso tutti quei diversi elementi che vi alludono: testi drammaturgici, epistolari, cronache, disegni, raccolte di memorie, biografie etc., portando avanti una analisi di tipo intertestuale. Il documento audiovisivo è quindi una fonte molto autorevole, che non vuole sostituire

⁴ F. Marotti, *Alessandro Fersen, un ricordo*, in P. Bertolone, *op. cit.*, pp. 227-228.

l'evento stesso, non vuole coincidere con il fenomeno documentato, ma offre la possibilità di osservare l'oggetto di studio isolandolo dal contesto, frammentandolo in singoli elementi. Il valore documentario dell'audiovisivo è stato riconosciuto fin dalla sua origine ma a causa della sua natura complessa, molto spesso in contraddizione con il teatro stesso, ha portato la critica ad accettarlo e al tempo stesso a diminuirne l'efficacia nel processo semiotico⁵.

Come metodo, mi riferirò allo scorrere delle immagini riportando il *timecode*, offrendo delle riflessioni che toccano, variamente, i tre livelli di senso sopra esplicitati. La possibilità di seguire facilmente, data dai *link*, mi consente di evitare spiegazioni troppo dettagliate che potrebbero appesantire la lettura.

La fotografia con cui si apre il documentario (da 00.01), di piccolo formato e conservata come tutti gli altri materiali cartacei al già citato Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo Fersen, è stata realizzata durante il suo soggiorno in Brasile (forse a Salvador, Bahia) nel 1958. Il nome del fotografo è sconosciuto, ma potrebbe trattarsi del celebre studioso di Candomblé, etnologo, antropologo e fotografo Pierre Verger che viveva stabilmente a Salvador, Bahia, dalla metà degli anni Quaranta e che ha creato nel 1988 la Fondazione Pierre Verger⁶. O ancora, più probabilmente, dell'antropologo americano Robert Leonard Carneiro, che Fersen afferma esplicitamente di aver incontrato, attribuendo a lui il ruolo di contatto con gli esponenti del Candomblé di Bahia. Dichiara infatti:

Negli anni '58-'59 sono andato in Brasile e subito appena giunto sono andato a trovare un famoso antropologo, Carneiro, il quale mi ha fatto una presentazione per un dignitario, chiamiamolo così, di una tribù che viveva, agiva a nord di Bahia e che svolgeva i suoi riti nella foresta, credo alle ultime pendici della grande foresta brasiliana. Ci sono andato e ho conosciuto questo antropologo che mi ha introdotto nella comunità [...] ⁷.

Alessandro Fersen non ha purtroppo lasciato molte notizie circa la sua permanenza in Brasile, durata mesi al termine della tournée col Teatro Stabile di Genova, al fine di immergersi nella dimensione rituale del Candomblé⁸. La scelta di enfatizzare quest'immagine (non

⁵ D. Sabatini, *Ipotesi di ricerca nel campo del teatro filmato*, in «Biblioteca Teatrale», nn. 81-82, gennaio-giugno 2008, pp. 216-217.

⁶ Si tratta per ora solo di un'ipotesi, da verificare, suggeritami da Francesca Bassi, che ringrazio molto. Questo il *link* alla Fondazione Pierre Verger <https://www.pierreverger.org/en/> (ultimo accesso 7/11/2022).

⁷ P. Bertolone, *op. cit.*, pp. 184-185.

⁸ Questa affermazione si basa su quanto è stato depositato al sopracitato museo genovese, ma non si esclude possa esserci altra documentazione.

solo metaforicamente ma alla lettera ingrandendola) è nata dalla constatazione che pare essere l'unica testimonianza fotografica di un momento cruciale, un vero e proprio snodo nella vita di Fersen, un'esperienza che ha determinato la sua direzione di ricerca. La sua permanenza e la frequentazione dei riti nei *terreiros* "notte dopo notte, per mesi", usando le parole udibili nel documentario, sono state propedeutiche all'acquisizione di consapevolezza e di tecniche sperimentate in seguito con la denominazione di mnemodramma. Possiamo definire le persone con cui fu in contatto e che gli permisero di "venire accettato dalla comunità", come strumenti ancora viventi di una dimensione che l'occidente, secondo il costruito interpretativo da lui prospettato, ha perduto⁹. Nell'incontro con il Candomblé Fersen ha la rivelazione *in corpore vivo* di quanto fino ad allora aveva intuito in termini teorici soprattutto per il tramite degli studi di Lévy-Bruhl e, si può aggiungere, abbozzato in pur distanti esiti filosofici, tanto da portarlo a dichiarare che sia stata "la più grande lezione di teatro che io abbia ricevuto" (da 00.45).

