

prove di drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

**PER
CLAUDIO MELDOLESI**

*a cura di
Laura Mariani
e Gerardo Guccini*

con i contributi di

Andrea Adriatico
Maria Ines Aliverti
Anna Amadori
Michele Baraldi
Renato Barilli
Alessandro Berti
Elena Bucci
Chiara Caioli
Valentina Capone
Stefano Casi
Eugenia Casini Ropa
Silvio Castiglioni
Luigi Dadina
Febo Del Zozzo
Marco De Marinis
Stefano De Matteis
Ivano Dionigi
Dario Fo
Guido Ferrarini
Federica Fracassi
Piergiorgio Giacchè
Raimondo Guarino
Elena Guerrini
Giuseppina La Face
Luciano Leonesi
Claudio Longhi
Letizia Lucignano
Angela Malfitano
Marco Manchisi
Massimo Marino
Francesco Mariani
Marco Martinelli
Renzo Martinelli



Cesare Molinari
Renata M. Molinari
Vanda Monaco
Ermanna Montanari
Lorenzo Mucci
Marcella Nonni
Luca Maria Patella

Damiano Paternoster
Gianfranco Pedullà
Franco Perrelli
Giacomo Piperno
Oliviero Ponte di Pino
Paolo Puppa
Armando Punzo

Loredana Putignani
A. Quadrio Curzio
Franca Rame
Giuliano Scabia
Chiara Schepis
Mirella Schino
Marco Sgrosso
Adelina Suber
Ferdinando Taviani
Cristina Valenti
Mattia Visani
Wenting Yang



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI
VISIVE PERFORMATIVE MEDIALI

PROVE DI DRAMMATURGIA
Rivista di inchieste teatrali
Dedicata a Claudio Meldolesi

Direttore Responsabile: Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna), Marco Consolini (Univ. Paris III), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Marina Sanfilippo (UNED, Madrid), William Sauter (Univ. di Stoccolma)

Assistenti di redazione: Nicoletta Lupia, Serena Terranova

CIMES, Via Azzo Gardino 65a, 40122 – Bologna
Tel. 051/2092400 – Fax. 051/2092417

Library of Congress Washington:
Codice della Rivista
ISSN 1592-6680 (stampa)
ISSN 1592-6834 (on-line)

www.muspe.unibo.it/period/pdd/index

«Prove di Drammaturgia» è ora disponibile anche in formato digitale. È possibile trovare i numeri attualmente convertiti in ebook – il n. 1/2008 (*Teatro e informazione*) e il n. 1/2010 (*Dramma vs postdrammatico: polarità a confronto*) – in tutti i maggiori store on line, sia in formato .epub, sia in formato .mobi per kindle. Si prevede la progressiva conversione di tutti i numeri.

Autorizz. Trib. di Bologna n. 6464 del 16/8/1995

Sistema di valutazione *single blind*
(solo l'identità dei valutatori è nascosta)

This Journal is in the the IATJ Database – International Archive of Theatre Journals – <http://www.iatj-journals.org>.

Immagine di copertina: foto di Letizia Lucignano
Elaborazione grafica di Cristiano Minelli

Prezzo al pubblico: € 12,00 (Iva assolta)

Modalità di pagamento:

- versamento o bonifico su c/c postale n. 95117404 intestato a Associazione Culturale Teatrino dei Fondi, IBAN: IT30L076011400000095117404
- bonifico su c/c bancario intestato a: Teatrino dei Fondi di San Domenico, presso Banca Cassa di Risparmio di San Miniato, agenzia di San Miniato IBAN: IT-86D0630071150CC1000006157

Inviare ricevuta di effettuato pagamento via fax allo 0571 462700

Stampa: Tipolitografia Bongi, San Miniato (Pi)

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2014
via Zara, 58, 56024 – Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

Indice

- p. 3 **EDITORIALE**
Ricordare Meldolesi
di Gerardo Guccini
- 4 **GIORNATA PER CLAUDIO MELDOLESI**
a cura di Laura Mariani
- Saluti**
- 4 Ivano Dionigi (*Magnifico Rettore*)
4 Giuseppina La Face (*Direttore del Dipartimento delle Arti*)
5 Alberto Quadrio Curzio (*Presidente della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche dell'Accademia Nazionale dei Lincei*)
6 Franco Perrelli (*Presidente CUT*)
- Teatro e Nuovo Umanesimo**
- 7 Marco De Marinis, *Introduzione*
9 Maria Ines Aliverti, *Meldolesi legge il Settecento teatrale*
13 Paolo Puppa, *Il congedo di Claudio attraverso la Divina*
16 Renato Barilli, *Meldolesi: il teatro come "luogo di non definitività"*
18 Raimondo Guarino, *Meldolesi, Brecht e la sociologia*
21 Gerardo Guccini, *Meldolesi, la politica, il potere*
23 Stefano De Matteis, *Tra teatro e scienze umane. Nel cantiere di lavoro di Claudio Meldolesi*
27 Piergiorgio Giacchè, *Il combattimento tra la teoria e la poesia (dedicato a Claudio Meldolesi)*
29 Cristina Valenti, *«Teatri di interazione sociale»: fondamenti di una definizione euristica*
- La Festa**
- 34 Laura Mariani, *Ringraziamenti e alcune note per chi legge*
35 **I. Dalla mostra alla festa**
interventi di Francesco Mariani, Claudio Longhi, Massimo Marino, Oliviero Ponte di Pino
- 39 **II. Teatri politici**
interventi di Giacomo Piperno, Luciano Leonesi, Guido Ferrarini, Lorenzo Mucci
- 42 **III. In cammino coi libri**
interventi di Cesare Molinari, Renata M. Molinari, Eugenia Casini Ropa, Mirella Schino, Chiara Schepis, Mattia Visani, Scheda su Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena (La Soffitta, 24 marzo 1983)
- 50 **IV. Claudio e Leo**
interventi di Loredana Putignani, Elena Bucci, Angela Malfitano, Valentina Capone, Marco Sgrosso, Marco Manchisi
- 54 **V. Artisti vicini**
interventi di Dario Fo e Franca Rame, Alessandro Berti, Ermanna Montanari, Letizia Lucignano, Federica Fracassi e Renzo Martinelli / Teatro i, Febo Del Zozzo / Laminarie, Gianfranco Pedullà, Armando Punzo, Marco Martinelli, Silvio Castiglioni, Andrea Adriatico, Luigi Dadina, Marcella Nonni, Chiara Caioli Herlitzka
- 61 **VI. Il Professore**
interventi di Michele Baraldi, Damiano Paternoster, Anna Amadori, Elena Guerrini, Stefano Casi, Wenting Yang, Adelina Suber
- 66 **VII. Nelle arti**
interventi di Luca Maria Patella, Vanda Monaco Westerståhl, Scheda su Terra animata (1967)
- 70 **VIII. Extra moenia, due lettere**
Giuliano Scabia, Lettera a Claudio (15 febbraio 2007), Ferdinando Taviani, Lettera a Laura (settembre 2009)

EDITORIALE

Ricordare Meldolesi

Le ragioni di questo numero doppio sono tanto numerose e profonde da non poter venire esplicitate che in minima parte.

«Prove di Drammaturgia» nasce per documentare e approfondire la conoscenza delle realtà teatrali incontrate dalle attività pedagogiche e progettuali del CIMES. Di questo processo di formazione Claudio Meldolesi è stato doppiamente responsabile. Nella seconda metà degli anni Ottanta, in quanto direttore del CIMES (allora IMET), Meldolesi ha infatti incrementato i laboratori e le aperture agli artisti, poi, quando, nel 1995, il Centro è confluito nel Dipartimento di Musica e Spettacolo, ha concepito, assieme a me, l'esigenza d'un strumento editoriale che consentisse di stabilire un più organico contatto fra queste esperienze e la ricerca universitaria. Si trattava di favorire gli incontri fra artisti e intellettuali, portando i primi a farsi storici e studiosi di se stessi. La situazione in cui nasceva «Prove» presentava un importante scollamento fra gli orientamenti della teatrologia e quelli dell'innovazione. Nel '95, c'erano già stati gli spettacoli-guida del teatro di narrazione, ma solo due anni dopo la rappresentazione televisiva del *Racconto del Vajont* (9 ottobre 1997) avrebbe consacrato il fenomeno. Nel '95, erano già apparsi spettacoli d'innovazione largamente parlati e processi suscitatori di testi, ma i criteri della nuova teatrologia continuavano a diffidare dei codici linguistici condivisi. Nel '95, quindi, le interazioni fra parola, azione, scrittura, pratica laboratoriale e realizzazione scenica, costituivano un campo d'indagine ricchissimo, ma debolmente indagato e ancor meno storicizzato. Il titolo «Prove di Drammaturgia» è stato suggerito da Ferdinando Taviani: in esso l'espressione «prove» neutralizza il dubbio che la rivista possa perseguire un ritorno rigido all'ordine testuale. Di Meldolesi è invece il sottotolo – *Rivista di inchieste teatrali* –: immediato e arioso come gli spazi di cui prevede l'attraversamento, proponendosi di scoprire fra le pieghe dei fatti teatrali relazioni, pensieri, ambiti, sistemi causali appesi al filo delle contingenze.

Dal 1995 al 2009 ho scritto assieme a Meldolesi tutti gli editoriali. Si è trattato di una scuola di pensiero di cui vorrei condividere alcuni aspetti. La prassi era questa. Anche nel caso di numeri particolarmente vicini agli interessi di Claudio, stendevo una prima versione, che lui ricopriva di due o tre strati di mezze pagine, foglietti e cancellino bianco. Disperazione di copisti ed editori, gli scritti di Meldolesi rifiutavano la cancellazione dei pentimenti, esibendo le cicatrici della lotta fra le parole, le idee, le cose. Non è impossibile che il suo modo di disporre le parole sulla pagina venisse influenzato dalla consapevolezza che la scrittura era spessore, strato, modulazione d'una materia segnica che partecipava tanto dell'universalità del pensiero che dell'ispida concretezza del reale. Specie dopo la malattia, Meldolesi domava le infedeltà della memoria, coniugando il pensare per concetti con un pensiero personalissimo e segreto, che eleggeva a paradigmi del fare artistico le identità d'un ristret-

to numero di «persone speciali» direttamente conosciute o introiettate attraverso gli studi (Gadda, Kafka, Eleonora Duse...). Vorrei fornire un esempio di questo procedere. Il n. 1/97 presentava un contenuto vicinissimo a Claudio: l'importante saggio di Max Herrmann-Neisse *Il Dramaturg* (1920). Incollato all'abbozzo dell'editoriale, un sorprendente foglietto introduceva in vesti di dramaturg Silvio d'Amico e Grotowski:

Se una risposta italiana al dramaturg di cui parla Herrmann-Neisse può essere ad esempio considerata l'opera di Silvio d'Amico, che mirò a istituire un repertorio testuale di valore; il dramaturg dei nostri tempi tende a confrontarsi direttamente con le radici umane del fatto teatrale svolgendo un'azione che si raccorda all'esempio radicale e – ancora poco noto nelle sue ramificazioni italiane – di Jerzy Grotowski. («Prove di Drammaturgia», n. 1/97, p. 3)

Da intellettuale/poeta, Meldolesi interrogava gli impulsi e le presenze del vissuto. Silvio d'Amico, per lui, era anche il padre di Sandro, un amico e una «persona speciale» assieme alla quale aveva rigenerato le conoscenze sul «grande attore» ottocentesco, e che, con i suoi studi pirandelliani, aveva mostrato come il repertorio si avviasse alle interazioni fra autore e attore. Mentre Grotowski, probabilmente, gli appariva affine alla tematica di Herrmann-Neisse perché vicino a un'altra «persona speciale»: Renata Molinari, la cui attività di dramaturg, da un lato, prendeva le mosse dall'insegnamento del maestro polacco, dall'altro, sarebbe poi stata alla base del libro sul *Dramaturg* di Meldolesi e Molinari.

Claudio conviveva con essenze inafferrabili, ma «amava ciò che resta». Così, nei dintorni della *Giornata* a lui dedicata, è nato il libro *Pensare l'attore* che raccoglie nove suoi saggi teatrali, scelti da Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani. È stato ripubblicato *Brecht regista* in digitale. «Teatro e Storia» ha proposto alcuni interventi sui Teatri di interazione sociale, curati da Stefano Casi, e un elenco completo dei suoi scritti. Si sono individuati i materiali video e audio conservati presso la Videoteca Dams, l'Archivio Leo de Berardinis e quello privato. Si è ripubblicato nella collana in rete «Arti della performance: orizzonti e culture» l'introvabile libro su Gustavo Modena. Ma nulla è chiuso: restano gli inediti, resta il suo archivio, su cui Chiara Schepis ha appena cominciato a lavorare. Il prossimo numero di «Teatro e Storia» sui cinquant'anni dell'Odin Teatret darà un esempio dei tesori inediti che racchiude.

Un ringraziamento vorrei infine rivolgere a Nicoletta Lupia e a Serena Terranova, per l'indispensabile collaborazione prestata alla realizzazione di questo numero, che riproduce la struttura della *Giornata per Claudio Meldolesi* (a cura di Laura Mariani), presentando gli Atti del convegno *Teatro e nuovo umanesimo* e le numerose voci della successiva *Festa*.

Gerardo Guccini

GIORNATA PER CLAUDIO MELDOLESI

con il patrocinio dell'Accademia Nazionale dei Lincei

Laboratori delle Arti, Bologna, 18.03.2013

a cura di Laura Mariani

SALUTI

Ivano Dionigi (*Magnifico Rettore*) – Buongiorno a tutti e benvenuti a questa giornata per Claudio Meldolesi. Un ringraziamento particolare alla collega Mariani che l'ha ideata e così ben pensata, scandita fra mattino e pomeriggio.

Ritengo che Claudio Meldolesi sia stato uno dei docenti più importanti dell'ex Dipartimento di Musica e Spettacolo, dell'ex Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Ateneo di Bologna, ed anche uno dei più amati, cosa che non è scontata. Io ho potuto solo frequentarlo, sentirlo per alcune questioni minimali, soprattutto quando era già stato colpito dalla malattia. E mi ha sorpreso il suo stile. Questo uomo non più giovanissimo che era maestro anche in questo. Io credo che lui abbia fatto e sia stato quello che molti di noi professori universitari vorrebbero fare ed essere.

Parliamo di uno studioso che ha mescolato le acque tra le *humanities* e le scienze ben prima che le leggi imponessero questo con progetti come Prin, Farb e, fra poco, l'*horizon* del 2020. Parliamo di uno studioso che è stato un innovatore nella ricerca, un docente bravissimo, ma soprattutto un intellettuale militante, il quale voleva sempre rendere le cose migliori e diverse da come le aveva trovate.

Io ho un gran bel ricordo di alcuni colloqui quando già era colpito dal male, anche a proposito della rivista «Prove di Drammaturgia» o per questioni minimali.

Credo che la giornata di oggi gli sia dovuta, e lo dimostra il fatto che qui siano presenti studenti, colleghi venuti da fuori, militanti del teatro. Del resto, Meldolesi era proprio un professore, un intellettuale, un uomo intero, inoltre è stato anche un attore, quindi, conosceva il teatro dall'interno. Dall'essere Accademico dei Lincei fino alle questioni più quotidiane, in lui, tutto si teneva.

Ecco, per noi, che oggi siamo così frantumati, così divisi, il ricordo di Meldolesi continua ad insegnare. Le azioni di questa disciplina, le azioni di questo Ateneo non appartengono solo alla sfera economica e aziendalistica, né appartengono solo ai vivi. Appartengono anche ai trapassati, stabilendo un *continuum* che fa grande la comunità del nostro Ateneo. Ci sono persone che sono punti di riferimento, il poter contare sul loro insegnamento è importante. Meldolesi è stato uno di quelli che passeranno alla storia di questo Ateneo, noi, quasi tutti, sì e no, alla cronaca lui alla storia.

Usavo queste stesse parole sabato mattina in occasione del ricordo di Ovidio Capitani. È la prova che non tutti siamo uguali. Ovidio Capitani, Claudio Meldolesi sono delle glorie di questo Ateneo, che lo fanno essere ancora più grande. Io credo all'insegnamento dei maestri, a questa continuità, a questa scienza, a questa cultura di cui abbiamo bisogno soprattutto in questi giorni. C'è chi,

come diceva Bacone, vive non solo sulla «tremula fiaccola del singolo», ma su una «lampadoforia». Con questa trasmissione della lampada, con questo testimone luminoso, da uno all'altro, non a caso, abbiamo fatto quasi un millennio di storia.

Grazie.

Giuseppina La Face (*Direttore del Dipartimento delle Arti*) – Claudio Meldolesi avrebbe oggi settantun'anni. Non sarebbe più in servizio come docente universitario, ma di sicuro lo incontreremmo assai spesso nei Laboratori del Dipartimento e nella sede di Palazzo Marescotti, e in giro per i teatri di Bologna e di tutt'Italia, sempre circondato dalla gente di spettacolo, da studenti, colleghi, critici, amici, a ragionare, a discutere, a interrogare e ad interrogarsi.

Per un istante si sarebbe stupito nel vedere che il Dipartimento di Musica e Spettacolo non c'è più, ma si rallegrerebbe di apprendere che, in realtà, esso si è allargato ad abbracciare tutte le discipline artistiche, a costituire, col nuovo Dipartimento delle Arti un gruppo compatto che continua, rinnova e rafforza il nucleo originario del Dams con le sue diramazioni nelle Lauree magistrali e nel Dottorato.

La vocazione di Claudio Meldolesi era intrinsecamente interdisciplinare. Il teatro era per Claudio, nel solco della scuola di Giovanni Macchia da cui proveniva, un crocevia di esperienze artistiche, una porta d'accesso alla complessità del reale, una chiave interpretativa dell'uomo e del suo posto nel mondo attraverso la parola, la voce, la poesia, il gesto, il movimento, il pensiero. Beninteso non nel senso dello scatenamento spontaneistico, né dell'ibridismo, bensì come portato di una riflessione, di un confronto che esigono mestiere, disciplina, serietà, una profonda onestà intellettuale e un'inesausta curiosità vitale. Claudio Meldolesi è stato studioso, docente, collega e amico generosissimo, benvenuto dagli studenti, stimato e apprezzato in Facoltà, ascoltato in città, sempre proteso a convincere e a lasciarsi convincere.

I trent'anni del suo insegnamento a Bologna hanno lasciato un'impronta tangibile non solo sul gruppo di teatrologi che lo attorniavano, e che certo gli devono molto; si può ben dire che tutti i colleghi dell'allora Dipartimento di Musica e Spettacolo portano dentro di sé l'immagine dell'uomo e, inscindibile da essa, la sua visione del teatro e dell'arte come impegno, militanza e intelligenza combattiva.

Al di là dei confini tra le discipline, che esistono perché le differenze tra teatro, musica, cinema e arti visive ci sono, e perché ogni disciplina ha una storia propria e deve sostenere le proprie sfide, al di là di tutto questo, l'insegnamento, lo stile di pensiero, l'umanità di Claudio Meldolesi hanno alimentato un clima che nel nostro Dipartimento perdura tuttora.



Foto di Marco Caselli Nirmal.

Da direttore del vecchio Dipartimento ho sempre potuto contare sulla piena fiducia e il totale appoggio di Claudio Meldolesi, e ciò per la profonda consonanza intellettuale e simpatia personale che correva tra di noi. Oggi ci ralleghiamo di poter festeggiare la sua memoria con questa giornata e con la presentazione del volume *Pensare l'attore* curato da Laura Mariani, Mirella Schino e Fernando Taviani, alla presenza di tanti colleghi, non solo bolognesi, e di tanti studenti che l'hanno conosciuto come docente o che imparano a conoscerlo attraverso i suoi scritti.

Questa giornata e questo libro sono un gesto di gratitudine del Dipartimento delle Arti, e al tempo stesso un atto d'amore di Laura Mariani, la moglie di Claudio, che lo ha sempre sostenuto, soprattutto nel momento della malattia, e oggi ne propaga il pensiero.

Esprimo a Laura, di cuore, la mia gratitudine di docente e, come direttore del Dipartimento delle Arti, la gratitudine di tutti i colleghi, nel segno dell'amicizia e del ricordo che portiamo a Claudio Meldolesi.

Grazie.

Alberto Quadrio Curzio (*Presidente della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche dell'Accademia Nazionale dei Lincei*) – Con grande rammarico non potrò essere tra voi oggi per ricordare il Linceo Claudio Meldolesi, ma non volendo essere assente ho chiesto al Collega Carlo Dalcorno, che ringrazio, di portare il saluto e la partecipazione della Classe che presiedo e della quale Meldolesi fu Socio.

Meglio sarebbe dire che è Socio in quanto nel nostro sodalizio i passanti rimangono con noi nelle e con le loro opere che non dobbiamo e non possiamo dimenticare.

Di questo vogliamo rendere testimonianza oggi a tutti i presenti ed in particolare alla signora Anna Laura Mariani.

Meldolesi fu uno studioso insigne, rigoroso e originale. Uno dei pochi ai quali dobbiamo il tentativo, nel complesso riuscito, di fare degli studi teatrali una disciplina nel senso pieno del termine anche per il suo riconoscimento accademico. Per questo egli fu cooptato nel 1995 ai Lincei.

Tra i molti possibili modi per ripercorrere la personalità scientifica di Meldolesi considero il suo intervento del 2002 in memoria del grande francesista Giovanni Macchia, nostro Consocio e suo Maestro (Meldolesi, 2002, pp. 309-313).

In questo intervento egli volle rendere tributo per il lascito intellettuale del Maestro, individuato nel «pionieristico superamento» della «vulgata subalternità della cultura teatrale nei confronti del dramma in sé e per le sue scoperte conseguenti di reticoli d'implicita intesa, prodotti dalle scritture e dalle scene intente, pur a distanza, a disvelare e rappresentare».

Meldolesi è sicuramente uno dei più insigni e profondi attori di quel metodo portato da lui ad apporvi nuovi e fecondi sui quali mi soffermerò per cenni che riguardano aspetti che particolarmente mi hanno colpito nel ripercorrere la sua opera, per contribuire, sia pure limi-

tatamente alle mie modeste competenze in materia, al ricordo dell'insigne Collega.

Desidero allora ricordare uno dei suoi primi scritti scientifici (l'importante volume dedicato alla famiglia di attori *Gli Sticotti comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento, con una scelta di testi rari*) nel quale Meldolesi ha orientato il suo sguardo acuto e penetrante verso aspetti inediti ed originali dell'arte scenica.

Quell'arte dov'egli ha lumeggiato tanti aspetti tra i quali mi ha particolarmente colpito la capacità di chiarire il nesso che unisce il teatro con aspetti spiccatamente sociali e politici del vivere (si veda a proposito il profilo dedicato a *Gustavo Modena: teatro e rivoluzione democratica*). In definitiva con grande rigore, le sue analisi hanno sempre privilegiato l'indagine storica basata sui documenti, come chiaramente si percepisce dalle pagine della rivista «Teatro e Storia» di cui è stato autorevolmente partecipe. Da instancabile indagatore dei nessi possibili del teatro con le scienze umane (dalla sociologia alla psicoanalisi, dalla letteratura alle arti visive) il nostro Consocio Meldolesi ha costantemente profuso energie perché gli studi umanistici estendessero il loro interesse a esperienze non verbali, rompendo la divisione tra scienze e arti, e perché il sapere teatrale divenisse scientificamente più agguerrito e aperto, trovando un punto di incontro alto tra presente e tradizione.

Franco Perrelli (Presidente CUT) – Ringrazio dell'invito al quale non vorrei rispondere in modo solo ufficiale. È chiaro che la Consulta Universitaria del Teatro commemora e rimpiange la figura di Claudio, che è sempre stato considerato da tutti i professori, al di là delle scuole, delle divisioni e anche delle contrapposizioni interne, un lumina della nostra materia, una persona con cui discutere anche polemicamente qualche volta, senza però smettere di riconoscere in lui un sicuro riferimento disciplinare. Ma, ripeto, non vorrei limitarmi al rituale di queste circostanze. Sono stato amico di Claudio e ho tre ricordi retrospettivi che vorrei inanellare per voi. Sono ricordi che mi legano a lui e ne illuminano un po' la figura.

Il primo ricordo: pochi anni fa si aggirava a casa mia fra i libri, li annusava, poi a un certo punto è calato il silenzio, si è seduto vicino allo scaffale che ospita la grande *Enciclopedia dello spettacolo*, che per noi storici del teatro è un riferimento, una pietra miliare, che consultiamo per vedere qualche data, qualche dato curioso. Claudio ha passato un pomeriggio intero a ritagliare fogli A4, faceva schedine, appuntava in continuazione, per ore e ore. Alla fine di questo travaglio mi sono avvicinato e gli ho detto: «Ma Claudio che cosa stai facendo?», lui ha risposto: «Sto schedando gli attori italiani dell'Ottocento», gli ho chiesto: «Hai intenzione di farne un un libro?», e lui mi ha guardato con quella lentezza che gli aveva dato la malattia, che, però, era diventata una lentezza-acutezza rispetto a tante nostre velocità un po' sventate e avventate. Lui mi ha guardato e ha detto: «Mah, potrebbero sempre servire per qualcosa». Mi sono sempre chiesto per che

cosa, ma sicuramente era uno studioso che immagazzinava.

L'altro ricordo va al 2004, è più definito. A Hostelbro in Danimarca, c'erano una mostra per i dieci anni dell'Odin e una serie di manifestazioni. Barba, in quel caso, aveva invitato solo le persone che riteneva importanti per l'Odin. A Claudio era dovuto assolutamente. Mi ricordo di essermi trovato lì, triangolato in questo incontro fra lui e Barba, e Barba gli ha ricordato i primi tempi in cui hanno discusso insieme il progetto dell'ISTA, dell'antropologia teatrale e tutti questi elementi. Ho capito una cosa, e cioè che noi ci siamo fatti l'idea che l'antropologia teatrale derivi molto spesso dalla prassi dell'Odin, dall'esperienza dell'Odin, dal *training*, abbia lontane radici in Grotowski questo sicuramente, mentre ho capito che Barba aveva assolutamente bisogno di alcuni interlocutori di una certa classe e fra questi interlocutori c'era stato assolutamente Claudio.

Il confronto dialettico con Claudio era fondamentale. E qui cade l'ultimo ricordo, che risale ai primi anni Ottanta. Eravamo nel Salento, credo che anche questo incontro fosse all'insegna di Barba. Mi sono trovato anche lì presente a un colloquio con un altro maestro che abbiamo perduto, Fabrizio Cruciani, e ho assistito al colloquio tra due maestri.

Definivano il territorio della ricerca, definivano il territorio della nostra materia, cercavano di individuare quella che poteva essere l'essenza della teatrologia, si cominciava già a parlare di antropologia teatrale, ma era molto interessante andare a vedere come si definivano i campi di ricerca nell'ambito storico, come si definivano i contorni del Cinquecento, come si andavano a definire certe problematiche relative all'attore, in una intersecazione di piani che, da un lato, implicava un rinnovamento, uno svecchiamento della metodologia, anche all'insegna di queste sollecitazioni che venivano per esempio dall'antropologia teatrale, da Grotowski e via dicendo, e, dall'altro lato, implicava una profonda attenzione al piano storico-documentale.

L'insieme di questi episodi, credo dia l'immagine di uno studioso attentissimo alla realtà materiale del teatro, ai documenti e alla filologia. Meldolesi è stato un galantuomo, una persona che, al di là delle risse della nostra corporazione, è riuscito ad avere il rispetto morale di tutti. Cosa di cui la nostra associazione può essere fiera, soprattutto in un momento come questo di profondo rinnovamento in cui stiamo cercando di superare le divisioni fra scuole, o, peggio ancora, le divisioni di gruppo.

Quindi io credo di poter salutare Claudio con un senso profondo di amicizia e all'insegna di questi ricordi. Lo consegno come esempio ai colleghi e anche agli studenti. Grazie.

TEATRO E NUOVO UMANESIMO

Introduzione

di Marco De Marinis

Abstract. *Marco De Marinis goes through Claudio Meldolesi's studies and cultural steps, remembering Dams' history in Bologna and giving the audience a vision about Meldolesi's greatest relations, for example with Gian Marià Volontè or Leo de Berardinis. These bonds had built a rich landscape made up with distinguishing researches, where is still possible to recognize his very careful attention about contemporary theater.*

Abbiamo forse impiegato troppo tempo a organizzare questa iniziativa per Claudio Meldolesi. Sono infatti trascorsi già tre anni e mezzo da quando Claudio ci ha lasciati. Ma confido nel fatto che la giornata che trascoreremo insieme in suo onore e nel suo ricordo riesca abbastanza bene da farci perdonare questo ritardo.

Siamo già in molti ma aumenteremo via via. Sono attesi tanti colleghi, amici, allievi di Claudio: non solo dell'università ma anche e soprattutto del mondo teatrale. E ci aspettiamo che partecipino numerosi i nostri studenti. In fondo credo che lo scopo più importante di un evento del genere, al di là della celebrazione e dell'autocelebrazione inevitabili, stia proprio qui: nel tentare di spiegare a chi non l'ha conosciuto direttamente, ma solo attraverso gli scritti, che tipo di persona, di studioso e di intellettuale sia stato Meldolesi, quale fosse il suo modo di studiare il teatro e soprattutto di starci dentro, di viverlo, mettendo a disposizione di tutti quelli interessati e disponibili, dall'artista più prestigioso all'ultimo studente appena sbarcato all'università, la sua passione, la sua intelligenza, la sua sapienza, la sua voglia di aiutare le cose a esistere e durare.

Questa giornata è stata resa possibile dallo sforzo disinteressato di molti, a cominciare dai colleghi del Dipartimento, dal suo Direttore, dai tecnici e dagli amministrativi. Nel programma diffuso tutti o quasi i debiti vengono riconosciuti e specificati. Ma almeno un saluto speciale sento di doverlo fare: ed è quello nei confronti di una persona senza la quale sicuramente non saremmo qui oggi. Questa persona è Laura Mariani Meldolesi. Non era facile per lei, come potete immaginare. Eppure ce l'ha fatta, e magnificamente. Questo evento è soprattutto il risultato della sua dedizione testarda e instancabile, generosa oltre ogni limite.

Inizieremo con un convegno che cederà il passo nel pomeriggio a una festa (curata da Claudio Longhi), piena di ospiti, testimonianze, azioni, presentazioni di libri, sorprese varie e la giusta convivialità. Soprattutto nel pomeriggio chi vorrà partecipare, fra i tanti invitati da tutta Italia, potrà farlo, sia pure per pochi minuti, onde consentire a più persone possibile di intervenire e alla nostra riunione di fluire con un buon ritmo.

A me spetterebbe adesso di introdurre il convegno e il tema impegnativo che abbiamo scelto per intitolarlo. Ma non voglio rubare troppo tempo ai relatori della mattina e agli altri che vorranno intervenire brevemente accanto alle relazioni previste.

Mi limiterò pertanto a un breve ricordo del collega, dell'amico e, prima ancora, del maestro. Non pretenderò di parlare di tutto il suo lavoro, tantomeno dell'eccezionale ampiezza dei suoi interessi culturali e scientifici, che andavano notoriamente ben oltre il teatro (e dei quali la nomina – unico fra i teatrologi – nella prestigiosa Accademia dei Lincei appare un significativo riconoscimento). Mi concentrerò soprattutto sulla sua stagione bolognese, per altro particolarmente lunga e feconda, e sul contributo che da docente e da studioso ha dato alla vita del Dams e del nostro Dipartimento, di cui è stato uno dei fondatori.

Pur non avendo preso parte all'avventura del Dams delle origini, il contributo di Meldolesi alla crescita di questo corso di laurea dagli anni Ottanta in poi è stato inestimabile. Basterà ricordare che soprattutto a lui, oltre che al compianto Fabrizio Cruciani (amico fraterno proveniente anch'egli dalla scuola romana del francesista Giovanni Macchia), si deve l'acquisizione degli spazi dell'ex Teatro La Soffitta, in via D'Azeglio, nella seconda metà degli anni Ottanta; un salto di qualità decisivo per un corso di laurea che aveva sempre cercato di individuare il suo innovativo specifico nel nesso stretto fra studi teorici ed esperienze pratiche, tuttavia non riuscendo fino ad allora, se non a tratti e sempre fortunatamente, a trovare soluzioni logistiche adeguate alle esigenze operative di centinaia e centinaia di studenti (in quegli anni gli iscritti al nostro Dams crescono esponenzialmente, e continueranno a farlo fino ad oltre la metà del decennio successivo, arrivando a toccare il tetto delle quasi 1600 matricole!). L'acquisizione dello stabile di via D'Azeglio permise di dar vita (sempre per iniziativa di Meldolesi e Cruciani, a cui vanno aggiunti il Rettore dell'epoca, Fabio Roversi Monaco, e Lamberto Trezzini, docente del nostro Dipartimento) al Centro di Promozione Teatrale «La Soffitta», che si sarebbe imposto negli anni (con la direzione di Trezzini e, poi, del sottoscritto) come una delle realtà più vive della scena bolognese, e non soltanto, punto di riferimento prezioso per le esperienze artistiche più anomale e innovative. Anche il Dottorato in Studi Teatrali e Cinematografici (di cui è stato a lungo il coordinatore) vide Meldolesi fra i suoi promotori agli inizi degli anni Ottanta (1983, per l'esattezza).

Il contributo che Meldolesi ha dato alla cultura teatrale a Bologna, da docente del Dams, studioso e operatore, non è certamente riassumibile in poche righe (e ci saranno altre sedi per farlo più distesamente). Mi limito a ricordare il sodalizio intessuto con due personalità eminenti del nuovo teatro italiano e internazionale, come Eugenio Barba e Leo de Berardinis. Il legame, coltivato negli anni,

con Barba, fondatore e direttore del celebre Odin Teatret, consentì a Meldolesi di contribuire alla scelta di Bologna come sede di una sessione della prestigiosa ISTA, l'International School of Theatre Anthropology, nella primavera-estate del 1990. Sempre con la complicità di Roversi Monaco, Meldolesi promosse anche la nascita di una Università del Teatro Eurasiano, che purtroppo non riuscì ad avere il seguito sperato (ma certo non per sua responsabilità).

Quanto a Leo de Berardinis, non è possibile dimenticare, fra l'altro, l'impegno profuso ininterrottamente da Meldolesi per denunciare le responsabilità mediche all'origine dell'incidente che lo aveva per sempre sottratto alla vita attiva e al teatro nel 2001 (prima di portarlo alla morte, nel settembre del 2008) e per tenere accesa la memoria della sua straordinaria stagione bolognese come regista, attore e maestro d'attori (costituisce un motivo in più di amarezza, nel cordoglio per la perdita, il fatto che egli non sia riuscito per poco a vedere pubblicato il libro collettivo su Leo a cui aveva lavorato senza risparmio, nonostante la malattia, negli ultimi tempi, con l'aiuto di Laura Mariani e Angela Malfitano: *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, apparso presso l'editore toscano Titivillus nei primi mesi del 2010).

Fra l'altro, sia Barba che de Berardinis sono stati insigniti della laurea *honoris causa* in Dams, sempre su suo impulso, e così pure Jerzy Grotowski, uno dei massimi maestri di teatro del secondo Novecento.

Anche un ricordo succinto e "accademico", per forza di cose, come il presente non può chiudersi senza accennare almeno a quello che nei tempi lunghi resterà, più di ogni altra cosa, a qualificare la memoria del caro e grande collega scomparso, e cioè i suoi studi, la sua produzione scientifica, i suoi libri.

Segnata indelebilmemente dall'esperienza giovanile all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, in seguito intitolata al suo fondatore, Silvio d'Amico (qui, da aspirante attore, ebbe modo di legare con persone che avrebbero fatto la storia della nuova scena italiana, come Gian Maria Volonté e Carlo Cecchi), e dall'impegno politico nella stagione del Sessantotto, la sua concezione dello studioso di teatro, anzi dell'intellettuale teatrale, ha avuto sempre una forte connotazione militante.

Anche per lui (come per Fabrizio Cruciani) si può quindi recuperare utilmente un termine ormai desueto e compromesso come quello di "militanza": Meldolesi è stato indubbiamente uno storico militante, innanzitutto nel senso che si è sempre battuto per il rigore e la qualità degli studi teatrali ma anche perché è riuscito a reinvestire nel teatro l'originario *engagement* politico e civile (mai dismesso del tutto, per la verità), come testimonia -fra l'altro- il suo interessamento pionieristico per il teatro in carcere e, più in generale, per le varie forme e modalità di quello che egli stesso ebbe poi a chiamare «teatro di interazioni sociali». L'annale appena uscito di «Teatro e

Storia»¹ ripropone tre suoi interventi al riguardo. Ma, in proposito, bisognerà pensare per il futuro, attingendo alla vasta produzione degli ultimi vent'anni, ad altre raccolte dei suoi scritti, che vadano ad aggiungersi a quella appena pubblicata e di cui dirò più avanti.

In oltre quarant'anni di attività, il suo tempo di lavoro (del resto inscindibile in lui dal tempo di vita, come lo è o dovrebbe esserlo la passione dal dovere, e gli ideali dalle necessità) è stato sempre distribuito tra la biblioteca (o l'archivio) e i luoghi dell'arte, fra la pagina scritta e l'impegno ininterrotto per capire, appoggiare, aiutare - ma anche stimolare criticamente, se necessario - gli artisti teatrali, compresi i giovani e giovanissimi alle prime armi. Compagno di strada, lo hanno sottolineato in tanti dopo la sua scomparsa, nel senso migliore del termine, con straordinaria generosità, al limite della dissipazione. E i suoi studi, i suoi libri, lungi dal risentirne, traevano da questo impegno ininterrotto una linfa, un'energia, uno stile che li rendeva immediatamente riconoscibili.

Naturalmente si trattava (si tratta) di ricerche sempre rigorosamente fondate sul piano documentario e filologico, anche difficili, ostiche a volte per densità e problematicità, fortunatamente provviste quasi sempre del lievito di una scrittura intrigante, non di rado avvincente e capace di continui spiazamenti. Ma il qualcosa in più, il tratto indiscutibilmente suo, meldolesiano è il caso di dire, veniva soprattutto da questo continuo, anche se non dogmatico, riversarsi sulla pagina di una visione, di un convincimento, di una passione, di una militanza appunto.

Entrato giovanissimo nell'Accademia romana per diventare attore - come ho ricordato -, agli attori, e soprattutto a quelli da lui qualificati artisti, Meldolesi ha rivolto gran parte del suo impegno di studioso. Ne sono una prova le monografie dedicate agli Sticotti (Meldolesi, 1969), famiglia di attori italiani nel Settecento, a Gustavo Modena (Meldolesi, 1971), capostipite del Grande Attore ottocentesco, e a Dario Fo (Meldolesi, 1978). Ma nelle ricerche della maturità, quelle appunto del lungo periodo bolognese, dalla fine degli anni Settanta al 2009, questo interesse mai venuto meno per l'attore si intrecciava più profondamente, e organicamente, con gli studi sulla drammaturgia (materia che ha insegnato al Dams per decenni, da un certo momento in poi in coppia con Storia dell'attore, impartito nella Laurea Specialistica in Discipline Teatrali) e con quelli sulla regia. Ne risultano quattro opere, che non esito a definire quattro capolavori, ciascuno nel loro "genere", quattro picchi assoluti della nuova teatrologia italiana (che Claudio, come si ricordava all'inizio, ha contribuito a fondare). Parlo di *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (Meldolesi, 1984); *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano* (Meldolesi, 1987); *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, con la collaborazione di Laura Olivi (Meldolesi, Olivi, 1989); e *Il lavoro del Drammaturg*, scritto con Renata Molinari (Meldolesi, Molinari, 2007).

