

Raffaella Di Tizio

LA FIDUCIA NEL DISORDINE  
CONSIDERAZIONI SULLA STORIOGRAFIA  
DI CLAUDIO MELDOLESI

Le pagine che seguono, dedicate al pensiero storiografico di Claudio Meldolesi, derivano indirettamente dal lavoro compiuto per la scrittura di una voce biografica su di lui, per la serie “Italiani della Repubblica” dell’*Enciclopedia Treccani*<sup>1</sup>. Occorreva allora arrivare a una certa chiarezza, identificare i momenti chiave e il senso complessivo del suo percorso, costruendo un’immagine il più possibile nitida del suo lavoro e della sua vita. Qui si troverà, in un certo senso, il rovescio di quel testo: il tentativo di mettere a fuoco aspetti che abbiano meno a che fare col prestigio ufficiale (come il fatto che Meldolesi fu il primo, e per lungo tempo il solo storico del teatro ammesso all’Accademia dei Lincei), o con il suo evidente peso accademico, ma che restituiscano qualche altra sfumatura delle modalità, e del valore, di un particolare approccio al teatro e alla sua storia.

*Teatro e militanza*

C’è un libro che si dimentica spesso, parlando dell’attività storiografica di Claudio Meldolesi. Eppure, anche se non ha a che fare con il teatro, è senz’altro un punto chiave del suo pensiero, della

<sup>1</sup> Raffaella Di Tizio, *Meldolesi, Claudio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani, Enciclopedia Treccani online*, serie “Italiani della Repubblica”, 2018 (<[http://www.treccani.it/enciclopedia/claudio-meldolesi\\_\(Dizionario-Biografico\)>](http://www.treccani.it/enciclopedia/claudio-meldolesi_(Dizionario-Biografico)>)): un lavoro che si è avvalso di preziose indicazioni di Laura Mariani, Raimondo Guarino, Mirella Schino e Ferdinando Taviani, che qui, nell’occasione, ringrazio.

sua maturazione umana e di studioso. Dopo il denso impegno storico-documentario de *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969), tratto dalla sua tesi di laurea con Giovanni Macchia, dopo l'approfondimento su Gustavo Modena, l'attore patriota capostipite dei Grandi attori dell'Ottocento italiano (*Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971), e appena dopo *Spettacolo feudale in Sicilia* (Palermo, Flaccovio, 1973), Meldolesi figurò come autore di un testo che è quasi un lungo opuscolo, un volume senza alcun valore dal punto di vista accademico, eppure forse «il più nobile» – così lo ha definito Ferdinando Taviani – dei suoi «libri difficili»<sup>2</sup>. *Rapporto con la Lip. 82 operai raccontano* (Milano, Lavoro Liberato, 1974), di Claudio Meldolesi, è una ricostruzione a caldo dell'esperienza di autogestione operaia di una fabbrica di orologi francese, a Besançon. Una raccolta di testimonianze per ricostruire le modalità di un'efficace pratica di «contropotere» che aveva «attirato l'attenzione di tutto il mondo»<sup>3</sup>, ma che era stata mal raccontata dalla stampa italiana. La trattativa infine avviata con il governo era stata descritta dai giornali nostrani «come una sconfitta operaia»: Meldolesi, stupito, aprì il racconto del suo ritorno sul posto per verificare i fatti con una nota massima di Mao Tse Tung, «Senza inchiesta non si ha diritto di parola»<sup>4</sup>. Erano gli anni della sua militanza politica, quando, giovane proveniente da una famiglia di considerevole livello, formatosi contemporaneamente alla facoltà di lettere e all'Accademia d'arte drammatica “Silvio d'Amico”, dopo aver chiuso, nel '68, l'esperienza dell'autogestito Teatro Scelta<sup>5</sup>, dette all'attivismo le sue migliori energie. Dopo il '75, nella fase del riflusso, lo storico avrebbe attraversato i territori della scena con una non diversa tensione etica: lo stesso interesse

<sup>2</sup> Cfr. la lettera di Ferdinando Taviani a Laura Mariani, del settembre 2009, pubblicata in *Per Claudio Meldolesi*, a cura di Laura Mariani e Gerardo Guccini, «Prove di drammaturgia», n. 1-2, 2014, pp. 70-71: 71.

<sup>3</sup> Claudio Meldolesi, *Rapporto con la Lip. 82 operai raccontano*, Milano, Lavoro Liberato, 1974, p. 124.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 242.

<sup>5</sup> Con, tra gli altri, Carlo Cecchi e Gian Maria Volonté.

a porsi accanto alle componenti umili e attive del fare teatrale – al di là dei concreti risultati di lungo termine (ovvero, per il passato, la scelta di osservare gli eventi come insieme di possibilità, dando peso anche a quelle rimaste inesprese); un'attenzione diretta tanto alla precisione e vastità della base documentaria quanto alla solidità delle impostazioni teoriche (impostazioni costruite per la loro utilità nelle analisi in corso, e sempre pronte a essere ribaltate per aprire nuovi possibili orientamenti). Quanto detto varrà come primo affondo sul senso della militanza intellettuale di Meldolesi, la stessa che dovette spingerlo a proporre, come sottotitolo alla rivista «Prove di drammaturgia» – fondata nel '95 con Gerardo Guccini – ancora un richiamo alla necessità dell'impegno sul campo: *Rivista di inchieste teatrali*<sup>6</sup>.

Alla scrittura accademica Meldolesi era tornato con *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino* (Roma, Bulzoni, 1978): aveva conosciuto Fo, Franca Rame e Pietro Sciotto negli anni della comune teatrale a Milano, e questo studio, per il suo stesso oggetto, fu uno sviluppo coerente, tra il teatrale e il politico, del percorso compiuto. Alle sue spalle c'era una più vasta ricerca, iniziata dal '75, e che avrebbe portato nel decennio successivo alla pubblicazione di due libri considerati tra i suoi maggiori: *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (Firenze, Sansoni, 1984)<sup>7</sup> e *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano* (Bulzoni, Roma, 1987). Strettamente connessi tra loro, questi volumi ribaltavano punti di vista canonici sulla fase di formazione del sistema teatrale nazionale del dopoguerra, mostrando la parzialità delle ge-

<sup>6</sup> Cfr. Gerardo Guccini, *Editoriale. Ricordare Meldolesi*, in *Per Claudio Meldolesi*, cit., p. 3. Il titolo *Prove di drammaturgia* fu suggerito da Taviani (cfr. *ibidem*), mentre a Meldolesi si deve anche il nome della rivista su cui si sta scrivendo, di cui nel 1986 fu con Fabrizio Cruciani tra i principali promotori: cfr. Eugenia Casini Ropa, *Teatro e Storia*, *ivi*, pp. 45-47; Marco de Marinis, *Fabrizio Cruciani (1941-1992)*, «Culture Teatrali», n. 7/8, 2002/2003, pp. 9-10: 10; Raimondo Guarino, *Teatro e Storia*, *ivi*, pp. 315-318.

