

Raimondo Guarino

L'ISOLA DI CLAUDIO MELDOLESI.
SULLA «MICROSOCIETÀ» E UNA STORIA
A PARTE CHE DIVENTA NECESSARIA

«*La strana lunga durata dell'attore*»

Nel saggio *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* (apparso in «Inchiesta», n. 67, gennaio-giugno 1984, pp. 102-111), Claudio Meldolesi colse il momento in cui una storia minore e misconosciuta poteva, ragionando su di sé, proporsi come la sfera di una conoscenza necessaria. Seguendo questa intuizione, distillò in poche pagine l'intento di assorbire i comprensivi concetti delle nuove architetture storiografiche. Oltre l'apparente ricerca di un dibattito interdisciplinare su metodi e dimensioni, a distanza di venticinque anni, il testo sulla microsocietà si legge come una geniale coniugazione degli opposti, articolata tra comunità microscopiche, tempi del mondo, tempi del teatro, singolarità dell'attore. Chiamando in causa Braudel e Febvre, mentalità e sensibilità collettive, estensioni globali e tempi profondi, interpellando con passione lo scambio tra storiografia e scienze umane, nel saggio si intendeva precisare e rafforzare il mandato di un riscatto e la coerenza di un'ispirazione: rivelare un terreno, la storia dell'attore, congeniale per i suoi fattori vitali e per i suoi confini costitutivi alla nozione delle differenze umane. Meldolesi non si rivolge alla rivoluzione storiografica consolidata, già minacciata dal conformismo del dogma, per trarne una legittimazione, ma per discuterne le omissioni, e argomentare, nel cuore delle questioni di metodo, visioni e condizioni che gli erano familiari dall'opera giovanile sugli Sticotti (*Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969).

L'esordio del saggio guardava ai suggerimenti di Marc Ferro sui trascurati giacimenti del cinema come fonte storica. Quella cecità si poteva lamentare anche riguardo al rapporto «storia-attore teatrale». Il rilievo di una storia mancante veniva misurato col porre domande

capziose e pertinenti a un capolavoro recente come *Le carnaval de Romans* di Emmanuel Le Roy Ladurie (1979). Perché l'analisi scrupolosa di quell'episodio cruento non aveva istruito un'inchiesta sui «maestri animatori del carnevale», sulle altre accezioni dell'«arte di far spettacoli», sull'eventuale intervento di «specialisti stranieri» (p. 102)? L'indagine di Le Roy Ladurie su Romans nel 1580 aveva smosso, e in un certo senso sovvertito, le visioni egemoni del tempo storico imposte dalla scuola delle «Annales». Lavorando su un tema frequentato e insidioso, e su un orizzonte di tendenziale fissità come il carnevale, aveva proiettato sulle costanti della festa la congiuntura dei conflitti fiscali nel clima delle guerre di religione. E aveva rivalutato nella premeditazione, nella precisione di simboli e ragioni di *quel* carnevale, la densità dell'evento come stratigrafia di una società. Le opzioni dell'analisi della festa, delle sue attuazioni e metamorfosi (che torneranno, nello scritto di Meldolesi, a proposito di *La fête révolutionnaire* di Mona Ozouf, del 1976), toccano un grumo di simboli, di valori e di posture interpretative che sondano sostrati collegati al confronto centrale tra attore e sensibilità collettive. Perciò su quel versante si rilevava il sintomo di una macchia cieca: «l'omissione delle fonti attoriche dal catalogo della storia generale», enunciato che apre il campo e dichiara la posta in gioco nel saggio. Andando a specificare le omissioni nelle aperture e nelle direzioni della nuova storia, si sosteneva che Fernand Braudel avrebbe trascurato «le abitudini dello svago» nella sua nozione di civiltà materiale; considerazione che suggeriva la ridefinizione delle gerarchie degli oggetti d'indagine, e la ridiscussione dell'incidenza dell'effimero nella conoscenza del passato. A questo punto, nel paragrafo intitolato al concetto dominante, *La microsocietà*, l'attore avanzava preceduto da un'altra digressione sulla presenza del mondo teatrale nella narrazione cinematografica. Entrava con una definizione della differenza che racchiudeva, nella sua duplicità, la relazione e la distanza, la somiglianza e l'eterogeneità: «l'attore come uomo simile all'uomo, figura-enigma capace di dilatare il senso del vivere normale» (p. 103).

«L'uomo simile all'uomo»; formula che, se l'avessero letta, sarebbe piaciuta ai filosofi ultimi, agli osservatori dei modelli comportamentali, ai recensori dell'arte post-umana. Meldolesi l'aveva forse tratta dalle sue inchieste sulla Comédie Italienne. Nel saggio *Il teatro dell'arte di piacere* (stampato in «Teatro e Storia», n. 4, 1988; ne ripareremo più avanti), si cita il momento dell'*Arlequin sauvage* di De Lisle in cui Thomassin si rivolgeva al pubblico con queste parole: «Vous n'êtes hommes qu'autant que vous nous ressemblez». L'uomo

simile all'uomo si proponeva come soggetto e oggetto di storia in quanto attore del tempo, esperto delle sue correnti e delle sue fratture. Postulava «una idea particolare di lunga durata, interessante anche gli studi di storia globale». Scaramouche si comporta a corte come un buffone in pieno classicismo. Gustavo Modena «in pieno romanticismo agisce come un illuminista visionario». «Ciò che differenzia l'attore è la sua asimmetria rispetto ai livelli di cultura del suo tempo», la sfasatura tra un «passato vitale» e un «presente spostato». Ma quest'arte dello spostamento temporale si situa nella differenza dell'«organizzazione socio-artistica». L'uomo simile all'uomo richiede la conoscenza «della sua "microsocietà", per metà esterna e per metà interna alla società degli uomini normali» (p. 103).

