

Roberto Cuppone

Alessandro Fersen e la Commedia dell'Arte

Tre commedie inedite di Alessandro Fersen

Le fatiche di Arlecchino
Pierrot alla conquista della luna
Sganarello e la figlia del re



Copyright © MMIX
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-2672-4

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: settembre 2009

Indice

La Commedia dell'Arte, un progetto "inattuale"	11
Tre commedie dell'arte di Alessandro Fersen	77
<i>Le fatiche di Arlecchino</i> (1957)	79
Studi e altri appunti	94
<i>Pierrot alla conquista della luna</i> (1957)	97
Il soggetto	112
Note di regia	125
Studi per le canzoni	127
Appunti e citazioni	134
Note di regia, varianti, appunti e citazioni	123
<i>Sganarello e la figlia del re</i> (1960)	135
Interventi	187
<i>La maschera fra opulenza e malattia:</i> <i>intervista a Giancarlo Cobelli</i>	189
<i>Per un profilo biografico e critico di Alessandro Fersen</i> di Livia Cavaglieri	195
<i>Per una bibliografia di Alessandro Fersen</i> di Livia Cavaglieri	235
<i>Appendice iconografica</i>	<i>245</i>

**LA COMMEDIA DELL'ARTE,
UN PROGETTO "INATTUALE"**

Un trittico “insignificante”

Può sembrare paradossale che la prima pubblicazione monografica di opere teatrali di Fersen¹, nonché uscire postuma, riguardi tre sedicenti “commedie dell’arte”, tre “inezie”, e non piuttosto quei testi così caratteristici e inquietanti, come *Leviathan* o *Le diavolerie*, che più comunemente si associano alla sua opera di autore.

Analogamente, può sembrare eccentrico, finanche beffardo, che uno dei primi saggi monografici sulla sua opera si concentri, mezzo secolo dopo, su un triennio apparentemente insignificante, sicuramente di transizione, che va dal 1957 al 1960: un periodo così poco rappresentativo, tanto per dire, dell’incidenza di Fersen sul teatro ebraico del dopoguerra e del sodalizio artistico con Lele Luzzati; o piuttosto della sua attività registica, così determinante, ad esempio, per la fondazione del Teatro Stabile di Genova; o meglio ancora, *last but not least*, della sua lunga esperienza pedagogica, come conclamato inventore della tecnica del “mnemodramma”.

Eppure, è comunque vero che spesso è dato conoscere meglio un autore proprio nei suoi momenti meno eclatanti: proprio perché spesso sono questi momenti di crisi, di transizione da un oggetto di interesse ad un altro, che testimoniano al meglio una tentata palingenesi, le sue motivazioni e i suoi esiti. Il periodo in questione, per meglio dire, è caratterizzato da alcuni tratti singolari e costanti.

¹ Tra i suoi testi teatrali sono già stati pubblicati su “Sipario” *Pioggia, stato d’animo* (1964) e *Le diavolerie* (1967); cfr., qui oltre, LIVIA CAVAGLIERI, *Per una bibliografia di Alessandro Fersen*.

Intanto queste tre imprese all'insegna della "Commedia dell'Arte" tracciano un disegno coerente, un vero e proprio "ciclo", come mai prima, né dopo nella carriera di Fersen, con cui il Fersen autore e regista mostra di voler perseguire un autonomo modello di teatro — o meglio di reinvenzione del teatro come spettacolo.

Perché appunto — e questo è il secondo tratto caratteristico — il ruolo giocato da Fersen nella loro creazione, di regista, *in primis*, ma contemporaneamente anche di autore, e prima ancora di ricercatore e storico, e quindi anche di teorico, esprime un coinvolgimento globale di artista che avvalora ulteriormente l'impressione di un indubbio valore utopico della sua esperienza.

In terzo luogo, non è casuale ed anzi notevole il destino televisivo di queste tre commedie, tutte e tre trasmesse alla RAI — ancora una volta con una continuità come mai più nell'opera di Fersen, né prima né dopo. In una televisione agli albori (la RAI aveva rispettivamente tre e sei anni all'epoca delle trasmissioni delle commedie di Fersen) e già avvezza a diffondere prodotti teatrali di "tranquillo" successo (il grande teatro dialettale, ad esempio, di Govi o Baseggio — e come la nuova Unità nazionale mediatica, come cento anni prima quella politica, si fonda di nuovo, non a caso, sullo strapaese, meriterebbe veramente una riflessione), Fersen sembra voler proporre un altro modello: nazionale e internazionale insieme, storico e attuale, popolare e di cultura: quello appunto della "Commedia dell'Arte".

Infine, ma non ultimo, non può essere casuale la parabola delle tre compagnie messe insieme da Fersen per rappresentarle: fondamentalmente "mercenarie" le prime due, cioè composte di attori professionali, seppure giovani e spesso freschi diplomati di scuole teatrali, appositamente reclutati con criteri di grande interesse; mentre la terza, l'unica delle tre appunto chiamata ad avere anche un debutto teatrale, precedente alla trasmissione in televisione, è finalmente composta di allievi della sua scuola. Come si vede, si istituisce in questo modo un fondamentale rapporto fra questa miniprogressione intorno ai temi della "Commedia dell'Arte" e i primi passi dello Studio Fersen per le Arti Sceniche, cioè di quel progetto pedagogico che prende la maggior parte della vita artistica di Fersen e che è forse oggi l'impresa per cui viene — più o meno giustamente — più spesso evocato. Tanto da far pensare che sia ap-

punto questo ciclo di "esperimenti" a designare il suo primo orizzonte pedagogico.

Dunque, lasciando ad altri l'impresa di finire l'esplorazione del vasto Fondo Alessandro Fersen presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova e così di rendere complessiva giustizia alla sua vicenda, di protagonista del Novecento teatrale italiano, ci si sofferma qui intanto su *Le fatiche di Arlecchino* (1957), *Pierrot alla conquista della luna* (1957) e *Sganarello e la figlia del re* (1960), tre "giocattoli", è vero, ma per artisti che — allora come oggi — non rinunciano a essere bambini.

Incompiuti?

Dunque è principalmente in questa prospettiva, di approfondimento storico e di contestualizzazione nel panorama italiano degli anni Cinquanta, che va letta la trascrizione che qui si propone delle tre commedie. È infatti subito opportuno avvisare che, nonostante l'apparenza di opere sostanzialmente integrali, non si tratta di testi "compiuti" e che è bene rinunciare alla tentazione di leggerne le versioni qui raccolte come l'equivalente di un *texte établi*.

Perché innanzitutto l'autore stesso non ritenne mai di pubblicarli, né di depositarli, e neppure di fissarli in copioni unici, finalmente sottoposti a revisione certa e autografa. Eppoi, è la natura stessa della loro genesi che li condanna piuttosto a essere visti come *works in progress*.

Le fatiche di Arlecchino e *Pierrot alla conquista della luna* vengono concepiti quasi di seguito nel 1957, nel giro di pochi mesi, visto che vengono trasmessi rispettivamente il 12 febbraio e il 26 marzo; anche gli appunti ad essi relativi, varianti al testo e alle canzoni, note di regia, citazioni, spesso associabili ad entrambe le commedie, e che qui appunto si decide di trascrivere insieme ai copioni, testimoniano di una fase preliminare di ricerca e di un concepimento unici. Né contribuisce a confortare le inquietudini di chi avesse aspettative letterarie la loro struttura per quadri, quasi autonomi nel caso de *Le fatiche di Arlecchino*, invece organizzati e in più stringente progressione narrativa nel caso di *Pierrot alla conquista della Luna* — peraltro a testimo-

nianza di una prima, indubbia evoluzione della scrittura. Si presentano dunque fin dall'origine come sceneggiature, probabilmente assemblate e messe a fuoco da Fersen a ridosso delle riprese, con un grado non elevato di formalizzazione: dattiloscritti qua e là incompleti, frutto di *collage* di copioni diversi (come si vede dalle diverse battute), talvolta in presenza di tormentate varianti; recanti per lo più a posteriori, cioè a penna o a matita, tagli e indicazioni per le inquadrature.

Sganarello e la figlia del re, l'unico dei tre testi non proveniente dal Fondo Alessandro Fersen, ma ancora detenuto dall'erede, è invece probabilmente frutto di uno sviluppo più lungo, nell'arco del 1959: debutta in teatro per un pubblico "ufficiale" il 21 dicembre e viene trasmesso dalla RAI solo sei mesi dopo, il 22 giugno 1960. Nato questa volta appositamente per la scena, la sua stesura stessa è agevolata dall'essere una «libera riduzione da Molière e da antichi racconti italiani» — particolarmente ne è fonte *Le médecin malgré lui*. Per cui fisicamente è l'unico che si presenta come un copione intero e rilegato, anche se frutto, ancora una volta, dell'assemblaggio di redazioni diverse. Ma anch'esso presenta tagli e incongruenze non risolti, evidente frutto di un lavoro in scena, con gli attori; al punto che, esaurito il suo compito di strumento per la scena, prende la stessa strada dei primi due: quella del cassetto.