<sup>7</sup> Laura Mariani mi ha segnalato che dei *Fondamenti*, progettato dal '75, avrebbe inizialmente dovuto far parte anche lo studio su Fo, poi diviso dal resto per limitarne l'ampiezza.

rarchie di valori che ne avevano condizionato lo studio. Il primo una ricerca a tappeto, fitta di documenti e di dati, a testimonianza della multiformità della scena e delle personalità artistiche da fine Ottocento fino all'affermarsi di una sola dominante idea di regia; il secondo l'approfondimento di sei esperienze, tra le tante possibili, che tra gli anni Trenta e Cinquanta erano state "scoraggiate" per la loro distanza dalle norme acquisite, ovvero per «il disordine che arrecavano»<sup>8</sup>, pur non essendo in contraddizione esplicita col sistema teatrale vigente – dall'arte attoriale di Totò alla storiografia di Mario Apollonio, dalle tensioni di avanguardia del giovane Strehler alla teatralità della scrittura di Gadda. Guardarle a fondo volle dire restaurarne l'importanza, risarcendo riconoscimenti mancati o riportando alla luce aspetti negati in nome di rassicuranti normalizzazioni.

Seguirono tre libri a quattro mani: *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, con Laura Olivi (Bologna, Il Mulino, 1989); *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, con Ferdinando Taviani, (Roma-Bari, Laterza, 1991), *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, con Renata M. Molinari (Milano, Ubulibri, 2007). Lavori accomunati dalla volontà di scegliere prospettive inattese, in grado di rompere le gerarchie del già noto, per restituire il più possibile gli avvenimenti al movimento della vita, e la ricostruzione storica alla concretezza degli eventi e delle biografie. Libri difficili, appunto, manuali che non sono tali, perché ciò che sembra laterale o di difficile definizione viene posto al centro, e ciò che sembra semplice si rivela spesso pura semplificazione.

Fu la malattia di Meldolesi, un tumore al cervello che lo costrinse, dal 1990, a numerose operazioni, a interrompere la possibilità di nuove dirette ricerche documentarie. Continuarono la scrittura e l'impegno, fino all'ultimo testo, postumo – per restare solo ai libri – dedicato a uno dei suoi "amici-maestri" (categoria in cui include-

<sup>8</sup> Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 11.

va anche Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani<sup>9</sup>): l'attore Leo de Berardinis<sup>10</sup>.

### *Pensare l'attore*

Nel progettare le riflessioni, simili e divergenti, di questi saggi pensati dialoganti, abbiamo provato a darci alcuni punti fermi. Una delle domande era come Fabrizio Cruciani e Claudio Meldolesi fossero stati raccontati. Rimandando per il secondo alla bibliografia della voce biografica citata in apertura<sup>11</sup>, ci si soffermerà qui soprattutto sul suo *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino e Ferdinando Taviani (Roma, Bulzoni, 2013): altro libro postumo, costruito da chi ben lo conosceva come una speciale porta d'accesso al suo pensiero.

*Pensare l'attore* raccoglie alcuni dei saggi che Meldolesi aveva scritto negli anni Ottanta. Scelti per colmare l'assenza di un volume da lui stesso immaginato – una raccolta dei suoi studi sull'attore – sono presentati senza sudditanza alla cronologia, in un ordine, si direbbe leggendo la presentazione di Ferdinando Taviani (*Il gesto del riguardo*), quasi casuale<sup>12</sup>. Eppure il libro sembra costruito per evidenziare la presenza di un preciso filo rosso: la necessità di un

<sup>9</sup> Cfr. ad es. la pagina dedicata a Cruciani in Claudio Meldolesi, *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone. In particolare su rapporti fra quelli «romantici negativi», «grandi» e «artisti»*, «Teatro e Storia», n. 26, 2005, pp. 427-437: 434; su Taviani e de Berardinis cfr. Id., *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, «Teatro e Storia», n. 16, 1994, pp. 41-68: 42.

<sup>10</sup> *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, riproposti da Claudio Meldolesi con Angela Malfitano e Laura Mariani e da 'cento' testimoni, Corazzano, Titivillus, 2010.

<sup>11</sup> Raffaella Di Tizio, *Meldolesi, Claudio*, cit. Ai testi lì elencati va aggiunto almeno Daniele Seragnoli, *Elogio del disordine: annotazioni fra Cinque e Novecento* («Teatro e Storia», n. 2, 1989, pp. 355-383) dedicato al pensiero di Meldolesi come parte dello sviluppo della "nuova storia" del teatro.

<sup>12</sup> Cfr. Ferdinando Taviani, *Il gesto del riguardo*, in Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. XI-XXII: XVIII.

ribaltamento nel modo di guardare al teatro e ai suoi artisti. Un rovesciamento, prima di tutto, di carattere etico.

E se i primi due capitoli – *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese* e *La rivoluzione degli artisti e il terzo «Théâtre Italien»*<sup>13</sup> – conducono immediatamente nel vivo di precise analisi storiografiche, e il terzo (*La microsocietà degli attori. Una storia dei tre secoli e più*)<sup>14</sup> appare come più generale approfondimento e spiegazione della specifica natura del rapporto tra attori e società, e del debito della storiografia di Meldolesi con la scuola delle *Annales* (in particolare con Fernand Braudel), il quarto è un definitivo chiarimento della scelta di campo sottintesa a ognuna di queste pagine, di quelle lette come di quante seguiranno. Dato che si sta utilizzando il libro come porta per capire, si partirà di qui (seguendo d'altronde la proposta che la stessa premessa fa al lettore, di saltare liberamente tra i capitoli<sup>15</sup>: un invito a perdersi, cioè ad attraversarne le pagine con la stessa attenzione con cui si percorrerebbe un labirinto).

*L'Attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*<sup>16</sup>, pubblicato per la prima volta nel 1989, è la cronaca di una «frattura». Il titolo è programmatico: la storiografia tradizionale, viene spiegato, con le eccezioni dei fondatori (citati sono Rasi e Monval, Mantius e Apollonio), guardandola «dall'esterno e dall'alto [...] ha mutilato la vicenda at-

<sup>13</sup> Il primo da «Teatro e Storia», n. 4, 1988, pp. 73-97; il secondo da *Convegno di studi sul Teatro e la Rivoluzione francese*, a cura di Mario Richter, Vicenza, Accademia Olimpica, 1991, pp. 185-225, ora in Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, cit., pp. 1-21, 23-56.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 57-77 (ma per la prima volta pubblicato in «Inchiesta», n. 63/64, gennaio-giugno 1984, pp. 102-111, poi in «Teatro e Storia», n. 31, 2010, pp. 85-109).

<sup>15</sup> Cfr. Ferdinando Taviani, *Il gesto del riguardo*, cit., pp. XVI-XVII.

<sup>16</sup> In Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, cit., pp. 79-90. Pubblicato per la prima volta in «Teatro e Storia», n. 7, 1989, pp. 199-214, il testo deriva, come il titolo del volume che lo ospita (si veda la nota introduttiva di Marco De Marinis, *ivi*, pp. IX-X: IX) dal suo *Pensare l'attore*, dispensa che insieme a *Pensare lo spazio* di Fabrizio Cruciani, *Pensare il testo* di Franco Ruffini e *Pensare lo spettacolo* di Ferdinando Taviani fu il testo base (*Pensare il teatro*), nel 1987, per il Dottorato di ricerca in Discipline dello Spettacolo all'Università di Bologna (cfr. in questo Dossier la nota 21 del saggio di Francesca Romana Rietti).

torica»<sup>17</sup>: studiando a partire da ciò che rimane – il testo, o le testimonianze del pubblico – ha descritto l'attore come un «mediatore» tra opere e spettatori, omettendo di considerare tra le fonti il suo specifico punto di vista<sup>18</sup>. Attore mutilato, quindi, perché inserito in cornici non sue, osservato da prospettive esterne alla sua arte, e giudicato in base a scale di valori estranee alla sua cultura specifica. Vista la natura del problema, conclude Meldolesi, non sarà sufficiente un «adeguamento critico» dei vecchi percorsi storiografici: occorrerà ricominciare daccapo, dal ribaltamento del punto di vista, considerando la storia dell'attore una disciplina «in via di fondazione», allargandone la base materiale, accettando il disordine della sua frammentarietà, riscoprendola come “storia difficile”. Una scelta in sintonia con le premesse teoriche degli altri studiosi fondatori di «Teatro e Storia», che Raimondo Guarino ha sintetizzato nel comune «movimento di ritorno dal terreno [delle scoperte empiriche] all'archivio, alla biblioteca, all'obiezione critica verso la gerarchia delle conoscenze» alimentato dal legame con le ricerche pratiche dell'ISTA<sup>19</sup>, nel contesto del ribaltamento dei saperi dei primi anni Settanta, e in stretto rapporto con «la nuova storia [che] virava sugli oggetti minori e nascosti della microstoria»<sup>20</sup>, sancendo la legittimità e la necessità di rivalutare esperienze umane apparentemente marginali.