Credo che avremo modo di riferirci molto spesso a questi



Gustavo Modena. Riproduzione dell'unica fotografia scattata all'attore.

esiti straordinari di Meldolesi studioso nel corso del convegno e dell'intera giornata. In particolare, si riparerà di *Brecht regista* nel pomeriggio, per la riedizione digitale che ne ha appena approntato una nuova casa editrice, la Cue Press di Bologna, con una prefazione del sottoscritto. Così come parleremo di *Pensare l'attore* (Meldolesi, 2013), un volume appena pubblicato dalla Bulzoni e che riunisce gli scritti più importanti dedicati da Meldolesi alla storia e storiografia dell'attore, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino e Ferdinando Taviani.

Vorrei concludere, ricordando che tutte le riviste teatrali italiane, note e meno note, importanti e non, hanno ospitato suoi interventi negli anni (a conferma della generosità cui accennavo prima), ma soprattutto che Meldolesi è stato fra i fondatori della prestigiosa «Teatro e Storia» nel 1986 e, dal 1995, ha ideato e diretto (con l'aiuto di Gerardo Guccini) «Prove di Drammaturgia», uno dei periodici pubblicati dal nostro Dipartimento.

Ci manchi moltissimo Claudio, ma il tuo lavoro e il tuo insegnamento restano e saranno di aiuto non solo per i tanti che ti hanno conosciuto, stimato e amato, come studenti, colleghi o artisti, ma anche e soprattutto per i tantissimi che verranno: studenti, studiosi, artisti del futuro.

¹ «Teatro e Storia», a. XXVI, n. 33, 2012. Per evitare la ripetizione degli stessi dati editoriali si è scelto di indicare le pubblicazioni di Meldolesi con il nome dell'autore e l'anno, rimandando alla legenda posta al termine degli Atti del Convegno (pp. 32-33).

Meldolesi legge il Settecento teatrale di Maria Ines Aliverti

Abstract. *The authoress links Meldolesi's studies about theatrical Eighteen Century with «Annales» historiography, showing his attention about «theatrical poetry besides big history». From Aliverti's analysis we find that Meldolesi's methodology goes over the borders of a specialistic historiography, putting actors' operas and facts in the larger coordinates of social history.*

Nel 1983, con un testo che si annunciava con un titolo significativo: *Un incontro tra storici e attori*, Claudio Meldolesi presentava lo spettacolo *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena*, messo in scena a conclusione del "Progetto Gustavo Modena"¹. In quelle pagine che davano conto di una esperienza di collaborazione tra attori e storici, Meldolesi esprimeva un concetto essenziale per accompagnarci oggi in questa breve riflessione sul suo lavoro di storico del teatro, e in particolare sui suoi studi settecentisti. Come sempre, egli metteva l'attore al centro della propria ricerca secondo una prospettiva certo condivisa anche da altri studiosi della sua generazione, ma che lui voleva e sapeva declinare in un modo tutto suo, con tratti di originalità che restano e resteranno irripetibili:

Il senso della lunga durata è consustanziale ad almeno due mestieri del teatro: quello di attore e quello di storico. In sede teatrale, la storia delle mentalità, delle abitudini e delle autorappresentazioni ha determinato delle fondamentali aperture. Ciò è noto a molti. Pochissimi invece hanno riflettuto sul legame dell'attore con i tempi lunghi del teatro. L'attore si forma per imitazione di altri attori e anche quando si stacca dai modelli, le sue invenzioni ridondano di riferimenti al passato. Togliete all'attore la tradizione intesa come senso della lunga durata, e il suo mestiere si ridurrà a un cumulo di effetti inanimati².

Questo funzionamento speculare della *longue durée* - in cui l'attore diventava lo specchio dello storico e viceversa - è uno dei segreti di Meldolesi storico e attore, forse il segreto principale, senz'altro quello che meglio riassume l'intima coerenza e la capacità creativa dello studioso. Egli ha saputo essere autenticamente contemporaneo e uomo delle inquietudini del suo tempo, pur guardando al passato della tradizione italiana con una costante fedeltà. Giustamente la sua impresa è stata paragonata a quella di Sandro d'Amico. Diversa nel metodo ma vicina per la comune filiazione a Silvio d'Amico e all'Accademia, e per quell'ostinato riflettere sulla nostra tradizione nazionale e sulla vicenda attorica. Diversa nel metodo, perché esplicitamente tributaria della scuola delle *Annales*. L'anno successivo al progetto su Modena, in un saggio oggi riedito (Meldolesi, 1984A, pp. 102-111)³, Meldolesi esponeva le riflessioni suscitate dalla lettura di Fernand Braudel e di Lucien Febvre, riconducendole, con una più esplicita filiazione, alle prospettive di studio della storia

del teatro: riguardo alla temporalità dei fenomeni attorici – il professionismo e la cultura degli attori in età moderna come fenomeni di lunga durata, la congiuntura dei modi di produzione e il tempo breve dello spettacolo –, riguardo alle microsocietà teatrali viste nel contesto delle dinamiche di mercato, e infine riguardo al discorso degli attori e sugli attori come parte integrante della storia delle mentalità. Uso volutamente il plurale – discorso degli attori e sugli attori – proprio perché il riconoscimento di questa pluralità era fondamentale nella sua pratica di storico: vita e memoria degli attori sottratte alle forzature di una storiografia specialistica irrispettosa e agli artifici della tradizione biografica minore, indagate e rilette nelle grandi coordinate della storia sociale (Cfr. Meldolesi, 1989)⁴. Nel dar forma al suo lavoro di storico Meldolesi si mostrava sensibile anche alla più recente prospettiva ermeneutica dell'«archeologia del sapere» (M. Foucault). Come tutta una generazione affacciata alla ricerca umanistica verso la fine degli anni Sessanta, egli guardava al teatro, e soprattutto al teatro degli attori, per metterne in luce «le dinamiche di sfasatura» rispetto alla tradizione con le sue pratiche consolidate⁵.

A me spetta oggi il compito di tracciare brevemente il percorso degli studi settecenteschi di Claudio Meldolesi, e devo ringraziare gli amici bolognesi, e in particolare Laura Mariani, per avermi dato l'occasione di un rinnovato approccio ai saggi che già conoscevo, e di leggere per la prima volta due testi, solo apparentemente «minori», che mi erano sfuggiti. Affrontati in sequenza, questi contributi manifestano la loro straordinaria coerenza, e, per così dire, un loro movimento interno. In primo luogo essi non sono solo il risultato brillante della riflessione di uno studioso teatrale di alto profilo, ma esprimono la capacità rara del loro autore di percorrere la temporalità specifica del fenomeno teatro per decostruirlo seguendo, come un filo rosso, l'evoluzione millenaria del nostro immaginario e della nostra sensibilità teatrali. Connessi tra loro da rimandi interni che li ricompongono nella memoria del lettore, questi studi si stendono su un arco di tempo notevole, dall'esordio del percorso di ricerca di Claudio, nel 1969, al 1995, e sono ascrivibili a due insiemi significativi: l'uno concentrato attorno al lavoro sugli Sticotti, e l'altro distribuito in alcune tappe nel corso degli anni Ottanta e agli inizi degli anni Novanta. Essi non delineano il profilo specializzato di un settecentista, e da qui deriva anche la loro ricchezza, ma il profilo di uno studioso di teatro che, partito dal Settecento scenico degli Italiens in Francia, sentiva ogni volta di dover ritornare a quel terreno dopo aver battuto altri percorsi. Per Claudio si trattava di uno spazio privilegiato per comprendere alla radice la disomogeneità tra l'attore italiano, con la sua tradizione di autarchia creativa, e l'attore della modernità, riplasmato dai Philosophes nel laboratorio dei Lumi ovvero l'artista interprete del testo e creatore di un personaggio nel suo divenire scenico. Negli anni Ottanta, serve ricordarlo anche in questo quadro, Meldolesi produsse i suoi contributi fondamentali sulla regia italiana e



Antonio Sticotti detto Fabio interprete del Pierrot. Illustrazione di Martin.

sul teatro degli attori artisti italiani nel tempo della regia, e fuori di questo tempo (Cfr. Meldolesi, 1984), e alcuni fondamentali saggi di metodo elaborati nelle aperture di dialogo che caratterizzarono la ricerca teatrale di quel periodo, e in particolare la scuola bolognese, apparsi su «Quaderni di teatro» (Meldolesi, 1983A)⁶ e, dal 1986, sulla appena fondata «Teatro e Storia»⁷.

La ripresa degli studi settecentisti da parte di Claudio, al convegno romano del 1982, coincideva quindi con la sua piena maturazione di studioso, in particolare riguardo all'interpretazione della specificità della tradizione italiana, così come gli ultimi studi nella prima parte degli anni Novanta lasciavano posto significativamente all'aprirsi o all'intensificarsi di altre ricerche e di altri impegni di militanza teatrale e di riflessione teatrologica – il teatro di interazioni sociali e la rivista «Prove di Drammaturgia» fondata assieme a Gerardo Guccini – con cui Claudio sembrava ormai dar l'addio a quel Settecento degli Italiens tanto amato e a lungo interrogato e studiato. Il volume del 1969, *Gli Sticotti comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento. Con una scelta di testi rari* uscì nella importante collana dei «Quaderni di Cultura Francese» a cura della Fondazione Primoli, diretti da Mario Praz e con la redazione di Marcello Spaziani. Lo studio nasceva dalla tesi di laurea⁸ di Claudio, le cui ricerche erano state dirette da Giovanni Macchia, il grande francesista a ragione considerato tra i fondatori degli studi teatrali italiani contemporanei. Si trattava della prima

monografia storico-critica dedicata a questa famiglia di attori: in particolare ai tre fratelli Agathe, Antonio e Michel Sticotti appartenenti alla seconda generazione della Comédie Italienne, figli di Fabio e di Ursula Astori. Benché noti al loro tempo e presenti nelle cronache teatrali, essi non erano stati fatti mai oggetto di studi specifici: mal definite erano le personalità dei due fratelli, autori oltre che attori, errata l'attribuzione ad uno di essi di un celebre trattato, solo circonclusa da un alone romantico la vicenda artistica e umana della sorella. Prova di questa ignoranza generale che regnava ancora alla fine degli anni Sessanta su un capitolo non secondario della storia della Comédie Italienne, sia dal punto di vista sociale che culturale e artistico, erano la cinquantina di scarse righe di Bruno Brunelli dedicate ai comici Sticotti nella *Enciclopedia dello Spettacolo*.

Questo primo lavoro di Meldolesi già aveva una dimensione europea, e non solo perché europeo era l'orizzonte degli Sticotti e delle problematiche da essi suscitate, ma perché si inseriva nel solco di una storiografia del teatro del Settecento che andava rinnovando la microstoria degli attori secondo i parametri di metodo della storia sociale ed economica. Non stupisce, infatti, trovare nelle fonti bibliografiche di questa ricerca gli studi pionieristici di Max Fuchs, e in particolare *La vie théâtrale en province au XVIIIe siècle*⁹, del 1933, che avvicinerei, per la sua portata di innovazione, ai lavori contemporanei di Claude Alasseur e di Henri Lagrave.

La periferia di questa famiglia di comici veniva riposizionata al centro delle grandi questioni che hanno attraversato il teatro settecentesco: la dignità sociale e civile dei *comédiens* e la specificità artistica del lavoro attorico. La ricerca era articolata controcorrente rispetto a ciò che poteva esser considerato – secondo l'ottica degli studi francesi – il suo tema di maggior rilievo: il trattato *Garrick ou Les acteurs anglais [...]* del 1769, fino ad allora attribuito a un non meglio noto Antoine-Fabio Sticotti, cui si riconosceva tuttavia un posto chiave nella filiera di opere teoriche all'origine del *Paradoxe sur le comédien* di Diderot¹⁰. Per pura ma significativa coincidenza il libro di Claudio, quasi a festeggiare un anniversario, usciva dopo duecento anni esatti. Nel 1769, infatti, Diderot annunciava in una lettera a Grimm di aver composto un «bel paradosso» provvisoriamente denominato *Garrick ou le jeu théâtral*, traendo spunto – anche nel titolo – dal trattato dell'italiano Sticotti allora appena uscito in forma anonima. Questo abbozzo di riflessione sull'attore sarebbe stato sviluppato da Diderot nella *Correspondance littéraire* dell'anno successivo come *Observations sur Garrick*. Nasceva così il *Paradoxe* nella sua prima versione¹¹. Al trattato *Garrick ou Les acteurs anglais [...]*, Meldolesi riservava, *et pour cause*, solo l'ultimo capitolo del libro sugli Sticotti, facendolo precedere da tre grandi articolazioni. Qui, con la ricostruzione minuziosa delle vite e opere dei tre fratelli, Meldolesi delineava, con l'acume raffinato e partecipe che già contraddistingueva il suo approccio critico, i loro diversi destini e personalità. L'intitolazio-

ne stessa delle tre sezioni dava ragione della specificità di queste vite nell'ottica dello storico: «Il Pregiudizio» ovvero Agathe, caso d'eccezione nella storia del pregiudizio contro i comici di professione; «Il Mestiere» ovvero Antonio, autore e successivamente anche dramaturg senza vera consapevolezza critica, scrittore di parodie e di pièces d'occasione; «L'Ideologo» ovvero Michel, viaggiatore, poligrafo e scrittore accademico, colui che avrebbe trasformato la poetica sull'attore e i tentativi precedenti ed eruditi di una teoria sistematica in una retorica superficiale e disordinata che ebbe tuttavia il merito di suscitare la famosa *buona idea* di Diderot. Proprio a Michel, infatti, Meldolesi assegnava la composizione del *Garrick ou Les acteurs anglais [...]*, facendo finalmente chiarezza su un capitolo importante, ma sino ad allora assai confuso, della teoria settecentesca sull'attore e della genesi del *Paradoxe*. La critica diderotiana sino ad allora si era esercitata preferibilmente sulla questione dell'autenticità del trattato di Diderot, e molto meno sulla sua genesi¹². La nuova attribuzione di *Garrick ou Les acteurs anglais [...]* a Michel Sticotti veniva recepita da Paolo Alatri nella sua storica prefazione all'edizione del *Paradoxe*¹³, mentre in Francia le ricerche di Meldolesi, e i suoi approfondimenti sulle personalità di Michel e Antoine, restarono purtroppo ignoti agli studiosi di Diderot che continuarono a riferirsi imprecisamente ad Antoine-Fabio.

Nel volume sugli Sticotti, Claudio affrontava sia le dinamiche creative specifiche di questa seconda generazione di Italiens, sia le dinamiche transgenerazionali innescate dalla complessa opera di rifondazione di Luigi Riccoboni, attore-autore-teorico cui Antonio e Michel Sticotti facevano comune riferimento, coltivando tuttavia separatamente le diverse competenze – di drammaturgo e di teorico – e in parte banalizzando l'autorevole originale. Meldolesi non dedicò mai un lavoro a Riccoboni, ma la figura complessa di Lelio, punto cardinale nella evoluzione degli Italiens, emerge nei suoi studi con una nettezza che ci fa rimpiangere questo appuntamento mancato¹⁴.

Il percorso critico degli anni successivi si può valutare a cominciare da un ben noto saggio del 1988, dove Meldolesi delineava alcune fondamentali costanti del lavoro degli Italiens. La definizione che egli conia, e che dava il titolo al saggio, era di quelle destinate a restare per sempre nel dibattito storiografico: «Teatro dell'arte di piacere». Le logiche mercantili fecero nel Settecento evolvere la Comédie Italienne in «Comédie delle vedette» e in «compagnia dei servizi» struttura organizzata per mediare il simulacro della tradizione con le indicazioni del mercato. Alla smania, più che all'arte di piacere, si adattò anche la prassi di lunga durata dell'attore italiano, fondamentalmente anti-interpretativa. La tensione basata sul corpo-mente, espressa in gesti che colpivano gli spettatori per la loro immediata naturalezza, si andò concentrando come desiderio erotico differito in un gioco permanente. Esempi ne furono l'arte di Silvia Balletti e soprattutto di Carlin Bertinazzi. Si moltiplicarono gli *istanti di teatralità*, in cui si esprimeva l'altra competenza di lunga durata

che permetteva agli Italiens di qualificarsi sul piano della produzione di mirabolanti soluzioni sceniche, battendo sul mercato teatrale la concorrenza dei *théâtres privilégiés* più potenti del loro: il Théâtre Français e l'Académie Royale de Musique.

Con gli ultimi suoi studi settecentisti, Meldolesi approdava così a una categoria storiografica utile a definire l'età intermedia tra le due età che la storiografia teatrale aveva già riconosciuto come tali: l'età del professionismo dell'Arte e l'età dei registi e degli attori artisti. L'«età delle invenzioni», come lui la definì, inglobava il Settecento teatrale degli Italiens in Francia e arrivava a comprendere l'Ottocento dei grandi attori. La storiografia precedente aveva guardato a questa epoca teatrale come a una sorta di contenitore informe, caratterizzato da un eclettismo di maniera oppure da una teatralità svuotata di autentica vocazione, in cui brillavano come luminose eccezioni Goldoni ed Alfieri. Meldolesi pensò e lesse questa età intermedia come un'età organica, e quindi come un insieme teatrollogicamente significativo nell'arco del lungo periodo.

Ecco l'età delle invenzioni – invenzione del teatro come edificio riproducibile, invenzione della “moderna” teoria dell'attore, invenzione della “nuova” sensibilità recitativa che collegò Lumi e Romanticismo oltre la logica dei generi, invenzione dei rapporti riformati tra attore e autore, invenzione di modalità partecipative aperte, invenzione di modalità rappresentative alte e basse allo stesso tempo, invenzione di una nuova competitività borghese tra prosa e lirica, arte varia e circo. Uso la parola invenzione perché si trattò di scoperte immediatamente realizzate, interconnesse e riformulate di tanto in tanto, ma senza fratture lungo i due secoli. (Meldolesi, 1995, pp. 413-414)

I saggi settecenteschi di Meldolesi legati al percorso di definizione dell'età delle invenzioni ridisegnavano il gruppo sociale degli Italiens in una dialettica tra il breve periodo di singole generazioni ed esperienze d'arte e il medio e lungo periodo delle articolazioni pratico-teoriche del rappresentare. Questa dialettica permetteva di travalicare lo spazio generazionale e i singoli modi recitativi, suscitando connessioni spesso inaspettate. L'insieme dei «reperti disorganici» ascrivibili all'età delle invenzioni si era organizzato nella indagine di Claudio in stratificazioni significative, fissandosi nella pratica di personalità emergenti e dominanti nel contesto della microsocietà degli Italiens e delle tante famiglie da cui essa fu costituita nel corso del Settecento. La prima fase, che durò all'incirca sino ai primi anni Trenta del Settecento, fu dominata dalla spregiudicatezza calcolata di Lelio che inaugurò l'età nuova, archiviando l'arte del conservatore Tortoriti e della sua compagnia. La seconda fase, da Meldolesi identificata nel direttorio dei figli (Biancolelli *fiis*, Riccoboni *fiis*, Romagnesi *petit-fils* di Cinzio), fu caratterizzata da un certo spaesamento avventuriero (l'«arte di piacere» trasformata in smania); gli Italiens si riorganizzarono se-

condo la doppia identità di «compagnia dei servizi» e di «Comédie delle vedette». Questa fase fu inevitabilmente destinata a chiudersi nell'italianità fittizia dell'Opéra Comique e della Comédie Italienne che le succedette. Grazie alla loro competenza gli Italiens ritrovarono poi, nel drammatico contesto rivoluzionario, una collocazione significativa e al contempo gravida di futuri sviluppi (Cfr. Meldolesi, 1989). Questa terza fase segnò infatti la rinascita degli Italiens con le rinnovate specializzazioni spettacolari dei Lazzari, dei Franconi e dei Ruggeri, a riscatto di una precarietà sociale che riuscì a essere vittoriosa nella rivendicazione della propria specificità e delle proprie caratteristiche.

Sappiamo quale significato abbia avuto il tema della marginalità e della precarietà sociale per Claudio, nell'orientarlo sia nelle scelte di campo da intellettuale militante che nella costruzione del suo discorso più specificamente storico. Claudio ha saputo far propria questa *poesia* teatrale al margine della grande storia, in nome di quella specularità di cui ho parlato all'inizio, e come condizione stessa del suo sapere e del suo discorso di storico. Una forma di stoicismo, lo stesso impavido sentimento che gli ha fatto affrontare con estremo coraggio il male. Uomo di una generazione di disturbatori, ma anche uomo di sapere e uomo di tutti i tempi.

¹ Il laboratorio bolognese ideato e coordinato da Claudio assieme a Renato Carpentieri si era svolto dal 3 gennaio al 23 marzo 1983 presso il teatro «La Soffitta». Il testo *Un incontro tra storici e attori* venne pubblicato nel programma di sala dello spettacolo, e si trova oggi ripubblicato in Laura Mariani, Ferdinando Taviani (a cura di), *Scritti rari di Claudio Meldolesi*, in «Teatro e Storia», n. s. 2, 2010, pp. 109-113.

² Ivi, pp. 109-110.

³ Il testo è stato ripubblicato in *Scritti rari di Claudio Meldolesi* cit., e nella recente raccolta di saggi di Claudio Meldolesi, 2013, pp. 57-77.

⁴ Il testo è ripubblicato in ivi, pp. 79-90.

⁵ Tuttavia sullo smarcarsi da una “filosofia del teatro”, e da una deviata applicazione al teatro del pensiero di Foucault, un celebre saggio di Alessandro Fontana del 1972, si veda Meldolesi, 1986, pp. 77-151, articolo in cui l'autore riprende anche una critica precedentemente elaborata da Franco Ruffini.

⁶ Si veda la sezione monografica *La poesia dell'attore ottocentesco* (Meldolesi, 1983), curata da Meldolesi, tappa importante nel percorso critico e nel dialogo con Taviani che portò poi a Meldolesi, Taviani, 1991.

⁷ Cfr. Meldolesi, 1986; 1986A; 1993. In quest'ultimo Meldolesi riconsidera anche la trattatistica filosofico-teatrale delle Settecento e la «svolta mentale del teatro» in essa implicita.

⁸ «*Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento*»: *La famiglia Sticotti*, relatore Prof. Giovanni Macchia, Università degli Studi di Roma, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 1964-65; nel 1967 era già uscito l'articolo cit. su Agathe Sticotti.

⁹ Maximilien Fuchs, *La vie théâtrale en province au XVIII^e siècle*, Genève, Librairie Droz, 1933.

¹⁰ La confusione era nata nell'edizione Tourneux della *Corre-*

spondance littéraire, associata a una scorretta indicazione di Barbier. Confusa è restata anche per molto tempo l'attribuzione del trattato inglese, *The Actor* – opera di John Hill – la cui edizione del 1755 (come chiariva Meldolesi), aveva ispirato l'autore italiano. Essa è oggi ricostruita grazie agli studi di Chiara Barbieri, Barbara Valentino e Claudio Vicentini.

¹¹ Il *Paradoxe*, pubblicato come noto solo nel 1830, ebbe varie redazioni dopo il primo abbozzo: nel 1773, nel 1777-78, e ancora un'ultima revisione successivamente.

¹² Il volume di Yvon Belaval del 1950, ristampato nel 1970, e poi presto superato dallo sviluppo degli studi diderotiani degli anni Settanta (accessi al Fonds Vandeul, lavori sull'*Encyclopédie* e sulla *Correspondance Littéraire*), restava ancora a fine anni Sessanta l'opera di riferimento fondamentale sul pensiero estetico di Diderot e sulla centralità del *Paradoxe*.

¹³ Denis Diderot, *Paradoxe*, Roma, Editori Riuniti, 1972, si vedano in particolare le pp. 11-12, anche per la genesi dell'errore di attribuzione. Successiva alla pubblicazione di Alatri, è l'ulteriore riflessione di Meldolesi sulla teoria illuminista dell'attore nel saggio *Diderot e noi: L'attore come centro del problema*, cit.

¹⁴ Non del tutto, pensando alle ricerche dottorali su Luigi Riccoboni condotte da Sarah Di Bella, sua allieva, e dirette da Meldolesi in co-tutela con Christian Biet (Université Paris X), che hanno dato origine a diverse importanti pubblicazioni.

Il congedo di Claudio attraverso la Divina di Paolo Puppa

Abstract. *Paolo Puppa makes an acute literary portrait of Meldolesi, looking especially on Meldolesi's very passionate interest for Eleonora Duse: she is a paradigmatic example of the "actor-artist", and a constant point of reference in the analysis about tragic element in human life.*

Innanzitutto, un ringraziamento sincero sia a Laura che a Marco, per l'opportunità di parlare a Claudio più che su Claudio, di averlo cioè quale interlocutore diretto e presente, adesso, più che inerte oggetto in terza persona. Sarei tentato in effetti di rivolgermi a lui, un approccio nondimeno poco consono in un simile contesto. Allora, un compromesso, nel senso che accennerò ad alcune componenti caratteriali della persona, che a mio parere trasbordano pure nella sua scrittura. Lo stile è l'uomo, insomma, più che mai.

Nel testo più volte citato questa mattina, ovvero *Brecht regista*, e segnatamente nella parte curata direttamente da Claudio, si parla di «policentrismo» del maestro tedesco, in quanto «a seconda che agisse prevalentemente da scrittore di drammi, da poeta, da regista (o da drammaturgo poeta o da poeta regista), egli assumeva un diverso atteggiamento» (Meldolesi, Olivi, 1989, p. 145). Policentrico anche Meldolesi, per molti aspetti, non soltanto per la diversità iniziale di mestieri (da attore a studioso) ma anche per la moltiplicazione di indirizzi teorici e di percorsi disciplinari. Parto da brevi episodi personali. L'intento sarebbe quello di recuperare la funzionalità di episodi

biografici entro un discorso globalmente impegnato sul piano delle idee, anche in questo trovo una sua precisa metodologia.

Dunque, la prima volta che l'ho visto, mostrava un corpo sano, felicemente baldanzoso, la sagoma di un vincente, di un uomo nel pieno delle sue forze, di una persona appagata. L'anno, il 1976: io ero un giovanotto abbastanza goffo e insicuro, non ancora strutturato nei ranghi accademici. Durante la mia precarissima collaborazione al Dams, Luigi Squarzina, responsabile di quel contratto, mi aveva consigliato di contattare «l'astro nascente» (sue precise parole), da poco arrivato a Bologna, ma già impegnato a metter radici nel circuito teatrale e nel sistema culturale e intellettuale della città. Entrato nella sua casa dai soffitti alti e dalle pareti foderate di libri, ho visto davanti a me una sorta di cardinale Lambertini in versione laica. Quello che lo caratterizzava infatti, come ho verificato da subito, era l'aura di autorevolezza da subito conquistata, compatibile coll'esibizione caparbia da parte sua di umiltà e di *understatement*, in mezzo a docenti, studenti, attori, critici, operatori. Allo stesso tempo, sprigionava da lui una strana luce monacale, nonostante il tratto aristocratico della famiglia alto-borghese cui apparteneva, una fragranza legata al gusto pauperistico assimilato nella prima giovinezza passata nell'altra Accademia, non quella universitaria ma la “Silvio D'Amico”, popolata da aspiranti cerretani nella Roma dei primi anni Sessanta, insieme a futuri protagonisti come Carlo Cecchi e Renato Carpentieri. Tra i citati gesti monacali e frugali, inserirei pure un segno di *sprezzatura*, un auto ed etero ridimensionamento, un senso quasi di disgusto nei riguardi di qualsiasi cedimento alla lamentela. Il tutto confluiva nell'elegante imbarazzo con cui Claudio reggeva sulle spalle i gradi di una carriera decisamente fortunata, gestita con sobrietà nei trionfi personali (nell'81 la cattedra, nel '95 l'ingresso nei Lincei, primo del nostro settore ad accedervi). La medesima imperturbabilità, almeno in pubblico, era esibita nei confronti delle malattie che lo hanno in seguito colpito. Il fatto è che ha convissuto con onori e disgrazie come il contadino che riceve il sole e la pioggia sui campi, con misura ed equilibrio. Attitudine aristocratica, mai piccolo borghese, e sprezzatura anche nell'entropia con cui di volta in volta si sbarazzava, come già anticipato, dei vari modelli, degli archetipi di riferimento cui liberamente attenersi. Si pensi agli interventi su Dario Fo, in apparenza agiografici, da me poco condivisi come non avevo mancato di sottolineare in alcune franche diatribe tra di noi. Ebbene, lo stesso Fo mostrerà risentimento e gelosia per la frequentazione successiva del Terzo Teatro, da Barba a Grotowski. Questo per la velocità futurista, a fianco della lentezza degli ultimi anni dovuta a impedimenti fisiologici, con cui accantonava appunto temi e centri di interesse da lui pure in precedenza introdotti, nella sua incessante opera di semina e di iniziazione entro il territorio nostrano della ricerca e dei canoni. Si potrebbe compilare a questo proposito una piccola lista, utilizzando la sua propensione a redigere inventa-

ri. Vezzo questo, squarziniano, basti pensare al *Romanzo della regia*, da me presentato anni fa in questa stessa sala, prefato da Claudio, qui accorso appena terminata la seduta di chemio all'ospedale. Ora, l'elenco va dallo spirito laboratoriale, molto importante per lui, al gusto per l'affabulazione, dalla passione per la figura del drammaturgo, che rimpiazza o convive colla aurorale, autobiografica predilezione per l'attore, e colla centralità accordata al ruolo del regista quale fondamento del teatro italiano. In fondo vi ritroviamo i grandi nuclei ideativi, gli studi sull'analogia tra i settori della medicina neurologica e la sociologia, e la sensibilità civile innestata pure su orizzonti ermeneutici, come le istanze pedagogiche connesse all'animazione di Scabia e le esperienze dell'antipsichiatria, e ulteriormente il suo pionieristico coinvolgimento nel mondo del carcere e dell'emarginazione. Da qui, il suo pendolare tra riviste importanti e innovative, cui aveva contribuito nella fase fondativa, da «Teatro e Storia» a «Prove di Drammaturgia».

Altri dettagli che rivelano la totalità della figura. Ricordo quando è venuto senza Laura ad un convegno a Urbino agli inizi del nuovo millennio. Nonostante un albergo a quattro stelle molto ospitale riservato ai conferenzieri con tanto di cena raffinata e bene annaffiata (il mondo della docenza ogni tanto gode di qualche piccola soddisfazione), ha preferito di sera tornarsene col suo bauletto di cuoio sotto la pioggia a Bologna in un treno rigorosamente di seconda classe. Lo attendevano fedeli e premurose le sue medicine, come mi ha spiegato mentre vanamente insisteva, e soprattutto Laura.

Umiltà, la sua cifra, al di là dei successi indubbi. *Understatement* anche nella proprietà privata della scrittura. Partito da monografie solitarie, studi fatti da sé, negli ultimi anni ha socializzato la propria firma, puntando a lavori a quattro mani, da Fernando Taviani a Laura Olivi e Renata Molinari. Sarebbe interessante indagare come veniva distribuito il montaggio dell'opera complessiva, se la scansione si articolava separando le zone rispettive, oppure la stesura si appoggiava sull'altro/altra, quali sponde interlocutorie.

Negli interventi orali in compenso, specie negli ultimi tempi, anche perché condizionato dalle posologie chimiche cui era costretto, consentiva di assistere al fenomeno del pensiero che nasce a voce alta, magari nelle modalità prospettate da Kleist¹. Affaticato, aggrovigliato, tra pause improvvise e impacci stordenti, il discorso emergeva nondimeno folgorante, oscuro e insieme limpido, a metà strada tra foga sentenziosa e disarmante volontà comunicativa. Permetteva a noi, privilegiati al suo fianco, di seguirne come su una lastra radiografica i processi mentali. A mio parere, in tali dinamiche tre forze interagivano: il *logos*, ossia l'indubbia tensione concettuale alla ricerca di terminologie nuove, al limite idioletti personali per la tendenza lessicale a coniare ogni tanto nuovi lemmi; l'*ethos*, in quanto la ricerca, destinata alla stampa e alla parola didattica, mai tralasciava la responsabilità nei riguardi della Storia presente, passata e futura, rivendican-

do il diritto/dovere del mandato sociale dell'intellettuale nell'accezione gramsciana della parola; infine, il *pathos*, quale collante mediatore tra le due dimensioni.

Nel 2008, l'anno che precede la sua uscita di scena, lo incalzavo perché stavo preparando, assieme a Ida Biggi, il convegno sulla Duse (1-4 ottobre) a Venezia e avevo davanti agli occhi il suo contributo uscito sul numero 18 di «Teatro e Storia» del 1996 dal titolo eccentrico, una stramberia che rimandava un po' alla sua passione giovanile per l'attore patriota e scrittore Gustavo Modena, esibita nel saggio del 1971 e nello spettacolo sorprendente del 1983²: *Questo strano teatro creato dagli attori-artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'Avanguardia storica insieme al popolare*. Già il titolo di per sé si offriva quale sceneggiatura di strette connessioni interne, nella misura in cui mostrava la perfetta complementarietà tra sperimentazione e ricezione popolare, mentre viceversa in seguito sarebbe stato arduo investire nella ricerca garantendosi l'*audience*, in quanto nel moderno bisogna scegliere tra ragioni del mercato e ragioni dell'arte. Claudio ha accettato di venire a Venezia seguendo Laura, impegnata in un intervento, scusandosi per il fatto che non se la sentiva di dare un proprio pezzo. Il 2008, del resto, è altresì l'anno del seppellimento di Leo dopo sette anni di un coma orribile. Le ultime forze voleva riservarle, tra testamento e testimonianza, al progetto editoriale sull'amico, poi terminato dalla stessa Laura³.

Alla fine, mi ha inviato nondimeno alcune considerazioni



Eleonora Duse, Santuzza in *Cavalleria rusticana*. Illustrazione di Ciro Galvani.

in margine, che ho infilato negli *Atti*, assieme al saggio di Marco De Marinis, uno degli stimolatori di questa scrittura tardiva. Certo, si tratta di un'appendice sulla Duse, in apparenza ripetitiva rispetto a quanto scritto dodici anni prima. Ma a confrontarli in un ideale inter-testo l'energia forte dello sforzo iniziale tornava a circolare, pur ridotta ad eco impallidita, per lo stress fisico degli ultimi mesi di vita. E il nuovo titolo, *Ancora sulla Duse "attrice artista" sui suoi contagi* (Meldolesi, 2009)⁴, metteva in evidenza la capacità di mettere a nudo, senza sottolineature enfatiche ma anche senza censure, l'apocalisse personale di chi sente che sta per lasciare la scena del mondo. Tanto più che, in una strategia di rafforzamento contro momenti di paura e di depressione, la sua scrittura si occupava ormai per lo più di creature defunte. Gusto sobrio e non effettistico del catastrofismo evidenziato in alcune *pointes* dedicate alla Divina. Da qui, la scelta di collocarla nel «segno del terribile», dello *thambos* nel senso arcaico-meduseo del termine, o il fatto di definirla, tra le altre metafore avvolgenti, una «iniziatrice anche luttuosa», sorvolando sugli strali ironici e beffardi di Alberto Savinio che detestava nella recitazione dusiana la mania di dolorismo. E ovviamente l'agganciava alla consolidata categoria dell'attrice-artista⁵, in quanto amica di poeti e lei stessa dotata di autorialità-espressa anche e non solo nella bulimia epistolare – e questo pur nella solitudine, marchio qualificante di grazia e di nevrosi. E attorno al suo «policentrismo artistico», termine già utilizzato per Brecht, coagulano e precipitano pratiche e poetiche del nuovo in un singolare sincretismo colla tradizione, incroci tra «formule sintattiche e analogie recitanti» sino a vertiginosi sconfinamenti colti con efficace coniazione. Ecco pertanto i «presentimenti espressionisti dell'impressionismo e le aperture postwagneriane all'atonale», o il vederla quale «mosaico di enigmi» che rende indecifrabile l'attraversamento della stessa per cui chi se ne occupa non riesce quasi a scriverne, vedi il devoto Gerardo Guerrieri, un po' come gli allievi di Vachtangov, altro riferimento d'obbligo per Claudio. Parafasando *Affabulazione* di Pasolini, si potrebbe per inciso suggerire addirittura mistero più che enigma. Mentre il secondo connota infatti una presunzione illuministica, dove tutto si chiarifica grazie alla ragione, il primo anche per un laico sparge intorno arcane indeterminazioni che non possono essere ridotte o aggirate.

Nella chiosa dusiana in questione, Claudio poi non manca nuovamente di tracciare un'ennesima lista, una trentina di nomi abbastanza bizzarri, dal momento che a fianco dei massimi nostri artisti teatrali, da Totò a Leo, infila all'interno anche famiglie di attori come i Maggio e i Carrara, e contemporaneamente parla anche della «stranierità teatrale» legata all'intimo della persona, aprendo non solo ad Artaud ma anche a de Berardinis, nei sette anni della malattia assunto a fratellanza elettiva, mai abbandonata.

Ma Leo rappresenta altresì il personaggio-figlio della Duse, specie per il grande evento scenico del '93, allorché l'attore impersona Ilse, quasi metabolizzando Pirandello

che scrive *I giganti* pensando alla Duse. E lo fa *en travesti* con l'essenzialità sublime di un *Onnagata*, vale a dire senza alcuna postura femminile, ossia «senza ricorrere a travestimenti di voce e di prossemica». In tal modo, mette in evidenza la convivenza tra alto e basso, tra sublime e cencioso, spostando il ritmo discorsivo verso il canto e verso la poesia, strategia tipica in artisti del genere. Del resto, Claudio, dopo essersi occupato di attori, di registi e poi di drammaturghi, negli ultimi tempi si volge verso l'istanza della poesia. Così, anche quando parlava di Brecht, nel contributo citato del 1989, ne sottolineava la componente poetica (Cfr. Meldolesi, 1989B, pp. 93-112). Lontano da una mera riutilizzazione di motivi crociani, e all'interno delle numerose epifanie di questa tensione lirica, tra Totò-poeta del frammento, Gadda-poeta del dolore, Apollonio-poeta dell'intelletto⁶, si può aggiungere lo scrittore tedesco, maturato nel periodo stressante e stimolante della sua diaspora e dell'esilio. Ma anche Claudio, uomo di gruppo e di socializzazioni, di amicizie e sodalizi, creatura dialogante nel senso bachtiniano, anche nello scrivere saggi a quattro mani, non riusciva a celare del tutto una predilezione autentica verso il momento della solitudine. Quasi un suo sotto testo ontologico, in cui pulsava la «percezione dell'oscurità» (Cfr. Meldolesi, 2009, p. 564), nell'esserci al mondo di chi nascendo e morendo apprende presto l'atrocità e la gioia del vivere⁷.

¹ Cfr. Heinrich Von Kleist, *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*, 1805 (trad. Marina Bistolfi) *Sulla graduale produzione dei pensieri durante il discorso*, in Id., *Opere*, a cura di A. M. Carpi, Milano, Mondadori 2011, pp. 990-995.

² In un successivo laboratorio svoltosi al Teatro «La Soffitta» di Bologna, divenuto uno spettacolo nel 1983 con Renato Carpentieri, *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena*, sarebbe tornato sul suo mito, in Meldolesi, 1983A, pp. 16-27.

³ Cfr. Meldolesi, Malfitano, Mariani, 2010.

⁴ Tutte le citazioni che seguono sono tratte da questo scritto. V. anche il saggio di Marco De Marinis, utile compendio di interventi precedenti, *La Duse, il nuovo teatro italiano e il degrado attuale dell'arte attorica*, in *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno Internazionale su Eleonora Duse*, a cura di M. I. Biggi e P. Puppa, Roma, Bulzoni 2009, pp. 565-576.