Questa natura "centrifuga", policentrica, pagana dei tre testi — nel più autentico spirito della "Commedia dell'Arte", è il loro limite, dunque, in questa sede tipografica; ma non può sfuggire come sia anche, in sede teatrale, il loro valore aggiunto. Quanto effettivamente essi rivestirono per gli attori quello stesso carattere strumentale che il "testo" aveva per gli antichi comici, (ri)fondando un antico/nuovo rapporto fra Scrittura e Scena, è proprio parte della sfida di Fersen; e quanto si cercherà qui di raccontare.

“Egregio Direttore”²

mi permetto di sottoporre alla Sua cortese attenzione un progetto artistico, che intendo realizzare insieme ai miei collaboratori nel corso della prossima stagione e che penso possa presentare un notevole interesse per la televisione italiana.

Sto attualmente adoperandomi per la costituzione di una Compagnia teatrale, che assumerà, quale base essenziale dei suoi spettacoli, la forma del MIMODRAMMA.

Ho detto base essenziale, perché in questa nuova forma di spettacolo non sarà esclusa la presenza della voce umana (sia come parola, sia come canto), della danza, e naturalmente della musica.

La Compagnia dei Mimi sarà costituita da una diecina di elementi particolarmente specializzati ed allenati in questa forma di espressione scenica.

Essa si varrà dell'assistenza del M^o Francesco De Crescenzo, per la parte musicale, e farà ricorso di volta in volta ai più illustri nomi della musicologia moderna, dell'assistenza del Prof. Emanuele Luzzati, per la parte scenografica, e anche in questo campo sarà aperta la collaborazione ai più celebri nomi della pittura e della scenografia contemporanea.

L'uso di scenari di nuova concezione, di maschere espressive, di attrezzi e trucchi scenici, renderà gli spettacoli della Compagnia particolarmente adatti alla presentazione televisiva.

La Compagnia dei Mimi sarà in grado di proporre alla TV una collaborazione periodica, in una misura che — su richiesta della TV stessa — potrà oscillare fra una e due prestazioni mensili.

Ammesso che l'iniziativa possa offrire un interesse per l'organizzazione da Lei diretta, io Le sarei oltremodo grato se Lei volesse confermarmi tale interesse e insieme l'intenzione — in linea di massima — di contribuire alla realizzazione del progetto mediante l'assorbimento periodico dei nostri spettacoli da parte della TV.

«In attesa di una Sua cortese risposta», eccetera: la lettera di Alessandro Fersen a Sergio Pugliese, direttore della RAI, in data 20 aprile 1956, si conclude con la formula apparentemente di prammatica. Ma la «cortese risposta», del resto evidentemente annunciata in precedenti *pour parler*, non si fa attendere, perché Pugliese nel giro di appena sei giorni conferma che c'è «molto interesse» di massima; la fiducia nella «collaborazione con il M^o Francesco De Crescenzo», come evidente figura di garanzia; e soprattutto la disponibilità a «esaminare l'even-

² Il carteggio con la RAI del 1956 qui di seguito citato (tre lettere di Fersen – rispettivamente del 20 aprile e del 5 giugno a Sergio Pugliese, «direttore TV», e dell'11 novembre alla «Direzione Generale della Radiotelevisione Italiana» – e una di Pugliese a Fersen del 26 aprile) si trova in CMBA, Fondo Alessandro Fersen, 043.

tualità di riprese dirette, oppure di trasferimento in studio dei Suoi spettacoli, in relazione alle nostre esigenze di programmazione»³.

Dunque l'iniziale proposta di «collaborazione periodica, in una misura che [...] potrà oscillare fra una e due prestazioni mensili», viene prudenzialmente ridimensionata, e con essa l'idea, così come trasparirebbe dal primo progetto di Fersen, di una compagnia espressamente *pensata e formata* già in prospettiva di un lavoro *teatrale e televisivo insieme* (la chiamata a collaboratore di Luzzati, ad esempio, ci lascia la curiosità di verificare, fra le carte che ci ha lasciato, il suo grado effettivo di condivisione ideale e creativa al progetto).

In ogni caso, appare evidente che si tratta da subito di un'idea assolutamente originale, si potrebbe dire quasi rivoluzionaria, che, oltre a coniugare come forse in pochi altri momenti della sua vita, le due anime di Fersen, quella “pubblica” e quella sperimentale; nello stesso tempo, soprattutto, ci appare molto più avanzata di qualsiasi altra proposta conosciuta di “teatro televisivo” — quasi sempre esperito o come semplice oggetto di riporto, quando è registrato in teatro, o, nei casi in cui è girato in studio, come sottoprodotto cinematografico o televisivo. In questo caso un gruppo di lavoro specifico, un'intera compagnia creata su misura si darebbe il tempo di crescere e di sperimentare nuovi rapporti fra cultura teatrale e costume televisivo, esplorando, nello stesso tempo, su scala individuale, il rapporto tra *performance* d'attore e fruizione mediatica. Un progetto analogo — le matrici “francesi” di Fersen ci autorizzano a pensarlo — a quell'idea di teatro nazionale-popolare propugnato dalla grande Regia d'oltralpe, applicato

³ La lettera, su carta intestata della “RAI – Direzione generale”, suona così per esteso: “A conferma di quanto detto Le a voce, Le ripetiamo di vedere con molto interesse la realizzazione del Suo progetto per la costituzione di una Compagnia Teatrale che assumerà quale base essenziale dei suoi spettacoli la forma del mimodramma. È molto probabile che questa iniziativa, realizzata in collaborazione con il M^o Francesco De Crescenzo, possa essere validamente utilizzata anche da noi per spettacoli televisivi. La preghiamo quindi di volerci tenere informati circa gli sviluppi della Sua iniziativa e le date di programmazione relative, perché ci sia possibile di esaminare l'eventualità di riprese dirette, oppure di trasferimento in studio dei Suoi spettacoli, in relazione alle nostre esigenze di programmazione. Qualora come speriamo, vagliata la qualità artistica della Sua iniziativa – della quale per altro non possiamo dubitare e, volta a volta, esaminate le nostre possibilità e necessità di programmazione – ci fosse possibile di fissare una o più riprese, provvederemo direttamente alla stipulazione di un regolare contratto”.

però, originalmente e non velleitariamente, al nascente mezzo televisivo.

Forse proprio consapevole di questa portata del progetto, Fersen, dopo un mese di riflessione, il 5 giugno, non lasciandosi disarmare dalla forma prudentiale della prima risposta, ribadisce la sua idea, e anzi questa volta entra nel dettaglio:

La Compagnia di Mimi, che vado organizzando insieme ai miei collaboratori, sarà in grado di fornire alla TV due spettacoli mensili, e precisamente:

- 1) un "Mimodramma", con accompagnamento musicale, realizzato su un piano d'arte, e
- 2) una "Pantomima" o "Comica", quale sottoprodotto — di più immediato divertimento — per lo sfruttamento integrale del complesso.

La durata di questi spettacoli oscillerà fra i 20 e i 40 minuti.

Il Repertorio verrà scelto tra i temi seguenti:

1. MIMODRAMMI

"LA CHANSON DE ROLAND", una grandiosa rievocazione dell'epica medioevale, con speaker, dialogo, canto, uso di maschere ecc.

Una "COMMEDIA DELL'ARTE" presentata in modo inedito e ricostruita sulla base di ricerche che vengono attualmente compiute di conserva in Italia e a Parigi da nostri eminenti collaboratori

Una "Commedia Armonica" del '500

Una "Sacra Rappresentazione"

"CAINO"

"DAUMIER"

"Una Leggenda Orientale"

"LA CHIROMANTE"

2. PANTOMIME E COMICHE

"TEXAS FOLLIES", edizione ampliata e compiuta di uno sketch-pantomima dello spettacolo "Crazy Show"; in esso "parola, musica e mimica si ritrovano fusi in una composizione esemplare... Le armoniosità delle composizioni mimiche costituiscono la parte più preziosa di queste scene, quella che sa esprimere meglio di ogni battuta e con uno spirito sempre vigile ed efficace le situazioni più sottili e indiavolate" (Massimo Dursi sul "Resto del Carlino").

"LA CROCIERA", altro sketch-pantomima del "Crazy Show" in nuova edizione.

"UNA NOTTE IN TRENO"

"FILM MUTO" ecc. ecc.

Tralasciando qui aspetti non irrilevanti, che verranno ripresi più avanti (la sostanziale applicazione di una teoria generale del teatro espressa qualche anno prima in alcuni articoli su "Sipario" — continuità teorica che significativamente Fersen rivendicherà per tutta la vita;

la evidente prosecuzione di esperienze dirette nel teatro “minore”, come quella del *Crazy Show*; la contezza, a proposito della “Commedia dell’Arte” di «ricerche che vengono attualmente compiute di conserva in Italia e a Parigi») è evidente come la classificazione della “Commedia dell’Arte” come sottogenere del “Mimodramma” — e non il contrario, ad esempio, che pure sarebbe storicamente giustificato — pone Fersen fin da principio nella condizione limitativa di attraversare questa esperienza come, in fondo, la dimostrazione di un teorema.