Per l'attore, ha scritto Meldolesi, occorre un completo e consapevole rovesciamento, che portasse a considerare che «la cosa più concreta che rimane» del suo teatro non fossero testi e testimonianze esterne ma il suo corpo, ricordando che «il corpo è la persona dell'attore»<sup>21</sup>. L'intera persona, non solo quella in scena. L'attore andava quindi studiato come «un artista a sé stante», con il suo sapere specifico e i fatti della sua vita, collocandone il *prius* culturale

<sup>17</sup> *Ivi*, pp. 80-81.

<sup>18</sup> Cfr. *ivi*, p. 79.

<sup>19</sup> L'International School of Theatre Anthropology, citata nell'introduzione a questo Dossier.

<sup>20</sup> Raimondo Guarino, *Appunti sull'Odin Teatret e gli studi teatrali in Italia*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 101-116: 111-112, 104.

<sup>21</sup> Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, cit., p. 85.

non nel repertorio «e nella società degli spettatori» ma nell'«arte degli attori che lo hanno preceduto» (una «memoria delle memorie» costruita di molteplici livelli e stratificazioni, ma tale da permettere un consapevole utilizzo della conoscenza del teatro presente per la comprensione del passato)<sup>22</sup>. Questione quindi dalle molte ricadute, ma con alla base un'unica istanza morale: far partire ogni avventura critica dal ripristino del «rispetto» generalmente negato agli attori, in quanto portatori di «quella strana cultura apparentemente subalterna ai luoghi comuni diffusi di epoca in epoca»<sup>23</sup>.

In sintesi sono qui espresse modalità di ragionamento che nutrono tutta la storiografia di Meldolesi. Non sarà allora superfluo evocare di nuovo il suo muovere dal punto di vista attorico anche sul terreno personale, per aver iniziato lo studio del teatro come allievo d'Accademia (non avendo potuto, per età, frequentare i corsi di regia), mentre contemporaneamente seguiva i corsi di lettere e filosofia sotto la guida di Macchia. Posizione indirettamente rivendicata al momento di ricordare un altro suo maestro, Ludovico Zorzi, quando collegò il peso della sua eredità storiografica – il mutamento di «atteggiamento ideologico»<sup>24</sup> della “nuova storia” teatrale – alla sua esperienza giovanile con Gianfranco De Bosio al Teatro dell'Università di Padova. «Il nuovo storico teatrale», scrisse allora, «è un rinventore dei territori del teatro e viene da un rapporto di parentela coi teatranti»<sup>25</sup>. Una parentela non necessariamente nata sul terreno di una personale pratica, ma strettamente connessa alla posizione da cui si sceglie di osservare e studiare il teatro<sup>26</sup>.

Nel caso di Meldolesi, abbandonata l'attività di attore, questa

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 82. Ne consegue infatti che «lo storico specialista potrà rifarsi alla memoria del corpo dell'attore, essenziale strumento integrativo della documentazione scritta», coltivando un «interesse sperimentale verso attori viventi» che lo educi a «ri-pensare» il passato (*ivi*, p. 87).

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Claudio Meldolesi, *Il primo Zorzi e la “nuova storia” del teatro*, «Quaderni di teatro», n. 27, 1985, pp. 41-48: 42.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>26</sup> Si sta parlando quindi della necessità di osservare dall'interno i fenomeni, che è quanto aveva scoperto Mario Apollonio per lo studio della cultura dell'attore. Cfr. Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, cit., pp. 89-107.



vicinanza si tradusse in un particolare modo di porsi a fianco (nei due ruoli, solo apparentemente opposti, di guida e di apprendista) di «artisti teatrali ‘in cerca’»<sup>27</sup>. Si pensi alla conclusione dell’ultimo saggio di *Pensare l’attore*, dove il valore del dialetto come espressione autentica, di opposizione all’«antilingua recitativa» (dialettale e non), osservato nelle esperienze di Eduardo De Filippo e di Cecchi, viene dimostrato dal personaggio di Kattrin, la figlia muta di Mutter Courage, costruito da Iben Nagel Ramussen per *Ceneri di Brecht*, e dal canto di bambini cinesi sordomuti in una scuola di Dalien: esempi estremi, e per questo particolarmente evidenti, della capacità teatrale di agire «contro la riduzione della realtà a ciò che appare nei discorsi»<sup>28</sup>.

Se *L’attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, con la sua presa di posizione storiografica, è la chiave di volta di *Pensare l’attore*, partendo dalle sue premesse sarà facile rendere conto di alcune delle sorprese ermeneutiche di questo libro (che è anche, avverte ancora Taviani, «un libro d’avventure»<sup>29</sup>). Come il fatto, per nulla scontato – si veda il citato *La rivoluzione degli artisti e il terzo «Théâtre Italien»* – che gli attori, anche i meno noti, interessano al di là degli spettacoli, che le loro biografie vengano raccontate ben oltre l’impegno in scena – arrivando così a dimostrare la teatralità insita in scelte estreme ma comuni ai comici, come il proseguire la carriera, in tempi incerti, nel ruolo di spia, o nel diventare politici spinti dal vento della rivoluzione senza perdere l’identità di mestiere. *Il*

<sup>27</sup> Cito dalla quarta di copertina di *La terza vita di Leo*, a cura di Claudio Meldolesi, Angela Malfitano e Laura Mariani, cit. Ma cfr. anche Piergiorgio Giacché, *Claudio Meldolesi*, «Lo Straniero», n. 113, novembre 2009, pp. 135-136: 136, che lo ricorda, oltre che come frequentatore di «grandi maestri», a fianco dei «piccoli gruppi del teatro emergente e ancora di più quelli del teatro emarginato, e infine l’intero pianeta dei tentativi e dei fallimenti».

<sup>28</sup> Claudio Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo, Cecchi e il teatro della differenza*, «Quaderni di teatro», n. 12, maggio 1981, pp. 132-146, ora in Id., *Pensare l’attore*, cit., pp. 189-203: 203. Il termine di “antilingua recitativa” fu mutuato da Meldolesi dalle riflessioni di Italo Calvino su «l’insieme dei linguaggi simulati con cui è amministrata la nostra società e da cui le parole e le azioni concrete son messe al bando per sospetta turpitudine» (*ivi*, p. 189).

<sup>29</sup> Ferdinando Taviani, *Il gesto del riguardo*, cit., p. XX.