⁵ Marco De Marinis inventaria i tre contributi fondativi per una simile immagine: oltre a Meldolesi, anche Antonio Attisani con «attore-poeta», Mirella Schino con «contrattore», ivi, p. 571.

⁶ Cfr. Laura Mariani, *Profilo di Gustavo Modena, Modena rivisto. Due studi di Claudio Meldolesi*, in «Ap: Arti della performance: orizzonti e culture», n. 1, 2012, p. 16, citazione ripresa da Cesare Molinari, *Ricordo di Claudio Meldolesi*, 5 ottobre 2009, www.drammaturgia.it.

⁷ Lo dico sperando di non incorrere da parte di Meldolesi nell'accusa ironica di «inclinazione al poeticismo». Cfr. Meldolesi, Olivi, 1989, p. 104. In compenso, condivido pienamente l'immagine del guerriero «purissimo intransigente e dolce, fraterno e duro, attento ai margini [...] atleta del cuore e della mente», usata da Giuliano Scabia nel suo discorso a Bologna, al

Pantheon del cimitero della Certosa, Cfr. Id., *Dedicato a Claudio Meldolesi*, in Emilio Pozzi & Vito Minoia (2009). *Recito, dunque so(g)no. Teatro e carcere 2009*. Urbino, Edizioni Nuove Catarsi, 2009.

Meldolesi: il teatro come “luogo di non definitività”
di Renato Barilli

Abstract. *Starting from autobiography and critical study, Renato Barilli find out contact points and differences between his own intellectual and academic research and Meldolesi's one. From this essay, you can see a telling about parallel lives that, in a never-seen way, goes through Dams' evolution in Bologna.*

Sono stato per lunghi anni un buon amico di Meldolesi, però ora, a un sguardo retrospettivo, devo ammettere che questa nostra stretta intesa è stata assorbita dall'impegno che drenava le nostre migliori energie, a favore dell'amatissimo Dams verso cui facevamo affluire le nostre cure e sollecitudini, come verso una creatura bisognosa di tutela. Ricordo per esempio un viaggio a Roma compiuto insieme per andare a battere alle porte ministeriali nel tentativo di acquisire per quella nostra struttura taluni sbocchi scolastici nella media dell'obbligo, certo del tutto alieni alle autentiche finalità del corso, ma meglio di niente, tanto per parare la colpa di cui esso veniva tacciato, di essere una fabbrica di disoccupati, mentre al contrario i numeri dicevano di no, che proprio grazie a una schietta disponibilità rivolta verso certe nuove sollecitazioni provenienti dal mondo del lavoro i nostri laureati, in ambito nazionale, andavano a posto più facilmente dei colleghi forniti di diplomi conseguiti nelle “vecchie lettere”, laddove noi costituivamo un traguardo aperto alle “nuove lettere”, raggiunto proprio contestando la noiosa e assillante “letterarietà” di fondo che gravava su tutto il settore umanistico. A turno, poi, siamo stati entrambi presidenti del Dams, quindi ancora tuffati nell'impresa di costituire un Premio per celebrarne l'eccellenza e il primato nel sistema universitario nazionale, quando i Dams si sono diffusi in ogni dove entrando in concorrenza con noi. Insieme abbiamo sostenuto questa causa, polemizzando con i colleghi venuti dopo, che si sono sentiti disamorati verso iniziative del genere e hanno preferito rinunciarvi. Ma intanto, ritorniamo pure al principio basilare che si può considerare posto alle fondamenta del nostro amato corso, consistente nell'uscir fuori dal “letterario”, e con esso dal primato del testo, e di ogni altro aspetto istituzionale, che sancisse la supremazia di formule, codici, generi ben assestati nella norma e nella tradizione. Io sposai ben presto la causa della performance, prendendola proprio nel significato originario, di una attività, di un comportamento affidati al totale impegno del corpo e della mente, come voleva l'etimologia della parola, per certi aspetti ingannevole, apparendo dominata dalla radice “form”, con cui in genere si premia tutto quello che assume aspetti ben regolati e prevedibili. Al

contrario, bisogna fare riferimento a un “forn”, alla nozione del “fornire”, da cui nella nostra lingua esce fuori un del tutto perspicuo “fornire una prestazione”, che poi si precisa meglio in un “fornire una prestazione atletica, o gastronomica, o sessuale”. Persuaso del peso decisivo di quella parola e del relativo concetto, dal 1977 mi misi a organizzare le *Settimane internazionali della performance*, con l'aiuto di due cari scomparsi, Francesca Alinovi e Roberto Daolio, che dunque nel mio personale Olimpo siedono al fianco di Claudio. Ricordo ancora che nel '78 mi rivolsi a Franco Quadri, un altro degli scomparsi che ora gravano sulla mia memoria, chiedendogli di organizzare una rassegna del suo Teatro della postavanguardia, uno dei frutti più superbi della rivoluzione profonda intervenuta nel '68. Traendo le fila di tutto ciò, ero uso nelle mie lezioni di Fenomenologia degli stili, sempre nel cuore del corso Dams, di proclamare che questo poteva anche ridursi a un binomio, a un DP, ovvero Discipline della Performance, additando un simile continente come l'inevitabile punto di confluenza di arte, musica, spettacolo, convocati a raggiungere un *rivum eundem*, per dirla con Fedro. Indicazione poi avveratasi, quando i colleghi di Claudio, in vista della rimodellazione dei dipartimenti imposta dalla riforma Gelmini, hanno rinunciato ai due appellativi troppo istituzionali, troppo codificati, di musica e spettacolo, preferendo assumere proprio il “pe” iniziale di performance, per cui l'acrostico del nuovo organismo avrebbe dovuto essere DARVIPEM, anche se poi un intervento semplificatore dall'alto ha imposto a tutti un generico DAR, Dipartimento delle Arti. Con tutto ciò ho elencato un pacchetto di mancate occasioni di dialogo e di confronto con Claudio, mentre ora a posteriori scopro che marciavamo in parallelo, anzi con piena convergenza, entrambi intenti a ricavare ogni possibile frutto dalla svolta sessantottesca. Se io, nelle arti visive, ero pronto a inalberare il motto della “morte dell'arte”, a vantaggio del comportamento, della performance (installazioni, Body Art, arte concettuale e simili), in qualche modo a Meldolesi si poteva attribuire la predicazione di una del tutto simile “morte del teatro”. A questo punto entro in cronaca diretta, ovvero mi tuffo nella lettura dei suoi testi di base, più di quanto non avessi fatto allora, in tempo reale. Mi basterà rivolgermi all'aureo libretto, di ridotta mole ma di enorme densità contenutistica, che si intitola *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecaute dal teatro italiano* (Meldolesi, 1987) situato come epitome, architrave, pietra di paragone tra i due saggi assai più corposi in cui tutti sarebbero pronti a riconoscere l'alfa e l'omega della navigazione di Claudio, i *Fondamenti del teatro italiano* (Meldolesi, 1984) e *Il lavoro del dramaturg* (Meldolesi, 2007) quest'ultimo steso in collaborazione con Renata M. Molinari. La *Premessa* di quell'aurea raccolta dice già tutto, condensa decine di altre affermazioni equipollenti affidate ad opere anteriori o posteriori. Si tratta di un pronunciamento a favore di «modalità estranee alla normale autoriproduzione», come ciò avviene attraverso compagnie regolari, assistenziali-

simo di governi, adesione e contributi di amministrazioni pubbliche, commenti favorevoli di una stampa compiacente. Contro questo «vegetare dei teatri ufficiali» l'azione di Claudio ha sempre cercato di far emergere allo scoperto le energie che in ogni circostanza «premevano da sotto, sbucavano dove non avrebbero dovuto». Per dirla con un'unica espressione, compito storico, teorico, pragmatico di Claudio è stato sempre di premiare un vettore verticale rispetto alla calma statica e al grigiore di eventi teatrali scorrenti in orizzontale, il compito, insomma, di assecondare «dimensioni di fuoriuscita». Si potrebbe anche fare ricorso a un vocabolo alquanto pesante ma corretto, di una continua e coerente presa di posizione anti-istituzionale, o, se si vuole, detto in termini pirandelliani, che tra poco dovrò citare da vicino, di assicurare in ogni caso la prevalenza della vita contro il potere mortuario delle forme. I saggi raccolti in quella silloge esemplare stanno a indicare altrettanti itinerari di fuoriuscita, di rifiuto dei comodi conforti di soluzioni precostituite per andare a intraprendere scavi nel profondo, per gettare all'aria il tavolo con tutte le carte ben combinate, per ripartire da zero. Mi rivolgo di preferenza a quella raccolta rispetto a tanti altri stimoli disseminati in altre pubblicazioni, perché i casi ivi esaminati risultano del tutto alla mia portata, corrispondono cioè a tratti di percorso che io stesso ho condotto nella mia attività critica, e dunque si fa ancor più profondo il dispiacere di non averne ragionato insieme, allora, per cui questa concordia può essere solo raggiunta e affermata a posteriori. Siamo entrambi troppo laici e immanentisti per poter sperare che a lui ne venga qualche sentore, ma almeno escono potentemente corroborate le cause comuni verso cui sono andati i nostri sforzi.

E cominciamo pure dall'a tutti ben noto e popolare Totò,



Acquerello di Ottaviano Romano.

ma già qui Meldolesi mette a punto la sua strategia di evasione dalle soluzioni scontate, proclamando che l'artista di Napoli non fu grande nel cinema, verso cui al contrario coltivava diffidenze e sospetti, lo affrontò, ma cercando pur sempre di portarsi dietro una scena primaria alla quale si sentiva istintivamente radicato, di teatro, sì, ma pur di aggiungere immediatamente che si trattava di riportare sul set «l'ambiente e le abitudini del teatro all'antica italiana» (Meldolesi, 1987, p. 17). E, dunque, bisognava respingere tutte le diavolerie tecnologiche del nuovo mezzo, come la pretesa di rifare decine di volte una medesima scena, obbligando l'attore a comportarsi al pari di un automa privo di anima. Per Totò, invece, «ogni ciac era come l'inizio di un piccolo spettacolo» (Ivi, p. 18) in cui far entrare «una maschera bassa», un «gioco gestuale equilibrato con il suo deformato gioco facciale» (Ivi, p. 38), ritrovando le mosse di un «attore istintivo, cioè iper-attivo». Si intravede la risalita a ritroso fino a recuperare le soluzioni della Commedia dell'Arte, con la conseguente ripulsa di ogni insabbiamento in un copione stabilito una volta per tutte, procedendo invece alla «scompaginazione della drammaturgia scritta», la bestia nera che, cogliendo un'eredità dal grande comico, Meldolesi osteggia e respinge ad ogni passo. Strano che non gli sia venuto spontaneo concentrare tutto questo coacervo di ragioni nel sacro termine della performance. Ma non gli è certo sfuggita un'altra possibilità di indicare consonanze, rivolte per esempio verso un altro nostro protagonista di prima grandezza in questa fuga da ogni immobilità estatica, Cesare Zavattini. Ed ecco, ancora, un ulteriore mancato incontro tra me e Claudio. Io ho dedicato non scarsa attenzione a favore della tesi di uno Zavattini indefesso sostenitore dell'im-mediatezza, del ricorso cioè ai vari media – lingua, cinema, pittura –, ma ognuno affidato appunto a una celerità tale che impedisse a tutti questi mezzi di depositarsi, di irrigidirsi, ovvero, per usare ancora una volta la parola pesante, di istituzionalizzarsi¹.

Ci sarebbe pure da rivolgere qualche considerazione al saggio dedicato alla *Regia d'avanguardia del giovane Strehler* (Meldolesi, 1987), notevole soprattutto perché ne viene la conferma di un critico inesorabile, che non fa scenti, neppure di fronte a un mostro sacro quale Strehler, di cui loda e ammira le prime prove, al solito per il loro carattere anti-istituzionale e «movimentista», si potrebbe anche dire, mentre poi anch'egli non manca di sottostare a qualche soluzione più scontata e conformista. Ma urge che io mi riferisca a *Mettere in scena Pirandello: il valore della trasmutabilità*, e in questo caso più che mai mi piange il cuore per il mancato dialogo tra noi, attorno a un caso centrale, e da entrambi amato, come quello dell'autore siciliano. Ahimé, non ci siamo letti reciprocamente, e dunque non abbiamo potuto portare qualche pietra sulla l'uno a sostegno della marcia dell'altro. Ovviamente, anche in questo caso, la lettura di Claudio scorre tutta nel senso già visto altrove, rivolta cioè a tessere le lodi di certe regie, di Beck-Malina, per *Questa sera si recita a soggetto*,

e di Strehler, per *I giganti della montagna*, accomunate dall'intento di «disoculare un Pirandello sub-testuale» (Ivi, p. 146), ovvero di far emergere quanto c'è di «vivente nel testo», osservazione seguita da una felicissima similitudine che potrebbe essere elevata a sigla dell'intera metodologia di Claudio, rivolta a far sgorgare fuori un carattere «direi sottomarino se parlassi di un mare» (*Ibidem*), cui del resto subito le si associa un'altra brillante similitudine appartenente alla medesima costellazione: «ogni buon allestimento è paragonabile a un tuffarsi nel testo». Ancora una volta, si incontra la contrapposizione tra un privilegiato asse verticale, e invece l'affermarsi di un andamento orizzontale, rintracciabile negli «allestimenti tradizionali [che] si limitano a tridimensionare le sole superfici testuali». In proposito, se Claudio mi avesse letto, avrebbe potuto ricavare una comprova di quanto da lui asserito proveniente proprio dalle teorie professate da Pirandello stesso. Si sa quanto egli fosse restio ad abbandonarsi alla vocazione per il teatro, pur urgente su di lui fin dagli inizi, ma a lungo procrastinata, o addirittura rimossa. Perché questo rifiutarsi a una chiamata impetuosa? Era proprio la paura che la sua creatura palpitante di vita, più potenziale che in atto, cadesse nelle mani di «traduttori» meccanici, di quelli che, per dirla con le parole di Claudio, «tridimensionano le sole superfici testuali», senza la capacità di bucare il primo strato per far zampillare le energie del profondo. Pirandello ha espresso un fenomeno del genere con una similitudine di grande perspicuità, dichiarando che questa genia di «traduttori» troppo pedissequi fa uso di «occhiali», cioè di strumenti passivamente rispecchianti, invece di valersi di occhi penetranti². In fondo, Pirandello mirava a superare l'aspetto testuale della sua produzione, e a passare direttamente alla recita in prima persona, quasi alla stessa maniera secondo cui Totò rifiutava le astuzie comode del cinema. L'unica autentica modalità di fare teatro, per l'autore siciliano, era di divenire egli stesso regista e attore, e in effetti, osò entrare nella prima parte, nei tardi anni della sua carriera, mentre un residuo di decoro professorale gli impediva di assumere lui stesso la recita dei suoi drammi. Da un lato, egli difendeva il diritto di altri registi di impossessarsi della realtà testuale delle sue commedie, con diritto di scavare in profondità, ma, da un altro lato, temeva questa pur inevitabile «alienazione», comunque preferibile a una spenta e passiva traduzione di chi fosse dotato solo di occhiali trasparenti.

Giungiamo così all'ultimo saggio della raccolta, *Dalla Mandragola al Pasticciaccio. Il teatro di Gadda*. In questo caso, non posso certo invocare un mancato felice incontro tra me e Claudio, dato che il mio giudizio³ su questo autore è sempre stato in dissidenza rispetto al pieno ossequio rivoltagli da molti dei miei compagni di cordata al tempo del Gruppo 63, e anche dall'intero consesso della critica ufficiale. Quindi, semmai, questo argomento avrebbe potuto fornire lo spunto per cordiali litigi. Inoltre, in quest'occasione, ritengo pure che Claudio abbia esagerato, ovvero che abbia tentato di cavar fuori dal li-

mone gaddiano un eccesso di sugo, con una spremitura a oltranza. D'altra parte, questo medesimo spirito eccessivo gli ha consentito di far emergere, da questa analisi spinta al limite, una serie di perfette definizioni circa il metodo con cui egli si è identificato in tutta la sua lunga carriera. Vado a citare questo elenco di «perle» definitive, tanto più probanti e incisive quanto più estrapolabili, isolabili dal contesto che le suggerisce. Il teatro, dunque, nella pur magra esemplificazione che ce ne offre l'autore del *Pasticciaccio*, e in altri suoi ugualmente sporadici tentativi di accedere alla scena, viene definito «[...] come luogo di non definitività. Luogo archetipo, in contatto con il caos ontologico, e luogo di transito verso l'opera conclusa» (Meldolesi, 1987, p. 179). Si può definire meglio di così un'adesione spontanea a un momento germinale, incoativo, quasi fetale? Aggiungendo subito che, come noto, l'accennato «transito verso l'opera conclusa» in Gadda non si compie mai, lo stesso *Pasticciaccio* spicca come un tipico capolavoro incompiuto. Procedendo nella lettura, troviamo una sequenza che merita di essere citata per esteso: «Se Gadda non avesse amato un teatro fluido e senza forza di gravità convenzionale, non avrebbe potuto farne un elemento interagente con la forza incontrollabile e irrepresentabile della realtà». E dunque, di nuovo, dai pur malcerti e frammentari brani gaddiani salta fuori una dichiarazione perentoria a favore di un «teatro non rappresentativo, sorprendentemente anticipatore», proiettato cioè ad annunciare gli eventi, le rotture, le rivoluzioni di cui sarà gravido il '68, con l'introduzione di pratiche «immediate», per dirla con Zavattini, corporali, performative, in fuga dalla prigione testuale, letteraria.

In tal modo, anche, ci si può ricollegare in chiusura, a quella che è stata la molla di partenza del presente discorso, cioè proprio al Dams, al corso di Discipline delle Arti, della Musica dello Spettacolo, e al suo compito prioritario di contrastare una secolare svalutazione del non-verbale e del non-visivo, anche a costo di dover predicare, a questo scopo, le varie «morti» del teatro o dell'arte o di ogni altra pratica affidata a modalità stabili e prefissate.

¹ Ho curato e introdotto una edizione di *Opere* di Zavattini, Milano, Bompiani, 1974.

² Rimando al mio *Pirandello: una rivoluzione culturale*, Milano, Mondadori, 2005, p. 145 e sgg.

³ Cfr. la mia *Barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1964.

Meldolesi, Brecht e la sociologia di Raimondo Guarino

Abstract. *The author makes a connection between two very important Meldolesi's studies – Brecht regista and Ai confini del teatro e della sociologia – and gives relevance to some continuity elements, as spirituality, ideology and operative approach, between the person of the dramatist-director and the Professor.*

Sta in una citazione da un'intervista di Benno Besson il senso del tempo dell'esperienza di Brecht nel teatro del Novecento che accompagna la riflessione di Meldolesi su *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*. «Brecht – afferma Besson – è stato l'unico regista che è riuscito a gettare un ponte tra gli anni '20 e gli anni '50»¹. L'intuizione del passaggio scavato da Brecht tra il primo e il secondo Novecento, e della tradizione di sé a se stesso che lo accompagnò dalla sperimentazione sul teatro epico agli anni del Berliner Ensemble, scorta Meldolesi verso l'ambiziosa collocazione per cui «il Berliner visse contemporaneamente due storie: una nel *continuum* del teatro tedesco [...]; l'altra nel *continuum* della regia» (Meldolesi, Olivi, 1989, pp. 19-20). Localizzato nel Berliner e nei suoi ascendenti degli anni Venti (e Trenta) il tracciato delle due storie, la riflessione di Meldolesi impone il recupero del paesaggio composito della regia tedesca in relazione alla definizione complessiva del fenomeno nei primi decenni del secolo scorso. Il ponte di Brecht slancia la sua campata a partire dal lavoro sugli attori nell'invenzione del teatro epico, verso il 1930. E bisogna a questo punto introdurre una ulteriore intuizione di Meldolesi, quella per cui la logica costitutiva del teatro d'*ensemble*, che lo contrassegna tra i laboratori novecenteschi, è il lavoro sulla provenienza plurale, la riduzione a un campo operativo condiviso delle personalità degli attori coinvolti, segnate dal lavoro con i registi e pertanto esposte, nel pluralismo produttivo del teatro del tempo di Weimar, alle tecniche compositive contrastanti di Reinhardt, Jessner, Piscator. Agli idoli di quel teatro intendeva sottrarsi la sperimentazione sul teatro epico e sul teatro didattico, e anche l'esperienza di contaminazione con il teatro di agitazione e con i territori del diletterantismo e delle associazioni operaie. «Una invenzione pratico-teorica derivò dalla scoperta che la compresenza di recitazioni diverse, anziché rovinare lo stile, costringeva a ricercare una forma più elevata [...] Le diverse recitazioni, riproponendosi, avrebbero arricchito l'insieme» (Ivi, p. 30). Gli esempi dati nel saggio sono la derivazione piscatoriana di Busch e Gnass e le esperienze registiche e di teatro di agitazione di Helene Weigel e Geschonnek. Nel temperamento di varie provenienze, «la linea poetico-registica di Brecht da un lato tese a una straordinaria valorizzazione dell'*Ensemble* e, dall'altro, si pose in urto con la professionalità attorica» (Ivi, p. 103).

La relazione complessiva dei drammi didattici con questo processo si gioverebbe di una verifica delle indicazioni di Meldolesi sul piano dell'incontro tra configurazione drammatica e itinerari degli attori. Si trattava, oltretutto, dello stile di recitazione dominante in un grande testimone dell'epoca come Jhering, per il quale le stagioni teatrali ospitavano non solo e non tanto il percorso, gli annali e la caratterizzazione stilistica dei registi-autori, ma il dipanarsi di opportunità e condizioni delle generazioni e delle traiettorie degli interpreti tra i palcoscenici berlinesi.



Opera in compensato di Renato Carpentieri che ricostruisce il profilo di Bertolt Brecht; vi è stato apposto da Claudio Meldolesi un fototratto del drammaturgo tedesco. Foto di Letizia Lucignano.

La prima rappresentazione di *Die Massnahme* ebbe luogo nel Grosses Schauspielhaus il 12 dicembre 1930 e vedeva impegnati come protagonisti Ernst Busch, Alexander Granach e Helene Weigel. Poco dopo Brecht intraprendeva la ripresa di *Mann ist Mann* allo Stadttheater (prima rappresentazione il primo febbraio), con Lorre protagonista, Helene Weigel nella parte di Leocadia Begbick, Granach nella parte di uno dei soldati. L'esperimento registico di *Mann ist Mann* intrapreso in prima persona da Brecht, riprende elementi della messa in scena del gennaio del 1928 alla Volksbühne firmata da Engel. Quando Brecht scrive del lavoro su *Die Mutter* del 1932 (regia la cui ripresa sarà decisiva nel 1950 per la prima fase del Berliner Ensemble) come di un lavoro distinto da quello dei drammi didattici, è evidente che questi ultimi non erano stati, nella differenza di struttura e di destinazione, meno cruciali per gli esercizi sul montaggio e per il lavoro sull'identità. Il lavoro sui personaggi in *La linea di condotta* risponde a un principio di cancellazione dell'identità. Evidentemente l'estensione per analogia al lavoro sugli attori sarebbe una forzatura. Ma la via negativa della ricreazione dell'attore in Brecht emerge in termini di visione poetica quando, nel celebre saggio del 1937 sugli *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, B.B. adotta l'espressione del «foglio vuoto» sulla cui superficie neutra «si può iscrivere il gesto del corpo», riprendendo la metafora che determina la cancellazione dell'identità degli agitatori nella *Linea di condotta*: «fogli bianchi sui quali la Rivoluzione scrive i propri ordini»².

I drammi didattici non eludono, nel prescindere dalla forma spettacolo, i fattori essenziali del lavoro registico. Si basano su una forma estrema del montaggio drammaturgico e registico che aggira l'esistenza del rapporto tra attore e spettatore, ma che nella serrata cronologia del lavoro brechtiano intorno al 1930 coinvolge la rielaborazione degli attori provenienti dalle soluzioni registiche contemporanee. Una maggiore precisione di questi riferimenti e di queste derivazioni conforta l'idea della continuità dell'esperienza brechtiana sull'estrazione del lavoro collettivo. Helene, come risulta dal breve dialogo brechtiano sulla recitazione apparso nel «Berliner Börsen Courier» del febbraio 1929, aveva dato prova, recitando l'ancella nell'*Edipo* sofocleo di Jessner, di una ricerca personale sulla dimensione «spirituale, cerimoniale, rituale», lavorando sulla dizione limpida, sull'espressività elementare del volto, sulla lunghezza del passo discendente nella consueta struttura modulare degli impianti scenici di Jessner. Granach era al culmine di una intensa e diversificata carriera non solo teatrale ma anche cinematografica. Aveva recentemente animato il Toller di Piscator e il Kaiser di Jessner. Il giovane Busch aveva lavorato con Piscator e condiviso l'esperienza del November-Studio di Granach. Quando Brecht le colse e le impegnò tra i drammi didattici e *Un uomo è un uomo*, le traiettorie personali erano già visibili, agli occhi degli spettatori professionali, nel sistema delle tendenze registiche. La realtà del teatro di insieme che costituì il laboratorio discontinuo di Brecht partiva quindi in un'accezione in cui il trattamento corale e prospettico della vicenda cercava una specifica disciplina drammatica conseguita nel confronto di identità attoriche collaudate da impostazioni eterogenee. Il lavoro sull'azzeramento dell'identità sollecitava, in termini costruttivi, lo studio dei comportamenti e le pratiche d'imitazione. In termini negativi suonava come un richiamo critico al carisma degli attori contemporanei. La destinazione dei drammi didattici è da considerarsi una zona di resistenza rispetto alla recitazione carismatica e alla sua inclusione nella taumaturgia registica. E d'altra parte apre una dimensione che oltre le sue connotazioni filosofiche confina e sconfinava con l'attenzione costante di Brecht negli anni Trenta per il rapporto tra teatro e teatralità nelle scene filodrammatiche; con gli accenti di *Sul teatro di ogni giorno*, il celebre testo poetico stampato nel 1952 su «Theaterarbeit», ma risalente al 1937 e poi incluso fra le *Poesie dall'Acquisto dell'ottone*; e con la «semplicità» della recitazione dei teatri operai e dell'eredità piscatoriana. L'emancipazione dell'attore che Brecht sperimenta in quella fase corrisponde all'estensione di presupposti e principi oltre le dimensioni del teatro professionale.

La natura anfibia dei pezzi didattici, tra l'abolizione della dimensione dello spettacolo e la specifica disciplina della sottrazione destinata agli attori della prima versione della *Massnahme*, dilata l'ampiezza del territorio della riflessione brechtiana su espressione e rappresentazione, su soggettività e collettività del fare teatrale. Il lavoro di

Meldolesi sulla poesia registica di Brecht nella creazione dell'Ensemble si ricollega attraverso i drammi didattici a concetti e direzioni del saggio *Ai confini del teatro e della sociologia* apparso nella prima uscita di «Teatro e Storia». In quel contributo, di cui tralasciamo qui la discussione più strettamente metodologica sui modelli sociologici novecenteschi, la dialettica della comunità si proietta oltre la storia di tre secoli e più della microsocietà come unità collettiva della civiltà teatrale, e tocca la questione della soggettività e dell'impersonalità nelle situazioni e nelle soluzioni che hanno caratterizzato l'attenzione del pensiero e della pratica tra Stanislavskij e Grotowski. Nelle scansioni etiche e nei cambiamenti di ruolo richiesti per *La linea di condotta*, Brecht imprimeva la forza di gravità che sottraesse gli attori professionisti alla dominante cultura registica del teatro contemporaneo. D'altra parte la forma didattica cercava efficacia e verifica oltre i confini del mestiere di attore, e di questo sondava atteggiamenti e posizioni preliminari. Su questi due versanti si giustifica la portata dei *Lehrstücke* come interrogazione della funzione attorica e come invenzione sociale paragonabile agli esperimenti di Moreno (*Il teatro della spontaneità* è del 1923). Secondo Meldolesi «Brecht, prefigurando il teatro del futuro socialista, pensò analogamente [rispetto a Moreno] a spettacoli senza spettatori, in cui gli attori facessero tutte le parti in modo da capire, dall'interno e sulla propria pelle, le caratteristiche sociali di ciascun personaggio. Evidentemente, i primi psicodrammi e i drammi didattici costituirono un unico fenomeno, partecipando di un'unica atmosfera». Meldolesi citava poi una lettera a Sternberg del 1927 in cui Brecht esaltava la sociologia come strumento di «liquidazione del dramma odierno». In sintesi: «Teatro e punto di vista sociologico: questa la formula brechtiana del '27» (Meldolesi, 1986, pp. 92-93).

L'invenzione teatral-sociologica di Brecht non avrebbe avuto sostanza senza la convinzione di dover spostare il centro di gravità dell'attore al di fuori dell'efficacia estetica e oltre l'assoggettamento di soggettività e mestiere alla composizione registica. In questo senso i drammi didattici allestirono un esperimento introduttivo alla logica futura del teatro d'ensemble e ai suoi aspetti di critica e di allargamento dei confini del mestiere di attore. Quando Brecht, «negli anni '30, riprese a pensare istituzionalmente al teatro e, d'altro canto, non cessò di pensare a esperimenti artistici «sugli uomini»» (Ivi, p. 94), lasciò aperto il fronte del teatro dei non professionisti come serbatoio di moventi e strumenti che fossero antidoti delle degenerazioni del contesto teatrale.

¹ Philippe Macasdar, Alessandro Tinterri, *Il viaggio in Italia di Benno Besson*, Perugia, Morlacchi, 2006, p. 12.

² Cfr. Bertolt Brecht, *Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese*, Id., *Scritti teatrali*, vol. 2, Torino, Einaudi, 1975, pp. 102-111.

Meldolesi, la politica, il potere

di Gerardo Guccini

Abstract. *In this essay, Guccini looks at Meldolesi's young attention to '68 ideologies, and makes a connection with his late intellectual and specialistic studies, finding out the evolution of Meldolesi's first politic imprinting.*

A Claudio Meldolesi la sola immagine di grande intellettuale, fondatore degli studi teatrali e Accademico dei Lincei, sta forse un po' stretta. Un ricordo che ne rievoca, al di là delle opere, la sensibilità e l'intelligenza, entrambe indagatrici, acuminata e, soprattutto, l'una al servizio dell'altra, dovrebbe comprendere, in primissimo piano, anche la sua indole di «uomo contro» e studioso rivoluzionario. Questo perché, detto in due parole, lo spirito del '68 gli apparteneva, e, appartenendogli, è entrato in maniera più o meno esplicita nella sue opere, che – come suggerisce l'editore Fausto Lupetti, compagno di Claudio negli anni burrascosi di «Servire il popolo» – «sono in gran parte dedicate a utopisti, a proletari, ad artisti irregolari, alle zone inquiete e marginali del teatro»¹. Il personale «decentramento» operato da Meldolesi ha, infatti, coinvolto comici dimenticati come gli Sticotti, un iniziatore caduto nell'ombra come Gustavo Modena, le esperienze nel sociale e nuove formazioni che hanno trovato in lui un punto di riferimento al quale rapportarsi per rilanciare le proprie possibilità e intuizioni.

Con gli scritti, con la didattica universitaria, con le collaborazioni e le azioni di sostegno, Meldolesi ha compiuto piccole rivoluzioni teatrali, in parte, adattando ai tempi la grande spinta pedagogica del Novecento, in parte, contraddicendo e spiazzando le nuove tendenze al riordino e alla normalizzazione da qualunque parte venissero: dai Maestri della scena, dagli intellettuali, da centri culturali egemoni. Era proprio di Claudio Meldolesi spostare il focus delle ricerche nelle zone d'ombra che via via si formavano ai margini dei nuovi modelli. Chi l'ha conosciuto negli anni del maggior impegno politico (fino al 1975), riconosce in questa sua pedagogia di intellettuale militante e riformatore, uno strumento di giustizia, che, almeno nella «micro-società» del teatro (Cfr. Meldolesi 1984A), rimettesse le cose a posto. E cioè illuminasse gli ultimi, capisse gli irregolari, trascinasse al centro la periferia del teatro, e rivalutasse, per contro, il centro del teatro a misura che questo si dimostrava marginale e periferico rispetto ai nuovi centri d'interesse.

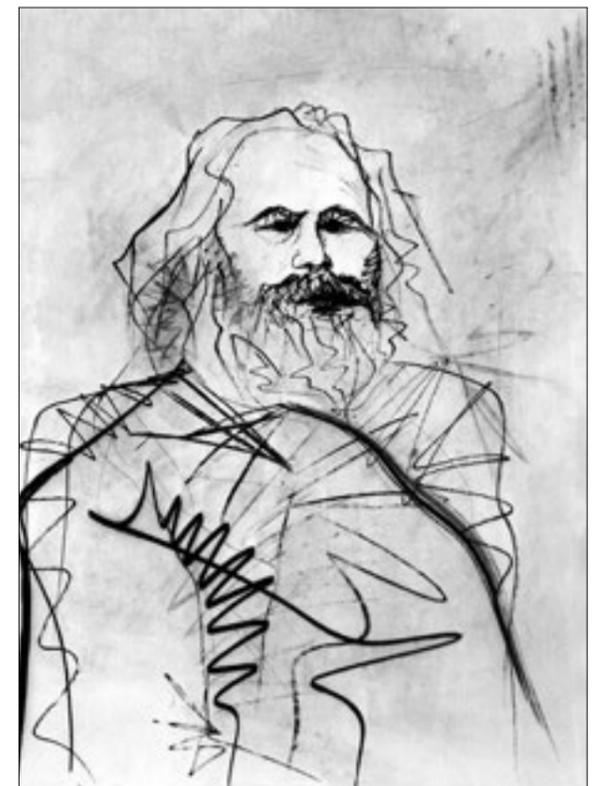
Claudio Meldolesi – è ancora Lupetti che parla – «fa parte di quella generazione che ha cercato di dare l'assalto al cielo. Per anni ha scelto di vivere vicino agli operai di Milano, pur essendo già padre, professore e noto studioso di teatro. Organizzava spettacoli di opere teatrali e cinematografiche nelle piazze, fra la gente. Ha scritto, sul posto, della occupazione degli operai francesi della fabbrica di orologi Lip di Besançon (Cfr. Meldolesi, 1974A)».

Si dice che il tratto più immediatamente evidente di Meldolesi fosse una gentilezza che stabiliva, con un ac-

cenzo, un sottinteso, un riferimento, ponti tenaci anche con persone appena incontrate. È indubbiamente vero, ma, di questo suo modo di essere, il profondo substrato umano è forse da individuare, ancor più che in una naturale mitezza, nella trasformazione intima, continua e continuamente sofferta delle modalità ideologiche e dei valori rivoluzionari del '68. Dalla decantazione dei miraggi epocali riflessi nel vissuto, Meldolesi aveva ricavato una saggezza intinta di ironia, che si assottigliava e articolava in vari modi, agendo simultaneamente su diversi scenari: pedagogici, intellettuali, editoriali, istituzionali e relazionali. E ciò al fine di mettere mano alla realtà delle cose, dimostrandone l'essenziale trasformabilità marxiana.

Il '68 ha bruciato molte vite, molte speranze, molte agguerrite intelligenze; Meldolesi, invece, ha avuto la forza e il coraggio di bruciare in sé gli aspetti caduchi di quell'estrema avventura generazionale, serbandone, per contro, la peculiare incandescenza, che, non controllata, consuma e distrugge, mentre, inquadrata fra relazioni umane non viziate da presupposti ideologici, illumina come una lanterna la difficile strada che si può percorrere insieme, magari cogliendo mutamenti modesti, ma comunque indicativi delle possibilità dell'agire umano.

L'aver mantenuto fermo il fine di intervenire intellettualmente e concretamente sul reale ha, però, determinato in Meldolesi anche la necessità di coltivare, pur adattandolo ai nuovi contesti, il pensiero strategico della lotta rivo-



Retrato de C. Marx, dalla serie Retratos Fisiognómicos di Carmelo Mendez.

luzionaria. E di questo, in particolare, la percezione dei rapporti di forza, la capacità di prevedere e governare gli effetti delle spinte causali, l'intima tendenza a tradursi in logiche di contro-potere che originavano, a loro volta, ulteriori aree d'influenza.

Molti intellettuali sono stati condizionati dalle dinamiche della carriera universitaria, ma nessuno, credo, è stato, come Meldolesi, un "barone" segreto e intimamente limpido. A frequentarlo, non si sospettava in lui l'uomo di potere, poiché ad imporsi attraverso la sua persona erano quella saggezza ironica, quella trasparenza di pensiero, che, d'altronde, lo portavano a individuare nell'esercizio del potere il necessario strumento di attuazioni intellettuali e poetiche. Proprio perciò, Meldolesi era anche un politico disinibito, astuto e imprevedibile: uno scacchista nato.

Un piccolo aneddoto potrà meglio descrivere questo aspetto della sua personalità. Ogni tre anni i dipartimenti universitari eleggono il proprio Direttore. Si tratta di un'elezione segreta attuata nel più semplice dei modi. Ogni docente scrive il nome del candidato su un foglietto, che depone in una scatola di cartone chiusa e forata nella parte superiore. Segue lo scrutinio. Durante l'elezione di un Direttore particolarmente ben voluto, di cui si sapevano le capacità gestionali e sul quale c'era la più ampia convergenza, improvvisamente uscì dall'"urna" un nome diverso e inatteso, quello di Eugenia Casini Ropa. Sconcerto generale. Cos'era? Uno scherzo? Una provocazione? Un messaggio in codice? Ho ancora presente il sorriso di Claudio, mentre risponde alle mie curiosità dicendo: «Sono stato io... mai l'unanimità!». E cioè, mai un potere, che pensi allentato il controllo della collettività votante, che tragga dalla fiducia accordata l'auspicio d'una delega un po' troppo spinta. Non è un dettaglio, ma un modo di pensare. Il potere accademico è invasivo, si ramifica in discussioni, in proposte, in nuove articolazioni istituzionali di delicata e difficile attuazione. Claudio Meldolesi è stato fra i fautori del Dottorato in Discipline dello spettacolo, ha fortemente voluto la rivista «Teatro e Storia», edita dal Mulino, ha ispirato i rapporti fra gli storici del teatro e questa casa editrice, ha fondato il Centro di produzione e ricerca teatrale «La Soffitta» e, assieme a me, il semestrale «Prove di Drammaturgia», trovando poi modo di difendere e preservare, nonostante la malattia, anche questa creatura culturale. Ma, soprattutto, non va dimenticato che a Meldolesi si deve, in grandissima parte, il radicamento di Leo de Berardinis a Bologna: uno degli episodi più importanti e artisticamente fecondi dell'ultimo Novecento.

Parlando di Leo – attore-artista che gli è stato vicino e straordinariamente affine –, Meldolesi ha tracciato una specie di autoritratto per trasposta persona, che vorrei ora includere, e quasi sovrapporre, a queste osservazioni, che, trattando aspetti solitamente trascurati nella personalità del grande studioso, corrono forse il rischio di lasciare in ombra proprio i suoi valori essenziali, per cui le scelte politiche s'innestavano in una totalità antropologica con-

tinuamente rigenerata e rivelata dalle manifestazioni del teatrale. Scrive, dunque, Meldolesi:

Chi può misurare gli impulsi primari di Leo? Si pensi a quanti artisti ha aiutato prospettando maggiori possibilità; e si pensi alla serenità delle sue prove. Nessun altro regista ho visto orientare gli attori manifestando loro fiducia e distanza maieutica. Nessun altro, ho visto, dotato della sua capacità di rivalorizzare magicamente il vissuto [...]. La stessa ultima e schiva ricerca dei gruppi si è a lui rifatta, specie per la maestria nell'essenzializzare la forma guida degli spettacoli; e sia sul versante degli scavi ulteriori nel tragico e nel meraviglioso sia su quello delle sintonie mentali. Le quali sono state preziose anche per le perlustrazioni dell'antico di vari storici del teatro stessi. La sapienza raggiunta da Leo colpisce perché conquistata di persona. (Meldolesi, 2002)

Similmente, di Claudio Meldolesi, potrei dire: nessun altro studioso ho visto orientare gli studenti manifestando loro fiducia e distanza maieutica. Nessun altro, ho visto, dotato della sua capacità di rivalorizzare magicamente il vissuto...