Certamente la foto è stata scattata nell'intento più ovvio insito nell'atto fotografico, vale a dire testimoniare un semplice esserci stato, quindi uno scopo non celebrativo, né volutamente intenzionato a comunicare delle informazioni. Questa immagine, con Fersen raggiante mentre suona un tamburo, assume invece nel documentario una centralità piena, proprio in conseguenza del suo porsi all'inizio a segnalare la preziosità della scena fotografata, sia sul versante personale, sia per la rilevanza sul piano della ricerca teatrale che se ne ricava a posteriori. L'immagine veicola una sequela di riflessioni che in buona parte devono ancora essere esplorate e che concernono la relazione, tutta da ricostruire nel dettaglio, fra mnemodramma e Candomblé brasiliano. Tale implicazione, che lo scatto eseguito nel 1958 con ogni probabilità non prevedeva, deriva da una lettura a posteriori, da un'interpretazione successiva introdotta attraverso il documentario, a sostegno della possibilità implicita in questo dispositivo di variare la narrazione riutilizzando materiali pre-esistenti e convogliando nuove diramazioni semantiche.

La struttura del documentario si presenta come circolare. L'ultima sezione, quella concernente la Giornata di Studi, si chiude infatti con le riprese dell'avvio della proiezione

⁹ Cfr. G. Polacco (a cura di), *La dimensione perduta. Alessandro Fersen 1957-1978. Ventun anni di Laboratorio Teatrale*, Stet, Roma s. d. ma 1978.

del documentario nella sala dove fu ospitata (da 59.28). *Alessandro Fersen. L'essere in scena*, come già spiegato sopra e come viene descritto nella sezione introduttiva (da 00, 56) è suddiviso in quattro parti, cioè *Biografia* (da 02.25), *Ricerca* (da 12.15), *Studio Fersen di Arti Sceniche* (da 17,58), *Regia* (da 26.30), cui appunto sono stati integrati dei brani ripresi durante la Giornata di Studi del novembre 2004. Con l'andamento circolare si è voluto mettere in risalto non solo il prodotto audiovisivo in sé, ma soprattutto l'avvenimento per cui era stato progettato e la sua ricezione durante la Giornata di Studi. Così, protagonisti non sono solamente i relatori durante momenti del loro intervento (fra gli altri: Silvia Carandini, Marco Colli, Sandro D'Amico, Gianni Di Gregorio, Ariela Fajrajzen, Ferruccio Marrotti, Claudio Meldolesi, Paola Pitagora, Teresa Viziano (da 49.47), ma anche nei frangenti che lo precedono, nonché il pubblico partecipante alla Giornata di Studi e alla proiezione del documentario. Un'attenzione, questa della ricezione, che si pone come imprescindibile ormai nel discorso riguardante lo spettacolo e che nel documentario viene traslata nell'evento organizzato alla Casa delle Letterature

La voce di Santuzza Calì è chiamata a "salutare" la Giornata di Studi (da 49.35) mettendo in primo piano in questo caso il suo forte legame con Fersen (come testimoniato dalle due fotografie che li ritraggono a passeggio, da 02, 35) di cui fu a lungo collaboratrice, cooptata a ideare i costumi per numerosi spettacoli¹⁰. Santuzza Calì insieme a Emanuele Luzzati sono enfatizzati nel documentario, proprio in virtù della loro significativa presenza nel lavoro registico di Fersen (sezione regia da 26.30).