L'organizzazione socio-artistica delle compagnie si identificava, si costituiva e si evolveva, fino alla dissoluzione, in un processo concreto di durata plurisecolare. «Le compagnie diedero vita col tempo, quasi senza accorgersene, a una loro organizzazione sociale, originale più che anomala, che raggiunse la sua compiutezza tra il XVII e il XVIII secolo» (p. 104). La riflessione sulla «microsocietà», imposta da Taviani in quegli anni di discussioni e scritture, si accendeva e si sviluppava tra l'invenzione italiana della professione del teatro, le famiglie d'arte, e il confronto con le comunità e i gruppi del primo e secondo Novecento. Il valore di rottura del luogo comune storiografico contenuto nel *Segreto della Commedia dell'Arte* di Taviani-Schino (1982) fece convergere su quella soluzione multiforme, eppure «compiuta», duratura ed estesa, l'approfondimento sui portati ideologici e i dati materiali dell'organizzazione comica; indusse a ragionare sul se e sul come una società diversa e «originale» potesse essere spiegata dalle parole coniate per le società «normali» dalle loro sociologie e antropologie. Era la descrizione tentata nel *Segreto* a fornire le premesse dell'identità collettiva corrispondente al concetto, e l'esempio di una cultura a parte, portatrice di una nuova mistura di provenienze e obiettivi eterogenei, modellata primariamente da una pratica che la rendeva avulsa, e che tuttavia implicava una relazione quotidiana coi tempi e gli spazi delle culture attraversate.

Il trattamento e l'adozione della microsocietà nell'articolo di Meldolesi esigono una breve ricognizione. Nel *Segreto della Commedia dell'Arte*, i tentativi di definizione dell'universo delle compagnie erano il risultato di due ottiche distinte e complementari. Da una parte, contro la grande immagine mitica costruita da proiezioni posteriori, la Commedia dell'Arte veniva letteralmente ridimensionata, restituita ai «minuscoli aggregati sociali» (p. 414; cito dalla prima

edizione di Taviani-Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, la casa Usher, 1982), alle «microscopiche società dei comici»; complessivamente ne risultava «un fenomeno culturale dalle minuscole proporzioni» (p. 395). La dimensione era dunque piccola nelle cellule costitutive, limitata nella portata complessiva del fenomeno; e tuttavia implicava una specifica, anche se indefinita, consistenza. Lo sguardo ravvicinato, perlustrando «il mondo delle persone [...] con la sua varietà minuta e multiforme» (p. 399), invitava a indagare le convivenze e le complicità. Nel momento in cui si descrivevano i connotati della produzione di spettacoli e delle «strategie di mercato», appariva «l'elemento che dà ai diversi teatri dei professionisti italiani la consistenza di un fenomeno culturale unitario: questo elemento è costituito non dal semplice commercio del teatro, ma da una vera e propria strategia commerciale che individua e analizza tutte le possibilità insite nella nuova condizione del professionismo teatrale» (pp. 354-355).

L'articolazione e l'estensione delle attività delle compagnie italiane rivendicano la priorità, in termini di appropriatezza e di pertinenza delle implicazioni storiografiche, nel dominio della microsocietà, della «nuova condizione del professionismo teatrale». Ma non ne detengono l'esclusiva. Sono la prova vivente di una mobile persistenza nelle realtà linguistiche e politiche europee. Ma il senso distintivo, caratterizzante e strutturante del termine rispetto alle comunità degli uomini del teatro acquista il rilievo di durata e di ampiezza che il saggio di Meldolesi mutua, fissa ed elabora anche in virtù delle affinità riscontrabili nella costituzione e nei caratteri delle compagnie di mestiere nel teatro moderno. Formazione originale più che anomala, rilevava Meldolesi, seguendo il solco delle argomentazioni di Linton e di Gurvitch sulle sottosocietà e i raggruppamenti particolari. Taviani aveva già indicato nel *Segreto* l'ambiguità della cultura degli attori: autonoma nelle condotte e nelle necessità, costretta al mimetismo sia nell'offerta di rappresentazioni che nell'assunzione di modelli e valori. Attraversando il terreno delle differenze materiali, attuando l'incastro della società originale nelle strutture del quotidiano (tra corti, élites, città e provincia), si toccava l'onda immateriale di un'altra lunga durata che identifica una fase e una modalità del teatro europeo, la separa da ciò che c'è prima della sua formazione e dopo la sua dissoluzione.

Si potrebbe dire che il blocco, il continente, l'ambiente per cui «il comico dell'arte e il Grande attore [ottocentesco] furono cittadini della stessa società», proiettati su territori e accezioni più vasti dopo l'ela-

borazione sulle compagnie italiane, racchiudevano nozioni, connessioni e autonomie analoghe, ridando prospettive alla nozione della «vita teatrale», relegata al di sotto degli studi letterari, recuperando due secoli e più di digressioni erudite sulle storie dei teatri nazionali.

Come scrivere dell'uomo simile all'uomo? Come scrivere di quella sovrapposizione di arte e commercio, di relazioni personali e professionali e della natura delle comunità teatrali? Gli studi che, nel sondare i retroterra delle biografie individuali, hanno toccato saltuariamente il nucleo delle questioni, sono dispersi e incerti nelle diverse tradizioni storiografiche. I contributi più sostanziali sul fenomeno delle compagnie londinesi intorno al 1600 si interrogano sulla differenza/somiglianza con la ragione sociale delle *guilds* professionali. Francis Ambrière, trattando nei decenni dell'egemonia francese sull'Europa teatrale una vicenda di avversione professionale motivata in una parentela infamante, ha intercettato e descritto una rete di gerarchie, di connessioni ed esclusioni tra generi di spettacolo, livelli del repertorio e degli insediamenti e relazioni di sangue e bottega nei capitoli introduttivi delle vite incrociate di *Mademoiselle Mars et Marie Dorval: au théâtre et dans la vie* (Paris, Seuil, 1992).