Proprio a causa di questo senso etico, che ne guidava il lavoro intellettuale, possiamo chiederci come Meldolesi vivesse la sua accortezza politica, la sua predisposizione ad essere uomo di potere. Credo che gli studi sul dramaturg, forniscano una risposta oggettiva a questo interrogativo altrimenti irrisolvibile e indiscreto. Di tutti i ruoli teatrali – l'autore, il regista, l'attore – il dramaturg è il più indifeso, l'unico che non abbia una mansione estetica assolutamente propria, alla quale potersi appellare nella paziente opera di tessitura e mediazione fra testo, interpretazione e messinscena. Proprio a questo ruolo, Meldolesi ha dedicato un'opera originale e profonda, che possiamo definire di fondazione. Assieme al libro sul teatro delle Laminarie (Meldolesi, 2008) e a quello su Leo de Berardinis (Meldolesi, 2010), il volume sul dramaturg (Meldolesi, 2007), scritto a quattro mani con Renata Molinari, costituisce un suo ultimo prolungarsi attraverso la scrittura. Non credo si tratti di scelte casuali. Specchiandosi nell'esistenza del teatro delle Laminarie fra idealità e problemi concreti, nel rigenerarsi artistico di Leo, nella figura del dramaturg, Meldolesi, chiuso nel suo piccolo studio affollato all'inverosimile di carte, si allontanava dall'esercizio del potere attraverso il rito del pensiero che si fa discorso, consegnando alla memoria del lettore il fuoco depurato e vivo della speranza rivoluzionaria.

La crisi del '68 gli aveva insegnato per tempo a separare l'azione politica dell'intellettuale dai conflitti fra poteri istituzionali e contro-poteri antagonisti. Meldolesi dialogava con le trasformazioni e le necessità della polis attraverso la ricerca storica, gli approfondimenti teorici e alleanze animate da affinità elettive, ma evitava di lasciarsi condizionare da prese di posizione dogmatiche e da solidarietà strutturali con forze organizzate. Questa sua

posizione, negli anni Settanta e nei primi anni Ottanta, ancora fortemente condizionati da prassi di matrice ideologica, poteva apparire appartata e anomala; oggi spiega le svolte del teatro postnovocentesco, mostrando come il suo rinnovarsi proceda, ancor più che da rimozioni e superamenti, dalle relazioni fra persone, culture e realtà. Meldolesi interveniva sulla contrapposizioni in atto, spargliandole con paradigmi ulteriori e punti di vista originali. Clamorose, in tal senso, le taglienti provocazioni d'uno studio solo apparentemente accademico come *I fondamenti del teatro italiano* (Meldolesi, 1984). Due parole, per ricordarne il contesto. Gli anni Settanta avevano radicato un Nuovo Teatro e una Nuova Teatologia, che si contrapponevano alla cultura degli Stabili e alle modalità rappresentative. Con la sua monumentale ricerca, Meldolesi ricordò in modo ellittico, e cioè riferendosi al diverso prodursi del fenomeno registico in Italia, che le fratture fra esperienze, memorie e saperi, corrono il rischio di indebolire la complessità del mondo teatrale. *I fondamenti*, infatti, problematizzavano i diversi processi registici, individuando nelle forme di coesistenza fra Nuovo Teatro e regia una risorsa preziosa, da approfondire:

Le regie italiane del '70 potevano essere considerate quasi come un insieme, per cui proprio allora [...] furono prodotte da più parti delle notevoli analisi panoramiche [...]. Poi, due o tre anni dopo – seppure con logiche diverse – si riprese comunque a considerare il teatro non tradizionale come una cosa a parte [...] Queste considerazioni mi hanno spinto a interrogare gli anni intorno al '70 nell'ottica delle intuizioni successivamente sprecate [...]. (Meldolesi 1984, p. 548)

Nasceva così, transitando fra nozioni indicanti svolta («intuizioni» e «opportunità»²), la categoria di «invenzione sprecata» (cfr. Meldolesi, 1987): questa annodava intorno a momenti di particolare densità linguaggi, procedimenti e destini che, retrocedendo poi lungo la via della compenetrazione e del confronto, perdevano il futuro che avevano quasi afferrato. Il dialogo, nell'opera di Meldolesi, introduce la dimensione collettiva della polis non solo nei rapporti fra individui sociali, ma anche all'interno di identità personali che si manifestano attraverso percorsi fra margini e centro, passato e presente, tradizione e innovazione. Negli anni della malattia, il dialogo mentale aveva infine supportato la scrittura di Meldolesi: i dati potevano sfuggirgli, non il portato umano delle persone che tratteneva in sé. Talvolta, leggendolo, ho avuto l'impressione di essere stato, per lui, un tramite affettivo del melodramma ottocentesco, di Verdi dramaturgo e Boito dramaturg.

¹ Fausto Lupetti, *Claudio Meldolesi un ragazzo che tentò l'assalto al cielo*, «La Repubblica-Bologna», 16 settembre 2009 consultabile al link: www.fautolupettieditore.it/anteprime.asp?id=43.

² Cfr. Marco De Marinis, *Il Nuovo Teatro 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987, p. 176.

Tra teatro e scienze umane. Nel cantiere di lavoro di Claudio Meldolesi

di Stefano De Matteis

Abstract. *De Matteis looks over the most historical, sociologic and anthropologic essays which were besides Meldolesi's most theatrical studies, defining a new theatology in a constant dialogue with humanities.*

Credo che Claudio Meldolesi abbia sempre utilizzato quello che viene comunemente chiamato il "metodo del leone", che con la coda cancella le tracce del suo passaggio. Trovo che questo valga soprattutto per quello che riguarda gli inquadramenti "generali", i temi socioculturali e tutti quei riferimenti con cui faceva "reagire" il teatro. Diciamo – in generale, per ora – che questa volontà di cancellare le tracce si riferisce soprattutto a quanto riguarda ciò che può apparire spurio al teatro stesso: gli approfondimenti e i riferimenti ai temi e alle questioni derivate dalle scienze, le scienze umane *in generale*. Ovviamente, mi riferisco a quei riferimenti dichiarati ed espliciti che normalmente finiscono in nota. Infatti, a guardare bene, nell'opera di Meldolesi non se ne trovano.

Mi sento di dire questo, non solo perché ho avuto la fortuna, oltre al piacere, di aver frequentato Claudio, ma anche di averci lavorato assieme: conosco quindi per esperienza diretta la quantità di approfondimenti che faceva per ogni tema che affrontava. E questo non solo in merito all'argomento di cui si occupava – quasi sempre di carattere di storia del teatro, delle epoche di cui si è occupato, dei registi e degli attori... in sintesi, dei temi di teatologia cui faceva riferimento –, ma soprattutto al lavoro parallelo che metteva in campo nell'apertura verso argomenti diversi da quello strettamente teatrale che andava affrontando nei suoi libri o nei suoi saggi.

Mi riferisco a tutti quegli approfondimenti di carattere storico, sociologico, antropologico che affiancavano e poi "solidificavano" i suoi studi più strettamente teatrali. Infatti, anche alla lettura dei libri o dei saggi, appare evidente che c'è molto più di quanto risulta o si vuol dare a sembrare: le sue costruzioni offrono una densità e una profondità che non si poteva esaurire nell'esclusiva attenzione alla materia teatrale di cui si doveva occupare in quella determinata occasione.

Faccio un esempio. Seguendo il suo magistero, mi sono anch'io occupato di famiglie d'arte e ho ricavato da lui più che preziosi suggerimenti, indicazioni e prospettive. E quindi ci siamo spesso trovati a parlare di famiglie d'arte inserite però in una comparazione di studi sulla famiglia in ambito storico e dalla prospettiva socioculturale. E spesso ci scambiavamo – come facevano i ragazzini quando giocavano con le figurine dei calciatori – libri e bibliografie, fidandoci reciprocamente dei giudizi. Il cuore della questione riguardava la fine dell'Otto e il Novecento, in quanto, per mia palese incompetenza, non mi azzardavo ad andare più indietro. Il campo della discussione riguardava il comportamento della famiglia e dei

suoi componenti in ambito teatrale e misuravamo questo con quanto potevamo aggiungere nelle declinazioni che ne offre la storia, la sociologia e l'antropologia.

Anche qui, nella sua generosa disponibilità progettuale, cominciammo ad accantonare idee per un ipotetico lavoro da fare a quattro mani sulle diverse interpretazioni che si potevano dare alle famiglie d'arte, inserite però nel contesto della famiglia *in generale*.

La cosa che poi mi ha fatto riflettere è che da tutta questa messe di letture, riferimenti, esempi e confronti può apparire a dir poco strano che nei capitoli da lui redatti sulle famiglie teatrali in *Teatro e spettacolo del primo Ottocento* (Meldolesi, Taviani, 1991, pp. 102-134) non ci fossero riferimenti (se non due!) alla grandissima quantità di studi sulla famiglia che conosceva e che aveva ampiamente utilizzato come materia e spunti di riflessione.

Quello che sto raccontando non mi pare sia un caso isolato, ma un dato esemplificativo di un metodo di lavoro a cui cercherò di dare una spiegazione, evitando inizialmente i riferimenti più facili e scontati: è ovvio che nel saggio su teatro e sociologia ci sono ampi riferimenti alla bibliografia sociologica, ma anche lì c'è qualcosa di nascosto che bisognerà indagare ed evidenziare.

Per cercare di entrare nel cantiere del suo pensiero e di approssimarci al suo metodo di lavoro, bisogna cominciare col dire che ci sono tre elementi che si cambiano di posto e giocano i diversi piani dell'evidenza e del nascondimento: le scienze umane, il terreno della ricerca e della politica teatrale, *la vita del teatro nel corpo degli attori*.

Se le prime (le scienze umane) sono nascoste ma entrano in campo, secondo me, nel momento della maturità; il secondo è centrale almeno per la prima fase del suo lavoro anche se, a partire dagli anni Ottanta, a prendere il sopravvento sarà proprio *la vita del teatro nel corpo degli attori*, con la vita quotidiana, le biografie e le scelte artistiche come azioni di riferimento, aprendo come vedremo a riflessioni inedite e straordinarie (Cfr. Meldolesi, 2013).

Bisogna anche considerare che il cantiere del suo pensiero aveva comunque un obiettivo preciso, mirava al linguaggio come forma definita e definitiva che doveva evitare, assolutamente, ogni ambiguità e incertezza. E tale cantiere sebbene intellettuale, era nel suo caso una cosa molto concreta e materiale: tanto per quanto riguarda le tracce, gli indizi, le testimonianze recuperate sul campo e gli approfondimenti *extra moenia*, quanto per la mappa materiale che questi elementi costruivano, prendendo concretamente la configurazione, a mano a mano che il lavoro procedeva, di una mappa geografica fatta da carte e appunti tormentati dal bianchetto, sovrapposti da post-it annotati, cui si aggiungevano approfondimenti con matite e penne colorate con cui cesellare e approfondire ogni singola frase...

Tutto questo perché, come accennavo prima, il tutto doveva confluire nella questione fondamentale del linguaggio: nel suo linguaggio dotto e preciso, chiaro e documentato. E la cura che c'era nel linguaggio era esa-

sperante (e questo anche prima della malattia che lo ha obbligato solo a un incremento di lavoro).

E questa costruzione che confluiva nel linguaggio era retta da un dialogo costante, da un procedere di ragionamenti a spirale che definivano sempre più e sempre maggiormente l'oggetto dei suoi interessi.

L'idea che mi sono fatto, vedendolo lavorare e lavorando assieme, è quella di un dialogo con se stesso che, in questa sede, vorrei esplicitare facendo ricorso a una rappresentazione metaforica che rubo a un racconto di Edgar Allan Poe, *Il giocatore di scacchi di Maelzel*. Quella del giocatore di scacchi è un'immagine che affascinò anche Walter Benjamin che ce ne ha dato questa meravigliosa sintesi.

Si dice che ci fosse un automa costruito in modo tale da rispondere, ad ogni mossa di un giocatore di scacchi, con una contromossa che gli assicurava la vittoria. Un fantoccio in veste da turco, con una pipa in bocca, sedeva di fronte alla scacchiera, poggiata su un'ampia tavola. Un sistema di specchi suscitava l'illusione che questa tavola fosse trasparente da tutte le parti. In realtà c'era accoccolato un nano gobbo, che era un asso nel gioco degli scacchi e che guidava per mezzo di fili la mano del burattino¹.

Mi sono divertito a immaginare che Claudio disponesse di un giocattolo simile, che si fosse costruito un marchingegno del genere con cui dialogare. Solo che lui si era inventato una diavoleria ancora più complicata perché se l'era fatta "bisposto". Chi c'era dentro? Certamente il teatro. E nell'altro posto?

Prima di svelarlo, torniamo per un momento a Benjamin e prendiamo le frasi successive adattandole al nostro caso: «qualcosa di simile a questo apparecchio si può immaginare nella filosofia» del teatro che Claudio costruiva e metteva in atto nel suo cantiere. Vincere deve sempre il fantoccio chiamato "materialismo storico"².

L'altro posto del marchingegno costruito da Claudio per un periodo è stato occupato dalla politica o dall'ideologia: che è stata l'iniziale palestra del suo pensiero. Infatti siamo ai tempi del *Gustavo Modena* (Meldolesi, 1971), quando, fin dal titolo, *teatro e rivoluzione democratica* erano separati. Oppure a Dario Fo, il *comico in rivolta* (Meldolesi, 1978) dove c'è sempre qualcosa di supplente. Poi, pian piano, si avvia il cambiamento: il teatro si trasforma acquisisce centralità espressiva, le riflessioni si concentrano e prende corpo l'attore artista. E all'ideologia o alla politica si sostituiscono le scienze umane: pur restando fedele alle sue idee, la strada della ricerca e della pratica del teatro misurata costantemente con le scienze umane, lo porta a cesellare produzioni e posizioni inedite nell'ambito della storia del teatro.

Ed ecco allora emergere ipotesi di lavoro che prendono forma soprattutto con i libri che, secondo me, vanno considerati come pietre miliari del suo percorso e della "svolta" che ha costruito, ma restano anche libri essenziali per capire i metodi, la storia, le evoluzioni del pensiero

contemporaneo: i *Fondamenti del teatro italiano* (Meldolesi, 1984) e *Fra Totò e Gadda* (Meldolesi, 1987) che potremmo addirittura considerare libri da affiancare o da leggere come un unico sviluppo.

Anche qui non c'è traccia di riferimenti alle scienze umane, ma come non accorgersi dei rimandi anche se questi sono genericamente affermati? Come questo scelto, ad esempio, tra tanti:

Un aspetto affascinante della storia del teatro è quello di non poter analizzare gli spettacoli come "opere", come risultati "in sé", sicché il discorso storiografico – per orientarsi e procedere – è legittimato a cercare ragioni più generali, livelli più problematici. (Meldolesi, 2008, pp. 372-373)

Ma è con la pratica del teatro, con il lavoro di campo che Meldolesi mette a frutto le altre discipline e verifica quelle «ragioni più generali» e i «livelli più problematici». E nel caso dei due libri citati ne nasce un progetto ampio e di vasta portata che poggia sulla forza della marginalità, sulle esperienze spurie, sui fondamenti che disegnano un'altra storia del teatro, come delle anomalie scardinate. Al cuore delle ragioni più generali, dei livelli più problematici ci si arriva per «camminatori periferici» dove si inseguono le «stranezze di percorso» che imprevedibilmente lo guidano verso il centro (Meldolesi, 1987, p. 191).

Ed ecco come viene a riformularsi l'impegno del materialismo storico di cui parla Benjamin e, nello stesso tempo, proprio da qui si svela la sua attenzione alla forza della periferia, della marginalità, dello spreco... inseguire le «invenzioni sprecate» è come cercare tra i rifiuti le perle di una storia che altrimenti finisce per essere negata, ignorata e che inevitabilmente andrà dispersa.

E questo viene definito con ancora maggiore chiarezza nel saggio (che definirei "famoso" per il successo e l'incidenza che avuto su molti di noi) *Ai confini del teatro e della sociologia* (Meldolesi, 1986) che, guarda caso, si colloca proprio nel mezzo dei due volumi citati e che inaugura la rivista «Teatro e Storia».

Non a caso Meldolesi individua in Grotowski colui che «partendo dalla periferia del teatro, ha saputo rimettere al centro il rapporto teatro-scienze umane che, nonostante Gurvich e Goffman, per la sociologia recente apparteneva ormai al catalogo delle questioni superate» (Ivi, p. 143).

E per uno scienziato come Claudio, onnivoro e profondamente materialista tanto nel pensiero quanto nelle ricerche e negli studi, le conclusioni non possono che riguardare l'approfondimento, lo studio, le ricerche che "servono" e possono essere utili a capire e interpretare il teatro. E che ricostruiscono il teatro nella parola d'autore che ha fondato con i suoi studi.

Infatti le conclusioni del saggio sono esplicite e le scrive sottolineandole in corsivo: «*Il teatro si fa con il teatro, ma non si può spiegarlo senza il non teatro*» (Ivi, p. 149). E



Leo de Berardinis in *Totò, Principe di Danimarca*, foto di Tommaso Le Pera.

aggiunge in nota: «Anche ai critici è noto che, senza riferimenti globali, in parte estrinseci, non è possibile raccontare un evento spettacolare» (Ivi, p. 150).

Ma non basta. Fare riferimento al sapere storico sociologico e antropologico, non significa mescolare interpretazioni, letture, sguardi... tutto il sapere sociale è utile al ricercatore per elaborare strade e percorsi, ma deve infine servire ad illuminare le interpretazioni, darvi fondamento e individuare le invenzioni teatrali anche nella loro ricaduta rispetto alle condizioni storiche e sociali.

D'altro canto anche l'antropologia ha fatto spesso ricorso al teatro e non di certo per "teatralizzarsi" ma per usarlo come strumento di comprensione e di analisi delle "rappresentazioni" sociali³.

Infatti, Meldolesi implicitamente sostiene che la relazione tra teatro e scienze umane è fondamentale, utilissima al pensiero ma solo se le teniamo ben separate. E, anche su questo è esplicito e, come suo solito, affida questa conclusione metodologica centrale per il suo lavoro al corpo minore di una nota di fondo pagina dove ribadisce: «il teatro e le scienze sociali devono guardarsi dall'unificare i loro saperi» (Meldolesi, 1986, p. 147).

Da questo punto di vista, il suo rigore scientifico nella ricerca e nell'elaborazione non ammetteva le commistioni – o, forse, dovremmo chiamarli "pasticci"? – cui la post-modernità ci ha abituato e che sono stati molto in voga negli ultimi anni del secolo scorso: antropologia teatrale o teatro antropologico, ad esempio, cui sono seguite tutte le altre dizioni miste e mescolate che sono state create.

Non è un caso che nel saggio del 1986, Richard Schechner per la sua posizione di confine tra teatro e antropologia

logia e, soprattutto, per una sorta di “incertezza” teorica, viene criticato molto di più di Victor Turner⁴ che fa ricorso alla metafora teatrale per le sue ricerche etnografiche, o che si inventa un percorso intrecciando culture collettive ed esperienze individuali per interpretare, dal versante antropologico, pratiche rappresentative di società molto diverse tra loro⁵.

La conclusione, da questo punto di vista è tanto semplice quanto fondamentale: solo i dialoghi a distanza possono essere prolifici e produrre nuova cultura.

In un certo senso si ribadiscono una conoscenza e un approfondimento ma, nello stesso tempo, bisogna salvaguardare l'autonomia di pensiero che nasce dall'aver cura del proprio oggetto di studi: con le scienze sociali, Claudio Meldolesi ha innescato un percorso di conoscenza, ha avviato un dialogo, ha stabilito una fitta e fruttuosa rete di scambi... ma per raccogliere i frutti di tutti questi incontri nella distanza dell'ambito strettamente teatrale. Infine, voglio solo accennare a una questione che è stata molto importante nel suo lavoro. Tengo particolarmente a questo riferimento perché da esso è dipesa anche molta della mia ricerca in ambito antropologico. Si tratta del discorso che Meldolesi fa sulla tradizione.

Perché qui, proprio su questo tema, attorno a questo nucleo tanto pratico quanto teorico si mescolano le istanze culturali delle scienze sociali e quelle dell'arte e in particolare del teatro o meglio della *vita del teatro nel corpo degli attori*.

Riporto una pagina di Claudio. Si tratta di un testo che potrebbe tranquillamente essere paragonato agli ultimi appunti di Ernesto de Martino sulla fine del mondo, in particolare a quelli relativi all'*ethos* del trascendimento⁶ dove si trova una inaspettata confluenza tra i due autori.

Il teatrante senza tradizione – interprete o autore che sia – si sente libero, ma poi la pratica gli ripropone la mancanza della tradizione come un problema. [...] La mancanza della tradizione viene a porsi allora come mancanza di una cosa necessaria. Tradizione come senso di mancanza. Anche chi osserva percepisce il fenomeno delle energie che tornano in circolo, spaesate. Lo spettatore dimentica; il teatro dimentica di meno, perché non perde del tutto il suo vissuto, e può quindi riattribuirlo allo spettatore su particolari già visti, su emozioni provate in altre sere. Tradizione come ciò che ritorna disorganicamente: vittoria sottile della memoria sul mero consumo. Con meraviglia si riscopre il gesto di un vecchio attore in un giovane, battute simili si fanno eco da un testo all'altro, senza che ci sia stata influenza diretta. È che il teatro, come abbiamo detto più volte, è un mondo chiuso in cui si ripropongono innumerevoli impulsi espressivi attraverso un numero limitato di soluzioni tecniche. E allora la soluzione che si adotta nel presente può risvegliare l'impulso espressivo che nel passato era affidato alla sua stessa tecnica.

A fronte dell'assenza di tradizione, c'è quindi una ricchezza passata che non ha smesso, seppur disordinatamente, di trasmettere le sue energie. Ma è la qualità del presente

che regola l'esserci del passato nel teatro post-tradizionale. All'epoca della tradizione il passato alimentava il presente direttamente, quasi naturalmente, per cui il problema dell'artista era di sfuggirne i vincoli, le determinazioni strette. Dagli anni '40 in poi, invece, il rapporto con il passato si è posto per l'artista in modo più precario e soggettivo: l'artista teatrale cerca di sintonizzarsi con le perduranze del passato, risollecitandole nei limiti a lui possibili. Non c'è artista che, nello sforzo della sua ricerca nel presente, non si sia *scelto* un passato e che non si sia impegnato a trarre ulteriori energie per il futuro.

Rapporto ben lontano da quello solido ed efficiente di una volta e, tuttavia, rapporto più progettuale e attivo. Il teatrante ne è il protagonista, e non il sapere teatrale nel suo distacco dalle cose viventi.

Abbiamo trattato finora del rapporto presente-passato, ma tale rapporto, a ben vedere, ci ha spinto a parlare di un problema più generale: quello della scienza teatrale come valore d'uso nel presente. In assenza di tradizione, non può esistere nemmeno una scienza univoca, eppure ogni teatrante artista ha bisogno di una scienza. In termini assoluti, potremmo dire che passato collettivo e scienza, a teatro, partecipano di una stessa natura. In termini relativi, diremo che ogni teatrante artista ha bisogno di guardare *anche* nel passato per darsi la sua scienza: per sperimentare e creare. [...] Quel misto di scienza e di passato è incomprensibile al sistema, poiché questo ha della scienza teatrale una concezione meramente funzionale, e del passato una concezione di continuità. (Meldolesi, 1987, pp. 199-200)

A queste straordinarie riflessioni teoriche corrisponde poi la materialità della ricerca di controprove. Ogni suo ragionamento anche se è ampio quattrocento pagine e documentato in ogni suo aspetto, ha bisogno della materia viva che gli fornisce *la vita del teatro nel corpo degli attori*. Materia che cercava nella marginalità produttiva e derivava direttamente dal grande teatro e dalla vita quotidiana degli attori. Abbiamo accennato al caso di Grotowski, per le scienze sociali; poi possiamo ricordare lo straordinario “finale” dei *Fondamenti* affidato a Carlo Cecchi, che stabilisce un ulteriore margine di estraneità, di distacco e di lontananza: «Io non faccio parte del teatro italiano»; fino ad arrivare a Leo de Berardinis che offrirà nuova linfa alle sue riflessioni sulla *vita del teatro nel corpo degli attori* che era diventata il centro quasi assoluto dei suoi interessi, ma che per poter essere compresa e narrata, aveva bisogno del supporto delle scienze sociali che però venivano assorbite e acquisite all'interno della sua straordinaria e unica capacità di elaborare discorsi, ragionamenti, interpretazioni. E divenire lingua.

¹ Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, traduzione e introduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 72. Cfr. anche Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti (a cura di), *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997.

² *Ibidem*.

³ Cfr. Stefano De Matteis, *Introduzione all'edizione italiana*, in Victor Turner, *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 7-52.

⁴ Cfr. Victor Turner, *Dal rito al teatro*, trad. it. di Paola Capriolo, edizione italiana a cura di Stefano De Matteis, il Mulino, Bologna, 1986.

⁵ Cfr. Victor Turner, *Antropologia dell'esperienza*, edizione italiana a cura di Stefano De Matteis, trad. it. di Milena Zemira Ciccimarra, Bologna, il Mulino, 2014.

⁶ Cfr. Ernesto de Martino, *Scritti filosofici*, a cura di Roberto Pàstina, Bologna, il Mulino, 2005.

Il combattimento tra la teoria e la poesia (dedicato a Claudio Meldolesi)

di Piergiorgio Giacchè

Abstract. *Giacchè comments on the essay Ai confini del teatro e della sociologia, searching out – in Meldolesi's analysis method and theoretical studying – a fundamental and ingrained cross between documentary skill, utopic ambition and poetry meaning.*

0. La storia non deve avere fretta – si dice – e nemmeno la memoria (aggiungerei), fin quando si continua un dialogo come in questa giornata di studio “con” Claudio Meldolesi. Sono stato fortunato come molti o tutti voi: ciascuno ne avrà passate altre di giornate di studio e lavoro con lui, e questa non sarà l'ultima, almeno per me, finché continuano i debiti e i crediti di uno scambio che non è terminato. Non è il ricordo a tenerlo attivo questo scambio (semmai sono i ricordi che abbiamo in comune io e lui) e nemmeno le “opere” che Meldolesi ha lasciato. È proprio la relazione con la persona che continua, come una necessità che non è più un'abitudine ma è ancora talvolta un'urgenza. Sarà perché sono perugino e quindi influenzato da Capitini ma io credo – o meglio vivo – nella «compresenza dei morti e dei viventi». Chissà poi chi è più vivo e più attivo fra me e Claudio, è tutto da scoprire...

Se poi alla fine il ricordo o la memoria c'entra – in occasioni come queste – è perché molti di noi siamo una parte della sua memoria, e talvolta la trasmettiamo – deformata, metabolizzata, selezionata secondo il nostro modo di pensare – proprio come io e molti di voi facevano anche prima della sua morte.

1. Il teatro (lo studio, cioè il desiderio del teatro) e prima ancora la politica (il bisogno, cioè il sogno della politica) sono i terreni dove ho incontrato e mi sono confrontato con Claudio. Due dimensioni oggi distanti, ma non in quell'epoca in cui l'invenzione di una nuova politica aveva prodotto testi e scene e attori sempre di là da venire (e che poi, ahimè, non sono venuti). E in quell'epoca in cui il teatro sembrava avere tanta energia da invadere il sociale e, intanto, si costituiva anche come rifugio militante e

ricambio ideologico. Il movimento e il mutamento della scena sociale e del mondo teatrale non erano in contraddizione ma in confusione tra loro. E in comunione dentro molti di noi, Claudio per primo.

Una confusione e comunione non subita in modo irriflessivo, ma al contrario perseguita con una volontà, anzi un'avidità di riflessione teorica e di verifica pratica, sia del teatro che della società. E quindi delle *correnti* che le attraversavano e delle *discipline* che le combinavano insieme o che fertilizzavano i loro confini. Claudio è stato il primo anche in questo.

Il suo saggio *Ai confini del teatro e della sociologia* (Meldolesi, 1986) si è dato proprio questo compito di analizzare e fecondare la *politica del teatro* – dove e quando “politica” era variante di “poetica”; un saggio che ha raggiunto un risultato di una solidità e di una completezza ancora insuperata. Certo dovrebbe essere aggiornato – come si fa con una voce enciclopedica – e questo è un lascito che qualcuno che sia all'altezza dovrebbe fare suo. Certo, è uno scritto “datato” (e questa è una virtù e non come dicono gli sciocchi, un limite), ma proprio per questo è un documento talmente preciso e prezioso da renderlo indispensabile piattaforma di partenza (e di costante ritorno e confronto) per tutti quelli che ancora operano o studiano in quei “confini”. Confini che ancora esistono anche se adesso sembrano diventate dogane; confini ovvero *finis* dove le idee e le persone si incontrano e si mescolano: territori di confluenza sapienziale e di sfida disciplinare, di furto terminologico e metodologico, di contaminazione e arricchimento gnoseologico, fra il teatro e le scienze sociali.

2. *Ai confini del teatro e della sociologia* è un saggio teorico, in senso pieno o doppio: “teoria” come riepilogo e visione d'insieme di altre teorie, e intanto analisi critica e insieme narrazione logica di tutte le posizioni e proposizioni che hanno prima elaborato e poi attraversato quei *finis*. La teoria per Claudio Meldolesi è un terreno da arare e non un cielo da dipingere, è una azione e non un'astrazione: una capacità di leggere in profondità e collegare in sequenza e indicare dei risultati di merito e di metodo. Quelli del “metodo” sono stati e sono ancora per me degli insegnamenti importanti: delle coordinate dentro le quali muoversi o delle misure da rispettare nella confezione dell'*habitus* del ricercatore “nella terra di confine” tra scienze umane e teatro.

Ad esempio, ma proprio nel senso di qualcuno che è stato un esempio, Claudio scrive:

[...] il ricercatore che agisce ai confini del teatro non dovrà distaccarsi dal sapere teatrale: esso gli servirà da zavorra, quando il desiderio lo spingerà oltre il limite di guardia e i venti di frontiera sofferanno per portarlo via a gambe all'aria. D'altro canto, non dovrà essere troppa, la zavorra, perché egli non si stanchi di sconfinare e di modificare il proprio sapere: in profondità, faccia a faccia e alla fonte... (Ivi, pp. 144-145)

E, a proposito di come si caratterizza e si modifica “la fonte”, Claudio Meldolesi parlando di Grotowski aggiunge:

Il teatro fluisce, costantemente si riformula, si solidifica simultaneamente in diverse posizioni; in parte poi torna a fluire, in parte torna a uscire da se stesso, per rientrarvi o per non rientrare in sé. (Ivi, p. 143)

E ancora:

[...] il ricercatore deve essere inizialmente un po' scienziato e un po' teatrante, perché più l'intreccio delle sperimentazioni sarà fitto, più gli attriti produrranno intelligenza. (Ibidem)

E però – Claudio avverte subito dopo – «a un certo punto ci si dia una sfera d'azione bene delimitata, teatrale o sociologica. Altrimenti si rischia di cadere nel generico e di non poter conferire “efficacia” nemmeno alle intuizioni più intelligenti» (Ibidem).

Suggerimenti o meglio comandamenti “etici” ovvero relativi al “costume” di chi fa il mestiere-dovere del ricercatore, scelti fra i tanti che pullulano nella miniera del lavoro di Meldolesi, dove troviamo tanti scritti ma anche frequenti orali che Claudio ha regalato agli altri minatori – anche se “nani” come me – che scavano la vena dell'antropologia e della sociologia del teatro.

3. Il vasto “teatrum” della teoria, Claudio Meldolesi lo rispetta e lo possiede per intero: anche quando non lo condivide, sempre lo abita. La sua capacità e ampiezza di veduta è a trecentosessanta gradi, sembra avere occhi anche dietro la testa e cerca di non dimenticare nulla del fenomeno e dell'ambito che studia. Un suo collega mi diceva – appena questo saggio è uscito – che era eccessivo e fin troppo esaustivo: «non c'è più nulla da dire» – diceva con un ammirato disappunto. Ma questa completezza è da sempre una necessità per Claudio: ed ha ragione se è vero che soltanto quando si raggiunge una veduta complessiva e rigorosa, può incominciare la possibilità e la libertà della visione. Visione poetica in quanto visione utopica – quella di Meldolesi – o viceversa tensione utopica da cogliere dentro le proposizioni di poetiche più avanzate... A un certo punto infatti le visioni arrivano e per Meldolesi sono “progetti politici” e “processi teatrali” fusi insieme, come poteva accadere in un “allora” di solo qualche decennio fa, quando Barba incitava a «straripare al di fuori dei limiti del teatro», a «trasformare il cosiddetto linguaggio teatrale, circoscritto allo spettacolo, in esperienza esistenziale che investe la vita quotidiana per intero» (Eugenio Barba cit. in ivi, p. 142).

In quell'allora, Poesia faceva rima con Utopia, e questo non solo nel pensiero di uno studioso di teatro ma anche nell'azione di un politico militante. Forse anzi la politica è sempre stata la poesia di Claudio. Forse non c'è stata e non ci sarà mai vera politica e non c'è stato né ci sarà mai

alto teatro che non si alimentino di quel “combattimento tra poesia e teoria” che è per Claudio e per molti di noi il motore e il metodo di un sano o santo esito utopico.

Una utopia che non è festa asettica ma sfida concreta, che cioè non dissolve le contraddizioni ma le contempera nell'indicazione di una maggiore profondità, nella fiducia di un progredire della ricerca e della sperimentazione. Nel nostro caso e in questo saggio che tratta di sociologia e di teatro, un progredire di entrambe le discipline e le dimensioni che si confrontano e che sconfinano, perché – scrive Meldolesi – «i mondi del teatro e della sociologia non possano dialogare, se non a partire da un “approfondimento” delle loro identità diverse» (Ivi, p. 116). Toccando cioè – mi permetto di aggiungere o tradurre – quella profondità, quel “nucleo antropologico” dentro il quale Jerzy Grotowski (l'ultimo ricercatore protagonista del saggio di Meldolesi) era chiaramente già arrivato.

4. Se la poesia e la teoria si incontrano “al vertice” di un utopismo necessario come motivazione e come obiettivo di tutti quelli che fanno e studiano il “nuovo” teatro (anche perché – tra parentesi – non ci sono più da tempo quelli che inseguivano il sogno di una “nuova” politica), è anche vero che nella vita e nella mente di tutti noi – studiosi o artisti, non cambia molto – la poesia e la teoria si combattono continuamente, talvolta fino a scomunicarsi a vicenda. No, non conosco nessuno che come Claudio li abbia saputi rendere armonici e complementari pur restando opposti. E per dimostrarlo non vorrei a questo punto ricorrere al “ricordo”, ma mi serve un “ritratto” rubato a quel periodo in cui l'ho forse frequentato di più, dopo la prima fase di guerra contro la sua malattia... Proprio in quel periodo infatti la poesia ha preso il sopravvento diventando la sua lingua: nei convegni pubblici ma anche nelle discussioni più private e profonde, Claudio sapeva svolgere e avvolgere il suo teatro della teoria con termini e immagini di precisione poetica e di intensità emotiva. Parlava sempre più e sempre meglio la lingua degli affetti e aumentava l'attenzione e la disponibilità relazionale: relazioni sempre più vissute da artista del pensiero, sempre più condivise con artisti della scena, di quelli scelti fra i militanti del teatro che non sapevano e non volevano rinunciare a produrre “azioni o aggiunte sociologiche”. Il teatro produce società, aggiunge, si intitola il penultimo paragrafo del saggio *Ai confini del teatro e della sociologia*, e indica nel dislivello tra civiltà e società – nel loro rapporto critico, mi permetto di tradurre io – il motore poetico e teorico di un nuovo teatro che, nel suo piccolo, può rapportarsi alla società meglio di quanto la società possa fare con il teatro.

Ma, conclude Claudio Meldolesi,

[...] guai a dimenticare, poi, che il teatro non è la sociologia... perché il teatro, benché in grado di distaccarsi criticamente dalla società, è condannato – come in un mito delle origini – a poter spiegare solo se stesso, solo la socialità che rientra nel suo dominio. (Ivi, p. 143)

Ma non è poco questa aggiunta di senso. È molto di più che credersi o vendersi come funzione. La poesia e la teoria del teatro non fanno la rivoluzione – è vero – e dunque non sono una alternativa, ma possono essere un'alterità, oggi ben più necessaria alla società omologata e globalizzata che ha bisogno disperato di altro da sé. Non credi anche tu, Claudio?

«Teatri di interazione sociale»: fondamenti di una definizione euristica

di Cristina Valenti

Abstract. Cristina Valenti analyzes Meldolesi's essay about “social interection theatres”, and underlines both his peculiar method and his competence in facing up the present while looking for a new kind that – moving from concrete needs of change – could be told as an artistic record.

Ambito, genere, settore, territorio teatrale? La cosa più complessa e tuttora incerta è definire l'oggetto al quale ci riferiamo utilizzando la definizione coniata da Claudio Meldolesi, *Teatri di interazione sociale*. Una definizione che non è nata subito, o per meglio dire non è stata affidata a una formulazione compiuta nei primi interventi di Meldolesi in materia, dove i termini *interazione*, *interattività*, *intersoggettività* compaiono variamente declinati, come mettendo alla prova la loro funzione euristica, in attesa di precisarsi nella denominazione che nel 2003 darà il titolo al *TIS Festival – Teatri di interazione sociale*, prodotto dalla Regione Emilia Romagna con la direzione artistica dello stesso Meldolesi, e di Franca Silvestri¹.

Ripercorrere le tappe attraverso le quali si è precisata la definizione di *Teatri di interazione sociale* e ricostruire i contenuti che vi si sono condensati, significa comprenderne l'oggetto.

Ossia: a quale teatro ci riferiamo quando parliamo di *Teatri di interazione sociale*?

La riflessione al proposito, che è utile affrontare distinguendo fra esperienze laboratoriali a finalità teatrale ed esperienze terapeutico-riabilitative a mediazione teatrale, è impostata da Claudio Meldolesi in termini tali da riportare decisamente la questione in ambito strettamente teatrale, lasciando sullo sfondo il *côté* terapeutico. La contraddizione che gli interessa è piuttosto quella fra chi esorta a tener conto della *diversità* come specifico del teatro del disagio (non trattandosi di “normale produzione scenica”) e chi sostiene che il teatro è teatro, e come tale va osservato e valutato da parte di critici, studiosi e spettatori in genere, non cedendo ad alcuna forma di pietismo, populismo, condiscendenza.

Risulta chiaro allora che la definizione dell'oggetto (quale teatro è il teatro di interazione sociale) si rivela fondamentale per giudicare la congruità del nostro sguardo e degli strumenti critici e lessicali che mettiamo in campo quando ce ne occupiamo.