Come si diceva prima, nelle intenzioni si intendeva organizzare un evento espositivo da inaugurare con la Giornata di Studi, ma assai prosaici motivi di *budget* hanno impedito tale progetto, dirottato in seconda battuta sulla realizzazione di un documentario che potesse sostituirsi alla mostra. L'effetto di tale proponimento è stato quello di tentare deliberatamente di "mostrare" il maggior numero di testimonianze possibili, cioè di dare massima visibilità ai materiali sia cartacei, come locandine, fotografie, memorie, sia d'altra natura, come libri, quadri¹¹, registrazioni sonore e audiovisive, entro un differente

¹⁰ Gli spettacoli che vedono la presenza di Santuzza Calì come costumista sono: *Le diavolerie. Appunti sull'angoscia* (1967), *Golem* (1969), *Edipo re* (1972), *Leviathan* (1974), *Fuenteovejuna* (1975), *La fantesca* (1976), *Trittico* (1977), *Leonce e Lena* (1977), *Spudorata verità* (1978), *Il dibuk*, opera (1982).

¹¹ Il ritratto eseguito da Mario Mafai nel 1943 (da 02.25) compare in numerose fotografie.

contenitore, quale appunto quello di un documentario. In altre parole, il frutto che ne seguì non fu, almeno inizialmente, che un intento di emulazione di una mostra in formato diverso (da 51.50). Presto fu ovvia la necessità di altre categorie narrative rispetto a un'esposizione, ma rimase forte l'ipotesi della massiccia presenza di materiali visualizzati, cioè di fornire agli spettatori una comunicazione il più possibile diretta con gli oggetti, più che una descrizione filtrata attraverso interventi soggettivi, come sarebbe stato più semplice produrre, ad esempio con una classica voce narrante fuori campo.

Implicita nell'operazione era la possibilità di riattivare in coloro che avevano conosciuto o collaborato con Fersen, o naturalmente di attivare per la prima volta, l'esperienza del suo pensiero, della sua visione della cultura, in modo particolare della cultura dello spettacolo. Lungi dal voler essere un monumento agiografico, il documentario si voleva come scommessa sulla trasmissione di senso, tramite un dispositivo che fa sua la promessa della riproducibilità come varco verso il futuro, come sua vera e propria riattivazione. Pur non trattandosi di un video destinato a forgiare uno strumento critico su specifiche performance, quindi non avendo uno scopo di precisa documentazione, si trattava comunque di formazione di memoriale a partire da un giacimento archivistico performativo di fotografie, filmati, locandine, registrazioni sonore ecc. Negli scritti di Philip Auslander si rinvergono illuminanti riflessioni riguardanti la funzione della memorializzazione dello spettacolo che scardinano una potente gabbia interpretativa: quella dell'impossibilità di documentarlo. Lo scarto da lui proposto, com'è noto, consiste nello spostamento dell'asse ermeneutico dalla performance-documentazione, all'asse documento-fruizione:

One of the central argument of this book is that, ultimately, the ontological relationship between a performance and its documentation is far less interesting and significant than the phenomenological relationship between the document and the beholder who experiences the performance from it [...]¹².

Ancora più incisive meditazioni, un affondo ulteriore, sono rese manifeste nella definizione stessa di evento performativo quale statuto fondato proprio in virtù dell'essere

¹² P. Auslander, *Reactivations. Essays on Performance and its Documentation*, University of Michigan Presse, 2018, p. 15.

documentato, piuttosto che sulla presenza diretta da parte di un pubblico privilegiato.

Scrivi Auslander:

The conventional view is that performances happen and are witnessed directly by an audience that has a privileged experience of the performance; documentation seeks to capture this event in some way, but those who know the performance only from its documentation know only an impoverished version of it, compared with the experience of the audience who witnessed it at firsthand. I argue against this view by proposing that events are constituted as performances not through the presence of an audience but, rather, through the act of documentation itself. I suggest that such acts can be compared with performative locutions in the sense that documenting an event as a performance is the act that constitutes it as such¹³.