Salvo poi essere, fra tutti, non a caso, l’unico *exemplum* effettivamente realizzato. E in effetti il carteggio con la RAI si conclude con una terza lettera, datata 11 novembre 1956, in cui ormai i prodotti di riferimento sono diventati *tout court* “commedie dell’arte” e “comiche”:

con riferimento alle trattative fra noi intercorse in merito al progetto di trasmissioni da me presentato a suo tempo ed avente per oggetto tre “commedie dell’arte” e tre “comiche” di ambiente moderno, desidero comunicare a codesta Direzione quanto segue:

dopo avere elaborato, nel corso di una recente riunione a Milano con il Dottor Terron e il Maestro Ballo, un bilancio particolareggiato per queste trasmissioni, sono stato messo al corrente, al mio ritorno a Roma, delle nuove disposizioni restrittive in materia di costo degli spettacoli teletrasmessi: disposizioni, di fronte alle quali il bilancio da noi elaborato a Milano è apparso troppo alto per i previsti 45 minuti di spettacolo.

Dato che il mio progetto si trova in fase avanzata di preparazione e che, in vista della sua realizzazione ho evitato di assumere qualsiasi altro impegno prima per il trimestre ottobre–dicembre 1956, e ora per il trimestre gennaio–marzo 1957, ho pensato di ristudiare a fondo il bilancio già elaborato, alla luce della nuova situazione, e sono giunto alla convinzione che mi sarà possibile operare una riduzione complessiva di Lire 500.000 sulle spese previste, che si limiterebbero pertanto a Lire 2.000.000 per ogni trasmissione.

Tale riduzione può essere operata sulla voce “attori”, sulla voce “costumi e parrucche”, sulla voce “scenografia”. Per quanto riguarda gli attori, farò a meno di alcuni elementi, che avevano lo scopo di arricchire coreograficamente lo spettacolo. Ne risulteranno sostanzialmente ridotte le spese delle prove e anche le spese per costumi e parrucche. Per quanto concerne la scenografia, intendo limitare il numero dei cambiamenti di scena e valermi eventualmente dell’uso del trasparente.

Penso in coscienza di poter proporre tali riduzioni, le quali, ancorché spiacevoli, non incideranno sul livello generale dello spettacolo e sulla sua resa presso il pub-

blico. In cambio, cercherò, insieme ai miei collaboratori, di supplire con l'ingegno e con le trovate più varie al risparmio che si è reso necessario.

Spero caldamente e mi auguro che, con la sopradetta rettifica finanziaria, il progetto possa finalmente essere varato, in modo che io possa ormai impegnarmi a fondo nella sua realizzazione.

“E in questa attesa”, eccetera; non è dato sapere quanto duri questa nuova attesa, ma è probabile che all'altezza di metà novembre Fersen abbia effettivamente già attivato alcuni attori e iniziato le sue ricerche storiche. Come spesso, il capodoglio dell'utopia si arena sulla spiaggia della trattativa economica: anche fatta la tara a un linguaggio necessariamente modellato sulla necessità di ottenere i finanziamenti, apprendiamo infatti due “riduzioni”; la prima, forse un po' enfatizzata strumentalmente, “di alcuni elementi, che avevano lo scopo di arricchire coreograficamente lo spettacolo”; e la seconda, forse più decisiva, sulle voci “costumi e parrucche” e “scenografia”, che forse rende più comprensibile il successivo silenzio di Luzzati su questo progetto, nonostante la sua effettiva collaborazione.

Arlecchino, o le fatiche della comicità

O brutte guardie dai baffi di carbone,
perché tenete il bello mio in prigione?

Luzzati, appunto: Colombina, in significativi versi, oggetto di tormentata elaborazione fin dalle bozze preparatorie a *Le fatiche di Arlecchino*, si lamenta rivolgendosi ad anacronistici gendarmi che sembrano usciti, piuttosto che dall'iconografia classica dei *Balli di Sfessania* di Callot, proprio dalla fantasia contaminatoria e favolistica dello scenografo e *cartoonist* genovese. Sullo sfondo di questa prima commedia di Fersen non sembrano esserci né la filologia italiana di Sansi, Croce, Apollonio, Pandolfi; né la poesia dei simbolisti francesi, ma piuttosto un *collage* di fantasie popolari derivanti dagli almanacchi ottocenteschi o dal trovarobato del teatro all'italiana: operazione televisiva quanto mai — oggi si direbbe nazionalpopolare, forzando una definizione modellata sul teatro che Jean Vilar era stato chiamato a dirigere appena sei anni prima.

La “commedia dell’arte in un atto” inizia in modo metateatrale, bandita dai comici stessi:

Suona tromba! e tu tamburo!
per chi ha l’orecchio duro!
Sono giunti i commedianti
mimi acrobati e cantanti
che con lazzi e giri in tondo
fan ballare tutto il mondo.

Una compagnia significativamente composta di “mimi acrobati e cantanti”, per incarnare davanti agli occhi di “tutto il mondo” (televi-sivo) il sempiterno mito delle maschere; di cui ecco, subito, il prevedibile Argomento:

Su questi assi sgangherati
rivivrà l’antica istoria
dei due dolci innamorati
ormai carichi di gloria.
Arlecchino ha sempre fame
Balanzone ha altre brame...
Vuole in moglie la pulzella
dell’avaro — Isabella;
dell’avaro Pantalone
che non vuol sentir ragione.

La dissolvenza è grottescamente manuale, “*il Banditore scompare portato via dagli Arlecchini*”: questi irrompono come un’ondata di creature “plurali” e, a immaginarle oggi, finanche medievali e buffonesche, ricordando la statura *mignon* dei tre attori prescelti per il ruolo (Giancarlo Cobelli, Vittorio Congia, Lino Robi; del resto, poco più avanti, si evoca ancora una “*scena eventuale dei tre Arlecchini che Pantalone non riesce a picchiare*”).

La commedia si snoda per brevi quadri: dopo il “Proclama del Banditore”, accompagnato dal relativo “Epilogo”, seguono il “Canto di Isabella” (l’innamorata lamenta in versi l’attesa di un innamorato non ancora annunciato), “La dichiarazione di Balanzone a Isabella” (il lamento trova beffarda risposta nella corte gastronomica del Dottore *gourmand*), “La canzone di Colombina” (simmetricamente si sviluppa il lamento d’amore della serva, contrappuntato da Arlecchino che si

candida a lenirlo), "Pantalone corteggia Colombina" (sull'esempio di analoghe goldoniane proposte di matrimonio ad altrettante "serve padrone"), "Arlecchino mago orientale" (beffa giocata ai due vecchi, che vengono ingannati e insaccati come nelle molieriane *Furberie*) e infine una "Scena del banchetto" evidentemente molto giocata sui lazzi fisici, perché gli scioglimenti vi risultano di scarsa comprensibilità alla lettura.

Fra lazzi un po' scontati, spicca visivamente una Colombina-balena bianca, un'immagine ancora una volta favolistica: "*Pantalone entra e si trova dinanzi Colombina enorme, perché ha svolto il suo grembiale per nascondere Arlecchino, stando in piedi sulla sua sedia. Pantalone le gira [intorno] perplesso*".

L'entrata in scena di Arlecchino "*sporgendo dalla parete su cui è affrescato un angioletto*" appare in sottordine, inaspettatamente celestiale, anziché diabolica, come invece ci ha abituati ad aspettarci la secolare storia della maschera: forse una reminiscenza di quell'Arlequin aiutante magico, dalla *batte* fatata, che aveva popolato le tarde *pantomimes* dei Funambules. Qui invece, diversamente da quello, pare quasi far fatica ad animarsi, a staccarsi dallo sfondo: si presenta come un arlecchino suppellettile, un oggetto di *décor* perfettamente intercambiabile con la scenografia, un quadro o, peggio, un motivo della tappezzeria:

La piuma del cappello di Balanzone solletica il naso di Arlecchino, che starnutisce.

[...]

BALANZONE Che artistico vassoio! Grazie, bell'angioletto (*prende la fetta e se la mangia*).

PANTALONE Mi sembra un po' annerito... bisogna dargli una lavata...

COLOMBINA ...di capo. Lo vedo anche da me.

Colombina spolvera la faccia di Arlecchino che ride: Ih, ih, ih!

BALANZONE Che pittura allegra!

Evidentemente non bastavano un paio di spolveratine per ridare lustro all'icona, o un po' di solletico per far sì che un soggetto antico tornasse a spiccare sullo sfondo di un parato sbiadito, seppure con l'illustre *griffe* di Luzzati — anche perché quella stessa maschera, appena dieci anni prima, aveva già risposto con successo a un altro grande investimento di responsabilità, inaugurando la prima stagione

del primo teatro stabile italiano; e, calzando una vissuta protesi di cuoio, era ormai applaudito testimone di questo *revival* in tutta Europa.