E non a caso Claudio Meldolesi parte dal mettere a con-

fronto le due posizioni, attribuendole a due amici-maestri, Ferdinando Taviani e Leo de Berardins: la posizione di chi sostiene le ragioni della *diversità* del teatro “socialmente radicato” e quella di chi sostiene che il teatro è teatro, senza attributi che lo giustifichino. Lo fa all'inizio del suo saggio principale, che è anche il primo sull'argomento, *Immaginazione contro emarginazione*, del 1994, dedicato in particolare all'esperienza italiana del teatro in carcere (Meldolesi, 1994, pp. 41-68). L'esposizione di tale antinomia è contenuta nel *Prologo*, ma vorrei dire che potremmo assumerla idealmente come riflessione preliminare a tutta la produzione di Meldolesi sull'argomento, le cui linee vengono qui impostate una volta per tutte, proprio a partire dalla necessità di confrontarsi con tale aporia. Alla quale aporia, a ben vedere, è offerta una soluzione anticipata, poche righe prima, in forma di inciso discreto, affidato alle parole di Franco Quadri il quale, scrive Meldolesi, «lo dice e lo ridice: è folle l'idea che *vero teatro* lì – intende in particolare in carcere – non si è fatto e non si farà» (Ivi, p. 41, corsivo mio). Quadri ha ragione, scrive Meldolesi. E intanto fissa un punto di partenza. Parliamo di *vero teatro*. E quindi propone di superare la contraddizione attraverso una soluzione “combinatoria” e non di mediazione. Non si dovrà cercare, cioè, una via di mezzo fra teatro diverso e teatro-teatro, ma piuttosto spazzare l'antinomia. In che modo? E qui Meldolesi chiude il *Prologo* da par suo, con una sintesi folgorante ancorché apodittica, annunciata come risoltrice dell'impasse e in realtà tutt'altro che chiarificatrice. Infatti scrive: «Ho cercato [...] di spazzare l'antinomia, rilanciandola oltre la sofferenza quotidiana, fino a riportare l'analisi sociologica alle fonti impure della bellezza reclusa» (Ivi, p. 42)².

Una sintesi che non spiega, ma per spiegare la quale Claudio Meldolesi ha scritto le ventisette pagine seguenti e forse tutti i suoi contributi orali e saggistici da allora, 1994, al 2009.

Quindi *teatro vero*, tanto per cominciare, *oltre la sofferenza quotidiana*, ossia *oltre la rappresentazione della sofferenza*, e *oltre la dimensione quotidiana* degli attori, dove gli strumenti della sociologia saranno a loro volta spazzati, e riportati oltre la soglia del misurabile e dell'accertabile, a confrontarsi non con la condizione reclusa in sé, ma con il mistero della bellezza, quando vi è prodotta.

E intanto abbiamo individuato due punti cardine attorno ai quali Claudio Meldolesi fa ruotare l'esperienza teatrale in carcere: la *fuoriuscita* (dalla *sofferenza* come dimensione personale e dalla *quotidianità* come dimensione temporale) e l'*impuro* (come dato che attiene alle risorse tecniche, fisiche, culturali, dell'attore detenuto).

Il ponte fra tali fondamenti e il risultato del teatro vero è la zona del mistero, il non spiegabile della bellezza reclusa, dove Meldolesi vuole che la riflessione si fermi. Lo dirà in questo stesso saggio e in più luoghi: attenzione a teorizzare la sofferenza come *musa dell'arte*; e citava Testori che stigmatizzava «le appropriazioni culturali della sofferenza altrui» (Meldolesi, 2005, p. 73).

E mentre si ferma prima di quella soglia, la riflessione individua il suo oggetto nella dimensione processuale del lavoro teatrale in carcere e nella «forza biologica dei risultati» (Meldolesi, 1994, p. 64), ambiti riconducibili a vario livello ai diversi meccanismi dell'interazione. Nel saggio del 1994 troviamo una serie di ricorrenze della parola *interazione* che si applica almeno a quattro procedimenti, ciascuno dei quali riferibile in generale al teatro *tout court*, ma in modo specifico al teatro in carcere e alle sue dinamiche³.

1. *Interazione fra sé e gli altri*. Meccanismo che appartiene alla natura stessa del teatro, essendo lo spettacolo un'impresa collettiva, ma che assume connotati specifici in carcere, dove i detenuti sono normalmente portati a introiettare l'emarginazione rimuovendo competenze e storia passata. «Capita perciò – scrive Meldolesi – che all'avventura collettiva della messinscena si accompagnino avventure euristiche degli individui coinvolti: allora ciascun attore può 'trovarsi' [Pirandello], trovando il suo posto nella realizzazione dello spettacolo» (Ivi, p. 47).
2. *Interazione da mente a mente* (fino a comprendere la mente dello spettatore). Punto di partenza, la natura mentale del teatro, che Meldolesi spiega in questi termini: «Lo spazio dell'azione scenica è anzitutto luogo mentale che s'invera e, inverandosi, si riflette nella mente di chi ne fruisce con attenzione partecipante». Una dinamica che, rapportata al carcere, conferisce al teatro un'azione oppositiva, «in contrasto con lo stato della reclusione» (Ivi, p. 49), e permette al detenuto di comunicare da mente a mente.

3. *Interazione fra l'individuo e il corpo sociale*, in riferimento alle pagine in cui Goffman parla del «teatro che è in noi» ed evidenzia «il valore ausiliario che le forme drammatiche assumono nelle relazioni intersoggettive». Rapportata al carcere, questo tipo di interazione teatrale si presta specialmente a «fungere da impalcatura», avvicinando «lo sguardo all'edificio sociale» (Ivi, p. 51) e aiutando il detenuto a «superare la sfiducia nelle proprie forze, il senso di sproporzione che [...] prova rapportandosi alla società» (Ivi, pp. 50-51).
4. *Interazione fra arte e vita*: ossia interazione fra dimensione artistica e dimensione esistenziale, lavoro teatrale ed esperienza di vita che riguarda il recluso ma anche gli operatori teatrali che entrano in carcere.

I meccanismi interattivi del teatro (a tutti i livelli qui descritti) rappresentano un antidoto contro i comportamenti codificati della quotidianità ristretta, contro l'alienazione e la spersonalizzazione dell'individuo recluso, e mettono a disposizione una via positiva di fuoriuscita mentale, che non apre alle fantasticherie autolezionistiche che consistono nel «fingere l'inesistenza delle sbarre» (Ivi, p. 47)⁴. Il teatro può donare non extra-territorialità ma extra-temporalità: tempo-tregua, che è il tempo del teatro vivente. Tempo dell'immaginazione positiva contro l'emarginazione: ed eccoci all'opposizione fondante e specifica del teatro in carcere, che dà il titolo al saggio.

Sul concetto di fuoriuscita Claudio Meldolesi tornerà in particolare nel 1999, in un intervento pronunciato all'*Incontro europeo di Teatro e Carcere* organizzato a Padova dal Tam Teatromusica.

I reclusi usano il teatro per uscire; per non pensare da carcerati, mi ha detto uno di loro, cosa che senza il teatro o senza potenti affetti non si riesce a fare. Quindi il teatro è una soglia e insieme un luogo di fuoriuscita mentale⁵.

La trama dei meccanismi che mettono in relazione i teatri di interazione sociale con il teatro in generale è pressoché tessuta.

Ma Claudio Meldolesi apre una prospettiva ulteriore di raffronto, fra il teatro recluso e il valore intrinsecamente politico del teatro. «In questo senso – scrive – se la speranza alternativa è quella di porsi fuori, in questa fase storica in cui tutto il mondo è dominato dagli aerei americani che buttano bombe dove vogliono, porsi fuori è qualcosa che ci riguarda da vicino»⁶. Analogamente, cinque anni prima, aveva chiamato in causa la società civile osservando che il teatro è in grado di restituire alle reti di relazione e alla visibilità il carcerato, il tossicodipendente, l'handicappato e l'immigrato povero, normalmente sottratti allo sguardo attraverso «soglie tracciate sul punto in cui il cittadino sarebbe costretto a porsi problemi ulteriori rispetto a quelli della carità» (Meldolesi, 1994, p. 60).

E per questa via la riflessione di Meldolesi si estende a tutto il teatro del costringimento (che dà il titolo nel 1996 a un intervento pronunciato a Forlì, al convegno «Teatri del disagio»⁷), dove si pone nuovamente al centro il dato plurilinguistico della pratica scenica per indicare nel teatro il luogo di valorizzazione per eccellenza dell'individuo dotato di attitudini diverse nei diversi campi dell'emarginazione. Nel 2005 la riflessione si estende alle «concordanze sceniche fra reclusi, portatori di handicap e immigrati poveri» nello scritto *Un teatro rinato dai mondi costretti* (Meldolesi, 2005).

Ma in particolare i termini si ripropongono e si precisano, come abbiamo visto, nello scritto del 2003, dove Meldolesi, come scrive egli stesso, è arrivato a rimescolare sue «vecchie convinzioni come carte da giuoco» (Meldolesi, 2003, p. 10), giungendo a perfezionare in denominazione coerente i meccanismi di interazione che presiedono alla connotazione sociale del teatro.

Teatri di interazione sociale, dunque. Quali teatri?

Teatri veri, al plurale (per inscrivere in una fenomenologia policentrica e aperta), che si definiscono di interazione sociale: dove l'aggettivo *sociale* ha valore strategico, di «riconsiderazione unitaria degli incontri scenici di collettivi umani subalterni o separati»; e la parola *interazione* sta a indicare la specificità di teatri che mettono al centro il corpo dell'attore, epicentro psicofisico di relazioni intersoggettive prodotte dal «giuoco del recitare». «Presenze sceniche» (i portatori di handicap e i reclusi) che vivono «risvegli corporei», in un tempo teatrale «estraneo alla sofferenza del recitante» (*Ibidem*).

Non un genere, né un movimento teatrale. Si tratta piuttosto, di «centinaia di esperienze» che «han fatto catena negli ultimi vent'anni in Italia, portando luce come ovunque fa il teatro per sua fisiologia», «senza un proget-

to comune e sulla spinta di labili impulsi teorici» (Meldolesi, 1994, pp. 44-45).

Nessun manifesto programmatico è possibile, come dimostrano gli stessi scritti di Meldolesi, che non sono mai diventati corpus organico, giacché «per il suo carattere originario e non sistemico, questo teatro non può corrispondere a criteri di identificazione generale, bensì trova la sua identità nel divenire degli spettacoli», che sono «portatori di visioni ed esperienze individuali» (Ivi, pp. 51-52).

Ai protagonisti delle diverse esperienze, inoltre, non è dato conoscersi reciprocamente, eppure «un'altra sapienza li spinge a non interrompere il flusso» e il teatro del costringimento «si esplicita [...] per costanti, che arrivano a collegare diversi individui» e differenti modalità processuali «in modo altrimenti inspiegabile» (Ivi, pp. 45 e 48). Una riflessione che dovrebbe fare da antidoto rispetto ai diversi, ricorrenti tentativi di riunificazioni forzose che non avrebbero ragione di essere in epoca di maturità dei teatri di interazione sociale, quando non ci dovrebbe essere bisogno di enfatizzare somiglianze per affermare diritto all'esistenza (al contrario di quanto avviene nelle fasi di fondazione di nuove forme).

Dunque, non un genere né un movimento, ma una catena di esperienze riconducibili a un flusso di processi necessariamente individualizzati, eppure apparentati da elementi di connotazione generali.

Il tutto all'insegna del teatro *vero* (ma virtualmente aperto a tutti) e dell'utopia concreta: «Abbiamo imparato dall'utopia concreta' di Bloch che non si può portare il teatro nelle carceri senza aver ben presente, in ogni momento, la possibilità di una società che non abbia bisogno di incarcerare» (Ivi, p. 46).

Il cerchio si chiude all'insegna del teatro vivente e di Judith Malina, spettatrice di eccezione della *Prigione* della Compagnia della Fortezza a Volterra, a trent'anni di distanza da *The Brig* del Living Theatre, che nello spettacolo diretto da Armando Punzo lesse «una vigorosa condanna dell'intero sistema punitivo» unita alla possibilità di «trasformare la sofferenza in arte»⁸ ovvero di rilanciare la bellezza reclusa oltre la sofferenza quotidiana, per dirla con Meldolesi, che ha collegato proprio al Living Theatre la fondazione di miti alternativi di ordine comunitario, da lui colti al primo affacciarsi dell'esperienza teatrale in carcere.

Post scriptum

Ci piace osservare in chiusura che l'eccellenza italiana, generalmente riconosciuta nell'ambito dei teatri di interazione sociale, non può non aver trovato fondamento, oltre che nel valore degli artisti coinvolti, anche nel *côté* intellettuale che le ha fatto da contorno, in particolare negli anni iniziali, che hanno avuto al centro proprio il pensiero sobillatore e la presenza generosa di Claudio Meldolesi, ma anche la sua severità, che imponeva un'interazione coerente fra processi ed elaborazioni teoriche, fra il corpo e la mente del teatro.

Di fatto, possiamo ben dire che la presenza militante e



Compagnia della Fortezza, *Marat Sade* (1993). Foto di Riccardo Pelagatti.

la riflessione prodotta da Meldolesi hanno imposto di considerare come *teatro vero* le esperienze di Punzo e del Tam Teatromusica, di Paolo Billi, del Kismet e di Lenz rifrazioni, solo per citare alcuni esempi.

¹ Al festival, che si è svolto dal 9 al 14 ottobre 2013, è dedicato il numero monografico di «Art'O. Rivista di cultura e politica delle arti sceniche», *Dilatando il teatro smisuratamente*, n. 14, estate 2003.

² Mi faceva notare Stefano De Matteis, in occasione del convegno, che probabilmente Meldolesi aveva mutuato da Genet l'espressione «bellezza reclusa».

³ È utile precisare che i quattro procedimenti non sono individuati esplicitamente da Meldolesi nella sua trattazione, ma enucleati da chi scrive.

⁴ Sulla "lotta alla 'fantasticheria'" Meldolesi è tornato in più luoghi, e in particolare nell'introduzione di Meldolesi, 2003, pp. 10-16.

⁵ Cfr. Tam Teatromusica, *Dentro/Fuori Foral/Dins Dedans/Dehors. Atti. Incontro europeo di Teatro e Carcere* (Padova, 9-13 dicembre 1999), CD Rom, Tam Teatromusica, Padova, 2000, pp. 64-65.

⁶ Ivi, p. 65. Il riferimento è alla Guerra del Kosovo e all'intervento dei cacciabombardieri NATO contro la Serbia nel 1999.

⁷ Meldolesi, 1996, pp. 1-2. L'intervento (per quanto non citato dalla rivista) è tratto della relazione tenuta a Forlì l'8 febbraio 1996, in apertura del convegno coordinato da chi scrive, nell'ambito della prima edizione della rassegna *Teatri del disagio* (prodotta da Accademia Perduta con la direzione artistica di Cristina Valenti).

⁸ Judith Malina, *Chiarezza e realismo*, «Prima fila», 6 (aprile 1995); poi, col titolo "The Brig" del *Living Theatre* e "La Prigione" della *Compagnia della Fortezza*, in Letizia Bernazza e Valentina Valentini (a cura di), *La Compagnia della Fortezza*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998, pp. 109-111; e in Andrea Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze di teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano, 2008, pp. 304-306.

Testi citati di Claudio Meldolesi

1967, *Agathe Sticotti attrice virtuosa*, in Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, a.a. 1966-1967, tomo CXXV, Classe di scienze morali, lettere ed arti, Venezia, pp. 307-320
 1969, *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa*, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura
 1971, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni (ripubblicato col titolo *Profilo di Gustavo Modena, Modena rivisto. Due studi di Claudio Meldolesi*, collana in rete «Arti della Performance: orizzonti e culture», Bologna, Alma DL, 2012)
 1974, *Diderot e noi: l'attore come centro del problema*, in Alberto Caracciolo (a cura di), *Problemi del linguaggio teatrale*, Genova, Edizioni del Teatro Stabile, pp. 105-114
 1974A, *Rapporto con la Lip: 82 operai raccontano*, Milano, Lavoro Liberato

1978, *Su un comico in rivolta. Dario Fo il bufalo il bambino*, Roma, Bulzoni
 1983, *Les Siciliens: Da Vincenzo Belando allo Scaramouche dei pittori*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Vol. II, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, pp. 653-668
 1983A, *Presentazione di Modena rivisto*, in «Quaderni di teatro», VI, n. 21-22 (*La poesia dell'attore ottocentesco*), agosto-novembre, pp. 3-5 e pp. 16-27 (*Modena rivisto* è stato ripubblicato in *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, pp. 105-117)
 1984, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni (nuova ed., Roma, Bulzoni, 2008)
 1984A, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in «Inchiesta», n. 63/64, gennaio-giugno, pp. 102-111 (ripubblicato in «Teatro e Storia», n. 31, 2010, pp. 85-109 e in *Pensare l'attore*, pp. 57-77)
 1986, *Ai confini del teatro e della sociologia*, in «Teatro e Storia», n. 1, ottobre, pp. 77-151
 1987, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni
 1988, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, in «Teatro e Storia», n. 4, aprile, pp. 73-97 (ripubblicato in *Pensare l'attore*, pp. 1-21)
 1989, *Arlecchino, il Papa e i Gesuiti, Il teatro a Roma nel Settecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, pp. 393-407
 1989, con Laura Olivi, *Brecht regista. Memorie dal Berliner Ensemble*, Bologna, Il Mulino (ripubblicato da Cue Press, Imola, 2013)
 1989A, *L'attore, le sue fonti e i suoi orizzonti*, in «Teatro e Storia», n. 7, ottobre, pp. 199-214 (ripubblicato in *Pensare l'attore*, pp. 79-90)
 1991, *La rivoluzione degli artisti e il terzo Théâtre Italien*, in Mario Richter (a cura di), *Atti del Convegno di studi su Il teatro e la rivoluzione francese*, Vicenza 14-16 settembre 1989, Accademia Olimpica, Vicenza, pp. 185-225 (ripubblicato in *Pensare l'attore*, pp. 23-56)
 1991, con Ferdinando Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza (Premio Pirandello – Palermo 1993)
 1993, *Sugli incontri del teatro con le scienze della psiche. Qualche riflessione*, in «Teatro e Storia», n. 15, ottobre, pp. 333-345
 1994, *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, in «Teatro e Storia», n. 16, pp. 41-68
 1995, *Piazza e teatro. L'attore nell'età delle invenzioni*, in Marina Vitale e Domenico Scafoglio (a cura di), *La piazza nella storia: eventi, liturgie, rappresentazioni*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 413-420
 1996, *Un teatro del costringimento*, in «Catarsi. Teatri delle diversità», n. 1, dicembre, pp. 1-2 (ripubblicato in Vito Minoia, *I teatri delle diversità a Cartoceto. Atti dei primi dieci convegni (dal 200 al 2009)*, in «Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche», n. 97, Ancona,

2010, pp. 42-46; e in «Teatro e Storia», n. 33, 2012, pp. 357-359)
 2002, *Maestro di teatri fra loro lontani*, www.arcoscenico.it/n_perleo.htm
 2002A, *Dilatazioni e anse teatrali nell'opera di Giovanni Macchia*, in *Ricordo di Giovanni Macchia* (Roma, 11 gennaio 2000), «Rendiconti Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche», Serie IX – Volume XIII, Roma 2002, pp. 301-313:309-313
 2003, *Cari lettori, cari spettatori. Note in forma di lettera sul teatro di interazioni sociali*, in «Art'o. Rivista di cultura e politica delle arti sceniche», n. 14 (*Dilatando il teatro smisuratamente*), pp. 10-16 (ripubblicato in «Teatro e Storia», n. 33, 2012, pp. 366-374)
 2005, "Un teatro rinato dai mondi costretti". *Sulle concordanze sceniche fra reclusi, portatori di handicap e immigrati poveri*, in Ferruccio Merisi e Claudia Contin (a cura di), *Scene senza barriere. Un'occasione di dibattito*

sulle iniziative per il teatro della differenza, Provincia di Pordenone, pp. 73-76 (ripubblicato in «Teatro e Storia» n. 33, 2012, pp. 359-366)
 2007, con Renata M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri
 2008, con Bruna Gambarelli, *Tragedia e fiaba. Il teatro di Laminarie 1996-2008*, Corazzano (Pi), Titivillus
 2009, *Ancora sulla Duse «attrice artista» sui suoi contagi*, in Maria Ida Biggi, Paolo Puppa (a cura di), *Voci e anime, corpi e scritture. Atti del Convegno Internazionale su Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, pp. 559-564
 2010, con Angela Malfitano, Laura Mariani (a cura di), *La terza vita di Leo. Gli ultimi vent'anni del teatro di Leo de Berardinis a Bologna*, Corazzano (Pi), Titivillus
 2013, *Pensare l'attore*, Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani (a cura di), Roma, Bulzoni
 2013, *Claudio Meldolesi. Bibliografia*, Laura Mariani (a cura di), in «Teatro e Storia» on line, Materials



Ingresso dei Laboratori DMS allestiti per la mostra in onore di Claudio Meldolesi. Foto di M. Taneka.

LA FESTA

Ringraziamenti e alcune note per chi legge

di Laura Mariani

Non so che effetto farà questo racconto della festa a chi ha conosciuto Claudio, che effetto farà a chi non lo ha conosciuto. È un coro di assolo. Ogni testimonianza è costruita relazionandosi direttamente a lui, sicché i rimandi fra l'una e l'altra risultano ancor più sorprendenti. Ognuna si inserisce in una catena (se del lutto assumiamo la drammaticità) o in coro (se del lutto assumiamo il valore di com-pianto). Pensieri, emozioni, riconoscimenti, memorie, immagini... senza pompe né marmi. Un flusso incredibile di voci, che stordisce come avviene a ridosso della morte biologica: vengono dalle poltrone vuote che stanno di fronte a Claudio nella foto di copertina di questa rivista. Sono tantissime le persone che hanno partecipato quel giorno: la sala dell'Auditorium dei Laboratori delle arti piena, come il Teatro e l'atrio con la mostra. Una presenza anonima nella sua corralità, da cui il volto di lui emerge, dialogante, sorridente con discrezione, pensieroso: mentre si rivolge a colleghi, allievi, artisti, a ognuno di noi. Il gesto ampio, ad includere, e il senso di sé.

Lo ritengo un dono fatto alla famiglia nel nome di Claudio. Il lavoro – l'attività di docente, la ricerca e la scrittura, il rapporto con i teatri viventi – è al centro di questi interventi ispirati dalla sua figura pubblica, che a volte sono così esclusivi da richiamare un'intimità di natura poetica. Per questo non hanno parlato qui i parenti, anche se Claudio è stato uomo di intensi affetti privati, che ha ricevuto e lasciato segni profondissimi nella famiglia. Faccio questo ringraziamento anche a nome delle persone da lui più amate: soprattutto le figlie Alessandra, Anna e Miriam, i nipoti Alessandro, Angelica, Marco e Stella, i fratelli Jacopo e Luca, e poi Tommaso, Maria, Nicoletta, Rosaria... E lo estendo anche a chi ha partecipato alla intensa commemorazione istituzionale, organizzata dall'Università di Bologna alla Certosa il 15 settembre 2009, e al funerale laico che si è svolto il 27 settembre a Montepulciano, alla Casina. Una commemorazione assai simile a questa nello spirito, ma all'aperto, di fronte all'infinito della sua campagna, a tu per tu col cielo e col sottostante cimitero.

Anche dopo la terribile operazione del 1990, anzi subito dopo, Claudio ha ripreso a insegnare, incurante dei buchi prodotti dalla memoria che si andava ricostruendo; ha ripreso a scrivere, con una lentezza maggiorata e una lingua a volte disordinata dall'Angelo della storia: i soggetti spesso messi alla fine, l'enfasi posta magari su un avverbio, un ritmo segnato a tratti dalla fatica di concentrarsi... Ritengo che la scrittura sia il suo lascito più originale, prima ancora dei risultati scientifici maggiori: il suo modo di pensare e di raccontare il teatro dopo averlo guardato con amore e criticamente, dal vivo e sui documenti. L'attitudine teorica e la documentazione dotta ma

anche la passione per i casi concreti e la materialità, e poi l'irruzione improvvisa della prima persona, la frase che contraddice incontestabilmente quello che sembrava un dogma, l'attitudine dialogante e le sintesi folgoranti. Una scrittura che registra il pensiero nel suo farsi e testimonia la difficoltà di raccontare il teatro, soprattutto dal punto di vista dell'attore, come lui voleva. Lo sottolineo ancora perché la sua natura di studioso artista sia manifesta, perché la ricerca fatta si apra a quella da fare, perché la sua passione politica non venga irrigidita ma se ne percepisca la natura intimamente complessa.

Difficile dar conto della festa, che si è svolta contemporaneamente in tre spazi, in un clima emotivamente saturo. Abbiamo infine deciso di organizzare i materiali in otto sezioni. La prima e la settima incorniciano il susseguirsi delle testimonianze degli amici artisti, intellettuali, allievi: "Dalla mostra alla festa" raccoglie infatti gli interventi di chi ha organizzato o gestito alcuni aspetti, mentre "Nelle arti" testimonia quanto si è svolto in contemporanea nel teatro: uno Zibaldone composto e recitato da due attori; proiezioni, con Claudio che si esibisce venticinquenne in un film d'arte e poi nel gennaio 1990, a Dakar, nel canto di Ulisse; l'ascolto di frammenti di sue conferenze. In chiusura due lettere.

Claudio amava le feste e, nel pomeriggio, festa è stata, con momenti artistici e persino una mostra. Ma amava soprattutto ciò che resta: pubblicazioni e ricerca documentaria si sono affiancati al dispiegarsi orale delle memorie, dando seguito concreto al suo cammino coi libri (solo in quattro casi si è scelto un intervento fatto precedentemente). Non tutti coloro che avrebbero dovuto o voluto partecipare alla commemorazione hanno potuto farlo o sono stati adeguatamente coinvolti. La sua vita è stata lunga, non per i sessantasette anni da lui vissuti ma per la varietà e intensità delle esperienze: i teatri (di ricerca e di tradizione), l'università e i Lincei, l'attività pedagogica, il sessantotto e la politica, la grande famiglia... Relazioni significative in ognuno di questi mondi: impossibile coinvolgere tutti. Di altri momenti della festa non si dà conto, ad esempio quello conviviale. Ho voluto che fosse una merenda e questo desiderio è stato realizzato come meglio non si poteva. C'è il lavoro di molti dietro la giornata: di alcuni si può leggere qui la testimonianza, altri vengono nominati negli interventi, ma tanti hanno lavorato nell'ombra: studenti, personale del Dipartimento, Michela Giorgi e lo staff dei Laboratori, Cronopios, Voci della Soffitta, Altre Velocità... Un ringraziamento a tutti loro e, inoltre, a Giuseppina La Face e ai colleghi, a cominciare da Marco De Marinis.

SEZIONE I.
DALLA MOSTRA ALLA FESTA

La mostra

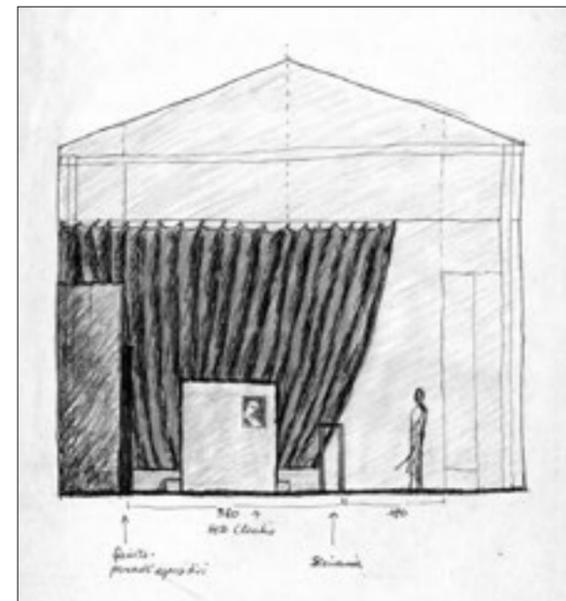
di Francesco Mariani

Quando mi chiamò Laura un anno fa per chiedermi di realizzare una "piccola" mostra su Claudio, pur essendo ristretti i tempi e scarse le risorse economiche, accettai immediatamente ripensando ai lavori svolti per lui e con lui. Il "telone di Gramsci", che lo fece preoccupare e arrabbiare perché tre giorni prima della festa di Servire il Popolo (agosto 1972) non era ancora pronto e che, una volta terminato in tempo utile, ha sempre portato con sé nelle sue varie peregrinazioni per l'Italia. Le lunghe chiacchierate quando ci incontravamo a Spoleto o la visita a Venezia per vedere la prima Biennale d'Arte Moderna della mia vita. Il libretto *Usa e getta* per il quale discutemmo a lungo, come due giocatori di scacchi, a chi doveva fare la prima mossa, alla fine accettò di fare lo scritto per primo ed io lo illustrai con disegni eseguiti a pennarello nero con punta fine (ritrassi, ad esempio, il piede di Claudio). Ho pensato alle cose non dette e a quelle che avremmo potuto fare insieme.

Non c'era tempo da perdere, quindi presa visione dei materiali da esporre (foto di famiglia e di lavoro, disegni giovanili, pubblicazioni, appunti e oggetti) e quantificati i pannelli necessari, mi sono recato ai Laboratori delle Arti, sede della mostra. I Laboratori, realizzati con il recupero dell'ex mattatoio di Bologna, sono dotati di una grande hall (36m di lunghezza e 9m di larghezza, con una copertura "a capanna" a 9m di altezza), adeguata per l'utilizzazione dell'intero complesso ma poco adatta per realizzare una mostra non celebrativa, dal carattere intimo. Si doveva inoltre lasciare libero un percorso per accedere all'auditorium e agli altri locali. La prima scelta progettuale è stata quella di recuperare materiali già presenti ai Laboratori, per ricordare Claudio con gli elementi del suo mondo. Viste le foto delle otto pedane teatrali in legno recuperate da Roberto Alessi, lo richiama immediatamente per dirgli che andavano bene e che gli avrei mandato i disegni esecutivi delle due ipotesi che stavo sviluppando. La prima prevedeva la realizzazione di una "grande scrivania", fatta con le pedane, sulla quale sarebbero stati esposti tutti i materiali. La seconda prevedeva uno "spazio teatrale visto dalla parte dell'attore" con un grande sipario.

Dopo esserci consultati reciprocamente scegliemmo la seconda ipotesi e dopo qualche giorno venne la conferma che avevamo visto giusto perché il sipario ritrovato era proprio quello della Soffitta di via D'Azeglio. Era come quello che avevo immaginato, di velluto rosso, alto 6m, delle dimensioni giuste per dominare lo spazio troppo grande e dispersivo della hall, perfetto per ricordare la vita ed il lavoro di Claudio.

La mostra si apre con un pannello autoportante, realizza-



Francesco Mariani, bozzetto per la mostra, 2014.

to con due pedane, con una grande foto in bianco e nero di Claudio di profilo e sul retro le foto di famiglia appese con nastro bioadesivo. Al centro un ampio palcoscenico, realizzato con le rimanenti sei pedane di un'altezza di 40 cm, con tre grandi quinte-pannelli grigio antracite, come le scene dove deve dominare la sola presenza dell'attore, per esporre i disegni giovanili e le foto di lavoro. Sul lato destro una lunga mensola-scrivania con gli appunti e una sagoma in legno del profilo di Brecht (opera di Renato Carpentieri), posizionata in modo da entrare in colloquio con la foto di Claudio del primo pannello. Sul fondo, il grande sipario della Soffitta, a dominare la scena illuminata in diagonale con luci teatrali da Roberto Passuti per rendere più acceso e vivo il rosso del velluto. Sulla parte destra del palcoscenico tutte le pubblicazioni di Claudio per poterle consultare comodamente seduti. Parallela alla mensola-scrivania si sviluppa il percorso che permette di visionare tutta la mostra senza salire sul palcoscenico e contemporaneamente assicura la possibilità di accedere a tutti gli altri spazi utilizzati per gli eventi della giornata. Tutti i materiali esposti nei pannelli sul palcoscenico (disegni, foto di lavoro, appunti) li ho fissati insieme a Letizia Lucignano con delle puntine rosse. Per ricordare con ironia la provvisorietà della mostra e della nostra esistenza. Per rendere un omaggio al Maestro Franco Farina per il quale realizzai l'allestimento della mostra di Leoncillo Leonardi al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, che mi consigliò l'uso delle puntine per esporre le opere su carta dell'artista umbro.

La mostra doveva durare un solo giorno, ma fu prorogata per tutto il periodo dedicato al "Ritorno dell'Odin Teatret".



Disegni di Francesco Mariani, testi di Claudio Melodoli, dal libro *Usa e Getta* (Beatrix V.T. Produzioni, 1997). Sopra i due autori, sotto il piede di Claudio Melodoli.



Per una festa genuinamente "critica": appunti di regia post factum
di Claudio Longhi

«L'anno prossimo ricorre uno strano compleanno: *Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena*, lo spettacolo di cui Claudio curò la drammaturgia nell'83, festeggia infatti i suoi trent'anni e sempre l'anno prossimo Claudio sarebbe andato in pensione. La Soffitta gli dedicherà una giornata. Alla mattina ci sarà spazio per una riflessione teorica. Al pomeriggio sto pensando ad una festa che raccolga alcuni suoi amici artisti. Potresti cu-

rarne la regia? Ci terrei tanto!». È Laura Mariani che mi parla, siamo sullo scalone di Palazzo Marescotti, da anni, ormai, la nostra "casa universitaria". Ci siamo incrociati, come spesso capita, al termine delle rispettive lezioni... «Che bella idea! Mi piacerebbe molto partecipare... grazie di aver pensato a me!». E così è nata un'avventura, lunga quasi un anno.

Lì per lì non ci ho riflettuto, poi, a poco a poco, un pensiero puntuto si è insinuato tra l'agenda e il cellulare: stavo curando la regia (regia: che parola pretenziosa per l'incarico cui stavo attendendo! forse soltanto una forma di «orchestrazione», magari «stilistica») di una festa per Claudio, l'autore dei *Fondamenti del teatro italiano* – libro capitale, che ha segnato profondamente il mio percorso di studioso e che, per ammissione del suo stesso autore, negli anni è cresciuto con lui, stimolandogli nuove scritture e visioni. L'agguerrito esame di coscienza di una società (dell'avanspettacolo) incapace di liberarsi del suo sinistro passato di regime e insieme il dolente esame di coscienza di un intellettuale severo, amante della scena, intento a ripensare le sue amicizie giovanili... E così, senza che lo volessi, senza che lo avessi programmato, quei *fondamenti* sempre «bene eretti», a dispetto dei loro trent'anni di vita, di un teatro di regia come il nostro, che, in fondo in fondo, paradossalmente, non cessa mai di avere per protagonista l'attore – a tutt'oggi uno *strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare* – sono diventati i puntelli del nostro pomeriggio, meglio il palinsesto della *parade* che si andava definendo.

Componendo la quadriglia degli omaggi in emblema offerti dai teatranti ispirati da Claudio o compagni delle sue esplorazioni, incrociando immagini e parole, alla ricerca di tragitti nell'oggi o di possibilità di lettura delle drammaturgie ancora a venire – nel segno tanto della consonanza, quanto di quella dissonanza o eccentricità così cara all'irriverente cantimbanco delle *invenzioni sprecaute* dalla nostra scena –, nel dettare, insomma, la tabella di marcia del nostro pomeriggio festivo mi è in effetti balzato agli occhi con prepotente chiarezza che, dopo più di un quarto di secolo dalla stesura di un libro che si arresta alle soglie della nascita del "nuovo teatro", il *nostro* teatro è ancora lo stesso di quegli inossidabili *Fondamenti*. Contabilizzando impietosamente i «tagli deflazionistici» alle «fantasie divaganti», alle ali «estreme» e ai «teatri di base» consumatisi negli anni Cinquanta, tra eresie disarmate e periferie fattesi centro, favole o angosce e teatri di cultura, Claudio ha semplicemente ritratto, con l'acuta lungimiranza dello storico di vaglia, il nostro presente. Cambiano i nomi, ma la voglia di omologazione e di normalità a dispetto della vera innovazione, così come la prona capitolazione al "mostro buono" della burocrazia e alla legge ferrea delle sovvenzioni, sono rimasti – ahinoi – gli stessi.

«Si può persino supporre che il rifiuto dell'attuale congiuntura sociopolitica stia facendo riemergere in vari registi impulsi critici ulteriori», scriveva Claudio licen-

ziando la riedizione, venticinque anni dopo, del suo agile pamphlet in forma di dottissimo trattato. Anche qui la sua profezia ha colto nel vero? Speriamo. Gli allievi del gentile e ferreo professor Melodoli che si sono avvicinati sul palco dell'Auditorium di via Azzo Gardino nel marzo dello scorso anno autorizzano a crederlo. E il palcoscenico si è fatto, per questa via, tribuna, pulpito di «testimonianze» e «azioni», nella convinzione, doppiamente militante, che «non sfugge al passato chi dimentica il passato» e che il teatro, per dirla sempre *en travesti*, è ancora «praticabile, probabilmente», se uno lo pratica «praticamente così»: «attento, o tu che leggi, e manda a mente».

Non sono stato, purtroppo, un allievo di Claudio in senso stretto, pur dovendogli tanto, anzi tantissimo, ma ho avuto spesso il privilegio di conversare con lui nella stranante luce fredda della luna. Questo, in fondo, è l'insegnamento più vivo che mi ha donato.

Il metodo della molteplicità e i suoi esiti.

Uno sguardo sulla festa

di Massimo Marino

Non avevo preparato un intervento in memoria di Claudio Melodoli. Ero stato chiamato, quel pomeriggio, a coordinare dopo Oliviero Ponte di Pino la sfilata dei ricordi, dei testimoni. Intervenne una personalità di lunga storia militante come Luciano Leonesi, passato dal Teatro di massa negli anni Cinquanta a un ensemble politico come il Gruppo teatrale viaggiante, e dopo alcuni lustri alla regia degli spettacoli di Guido Ferrarini, definiti da Claudio "popolari". Parlarono Guido Ferrarini stesso, istrione e capocomico quasi come quelli di una volta, e Silvana Strocchi, attrice tra la tradizione, la poesia e una "follia" fuori degli schemi, tutta personale. C'erano allievi di Melodoli come Bruna Gambarelli e Febo Del Zozzo, ossia Laminarie, qualcosa di più di una compagnia teatrale, una macchina politico-artistico-culturale. Si ascoltarono un drammaturgo di talento fuggitivo come Alessandro Berti e un poeta incantato come Giuliano Scabia; un regista, Gianfranco Pedullà, che crede nella qualità sociale del teatro in carcere, e Armando Punzo, che non nascondeva il disaccordo con Claudio circa le virtù salvifiche dello stesso teatro in carcere, rivendicando piuttosto il carattere di avventura artistica della propria esperienza. C'erano (la faccio breve) studiosi, e poi attrici, attori, registi formati alla "scuola di Bologna", intorno al Dams o intorno a Leo de Berardinis, due capisaldi per Melodoli: Francesca Mazza, Angela Malfitano, Elena Bucci, Anna Amadori, Andrea Adriatico (ma anche due "vecchi" allievi come Ermanna Montanari e Marco Martinelli)...