Eccezione alla scelta di fondo di non avere un “discorso” setacciato da un unico punto di vista, è costituita dalle due interviste appositamente effettuate a Ferruccio Marotti, seduto nel buio della platea del Teatro Ateneo dell’Università La Sapienza (es. da 21.05) e a Emanuele Luzzati, accomodato in una poltrona sgargiante della sua casa genovese (es. da 38.25). Le loro voci e presenze fisiche sono tuttavia a loro volta segmentate e riplasmate in molteplici momenti del documentario, laddove la testimonianza si potesse prestare a sottolineare un concetto, oppure ad approfondire il significato di quanto già espresso, o a introdurre nuove letture rispetto a un avvenimento e così via, secondando le analogie. Anche nel caso delle due interviste quindi è prevalsa l’ipotesi di non limitarsi a radiografare il dato reale, proprio omettendo un’unica prospettiva unificante, pur in questo caso proveniente da fonti autorevoli. Non trasformate in voce narrante, le loro interviste assumono il rilievo di documenti viventi, nel tentativo di sfuggire a una monumentalità che impedisce una fruizione più libera. *Alessandro Fersen. L’essere in scena* si voleva infatti in sostanza “autoparlante”: un’utopia certamente nella sua dimensione assoluta, ma una direzione cui tentare di avvicinarsi come tensione linguistica, in fondo secondo una vecchia regola che regge la struttura del documentario in opposizione alla *fiction*.

Documentario costruito a partire quasi esclusivamente da materiali già dati, in modo particolare per ciò che concerne le parti audiovisive, *Alessandro Fersen. L’essere in scena* può probabilmente venire rubricato come videobiografia, dove sono presenti oggetti e contenuti assai eterogenei per genere, per spazi esplicitamente visualizzati o viceversa

¹³ P. Auslander, *op. cit.*, p. 16.

impliciti, per tempi cronologici cui si riferiscono, per tematiche coinvolte. E tuttavia risultava impossibile non introdurre un ritmo, dunque una narrazione, pena la pura e semplice elencazione dei fatti, la possibilità di vedere meri documenti digitalizzati con un effetto banalmente classificatorio-archivistico.

La necessità imprescindibile di mettere a fuoco una struttura narrativa unificante è stata risolta fondamentalmente sul piano extra-diegetico, le cui principali regole sono state:

- Crediti come incipit o informazioni integrative sono introdotte in forma di didascalia su campo nero (es. 12.05);
- La grafica dei caratteri è stata mantenuta identica;
- Laddove sono state utilizzate delle registrazioni sonore provenienti da fonti radiofoniche o interviste audio dello stesso Alessandro Fersen compaiono degli identici colori pastello di fondo e delle scritte che seguono quanto viene pronunciato a voce (es. da 03.44 o da 04.42).

Tali regole hanno costituito il collante, tutto sommato non così neutro, dell'intera operazione di *découpage* a partire da scene già esistenti (quasi tutte di provenienza da RaiTeche, es. da 10.58), accanto a un girato realizzato appositamente quali le interviste e alle riprese dei materiali cartacei, avvenute al Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova nel giugno 2004. Funzione rilevante, che testimonia in modo palese la valenza di strumento critico assunto dal documentario, hanno le didascalie che connettono le sezioni, arricchiscono le notizie, segnalano le fonti di provenienza delle immagini, completano gli enunciati verbali e visuali laddove non è stato possibile agire diversamente, giungendo così a costituire quella soglia-cornice che separa e segnala il contenuto.

All'ultima tipologia di riprese, cioè quelle effettuate al Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, è stata attribuita grande rilevanza e cura, secondo le intenzioni sopra descritte, in un momento in cui, va detto, l'idea della digitalizzazione dei documenti cartacei non era promossa in termini istituzionali. I materiali selezionati per il documentario, fra i numerosi presenti nel Fondo, hanno potuto dunque essere conosciuti e fruiti senza ricorrere a ulteriori finanziamenti pubblici.