L'idea della microsocietà poteva coagulare disperse prospettive richiamandosi al prototipo italiano, a definizioni che consentivano di scruutarla, di modellarne l'originalità da dentro e da fuori, nei fatti e nel metodo. «Gli attori, oltre la pratica del teatro, in comune non avevano nulla: né bisogni, né idee, né speranze. A definire il teatro nella società e nella cultura del tempo era proprio la sua indefinitezza» (*Il segreto*, cit., p. 433). Il teatro delle compagnie era «un luogo capace di accogliere, senza omogeneizzarle, una serie di contrastanti opzioni private» (*Ivi*, p. 434). L'uniformità delle regole artistiche (regole che riguardavano la difesa di interessi e spazi comuni, i rapporti tra le generazioni, le modalità dell'apprendimento e del tirocinio), la scarsa formalizzazione e le variabili gerarchie, l'intreccio e la contraddizione tra relazioni familiari e comunità di mestiere crearono un ambiente che consentiva «la separazione dell'esterno dall'interno» (*La microsocietà*, cit., p. 104). La conclusione della *Prima premessa* riconosceva l'ambito microsociale come «organizzazione funzionalizzata a produrre la diversità "artistica"». Meldolesi coltivò le rivolte e le ferite interne alla chiusura della professione teatrale, essenziali per capire le differenze e le risorse della creazione. Ma la sua rivendicazione di una storia omessa parte dal ribaltamento del mondo piccolo del teatro nei tempi e negli spazi della storia generale, nel lin-

guaggio, nelle estensioni e nelle durate impersonali della nuova storiografia.

Per evitare di «fare una metafisica» della nozione di microsocietà, si doveva risalire dalla storia particolare alle «storie strutturali». Il riferimento a «Braudel e alla sua scuola», nel paragrafo centrale *Nei tre secoli*, prendeva le mosse dall'impatto degli «artisti del mercato [...] sulle città seicentesche e sulla vastità del territorio europeo». Le storie strutturali proiettano il fenomeno delle compagnie italiane sulla scala macroscopica degli Stati e dei mercati continentali. Auspici erano gli interventi di Braudel sulla diaspora dei modelli italiani in *L'Italia fuori d'Italia* (apparso nella *Storia d'Italia* Einaudi, nel 1974); e soprattutto la dilatazione degli scambi raccontata, con esplicite aperture agli insediamenti dei teatri nella topografia della città moderna, negli ultimi capitoli di *Le strutture del quotidiano*, primo volume (1967) di *Civiltà materiale, economia e capitalismo*. Sia il nomadismo che gli stanziamenti nelle sale dei centri abitati, insomma la produzione del pubblico pagante, oltre le perduranti committenze signorili e mecenatizie, richiedevano conservazione e modificazione degli strumenti e del repertorio. L'offerta degli attori professionisti era «incalzata da una domanda variabile nello spazio e nel tempo». Identificando nelle cose un blocco cronologico e geografico che corrispondeva all'organizzazione delle compagnie italiane tra l'ultimo scorcio del Cinquecento e il XIX secolo, constatando la ramificazione del commercio di spettacolo, si tracciava nei tre secoli un ipotetico schema dei tempi del teatro moderno, orientato dalla tripartizione suggerita da Braudel (dall'esordio dottorale di *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*) tra avvenimento, congiuntura, lunga durata: il tempo brevissimo degli spettacoli, il tempo intermedio dei modi di produzione, il tempo ripetitivo e fondamentale «delle abilità, che non possono nascere solo con il tempo degli spettacoli, e con la durata dei modi di produzione [...] e di cui è impossibile fissare una data di origine» (p. 106). Ma lo schema tripartito rischiava di rivelarsi a sua volta «poco utile e metafisico». Si recepiva allora l'indicazione del saggio di Braudel su *Histoire et sociologie* del 1958, la salvatrice evidenza che «ogni realtà sociale sceerne il suo tempo storico o le sue scale temporali», con l'apertura al «ritmo» e al «respiro» delle storie particolari. Qui interveniva una correzione determinante, protesa alla drammatizzazione della memoria intrinseca al mandato professionale dell'attore moderno, alla sua arte della somiglianza. «L'attore cammina al fianco degli uomini normali, condizionato dai loro impulsi momentanei [...]. L'attore, che da sempre

ha posto il suo banco di mercante sulla piazza delle emozioni, a questo riguardo possiede una sapienza superiore, di lunga durata» (p. 106). Quest'altra lunga durata era scandita da una conoscenza in dote a qualcuno, all'attore come abitante di un mondo a parte, di un tempo spostato, ma orientato alle emozioni dei suoi simili.

Singularità dell'attore e vita affettiva del passato

Che cosa cambiava e aggiungeva, nel rapporto «storia-fonti attoriche», la proiezione su vasta scala delle dinamiche microsociali? E reciprocamente, che cosa insegnava quella società originale alla conoscenza delle società del passato? Sorgevano impegnative domande di funzione e di contesto. «Quale fu il bisogno collettivo che spinse le società occidentali a darsi una società specializzata nell'intrattenere?». Come comprendere il «mandato sociale» dei professionisti? Sollecitata da questi interrogativi, l'adozione critica della scansione dei tempi storici imbocca una direzione ulteriore: la singularità dell'attore e la sua relazione profonda con le sensibilità collettive.

L'appiglio più solido per rispondere è fornito dal nostro mestiere di storici del teatro. Quasi tutti i documenti sull'attore ci mettono sotto gli occhi delle individualità *sui generis*. L'attore è un individuo notevole sia in scena che nella vita, sia che si dedichi alle sue relazioni private, sia che corra per il mondo a esibire i suoi fantasmi: nessuno studio sull'attore può eludere lo spazio biografico. Perfino la sua socializzazione, la sua appartenenza alla microsocietà – all'opposto che nelle società normali – gli impone di restar fedele a una singularità di comportamento; la singularità è l'elemento dell'attore [p. 107].