*teatro italiano dell'arte di piacere* comincia il suo racconto dalla fine, dalla «infamante serrata del primo Théâtre Italien (1697)» che fece disperdere gli attori italiani immigrati: segue le storie di singole persone, mostrando le generali astuzie e difficoltà di una «gestione scenica di frontiera», giocata tra il rischio dell'eccessiva diversità e della troppa identificazione, dello scivolare dall'«arte» alla «*smania di piacere*»<sup>30</sup>. È un esempio di una storiografia spinta al di là dei luoghi di canonico interesse, curiosa dei momenti di passaggio e indeterminatezza. Prospettiva trasversale in Meldolesi, applicabile tanto alle epoche storiche quanto alle persone studiate, spesso soggetti rimasti al margine del teatro ufficialmente riconosciuto, come Vito Pandolfi, o alla più generale attenzione a descrivere tutto lo spettro del teatrale, tutti i suoi momenti vivi – si vedano i suoi studi sul teatro in carcere, volti forse, ancor più che ad «affermarne il diritto di cittadinanza»<sup>31</sup>, a dimostrare il *plusvalore* dell'espressività teatrale che spezzi gli schemi imposti alla persona dai meccanicismi delle «istituzioni totali» (Goffman)<sup>32</sup>. Non concretizzata dalle lotte sessantottesche, la diversa società possibile ebbe con evidenza, per Meldolesi, la sua patria nel teatro, ogni volta che si dimostrasse luogo di realizzazione di quell'«utopia concreta» di Ernst Bloch che spesso indicò come orizzonte della scena<sup>33</sup>. Teatro come «luogo dei possibili», diceva similmente e diversamente Cruciani<sup>34</sup>, che pure aveva offerto, con gli studi «sugli stati di “costringimento” valorizzati da Copeau»<sup>35</sup>, la chiave per dimostrare il “teatro di interazioni

<sup>30</sup> Claudio Meldolesi, *Il teatro italiano dell'arte di piacere*, cit., pp. 4-5, 9.

<sup>31</sup> Stefano Casi, *I «teatri veri» d'interazioni sociali. Postfazione agli scritti di Meldolesi*, «Teatro e Storia», n. 33, 2012, pp. 375-378: 376.

<sup>32</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, cit., pp. 46-48.

<sup>33</sup> Cfr. *ivi*, p. 46.

<sup>34</sup> Cfr. Fabrizio Cruciani, *Il «luogo dei possibili»*, in *Tecniche della rappresentazione e storiografia. Materiali della sesta sessione dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology)*, a cura di Gerardo Guccini e Cristina Valenti, Milano-Bologna, Synergon, 1992, pp. 46-49, testo di cui si accenna nel saggio di Francesca Romana Rietti in questo stesso Dossier.

<sup>35</sup> Claudio Meldolesi, «*Un teatro rinato dai mondi costretti*». *Sulle concordanze sceniche fra reclusi, portatori di handicap e immigrati poveri*, «Teatro e Storia», n. 33, 2012, pp. 359-366: 359 (precedentemente pubblicato in *Scene senza barriere*, a

sociali” (come Meldolesi stesso lo definì<sup>36</sup>) affine al teatro vero e proprio<sup>37</sup>.

Ma saltiamo ora al penultimo capitolo di *Pensare l'attore*, il punto più oscuro del labirinto, quello che sembra più lontano da un'uscita: *Per una storia del teatro nel romanzo in Europa. Gli apici del «Pasticciaccio» e del «Castello»*<sup>38</sup>. Se sempre la scrittura di Meldolesi costringe, per capire, a una lettura lenta e pensosa, qui si è evidentemente a un punto limite. Ma il limite è oggetto stesso dell'analisi: si parla ora di confini che saltano, che non reggono più, perché, capovolgendo l'abitudine a guardare il teatro con criteri letterari, il romanzo viene indagato «col senno della scena»<sup>39</sup>. Si assiste così allo sfaldarsi delle sue pagine in forme aperte, al rivelarsi di una continua reciproca trasmutazione di messinscena e narrazione. Un territorio vasto e appena visibile, ma comun denominatore della ricerca di Meldolesi, attento alla *memoria delle memorie* degli attori, indagatore dei territori marginali, «studioso attratto dalle crepe, dalle fratture»<sup>40</sup>, fu appunto il rivendicare che la difficoltà di vedere e comprendere non significa che l'oggetto di studio abbia minore

cura di Ferruccio Merisi e Claudia Contin, Pordenone, Provincia di Pordenone, 2005, pp. 73-76).

<sup>36</sup> Cfr. Cristina Valenti, «*Teatri di interazione sociale*»: *fondamenti di una definizione euristica*, in *Per Claudio Meldolesi*, cit., pp. 29-32.

<sup>37</sup> Simili ritorni e richiami di idee si troverebbero facilmente, se si indagasse in questo senso l'opera degli storici fondatori di «Teatro e Storia». Sarebbe utile, per distillare il senso di una possibile tradizione? Per ora, ci si limiterà a ricordare un'altra ripresa evidente, l'analisi della specifica marginalità della «microsocietà degli attori», descritta da Ferdinando Taviani ne *Il segreto della commedia dell'arte* e da Meldolesi proseguita e portata a definitiva fortuna critica. Cfr. Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo* [1982], Firenze, la Casa Usher, 2006; Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori*, cit., p. 59 sgg. Un'analisi puntuale delle riprese e degli approfondimenti attuati in merito da Meldolesi si trova in Raimondo Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla «microsocietà» e una storia a parte che diventa necessaria*, «Teatro e storia», n. 31, 2010, pp. 43-60: 45 sgg.

<sup>38</sup> Pubblicato originariamente in *La letteratura in scena. Gadda e il teatro*, a cura di Alba Andreini e Roberto Tessari, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 11-60, ora in Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, cit., pp. 151-187.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 178.

<sup>40</sup> Raimondo Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi*, cit., p. 56.

importanza. La storia del teatro del romanzo, immaginata sul presupposto (di Carrière) che «il teatro drammatico è “realtà”, partecipe di essa e, perciò, riformulabile», si presenta come «uno studio d'apertura» per una «storia difficile e senza mappe»<sup>41</sup>: il tentativo (in connessione con la «capacità della scena di alimentare anche in incognito diverse scritture», indicata da Giovanni Macchia<sup>42</sup>) di spingere lo sguardo oltre il limite di quanto già chiaramente visibile.

La natura complessa di questo saggio porta direttamente a osservare un altro degli aspetti della storiografia di Meldolesi, così strettamente connessa, come lui stesso teneva a ricordare (e come in parte si è detto), alle dinamiche conoscitive (e teatrali) messe in moto dai movimenti del '68.

### *La fiducia nel disordine*

La “fiducia nel disordine” è quella mancata, per Meldolesi, ai sociologi che avevano studiato la memorialistica degli attori, traendo dal loro conformarsi ai «desideri collettivi» definizioni illusoriamente sistematiche<sup>43</sup>: scrisse che occorre trovare un diverso punto di osservazione, più «radente ai fenomeni», accettando «la simultaneità delle tracce e dei giudizi»<sup>44</sup>. Con esigenze simili Cruciani, egualmente richiamandosi alle «definizioni storico-generalì elaborate dalle “Annales”»<sup>45</sup>, descrisse la storiografia

<sup>41</sup> Claudio Meldolesi, *Per una storia del teatro nel romanzo in Europa*, cit., pp. 187, 184, 157.

<sup>42</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *Dilatazioni e anse teatrali nell'opera di Giovanni Macchia*, in *Atti accademici. Rendiconti Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, vol. XIII, Roma, Scienze e Lettere, 2002, pp. 309-313: 309.