È prevedibile, dunque, che la critica (televisiva) non premi l'operazione. La commedia viene trasmessa il 12 febbraio — probabilmente in seconda serata, come il *Pierrot* che la seguirà a breve: una breve recensione, da cui fra l'altro non traspare il carattere fortemente musicale che deve avere la *pièce*, valendosi delle composizioni in forma di ballata di Francesco De Crescenzo — per le quali Fersen conserva gli studi dei testi — prende l'aria di una sbrigativa stroncatura:

la maggior parte del pubblico televisivo crediamo non sappia cos'è la Commedia dell'Arte del '500. E questo pubblico occorre divertirlo non solo con una intelligente ricostruzione, ma con lazzi che in queste *Fatiche di Arlecchino*, non sono stati troppi. Spesso poi l'azione è apparsa abbastanza confusa, priva com'era — in certi punti — di ogni commento. Mediocre ci è apparso l'Arlecchino del Cobelli, diligente ma non comico. Degli altri attori val la pena di citare l'Antonini, il Milli, la brava Ridoni e il Congia. Scarso rilievo, per la mancanza del colore, hanno avuto le scene e i costumi di Emanuele Luzzati. Discreta la regia di Alessandro Fersen⁴.

“Mimi, acrobati e cantanti”

Ma soprattutto passa sottotraccia la cura particolare che Fersen mette nella formazione della compagnia — composta da Giancarlo Cobelli, Roberto Pistone, Maria Grazia Antonini, Guido Stagnaro, Camillo Milli, Relda Ridoni, Lino Robi, Edo Cacciari, Vittorio Congia; cui si aggiungeranno, di lì a un mese, per l'allestimento del *Pierrot*, Nino Castelnuovo, Angelo Corti e Cino Tortorella; in seguito a un lavoro di *casting* che forse, a questo momento, è il processo più emblematico del suo progetto.

Tre infatti sono i fili conduttori che guidano la scelta degli attori da parte di Fersen: il mimo, il cabaret, la televisione.

⁴ “Il dito nel video”, 12 febbraio 1957.

Il primo criterio obbedisce a una ricerca prevalentemente fisica; in un panorama italiano ancora fortemente ideologizzato dal teatro di regia, e conseguentemente dal rapporto col testo, non è facile trovare giovani attori di formazione diversa da quella tradizionale, *political correct*, d'Accademia. Fersen intravede una nuova possibilità nei primi allievi della nuova Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro (in qualche modo all'epoca unica alternativa ufficiale all'Accademia), dove fin dalla fondazione, nel 1951, è istituita la materia del Mimo, affidata al giovane maestro francese Jacques Lecoq.

A questo proposito, interessante è la ricostruzione degli otto anni "italiani" di Lecoq, dal 1948 al 1956, così emblematici di uno scambio italo-francese di teorie ma soprattutto di pratiche teatrali intorno al "recupero" della sedicente "Commedia dell'Arte". Infatti, dopo aver scoperto le maschere e l'utopia di una *comédie nouvelle* con i Comédiens de Grenoble di Jean Dasté (e dunque rientrando di fatto nella eterogenea posterità teatrale di Copeau), Lecoq si trasferisce in Italia dove collabora con Amleto Sartori alla messa a punto delle nuove maschere di cuoio (e dunque, indirettamente, influenzando anche la creazione dell'Arlecchino per Strehler che, come si sa, viene calzato da Moretti solo in un secondo momento); quindi, anche per questo, su richiesta di Strehler e Grassi, partecipa alla fondazione stessa della Scuola del Piccolo di Milano; poi, parallelamente a diversi studi sulla gestualità del coro greco, fa sodalizio con Franco Parenti, con il quale fonda la Compagnia Parenti-Lecoq, nucleo iniziale del gruppo di lavoro de *Il dito nell'occhio*; e infine se ne torna a Parigi, con le maschere di Sartori e l'esperienza della migliore tradizione attorica italiana (Moretti, Parenti, Fo, Durano; ma anche la Magnani!), per fondare la sua celebre École Internationale, il 5 dicembre 1956, pochi mesi, anzi poche settimane prima dello Studio Fersen a Roma⁵.

Dunque Fersen, pur già vocato per le sue precedenti frequentazioni parigine e per le successive esperienze cabarettistiche, è proprio assistendo ai saggi della Scuola del Piccolo che matura l'idea di attingere a questa nuova, emergente generazione di attori, rientrate di fatto in

⁵ È Lecoq stesso che traccia un resoconto autobiografico di questo periodo: v. JACQUES LECOQ, *La geometria al servizio dell'emozione*, in DONATO SARTORI, BRUNO LANATA, a cura di, *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*, Firenze, Centro Maschere e Strutture Gestuali – la casa Usher, 1983, pp. 163–166.

un circuito di scambi teatrali italo-francesi: appena l'anno prima, nel 1956, assiste probabilmente ai due saggi, uno di "Scene dalla Commedia dell'Arte al Teatro contemporaneo", e l'altro, in aprile, più genericamente di mimo, curati da Marise Flash, prima allieva di Lecoq, chiamata a sostituire il maestro dopo la sua partenza per la Francia⁶. Fatto sta che da questa scuola escono Cobelli (che fa appunto parte della prima tornata di diplomati), ma anche Pistone (di lì a poco, il Saul Panzer della serie televisiva *Nero Wolfe*), la Antonini, la Ridoni, Cacciari, Castelnuovo e in seguito Angelo Corti, che proprio in quel 1957 diventa assistente di Marise Flash per il mimo ed è già nella compagnia del *Servitore di due padroni* come servo di scena e riserva *in pectore* di Moretti (la lungimiranza di questo primo criterio di selezione degli attori andrebbe forse valutata anche nel senso di ulteriori scambi avvenuti successivamente fra alcuni di loro⁷).

Naturalmente il secondo criterio di scelta di Fersen è il "cabaret", in omaggio alla non archiviata utopia dei Nottambuli — la vedremo più avanti — ma anche alla ricerca di contributi e idee dal "teatro teatrale", per dirla con Bragaglia, dalla pratica difforme e irriverente dei palcoscenici minori. Così Vittorio Congia viene dal primo cabaret romano (il Bagaglino essendo ancora di là da venire); Camillo Milli, fra l'altro genovese come Fersen, viene dalla compagnia del *Dito nell'occhio*, il più promettente (primo?) gruppo di cabaret italiano del dopoguerra, e dal sodalizio con Fo e Cobelli, proseguito anche al cinema; Lino Robi nel 1964 a Milano sarà fra i fondatori del Nebbia Club, continuatore del celebre Derby.

⁶ V. qui oltre "La maschera fra opulenza e malattia: intervista a Giancarlo Cobelli".

⁷ Sull'immediato, ad esempio, ritroviamo di nuovo riuniti Corti, Pistone e la Ridoni nel celebre *Schweyk nella seconda guerra mondiale* di Brecht (Piccolo Teatro di Milano, 25 gennaio 1961, regia di Giorgio Strehler), di cui il protagonista, Tino Buazzelli, sostiene che "ha un solo punto di contatto con la nostra tradizione. Ed è [...] la commedia dell'arte. Non è forse anche Pulcinella il 'piccolo opportunista delle piccole occasioni che gli sono rimaste' come Brecht dice di Schweyk? E ancora: Arlecchino, Brighella, tutti i rappresentanti, tutti gli archetipi della nostra tradizione teatrale? Schweyk è imparentato con questa grande famiglia, malgrado le enormi differenze; ed è stato partendo da queste differenze e da queste affinità che Strehler e io abbiamo tratto e vagliato quei modi che potevano permetterci di avvicinare questo grande personaggio" (*Schweyk alla seconda guerra mondiale di Bertolt Brecht. Uno spettacolo del Piccolo Teatro di Milano*, a cura di GIGI LUNARI e RAFFAELE ORLANDO, Bologna, Cappelli, 1962, p. 52).

Infine, anche se non da ultimo, Fersen si assicura di avere attori già esperti di riprese. Ma più che le esperienze cinematografiche, specie nella commedia all'italiana, di Cobelli, Milli o Robi, particolarmente significative appaiono oggi le provenienze televisive di due attori, non a caso liguri, Tortorella e Stagnaro, di cui Fersen, con grande fiuto, intercetta le nascenti emblematiche carriere.

Cino Tortorella, di Ventimiglia, sull'onda del successo teatrale del suo personaggio *Zurli, mago Lipperli*, nel 1956 realizza in RAI una trasmissione — forse la prima per ragazzi — di grande impatto: *Mago Zurli, il mago del giovedì*; è il nucleo da cui si sviluppa già nel 1959 la creazione della più longeva trasmissione televisiva italiana, lo *Zecchino d'oro*, piccola grande invenzione proprio in questi giorni riconosciuta dall'Unesco come "patrimonio culturale dell'umanità"; unica trasmissione televisiva al mondo a ricevere questa segnalazione.