Questa screziatura mi richiama alla mente una frase di Gilles Deleuze: «Far esistere, non giudicare» (*Critica e clinica*, Raffaello Cortina, 1996), laddove il filosofo rifiuta la critica tribunale, la critica ghigliottina. Melodoli – che ha studiato a fondo la vicenda dell'attore e della sua "mi-

crosocietà" nei secoli del formarsi del mondo moderno, anche proprio nel periodo della Rivoluzione Francese e dei tribunali del Terrore (vedi il volume postumo *Pensare l'attore*, Bulzoni, 2013) – ha fatto *esistere* molto teatro. Apparentemente non ha giudicato: perché – come si desume dall'incompleto elenco precedente – era capace di accogliere esperienze varie, opposte, difformi. Ma il giudizio è implicito nel suo metodo. Inizia, a mio parere, dal suo *ascoltare* la molteplicità della vita materiale dell'arte: non per tagliarne pezzi, ma per estrarne anime che ne focalizzano e ne moltiplichino le energie.

Far esistere è stato il suo merito; cogliere lo stato nascente e quello consolidato, gli intrecci, le relazioni, e cercare le parole per trasformare movimenti visibili e sommovimenti impercettibili non in semplice narrazione ma in (una) storia; nella durata capire l'evenemenzialità, l'emergenza del gesto e dell'emozione nella relazione di retaggi e dinamicità. Forgiare per questi compiti una lingua (in alcuni momenti ardua, perché in cerca di trasparenze), e interpretarla politicamente – moralmente – affermando contro ogni denigrazione, contro ogni sottovalutazione – perfino sembrerebbe contro un certo buon senso corrente – la centralità culturale dell'attore, della sua esperienza, del suo essere individuo e società insieme, *mainstream* e eccezione, assimilato e straniero, sempre un po' fuori, sui margini, anche nei casi di (apparente?) integrazione. Indimenticabile la sua corrusca accusa mollièriana al sistema della medicina, che sbagliando l'intervento su Leo e condannandolo al silenzio del coma aveva colpito l'attore come coscienza irriducibile (e marginale, appunto) di questa nostra società. Radicalismo lucente, sofferta protesta proiettata su un amico maestro esteso a *caso*, a esempio, forse ragionando sulla propria stessa malattia, sul proprio diverso analogo tormento.

Ma c'è una frase di Melodoli che in particolare mi sommuove, perché sembra rivolta *contro* ciò che cerco di essere: «Intuiamo, infine [...] perché i critici, questi specialisti del tempo breve, raramente sanno sintonizzarsi con gli attori» (*La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, in *Pensare l'attore*). «Specialisti del tempo breve» – sguardi senza profondità prospettica, senza illuminazione. Voglio immaginare si riferisse ai critici cresciuti con la stampa quotidiana *d'antan*, "Re-censori" che giocavano il loro potere riportando lo sfolgorio fascinoso e misterioso della scena a categorie cristallizzate, riducendone la mobile complessa vicenda agli echi di una serata, di uno stato d'animo. Non so se siano mai esistiti, in realtà, come forse non è mai esistito l'attore "mattatore", "divo", "farfallone", l'attore tutt'uno con la maschera preconfezionatagli da alcuni di quei (presunti) critici.

Mi illudo che sia già nata una nuova generazione di analisti e fiancheggiatori del teatro vivente, capace di porsi e porre domande, di dislocarsi in una prospettiva storica, sociologica, antropologica, di farsi studiosi delle durate intrecciate, contrastanti, e di appassionarsi. Se ciò è accaduto, è anche un lascito del pensiero storico, politico, *artistico* di Claudio Melodoli.

Prima della sfilata

di *Oliviero Ponte di Pino*

Caro Claudio, a differenza di molti amici comuni, non sono mai stato tuo allievo. Però ti considero ugualmente uno dei miei maestri, anche se non te l'ho mai detto.

Prima di conoscerti, avevo letto con attenzione alcuni dei tuoi saggi, a cominciare dal poderoso *Fondamenti del teatro italiano*, che aveva correttamente impostato il problema della regia nel nostro paese. Poi, grazie alle nostre militanze teatrali, ci siamo incrociati in diverse occasioni: oltre a quelle di studioso e di storico, ho avuto modo di apprezzare altre tue qualità. Mi ricordo i dibattiti nei festival, sotto l'etichetta «Nuovo teatro nuove istituzioni», occasioni di riflessione sul sistema teatrale italiano e sul suo cronico immobilismo. Nel tuo sguardo, mi ha sempre colpito l'ampio orizzonte storico in cui sapevi inserire i piccoli eventi della vita teatrale contemporanea, per cogliere smottamenti di ampia portata: c'era la consapevolezza della complessità della storia teatrale e della sua dimensione carsica, con il riemergere delle tradizioni («la continuità delle storiche anomalie del teatro italiano»), in un intreccio di archeologie e genealogie. Questa sapienza storica non era mai erudizione fine a se stessa. La mettevi sempre al servizio della passione civile, ti serviva per cogliere le correnti profonde, oltre il caleidoscopio di eventi frammentari, velleità e rivendicazioni divergenti, così difficilmente interpretabili e riconducibili a un denominatore comune.

Un altro sapere emergeva, da quel tuo sguardo panoramico: una competenza intima, pragmatica, che pochissimi accademici e pochi critici condividono. Tu, prima di fare il professore, in scena c'eri salito, insieme a compagni d'Accademia come Carlo Cecchi e Claudio Camaso Volonté, con il gruppo Teatro Scelta. Lì hai vissuto la pratica del palcoscenico, le interazioni all'interno del gruppo, la logistica della compagnia, le strategie di sopravvivenza dei teatranti: per questo coglievi subito – al di là delle ideologie e dei proclami – la sostanza pratica dei problemi, la loro rilevanza economica e dunque politica. Ti era chiaro quali fossero i rapporti di forza e i poteri in gioco, e che cosa si potesse fare per riequilibrarli.

Il punto di partenza era questa analisi complessa e stratificata, che si nutrivava della confusa dialettica, delle enunciazioni di principio più o meno vaghe, del dibattito e della polemica di cui eri testimone, per intrecciarli con la lunga durata, con la dimensione politica (il rapporto tra il teatro e la società) e con la prassi concreta degli uomini e delle donne di teatro, di cui conoscevi forze e debolezze. Questa macchina analitica ti permetteva di cogliere il punto: l'obiettivo che sintetizzava le varie posizioni in gioco, e al tempo stesso le portava un passo più avanti, verso l'utopia. Un passo non troppo grande, commisurato alle forze in campo, alla capacità di mobilitazione e alla visione dei vari soggetti. Lo facevi a modo tuo, magari obliquamente, con un pensiero (e con un linguaggio) «diagonale».

Per questo motivo, chiedemmo a te e a Laura (che ha un suo sguardo, anch'esso utilmente «diagonale») di intervenire alle Buone Pratiche del Teatro, nel 2007. Ci sembrava una presenza importante e utile. Con la vostra abituale generosità, avete subito accettato e hai concluso i lavori con uno dei tuoi interventi, insieme necessari e sorprendenti: «A teatro tutto è possibile. Non dobbiamo sottomettere l'idea dell'organizzazione alla pratica del possibile, il possibile deve essere un valore fondamentale ma come infinitudine. In questo senso l'organizzatore è come l'artista» (in Mimma Gallina e Oliviero Ponte di Pino, *Le Buone Pratiche del Teatro*, Franco Angeli, 2014, p. 85). Che tu fossi un po' diffidente l'ho poi dedotto dall'entusiasmo con cui, a fine giornata, mi hai trasmesso sorpresa e soddisfazione per quell'esperienza. Così sei diventato ospite fisso, controcanto prezioso al coro delle Buone Pratiche.

Anche perché le Buone Pratiche (e il mio sguardo sul teatro) devono molto a due concetti a cui hai dato forma e che hai spesso usato. Il primo sono le «invenzioni sprecate», una categoria che hai usato per esempio quando hai spiegato che il teatro italiano non ha saputo approfittare dei talenti di Totò e Gadda. Il secondo è un verbo, intorno al quale ruota la tua riflessione sul dramaturg (e quella sui teatri di interazione sociale): «riattivare». Come tutti i professionisti (non solo del teatro), il dramaturg deve padroneggiare una serie di tecniche e competenze, che gli consentono di realizzare progetti, risolvere problemi, inventare soluzioni. Ma non è questo l'importante: l'importante per il dramaturg è ogni volta innescare una dinamica, liberare le energie, lavorare al cambiamento.

Riattivare le invenzioni sprecate. In questi anni abbiamo cercato di fare anche questo, caro Claudio, nel disastrato ma vitalissimo teatro della disastrosa ma vitale Italia.



Da sinistra: Roberto Magnani, Oliviero Ponte di Pino, Claudio Meldolesi, incontro Buone Pratiche, Milano 2004.

SEZIONE II.

TEATRI POLITICI

Come nasce Teatro Scelta

di *Giacomo Piperno*

Cara Laura, come mi hai chiesto, sono andato a riaprire il baule dei miei ricordi per te.

E devo confessarti che là dentro c'è una gran confusione. Ogni volta che tento di rimettere un po' d'ordine, non ci riesco mai... Per farla breve, ho dovuto rovistare non poco, là in mezzo, per arrivare al tempo in cui ho conosciuto Claudio. Se qualcuno mi venisse a dire che son passati quasi cinquant'anni, di primo acchito gli darei del bugiardo. Avevo appena fatto uno spettacolo a Siracusa con Claudio Camaso Volonté, (facevamo il coro in una tragedia greca), il fratello di Gian Maria Volonté. E mentre noi, in Sicilia, ci divertivamo come scolaretti in gita, a Roma c'era qualcuno che stava preparando molto seriamente il nostro immediato futuro. Già prima di partire, Gian Maria mi aveva chiesto se volevo partecipare a quell'avventura e io avevo aderito senza pensarci due volte.

Credo di aver visto il nostro Claudio per la prima volta a casa di Franco Prattico.

Stavano scrivendo, insieme a Carlo Cecchi, uno dei testi che dovevamo rappresentare quell'estate.

C'era un'aria di grande impegno. E Claudio mi parve uno dei più impegnati.

Aveva l'aspetto un po' serio del bravo ragazzo, che crede ciecamente nei suoi ideali e non vi rinunciava per nulla al mondo.

Uno che intendeva la cultura, e in particolare il teatro, come forma di riscatto sociale, come fonte di cambiamento e di rinnovamento.

Certo, anche noi la pensavamo così, ma forse tendevamo a immaginare il teatro, e anche la rivoluzione, più come un grande gioco, come una grande festa.

Per lui, no. Per lui era una cosa molto seria, per ottenere la quale, bisognava esser capaci di metter da parte ogni egoismo, ogni personalismo. Essere capaci, insomma, di sacrificio.

E ne dette subito la prova.

Si parlò dell'organizzazione, e Claudio si disse subito disponibile in quel senso: erano stati contattati alcuni sindaci di sinistra per ottenere di poter recitare nei loro comuni, e, ovviamente, averne il relativo compenso. Era stata proprio una sua idea, una sua iniziativa.

Nessuno si accorse, né poteva immaginare, in quel momento, che Claudio sarebbe diventato l'antesignano di un metodo poi largamente applicato molto più tardi.

Subito si capì che i contatti a distanza con i comuni, non sarebbero bastati: che bisognava andare sul posto personalmente. Detto, fatto: Claudio avrebbe rinunciato a seguire il nostro «Carro di Tespi», la parte più avventurosa e ludica della tournée, e si sarebbe dedicato esclusi-



Manifesto del Teatro Scelta, dono di Mario Bussolino dal suo archivio privato. Foto di Marco Caselli Nirmal.

vamente a organizzare, come si dice in gergo, «le piazze» della nostra estate teatrale, contattando di persona i sindaci. E poi in realtà di «vere piazze» si trattava, perché era proprio in quelle che veniva montata, (dai più robusti di noi... io quindi ero escluso), come gli antichi comici della Commedia dell'arte, la nostra «pedana».

Come un vero eroe solitario, senza macchia e senza paura, a bordo di un vecchio pulmino fornitogli dalla Federazione Giovanile Socialista, e con un piccolo finanziamento, sempre avuto grazie alla F.G.S., il nostro partì per la sua avventura «on the road».

Fu un'estate esaltante ma dura per tutti noi, e certo in particolare per lui, il nostro Claudio: autore, organizzatore e in qualche modo «commissario politico».

Quando lo incontravamo, sempre più magro, sempre più pallido, nonostante l'estate sfolgorante, ci metteva una certa soggezione.

Ci ricordava che ciò che stavamo facendo, non era un gioco, non era un divertimento – come spensieratamente la nostra età ci avrebbe indotto a pensare – ma un dovere sociale, un dovere politico da compiere.

Quell'estate il Gruppo Teatro Scelta (o «Teatro Scerto», come equivocavano a volte in Toscana) mise in scena due atti unici: *Storia di Sesto* (una storia partigiana), di Cecchi, Meldolesi, Prattico, regia di Volonté, e *I fucili di Madre Carrar* di Bertold Brecht con la regia di Cecchi e Meldolesi.

Conservo un bel ricordo di quell'estate, forse una delle più belle della mia giovinezza, anzi della mia vita. Avevo ventotto anni. Dopo Franco Prattico e Gian Maria, ero il più vecchio.

Permettami ora di ricordare i nomi dei miei compagni d'avventura di allora.

Qualcuno non c'è più, qualcuno c'è ancora, di altri ho perso le tracce. Ma nel ricordo sono tutti accanto a me: Claudio Camaso Volonté, Carlo Cecchi, Nilo Checchi, Giuliana Falchetta, Tonino Loré, Alberto Marescalchi, Claudio Meldolesi, Padi Papadaki, Franco Prattico, Gian Maria Volonté, Mario Bussolino (che ha donato all'archivio di Claudio manifesti e recensioni).

Voci lontane, sempre presenti.

Roma, 16 marzo 2013

Il Romanzo del Teatro di Massa

di Luciano Leonesi

Festival dell'Unità 1989: dall'intervento di Claudio Meldolesi in occasione della presentazione de *Il romanzo del Teatro di Massa*: «Non conoscevo Luciano, se non, appunto, per averlo sentito parlare in pubblico, lui non mi conosceva. Ma avevo scritto del Teatro di Massa. Avevamo saputo l'uno dell'altro indirettamente...».

Oggi 17 maggio 2014. Andò così; al Festival dell'Unità dell'88 venni incaricato di organizzare una tavola rotonda per discutere su un tema che ogni tanto ricorreva: «Quando il teatro è popolare e quando è politico». Fu invitato il fior fiore del vasto movimento teatrale nazionale. Molti vennero e molti no! Fu comunque un grande successo. La cornice era prestigiosa, in più, oltre alla gloria, il dormire e il mangiare erano assicurati dall'organizzazione che si sapeva tradizionalmente all'altezza. Era presente anche Bruno Schacherl che io avevo conosciuto nel '50/'51 quando il TdM era in auge e lui, come tanti altri, sbavava di piacere all'ascolto dei canti di lotta delle mondine. Contavo che, da quella persona così preparata, uscisse un giudizio serio e articolato su quel periodo, per noi ragazzi, semplicemente entusiasmante.

Mi gelò le palle, quando, con grande sufficienza, sussurrò al vicino, che non conoscevo, la seguente frase, che mi sono scolpita addosso: «Il TdM? Gente che si recitava la Resistenza addosso». Come la Nilla Pizzi quando cantava l'edera! Poi a me spiegò meglio, ma oramai la catena mi era caduta, però aggiunse che io ero citato da Claudio Meldolesi nei *Fondamenti del teatro italiano*. «Che roba è?» «Un libro preziosissimo, non conosci Meldolesi?» «No!» «Guarda che lui ti cita...»

Festival dell'Unità 1989: dall'intervento di Claudio Meldolesi in occasione della presentazione de *Il romanzo del Teatro di Massa*. «Il Teatro di Massa, un'invenzione fra le principali del dopoguerra, ha dimostrato come le persone siano migliori della società, in sostanza. Questa può esse-

re una definizione: 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 o di diverso tipo altrove. Questa organizzazione è fortemente limitativa nei confronti delle qualità delle persone. Il Teatro di Massa è stato un grande sgarro nei confronti di questo ordinamento rigido, in termini sociologici, di questa organizzazione collettiva delle persone. Un grande sgarro perché il Teatro di Massa è stato la rottura dei recinti».



Copertina della prima pubblicazione sul Teatro di Massa, Roma 1950.

Oggi 17 maggio 2014. Lo cercai e infine, l'incontro ebbe luogo nella foresta di Sherwood in strada Maggiore, non ricordo il numero, ma era uno di quei palazzi di una volta senza ascensore con due rampe di scale monumentali che davano in ampi loggiati, roba da ricchi, e da sedi universitarie.

L'ufficio era grande come tutto il mio appartamento e tutto affrescato a bosco, se non fosse stato per i mobili dell'Olivetti, ti veniva voglia di andare a funghi.

Dietro le querce c'erano Nicolini e de Berardinis che giocavano a cucco. «Sono Leonesi» e allungai la mano, «Lo so!» rispose senza dire altro. Si capiva benissimo che era Claudio Meldolesi e allungò la sua che strinsi. Claudio

Meldolesi non poteva essere che così. «Ho scritto questo libro» e gli allungai *Calorosi gli applausi*. «Ce l'ho, ma averlo da te è tutta un'altra cosa».

E cominciammo a parlare...

Quanto abbiamo parlato...

Festival dell'Unità 1989: dall'intervento di Claudio Meldolesi in occasione della presentazione de *Il romanzo del Teatro di Massa*: «Ecco, detto questo, diciamo che il Teatro di Massa rimane come qualcosa di sacro nella storia del movimento operaio, al di là delle scelte politiche che non voglio giudicare. Rimane un'esperienza di pochi anni (quattro/cinque) in cui c'è stata una specie di presa del potere, nel campo della cultura, da parte di forme di democrazia diretta. Qualsiasi storico dica il contrario, mente...».

Oggi 17 maggio 2014. Parlammo tanto che io riuscii a scrivere il libro e lui mi fece la prefazione, ma è poco per spiagare Claudio.



Festival di Santarcangelo 1987. Incontro con le Madri di Piazza di Maggio. A destra di Hebe de Bonafini, Horacio Czertok, Claudio Meldolesi e Franco Quadri. Foto di Marco Caselli Nirmal.

Riflessione politico-sentimentale su uno strano amico del quale avevo soggezione

di Guido Ferrarini

Ho conosciuto Claudio Meldolesi nel 1986. Avevamo rilevato la gestione del teatro Dehon e per l'inaugurazione promuovemmo un bellissimo convegno internazionale: «La Scrittura incantata», da me arditamente presieduto, per interrogarci sulla nuova drammaturgia contemporanea. C'erano tutti: studiosi delle principali università europee, delle università italiane, vennero Jean Baudrillard e Fernando Arrabal, attori, registi, drammaturghi e

critici. Da Bologna c'erano: Luigi Gozzi, Paolo Fabbri, Leo de Berardinis, Gian Marco Montesano e... Claudio Meldolesi. L'avevo invitato io, sull'onda della fama che lo precedeva. Presentò un'interessantissima relazione, *L'approccio drammaturgico fra teatro e sociologia*. Era il 10 maggio 1986.

Il rapporto si strinse in seguito, per trasformarsi poi in una franca amicizia, quando io decisi di associare il regista Luciano Leonesi alle sorti della nostra Compagnia. Claudio approvò e scrisse: «La cultura teatrale a Bologna è in autentico fermento. Dopo i «dieci» giorni del Teatro di Leo sulle Leggi del Teatro e la ripresa delle iniziative pratico-teoriche che l'Università ha saputo decentrare, sbarrata la Soffitta, è la volta del Convegno molieriano al Dehon. A una vitale reazione di rigetto verso l'involutione socio-politica in atto nel paese fa pensare questo bisogno di interrogarsi con/sulla scena. Distinguono la nostra città questi teatri, capaci di approfondire le loro identità in risposta alla «teatralizzazione» della politica nazionale. Al Dehon, Ferrarini e i suoi hanno fatto una scelta qualificante unendo le loro sorti a quelle di Luciano Leonesi...».

Questo scritto apparve all'interno del convegno presieduto da Claudio stesso: «MOLIÈRE: la scena e l'invisibile». Durante il quale ci «costrinse» a rappresentare tre commedie di Molière in una stessa sera, sei ore di spettacolo: una fatica immane, ma un enorme successo.

Negli anni successivi il rapporto si fece più intenso. Molte furono le iniziative da noi promosse che lo videro studioso sublime e protagonista appassionato. Sì, perché Claudio amava il teatro... in tutte le sue forme.

L'ultimo regalo che ci fece fu un convegno italo francese ad Avignone: «Théâtre de masse: une expérience européenne:

La France et l'Italie» (14-15-16 octobre 2009).

Lui era nel comitato scientifico e noi tutti fra i relatori. Era riuscito caparbiamente a dare dignità internazionale a un importante movimento teatrale del dopoguerra che la trascuratezza della memoria collettiva aveva quasi cancellato dalla storia, eppure, come sosteneva lui, aveva percorso i movimenti teatrali di oggi.

Andammo a quel convegno, c'era anche Laura. Fummo tristi e sorridenti. Claudio se n'era andato il 12 settembre 2009.

Shakespeare oggi. «Giunti alle soglie del 2000 ci si chiede quale contemporaneità possa vivere (o rivivere) nei testi del grande drammaturgo inglese e in particolare in

un'opera come *Il mercante di Venezia* che mette in primo piano una "diversità", un conflitto che contenendo il tema dell'ebreo proietta ombre gigantesche e inquietanti proprio sulla società di oggi...».

Con queste parole Claudio introduceva il tema del lavoro che ci accingevamo a mettere in scena: *Il mercante di Venezia* (a *Dachau*). Io voglio qui solo testimoniare (lo avranno fatto mille altri) quanto e quanto da vicino Claudio seguiva il lavoro degli "artisti", come lui ci definiva, il massimo era quando ti chiamava "artista creatore", allora ti sentivi "consacrato" o forse era solo la sua generosità...

Claudio seguiva le prove, discuteva accanitamente con Leonesi (regista), soprattutto sugli equilibri drammaturgici. Io che mi occupavo dell'adattamento saltavo dall'uno all'altro cercando di mediare posizioni che restavano caparbiamente immutabili.

Non si pervenne a una posizione comune, ma Claudio, dopo la prima abbracciò Leonesi e gli disse: «Avevi ragione tu» e segnalò lo spettacolo come miglior regia al premio Ubu. Era fatto così. Come ho già avuto modo di dire, un uomo generoso di cui avevo una tremenda soggezione.

Fine del '68

poesia per Claudio, di Lorenzo Mucci

Quel prof. che diceva
di non valere più di noi
solo perché aveva letto
quattro libri più di noi

che alla lezione di un collega
sedeva su un banco
in ultima fila

che tornava giovane
e contestatore
all'uscita di uno spettacolo
di valore

che ritrovava negli occhi
dei suoi studenti
lo sguardo bambino
degli amati artisti

che alla guida di altri prof.
volle farsi portavoce
di ragioni studentesche

fu travolto dal furore
del nuovo campione d'assemblea
il quale, subito acclamato,
rifiutò ogni mediazione
intimò l'occupazione
maledicendo senza appello
padre e padri
(compresi quelli della Resistenza).

SEZIONE III. IN CAMMINO COI LIBRI

Ricordo di Claudio Meldolesi di Cesare Molinari

Quando Laura – facendomi onore – mi ha invitato a prendere la parola durante l'addio che parenti, amici, allievi e colleghi hanno porto a Claudio Meldolesi, ho creduto che l'abbia fatto non soltanto perché io sono il decano degli storici del teatro. Io non ho mai collaborato con Claudio, non ho scritto con lui libri a quattro mani come hanno fatto Ferdinando Taviani, Laura Olivi e Renata Molinari, non ho organizzato insieme a lui ricerche o iniziative come Gerardo Guccini, però avevo con lui un rapporto di amicizia un po' speciale e insolito. Ci vedevamo una o due volte all'anno, soprattutto per partecipare a degli incontri, una sorta di "accademietta" organizzata da Ulf Birbaumer a Vienna o a Parigi, molto informale e amichevole. Prendevamo parte, ovviamente, alle riunioni, che chiamare "sedute plenarie" sarebbe eccessivamente aulico, ma poi stavamo fra noi, con le rispettive spose, per tutto il resto del tempo. Il punto è che, al momento di incontrarci, avveniva qualcosa che non so definire altrimenti che come un "riconoscersi". Almeno, la mia sensazione era di ritrovare l'amico lasciato ieri, per riprendere una conversazione tanto libera e varia quanto soprattutto consonante, non tanto perché le nostre idee quasi sempre combaciassero, quanto perché si sostenevano e quasi si completavano a vicenda e più ancora per il tono armonioso. Riconoscere, dice Unamuno, vuol dire amare.

Non voglio scendere nei dettagli di questi incontri e di questi conversari, che sarebbero utili per illuminare l'umanità e il delizioso carattere di Claudio, ma che mi indurrebbero nella tentazione di parlare più di me che di lui, anche se si tratterebbe pur sempre delle sensazioni, dei pensieri e – perché no? – dei piaceri che lui mi ha lasciato. Io lo ricorderò (il ricordo, come il dolore e il rimpianto sono sempre esclusivamente individuali) soprattutto per questo – che finirà con me, ma mi rendo conto che il patrimonio, l'eredità più concreta e condivisa lasciati da Claudio sono fatti in primo luogo dalle sue opere, nelle quali la sua umanità si vela, ma non perde verità e autenticità.

Claudio Meldolesi era uno storico del teatro a tutto campo (ma preferirei dire Theaterwissenschaftler, perché il termine tedesco è più comprensivo e si traduce male con "scenziato del teatro"). Il suo primo libro è del 1967, quando l'autore aveva venticinque anni. Si tratta di un lavoro sugli Sticotti, una famiglia di comici attivi a cavallo fra il Sei e il Settecento e fino ad allora noti soltanto perché uno di loro, Giovanni Antonio, aveva tradotto in francese *Garrick, ou les acteurs anglais*, aprendo con ciò il dibattito sull'arte dell'attore che porterà al *Paradoxe sur le comédien* di Diderot. Verranno poi, a distanza di pochi



Università del Teatro Eurasiano, Fara Sabina 1993, a sinistra Meldolesi, a destra Torgeir Wethal, al centro, a sinistra della sedia vuota, Eugenio Barba.

anni, gli studi su Gustavo Modena, sul teatro feudale in Sicilia e, molto più tardi, sul teatro del primo Ottocento (in collaborazione con Ferdinando Taviani, 1991).

I suoi interessi però vennero poi via via sempre più concentrando sul teatro contemporaneo, ed è al teatro del nostro tempo che egli dedica la maggior parte della sua produzione degli anni della maturità. E tuttavia, se è vero, come diceva Benedetto Croce, che la storia è sempre «storia contemporanea», sarà facile accorgersi di quanto i libri giovanili, che parlano di epoche più remote, illuminino la storia dei nostri giorni: gli Sticotti furono una famiglia di attori attivi negli anni in cui nasce e si consolida istituzionalmente il secondo Théâtre Italien e portarono così nell'interpretazione della nuova drammaturgia francese di Marivaux (un po' come aveva fatto Tiberio Fiorilli con Molière) l'antica sapienza dell'arte comica italiana, fondata anche sulla riflessione teorica in una dimensione già quasi laboratoriale. Gustavo Modena fu il primo "grande attore" italiano, colui che, sperimentalmente fondava la recitazione su un intreccio di eccessi e di misura, di stilizzazione e di realismo, un poco come Edmund Kean, ma, al contrario di lui, attenendosi ad un fondamentale rispetto del testo drammatico, che sapeva riattivare e ricreare; ma fu anche regista e pedagogo, fabulatore oltre che patriota e ribelle. E tutte queste espressioni – laboratorio, sperimentazione, riflessione teorica, riattivazione, fabulazione – ritorneranno come leitmotiv nelle opere che Meldolesi ha dedicato al teatro dei nostri giorni, creando quel tessuto tematico e prospettico che invita a riunire quelle opere quasi in un unico discorso, estremamente articolato e complesso.

Claudio ha fatto a lungo parte di quel gruppo di studiosi riuniti attorno alla rivista «Teatro e Storia», che chi guardava da fuori definiva "i bolognesi", anche se erano quasi tutti romani, come lo stesso Claudio, considerandoli

come una vera squadra omogenea. Non ho difficoltà a credere che il titolo del libro postumo di Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi*, sia stato ispirato da Meldolesi, che ne scrisse la Premessa, ma sarà più importante rilevare come il concetto di regista pedagogo sia stato formulato da Cruciani nello studio su Jacques Copeau, uscito nel 1971, lo stesso anno del *Profilo* in cui Meldolesi ritrae la figura di Gustavo Modena come attore-regista-pedagogo, cui più tardi aggiungerà la funzione di dramaturg.

Il gruppo di «Teatro e Storia» aveva fin da quasi subito individuato come proprio punto di riferimento l'opera e il pensiero di Jerzy Grotowski e di Eugenio Barba, la cui "ideologia" tendeva ad esaurire il concetto di teatro nella figura dell'attore, cui Meldolesi aveva dedicato i suoi primi libri. Questa anticipazione non deve far trascurare il fatto che nei lavori successivi si trovino spunti probabilmente derivati dal pensiero di Grotowski e di Barba. Così, nel libro su Brecht regista ritroviamo idee sullo spreco di energia proprio dell'attività teatrale, sugli spettatori come artefici della significazione, sull'affinamento della percezione.

Ma, aldilà di questi sparsi motivi, Claudio non aderì complessivamente a quella ideologia che aveva contribuito a individuare: lo spettacolo resta per lui il risultato imprescindibile dell'attività teatrale, di cui esso costituisce anche la responsabilità politica, così fortemente sentita da Gustavo Modena come da Dario Fo; così la figura del regista non può esaurirsi nella funzione pedagogica che semmai ingloba, ma assume una specificità che lo mette al centro della collaborazione creativa, soprattutto nel teatro del Novecento. Nella seconda metà del secolo fiorisce in Italia la "generazione dei registi", alla quale Meldolesi dedica un intero libro in cui si affollano personalità e percorsi diversi, di giovani e di meno giovani,

tutti impegnati nel bisogno (o nell'illusione) di creare un nuovo teatro e una nuova tradizione. D'altra parte nella produzione di spettacoli le diverse figure, che nella prassi svolgono funzioni specifiche, sono in realtà assimilate sotto un'unica categoria estetica, ma anche psicologica e umana: la poesia. Che non è un termine generico per indicare talento creativo, ma riveste il significato specifico di "poesia lirica", dove l'espressione diretta, immediata del sentimento si sposa con il magistero del cesellare il verso in modo da "restituire un po' di disordine". Da questa straordinaria contraddizione, che potremmo sintetizzare come "cesellare il disordine", deriva che Brecht è forse più poeta come regista che come autore drammatico – e infatti Meldolesi non riprende mai la definizione che Brecht amava dare di se stesso come Stückenschreiber, scrittore di drammi, preferendo riferire la sua poesia teatrale a quella delle *Elegie di Buckow*.

Ma dove è finito quel concetto di "interpretazione" in cui tanti hanno creduto di poter vedere il senso stesso dell'attività teatrale? Meldolesi non lo rinnega – Modena si voleva "interprete" e interprete fedele dei testi e dei personaggi che rappresentava – né lo riduce a quel concetto di "lettura" promosso dalla Nouvelle critique, che vede nell'interprete colui che illumina un testo a partire dal suo particolare punto di vista e con gli strumenti del proprio metodo. Interprete è invece colui che riattiva un testo, facendone nuova poesia. Non lo rinnega, ma in verità lo usa pochissimo o niente affatto, quasi trasferendolo nella figura del dramaturg, cui dedica il suo ultimo libro, dove peraltro la funzione di dramaturg (Claudio scrive il termine con la minuscola non per italianizzarlo, ma per togliergli l'esclusiva specificità tedesca, tanto che, in maniera alquanto paradossale, organizza il saggio per aree geografiche) viene via via allargandosi fin quasi a perdere la sua specificità per diventare propria di tutti gli artisti del teatro, dal traduttore-adattatore (cui originariamente il concetto si attaglia) al regista, allo scenografo (Caspar Neher viene definito come un «dramaturg capace di rinarrare i testi per essenze visive»), all'attore stesso: anche Gustavo Modena, proprio in quanto si voleva interprete, si poneva in realtà come dramaturg. Allora succede che nel libro a loro dedicato, troviamo fra i dramaturg, accanto a quelli che tali si definiscono in termini professionali e ovvi (da Lessing e Tieck a Brecht, che come dramaturg cominciò la sua carriera di dramaturgo – mi si perdoni il gioco – a Ludwig Flaszen e Carrière), quelli che lo sono in termini squisitamente poetici, da Goldoni a Dürrenmatt, da Maurice Sand a Fassbinder e Heiner Müller. Così, poiché bisogna distinguere tra dramaturg burocratici e dramaturg artisti, questi ultimi finiscono con l'identificarsi potenzialmente con tutti gli artisti del teatro, sotto il decisivo concetto di poesia – un concetto che è alla base della fitta dialettica in cui si trovarono impegnati Meldolesi e Taviani e che ebbe un'espressione quasi simbolica nel volume *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, il cui terzo capitolo, dovuto a Nando Taviani, e che introduce la lunga trattazione di Meldolesi sull'attore italiano, si intitola *La poesia dell'attore*.

Ed è stato proprio il concetto di poesia in quanto condivisa nella figura del dramaturg ciò che ha reso possibile riunire in uno stesso libro brevi studi su personaggi così diversi se non addirittura incommensurabili come Totò, poeta del frammento, Gadda, poeta del dolore, e perfino Mario Apollonio, poeta dell'intelletto.

E forse non sarebbe sbagliato credere che proprio in Mario Apollonio, Claudio abbia pensato di potersi rispecchiare, non tanto perché entrambi sono diventati storici del teatro percorrendo strade diverse, ma in qualche misura parallele, quanto piuttosto in forza della comune ricerca dell'individualità nella tradizione, intesa quest'ultima nel suo significato letterale di trasmissione, quella trasmissione informale della sapienza del mestiere che è propria degli attori, e soprattutto in forza della comune razionalità della propria passione.

E, se posso aggiungere, perché in entrambi la dolcezza del carattere si sposava con la penetrante originalità dell'intelligenza.

Mani verso il lettore

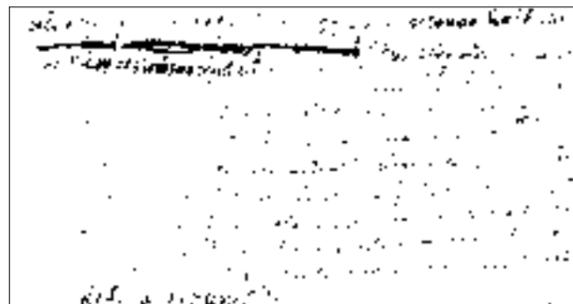
di Renata M. Molinari

Per questo omaggio a Claudio Meldolesi, non ho portato un mio contributo creativo, ho portato più di centoventi pagine manoscritte che costituivano la terzultima introduzione al nostro libro: *Il lavoro del dramaturg*.

In un altro numero di «Prove di Drammaturgia» (n. 1, 2010) ho parlato dell'importanza di Claudio e del suo lavoro per aiutarmi a leggere il mio fare, prima che a parlarne; qui vorrei farvi vedere – anche toccare, magari – la qualità artigianale di questo suo lavoro, e vorrei farlo mettendovi a disposizione alcune sue pagine.

«Anche le recenti e angosciose scomparse che hanno impoverito i teatri europei sono all'origine di questo libro. Comporre e ricomporre: oggi più che mai questa pratica paziente sembra rispondere a un bisogno del nostro tessuto teatrale». Questo, dopo innumerevoli interventi, è l'ingresso che Claudio Meldolesi ha scritto per il nostro libro sul lavoro del dramaturg.

Comporre e ricomporre: qui ha inizio il libro, qui approdano le pagine di Claudio. Ma le sue pagine prima di essere affidate alla stampa, sono corrispondenze episto-



Claudio Meldolesi a Renata Molinari, foglietto autografo.

lari che dialogano con differenti interlocutori o se volete con lettori privilegiati, più o meno dichiarati: dialoghi, la maniera più evidentemente teatrale di intendere il suo *comporre e ricomporre*. Dialogo, dunque, con il co-autore, dialogo con il lavoro, dialogo con la storia, dialogo con i destinatari, anche sconosciuti.

Ogni pagina di Claudio, anche la semplice comunicazione di servizio, anche l'appunto più scarso, se la guardiamo nel rilievo degli interventi manoscritti, è sempre "composta", mai semplicemente tracciata: composta nelle sue stratificazioni in vista di un destinatario, composta nel tempo, le mani al lavoro con le correzioni, le croste di bianchetto, i residui di gomma, le cancellature – poche per altro. Ogni pagina espone la sua genesi, le tracce del lavoro per giungere a compimento: per arrivare al destinatario.

Così a vederle, a tastarle, queste pagine recano traccia attiva del lavoro del suo artefice: «comporre e ricomporre». E ripercorrere questo lavoro aiuta a scoprire il senso del suo dire. Stranamente, nonostante la difficoltà della grafia, la pagina manoscritta di Claudio ci introduce facilmente nel senso del testo: ruvida al tatto, così come ruvide e segnate sono le sue mani alla fine di una sessione di lavoro, mani sempre aperte verso il lettore, con croste di bianchetto, gomme e penne di diverso spessore, e un ruvido che ti si attacca con il calore di una carezza e lo sprone di una spinta alla quale non puoi dire di no. Ogni pagina è scritta a qualcuno: nelle sue indicazioni di lavoro, nelle motivazioni per il lavoro, nell'impaginazioni e nelle sovrapposizioni.

Se la sua scrittura a volte è difficile, il suo scrivere è sempre chiarificatore. Correzioni, bianchi, neri, integrazioni: la pagina è sempre composta. Questo lavoro ci dice a un tempo il rispetto per la materia e le sue possibili forme, e per il destinatario.

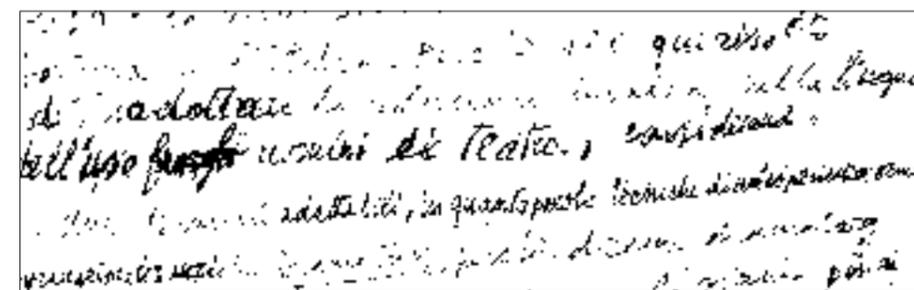
Nella versione "quasi definitiva", come la definiva Claudio non sapendo che era solo la terzultima, dell'Introduzione al *Dramaturg*, mi sono trovata a numerare la lettera di accompagnamento come pagina n. 1 e così la leggerò prima della pagina 2, e vedrete come la successione funziona come fosse un'impaginazione dettata dall'autore.

(p. 1) «Renata cara, ecco l'introduzione rivista con qualche incertezza ancora, ma per me il testo è definitivo. Interpolo come vuoi: ho inserito due spazi: uno intermedio e uno finale (più breve), ma adesso le bocce passano nelle tue mani, decidi tu come e quanto. È psicologicamente favorevole il fatto che si comincia a chiudere qualche parte, se credi, comincerei anche a batterlo "in bella copia". Sono ottimista sul nostro lavoro, quanto sono pessimista

sulla situazione italiana. Cerchiamo di sperare, agendo (come?) anche sul secondo versante. Intanto ti abbraccio e scusa la tormentata grafia...»

(p. 2) «Questo libro è stato ideato in tempi migliori, durante l'elaborazione abbiamo perso vari amici e artisti che hanno saputo radicare il teatro dove non lo si attendeva, Anna d'Offizi, Tina Magnano, Vittorio Melloni, Serena Urbani, e due maestri, Fabrizio Cruciani e Antonio Neiwiller.