<sup>43</sup> Parlò della loro «sfiducia nel disordine, nell'anima di quelle incongrue proiezioni di sé. Di qui, ad esempio, la definizione superficiale di “attore delle società liberali” avanzata da Duvignaud a proposito del Grande attore. Le sistematizzazioni, evidentemente, non le si addicono: la memorialistica può offrire problematizzazioni, non sistematizzazioni». Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori*, cit., p. 76.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Claudio Meldolesi, *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone*, cit., p. 434.

teatrale dividendola in due campi ben distinti: quella fondata su «una estetica normativa», che organizza il sapere in funzione di un «“modello”, determinando così le varianti come anomalie, eccezioni», e quella storicistica e fenomenologica «che costruisce i “modelli” in base agli eventi, con ottica pluralistica»<sup>46</sup>. È chiaro che si sta parlando di valori, discussioni e prese di posizione comuni a un preciso ambiente di studi<sup>47</sup>, anche se declinate su percorsi personali (Meldolesi fu per esempio meno coinvolto nelle vicende dell'ISTA), e anche se le strade, poi, in parte si divisero. Per Meldolesi partire dal basso, dalla concretezza delle pratiche, volle dire accettare la complessità e irriducibilità dei fenomeni come essenza del racconto storiografico<sup>48</sup>, e si tradusse in una particolare modalità del porsi in ascolto dei teatranti, presenti o del passato. Come quando derivò la possibilità storiografica di un accostamento, apparentemente stridente, tra Eleonora Duse e gli artisti del teatro contemporaneo (tramite la categoria, usata per l'attrice da Mario Apollonio, di «attore artista») rifacendosi alle esperienze di Leo de Berardinis, che nella sua ricerca sulla molteplicità delle forme del sapere teatrale aveva «creato i ponti più audaci fra le avventure sceniche del nostro passato, educandoci a ricordarle»<sup>49</sup>. Parallelismo, quello tra scena e modalità di pensiero, valido anche

<sup>46</sup> Fabrizio Cruciani, *Problemi di storiografia dello spettacolo*, «Teatro e Storia», n. 14, 1993, pp. 3-11: 9.

<sup>47</sup> Cfr. Ferdinando Taviani, *Il «sintomo Meldolesi»*, in Id., *Attor fino. 11 appunti in prima persona sul futuro di un'arte in via d'estinzione*, «Teatro e Storia», n. 31, 2010, pp. 61-83: 64-67, dove si parla di questo ambiente dal punto di vista delle modalità di scrittura.

<sup>48</sup> «Alla fin fine il problema dello studioso di teatro è che i contenitori delle sue opere – gli articoli, i libri – sono più piccoli degli spettacoli e dei movimenti teatrali corrispondenti, in genere. Per cui egli è portato a servire la mediocrità e non la grandezza; a meno che non rinunci a chiudere i coperchi; a meno che non si metta davvero dalla parte degli artisti». Testimonianza di Claudio Meldolesi in *Dedicato a Novecento e Mille, testo e testimonianze*, Bologna, Teatro di Leo, 1992, p. 85 sgg., citato in Id., *Sulla scia di Artaud*, in *La terza vita di Leo*, cit., pp. 385-395: 393.

<sup>49</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, «Teatro e Storia», n. 3, 1996, pp. 9-23; Id., *Sulla terza vita e sulla tragica fortuna di Leo*, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 15-21: 15.

sul fronte metodologico: come il linguaggio degli «attori artisti» si oppone all’“antilingua recitativa”, così lo storico che dia fiducia all’attore, assumendone il punto di vista, si oppone a un’“anti-storia” costruita omettendo i fenomeni in nome di più semplici sistematizzazioni<sup>50</sup>. Di questo genere è l’avventura gnoseologica del citato “teatro nel romanzo”, complessa anche perché, come l’autore avverte, «si sta parlando di pratiche»<sup>51</sup>, e della stessa origine sono le esplorazioni di sconfinamento disciplinare verso le scienze umane, che Meldolesi dimostrò egualmente attraversabili col “senno della scena”<sup>52</sup>.

Un nesso profondo e diretto doveva legare, per Meldolesi, teatro e storiografia: la seconda avrebbe dovuto imparare a procedere per dinamiche simili al primo, in una comune accettazione del *dis-ordine* come necessaria energia generatrice. Si vedano le seguenti citazioni, tratte da testi diversi, e rivolte rispettivamente alla scena e al suo studio:

La vita del teatro ha bisogno di periodici disorientamenti: non può farne a meno. E il teatrante sa che non deve evitarli, anche se gli procurano angoscia e possono costringerlo al silenzio [...].

Il pensiero del teatro è per sua natura ideologico, e, pertanto, ha bisogno di ampi movimenti di idee, di continue riformulazioni: correnti d’aria che impediscano all’ambiente di bloccarsi nella perfezione della camera chiusa, dove gli oggetti sono a posto ma il tempo ha cancellato le tracce

<sup>50</sup> Cfr. la critica di Claudio Meldolesi a *Festa rivoluzionaria (1789-1799)* di Mona Ozouf, in Id., *La microsocietà degli attori*, cit., p. 72.

<sup>51</sup> Claudio Meldolesi, *Per una storia del teatro nel romanzo in Europa*, cit., p. 164. Osservare la letteratura (drammatica e non) con la testa della scena porta anche alla possibilità di una scomposizione rivelatrice dei piani di invenzione: si veda l’analisi, in Id., *Fondamenti del teatro italiano* (cit., pp. 487-493), di *Tre quarti di luna* di Luigi Squarzina, dove il testo sembra sfaldarsi per mostrare il mondo creativo da cui ha preso vita.

<sup>52</sup> Cfr. ad es. il pionieristico Claudio Meldolesi, *Ai confini del teatro e della sociologia*, «Teatro e Storia», n. 1, 1986, pp. 77-151, recentemente al centro della mattinata del convegno del Dipartimento delle Arti dell’Università di Bologna, a cura di Roberta Paltrinieri, *Audience development: politiche e pratiche tra sociologia e teatro*, 23 maggio 2019, La Soffitta, Bologna.

della vita. Il pensiero del teatro ha bisogno di effervescenze ideologiche, non di irrigidimenti nell'ideologia<sup>53</sup>.

Il teatro e il suo studio hanno bisogno dello stesso movimento, della stessa capacità di rimettersi in discussione (e forse in questo senso Laura Mariani ha parlato di Meldolesi come di uno «studio-artista»<sup>54</sup>). Ma queste riflessioni sono qui riportate soprattutto come segno di quella «consapevolezza della ricerca teatrale» che fu in Meldolesi particolarmente accesa, rafforzandosi tra la precisione della «metodologia storica» e il tentativo di «enunciare una filosofia del teatro, e l'indipendenza del suo interno sapere»<sup>55</sup>. Un atteggiamento che comportava un'aderenza alla materialità degli eventi anche a livello di macrostrutture testuali: si pensi ai *Fondamenti del teatro italiano*<sup>56</sup> costruito sulla complementarità di visione induttiva e deduttiva – dovendo necessariamente le idee generali nascere sul terreno dei fatti, ed essere poi nuovamente messe alla prova della concretezza documentaria. Questa controstoria della scena italiana nel trapasso dall'arte grande attorica, attraverso il fascismo, al «monolitismo»<sup>57</sup> degli anni Cinquanta, prende in esame una tale quantità di materia, la struttura in modo così complesso, che resta quasi un libro aperto. Si potrebbe vedere in questo un limite, una mancanza di riuscita critica, ma l'inafferrabilità è invece, di questo libro, l'incandescente forza esplosiva. Non a caso Gerardo Guccini lo ha definito un lavoro «solo apparentemente accademico», collocandolo nell'ambito dell'impegno di Meldolesi a spiazzare ogni tendenza «al riordino e alla sistematizzazione», spostando «il focus della ricerca

<sup>53</sup> Claudio Meldolesi, *La rivoluzione degli artisti e il terzo «Théâtre Italien»*, cit., p. 56; Id., *Fra Totò e Gadda*, cit., p. 139.