Dal canto suo, Guido Stagnaro, genovese, ha già condiviso con Fersen la follia di *Crazy Show* (Torino, Teatro Alfieri, 14 settembre 1954; "rivista da camera" di Fersen, Stagnaro e Federico Caldura, in cui Caldura è scenografo e Luzzati si limita ai costumi; nientemeno che Luciano Berio scrive le musiche; e dove ritroviamo una Marise Flash non ancora insediata alla Scuola del Piccolo) e da tempo si occupa di animazioni per ragazzi; sempre nel fatidico 1959, per la prima volta a *Canzonissima*, fa debuttare con Maria Perego e Federico Caldura un altro "mostro" di longevità televisiva, il Mickey Mouse italiano: Topo Gigio (che non a caso presto incrocerà la strada dello *Zecchino d'oro*).

Dunque, in questo miniciclo della "Commedia dell'Arte", Fersen riunisce anche due fra i creatori più famosi della storia della televisione italiana; probabilmente appunto contando di valersi della loro crescente notorietà, ai fini di una maggiore *audience*; ma forse anche consapevole di contribuire a una fase genetica del palinsesto pubblico.

Reminiscenze francesi, frequentazioni italiane

Non bastassero le considerazioni fin qui svolte, una coincidenza di date ci fa apprezzare il significato della concomitanza del "progetto Commedia dell'Arte" con la nascita dello Studio Fersen per le Arti

Sceniche. In seguito a una rilevante lettera di Fersen al ministro, del 5 giugno 1956⁸ — rilevante perché delinea da subito il progetto di una scuola con specifici riferimenti alla “Commedia dell’Arte” — il Ministero della Pubblica Istruzione autorizza infatti la costituzione dello “Studio di Arti Sceniche”, sito a Roma, in via Margutta 54, con decreto legge del 21 gennaio 1957: ventidue giorni prima della messa in onda di *Arlecchino*, in piena fase di preparazione del copione, se non già di prova.

Il decreto è in parte retroattivo: decorre dall’anno scolastico 1956–57, anche se i corsi inizieranno solo in autunno. Raccogliamo qui, dal primo pieghevole di presentazione⁹, l’offerta didattica: due corsi, “inferiore” e “superiore”, di due quadrimestri ciascuno; “esami di ammissione” alla fine di ogni anno; possibile iscrizione a corsi monografici; collaterali “attività di laboratorio” sulle seguenti “materie di indagine e d’esperimento: Ricerche vocali su piano corale ed individuale (rapporti fra recitazione e canto), Ricerche mimiche per l’espressione individuale e per una coreografia di gruppo, Ricerche di sonorizzazione (musiche di scena, commenti sonori, musica elettronica)” — cinquemila lire la quota d’iscrizione, diecimila la mensile.

Altri aspetti saranno sicuramente oggetto di una specifica ricostruzione — lo Studio Fersen, per la sua longevità e profondità di interessi, senz’altro la merita: fra questi soprattutto, fin dall’inizio, l’istituzione di un “Osservatorio Psicotecnico mirante a determinare le attitudini dell’aspirante allievo attraverso molteplici esami” della durata di otto giorni, pregiudiziali per l’ammissione; e l’iniziale dichiarata continuità col metodo Stanislavskij, “professato secondo adeguati aggiornamenti che ne sveltiscono la struttura e lo rendono più aderente alle esigenze della recitazione moderna”; per il quale comunque sorge un’accesa polemica sulla priorità dell’introduzione del Metodo in Italia¹⁰.

Ma ciò che interessa qui è che “l’insegnamento, impartito dallo stesso dottor Fersen e da uno scelto gruppo di istruttori–assistenti,

⁸ CMBA, Fondo Alessandro Fersen, 019.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ V. ad esempio la lettera di Aldo Rendine, fondatore e presidente dell’Accademia d’Arte Drammatica “Pietro Scharoff”, che vanta di aver introdotto il Metodo in Italia fin dall’anno di fondazione della sua scuola, il 1946 (*ibidem*).

comprende le seguenti materie principali": oltre alla "*Psicotecnica dell'attore* [...] basata sul metodo Stanislavsky", soprattutto per noi

Mimo – Come la psicotecnica tende a dare all'attore il controllo della propria vita psichica in funzione della formazione del personaggio, così il "mimo" tende a dargli l'assoluto controllo del proprio corpo e delle sue possibilità espressive. L'insegnamento del "mimo" preso lo Studio di Arti Sceniche si basa sulla scuola francese ma contemporaneamente si propone di far rivivere la gloriosa tradizione mimica italiana che dal mimodramma latino ha portato alla fioritura della "Commedia dell'Arte".

Solfeggio in movimento – Mira a conferire all'attore il possesso di una tecnica del movimento basata sul ritmo musicale; tecnica oggi indispensabile a un attore completo.

Canto per attori – Tende ad educare la voce dell'attore al canto di scena sulla base di una impostazione che non è quella operistica, non utilizzabile in sede di spettacolo di prosa o di spettacolo musicale non lirico.

Tre materie, giustappunto, per formare rispettivamente "mimi acrobati e cantanti". Tralasciando l'equivoco per cui si ascrive la "Commedia dell'Arte" a una "gloriosa tradizione mimica italiana" — dimenticandone, come del resto è tipico degli anni Cinquanta, lo straordinario portato creativo riguardo la scrittura drammatica — ritroviamo la precipua attenzione a un teatro fisico e in particolare a una disciplina che, all'alba del 1957, richiede ancora di essere virgolettata: il "Mimo".

Quanto all'esplicito richiamo alla "scuola francese", in effetti, sempre nel Fondo Alessandro Fersen si trova un carteggio¹¹ particolarmente significativo, che testimonia l'esplorazione, da parte sua, delle migliori possibilità di tener fede al programma. In una lettera in data 7 gennaio 1958, infatti, nientemeno che Jacques Lecoq risponde cortesemente a una richiesta di Fersen che gli chiedeva di mandargli un allievo come insegnante di "Mimo"; nessuno degli attuali allievi di Lecoq è in grado di insegnare la sua tecnica, visto che l'Ecole Internationale, come già abbiamo visto, è iniziata da poco più di un anno. Per cui poco dopo, il 20 gennaio, lo stesso Lecoq, evidentemente di nuovo sollecitato, fa seguito alla prima lettera consigliando un mimo d'altra scuola, certo Yves Lorel: "il n'est pas un élève a moi. Il a travaillé a-

¹¹ *Ibidem*.

vec Marceau”. Consiglio imparziale e lungimirante: si tratta in realtà di Yves Lorelle, effettivamente allievo e futuro biografo di Marceau, attore dei Comédiens–mimes de Paris, regista, che in seguito sarà autore di saggi sul mimo¹² e a lungo presidente del Centre National du Mime. Ma intanto Fersen ha già esplorato altri canali, perché il 22 gennaio arriva invece una lettera di Jean–Claude Sergent, all’epoca mimo nella compagnia Les 3 Horaces¹³, che gli raccomanda un altro candidato:

nous en avons trouvé un, qui est Chilien et qui possède une excellente technique en même temps qu’une très bonne orientation scénique, puisqu’il a été primé pour son spectacle présenté au cours du Festival de la Jeunesse à Moscou [...] vous pouvez lui écrire à l’adresse suivante: Monsieur Alexandre Jodorowski, pour Monsieur Sergio Vargas.

Come Fersen abbia conosciuto Sergent, non si evince: è un fatto che il francese ha appena lavorato in un curioso film di Alexandre (Alejandro) Jodorowsky¹⁴, un cortometraggio per l’appunto muto che il cileno, a sua volta mimo e quant’altro, da tre anni a Parigi, ha iniziato a girare fin dal suo arrivo e che esce simbolicamente il 1° maggio 1957: *La Cravate*, conosciuto come *Les têtes interverties*, in inglese *The Transposed Heads*. Il 24 gennaio però è Lorelle a farsi vivo: evidentemente contattato nel frattempo da Fersen, scrive per dirgli che non è disponibile prima del 30 aprile; il 21 marzo si rende invece disponibile Sergio Vargas; il 27 marzo Lorelle traccheggia ancora, nonostante Fersen gli abbia offerto 70 mila lire; il 16 aprile Sergent si augura di poter venire a Roma di persona, genericamente, per avere l’occasione di lavorare con Fersen. Ma non toccherà né all’uno né

¹² Fra i quali YVES LORELLE, *L’expression corporelle. Du mime sacré au mime de théâtre*, Paris, La Renaissance du Livre, 1974; Id., *Le corps, les rites et la scène: des origines au 20e siècle*, Paris, Amandier, 2003; Id., *Dullin–Barrault: l’éducation dramatique en mouvement*, Paris, Amandier, 2007.

¹³ E successivamente anche autore: v. JEAN–CLAUDE SERGENT, *Le théâtre fou*, Paris, Tchou, 1982.

¹⁴ Più conosciuto come autore di teatro, poeta, romanziere, sceneggiatore di fumetti, regista cinematografico (*El topo*, 1971, *La Montagna Sacra*, 1973), e oggi finanche di psicanalista *sui generis*, il cileno Jodorowski (1929) ha proprio un esordio da attore e in particolare da mimo, quando al suo arrivo a Parigi fonda con Fernando Arrabal e Roland Topor il movimento di teatro “panico”.

all'altro: alla fine — altra risulta da questo triennio di incubazione — sarà il "milanese" Edo Cacciari a tenere il corso (quattro ore settimanali). Prevalenza delle necessità pratiche, della nuova scuola di mimo italiana o della contemporanea esperienza nel "progetto Commedia dell'Arte"?