Meldolesi cerca tenacemente nei poteri e nei sintomi di questo «elemento» la corrente tra il mondo chiuso della professione e le società dei «normali». Nei «molteplici processi di adattamento alle società degli spettatori» si rinviene una progressione costante nei tre secoli delle compagnie: «l'attore si professò sempre più individuo, sia come comico [...], sia come uomo». Rispetto alle «strutture psicologiche collettive», l'attore chiamava in causa «l'insieme dei rapporti individuo-società» e appariva come l'interprete del «passato che serve per arrivare a sfiorare i movimenti delle mentalità» (p. 108). Il ricorso a Braudel esplora su questa linea un versante in ombra, ai margini e in un certo senso alle fonti delle sue categorie. Bisogna soffermarsi, nel riattivare questo discorso sul metodo, denso di asserzioni e

scorci, di accelerazioni e svolte, di incisi e aggiustamenti, nel luogo in cui lo storico dell'attore, «in debito nei confronti di Braudel e della nuova storia» (p. 105), ricomponi i fattori della storia generale alla luce del caleidoscopio del mondo piccolo del teatro. La verifica dell'efficacia dello strumentario braudeliiano illumina un aspetto del debito di Braudel nei confronti di Lucien Febvre. Nella chiosa alla *Seconda premessa*, Meldolesi si dirige verso lo scenario in cui l'efficacia mimetica e organizzativa delle comunità teatrali induce «ad approfondire la conoscenza dei *livelli intermedi* fra civiltà materiale e sensibilità sociali» (p. 105, corsivo nel testo). Nel paragrafo *Gli attori e le storie*, il termine «mentalità» viene ricondotto alle variazioni di Braudel sulla lunga durata come «frutto di lontane eredità» e requisito delle *civilisations* (in particolare nell'Introduzione a *Le monde actuel*, 1963). Invitando a considerare, oltre agli «attori-simbolo» che impersonano il «meraviglioso sociale», anche «l'attore qualsiasi», si affaccia l'asserzione che «quella strana lunga durata dell'attore, tessuta alla base da costanti antropologiche, offre poi l'uniformità di una pietra di paragone allo studio delle modificazioni di sensibilità. Il tempo non modifica la natura delle emozioni, ma le loro combinazioni e la coscienza che se ne ha. Il teatro, in questo senso, è una specie di laboratorio d'analisi» (p. 109). Il fare dell'attore richiede ripetutamente accezioni speciali della lunga durata. Alla nota 15, si dichiara che «riferimento principale, entrando nel dominio della sensibilità, è stato il saggio di L. Febvre, *La sensibilità e la storia*». Si tratta di *Comment reconstituer la vie affective d'autrefois? La sensibilité et l'histoire* (uscito in «Annales d'Histoire Sociale», III, 1941), testo notissimo e sconosciuto, breccia nel muro tra conoscenza del passato e «mercato delle emozioni».

Il saggio di Febvre conteneva in sé, oltre l'invito a pensare alle risorse e agli strumenti del «contagio» delle emozioni (termine destinato a larga fortuna negli studi sulle «rappresentazioni collettive» tra menti e corpi), traiettorie inesauribili, e nello stesso tempo intrise della ferocia dell'epoca. Le righe conclusive dello scritto del 1941 testimoniano la deflagrazione delle forze emozionali compresse dalla meccanizzazione e dalla violenza delle istituzioni totalitarie, con accenti che dimostrano, oltre alla percezione precisa e dolorosa della «sensibilità» contemporanea, il probabile interesse per le ricerche del Collège de Sociologie e per il surrealismo, la reazione all'estetismo di massa nazista e agli aedi della violenza rigeneratrice. E anticipano le pagine della *Dialettica dell'Illuminismo* di Adorno e Horkheimer (1947) sulle mitologie del nuovo irrazionalismo. Evocando quella potenza catastrofica, in-

combente, Febvre ribadisce con l'impeto di un'emergenza la preoccupazione ricorrente nei saggi sul concetto di *civilisation* e nell'intervento su *Histoire et Psychologie*, scritto per l'*Encyclopédie Française* nel 1938, protesi al vitale sconfinamento della psicologia nella ricostruzione delle istituzioni e dei sentimenti collettivi. Febvre stilava anche un inventario provvisorio delle risorse del ricercatore avvertito su quei versanti: documenti «moralì» (gli archivi giudiziari), iconografia, letteratura. Fonti obbligate quando le domande sulla lunga durata si spostano dai settori del clima e della storia economica in cerca di altre sostanze, come accade nelle pagine di Braudel sulla lunga durata delle *civilisations*, nell'Introduzione a *Le monde actuel*, che Meldolesi richiama nelle righe e nella nota precedenti al *focus* sulla sensibilità. Il capitolo introduttivo di *Le monde actuel*, dilatando il raggio d'attenzione dei saggi canonici sulla lunga durata alle continuità strutturali delle *civilisations*, citava i pochi esempi necessari e innovatori nella descrizione delle culture. Dopo un accenno al saggio di Tenenti su *Le sens de la mort* (*Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, uscito in italiano da Einaudi nel 1957), Braudel riconosce all'*Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) di Foucault il valore di un contributo decisivo (totalmente eterogeneo rispetto all'officina delle «Annales») nel penetrare lo «spessore originario» (la formula è nell'opera di Foucault) delle civiltà, nel dichiarare le divisioni e le pressioni che generano l'accettabilità e la discriminazione dei comportamenti. Braudel rendeva omaggio, nelle sue coordinate, a una storia anomala che batteva il versante dell'anormalità, dell'esclusione, della patologia, cioè delle identità discriminate. Posso qui solo accennare a questioni cruciali, per le quali l'audacia di Meldolesi, la sua convinzione della potenzialità di questa «storia particolare», dovrebbe costituire un segnale costante alla consapevolezza della ricerca teatrale. Foucault non lanciò soltanto concetti e formule come il «disciplinamento» o la «tecnologia politica dei corpi», derivati dall'analisi dei discorsi e dei centri di potere. In parallelo alla ricognizione dei dispositivi della clinica, della psichiatria, della reclusione, raccolse una massa critica di documenti di casi giudiziari o di pratica psichiatrica che alimentò i corsi al Collège de France degli anni Settanta, e che produsse uno scritto breve ma essenziale sul rapporto tra sedimentazione degli archivi, dispositivi istituzionali e conoscibilità dei casi umani segnati dall'irregolarità e dall'internamento. Intendo riferirmi a *La vie des hommes infâmes* (apparso su «Les cahiers du chemin», n. 29, gennaio 1977, e raccolto in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard Quarto, 1994, vol. II, pp. 237-253), testo introduttivo a un'antologia progettata che si trasformerà nella collana «Les vies parallèles» di Gallimard, e

poi nel volume sulle «lettres de cachet» *Le désordre des familles* (Paris, Juillard/Gallimard, 1982). Seguendo il filo del richiamo a Febvre, si penetrano i corridoi separati in cui le negazioni costitutive delle civiltà si leggono nei residui e nelle meteore delle eccezioni.