<sup>54</sup> Laura Mariani, *Ringraziamenti e alcune note per chi legge*, in *Per Claudio Meldolesi*, cit., p. 34.

<sup>55</sup> Raimondo Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi*, cit., pp. 51, 59.

<sup>56</sup> Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984.

<sup>57</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *Unificazione e politeismo*, da *Le forze in campo. Per una nuova cartografia del teatro, Atti del Convegno (Modena, 24-25 maggio 1986)*, Modena, Mucchi, 1987, pp. 33-40, ora in Id., *Scritti rari. Brecht, teatro di gruppo, teatralità*, «Teatro e storia», n. 32, 2011, pp. 156-164: 159-160.

nelle zone d'ombra che via via si formavano ai margini dei nuovi modelli»<sup>58</sup>. “Apparentemente accademico” non è una diminuzione di valore: sta a significare che si parla di un libro lontano dalle torri d'avorio della cultura, un libro di battaglia, di studio e insieme di sovvertimento del sapere acquisito. Costruito per restituire un'immagine della multiformità del teatro italiano prima del prevalere di una visione unica di teatro e regia, *Fondamenti* si presenta come un labirinto di possibilità. Le singole storie, qui, sono più forti della macrostoria che le contiene: esito evidentemente politico, che non sarebbe stato rinnegato da uno storico che riteneva, come disse ricordando l'esperienza misconosciuta del Teatro di Massa di Marcello Sartarelli, che «le persone siano migliori della società, in sostanza»<sup>59</sup>.

Oltre ai vocaboli, come ha efficacemente indicato Gerardo Guccini<sup>60</sup>, anche i volumi di Claudio Meldolesi si strutturano sulla necessità di rendere dicibile (quindi visibile) il disordine: la loro forma deriva dall'andamento della ricerca e dalla natura dei materiali raccolti, cosa evidente, oltre che nei *Fondamenti*, nel citato *Su un comico in rivolta*, e apertamente dichiarata in *Brecht regista*, introdotto parlando – oltre che dell'intento di capovolgere l'immagine canonica e statica di Brecht, partendo dalle incoerenze della sua ultima fase di lavoro – della volontà degli autori di «mantenere una corrispondenza fra la ricerca svolta e l'architettura del libro»<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> Gerardo Guccini, *Meldolesi, la politica, il potere*, in *Per Claudio Meldolesi*, cit., pp. 21-23: 23, 21.

<sup>59</sup> Cfr. Luciano Leonesi, *Il Romanzo del Teatro di Massa*, *ivi*, pp. 40-41:40. Così Meldolesi spiegava: «le persone sono migliori della società, cioè la società struttura, organizza le persone nei loro ruoli, le isola, le colloca nella gerarchia del denaro e crea così una dinamica collettiva, di tipo capitalistico da noi, di diverso tipo altrove. Questa organizzazione è fortemente limitativa nei confronti della qualità delle persone. Il Teatro di Massa è stato un grande sgarro nei confronti di questo ordinamento rigido, [...] è stato la rottura dei recinti» (*ibidem*).

<sup>60</sup> A proposito della sua «inventiva terminologica», Guccini ha parlato di «nozioni che non si proponevano di ordinare, ma, all'opposto, rendevano dicibili il disordine, l'imprevedibilità, l'improvviso intuire, inoculando così al pensiero teoretico il tumulto delle esperienze vissute». Discorso citato in Renata M. Molinari, *Oltre il dramma. L'attore nello spazio del dramaturg*, «Prove di drammaturgia», n. 1, giugno 2010, pp. 51-57: 51.

<sup>61</sup> Claudio Meldolesi, Laura Olivi, *Brecht regista*, cit., p. 9.



Le pagine di *Fondamenti*, così dense di dettagli, di dati e di prospettive d'analisi, non definiscono una mappa di orientamento, ma aprono un territorio ricco di porte, indicazioni di strade e chiavi per pensare. È un punto che ha a che fare anche con i tratti caratteristici di una scrittura che Meldolesi stesso definì negli ultimi anni «un *tro-bar clus*», e che Taviani ha descritto come «un modo di rivolgersi a coloro che cercano le chiavi adatte per aprire certe porte, le loro»<sup>62</sup>. A livello tematico, la volontà di non sfuggire alle difficoltà, rendendole anzi evidenti e eloquenti (parte, ha notato ancora Taviani, del rispetto dato all'argomento di studio<sup>63</sup>), si tradusse tanto nell'interesse per pratiche di non semplice definizione, come la *dramaturgie*<sup>64</sup>, quanto nell'esigenza di far storia non solo della superficie dei risultati, ma anche delle energie rimaste inespresse, o non comprese (spinta conoscitiva che dette vita al citato *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spredate dal teatro italiano*, libro che non cessa di porre precise domande sui condizionamenti di sempre rinnovantesi “metafisiche dei valori”).

### *Ri-pensare*

Il disordine, in teatro, ha un preciso valore conoscitivo, di ampliamento delle possibilità espressive<sup>65</sup>: nella storiografia può tradursi nell'imparare a diffidare delle certezze acquisite, anche delle proprie.

Si ricorda, nella *Nota bibliografica* posta a chiusura di *Pensare l'attore*, che le «riflessioni teorico-metodologiche» di Meldolesi «si manifestano per di più in connessione e in contemporanea con la materia che va trattando e con gli interrogativi che via via pone»<sup>66</sup>.

<sup>62</sup> Ferdinando Taviani, *Il gesto del riguardo*, cit., p. XIX.

<sup>63</sup> «La ricerca del pensiero difficile coincideva, per Meldolesi, con il rispetto per il proprio argomento», *ivi*, p. XII.

<sup>64</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, Renata M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit.

<sup>65</sup> «Ciò emerge oggi dalle prove degli attori intenti a produrre disordine, appunto, perché non sia scontato il loro formalizzato approdo». Meldolesi, *Per una storia del teatro nel romanzo in Europa*, cit., p. 179.

<sup>66</sup> Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, cit., pp. 205-208: 206.

Cosa giustissima, ma è vero anche il contrario: che il pensiero che muove quegli argomenti è continuamente messo in vista e rivelato, come se il chimico ci tenesse a mostrare, insieme ai risultati, il suo reagente. Questione connessa a quella del rispetto che Meldolesi offre non solo all'attore, al teatro come fonte materiale di conoscenza, ma anche al lettore, mai trascinato in ragionamenti senza contraddittorio. I cambi di rotta sono a vista, dichiarati i passaggi in cui la teoria viene posta a cartina tornasole dei fatti, per mostrarli sotto nuovi aspetti<sup>67</sup>. Rendendo evidente la propria prospettiva, queste analisi rivelano la parzialità di altri resoconti, solo apparentemente oggettivi. Nella pratica come nel suo racconto, «il sistema teatrale di per sé [...] tende a uniformare le modalità espressive premiando il valore diffuso»<sup>68</sup>: per questo, per demistificare un modo di far storia che cancella l'esperienza e il valore del singolo, è importante saper porsi a fianco delle eccedenze, delle esperienze marginali, dei movimenti di «fuoriuscita»<sup>69</sup>.