A proposito di quest'ultima: mentre Psicotecnica dell'attore (sei ore) resta naturalmente appannaggio di Fersen, e Solfeggio in movimento (tre ore) viene affidato a Liliana Gerace, già attrice cinematografica di De Sica, Germi, Matarazzo, Maselli e in seguito dei *Pugni in tasca* di Bellocchio; Fersen decide di istituire esplicitamente la materia di "Storia della commedia dell'arte", un'ora alla settimana affidata ad Achille Fiocco. Critico e studioso, viene contattato da Fersen, probabilmente, soprattutto per essere direttore della Biblioteca e Museo Teatrale del Burcardo, incarico che ricopre dal 1944 e che onorerà con un'apprezzata politica di acquisizioni fino al 1970 — fra l'altro sarà lui a ricevere da Paolo Grassi, come donazione del Piccolo Teatro, il costume di Arlecchino appartenuto a Moretti alla morte di questi, nel 1961¹⁵.

Quanto più, dunque, la nuova "scuola" (per necessità; ma "laboratorio" per vocazione) parte con i crismi della massima ufficialità — Fersen chiede al sindaco di Roma di presiedere un "comitato di patrocinio" cui aderiscono fra gli altri Paolo Grassi per il Piccolo Teatro di Milano, Sergio Pugliese direttore RAI, Giancarlo Sammartano dell'IDA, Sergio Tofano direttore dell'Accademia d'Arte Drammatica, Paolo Toschi, dell'Università di Roma La Sapienza, Egidio Ariosto presidente IDI — tanto più si trova a competere di fatto con le due scuole "storiche", Piccolo e Accademia.

All'apertura dello Studio Fersen, l'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, presieduta da Raul Radice (succeduto a Silvio D'Amico nel 1955 e rimasto al vertice della scuola fino al 1963) offre un pacchetto di materie in parte superate, che configurano la *performance* attorica come una sommatoria di "abilità", seppur temperata da innesti di cultura generale: Regia, Storia del Teatro, Scenotecnica e Storia del Co-

¹⁵ Fra la sua vasta bibliografia sono da segnalare i tre volumi del *Teatro Universale* (Bologna, Cappelli, 1960-1963), il teatro completo di Ugo Betti (1955), le commedie di Machiavelli (1966) e numerose introduzioni a opere di autori francesi e italiani.

stume, Recitazione, Scherma, Danza, Musica e Canto, Storia della Musica, Educazione della Voce, Trucco e Portamento, Cultura. Se alcuni insegnanti sono di primo piano (Orazio Costa, Regia; Sergio Tofano, anche direttore, e Wanda Capodoglio, Recitazione) e nel triennio in questione ne escono allievi come Carmelo Bene, Eros Pagni, Carlo Cecchi, Ugo Pagliai; i saggi prodotti in quegli anni appaiono invece convenzionali: Molière, Goldoni (1958), O'Neill, Pirandello, Alfieri, di nuovo Molière (1959), Bontempelli, Goldoni (1960). D'altro canto la Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano, di più recente inaugurazione (1951; solo in seguito, nel 1967, passata al Comune, con l'apposizione dell'attributo "Civica"), sforna in quegli anni Ornella Vanoni ed Egisto Marcucci, ed offre ugualmente Recitazione, Danza e Scherma, e, come abbiamo visto, la principale innovazione di una materia che si chiama Meccanica del Mimare, affidata in principio all'oriundo Lecoq, e quindi a Marise Flash¹⁶.

Dunque, in fondo, non è proprio negli stessi contenuti espressi da questo triennio di ricerca che il nascente Studio Fersen può trovare in principio i tratti — le risorse — per differenziarsi dall'esistente?

Pierrot, o la conquista della poesia

Il 26 marzo 1957, alle 22,50, va in onda la seconda commedia della "trilogia": *Pierrot alla conquista della luna*, "commedia dell'arte in un atto", di nuovo con scene e costumi di Luzzati, interpreti Edo Cacciari, Nino Castelnuovo, Giancarlo Cobelli, Angelo Corti, Relda Riddoni, Lino Robi, Guido Stagnaro, Cino Tortorella; accolti sedute stante dal critico come "Teatro dei Mimi", in accordo col progetto di Fersen e insieme con la vicenda ancora una volta metateatrale "recitata, cantata e mimata" che portano in scena (in tivù):

dopo *Arlecchino* e il '600, ecco l'ottocentesco Pierrot e la sua romantica storia, recitata, cantata e mimata dai giovani del Teatro dei Mimi creato da Fersen. In una città giunge il carrozzone degli attori girovaghi, di cui Pierrot fa parte. Mentre i compagni si preparano per la rappresentazione, Pierrot (Giancarlo Cobelli)

¹⁶ Per un panorama delle scuole italiane di teatro dell'epoca, v. *Prima del teatro. Sette scuole per sette modelli*, a cura di RODOLFO DI GIAMMARCO, Pisa, Teatro di Pisa, 1985.

in un angolo osserva, smarrito, la luna di cui è innamorato. Colombina (Relda Ridoni) come sempre un po' civetta, lo invita per burla a un appuntamento. A mezzanotte. Allo stesso appuntamento la donna invita il Capitano Turco (Guido Stagnaro). Pierrot e il Turco si affrontano e ciascuno perde un braccio nello scontro. La luna manca in cielo e il medico, subito accorso, sbaglia nel riappiccicare le braccia. Pierrot, ora con un braccio non suo, di pelle nera, diventa, da buono e umile che era, feroce e cattivo. Picchia Colombina e fugge alla ricerca dell'amata luna. Colombina, improvvisamente innamoratasi di lui, lo insegue nella notte. Pierrot cammina e cammina, finché, alta nel cielo, trova la luna. L'invoca ed essa scende. Pierrot cerca di prenderla con la mano ma la luna gli sfugge, perché la mano usata da Pierrot è quella nera, la mano del capitano. Finché Pierrot capisce e offre alla luna la mano 'buona'. La luna allora scende da Pierrot e resta con lui. L'altra mano? Quella servirà per tenere Colombina, perché "la luna? Bene per la poesia / ma la mano nera anche ci sia. / Una mano che sappia dar qualche sberla / in famiglia è sempre bene averla"¹⁷.

Il *récit* è anche questa volta sviluppato per quadri, ugualmente topici ma, in genere, da un punto di vista narrativo, un po' più conseguenti: ne stanno a testimoniare l'interessante gestazione le due scritture che oggi lo documentano, un precedente *Soggetto* e la *Sceneggiatura*, talvolta significativamente divergenti nella trama.

Quanto alla *Sceneggiatura*, si apre con il primo di questi quadri, "Pierrot alla caccia della luna", che fa da prologo: tutte le maschere sono innamorate di Colombina, ma lei lo è invece di chi non lo è di lei, e anzi sembra defilarsi:

COVIELLO Pierrot!
 OLIVETTA Già, dove è Pierrot?
 ALTRE VOCI Pierrot! Pierrot! Dove si è cacciato?
Cercandolo, gli attori scansano e scoprono sul fondo Pierrot, seduto su una botte, che guarda tutto trasognato l'orizzonte dal quale un chiarore annuncia l'imminente sorgere della luna. Risa generali e burlesche imprecazioni salutano questa apparizione.
 VOCI Eccolo, l'infaticabile! L'insonne Pierrot.

Come già Arlecchino, anche qui l'eroe eponimo sembra materializzarsi "distrattamente"; viene "scoperto" poco epicamente, ma simbolicamente, "sul fondo". La consapevole determinazione, da parte di Fer-

¹⁷ Ritaglio stampa non identificabile (forse da "Le Ore"), in CMBA, Fondo Alessandro Fersen, 084-085.

sen, di questo “affioramento” sfumato e struggente della maschera è comprovata da due tagli: dapprima l’attributo di “factotum della compagnia” per Pierrot, eliminato perché renderebbe troppo reale, concreta la sua maschera; quindi da un taglio più lungo, di un intero lazzo, in cui Arlecchino e Coviello avrebbero letteralmente “sporcato” l’immagine sognante dell’amante della luna:

ARLECCHINO È per te se ci dai una mano.

Gli mostra una pera, Pierrot si avvicina, ma nell’atto di prenderla, la pera gli infarina il viso di nero. Risa generali.

COVIELLO Su, via, bando agli scherzi! Deve recitare questa sera.

Gli porge uno specchietto dal quale esce un getto d’acqua. Nuove risa della compagnia. Pierrot ride gentilmente anche lui e si spruzza di nuovo polvere nera e acqua addosso.