Il perno intorno a cui ruota il saggio sulla microsocietà non è la funzione né il significato sociale del teatro come settore d'interesse e verifica per lo storico o il sociologo, ma il conflitto bifronte, costellato di eccezioni e rivolte, tra la comunità degli attori e le comunità in cui opera, e tra gli individui della microsocietà e il loro mondo a parte. La lettura di Braudel in Meldolesi ricerca coordinate e reagenti per rivelare, secondo un termine ricorrente nei suoi interventi, la *contrainte* specifica della condizione dell'attore, il senso del teatro come luogo di crisi e di rivelazione. L'insistenza sui livelli fondamentali delle «civiltà» (che tornerà a chiare lettere nel saggio *Ai confini del teatro e della sociologia*, del 1986; vedi oltre), sulle correnti della sensibilità e della divisione tra normalità e patologia, forniva nelle analisi delle società impulsi e parabole alla storia minore, limitata ma profonda, del mondo separato.

Il terreno della singolarità apriva altri orizzonti delle configurazioni interdisciplinari. Dal punto di vista di Braudel, la sociologia aveva offerto alla storiografia modalità euristiche e quadri di sistema, paesaggi di sincronia proponibili all'analisi delle comunità umane, consoni alla definizione del tempo profondo. Ma anche la relazione storia-scienze sociali poteva guardare ad altre influenze. Dalle inchieste delle scienze sociali sulla vita dei ceti subalterni perviene allo stile e all'attenzione della scrittura storica la scala ravvicinata dei *case studies*, che avrebbero investito, nei decenni di affermazione della nuova storia, l'andatura e le gerarchie d'attenzione della «microstoria». Nei *case studies* la possibilità di formulare paradigmi e descrivere sistemi postulava l'inchiesta su singolarità atipiche ed estreme. Il confronto tra lo storico e l'attore prospettava un caso estremo, un confronto diretto tra esploratori e attori del tempo, arricchendo il generico ritorno della singolarità nel *focus* della storiografia.

Anni prima, Meldolesi aveva ricostruito nelle biblioteche e negli archivi europei la storia familiare nascosta nella penombra di un teatro immigrato. Fabio Sticotti, Ursula Astori e i loro figli, «comici involontari», borghesi rifugiati e attori pentiti nell'irregolarità tollerata della troupe italiana, avevano combattuto in termini personali la lotta di Luigi Riccoboni contro il «paese stretto» (Taviani) della professione. La biografia familiare degli Sticotti si dipana sul filo della denegazione del mestiere, e delle trasfigurazioni incorporee nel pateti-

co letterario. In quella ricerca, il primato delle compagnie italiane, delle loro alchimie di difesa ed espansione, era apparso tramutato nella parabola discendente di una razza, nella perdita d'identità e di realtà di un'appartenenza riluttante.

Sradicamenti

Carlo Antonio Bertinazzi «Carlin» è al centro, anzi alla foce del saggio *Il teatro dell'arte di piacere* («Teatro e Storia», n. 4, 1988; ma una parte era apparsa come inedito nel *Segreto* di Taviani-Schino), dove l'attore «tutto corpo», occupando il teatro di follia che secondo Diderot era la scena degli Italiens intorno al 1750, «predispone la scoperta ottocentesca dell'individualismo scenico». Carlin è la figura della seduzione dissimulata nell'immagine pubblica dell'attore imborghesito. I riflessi di Bertinazzi si ricompongono in corpo d'attore nelle pagine del saggio *Arlecchino, il papa e i gesuiti* (in *Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989, vol. I, pp. 393-407. Ma il convegno di cui quel volume raccoglie gli Atti si tenne nel novembre del 1982). Bertinazzi è il padre di famiglia visibile dietro la proiezione del *Bourru bienfaisant*, il carattere creato da Goldoni, frequentatore della casa parigina di Carlin; è un esempio dell'*honnête homme* e dell'attore europeo testimoniato dagli spettatori illuministi; ma è anche il ritratto dell'ambiguità sessuale raccontata da Casanova, smascherata dai gesuiti nel coltivare il sospetto dell'affinità-complicità con il papa antigesuita Ganganelli (Clemente XIV). Nei riflessi contemporanei e ottocenteschi (fino a Balzac) riappare la corrente energetica ed erotica del suo corpo scenico. «Tutti questi elementi, queste schegge artistiche, tendono a convergere, acquistano un senso per noi solo se ripensiamo all'esperienza novecentesca degli attori indipendenti» (*Arlecchino, il papa e i gesuiti*, cit., p. 405). Questo è il calco della soggettività attorica disseminato nelle tracce, decomposto nel tempo, ricomposto nelle prospezioni e nelle ricostruzioni dello storico, percepito come anticipazione delle indipendenze attoriche di epoche posteriori. Nell'arco esistenziale della biografia irrompe una memoria trascendentale, rispondente alle abilità e alle direzioni della tecnica recitativa, che plasma l'accumulazione dei resti, che mostra ciò che non vedremo mai: il rapporto di Bertinazzi con il suo pubblico, con i suoi spettatori. Si realizza l'empatia tra i necessari anacronismi della storiografia e il senso del tempo nell'azione teatrale. La visione di Carlin diventa l'e-

sempio del recupero della singolarità dell'attore nella storia immobile delle abilità, attraverso scie e affinità al di fuori del tempo. Scrive Meldolesi, ancora nel testo su *Arlecchino, il papa e i gesuiti*:

Ritengo che, a monte degli spettacoli contingenti, della durata più che decennale dei modi recitativi e dell'ancora più lenta scansione delle epoche teatrali, l'esperienza scenica ci offra delle costanti che, per pratica necessità, rinascono di continuo e irregolarmente quasi allo stesso modo: i meccanismi di attrazione del pubblico, il rapporto fra precisione e tensione, gli istanti della teatralità, ecc. Tutto ciò può collegarci attivamente con il passato, ovvero può collegare il senso attuale di quelle costanti con il cumulo dei reperti attorei rimasti. [...] Il discrimine è nel modo in cui ci si specchia nel passato trascorso. La storia non aneddótica [...], mettendo l'esperienza del presente al servizio delle diversità del passato, cerca di sfrondate l'inessenziale dalla documentazione dei testimoni oculari [pp. 403-404].