Dall'Europa, intanto, scomparivano le ultime tracce di ciò che un tempo era stato il socialismo. Come re-agire, se non cercando di ri-animare le ragioni di una volta?»



Claudio Meldolesi a Renata Molinari, foglietto autografo.

«Teatro e Storia»

di Eugenia Casini Ropa

Torniamo a parlare di riviste e parliamo di una rivista che è a noi carissima e che da quasi trent'anni ormai accompagna tutto il nostro lavoro e il nostro studio, «Teatro e Storia».

Quando Claudio arrivò a Bologna all'inizio degli anni Ottanta, subito lanciò l'idea della fondazione di una rivista, una rivista che doveva essere la dimostrazione, ossia il luogo in cui poteva rivelarsi lo spirito, la tendenza, l'ideologia, il modo di lavoro del gruppo che l'avrebbe ideata e fatta vivere.

Il gruppo era fondato dai "quattro grandi", i "Big Four" del nostro gruppo: Claudio per l'appunto, Fabrizio Cruciani, Nando Taviani e Franco Ruffini, accompagnati da Nicola Savarese – che stava un po' a cavallo tra questo gruppo dei maestri e il gruppo degli allievi – più due veri allievi, la seconda generazione un po' intimorita, Daniele Seragnoli e io stessa.

Molte discussioni hanno accompagnato inizialmente l'idea di far nascere una rivista, non era così scontato. Claudio ci credeva moltissimo, fino in fondo, ma alcuni di noi non erano altrettanto convinti, perché avevano avuto esperienze molto difficili di conduzione di riviste (ricordiamo «Biblioteca teatrale») e sapevano bene che cosa significava creare e condurre una rivista. Ma Claudio era ben fermo nella sua idea, aveva già il nome, aveva tutto chiaro in mente, e riuscì a convincere tutti a impegnarsi per un organo che potesse rappresentare il nostro gruppo di lavoro, composto da persone molto diverse ma con un deciso sostrato comune.

Non c'è mai stata una età dell'oro, ma, col tempo, sono iniziate le perdite. Le persone invecchiano, cambiano, muoiono. Può essere un dolore terribile, ma in fondo è solo una conseguenza della nostra fortuna: aver conosciuto relazioni intense, nell'università come nel teatro. Sto parlando di me, e non del libro di Meldolesi? Solo in apparenza. Questo è un libro che contrabbanda al futuro, dal passato che ho appena ricordato, germi essenziali: si occupa di argomenti non ovvi, complessi e difficili, ed è uno studio d'amore.

Per questo sono convinta (come accade spesso nei rapporti con gli amici morti, che non possono più contraddirci) di parlare anche a suo nome: Claudio sarebbe stato d'accordo con me, avrebbe condiviso la mia urgenza. Quale sia stata la nostra formazione non è importante in sé. Ma rifletterci è fondamentale in vista della preparazione degli studiosi di domani, di cui ora ci dobbiamo occupare. Non possiamo programmarla troppo. Ma possiamo pensarci.

Bisogna riflettere sul futuro e sul passato.

Da quando Claudio è morto, il caso mi ha portato a incontrarlo più spesso. Condividiamo molti campi di ricerca. Mi sono accorta della realtà di un luogo comune che avevo sempre trovato un po' puerile: si può dialogare davvero con i morti. Si può discutere con amici vivi, ed è bellissimo, anche se talvolta terrorizzante. Ma si può discutere anche con i libri. Curare questo, insieme a Laura Mariani e a Nando Tavian, è stato un modo per saldare almeno parte del mio debito. È stato anche un atto di profondo egoismo, un modo per continuare un dialogo. È un libro essenziale e spinoso. È un libro di battaglia. Non sono molti i luoghi in cui si indaga davvero con serietà, con precisione, con rispetto reale, l'arte povera del teatro. Quando sono stati messi insieme, questi saggi hanno cominciato a parlare con una voce più forte, con una voce nuova. Mi viene in mente il modo in cui Meldolesi mette insieme follia, arte del piacere, violenza, per parlare dell'arte dell'attore nella Francia del Settecento: illuminando problemi stranissimi, non quelli che sembrerebbe giusto affrontare, con una logica che appare sempre più chiara da un saggio all'altro. Ci troviamo, alla fine, a confrontarci con un mondo sotterraneo, tra emozioni, principi economici ed inconscio. Il luogo delle radici, e non dei frutti.

Oggi sono state dette molte cose importanti per capire il lavoro di Meldolesi. Si è parlato della sua tendenza a una bipolarità. Piero Giacchè ha usato una bella espressione, ha parlato di "combattimenti" tra teoria e poesia, teatro pratico e studi teatrali, teoria e aneddotica. Anche questo libro è un combattimento tra schieramenti opposti. Da una parte c'è la teoria, Meldolesi sembra partire sempre da lì, creandosi schemi, creando formule. Dall'altra sta la ricerca storica. Ed è vero che più che integrarsi sembrano combattersi, distruggersi a vicenda.

Perché dietro, alla fine, appare ancora qualcos'altro, un'ultima battaglia. Oggi, cosa fosse per Claudio que-

sto "qualcos'altro" ce lo hanno ricordato i compagni del Teatro Due Mondi, che hanno reso omaggio all'amico cantando la loro *Internazionale*. Ci hanno richiamati all'essenziale, che ci riguarda a fondo, perché riguarda il futuro. Non sto parlando delle convinzioni politiche di Meldolesi, quanto di quello che stava dietro queste convinzioni: un ideale di giustizia, e di solidarietà, che è stato, ed è, fondamentale nei suoi studi quanto e più di quanto non sia stato nella sua vita di eterno combattente. Va ricordato, e non solo per rendere onore a Claudio, ma perché perdere tutto questo sarebbe uno spreco terribile. Uno spreco dell'essenziale. E anche se il tempo scorre, e le situazioni mutano, e la gente cambia, l'essenziale può e deve essere preservato.

In Claudio, solidarietà e amore sono state le due facce di una stessa medaglia, l'indagine sottile sui volti sotterranei e complessi dell'arte dell'attore comprende una battaglia in cui lo studioso impegna cuore e cervello, tutto se stesso. È questa la sua forza. Nel corso di tutto questo suo ultimo libro, da un saggio all'altro, dal Settecento a Totò, non si accontenta di analizzare, e non difende: chiede e pretende, con tenacia, con forza. Ha fame, per l'attore, di giustizia.

Grande Canovaccio Meldolesiano: l'archivio privato di Chiara Schepis

Claudio Meldolesi ha lasciato un archivio composto da una cospicua mole di scatole, foglietti, appunti e idee per progetti, quasi tutti manoscritti, nero su bianco e a volte coloratissimi. Il Professore li ha conservati con un suo ordine nel corso lungo dei suoi studi, che, come ricorda il programma di questa "Giornata", hanno cercato di avvicinare e di far parlare "Teatro e Nuovo Umanesimo", creando per ogni disciplina *battute, numeri e tirate* da condividere e scambiare. Volendo utilizzare una metafora teatrale, si potrebbe leggere questo archivio come il *Grande Canovaccio Meldolesiano*, o *Zibaldone*, come già detto in un'altra sezione di questa festa, macro contenitore di cultura, trasversalmente spendibile. Ciò che sta prima e dopo il pensiero critico formalizzato in libro, articolo o lezione, ciò che non si è fatto in tempo a dire o ciò che è rimasto nel pensiero sotto forma di frammento: immagini di un pensiero in atto, utili a leggere il lato progettuale di chi è stato artista attraverso il lavoro scientifico.

La multidisciplinarietà struttura l'archivio. Ciò che Meldolesi ha sempre cercato di sottolineare ed evidenziare sono le relazioni tra il Teatro e le Scienze umane, da lui siglate T. e S.u., e che comprendono almeno Sociologia, Psicoanalisi, Letteratura, Filosofia, Arti visive, Scienze politiche, Antropologia, fino a un avanguardistico interesse verso le Neuroscienze.

Diversi occhiali dunque, costantemente denunciati e dichiarati se per ogni sezione o nuova riflessione si può riscontrare una diversa etichetta posta come intestazione

al singolo "appunto": T. (Teatro) e A. (Antropologia), T. e S.s (Scienze sociali che comprende diciture importanti come Teatro e Carcere ecc.), T. e P. (Politica), T. e Ps. (Psicologia, altre volte viene invece specificato Psicoanalisi, altre ancora Scienze psicologiche), T. e F. (Filosofia), T. e L. (Letteratura, molto spesso nell'accezione di Poesia), T. e M. (Mente) e così via.

Il fascino di chi entra in contatto con queste carte è dato dalla possibilità di seguire il graduale formarsi del pensiero che ha poi portato all'elaborazione di alcuni tra i più importanti saggi di Meldolesi. Lo studio sistematico delle fonti si impone, poi, sotto forma di intere pagine di trascrizioni a mano, ordinatamente numerate e che riportano in alto la fonte, e di appunti bibliografici numerosi e sempre di diversa area disciplinare. A testimonianza del lavoro di cesello e di accumulo documentario si possono richiamare due tipologie di documento esposte nella mostra: "Opere di comici" e "Schedatura Rasi". La prima consiste in un lungo elenco di comici italiani operanti tra Parigi e l'Italia dal Seicento in poi, ordinatamente trascritto in colonne che ne riportano nome, cognome, date importanti, e in particolare i titoli delle pubblicazioni. Il secondo invece, tenuto insieme da un nastro lilla, è un plico di foglietti che del monumentale lavoro storiografico di Luigi Rasi (dai *Comici italiani* al *Libro degli aneddoti*) appunta gli aneddoti sugli attori: viaggi, vizi, follia, morti anomale. La curiosità verso l'aneddoto è una costante negli studi di Meldolesi.

Altre sigle sono quelle che informano di ipotesi per progetti che nel corso degli anni non sono stati realizzati. Si tratta, almeno nel caso più documentato, di idee che avevano di gran lunga superato la fase di suggestione: un progetto testuale di amplissimo respiro, cui si accenna, avrebbe dovuto costituire una "Storia dell'attore" da Luigi Riccoboni a Eleonora Duse, ponendosi come testo speculare, dal punto di vista dell'attore, a quello che *Fondamenti del teatro italiano* è per la Regia. Il titolo di questa opera, pensata in più volumi, viene continuamente modificato così da offrire, insieme ai numerosi sottotitoli abbozzati, una gamma abbastanza vasta di possibilità.

L'archivio ha partecipato alla "Giornata per Claudio Meldolesi" mettendo a disposizione materiali per la mostra allestita da Francesco Mariani, fornendo spunti allo *Zibaldone di parole e immagini* realizzato da Vanda Monaco e Marco Sgrossi e infine nella presentazione della raccolta di saggi di Meldolesi *Pensare l'attore* che riporta in copertina proprio uno dei "foglietti" dell'archivio in questione.

In sede di mostra, accanto a volumi, riviste, fotografie, disegni e materiali di scena, sono stati esposti molti foglietti, prevalentemente appunti, esemplari di tre motivi d'interesse che caratterizzano l'intero corpus di scritti: multidisciplinarietà, metodologia di studio, di analisi e di produzione, grandi progetti sospesi.

La riedizione di Brecht Regista. Memorie dal Berliner Ensemble

di Mattia Visani



Cue Press ha deciso di riproporre in veste digitale, dopo più di vent'anni dalla prima edizione del Mulino, *Brecht Regista* di Claudio Meldolesi. È giusto che opere vive come questa continuino a "vivere" disseminando, anche con l'ausilio di nuove tecnologie, germi di un sapere antico che non vogliamo dimenticare. Il libro offre uno sguardo, ancor oggi insostituibile sul grande autore e regista tedesco, ci mostra la sua officina e ci restituisce – anche grazie al lavoro di Laura Olivi – materiali di primissima mano: le interviste agli attori del Berliner e il diario di prove del *Cerchio di gesso del Caucaso*, che Hans Bunge tenne da assistente all'allestimento. L'edizione del 2013 (introdotta da Marco De Marinis) è arricchita da nuovi, suggestivi, inserti fotografici e da nuovi stralci di intervista, che l'economia del cartaceo impose di scartare. L'e-book *Brecht Regista* è acquistabile sul sito della casa editrice: www.cuepress.com

Negli spazi oltre la luna. Stramberie di Gustavo Modena (La Soffitta, 24 marzo 1983)

Dopo la monografia *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, del 1971, Meldolesi è tornato a riflettere sull'attore, promuovendo un progetto che si articolava su un doppio binario: la realizzazione di uno spettacolo insieme a Renato Carpentieri, che lo impe-



gnava come dramaturg, e una serie di iniziative di riflessione storico critica. *Negli spazi oltre la luna*. *Stramberic di Gustavo Modena* debuttò alla Soffitta di via D'Azeglio trent'anni fa. Ogni attore lavorò sulla biografia di un attore del passato che avesse caratteri della propria: in particolare, Carpentieri su Gustavo Modena, Marina Pitta su Adelaide Ristori, Tonino Taiuti su Antonio Petito, Cristina Valentini su Giulia Calame Modena. Antonio Neiwiller curava le luci.

Per ricordare Claudio, Marina Pitta ha recitato un brano dalle *Tentazioni di Sant'Antonio* di Flaubert, *La regina di Saba*. Cercando dei «correlativi verbali davvero all'altezza della bravura recitativa» di quegli attori, si era infatti trovato in Flaubert un riferimento insolito, che sembrava evocare i silenzi e il desiderio di morte di Modena.

SEZIONE IV.
CLAUDIO E LEO

CLA
CLAUDIO | LEO | ANTONIO
di Loredana Putignani

Uno scarto
gioco di mani e di pensiero assoluto
Sempre forse in quella separazione

Soglie | interferenze | scarto

Il possibile
Tutto il possibile

Un tappeto umano di scritture
Scritture di pancia del basso corporeo Neiwilleriano
Scritture mappe stellari
Connesse con l'alterità
RIVIVIFICARE
Parola scolpita in me del grande angelo Claudio.
Nelle scure arcate sonore di Leo

Perso all'amore | il rispetto | la circolarità di idee pensieri
atti
tra CLA _ Claudio Leo Antonio

Il possibile Tutto il possibile

File del pane e sonetti shakerperiani con voci irresistibili
Rese chiare aperte
illuminate dal dipanamento di Claudio
Nei chiostri di Santarcangelo

Il possibile tutto il possibile

Dal Don Giovanni nella chiesa di San Nicolò a Spoleto
A Teatro ed Emergenza
SPAZI DI MEMORIA SALVA
Con una candela Tarkovskiana

Voci voci voci

Ora un sordo silenzio

Con la consapevolezza
Che tutto quello che condivido oggi
con i giovani artisti, tutto ciò che sono/siamo
Viene dalla potenza sotterranea
di quella TRINITÀ ARTISTICA



Claudio Meldotsi con Antonio Newiller, dietro Daniele Seragnoli e Cora Herrendorf, Università di Ferrara, 1989. Foto di Marco Caselli Nirmal.

Una tesi lunga una vita
di Elena Bucci

Claudio ascoltava con un'attenzione curiosa e dedita che raramente ho ritrovato, con sorrisi brevi, con gli occhi fissi in un punto per voglia di capire. Niente era mai scontato per la sua intelligenza che rivoluzionava ogni certezza. L'ho visto spesso ascoltare in quel modo nelle platee di convegni o di teatri e poi avviarsi con passo sapiente al microfono. E lì, con voce intensa, accompagnava per gradi nelle sue visioni allo stesso tempo complesse e limpide, indiscutibili per l'autenticità con la quale sapeva dosare il suo sapere e l'amore per quanto della vita e dell'arte sfugge a ogni categoria, cambia, si trasforma. Mi aveva folgorato con le sue lezioni, nelle quali univa l'arte d'attore raffinato e autentico quale era all'ampiezza di sguardo dello studioso lucido e appassionato, capace di individuare nella storia fili e collegamenti vitali per tutti, ma invisibili ai più.

Quando poi cominciai a seguire da vicino il percorso di Leo de Berardinis e dei suoi attori a Bologna, tra i quali ero anch'io, ebbi continue conferme della sua capacità di leggere il teatro oltre l'apparenza e la rigidità dei ruoli e di farne mito, raccontandone processi spesso silenziosi e occulti. Ascoltava e guardava, comprendeva e interrogava. Disintegrava definizioni ed etichette e svelava la trappola commerciale che definisce nuovo il teatro soltanto perché arriva ultimo nel tempo. Il suo sguardo sugli attori del passato diventa anno dopo anno sempre più importante per il futuro del nostro mestiere.

Anche Leo ci allenava a usare tutti gli elementi della tradizione per rinnovare la scrittura in scena. Ci comunicava fascino, tecnica e ispirazione che arrivavano dritto dalla Commedia dell'arte: mescolavamo i linguaggi, immaginavamo scritture a partire dalla realtà e dalla scienza; gli attori e le attrici dovevano essere in tutto creatori. Fu naturale scegliere di farmi accompagnare da Claudio nel percorso della tesi di laurea in Lettere.

Partii dallo studio della spesso sottovalutata e rivoluzionaria capacità autoriale, registica e capocomicale di

Eleonora Duse per arrivare a indagare quella delle attrici di quel presente, cercando radici e testimonianze di un modo di creare femminile che, muovendosi agile dentro la rigidità dei ruoli, avesse determinato importanti trasformazioni di una scena che invece appariva firmata quasi sempre al maschile.

Incontrai Piera Degli Esposti. Mi abbracciò e mi diede un numero di telefono. La chiamai. Con voce graffiata e dolente mi disse che – no, c'era la neve, lei era bloccata, poi più avanti... Non ritentai. Anna Proclemer, seduta davanti allo specchio del camerino, con un posacenere a fianco pieno di cicche, aggiustandosi il trucco, fumava. «Tesoro, cara, ma ci vorrebbe un'enciclopedia, sai? Ciao cara, ciao». Avevano ragione.

Mi fermai. Sentivo che difendevano la loro unicità e il mistero della loro arte di fronte a chi voleva entrare nella loro bottega senza averne gli strumenti. O, forse, io stessa non volevo guardare troppo da vicino. Claudio, paziente, mi invitò a valutare l'opportunità di trasferire i miei studi su Leo: fu per me finalmente chiaro quanto il teatro avesse invaso ogni campo e mi rendesse impossibile combinare studio ed esperienza. Lui, con la sua grande capacità di comprendere, continuò per qualche tempo a dirmi con dolcezza «E quella tesi, cara Elena?», poi smise, regalandomi quel suo silenzio denso, partecipe e sempre generoso. Ma come parlava, quando voleva e doveva. Lo vedo come fosse ora, dopo un'anteprima affollata de *Il ritorno di Scaramouche* nel montanaro teatrino di Riolo Terme. Stavo in fondo alla sala, ancora stordita dallo spettacolo e dall'emozione. Avevo per la prima volta portato due maschere, erano femminili, Leo mi aveva aiutato a crearle, ed ero stata la Morte. Che paura. Possibile che Claudio stesse dicendo di noi quello che sentivo? Davvero? Fermo, nitido, aveva compreso prima di tutti la forza di quello spettacolo, la cui aura dura nel tempo. Come ci guardavamo tra noi attori, ascoltandolo. Eravamo riconosciuti, eravamo visti, colti in un affresco, non solitari, anche se tutti diversi. Era Claudio, maestro nel comprendere e sostenere il teatro e chi lo fa, con la curiosità senza padroni dell'intelligenza del cuore.



Claudio Meldotsi con Leo de Berardinis all'inaugurazione de *Lo spazio della memoria* a Bologna, 12 marzo 1992.

Una notte di tempesta, Claudio e Laura si avventurarono, quando avevo già lasciato il mio maestro, in un palazzo abbandonato in mezzo alla campagna romagnola per vedere un mio primo studio sulla Duse. Loro sono stati il mio primo pubblico, che pensavo sarebbe stato l'unico. Era la tesi che non sono mai riuscita a fare, la mia via per accettare un destino, i suoi limiti, la sua forza e i suoi errori. E Claudio era là, ad insegnarmi il valore del rischio, del dubbio, ma anche della fiducia in una moltitudine di vite di altri, prima, dopo e intorno a me.

Il commiato di Claudio da Leo: anche una casa interiore
di Angela Malfitano

A distanza di tempo sento sempre più chiaramente che si sono incontrati due fratelli d'elezione, una costellazione aurea: Claudio e Leo. Senza tentennamenti ho scelto di leggere uno scritto di Claudio Meldolesi tratto dal libro sulla *Terza vita di Leo* a Bologna (Titivillus, 2010):

Per me Leo era andato oltre, ma restando anche interno alla vita comune, a differenza di Carmelo Bene. Perciò l'atto di far gruppo con lui e i suoi compagni era allo stesso tempo ragionevole e straordinario, basandosi sull'esistenza di una comune, oscura casa interiore, senza mura portanti ma immune dalla povertà delle tende.



Francesca Mazza legge Ingmar Bergman, *Fanny & Alexander*, un romanzo. Foto Marco Caselli Nirmal. «Cari artisti, attori e attrici, c'è maledettamente bisogno di noi. Siamo noi a dare i turbamenti sovranaturali o meglio ancora i divertimenti terreni. Il mondo è un covo di briganti e andiamo verso la notte. Perciò c'è motivo di essere felici quando si è felici, di essere buoni, generosi, teneri e gentili. Perciò è necessario e nient'affatto vergognoso gioire del piccolo mondo». Foto di Marco Caselli Nirmal.

Lui c'era
di Valentina Capone

Provo pudore nel parlare di Claudio... è dentro in un modo talmente profondo che è persino doloroso andarlo a ritrovare. Eppure c'è. Eppure c'era. C'era ad accogliermi, con Laura, quando sono entrata, giovane e timorosa, nella Compagnia e poi nella vita del mio-nostro grande Maestro, l'indimenticato Leo... C'era ad ogni tappa di lavoro, primo, prezioso spettatore, c'era quando Leo scelse di percorrere il più estremo dei suoi viaggi, lasciandoci neppure orfani ma ancora più soli perché sospesi in una sorta di limbo indescrivibile. Ecco, Claudio attenuava un po' quella mia solitudine, con il suo sguardo vero, con la sua lucidità, la sua capacità (nonostante quel pensiero analitico e complessissimo che lo caratterizzava) di lasciar parlare insieme anche il cuore.

C'era, era un riferimento unico, quando di risposte non ne trovavo più. A volte mi bastava entrare nella sua grande casa per poter ritrovare un po' di pace, qualcosa che davvero mi apparteneva totalmente. Claudio, con Laura, sempre con Laura vicino, mi ha affiancata anche dopo, quando è stato necessario ricostruire. Ed è stato il mio primo spettatore anche nelle prove di *Sole*, il lavoro con cui sono ripartita, contando sulle mie sole forze e sul bene che intorno a me avvertivo.

Primo vero amico incontrato a Bologna, primo spettatore, primo pensiero, insieme a Leo, quando ripenso ad un mondo che non ritrovo più. E che, su quegli insegnamenti, vorrei contribuire a ricostruire. Almeno in parte.

Pensare Claudio
di Marco Sgroso

Il primo ricordo che ho di Claudio Meldolesi risale agli anni in cui frequentavo i corsi di laurea del Dams di Bologna. Una memoria, quindi, prima "universitaria" che teatrale, sebbene già da allora per me i due percorsi fossero strettamente collegati. Benché avessi scelto di privilegiare un indirizzo di studi "cinematografico", il suo corso di Drammaturgia era per me un appuntamento imperdibile. Era uno dei docenti più stimati e seguiti e l'aula in cui teneva le sue lezioni era sempre molto affollata. Conquistarsi un posto nelle prime file per evitare le interferenze del fondo aula era un'impresa, tanto più ambita perché il suo modo di "porgere" l'argomento era unico.

Pur consapevole di rivolgersi a un ampio uditorio, sembrava che parlasse prima di tutto a se stesso, o meglio che ripercorresse in se stesso le volute dell'argomento trattato per meglio porgerle a noi che ascoltavamo. Afferrava le parole senza fretta e senza aggressività, le cercava e le riscopriva nel loro senso profondo, le rimetteva in relazione tra loro per lasciare affiorare la limpidezza della tesi, le misurava con attenzione e le riassaporava, e i concetti fiorivano per noi non come qualcosa di perentoriamente

"dato", ma piuttosto come se fossimo testimoni autorizzati del manifestarsi del suo pensiero in divenire. Il suo tono di voce non era accattivante, ma netto. Non c'era in lui nessuna ansia di "piacere", nessuna preoccupazione ammalatrice e forse proprio per questo esercitava invece una fascinazione assoluta. Dispiegava con elegante autorevolezza il suo pensiero e concedeva agli ascoltatori di prenderne parte. Le parole erano misurate, mai casuali, e piovevano nell'aula lentamente, come gocce necessarie al riempimento del calice.

Alcuni anni più tardi – quando ebbi la fortuna di conoscerlo personalmente come testimone fedele del percorso artistico della compagnia di Leo de Berardinis, di cui ho avuto il privilegio di far parte per quindici anni – con quella calma saggezza non priva di appassionata partecipazione che lo contraddistingueva disse una frase che mi è rimasta impressa: «Bisogna fare molta attenzione. Le parole sono pietre».

E in questo lapidario essenziale concetto, mi è sembrato di riconoscere il senso del suo parlare, che era sempre concreto e diretto, pensato e ponderato, scelto con cura amorosa tra le molteplici variazioni possibili. La profondità del suo pensiero, testimoniata dalle sue pubblicazioni, affiorava attraverso la complessità di un'eloquenza che nulla concedeva alle esemplificazioni approssimative e modaiole, alle scorciatoie di senso, alla fastidiosa parzialità delle adesioni di convenienza o di gusto e gli consentiva invece quell'ampiezza di orizzonti e quella consapevolezza di visione che lo portava a una valutazione delle indagini e dei risultati assolutamente scevra di giudizi sommari e superficiali, di affrettati preconcetti e di sterili categorie di giudizio.

Qualità rara e preziosa, innata ma anche coltivata e nutrita in parte anche dal suo apprendistato pratico negli anni giovanili presso l'Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico, Claudio sapeva cogliere con spiazzante lucidità il senso profondo di un indirizzo di lavoro indipendentemente dalla riuscita del risultato finale, e di conseguenza illuminare di significato l'agire teatrale di un artista.

Per questa giornata, in tandem con Vanda Monaco Westerstahl abbiamo ideato uno *Zibaldone di Pensieri* dello stesso Claudio, attingendo – noi attori – al ricco patrimonio dei suoi scritti sugli attori. In un impianto scenico di estrema essenzialità – due sedie, due leggi, due microfoni e uno dei suoi angeli di legno – abbiamo dato voce ad alcune sue riflessioni, alternando su uno schermo alcune immagini di Claudio, ritratto in diversi momenti della sua vita, a due vecchi filmati in bianco e nero di Petrolini e Yves Montand.

Una catena napoletana
di Marco Manchisi

Ho conosciuto Claudio a tappe, se così si può dire, avendone sentito parlare a fine anni Settanta da Renato Carpentieri, che con Claudio aveva collaborato per uno spettacolo su Gustavo Modena prodotto dalla Soffitta. L'amicizia di Claudio con Renato fece da ponte a quella con Antonio Neiwiller, con cui ho lavorato per tutti gli anni Ottanta. La stima reciproca tra Antonio e Claudio fu forte, foriera di incontri e chiacchierate prolifiche, soprattutto per Antonio che in Claudio trovò una voce chiara e forte a sostegno della sua poetica. Claudio, con il suo sguardo sensibile, aveva intravisto nell'opera di Neiwiller uno spessore politico ed espressivo legato non solo alle arti visive, mondo dal quale Antonio proveniva, ma anche a quell'umanità di cui era pervasa la sua visione creativa, una concezione della scena che trascendeva lo spettacolo, per spingersi piuttosto verso la forma dell'evento, ai limiti della performance.

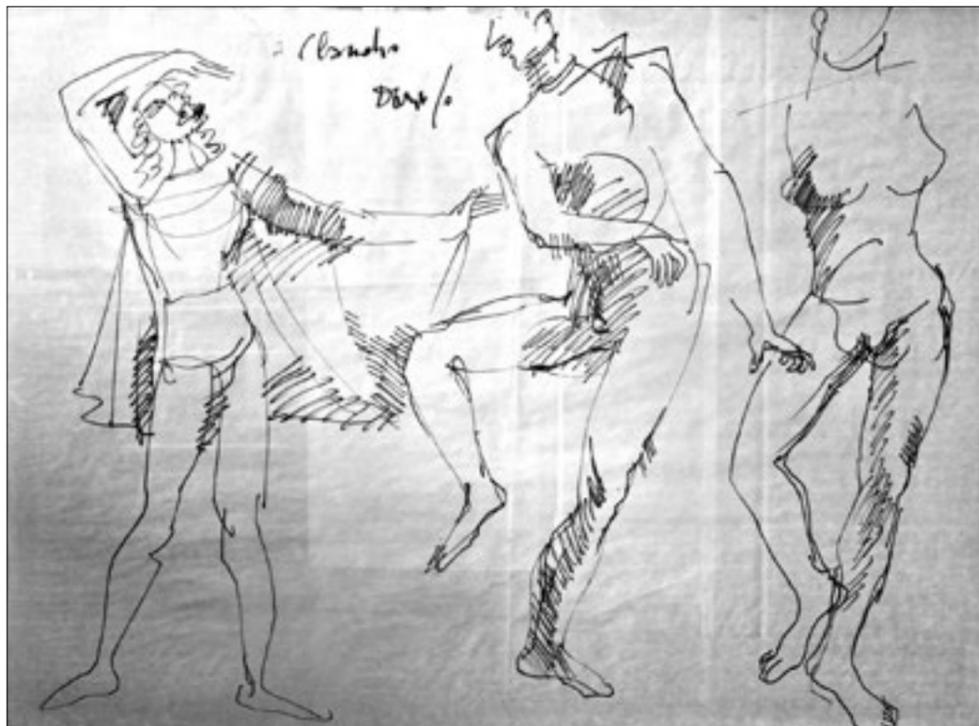
Infine ricordo Claudio soprattutto per il lavoro che facemmo a proposito dello spettacolo *Il ritorno di Scaramouche* di Leo de Berardinis. Durante le prove tenne un seminario con la compagnia, introducendoci al mondo della Commedia dell'arte con cura e dovizia di particolari, nonché con sfumature ed implicazioni politico-sociali che arricchirono la drammaturgia di Leo.

Claudio seppe entrare in sintonia con le opere e con la vita dei miei maestri Antonio Neiwiller e Leo de Berardinis con naturalezza e leggerezza, senza mai far pesare la sua grande cultura. Il suo modo di porsi nei confronti dei suoi interlocutori o dell'argomento che andava a trattare, fu sempre carico di una generosità piena di passione, ogni volta con un desiderio di scoperta e di condivisione fraterna.



Da sinistra, Gianni Manzella, Mario Martone, Claudio Meldolesi, Laura Mariani, Renata Molinari. Napoli, 1994.

SEZIONE V.
ARTISTI VICINI



Disegno di Dario Fo per Claudio Meldolesi, 1991, 136x97cm. Foto di Letizia Lucignano.

Addio dolce Claudio
di Dario Fo e Franca Rame

Ruzzante in un suo monologo famoso diceva: «Un uomo vale per i beni preziosi che lascia a chi resta quando egli se ne va – ma subito precisa: I lasciti preziosi non sono i denari ma la conoscenza». Sono i concetti insoliti i beni preziosi che egli ci lascia in dote. E Claudio a noi di valori non comuni ce ne ha elargiti a iosa. Non li incorniciava, non li poneva con sussiego come fanno certi maestri. Ce li proponeva con semplicità e come si dice a teatro “buttandoli via”. Non l’ho mai sentito esprimere un pensiero pesando le parole, ma al contrario, sempre con leggerezza, invitando ognuno a non confondere quelle espressioni per certezze. Per questo Meldolesi sarà nella memoria di ognuno, intendo nella memoria di quelli che amano più il dubbio della certezza.

24.09.2009

A Claudio
di Alessandro Berti

Quando mi è stato chiesto un contributo per Claudio la prima spinta che mi ha mosso è stato proprio il desiderio di testimoniare la forza integrale, senza caselle né steccati, del suo linguaggio che rompeva schemi, scardinava abitudini, provocava azioni: questa natura così integralmente usata da dare l'impressione, in un uomo profondamente laico, di un soffio marziano, di una vena spirituale. Per la conoscenza che ne ho, il massimo della presenza mistica è un martirio, cioè una cocciuta dissipazione in questa vita. Perlopiù non si tratta di una scelta, ma dell'unione irripetibile, in un dato momento, tra un carattere e la realtà che lo ospita, cioè del segno che ognuna, ognuno di noi può lasciare. Simone Weil ha abusato di sé, spremendo la sua intelligenza senza remore. In un modo più dolce, e in un campo più lieve, il teatro e le sue storie, ma con l'impegno politico come tappa forte e collante, anche Claudio ha fatto qualcosa di simile. Questi versi che mi sono usciti misteriosamente, un giorno, di getto, guardando Claudio nello specchio della memoria, viva e intima come lo avessi accanto, sono una piccola testimonianza, e un omaggio, a quel sorprendente *aggregato*, come direbbe, laicamente, un buddhista, che è stato Claudio, una creatura che giocosamente, presentandosi,

univa infanzia e saggezza, intelligenza discorsiva e silenzio, attesa e impazienza, suscitando in me, così, per via di opposti, una forza che non sapevo di avere.

Jamais avoir peur diceva Charles de Foucauld
Un mistico cristiano, non ti sarebbe dispiaciuto
Come motto, credo, te comunista, te anarchico
Che macinavi pensieri dentro un macinino
Ascetico, appartato, la tua cella di libri somigliava
Alla stanza di Hanta di Hrabal...
Ma poi dormivi in una camera sponsale
Vegliata da una bandiera di lotta
Sopra la testa, quasi a guidare i sogni
Forse per questo uscivi la mattina
Disposto ancora a uno stupore, solubile
A un'esperienza di *communitas*
Ti ci davi del tutto, come a dire: *non lo sappiamo*
Se non sia proprio qui, nascosto, l'annuncio di un futuro
Proprio come un mistico vero: ascetico in privato
Politico fino a dissiparsi, là nello spazio pubblico
E poi però di nuovo aristocratico, goloso
Per rimanere umano, cioè imprevedibile.

Manca, caro Claudio, a questo mondo
Un po' di più di questa verità: calda, arbitraria
Che ha dietro sì un edificio fattuale però anche
Un'ombra controfattuale, visionaria
Che poi è l'intelligenza dei bambini



Claudio Meldolesi, Kyoto 1993. Foto di Laura Mariani.

Oppure, appunto, dei contemplativi.
Come amavi gli esordi!
Di tutti, di ogni cosa: gli esordi
Là dove zampilla la natura, non ancora corrotta
Ridotta: ad abitudine, a stile, a strategia,
Come un antico taoista, ne eri vorace, entusiasta.
E però avevi una maieutica discreta, brusca persino
Filtrata da un'educazione politica, e familiare
Forse anche da un carattere
Lontano miglia dall'autobiografismo
Dal piagnisteo, chino sul generale
L'universale, il comune, il necessario.
È stato forse doloroso, nel profondo,
Questo pegno, questa tua fedeltà
Però ha pulito, ha levigato lo stile
E resa definitiva la pazienza
Venato di *stoà* quel tuo taoismo.

Dentro gli umani si compie una battaglia
Bella, che dura a lungo, dura sempre
Ti appassionava questa lotta
Tra libertà e doveri, tra coscienza
E grida libere di un corpo naturale, di una mente
Finalmente slegata, che ha smesso di mentire.
Un'utopia concreta, che costruivi di continuo
Nessun palco, nessuna occasione
Sembrava indegna anche solo di un accenno
Un consiglio, uno sprone
In questa direzione:
Decostruttore cocciuto anche tu
Come i grandi novecenteschi, eppure
C'erano sempre dentro le tue parole
Le basi di una possibile *pars construens*
Non una serra per le roselline: un giardino!
Spronavi l'istituzione, già impigrata
Qualche cosa di ancora mai pensato
Qualche cosa di nuovo!
Esordire anche noi, ogni volta, con chi esordisce
Esordire per sempre: ecco la vita!
Senza vampirizzare, stando in piedi
Vegliando una crescita
Lasciando essere avrebbe detto Eckhart.
Come Basaglia, anche tu andavi al concreto
Chiedevi all'istituzione che servisse.
Per quanta intelligenza possedessi, ed era tanta
Vegliavi che non schiacciasse l'esperienza
Il tuo pensiero nutriva l'azione
In un modo maschile: la generava, non la partoriva
La vegliava, l'accompagnava per un po'.

È stato tutto una promessa di qualcosa:
La tua vita dichiaratamente non eterna
Fisicamente faticosa, un dare ed un ricevere
Gratuiti, rubati a un tempo che corre.
È stata una lezione
Un'idea scabra dello stare assieme.
Quello che mi è mancato, non è da chiedere a te.

Lo davi per scontato, il fatto d'essere parziale, limitato
Come ognuna, ognuno, come ogni esperienza.
Solo così si apre lo spazio a qualcosa, sembravi dire,
Tra tutti noi, qualcosa di comune.
Già solo il fatto di proporlo a noi
Alla microsocietà dei teatranti
Era qualcosa di eversivo, utopico:
Controfattuale, appunto.
È stata un'opera di poesia concreta
Che hai scritto a lato dei tuoi libri appuntiti.

È che ogni artista crede solo a sé, lo sai.
Tu lo sfidavi invece a pensare che serve
La somma sghemba di quel che si fa tutti, tutte.
Quest'organo politico in noi, questo cuore
È quasi atrofizzato
Soffre di un rimpicciolimento involutivo.
Speriamo in tempi più turgidi
Dove quest'organo, per necessità,
Riprenda il suo funzionamento, sia irrorato.
Sempre di più la tua lezione sarà attuale.
E tu maestro di eterni esordienti.

Il nome

di Ermanna Montanari

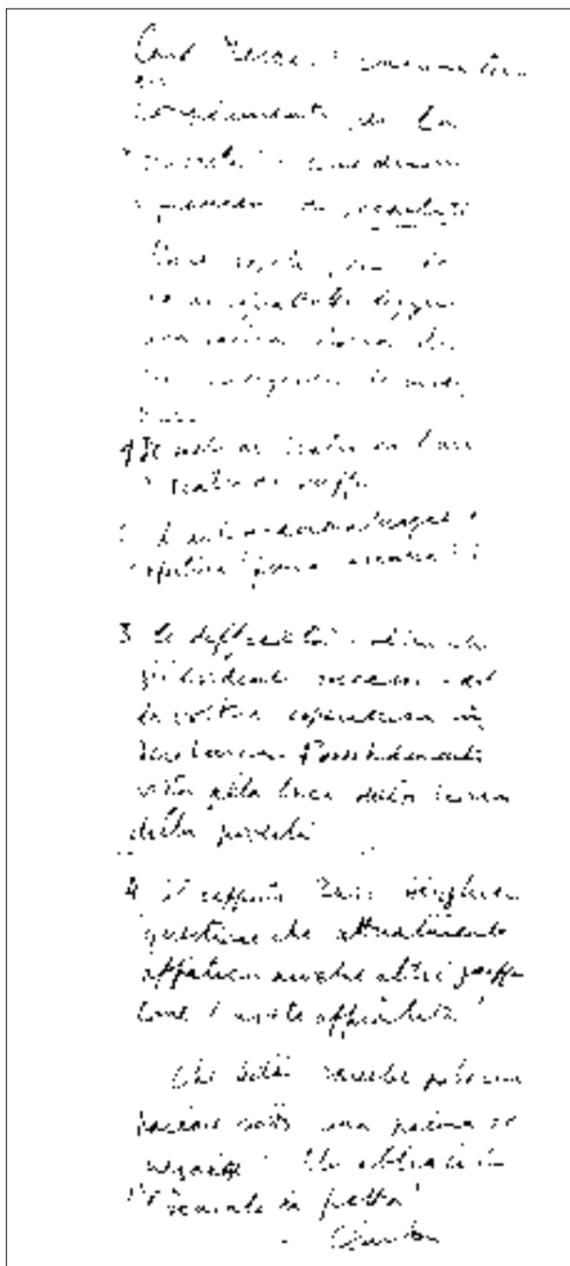
So che Claudio Meldolesi amava il giallo, che è il colore del suo cognome, la sostanza che porta in sé la dolcezza del "miele" e l'incandescenza del "sole" con quel "si" finale, dopo tutto.