D’altro canto la gravidanza del classico mutismo di Pierrot è più volte evidenziata, qui e più avanti, da didascalie che segnalano il carattere della sua “voce interiore”; lasciandoci però nel dubbio se le battute non accompagnate da questa notazione (in verità molte) non lo siano perché si dà per scontata la loro esecuzione mimata, o invece in quanto siano effettivamente pronunciate dall’attore — del resto, anche Fersen sembra indugiare nell’indecisione; il Soggetto, ad esempio, relativamente alla successiva scena d’amore con Colombina, esplicita il dubbio: “Pierrot parla (voce interiore?)”¹⁸.

Il primo quadro si chiude con il cammeo leggermente misogino di Colombina, armata di una malizia apparentemente di tradizione (“è mamma mia che mi ha insegnato tutto”; “*Arlecchino e Coviello fanno un gran fischio*”), ma echeggiante, più che la commedia cinquecentesca, la cinematografica “commedia all’italiana”:

Guai a chi non ci vuol dar retta,
guai al tipo che ci ignora e che ci schiva,
l’esperienza fa la donna più civetta,
l’età rende la donna più cattiva [...]
Per la donna di trent’anni il più bel gioco

¹⁸ In particolare, per la valenza metateatrale del “mutismo” di Pierrot, rimando al mio “*La bouche en zéro*”. *La maschera di Pierrot o l’innocenza perduta*, in AA.VV., *Storia del candore. Studi in memoria di Nino Rota nel ventesimo della scomparsa*, a cura di GIOVANNI MORELLI, Firenze, Olschki, 2001, pp. 221–231.

è dar fuoco e gettar acqua sopra il fuoco.

Colombina si avvicina a Pierrot, si piega su di lui e solleva la sottana sino a scoprire la caviglia.

[...]

Chi mi ha insegnato a muovere le ciglia?

Chi mi ha insegnato a scoprire la caviglia?

È mamma mia che mi ha insegnato tutto

ed a fare il bel tempo e il tempo brutto!

Arlecchino e Coviello fanno un gran fischio.

E se voglio cacciarvi in un brutto rischio,

beh, mi basta di fare solo un fischio.

A questa scena stereotipa, in tutti i sensi, dove si intrecciano in partenza le vite degli attori e lo spettacolo che si apprestano a rappresentare, succede la "Scena del Turco", e subito, letteralmente, cambia musica:

in questo momento si sente un ritmo marziale accompagnato da sibili e sbuffi: arriva il Capitano Turco con uno spadone che gli regge lo Schiavetto negro. Il Turco avanza in uno strano modo, facendo tre passi, ruotando il torso e facendo una gran risata satanica e riprendendo a camminare.

Inutile sottolineare il carattere di "solfeggio in movimento" di questa *entrée*: irrompe lo straniero, il *coup de théâtre* — si aggiunga che nel Soggetto è questa la prima e unica entrata in cui Fersen adotta la faticosa espressione dei canovacci di tradizione, "in questa": "Arriva in questa il Capitano Turco, con schiavetto negro che gli regge la spada. Con passo marziale quasi di danza orientale, due passi avanti, un giro di torso, una risata spaventosa e avanti". L'intenzione registica, di mettere a fuoco una partitura gestuale e musicale, straniante ("orientale") e riconoscibile insieme, è evidente; così da far passare quasi in sottordine la familiarità di questa forma gergale ("in questa") con la drammaturgia dei comici italiani, e di questo personaggio (lo Schiavetto) con l'omonimo protagonista della celebre commedia di Giovan Battista Andreini¹⁹.

Ed è subito la festa dei "diversi linguazi", qui in fondo non così diversi, anzi, echeggianti le caricature linguistiche di tante turcherie set-

¹⁹ *Lo schiavetto* di GIOVAN BATTISTA ANDREINI (1612), si trova oggi in LAURA FALAVOLTI (a cura di), *Commedie dei comici dell'Arte*, Torino, Utet, 1982.

tecentesche e particolarmente goldoniane, come quella di Arlecchino nella *Famiglia dell'antiquario*:

Mulierà, mulierà, mi de ti odalisc nnamurà!

[...]

Banket por pedanta! Banket por pedanta!

Lo Schiavetto gli mette un banchetto sotto i piedi.

Mi star Capitan Gabinet Mustafà. Mi stara turca et brigantà. Mi gran giganta et macistà! Ti star Odalisc por mi?

Sicché ormai il dado del teatro è tratto, e non c'è più modo di ritornare al pretesto, al metateatro, quando “*Coviello gli porge due biglietti per il teatro*”:

COVIELLO Stara, stara. Pagara due bigliettara per teatro?

Il Turco gli strappa i biglietti e si getta ai piedi di Colombina.

Il quadro si chiude ancora con uno sguardo alla tradizione, a quel lazzo della “boutonomancie” inaugurato forse da Deburau e immortalato da George Sand, ove “*si vede Pierrot che sta interrogando i suoi bottoni come una margherita*”.

Da questa immagine riflessiva, di sapore simbolistico, prende vita il terzo quadro, “Scena d'amore tra Pierrot e Colombina”, che, grazie a una invenzione scenografica di Luzzati, letteralmente “svolge” davanti ai nostri occhi la figura di un dialogo impossibile: di Pierrot (a terra) che parla a Colombina (su una torre) mentre invece aspira alla Luna (naturalmente più in alto di entrambi, e di noi che li guardiamo):

al sorgere della luna Colombina, che era salita sulla scala a sistemare la biancheria stesa ad asciugare, si volge. Pierrot si è alzato in piedi. Una vibrazione musicale percorre l'aria. Colombina lascia cadere uno spezato arrotolato in cima alla scala e si trova tra i merli di una torre.

E se Pierrot ancora non avesse capito, l'esca è la più classica, quell'emblematico *faux-pas* di cui Colombina è maestra:

(*Fra sé*) Se ne va! È proprio stupido! Oh, mi è caduto il velo...

Pierrot raccoglie il velo e si estasia alla sua leggerezza e al suo profumo. Sale le scale e lo porge a Colombina.

Forse Fersen non ignora che quel "velo" è un inossidabile feticcio che ha attraversato le fantasie maschili e le avanguardie del Novecento: partendo dalla pantomima del 1910 di Arthur Schnitzler, *Der Schleier der Pierette*, nello stesso anno Vsevolod Mejerchol'd lo raccoglie e mette in scena *Sarf Kolombiny, La sciarpa di Colombina*; nel 1913 è la volta di Aleksandr Tairov di ricavarci *Pokryvalo P'eretty, Il velo di Pierrette*; e ancora nel 1922 Sergej Ejzenstejn e Sergej Jutkevich ne immaginano, senza arrivare a realizzarla, una nuova versione più intima e osé, *La giarrettiera di Colombina*, in cui Arlecchino e Pierrot sono un banchiere e un *bohémien*.

Contrappuntato dalle voci metateatrali di un Cantastorie e di una Zingara (Nino Castelnuovo e Maria Grazia Antonini), in effetti il dialogo non può essere che un quasi monologo di Colombina, cui Pierrot contrappone per lo più monosillabi, e solo alla fine, alla preghiera di Colombina ("Racconta, come è stato?") cede e si sdilinquisce nella descrizione del suo rapporto con la Luna:

PIERROT	È stato prima.
COLOMBINA	Prima di che? <i>Pierrot si fa pensieroso; sogna e inventa.</i>
PIERROT	Prima di fare in teatro il servo all'italiana... io vivevo lassù... ero a mezzo servizio dalla luna...
COLOMBINA	<i>(trattenendo il riso)</i> A mezzo servizio? E che facevi?
PIERROT	Era ²⁰ bello... Dopo il viaggio per il cielo, all'alba le lavavo l'altra faccia... [...] La facevo divertire... È timida, ritrosa, ma scendeva piano piano... mi si posava sul palmo della mano... e io facevo con lei il giocoliere cinese... La luna ama la Cina.

Non irrilevante appare una seconda versione del racconto di Pierrot²¹, forse meno metateatrale (Pierrot non vi compare più come "servo all'italiana"), ma più archetipica e "notturna", dove un "prima" struggente e concluso diventa un "dopo" eterno e ripetitivo:

PIERROT	Avviene dopo.
COLOMBINA	Dopo che? <i>Pierrot si fa pensieroso; sogna e inventa.</i>

²⁰ Cancellato: "Il lavoro".

²¹ La versione, tagliata nella Sceneggiatura, si legge ancora nel Copione ricostruito da frammenti sparsi (v. qui oltre "Tre Commedie dell'Arte di Alessandro Fersen").

PIERROT Dopo che tutti sono andati a letto e sopra il tavolo non si vede più nessuno io esco... appoggio le mie scale ai tetti... poi ad un campanile... e la raggiungo.

Comunque sia, il racconto non sposta la conclusione di Colombina, che, novella Salomé, chiede a Pierrot la suprema prova d'amore (nel Soggetto è invece significativamente Pierrot ad offrirla):

COLOMBINA Ah! Giocavi con lei? Sì? Bene. E allora portami la luna. Voglio la luna per credere al tuo amore.

PIERROT (*con un inchino*).