Lo scritto su Carlin e il papa muove dall'escursione nell'emisfero arlecchinesco del saggio di Macchia sull'abate Galiani (apparso in *La caduta della luna*, 1973) per concludersi nel segno delle «tolleranze più o meno oscure» del Settecento di Foucault, che Meldolesi citava alla lettera da *La volonté de savoir* (1976), primo volume della *Histoire de la sexualité*. Il corpo di Bertinazzi rimbalzava dal contrappunto di moralismi e oscurità della biblioteca di Macchia al dossier di censure e compromessi annidato nello spessore di una civiltà.

Se si procedesse a un'analisi stilistica della scrittura di Claudio Meldolesi, si rileverebbe, nella gamma dei tempi verbali, la frequenza dell'uso del passato remoto. Tempo delle decisioni, dei rifiuti, o del predicato che afferra e dichiara uno stato di cose. Lo storico, nella sua «storia particolare», deve credere in un tempo oggettivo, superando i segmenti e le misure già note. La «strana lunga durata dell'attore» è il fondale dove si profilano le singolarità, dove si rincorrono riesumazioni e presagi, dove si avvicendano e differenziano le generazioni. La dimensione della memoria pratica è il tempo lungo contrapposto all'effimero. Nelle riflessioni ulteriori sui tempi del teatro, un'eredità incorporata individua «la condizione culturale dell'attore come specie». Nell'elemento di quella eredità l'attore arriva a toccare le sensibilità collettive fino «alla sensibilità dello storico».

Insieme alle varianti dell'arte personale, si accumulano delle eredità nei corpi dei recitanti: è l'elemento culturale della condizione dell'attore come specie, in perenne contrasto con la logica dell'effimero attorico. Giungendo fino a noi, dunque, questa memoria del corpo dell'attore si offre alla sensi-

bilità dello storico, educandola a ri-pensare [*L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, «Teatro e Storia», n. 7, 1989, pp. 199-214, la cit. è a p. 204].

Come raccontare le varianti e le singolarità in questa profondità di campo? Nell'opera maggiore sui *Fondamenti del teatro italiano* (1984), Meldolesi adottò categoricamente il ritmo delle generazioni come periodo intermedio della differenza nell'appartenenza. La sensibilità dello storico si esercita, muovendosi nell'«elemento culturale della condizione», nelle fratture e nelle scissioni che delineano traiettorie e spostamenti, affermazioni e patologie dell'individualità. Nel libro scritto con Taviani su *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento* (Roma-Bari, Laterza, 1992), il teatro «psicolabile», il «teatro come luogo delle scissioni personali» del primo quarto del XIX secolo, dilaniato dalle polarità tra nuclei familiari e membri senza famiglia, tra figli d'arte e attori borghesi, tra generi classici e generi «abietti», si illustrava in una galleria di esempi traumatici. Per conoscere quella stagione si dovevano visitare la tragedia familiare di Petronio Zanarini e l'«evento contrassegno» dello «scannamento» (un «sanguinoso sacrificio») di Francesco Lombardi, attore dall'atletismo trascinate, che conobbe il declassamento morale nell'ascesa sociale. In questi ritratti della disfatta personale riemerge la necessaria patologia delle condizioni incorporate, della frattura tra «condizioni del mestiere e attitudine mentale». La riflessione sull'«attore come soggetto antropologicamente sradicato», a proposito di Francesco Augusto Bon, identifica un terreno di marginalità consapevole e dinamica con la similitudine della banderuola, «congegno declassato dall'etica borghese a emblema della volubilità, ma atto a simboleggiare il segreto dell'arte drammatica italiana, la follia che sa rimanere attaccata alla terra» (p. 237). Anche nella disamina ottocentesca, Meldolesi si premuniva contro i rischi del «metafisico». Rinnovando il sospetto per le sistemazioni concettuali, a proposito della «cultura dell'attore», esprimeva la difformità di cultura e pratica in riflessioni decisive per il riversamento delle identità collettive nella materia biografica, dedicate alla diaspora delle compagnie, e agli aspri dislivelli del repertorio e delle sedi dello spettacolo negli anni Trenta dell'Ottocento.

Quando si parla di cultura dell'attore il discorso rischia di imbizzarrirsi nel metafisico. Il concetto antropologico di cultura è indispensabile per poter considerare gli attori una specie di popolo, ovvero di una comunità dotata di una memoria e di una lingua sue proprie, nonostante la variabilità dei suoi insediamenti; ma abbagliato da questa prerogativa, lo studioso è poi automaticamente portato a identificare l'ambito della cultura con l'ambito della pro-

fessione, e a sopravvalutare il valore della coscienza, laddove la cultura dell'attore di fatto è un valore virtuale e comunque non coincidente con l'identità di chi recita. Un attore è tale in quanto vive recitando e non in quanto è partecipe della cultura dei suoi simili; non si spiegherebbero altrimenti i lunghi periodi di mancanza di solidarietà fra i comici [p. 246].

Si aprirebbero qui questioni di metodo e terminologia, a fronte dell'evidente ambiguità (che non vuol dire contraddittorietà) tra l'accezione di cultura come strumento dell'osservazione del gruppo umano e come insieme di requisiti pratici e mentali che ne sostanziano la coesione. Il fatto che Meldolesi intenda la solidarietà culturale anche *in re* come coscienza collettiva della «condizione», oltre che dall'ultima frase della citazione precedente, traspare anche, qualche riga dopo, dall'asserzione che, in quegli anni Trenta del XIX secolo, «l'elastico della cultura dell'attore doveva essersi assai allentato». L'uso dei concetti e la loro difficile configurazione (identità, professione, pratica, cultura, condizione) interrogano l'oscillazione dell'identità culturale nei tempi, nei fatti e nei soggetti. Ma al ritratto dello storico, nel varco tra professione e cultura interessa altro. Quando il gioco dei concetti scende nel profondo, si arricchisce anche la cognizione dei fattori umani. In quella pagina si manifesta, nell'andamento di una distinzione incontestabile, l'istinto vitale dello studioso attratto dalle crepe, dalle fratture che attraversano e contornano esistenze, dal risultato e dalle diagnosi delle «scissioni personali». Se ci spostiamo in avanti di qualche decennio, il contrasto tra professione e cultura, tra condizione e coscienza, abbandona le reclusioni e i sacrifici degli sradicati nella gabbia del teatro e diventa un vocabolario atto a spiegare gli anormali che chiamiamo Maestri, o Padri Fondatori, fuorusciti, eretici o esterni all'ambiente teatrale in mutamento. Nella dimensione del racconto storico, «lunga durata», «sensibilità collettive», «strutture del quotidiano» retrocedono verso lo sfondo, lasciano campo ai dilemmi della pratica, della memoria, della coscienza. Campeggiano come un repertorio d'iconografia concettuale su cui incidere ritratti nel teatro, tra indagini sulle culture e differenza umana.