Meldolesi mostrò che lo storico doveva anche farsi ricostruttore di giustizie mancate, ovvero che la storia non doveva essere solo quella dei vincitori: addestrarsi a rimettere costantemente in movimento le immagini costruite doveva servire a rendere nuovamente visibili zone dimenticate di realtà teatrale. Un modo di ragionare e scrivere volto all'impostazione di problemi e all'apertura di strade

<sup>67</sup> Come in una rivelatoria parentesi nella parte scritta da Claudio Meldolesi di *Brecht regista*, cit., p. 95: «Proponendo la seguente ricostruzione per problemi, incorrerò fatalmente in qualche forzatura: difetto congenito in questo tipo di storia teatrale nella quale tuttavia continuo a credere, come studioso interessato a superare le polarizzazioni, certo più fraintenditrici, dell'aneddotismo e del teoricismo». O nel suo saggio *Alla ricerca del Grande attore: Shakespeare e il valore di scambio*, in Id., *Pensare l'attore*, cit., pp. 90-104 (da «Teatro Archivio», n. 2, settembre 1979, pp. 114-127), dove, mostrate le tipologie degli arbitrii del grande attore sul testo, si spiega la necessità di cambiare a quel punto «metodo di esposizione, per non lasciarsi prendere la mano dalle generalizzazioni», per poi dimostrare che se dall'esterno l'attore poté sembrare mediatore infedele del testo shakespeariano, dal punto di vista della scena fu Shakespeare il «mediatore» di nuove possibilità per lo sviluppo della sua nuova «autonomia recitativa» (ivi, pp. 94, 97).

<sup>68</sup> Claudio Meldolesi, Laura Olivi, *Brecht regista*, cit., p. 64.

<sup>69</sup> Cfr. ancora Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, cit., pp. 11-12; Id., *Ai confini del teatro e della sociologia*, cit., p. 123.

(si vedano *Il lavoro del dramaturg*<sup>70</sup>, insieme analisi pionieristica e invito a ulteriori incursioni; o la già evocata categoria di “invenzioni sprecate”, costruita per mostrare, accanto alla storia delle «certezze vincenti»<sup>71</sup>, quella delle possibilità negate, o degli aspetti lasciati al margine di esperienze di successo come prezzo del loro riconoscimento). Il movimento è davvero caratteristica evidente della sua scrittura. Anche dove sembra classificare esperienze e categorie artistiche – come nelle fortunate definizioni delle fasi di stile attoriale nelle prime pagine dei *Fondamenti del teatro italiano* – Meldolesi sta in realtà mettendo in moto e spezzando precedenti immagini, lontane dalla concretezza teatrale, per rendere evidente la molteplicità delle esperienze. Ritenendo necessaria una continua rottura delle cristallizzazioni, si fece, come storico, costruttore di controimmagini<sup>72</sup>.

Torniamo ancora per un momento a *Pensare l'attore*. Tra le conseguenze del metodo empirico e di ricerca “dall'interno e dal basso” nel mondo attorico, c'è, si è detto, la perdita del funzionamento delle vaste distese ordinatrici, e l'aprirsi di un panorama costituito «da detriti e frammenti» (come quello dello «storico generale, abituato alla frammentarietà documentaria, alla disomogeneità delle fonti e al carattere effimero degli avvenimenti»): riconoscere la specificità della Storia dell'attore porta dunque un avanzamento sul piano scientifico, chiedendo di allargare «la base materiale» al di là della precedente «selezione storiografica»<sup>73</sup>. La fioritura di nuovi studi sull'attore, evocata in apertura di *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, ha prodotto modi di procedere non compatibili fra

<sup>70</sup> Claudio Meldolesi, Renata M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.

<sup>71</sup> Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 374 nota.

<sup>72</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *Modena rivisto*, «Quaderni di teatro», n. 21/22, agosto-novembre 1983, pp. 16-27, ora in Id., *Pensare l'attore*, cit., pp. 105-117: 111. Si veda, come esempio, il *Post scriptum* in Id., *Fra totò e Gadda*, cit., p. 84, che rivendica la scelta, di fronte alla fiorente «situazione degli studi su Eduardo [De Filippo]» di «riguardare l'attore-autore con occhi stranieri, facendosi attrarre appunto dalle stranezze: per complicare la vita ai prossimi biografi, per avanzare ipotesi inconciliabili con l'oleografia».

<sup>73</sup> Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, cit., pp. 82-83.

loro; allo storico è ora necessaria una precisa scelta di orientamento: considerare che la storia dell'attore esiste, e ripartire da quanto è stato fatto con le dovute correzioni e integrazioni, o misurarsi con una storia ancora da fondare nei suoi strumenti e nei suoi oggetti di analisi, sulla base di tutt'un'altra prospettiva<sup>74</sup>. A partire da queste basi, *Pensare l'attore* supera la dimensione di un insieme frammentario di scritti, presentandosi come un ben congegnato discorso. Ma questo testo "parla" anche per i suoi ritorni tematici e argomentativi: fatto che avvalora una sensazione più generale, che l'intera opera di Meldolesi sia leggibile come un tutt'uno, e non solo per la precisa prospettiva storiografica – la scelta militante di porsi dalla parte dei produttori teatrali – che ne è alla base. I temi delle sue ricerche si intrecciano e si intersecano al punto che i suoi libri e saggi possono essere letti come un'ininterrotta opera sul teatro e sul modo di raccontarne la storia. Si pensi al ritorno di alcune figure chiave, storiche, come Gustavo Modena, o contemporanee, come Leo de Berardinis, nel confronto fertile con il teatro in vita.

Alle diverse ricorrenze della figura di Modena, già approfondite da Laura Mariani<sup>75</sup>, si può aggiungere il suo essere assunto come rivelatore punto di riferimento in *Dario Fo il bufalo bambino*, nell'indagine sul rapporto possibile tra teatro e rivoluzione. Meldolesi notò la somiglianza dell'uso della comicità, e insieme l'opposta direzione delle due «storie di classe»: costruttore della fase matura «del teatro borghese», «quando gli avvenimenti politici chiedevano un impegno diretto, Modena, per andare a combattere chiudeva il teatro, che era un tempio per lui»; distruttore del teatro della bor-

<sup>74</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, cit., p. 90. Idea qui giunta al definitivo chiarimento critico, ma implicita già nel primo lavoro accademico di Meldolesi, che osservava il Settecento francese attraverso le biografie di una periferica compagnia di comici (Id., *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969. Cfr. Ferdinando Taviani, *Il gesto del riguardo*, cit., pp. XIII-XIV).

<sup>75</sup> Cfr. Laura Mariani, «Andare contro per strappare il bello». Studi di Claudio Meldolesi su Gustavo Modena, in *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro fra arte e politica*, a cura di Armando Petrini, Acireale-Roma, Bonanno, 2012, pp. 239-257.

ghesia negli anni della contestazione, Fo «in quei casi, recita più di prima, sul campo; il tempio è profanato»<sup>76</sup>. L'analisi di Modena come “comico in rivolta” nutre così lo studio dedicato a Fo (ma si potrebbero individuare anche influenze indirette, come l'impronta modeniana del dialogo che Meldolesi scrisse, nel 2003, per riflettere sul senso di studiare e insegnare al DAMS, identificandone «la posta in gioco» nel «diritto delle arti non (solo) verbali a collaborare per un attuale umanesimo»<sup>77</sup>). Fa parte della qualità di storico di Claudio Meldolesi il non accontentarsi, il continuare a movimentare le analisi e le idee<sup>78</sup>. Le personalità indagate diventano costanti interlocutori del pensiero storiografico; i percorsi svolti tornano per orientare le successive indagini, o riemergono perché lo studio presente ne ha rivelato improvvisamente un nuovo aspetto<sup>79</sup>: come a dire che la ricerca è un susseguirsi di ipotesi e scoperte che mai si può dire concluso, e di cui libri e articoli non possono che mostrare una fase. Anche per questo, e con tensione pedagogica, in tutti i lavori di Mel-

<sup>76</sup> Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo bambino*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 188.