Come avverte in modo precettistico Desirée Sabatini, sostenendone l'importanza processuale, i brani video utilizzati in *Alessandro Fersen. L'essere in scena* dichiarano sempre la loro provenienza, in modo da rendere esplicita la fonte e mantenere quel patto di trasparenza che sta alla base dell'indagine scientificamente fondata:

Nel *découpage* di materiale eterogeneo la finalità è quella di costruire un'analisi critica e didattica di una specifica espressione teatrale. La macrostruttura tende alla comprensione di un fenomeno teatrale ed è anche la dimostrazione di uno studio, le immagini presentate sono di supporto all'analisi e si trasformano in documento critico [...] Il montaggio procede per accostamenti di frammenti di video che nell'insieme costruiscono un montaggio originale con un nuovo significato, ma il montatore non può sottrarsi in alcun frangente all'analisi delle sequenze che utilizza; ogni pezzo teatrale scelto deve essere isolato dal suo contesto per dimostrare le tesi del filmato ma non può essere stravolto nel suo significato originario, non può essere montato senza seguire le regole dell'*editing* teatrale, soprattutto per quanto riguarda gli stacchi, ed infine deve esserne dichiarata la fonte originaria all'interno del filmato teatrale stesso¹⁴.

La variante alla grammatica della struttura prima descritta si riscontra nel finale, dove si enfatizza la collocazione dei materiali, provenienti dalla sua casa romana, presso il Fondo Fersen del Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. In modo particolare la ripresa si sofferma sulla sua scrivania ivi trasportata e che nella ripresa effettuata riproduce, "musealizzandola" (da 47.30), la scrivania quale si presentava con i numerosi fogli sparsi, dattiloscritti e manoscritti, a testimonianza di un lavoro febbrile, accanto a volumi aperti o impilati, volumi che presentano sottolineature e che sono esposti in modo tutt'altro che casuale. Quelle letture sono piuttosto delle spie indicative, meglio ancora una ricostruzione "rappresentata", dei suoi riferimenti intellettuali e dei dialoghi interiori fra lui stesso e gli autori di quei libri.

Solo questo caso particolare vede la musica utilizzata con un significato anch'esso documentale, dal momento che è stata impiegata una cassetta audio, a lui appartenuta: il *Concerto n. 1* di Chopin, nell'esecuzione di Martha Argerich, London Symphony Orchestra, direttore Claudio Abbado. Si è trattato di un chiaro omaggio al suo retaggio biografico, alla sua nascita in quella Łódź, ora Polacca, ma che al momento della nascita di Fersen era in Russia, per poi passare brevemente alla Germania e all'Impero Austro-Ungarico. Un

¹⁴ D. Sabatini, *Teatro e video. Teoria e tecnica della memoria teatrale*, Bulzoni, Roma 2010, pp. 39-41.

accenno alle sue nazionalità e alla metamorfosi del suo cognome originario, simbolico di uno sradicamento spesso sperimentato e che si ripropose anche in Italia¹⁵, sono contenute nella sezione *Biografia*. Il passaporto che viene mostrato è un’ovvia metafora di tale condizione esistenziale (da 02.44).

Nel finale del documentario l’ascendenza polacca è dunque implicitamente richiamata attraverso il suo compositore più celebre, attraverso una composizione da lui spesso ascoltata e che circuita nel documentario in termini quasi “diegetici”, con ciò intendendo in funzione non ornamentale o di raccordo di struttura. La dimensione romantica e sottilmente patriottica della musica di Chopin voleva raccontare anche questo aspetto dell’animo di Fersen: il suo legame personale e familiare, sempre rimasto strenuo, con la natia Polonia. Nel corso di un’intervista risalente al luglio 1996, così dichiarava rispetto alla sua relazione biografica, viscerale, con la Polonia, ma anche trasmessa dal contesto familiare e vissuta sul piano intellettuale:

I miei genitori erano dei polacchi indipendentisti - la Polonia non c’era – completamente legati al mondo slavo, tanto che io ho saputo di essere ebreo a diciassette, diciott’anni, non lo sapevo neppure, si viveva in mezzo a una colonia di polacchi tutti slavi. I miei erano totalmente laici, mio padre era andato giovane a studiare all’università di Anversa e si era laureato in scienze commerciali; era completamente ateo, lontano dalla religione. Mia mamma addirittura apparteneva a una famiglia feudale, mio nonno era un feudatario dello Zar, quindi patriottismo, bandiere polacche, biblioteca polacca, ne ho ancora là (indica in alto sulla libreria) tutte quelle ultime file di volumi sono in polacco e quindi sono vissuto in questo ambiente [...] Io sapevo solo della Polonia. Parlo un polacco purissimo, antico, che sbalordisce i polacchi di oggi perché non lo sanno più parlare; dico delle lettere che loro non sanno più pronunciare. Mia mamma passava ore con noi davanti alla finestra a insegnarci dove mettere la lingua per dire certe lettere, mentre è venuta su una classe sociale che non ha avuto questa educazione¹⁶.

Intenzione analoga, in questo caso un’associazione nei confronti di un retaggio più genericamente slavo, è insita nell’utilizzo di brani provenienti dalla *Suite n. 1* e *Suite n. 2 for Jazz Orchestra* di Dmitri Shostakovich, nell’esecuzione diretta da Dmitri Kitajenko (da 46.05). La musica del compositore russo, per il suo andamento ludico e la tessitura brillante, si prestava a legare le immagini di documenti diversi, tutti relativi agli esiti registici

¹⁵ Fersen ottiene la cittadinanza italiana nel 1952, grazie a un documento inviato alla Questura di Roma sottoscritto, fra gli altri, da: Antonio Baldini, Alberto Bemporad, Carlo Emilio Gadda, Goffredo Petrassi, Giuseppe Ungaretti. La richiesta precedentemente avanzata nel 1946 era stata respinta.

¹⁶ P. Bertolone, *op. cit.*, pp. 197-198.

di Fersen, spesso connotati da una peculiarità che Luzzati definisce “coreografica”, non certo in senso letterale, ma per l’insistenza sulla qualità e precisione del movimento (da 26.57). E a tale proposito cito una rapida ma incisiva dichiarazione di Ferruccio Marotti:

Io ero ragazzo, mi ero appena iscritto all’Università e l’improvvisa conclusione di quell’esperienza scenica [la scuola di Fersen al Teatro Ateneo; *n.d.a.*] ricca di stile e di una fantasia estranea al nostro mondo teatrale (anni più tardi, quando vidi a Mosca la *Turandot* di Vachtangov, compresi qual era il punto di riferimento di Fersen) mi parve una perdita grave¹⁷.

L’apporto scientifico al documentario, la cui prioritaria funzione non è una ricostruzione divulgativa nel senso banalizzante, consiste soprattutto nella messa a fuoco delle sezioni che assecondano specificità pertinenti all’opera di Fersen. Il suo impegno sul piano pedagogico, cioè nella formazione degli attori, è così raccontato nel capitolo *Studio Fersen di Arti Sceniche*, mentre al suo più che trentennale scandaglio nella ricerca di laboratorio è dedicata la parte intitolata *Ricerca* e al suo lavoro come regista la sezione *Regia*. Si è dunque cercato di descrivere, attraverso una selezione di materiali che fossero adeguatamente comunicativi, tutte le superfici del prisma, senza trascurare anche quegli elementi più di carattere personale che sono confluiti nella *Biografia*. La conoscenza approfondita dell’opera complessiva di Fersen è stata dunque condizione ineliminabile della possibilità di realizzare un documentario su basi fondate storicamente, nell’intento esplicito di produrre un documento critico. L’importanza dell’investigazione in profondità e del rigore come metodo, in un’epoca dominata dalla contraffazione e dalla superficie, sono la lezione che Fersen ha saputo trasmettere.