A conclusione della casistica delle generazioni ottocentesche, Meldolesi collocava un viaggio nei generi e nelle traiettorie difformi del «teatro dell'isola», negli episodi della recitazione siciliana che avrebbero suscitato nella separatezza, nell'«indipendenza spirituale» (Gramsci), i presupposti di una «rivelazione mondiale» e del «futuro regionalismo teatrale italiano». Guardando a quella concentrata e

nascosta abbondanza, alla dismisura tra la povertà delle strutture e la ricchezza dei fermenti, risaltava una sensazione consona agli assalti del passato recente. La diversità dei teatri era un sintomo di salute. «Per noi che nel nostro secolo siamo stati figli e un po' padri della rottura teatrale degli anni Settanta, ciò costituisce una certezza, seppure di difficile spiegazione» (*Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, cit., p. 313). Nel racconto dell'isola, la spiegazione coincideva con la galleria delle eccezioni. «Fu il *quid* della differenza umana che determinò in ultima analisi la differenza teatrale» (*Ivi*, p. 308).

Dopo i tre secoli

Nell'innervazione dei teatri europei, nel tempo profondo delle sensibilità collettive, le fonti attoriche si affrancano e si moltiplicano, e danno corpo alla difficile declinazione delle memorie. Moltitudine che richiede dedizione e precisione. Ritorniamo, per concludere, al saggio sulla microsocietà e al suo epilogo. Specularmente, rispetto all'esordio sul teatro come orizzonte misconosciuto e sulla rimozione dell'attore nella storiografia della festa, le ultime righe del saggio apparso su «Inchiesta» mettevano in campo, nuovamente e oltre i tre secoli, il valore della conoscenza particolare.

L'attore, quest'uomo che vuole essere conosciuto con precisione come persona, e come idea di persona, chiede che gli si dedichi uno sguardo tutto suo, radente i fenomeni. [...] Il sociale determina l'individuale, ma anche l'individuale non è ininfluente. L'attore, individuo per eccellenza, ha un punto di forza che contrasta le sue servitù: mentre dall'individuale si può risalire al collettivo per coglierne nuove profondità, il collettivo non può che spiegare i contorni dell'individuale [p. 110].

Di fronte al goffo esibizionismo dell'attore contemporaneo, vedovo della microsocietà, nei contesti mondani, Meldolesi riconosceva nuove emancipazioni per «responsabilità personali», e il ricorso di antiche appartenenze opposto alle nuove servitù. La questione, dopo i tre secoli, non era mutata. Erano mutati le condizioni e gli assetti delle società dei normali e dei loro piaceri. Erano mutate le indefinite convivenze delle società teatrali. Ma il panorama dei gruppi, delle nuove associazioni, riproponeva la questione della comunità separata come fulcro tra la misura del sociale e l'energia della singolarità.

Nei casi in cui la professione non è subìta, [...] lo sforzo autopedagogico attraverso cui l'attore riesce a recuperare la propria personale indipenden-

za, passando attraverso le resistenze di una compagnia e di un gruppo, manifesta una luminosità, uno spessore collettivo, un'intesa innovatrice con il sociale [p. 110].

La storia dell'attore che si profilava tra *Il segreto della Commedia dell'Arte* e il saggio sulla microsocietà era discendente della rottura stanislavskiana, e quindi consanguinea della mutazione grotowskiana. La conoscenza del passato ricostruiva un ambiente che si era dissolto, ritrovandovi, ragionando sui tempi e sulle comunità, l'energia dei conflitti radicali: l'attore contro la condizione dell'attore; la sostanza del teatro oltre e malgrado il tempo degli spettacoli. Nella divisione, nelle patologie e nelle infamie dell'autonomia e della somiglianza, l'uomo simile all'uomo designa un caso dello «spessore originario» che Foucault snidava ai bordi della ragione moderna e che definiva, anche secondo Braudel, la natura di una civiltà. La microsocietà, o la cultura delle società microscopiche, costituì obiettivamente il corpo impersonale del teatro e il luogo delle sue persone nella civiltà europea moderna. Dopo la dissoluzione di quel sistema, la questione della soggettività dell'attore si rinnova nei termini novecenteschi: come reinventare la separazione, come reinventare il tempo e le sedi della trasmissione, come rielaborare la qualità psicofisica della presenza. Cambia nel teatro il concetto della verità del «sé», come si legge negli studi stanislavskiani di Franco Ruffini. E le durezze assumono altri significati empirici. Un esempio evidente la «necessità dei tempi lunghi» studiata da Fabrizio Cruciani e Mirella Schino nel corpo collettivo delle comunità e dei laboratori.

L'approdo di Meldolesi riguarda il fare dell'attore come la prassi dello studioso. L'attore è soggetto storico in quanto, nei tempi del mondo e nello sguardo dello storico, diventa tessitore dell'intreccio tra tempi profondi e tempi brevi. La sua singolarità, in forza di questa prerogativa, diventa un caso del tutto specifico dell'individualità, e nello stesso tempo rappresenta «l'individuo per eccellenza», l'ibrido insolubile dell'opera e del creatore, che si manifesta nell'isola di crisi che lo rivela, e la cui differenza si delinea entro e contro l'autonomia socio-organizzativa ed etologica della compagnia e delle sue varie trasformazioni negli arcipelaghi contemporanei. L'interesse della ricerca per le microstorie e i *case studies* è come il riflesso scientifico di uno stato di cose che le relazioni dell'uomo di teatro affrontano in termini di sopravvivenza. Guardando al passato recente, la «microsocietà» riviveva per la pressione delle nuove economie e delle nuove solitudini, oltre che nella consapevolezza del passato remo-

to, e prima che nel prestito di orientamenti scientifici. Scriverne era uno dei modi di porre domande e opporre resistenze alle emergenze in atto e alle aggiornate totalità della conoscenza.