COLOMBINA Voglio la luna qui appesa al mio monile.

Quarto quadro ("Il duello"): un'iterazione dell'entrata musicale del Turco ci fa entrare nella parte più squisitamente pantomimica della commedia, lunga e articolata, spesso recante i tratti infantili dei duelli fra "teste di legno", così congeniali all'ispirazione luzzatiana (del resto, dichiaratamente "*il duello si svolge incorniciato in una specie di teatrino di marionette*") e altre volte con un respiro e una circolarità di movimenti addirittura circensi: si vedano i "due giri di parata" o il grido dello Schiavetto, qui operante via via come direttore di pista o come servo di scena, o ancora l'uscita in barella.

Pierrot raccoglie una mazza da terra o la prende dietro una torre. I due duellanti fanno due giri di parata, saltellando e osservandosi a vicenda. Il Turco con lo Schiavetto fa poi un grande inchino a Colombina, che osserva dall'alto della torre. Pierrot lo imita. Poi il Turco si nasconde dietro una delle torri laterali e Pierrot dietro l'altra. Scende Coviello e scende Arlecchino e mettono fra le due torri uno steccato che le congiunge e sul quale sta scritto: "Il Duello fra il Turco e Pierrot". Poi tornano ai loro posti, sulle rispettive torri. Così, il duello si svolge incorniciato in una specie di teatrino di marionette. Il Turco parla in basso allo Schiavetto che non si vede e che gli risponde nello stesso linguaggio incomprensibile, e che lo Schiavetto conclude con:

SCHIAVETTO Seltz!

Il Turco dà legnate, che Pierrot schiva e battono sul legno. I combattenti fanno finte e menano fendenti. Girano il teatrino. Poi il Turco allinea e mette a posto la testa di Pierrot per poter mirare giusto. Due o tre volte si ripete il gioco tipicamente marionettistico, per cui la testa di Pierrot sfugge alla mira del

Capitano. Lo Schiavetto compare e, con mille inchini a Pierrot, lo invita a stare fermo e gli tiene la testa. Finché è Ali Babà [lo Schiavetto] che prende una botta in testa dal bastone di Pierrot. Un colpo sulla testa di Pierrot che fa il morto e poi colpisce il Turco a tradimento. Perduto un bastone, si combatte per il possesso dell'altro. Infine nella mischia il Turco strappa un braccio a Pierrot e quest'ultimo un braccio al Capitano. Le due braccia, uno bianco e uno nero, cadono al suolo. Pierrot si abbandona sul bordo del teatrino. Il Turco scappa ululando. Ordina allo Schiavetto di raccogliere il braccio perduto e lo Schiavetto terrorizzato sbaglia e prende il braccio bianco. Arlecchino e Coviello scendono, issano Pierrot su di una barella, vi gettano anche il braccio nero e corrono via.

La contaminazione dei generi comici non può che approdare, nel quinto quadro, al *topos* forse più classico della "Commedia dell'Arte", quello de "L'operazione"²²; dove il "Dottor" Fersen non resiste alla tentazione cabarettistica ("nottambulistica") di diagnosticare una poco ottocentesca albumina: "Pancreas siccus cum albumin tracce... / Requiescat in pace, requiescat in pace". Ma il reinnesto delle braccia strappate diventa in realtà uno scambio; e il sesto quadro, che racconta "Le gesta della mano nera", ne è la conseguenza narrativa, oltre che un'evidente occasione di virtuosismo mimico:

Pierrot tira fuori una moneta con la sinistra e la mette nel piattino. Ma subito la sua destra interviene, prende la moneta e anche il tozzo di pane ad Ali Babà, che scappa. Pierrot è stupefatto. La sua mano sinistra chiede alla destra le ragioni del suo agire, questa rimbecca, si picchiano.

Ma non è solo contro di sé che Pierrot rivolge la *ubris* straniera della sua nuova mano; grazie ad essa una bisbetica Colombina viene perentoriamente e inaspettatamente domata: "la mano nera di Pierrot ha il sopravvento e lascia andare a Colombina due potenti ceffoni. Colombina va a gambe all'aria e si ritrova seduta per terra"; strano a dirsi, ora la civetta "guarda con uno stupore nuovo Pierrot".

Nel settimo quadro, più romantico e *funambulesque*, "il balletto mimico di Pierrot prosegue con tutta una serie di variazioni comico-

²² Per questo *topos* dell'operazione nelle tre commedie, e in genere nell'opera di Fersen, v. qui più oltre.

romantiche”; è in questo spirito da *pantomime–ballet* che si svolge infruttuosa e asintotica “La caccia alla Luna”, con tanto di ambientazione in un “paesaggio notturno”:

Pierrot si ritrova nel paesaggio notturno fra le torri. La luna sta salendo in cielo. Comincia la caccia. Pierrot stende la mano nera, ma la luna gli sfugge. Egli sale sulla torre e cerca di raggiungerla, ma quella gli sfugge proprio di mano. Pare scherzi con lui: ora compare da un parte della torre, ora dall'altra. Pierrot la implora, si avvicina con leggerezza; sta per ghermirla, ma la luna si fa piccina piccina e ancora una volta riesce a evitare la cattura. Quando lui non la vede, essa gli si posa su una spalla; quando lui si volge, quella con un leggero volo si porta più lontano.

Nella sua frustrante conclusione, è la scena più rappresentativa di questo secondo copione, nonché di quella “Commedia dell’Arte” alla seconda, decadente e postavanguardie, incarnata — ma sarebbe meglio dire disincarnata, sublimata — dal pallore di Pierrot: non può essere un caso che Fersen, relativamente ad essa, conservi l’unica nota di regia²³ e che Cobelli, l’attore chiamato a crearla, la ricordi come la scena più laboriosa, nonostante il periodo limitato, diciotto giorni contrattuali, delle prove televisive.

Qual è dunque, infine, “Il segreto di Colombina” (ottavo quadro)? Un indizio ce lo offre la sua delusione, di fronte all’inaspettata “cristianizzazione” del Turco, il quale “*protende una mano bianchissima, che carezza dolcemente Arlecchino*”: “Non sai neppure dare una sberla... Che turco sei!”

I suoi spasimanti, cioè infine tutti gli attori della compagnia, “*tutti e tre inginocchiati sul tavolo a mani giunte verso Colombina*”, attendono da lei una risposta; ma quella che arriva non è la risposta attesa, contestuale al racconto, ma è anzi una risposta eccessiva e trabordante; “*esasperata*”, Colombina “*strappa il cartello che annuncia lo spettacolo serale*”: “Pappagalli! Non mi sposo! Non recito più! Me ne vado!”. La sua scenata fa esondare la vicenda nel metateatro in modo un po’ forzato; e non rendono meno aspra e inverosimile questa tracima-

²³ V. qui oltre “Tre commedie dell’Arte di Alessandro Fersen”.

zione un "*Dottore mezzo struccato e lo Schiavetto negro, anche lui struccato*".

Così che la chiusura, ottimisticamente intitolata "Pierrot conquista la luna" (nono quadro), vede il nostro eroe riuscire nell'impresa romantica di ghermire il sogno proprio grazie alla sua nuova ambivalenza, di recente acquisizione "chirurgica"; la mano bianca e pura servirà ad avvicinarlo all'impossibile, quella nera e concreta a gestire l'esistente.

Senonché, in controfinale, dalla voce del Cantastorie, ci arriva anche una seconda, meno romantica morale. L'insoddisfazione di Colombina trova appagamento narrativo, quasi a ricordarci che dopo (prima?) della morale dei poeti, arriva quella degli uomini, "sotto" la morale celeste, quella terrestre (salvo apparire, questa seconda morale, più che terrestre, un po' borghese):

La luna, bene, per la poesia,
 ma che la mano nera anche ci sia.
 Una mano per dare qualche sberla
 in famiglia è sempre bene averla.
 Solo così la donna più civetta
 può diventare la moglie più perfetta.
 Prima le busse, dopo la carezza,
 questo insegna l'italica saggezza.

Così che, forse eccessivamente gravati da questo fardello di "italica saggezza", "*i comici dell'arte riprendono il loro viaggio*", senza che neppure stavolta lo stereotipo diventi archetipo, il luogo comune si riscatti e si faccia poesia.

Paradossalmente, un'anonima critica — quasi una fotocopia di quella dello spettacolo precedente, l'*Arlecchino* — contesta a questa indecisione, non tanto l'eccesso, ma il difetto di concretezza:

bene ha fatto Alessandro Fersen presentando il suo secondo spettacolo di mimi a tentare di spiegare ai telespettatori che cos'è stata la commedia dell'arte. I guai sono cominciati con lo spettacolo vero e proprio: perché la Commedia dell'Arte era, a quanto ne sappiamo, molto divertente. Qualità che purtroppo manca alle erudite ma fredde ricostruzioni (oltretutto scarsamente adatte alla televisione, almeno finché questa non potrà contare su un "terzo programma" come quello della radio)²⁴.

²⁴ [s. a.], *Ricostruzione erudita*, "Il dito nel video", 27 marzo 1957.