Elemento centrale del documentario è, *last but not least*, la voce dello stesso Fersen, che si sente in estratti da interviste alla radio, in registrazioni chiamiamole *bootleg* di lezioni tenute allo Studio di Arti Sceniche (da 24.50), in filmati provenienti da RaiTeche. La possibilità di ascoltarne la voce, o sarebbe più corretto dire al plurale le voci, dal momento che anche l’emissione muta a seconda del tempo e delle circostanze, assume un ruolo volutamente prioritario in *Alessandro Fersen. L’essere in scena*. La percezione della qualità memoriale insita nel registro vocale, l’irruzione sensoriale che provoca, è fatto risaputo e per tale

¹⁷ F. Marotti, *op. cit.*, p. 226.

motivo si è concesso il più ampio spazio possibile all'ascolto, senza filtri, senza interventi o commenti, delle registrazioni esistenti della sua voce che, a ben vedere, può forse essere considerata la paradossale "voce narrante" del documentario.

La conclusione è dunque lasciata alla sua voce che sembra ri-aprire il discorso sulla relazione fra teatro e documento su di un registro che definisce tale funzione memorialistica, sebbene gratificante, come "esanime" (da 47.10). E tuttavia, smentendolo, attraverso questo prodotto video possiamo rivedere, riascoltare, in una parola ri-vivere quegli eventi.

Riferimenti Bibliografici

- P. Auslander, Digital Liveness. A Historico-Philosophical Perspective, in «PAJ», n. 102. 2012.
- P. Auslander, *Reactivations. Essays on Performance and its Documentation*, University of Michigan Presse, 2018.
- C. Baldacci, *Reenactment. Errant Images in Contemporary Art*, in C.F.E. Holzhey e A. Wedemeyer (a cura di), *Re-: An Errant Glossary*, Cultural Inquiry, n. 15, 2019 (ICI Repository Berlin).
- B. Barba, *Santi, demoni e orixas. Odoya e la mistica del Candomble*, Odoya, Bologna 2020.
- F. Bassi, *L'efficacité des passions : sensibilité et identité chez l'initié au Candomblé*, in «Etnográfica Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia», vol. 17, n. 3, 2013.
- P. Bertolone, *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen*, Titivillus, Corazzano (PI) 2009.
- A. Fersen, *Teatro inattuale*, in «Sipario», n. 46, febbraio 1950.
- A. Fersen, *Il teatro, dopo*, Laterza, Roma-Bari 1980 (ristampa Bulzoni 2011).
- A. Fersen, *Critica del teatro puro*, a cura di C. Tafuri e D. Beronio, Akropolislibri, Genova 2013
- J. Green, *Mnemodrama in Action. An Introduction to the Theatre of Alessandro Fersen*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle 2019.
- G. Polacco (a cura di), *La dimensione perduta. Alessandro Fersen 1957-1978. Ventun anni di Laboratorio Teatrale*, Stet, Roma s. d. ma 1978.
- D. Sabatini, *Ipotesi di ricerca nel campo del teatro filmato*, in «Biblioteca Teatrale», nn. 81-82, gennaio-giugno 2008.
- D. Sabatini, *Teatro e video. Teoria e tecnica della memoria teatrale*, Bulzoni, Roma 2010.

R. Schneider, *Performance Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactement*, Routledge, New York 2011

D. Taylor, *Performance, politica e memoria culturale*, a cura di F. Deriu, Artemide, Roma 2019

Biografia dell'autrice/ Author's biography

Paola Bertolone. Professore Associato di Storia del teatro all'Università La Sapienza di Roma. Fra le sue pubblicazioni: *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen*, Titivillus, Corazzano (PI) 2009; *Moni Blues. Il teatro di Moni Ovadia*, UniversItalia, Roma 2012; *Sarò bella e vincente. Le lettere di Eleonora Duse al conte Giuseppe Primoli*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2018; *Tommaso Le Pera. Un archivio fotografico per il teatro*, Artemide, Roma 2021.

Paola Bertolone. Associate Professor, History of Theatre, Università La Sapienza of Rome. Among her publications: *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen*, Titivillus, Corazzano (PI) 2009; *Moni Blues. Il teatro di Moni Ovadia*, UniversItalia, Roma 2012; *Sarò bella e vincente. Le lettere di Eleonora Duse al conte Giuseppe Primoli*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2018; *Tommaso Le Pera. Un archivio fotografico per il teatro*, Artemide, Roma 2021.

Articolo sottoposto a double-blind peer-review