<sup>77</sup> Claudio Meldolesi, *Per un nuovo umanesimo, pur da lontano*, in *Alta formazione artistica e musicale e Università. Problemi e prospettive. Giornata di studio. Atti di documentazione*, a cura di Roberto Morese, Roma, Miur, 2003, pp. 159-162: 161.

<sup>78</sup> Esempio in questo senso è *Modena rivisto* (cit.), ripresa e messa in discussione del suo secondo libro, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica* (Roma, Bulzoni, 1971) sulla scorta dell'esperienza maturata in un laboratorio sperimentale, con Renato Carpentieri, sulla recitazione degli attori ottocenteschi.

<sup>79</sup> Di questo senso sembra la presenza di Vito Pandolfi – teatrante e poi studioso eccentrico di cui Meldolesi seppe rivalutare ricerca pratica e prospettive storiografiche – nel volume dedicato a Fo: vi è citato come recensore dei suoi spettacoli, ma Meldolesi coglie l'occasione per analizzare anche la sua visione teatrale. «A proposito delle prove seguenti il *Dito nell'occhio*, lamentando l'abbandono della continuità della tradizione comica italiana e della misura epica e di socialità che vi era connessa, Pandolfi mostrò di aver confidato in Fo-Parenti-Durano come nei continuatori della sua poetica di regia» (Claudio Meldolesi, *Su un comico in rivolta*, cit., p. 50, nota 44, ma si veda anche la nota precedente, o p. 53, dove si spiega che «La perplessità di Pandolfi sulla possibile durata della satira di Fo-Parenti-Durano rimandava in pratica alla problematica sul luogo del teatro, alla sua capacità d'“invadenza” politica reale»). Ritorno di tematiche legato però anche all'origine di queste pagine, connesse al lavoro per i *Fondamenti del teatro italiano* (cfr. nota 6).

dolesi sono rintracciabili aperture problematiche al futuro, a quanto non è ancora stato raccontato, a ulteriori strade possibili<sup>80</sup>.

È stata spesso notata l'attitudine dialogica della scrittura di Meldolesi – nelle sue pagine il lettore è invitato a seguire e verificare ipotesi e spiazziamenti, a fermarsi e ragionare insieme allo studioso, anche quando si tratti di perdersi con lui in appena intuiti territori possibili, come le strade del teatro nel romanzo. Osservare il teatro “dal basso e dall'interno”, mostrava Meldolesi, vuol dire anche costruire storie «da raddomanti “utopici”, non ingannati dai vicoli ciechi dall'apparenza di scorciatoie»<sup>81</sup> (come nelle ricerche degli “attori artisti”).

A rendere possibile una simile «emancipazione del sapere teatrale», ha notato Guarino, è stata anche la messa in discussione delle gerarchie tra i saperi messa in moto, negli anni Sessanta, dagli studi di Foucault<sup>82</sup>. Da quest'epoca di fecondo disordine Meldolesi derivò l'interesse per gli sconfinamenti, i momenti liminari e di passaggio, l'esigenza di rompere le visioni uniche, moltiplicando le prospettive. Si era pensato, in origine, di partire da qui, andando alla ricerca delle connessioni profonde tra il pensiero di Meldolesi e il movimento di idee del Sessantotto: era però un'evidenza da lui stesso argomentata<sup>83</sup> e già approfondita da studi specifici. Più utile è sembrato interrogarsi su quello che rimane.

Nell'introduzione a questo Dossier si è ricordato il valore, per gli storici fondatori di «Teatro e Storia», dell'esperienza dell'ISTA: un valore valido anche per opposizione. Meldolesi, in un dattiloscritto indirizzato a Eugenio Barba all'incontro di Volterra nel 1981,

<sup>80</sup> Cfr. ad es. Claudio Meldolesi, Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit., p. 161.

<sup>81</sup> Claudio Meldolesi, *Per una storia del teatro nel romanzo in Europa*, cit., p. 182.

<sup>82</sup> Raimondo Guarino, *Appunti sull'Odin Teatret e gli studi teatrali in Italia*, cit., p. 104.

<sup>83</sup> Cfr. ad es. Claudio Meldolesi, *La rivoluzione degli artisti e il terzo «Théâtre Italien»*, cit., p. 56, dove si parla dell'onda lunga del '68 rispetto alle esperienze teatrali, o Id., *Teatro e piazza si riscoprono fratelli*, «Hystrio», n. 4, ottobre-dicembre 1998, pp. 10-11.

iniziò a interrogarsi su una certa «mancanza di eresia»: criticò il mancato invito degli attori di tradizione, la cui presenza avrebbe potuto creare promiscuità e eliminare barriere; scrisse di vedere in chi si rifaceva alle modalità creative dell'Odin «una decapitazione del discorso teatrale di Eugenio, per cui si prendono le conclusioni e si scartano le ragioni»<sup>84</sup>. Un simile rischio corre forse oggi il suo pensiero: le sue definizioni sembrano avere maggior fortuna delle prospettive ermeneutiche che ne sono state alla base. Quelle «terminologie che mutavano il modo di vedere gli argomenti trattati»<sup>85</sup>, immagini che rendevano territori oscuri immediatamente visibili, isolate corrono il pericolo di trasformarsi in una «metafisica»<sup>86</sup>. Molte, come le “invenzioni sprecate”, la “sfasatura”, “l'attore funzionale”, sono ormai entrate nel vocabolario della storiografia. Ma il rischio, nella ricezione della sua ricerca, è che l'utilizzo dei risultati formali sia maggiore dell'attenzione ai processi di lavoro: che la sua opera sia osservata per i frutti, dimenticando le radici. Lasciandone in margine le «ragioni di rivolta»<sup>87</sup>.

<sup>84</sup> Dattiloscritto indirizzato a Eugenio Barba, con il titolo *Appunti di Claudio* [Odin Teatret Archives, Fondo Odin, Serie ISTAA, busta 2, fasc. 2], riportato in Claudio Meldolesi, *Pensieri*, raccolta di scritti pubblicati in «Teatro e Storia», n. 30, 2009, pp. 19-36 (20-24: 23).

<sup>85</sup> Cristina Valenti, citata in Renata M. Molinari, *Oltre il dramma*, cit., p. 51.

<sup>86</sup> Meldolesi stesso segnalò il rischio riguardo alla categoria di «microsocietà degli attori»: cfr. Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori*, cit., p. 64.

<sup>87</sup> Meldolesi ha scritto che «ragioni di rivolta sempre convivono con la vita delle scene autentiche» (Claudio Meldolesi, *Teatro politico in Europa*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 229-230: 229, testo tratto dall'Archivio Privato Claudio Meldolesi, datato da Chiara Schepis tra il 1995 e il 1998). Ragioni simili sembrano aver nutrito l'intero suo percorso storiografico.