Oltre la metodologia storica, Meldolesi ricorreva alle ambizioni e alle ipotesi delle scienze per enunciare una filosofia del teatro, e l'indipendenza del suo interno sapere. La trattazione delle teorie teatral-sociologiche di Duvignaud e Goffman, nel lungo saggio *Ai confini del teatro e della sociologia* del primo numero di «Teatro e Storia» (1986), trova il suo fronte di vaglio critico e resistenza nel ridurre a concrete condensazioni il flusso di pensieri su liberazione dell'identità e ruoli sociali, indicando il contrasto tra il grande mondo oggetto del sapere sulla società e le energie all'opera nei confini del «mondo piccolo» del teatro. Le proposte vive, verso la fine del Novecento, muovono verso gli studi sull'uomo dal contrasto attivo, nell'esperienza grotowskiana, tra limiti del teatro e lavoro sulla soggettività, nell'orizzonte delle «tecniche personali», nel «fittissimo intreccio di fattori personali e interumani che corre tra l'individuo-attore e il teatro-spettacolo» (p. 137). Evidentemente ritornano e si chiariscono le direzioni perseguite nel metodo storico. Nel gioco dei concetti, persiste la tensione tra separazione del teatro ed espressione dell'individualità. «L'espressione del teatro, nella storia, si è sempre misurata col sociale per il tramite dell'individuale» (p. 135). Alla luce delle esperienze degli anni Settanta, il teatro diventa laboratorio in quanto terreno di «delimitati incontri interumani» (p. 132). Anche nella sfera del contemporaneo, ritorna il riferimento alle pagine di *Le monde actuel* sulla *civilisation*, dove i tempi profondi s'installano nel dislivello tra civiltà e società. «Il rapporto elettivo della vita teatrale con la natura delle civiltà deriva forse dal fatto che il teatro, proprio per il carattere effimero dei suoi spettacoli, è come costretto – pena l'oblio – a portare con sé il suo passato» (p. 141, nota 137).

Il vivere dilatato nella socialità sperimentale del teatro irrompe, «per delimitati incontri», nelle sfere dell'internamento. Esperto nelle reazioni della soggettività negata e delle sue vie di riscatto, Meldolesi fu l'interprete più autorevole della sostanza del fenomeno del teatro in carcere. Nella sintesi del saggio su *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere* («Teatro e Storia», n. 16, 1994, pp. 41-68), è scritto che «nessuna forma di comunicazione artistica si presta, come quella teatrale, alla riattivazione dell'individuo nel gruppo sociale, soccorrendolo nel *passare dall'ombra alla luce* [corsivo nel testo]. Il teatro è luogo di luce, dove l'individuo acquista diritto d'attenzione anche per un piccolo gesto o per un segno

di desiderio». Specialmente nella reclusione, il teatro è «rivelazione dell'individuo nel collettivo».

Quando il teatro si costruisce e si ricostruisce come modalità dell'esperienza, la consistenza del mondo piccolo, la sensibilità del presente, l'ostinazione dello storico guardano in controluce le impalcature della conoscenza. Lo sguardo con cui Meldolesi interroga e interpreta la storiografia contemporanea e il suo necessario dialogo con le scienze dette umane scompone «les disciplines mal définies que nous confondons sous le nom traditionnel d'Histoire» (Febvre). Traversando corridoi separati, ribaltando le grandezze, i tempi e le gerarchie, la storia «particolare» dei fenomeni che confondiamo nel nome del teatro riscatta il silenzio delle omissioni.

Resta nell'isola di una storia a parte, non assorbita, non riconciliata.

Ferdinando Taviani

ATTOR FINO.

11 APPUNTI IN PRIMA PERSONA
SUL FUTURO DI UN'ARTE
IN VIA D'ESTINZIONE

1. *Chiamiamolo «attor fino»* – Sono uno a rischio di delusione e *indifferenza senile* nei confronti del teatro e dei suoi studi. Uno di quelli che si sono appassionati soprattutto agli attori. Passione iniziata nell'infanzia, cresciuta per l'ammirazione, la sorpresa e il trasporto amoroso di fronte a quel che certi attori sanno fare intessendo ragnatele con gli spettatori. Per tutto quel che ci lasciano capire di noi, trasformando la scena in una nostra, personale, esperienza dell'esperienza.

Tradizionalissimi o insolenti, realistici o no, aristocratici o cosiddetti mestieranti, provenienti da grandi teatri istituzionali o da enclaves pugnaci, da secolari tradizioni o da teatri nuovi ed esercizi sostanzialmente solitari, gli attori del tipo *attor fino*, pur essendo assai diversi per stile, tecniche, intenti e tradizioni, procedono fra ombre e sottotesti; hanno spesso partner miniaturizzati e invisibili dei quali avvertiamo fuggevoli e indecifrabili echi; trattano gli oggetti come se avessero un'anima anche loro; ordiscono dribbling ed imboscate alla nostra attenzione.

Ci fanno ridere senza preavviso; di colpo ci aprono gli occhi: provocano spasso compassione e perfino spavento od orrore. Fitte gamme d'emozioni, certo, ma non quella stoltezza che vien detta «immedesimazione». Al contrario: moti che spingono fuori. Moti di conoscenza.

Anche quando sono famosi e venerati, non sono star, non sono divi. Restano, in tutto e per tutto, *attori di teatro*, in un'epoca in cui il teatro è un angolino periferico del mondo dello spettacolo.

Quando mostrano di vederci o quando fanno invece le viste d'ignorarci del tutto, sembrano comunque *intrecciare una storia* con noi spettatori piazzati davanti o attorno a loro (proprio come si dice che Tizio *ha una storia* con Caia o con Caio). Talvolta sanno star lì nel loro aplomb guardandoci e facendo niente, finché la maturità riotto-