E saltellando in modo ondivago tra i fonemi, quelle quattro note narrative della scala musicale che vi sono iscritte (mi-do-sol-si... mi-do... mi-do... sol-si), alludono a una melodia sapienziale, a volte oscura, a volte così, semplicemente naturale, come il giallo delle giubbe di certi poeti eretici, appunto, come lui, artista della Storia.

È a Claudio, che noi Albe, dobbiamo la scelta della testa d'asino, emblema della nostra compagnia.

In un giorno "giallo" di inizio Ottanta, dopo un nostro spettacolo a Bologna, confidai a Meldolesi il mio inconcludente altalenare di anni attorno a una tesi di laurea in Archeologia cristiana, e di quanta energia si disperdesse in quella sorta di erraticità tra la scena e lo studio. Con la perentoria e severa autorevolezza di quel mattino di maggio, Claudio mi disse: «Vuoi fare l'archeologa o vuoi fare teatro? Deciditi».

Gli occhi mi si spalancarono come dopo una frustata... Claudio mi propose una tesi sui *Dialoghi italiani* di Giordano Bruno dove la figura dell'asino cillenico del Nolano, la sua *analfabetica* sapienza, si staglia come un'onda turbolenta contro lo scoglio della pedanteria imperante. Mi spinse ad attraversare il "fuoco", a scegliere un'apertura generante, uno spazio dove collocare la figura del mio fare. Mi mise di fronte. Al fronte.



Lettera di Claudio Meldolesi a Marco Martinelli e Ermanna Montanari / Teatro delle Albe, 1994.

Ancora il giallo

di Letizia Lucignano

Il treno piano corre tra filari di alberi bruni, prossimi a quel giallo che sentenzierà la loro provvisoria assenza dalla natura.

Ma il vento della corsa accelera la fuga verso il sonno provvisorio di quelle foglie gialle che con rabbia erano ancora aggrappate alla loro fonte di vita. Ecco allora un volare di stracci gialli che si accasciano a terra e saranno humus per nuove e diverse forme di vita.

Un impermeabile a teatro

di Federica Fracassi, Renzo Martinelli / Teatro i

Caro Claudio, vederti arrivare con l'impermeabile spiegazzato era un'esperienza. Durava sempre più del previsto quel tragitto con l'impermeabile, per motivi imperscrutabili, ma tutti esatti.

Una persona che ti fermava per parlare e quel parlare, trasformandosi in discussione, dilatava il tempo e diventava pensiero; oppure il tuo voltare la testa in direzione sghemba, colpito da un tarlo o da un'impressione (esterna o interna non importa), ma in ogni caso troppo netta per non badarci; o chissà forse... insetti luminosi veri o presunti che ti volavano vicino alle orecchie e ti suggerivano fatti, attese, slanci.

Il tuo tragitto con l'impermeabile è stato per noi il toccare con mano cosa significhi l'amore per la bellezza del percorso e non del traguardo, il paradosso della chiarezza dello sguardo che diventa più limpido mentre si posa su ciò che non è chiaro, con la fiducia che forse non lo sarà mai.

Il tuo tragitto è stato l'abbandonarsi alle pieghe instabili della vita con le armi lucide del pensiero, senza tentativi di ordinamento o addomesticamento.

Seguire il flusso del tuo ragionamento era come andare a teatro a vedere un magnifico spettacolo di dodici ore, quelle maratone superbe che richiedono il tempo della vita e allora in mezzo un po' ti addormenti, un po' vai in bagno, mangi un panino, chiacchieri, magari ti innamori, perdi il filo e alla fine è comunque lo spettacolo che più ti ha colpito, che più hai amato.

Quell'impermeabile, nella memoria spiegazzato, lo era proprio perché carico di tutto, si faceva carico di tutto. Come l'impronta di un corpo sul cuscino, così era il tuo camminare nel mondo e il tuo stare. C'era un'orma anche nella postura, perché ti facevi carico.

Ma lo sguardo attento e pensieroso in tutto questo restava buono. Ma la risata erompeva leggera.

Ti abbiamo regalato dei pennarelli colorati, un dono d'infanzia come la tua purezza nel guardare il nostro lavoro e nel provare a parlarne senza giudicarlo, accostandoti candido e curioso.

Dice Laura che i pennarelli sono ancora lì. E anche tu ci sei, spiegazzato e pieno di virgole e subordinate.

Al fianco di Laminarie

di Febo Del Zozzo / Laminarie

Ho conosciuto Claudio Meldolesi nei primi anni Novanta.

In quegli anni lavoravo come attore nella Societas Raffaello Sanzio.

Nel 1994 sono uscito dalla Societas e con Bruna Gambarelli, Fabiana Terenzi e Clodomiro Colonna ho fondato la compagnia Laminarie.

Sentivo, allora, il dovere di non approfittare del lavoro svolto con la Societas, volevo cercare di dare una identità a Laminarie. Per anni, con i critici operatori teatrali, con cui desideriamo confrontarci, ho cercato di far comprendere la natura di Laminarie, non volevo che si pensasse a questa nuova esperienza semplicemente come una diversa continuazione dell'esperienza fatta con la Societas Raffaello Sanzio. Ero molto stufo di dire continuamente che ero "anche" il fondatore della compagnia Laminarie. Adesso che Laminarie e il progetto culturale che stiamo portando avanti a DOM la cupola del Pilastro è riconosciuto, mi capita di dire «Ho anche fatto l'attore per anni con la Societas Raffaello Sanzio, che mi ha immerso nel teatro».

Ho scritto questo antefatto perché Claudio ha subito capito e seguito la salita impervia che volevamo percorrere e ha intercettato il nostro percorso prevedendone la strada. Ricordo i confronti sinceri con Claudio quando tentavo di esplicitargli le difficoltà che incontravo rispetto al mondo che sta intorno al contendere della scena. Claudio mi ha incoraggiato a continuare questo lavoro in momenti in cui non vedevo la possibilità di poterlo fare. Nel lungo periodo in cui abbiamo avuto grandi difficoltà con le istituzioni pubbliche cittadine Claudio si è sempre speso per incoraggiarmi. Mi diceva di mettere l'opera al centro e convertiva sempre in possibilità quello che con il ragionamento sembrava non risolvibile. Claudio era netto: quando le idee che avevamo non lo convincevano, subito ne indicava i motivi. Proponeva, non giudicava, si occupava della concretezza del lavoro e ne capiva le problematiche. Seguiva con attenzione ogni tappa del nostro percorso, la sua vicinanza è sempre stata attenta e utile. Nel 2008 Claudio ha trovato l'energia per curare con Bruna il libro dedicato alla compagnia Laminarie intitolato *Tragedia e Fiaba*. Al termine della presentazione del libro, avvenuta presso il Dipartimento delle Arti, fu per me chiarissimo che Claudio è stato tra i pochi a volere che il nostro percorso andasse avanti a volte rispettandone i tragitti, spesso indicandoci la strada.

Le parole che Claudio scelse per definirci hanno dato ulteriore impulso al nostro lavoro:

In conclusione, qual è l'elemento mitico che accomuna tutto questo? È il piacere del giuoco, la gratitudine, quindi, diventa ancora maggiore perché insegnare il piacere del giuoco significa incontrare l'amico che ha più esperienza del mondo, che ti chiama e ti dice: "Vuoi divertirti con me?" e tira fuori dei dadi, delle carte e ti insegna qualche trucco, qualche nuova possibilità di passare insieme il tempo in modo che non sia sprecato, ma destinato all'intelligenza e alla valorizzazione dell'imprevisto perché il teatro valorizza gli imprevisi.

Sempre quel giorno Claudio seppe che avevamo vinto il bando per uno spazio nel quale avremmo potuto far crescere il nostro lavoro, nel cui foyer oggi campeggia questa sua frase.

L'umanesimo di Claudio Meldolesi
di Gianfranco Pedullà

Ho avuto la fortuna di incontrare Claudio Meldolesi tanti anni fa quando si occupava di Gustavo Modena, poi ho letto via via i suoi libri, ho ascoltato molti suoi interventi pubblici, ho avuto il piacere di averlo spettatore ai miei spettacoli, fino all'onore di avere la sua prefazione al mio libro sull'esperienza teatrale al carcere di Arezzo.

Senza retorica considero questi e gli altri incontri, anche personali, come la fortunata e rara frequentazione di un maestro.

Discutere con Meldolesi ti poneva in dialogo costante con il teatro, sia come evento che come storia, e con la società. Il suo umanesimo, la gentilezza e l'ironia mi hanno sempre arricchito e rimotivato. Meldolesi è stato un maestro informale non solo per gli studenti e studiosi di discipline dello spettacolo ma per molti uomini e donne di varie generazioni del teatro italiano. Un maestro in ascolto. A volte taciturno, a volte anche brusco ma sempre fine nelle osservazioni, fermo nelle prese di posizione pur nella massima gentilezza e attenzione alle opinioni degli altri.

Un maestro generoso perché attento osservatore e analista del teatro in tutti i suoi aspetti, senza mai cadere nell'errore di separare l'arte scenica dalla vita e dalla società del suo tempo. Penso che la passione civile si mescolasse in lui all'amore per il teatro in tutte le sue forme. Ci ha insegnato a dare pari attenzione al teatro degli ultimi (esemplare in tal senso il suo approfondimento delle varie esperienze di teatro nei luoghi del disagio e della diversità) come al teatro dei grandi (attori, registi, drammaturghi).

La sua ricerca storica ha toccato i principali nodi scoperti del teatro italiano indicandone le grandezze ma anche le mancanze, le «invenzioni sprecate». Nella difficile saldatura fra il lavoro dell'attore, la regia moderna e la drammaturgia aveva colto la debolezza di fondo del tea-



Judith Malina e Claudio Meldolesi, Festival internazionale Teatro e Università, Bologna, 15 maggio 1988.

tro italiano del secondo Novecento. Il suo sforzo critico ha cercato di porre rimedio a questa debolezza strutturale attraverso ricerche tanto profonde quanto fondate su una documentazione ricchissima. Meldolesi è stato creatore originale – soprattutto nei suoi ultimi scritti – di un linguaggio visionario nella sua produzione storiografica, ricca di archivio e di poesia. Ripenso con affetto e gratitudine alle tante, nuove terminologie da lui proposte: dalla «microsocietà degli attori» alla nozione di «antilingua recitativa» (mutuata da Italo Calvino) fino allo sforzo di individuare ogni indizio possibile che rinvii alla «dimensione originaria del teatro».

Meldolesi ha realizzato una sorta di storicizzazione delle tecniche e delle forme teatrali, ripercorrendo con originalità il nesso decisivo fra la pratica teatrale e la storia del teatro. Questo atteggiamento gli ha consentito di avere verso la scena teatrale uno sguardo, contemporaneamente, dall'esterno e dall'interno. Del resto in gioventù aveva studiato da attore all'Accademia d'Arte Drammatica e aveva fondato un gruppo teatrale insieme a Carlo Cecchi ed altri. Questo sguardo speciale gli consentiva di mettere il palcoscenico e i suoi praticanti al primo posto. Gli consentiva anche – a mio modesto avviso – di dare grande importanza alle relazioni umane nel difficile mondo del teatro.

A me piace qui ricordarlo quando mi salutava dal fondo del corridoio del carcere di Arezzo e mi veniva incontro con il suo bel sorriso affettuoso e accogliente.

Discutendo di teatro e carcere
di Armando Punzo

Io e Claudio abbiamo discusso veramente tanto del lavoro teatrale in carcere e alcune volte ci siamo trovati completamente in disaccordo. Io non concordavo con la sua visione, con quello che immaginava. Lui proiettava l'esperienza concretissima del teatro in carcere *molto oltre*; ma si trattava di un *molto oltre* che negava, e di qui le discussioni, la realtà stessa di cui discutevamo.

Una volta – eravamo in Via Guidi a Volterra – mi disse: «I detenuti dovranno diventare i registi!», e io risposi «Non cominciamo a mettere le Madonne nei quadri; pensiamo in concreto. Di Jamel ce ne sono stati pochi, e quello che dici sarebbe bello, straordinario, però ora abbiamo un altro problema...» e così si cominciò a discutere di quelli che erano i problemi concreti del teatro in carcere in quel determinato momento.

Essere ruffiani non si può, i ruffiani sono inconcludenti, per questo io e Claudio abbiamo sempre discusso, come dicevo. Abbiamo attraversato dei momenti difficilissimi, a ogni snodo ci siamo ritrovati a difendere posizioni diverse. Ma questo rapporto è stato fondamentale: Claudio ha rappresentato per me una sorta di nobilissima controparte, una persona sapiente, che ha coltivato visioni straordinarie e io so benissimo che mi è servito da pun-

golo per cercare di precisare sempre meglio la mia stessa azione, per cercare di far capire anche all'esterno quello che faccio.

Di visioni ne abbiamo condivise diverse; ci sono stati momenti di incontro importanti. Ne cito uno: l'idea di un Corso di laurea Dams da istituire nel Carcere di Volterra lo aveva entusiasmato moltissimo. Claudio era diventato un sostenitore incredibile di quell'idea, aveva veramente creduto fosse possibile realizzarla, allo stesso modo in cui lo avevo creduto io. Il progetto alla fine è naufragato, per ragioni economiche, ma anche, secondo me, per la scarsa capacità di chi dirige in questo momento il Carcere di Volterra di intravedere tutte le potenzialità di una simile operazione.

Quando intraprendi una strada nuova cerchi persone con cui condividere un percorso. Con il tempo ho capito che i miei compagni di strada sono stati anche quelli che pur non essendosi schierati esattamente a fianco mi hanno permesso di migliorare il mio lavoro, di renderlo ancora più forte, più incisivo. Io, in effetti, molto ingenuamente, in principio ho creduto di poter trovare tantissime persone con cui condividere un'esperienza come quella del teatro in carcere. Invece non è stato facile. C'è sempre stata una sorta di retorica che l'ha accompagnata. Anche di questo abbiamo discusso io e Claudio: dei rischi, della lettura che il mondo poteva darne, di come potesse essere anche politicamente strumentalizzata, prima ripudiata e poi inglobata. Perché il teatro offre comunque una nicchia di visibilità, per quanto visibile possa essere qualcosa di artistico e culturale nel nostro Paese. La politica può quindi utilizzarlo nell'accezione di teatro sociale, teatro che in qualche modo serve a salvare le anime, a recuperare dei poveri ragazzi disgraziati.

Di questi argomenti abbiamo discusso, e mi piacerebbe adesso continuare a parlare con lui degli ultimi risvolti della mia ricerca, dell'idea di un Teatro Stabile in carcere di cui abbiamo avuto occasione di parlare solo in una primissima fase. Adesso è diventato un progetto vero e proprio, a cui stiamo lavorando moltissimo, e mi sarebbe piaciuto discutere con lui per trovare insieme una strategia d'azione. L'Istituto di Pena è diventato Istituto di Cultura, e anche di questo avevamo parlato.

Si è creato un intero mondo dietro la Compagnia della Fortezza e il Teatro in Carcere.

Claudio, da persona curiosa, ha frequentato tanto questo mondo, anche tutte le piccole e medie terribili esperienze di teatro in carcere, che sono più inutili e dannose da un punto di vista culturale che altro. Claudio ha sostenuto anche il versante della rieducazione, l'idea del trattamento. In una certa fase ha rischiato di non rendersi conto di esporre l'attività teatrale alla strumentalizzazione della cattiva politica, delle Istituzioni, dei Direttori, dei vari Comandanti, Provveditori: tutta una catena di persone che non hanno a che fare direttamente con il teatro in

carcere e tanto meno con il teatro in generale, ma che hanno il potere di ridurre tutto a niente dal punto di vista culturale e artistico.

Ma dopo il monologo *Il Libro della Vita* di Jamel Soltani che abbiamo presentato a Bologna, Claudio, che era venuto a vederlo, ci ha scritto una lettera molto affettuosa, in cui ci diceva, in qualche modo: «Io sono e sarò sempre con voi».

Questa è stata per noi una cosa molto importante.

Utopie concrete
di Marco Martinelli

È vero quello che hanno detto, sia Armando Punzo che Nando Tavian, a volte nell'arte e nell'amicizia è il prendersi a calci che ci fa crescere: però l'amicizia e l'arte sono anche il regno del contrario, guai se non lo fossero, il regno dove anche il contraddirsi può essere fatto con delicatezza. Perché a volte il prendere a calci nasconde una saccenza arrogante. Siamo stati quasi trent'anni con Claudio, ha tenuto a battesimo le Albe dal lontano 1983, e con lui ogni discussione era sempre nel segno dell'affetto e dell'abbraccio. E non erano mai abbracci consolatori: perché anche a distanza di giorni, le sue parole te le trovavi dentro, conficcate come una spada nel cuore. Si sa che sono i discepoli a «fare» i maestri: Claudio lo avevamo scelto come nostro maestro fin dal primo incontro, maestro per quella sua umanità calda e intransigente, per quella sua fame d'arte, per quelle sue riflessioni che ti costringevano a non eludere mai le acque profonde. Claudio continua a dialogare ancora oggi con noi, dal «luogo» della sua assente, luminosa presenza.

Nell'estate del 2011, al Festival di Santarcangelo, eravamo tutti i giorni allo Sferisterio con duecento bambini e adolescenti da tutte le parti del mondo: insieme ogni giorno si saltava, si saltellava, si cantava e si gridavano i versi di Vladimir Majakovskij. Claudio lo sentivo lì con noi, era lì che gridava Majakovskij insieme a noi. In quei dieci giorni arrivavo a sera che non riuscivo a prendere sonno: dopo ore e ore di immersione nell'energia di quella massa di ragazzini turbolenti e scatenati, non ce la facevo, non mi addormentavo, l'adrenalina era troppo forte. In quelle dieci notti senza sonno è nata la *Canzone dei luoghi comuni*, che Ermanna e Gigio presentarono in questa festa. I versi sono venuti da sé e Claudio era lì con me, mi era accanto, lui e quella benedetta «utopia concreta» alla Ernst Bloch che mi aveva trasmesso con il suo rigore e il suo sorriso largo.

Rimotivare
di Silvio Castiglioni

Il pensiero di Claudio scava in profondità. Eppure Claudio, come pochi, sapeva anche rinnovare i motivi fonda-

ti del nostro abitare il teatro con poche e semplici parole. Custodisco il suo sorriso quando usava chiamarmi Arlecchino. E il modo fermo di richiamarci alla responsabilità del ruolo quando si lavorava al Festival di Santarcangelo. Parole dirette, utili, generate da pensieri complessi.

Grazie
di *Andrea Adriatico*

Quello tra me e Claudio Meldolesi è stato un incontro scabro, essenziale. Come scabro ed essenziale è stato il nostro parlare con sguardi, sorrisi, tanto silenzio, anche mentre seguiva la mia tesi. Per questo tengo fede al nostro stare e uso poche parole. Anzi una: grazie.

Cercare-muoversi-ascoltare
di *Luigi Dadina*



Casa Meldolesi Mariani, Bologna. Foto di Letizia Lucignano.

Ci sono persone rare, preziose, capaci di orientarti. Ti accompagnano per gran parte della vita, in punta di piedi. Quasi trent'anni fa ho partecipato a Pontedera a un seminario condotto dai collaboratori di Jerzy Grotowski. Si cominciava alle sei di sera e si terminava alle sei del mattino. Una notte mi misero di fronte a un muro a ripetere per ore una sequenza di passi, sempre la stessa. Se avessi superato la fatica e interiorizzato il ritmo sarei potuto tornare a lavorare in gruppo. Ero, nel cuore della notte, in uno stato compreso tra l'avvilimento, la rassegnazione e l'incoscienza euforica. Senza che me ne accorgessi, Grotowski mi arrivò alle spalle, in punta di piedi. Nonostante fossimo in agosto portava grossi calzettoni di lana, mi corresse la posizione di un piede, poi scomparve. Non l'ho più incontrato. Mi capita spesso, mentre sono in scena, durante le prove o durante le repliche di pensare a quel gesto, a quella correzione. C'è stato poi un momento in cui non capivo più come stare nel teatro, nelle Albe, un periodo difficile. Claudio mi ha aiutato a superare quella crisi. Mi invitò da lui e mi parlò per alcune ore, uscito da casa sua ripensavo a quello che m'aveva detto, ma mi tornava alla mente soprattutto lui che si inerpitava, con scale e sgabelli, alla ricerca di un libro per

trovare alcune righe che doveva assolutamente leggermi, e intanto continuava a parlarmi, ma non si fermava e continuava a cercare, a muoversi, a salire, a scendere, a riporre, a togliere, a suggerire, a chiedere, ad ascoltare, a spostare, ad aprire, a richiudere, continuando a seguire la ricerca di quel libro e il filo del ragionamento. Non ricordo se poi lo trovò. Non importa. Era la sua azione concreta che m'aveva cambiato. Quell'intreccio tra sguardo generoso e gratuito e ricerca interminabile delle parole giuste, necessarie.

L'organizzatore e l'artista
di *Marcella Nonni*

Parole indispensabili e feconde di Claudio Meldolesi che mi accompagnano nel lavoro quotidiano di organizzatrice, dall'intervento alle Buone Pratiche (Milano, 2007) organizzate dall'associazione ateatro:

... L'organizzatore, il promotore, è un intellettuale, è colui che percepisce qual è il nucleo da affermare in una compagnia e qual è la proposta strategica da formulare. Nel 1963 fondai il gruppo Teatro Scelta con Gian Maria Volontè e Carlo Cecchi. Il Teatro Scelta fu uno dei primi gruppi autogestiti in Italia. È stata una delle esperienze più belle della mia vita: era l'abbraccio sociale al teatro, la scoperta del teatro in posti dove non era mai arrivato. A teatro tutto è possibile. Non dobbiamo sottomettere l'idea dell'organizzazione alla pratica del possibile, il possibile deve essere un valore fondamentale ma come infinitudine. In questo caso l'organizzatore è come l'artista.

Nel Teatro Scelta io ero autore e organizzatore. Se non avessi promosso non sarei stato artista.

Compagni d'Accademia
di *Chiara Caioli Herlitzka*

Ho conosciuto Claudio nell'ottobre del 1960, frequentando entrambi l'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico". Eravamo sempre insieme con il mio allora fidanzato Vittorio Melloni e con Mario Valgoi. Lui avrebbe voluto essere preso come allievo regista. Ma era troppo giovane. Lo presero come attore. Ogni volta era molto intelligente il suo avvicinamento ai vari testi da cui venivano tratte le scene che dovevamo studiare. Ma come attore non era molto portato. Però aveva sempre il massimo voto: cioè 8.75. Timidamente (quasi balbettando) chiedeva scusa a tutti. Diceva: «Mi danno i voti alti perché dicono che sono educato e non creo problemi». Però nessuno gliene voleva, perché, oltre a non creare problemi, era sempre pronto a capire e a scusare gli altri. Sergio Tofano mi assegnò, per un esame del secondo anno, la scena della pazzia di Margherita dal *Faust*. A un certo punto Faust (che era Claudio) entrava nella cella e cercava di portarmi via. Era così emozionato (e penso anche terrorizzato di recitare) che le mani, con cui mi doveva afferrare

per trascinarvi via, gli tremavano in modo impressionante. Quando il sipario si chiuse, mi disse, con gli occhi lucidi: «Ho paura di averti rovinato la scena». Io invece ricordo sempre quel momento con tanta tenerezza, contenta di essere stata affidata in scena (emozionata com'ero anch'io) a una persona così gentile e sensibile. Ciao Claudio. Sarai sempre una delle persone importanti della mia vita.



In occasione della Festa per Claudio Meldolesi, il Teatro Due Mondi ha intonato in suo ricordo l'*Internazionale*, in un canto senza parole. La foto della compagnia è tratta dallo spettacolo *Lavoravo all'Omsa*



Il 21 marzo 2010 il Teatro Ridotto ha inaugurato L'Orto dei frutti dimenticati, Parco Claudio Meldolesi, proprio dietro il teatro, a Lavino di mezzo (Bologna). Vi si trovano sculture di Tonino Guerra, che è l'autore del disegno. Renzo Filippetti e Lina Della Rocca si sono ispirati alla poesia di Brecht sulla roselina selvatica che Meldolesi citava spesso. «Prima che ci fosse, nessuno l'aspettava. / Quando ci fu, nessuno le credette», come tanti teatri. Hanno così ricordato la prima visita ricevuta dal giovane professore, appena trasferito al Dams: aveva letto di loro, sconosciuti, e senza inviti era venuto a conoscerli.

SEZIONE VI.
IL PROFESSORE

Amicizie stellari
di *Michele Baraldi*

Primissimo nel tempo tra tutti i professori-maestri con i quali ebbi il raro e immenso privilegio di studiare, lavorare e condividere a Bologna, in un altro millennio, un'amicizia che durerà per sempre nella mia memoria, Claudio Meldolesi s'impose rapidamente per la straordinaria finezza del giudizio e tre virtù cardinali che lui aveva in abbondanza e io non possedevo affatto, ma che ho coltivato nel mio orto non chiuso a prezzo di sacrifici difficilmente immaginabili: *attenzione, pazienza e umiltà*, che volentieri accompagno alle virtù teologali del giovane Stephen Dedalus di James Joyce – *esilio, silenzio, astuzia*.

Occorre forse dire che in questa eletta genia di professori-maestri non vi era alcuna omogeneità, nemmeno ideologica, malgrado le apparenze: non vi era alcun effetto di imitazione tribale o di conformismo accademico, malgrado le apparenze. Si trattava e tutt'ora si tratta di personalità assolutamente eccezionali, diversissime tra loro, ognuna delle quali dotata di suoi propri innamoramenti, bizzarrie, superstizioni, ossimori, paradossi, incubi, visioni, itinerari umanistici, scientifici e teatrali: non un gruppo, né una compagnia, ma, così almeno io la vedo e la vedo, una costellazione di spiriti in pieno divenire, contesi, travolti e talora persuasi dalle loro proprie contraddizioni e animati da una sorta di metodica e imprevedibile passione verso i loro oggetti di studio che li salvava a priori da ogni mediocrità. Con tutta l'audacia e le precauzioni necessarie, parlerò, citando Friedrich Nietzsche, lanterna filosofica che mi accompagna fin quasi dalla mia infanzia, di *amicizie stellari*.

Pensando ai più giovani tra voi, per i quali queste storie sono più lontane delle Guerre Puniche e perfino degli Argonauti, e che contemplan attoniti i sopravvissuti come se fossero eroi redivivi dell'*Eneide* o dell'*Odissea*, posso dire che, quando non vedo terra per più di due o tre settimane, ciò che mi accade sovente nel corso delle mie lunghe traversate del tempo e dello spazio, guardo con gratitudine a loro come ai punti cardinali di una bussola dei miei anni di apprendistato e tra questi punti Claudio rappresenta, per me, il Nord. [...] Vi era in Claudio, nella sua filosofia profonda e nella sua filosofia in atto, nella sua vita e nella sua opera, qualche cosa di terribile e insieme di meraviglioso: era il suo ascolto, l'ascolto annidato nel suo sguardo – era la sua *esigenza*. Era, anche, la sua inquietudine, onesto e segreto rovescio di una passione politica in cui ogni azione, e soprattutto quell'azione reale e suprema che è il teatro, si misura non soltanto per la sua estetica, ma anche e forse prima di tutto come atto di responsabilità etica verso una *polis*. E, forse, Claudio è stato tra gli ultimi a salvaguardare teori-



Cartellone per il cantastorie sulla vita di Gramsci realizzato da Francesco Mariani nel 1972 e recitato da Ciccio Busacca. Il quadro è composto da cinque strisce orizzontali (sei originariamente) e cinque verticali, ciascuna delle quali contiene cinque scene. Tempera e vinavil su tela, 206x170cm.

camente e praticamente il fatto che alla fonte dell'etica e del dramma c'è sempre una visione – il teatro, appunto, prima di ogni spettacolo – ed è in quella visione che si congiungono le forme della bellezza e quelle dell'impegno politico, e talora risolutamente utopico, per un mondo migliore. [...] Vi sono uomini che, pur essendo vere e proprie forze del passato, sono per così dire *incamminati* verso di noi dall'avvenire. Essi annunciano, nel loro modo di fare e di essere, un'umanità ancora non interamente realizzata. Sono i nostri fari. È giusto che la loro luce ci abbandoni nel momento stesso in cui noi la ritroviamo. Indicano una rotta nell'arcipelago. Significano che la terra può essere un approdo ma anche un pericolo. È giusto, inoltre, che mutino loro stessi di posizione quasi a ogni istante. Gli arcipelaghi che noi attraversiamo si trasformano nel tempo. E non mi stupisce che i fari da noi ammirati diventino, a un certo punto, nel nostro cielo interiore, stelle. Sono le istanze primordiali di una parola e di una esperienza cara a Simone Weil: *orientamento*, fratello gemello dell'*attenzione*. Sono nato nel 1961. Qualche giorno fa, ho detto a un mio giovane amico che avevo centododici anni. Mi ha

creduto sulla parola. È forse per questo che, qualche volta, in uno di quei momenti d'ozio su cui si fondano tutte le nostre rarissime e assai improbabili virtù, mi permetto il lusso di pensare a Claudio non soltanto come a un padre e a un fratello, ma anche come a un figlio. In un certo buon senso, il figlio che avrei voluto avere. Ricordo la nostra ultima cena: fu a Parigi, place Charles Dullin, Café du Théâtre, il Théâtre de l'Atelier, dunque, tra Jacques Copeau e Antonin Artaud. E, davanti a un cuocos royal, bevendo un indimenticabile vino rosso di Saint-Émilion (il barolo dei Francesi), parlammo, come sempre, di politica, teatro e poesia. Era *conversazione*, non chiacchiera. Una cosa d'altri tempi, passati o futuri. Il nostro dialogo, come, immagino, quello che ha intessuto con tutti voi, non è mai venuto meno, nemmeno durante i corsi e i ricorsi della sua malattia, che l'aveva ulteriormente approfondito. È durato trent'anni. Nel nome di una malattia più grande di quella che l'ha, in apparenza, portato via: una malattia immortale – l'amore per il teatro.

Parigi, 9 marzo 2013

Carozza 8 per RI-NASCERE di Damiano Paternoster

Quando Laura Mariani m'invitò a partecipare alla "Giornata per Claudio Meldolesi" intrapresi un viaggio nella memoria. In maniera naturale, al principio anche un po' confusa, mi sovvennero diversi incontri con Claudio: le sue lezioni di Drammaturgia, gli esami che ho sostenuto con lui, il periodo di elaborazione della tesi di laurea – poiché egli fu mio relatore –, gli spettacoli visti insieme, le innumerevoli visite a casa sua, dalle quali uscivo sempre con qualche libro in mano che egli mi dava a prestito per approfondire gli argomenti dei nostri discorsi. Non dimentico la sua lunga malattia...

Ho incontrato Claudio in diversi momenti e in diversi luoghi. Ma, nel mio viaggio interiore, la mente tornava agli incontri avvenuti nel posto per me privilegiato: la sua casa. Vi tornava come ciclicamente torna la primavera, che annuncia qualcosa di bello e di buono.

Perché mi piaceva quella casa?

Era suggestiva e piena dei libri che amavo. Potevo incontrare Claudio nel suo studio, nel silenzio pregno di elaborazione d'idee nel quale io volevo immergermi. Quel silenzio, custodito dalla chiusura di due porte, ci preservava dal mondo intero. Lì, mi sentivo fortunato ed emozionato, perché avevo il privilegio di stare, solo, con il Maestro.

Così, ho chiesto a Laura di visitare nuovamente la loro casa. È stato come un tuffo negli abissi. Nei primi momenti, ciò che vedevo era sempre accompagnato dal ricordo. Mi ritrovai così ad avere una doppia visione: davanti a me il presente, dentro di me il passato. Il presente diveniva uno schermo sul quale si proiettava il passato, i ricordi delle visite a Claudio. Questo doppio movimento temporale mi suscitò l'idea di utilizzare un video come mezzo per realizzare il mio ricordo.

In quell'occasione, Laura mi aveva guidato e mi aveva fornito diverse informazioni su alcuni oggetti della casa, che già conoscevo.

Un quadro in particolare, situato nella camera da letto, mi rimaneva impresso nella mente per il suo acceso colore rosso. Venni a sapere da Laura che Claudio lo aveva portato con sé in tutti i suoi traslochi, fino all'ultimo in quella casa di Bologna. "Rappresenta la vita di Antonio Gramsci", ed è un "cartellone illustrato", tipico della tradizione dei cantastorie, dipinto da Francesco Mariani. Tra le scene, Claudio tagliò quella relativa alla morte di Gramsci, apparentemente per problemi di spazio, di fatto perché non voleva che il cartellone finisse con la scomparsa dell'intellettuale sardo bensì con la sua lotta. "Intuivo che il quadro su Gramsci rappresentava il forte legame di Claudio con la politica, intesa come militanza intellettuale: quella ch'egli esercitava con il Teatro nell'aprirla alle scienze umane".

Altri tre oggetti mi avevano sempre incuriosito: una piccola statuetta rappresentante la maschera di Balanzone, dono che Luciano Leonesi fece a Claudio; il pupo Rinaldo, che Laura acquistò da Mimmo Cuticchio per il cinquantesimo

compleanno del marito; una piccola statua rappresentante un diavoletto, regalo che Rosa Pina Cuticchio, madre di Mimmo, fece a Laura e che era ironicamente sistemato nell'ingresso della casa, proprio sotto la statua di un angelo settecentesco, quasi a significarne la caduta dal Paradiso.

Osservando i quattro oggetti, mi ritrovai d'un tratto nella situazione descritta dallo stesso Claudio in un suo saggio, *Larca dei pupazzi*, ove egli affermava: «nell'oscurità contano i punti di orientamento, anche se lontani come le stelle» (in *La marionetta: un'ipotesi di trasgressione*, «Quaderni di Teatro. Rivista trimestrale del Teatro Regionale Toscano», II, 8, 1980, p. 70). Nel buio cammino, qual era al principio il mio viaggio della memoria, decisi di farmi guidare da quegli oggetti per costruire il video.

Il quadro divenne spontaneamente il testo filmico con cui via via interagivano gli altri elementi.

Con la camera a braccio ho ripreso le singole immagini e vi ho aggiunto la musica¹. Ho scelto un andamento continuo, eppure mosso e a sbalzi, con l'intento di evocare liberamente il senso di ciascun frammento. I tre personaggi compaiono in alcune scene madri, a testimoniare con il volto fisso il ruolo che hanno nella tradizione da cui provengono. Così, Balanzone, che ha sempre qualcosa da dire su tutto e su tutti, si trova paradossalmente a dover nascondere di fronte agli orrori della storia del fascismo. Mentre l'irruenza di Rinaldo, il suo spirito ribelle e insopportabile all'autorità, è il personaggio che meglio incarna in maniera analogica lo spirito di Gramsci e quello di Claudio, votati alla missione politica dell'uomo. Il carattere ambiguo del diavolo annuncia – come *lucifer* portatore di luce, ma anche quale detentore di una sapienza inaccessibile all'uomo – la scena della malattia di Gramsci (e di Claudio). Il filmato termina con la ripresa di una striscia bianca frastagliata da alcune macchie di colore e da scritte non comprensibili, a simboleggiare le tracce dell'esistenza umana di Gramsci (così come di Claudio). Questa visione scema nel buio, ove la musica viene staccata di colpo, come d'improvviso si spegne un'esistenza sofferente.

Dopo la brusca interruzione sancita dal calare del buio, il filmato riparte improvvisamente Compare un'immagine fissa: un rettangolo di cartone bianco, di quelli che una volta sui treni indicavano la destinazione e il numero della carrozza. Reca l'iscrizione 'CARROZZA 8 PER RI-RI-NASCERE'. Nella scritta originaria probabilmente 'RI' era la sillaba iniziale della parola 'RIMINI'. Ma Claudio l'aveva cambiata...

¹ La partitura sonora nonché le riprese audio-video e il loro montaggio sono in realtà frutto del generoso lavoro del caro amico Leonardo Panni, che ringrazio di cuore.

La microsocietà degli attori di Anna Amadori

Quando Laura mi ha invitato a partecipare alla Festa per Claudio ho pensato molto a cosa fare (recitare? cosa? leg-

gere? chi?). Ho cercato in molte direzioni, da Brecht, a Majakovskij, a Cechov, a Campana e a molti altri ma, mentre pensavo a cosa dedicargli, continuamente mi risuonavano in mente suoi pensieri, sue frasi, lette in chissà quale suo libro o saggio o sentite in occasione di chissà quale convegno o dopo spettacolo o davanti a un caffè nella sua casa piena di angeli.

Ho capito così che la mia dedica non poteva che essere un omaggio riconoscente alla raffinatezza del suo pensiero e alla complessa limpidezza della sua lingua e ho scelto di leggere un brano da *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* (ora in *Pensare l'attore*), perché è uno dei momenti più alti, originali della sua ricchissima e ineludibile opera, e per motivi personali: è il saggio con il quale Claudio ha "placcato", nell'accezione rugbystica del termine, una ventitreenne, aspirante attrice, invasata e con l'aggravante momentanea di frequentare l'ultimo anno di una Scuola di teatro – l'anno nel quale tutte le aspiranti attrici, invasate, sono certe che le porte del Grande Teatro si spalancheranno a loro semplicemente perché il Teatro le sta aspettando – una ventitreenne, dicevo, che, con molta allegria e altrettanta fretta, era andata a "chiederle la tesi". E lì Claudio, con la passione del pensiero e la forza immaginifica delle ipotesi, ha convinto l'aspirante invasata, me, a fermarsi e appassionarsi alla Storia del teatro per ben due anni.

Finiva la tesi (che ha preso il titolo *Testi d'attori italiani custoditi in Archiginnasio*, a.a. 1985-86) ho preso a lavorare in teatro continuamente. In tutti questi anni, nei momenti di entusiasmo come in quelli di disperazione, di rabbia, di scoraggiamento, di felicità, ho capito che Claudio aveva posto in me una domanda che era anche una guida. Un attore esiste nella rete di relazioni dove si trova ad agire, da quelle dell'intreccio drammatico a quelle con i colleghi e tutte le altre professionalità che convergono nella creazione di uno spettacolo, da quelle con le strutture e le modalità produttive a quelle con il pubblico, da quelle con il presente e la sua società a quelle che lo legano a una storia antichissima, quella del teatro, che sembra confondersi con la storia dell'uomo stesso. Sapere questo e continuamente chiedersi qual è il posto assegnato e il ruolo da svolgere in questa rete di relazioni: è la domanda che Claudio mi ha lasciato, una delle sue tante eredità.

Claudio è stato anche un amico, di straordinaria gentilezza. La natura e il senso di questa gentilezza si inscrivono perfettamente in una nota del diario di Ottilia: «Non c'è segno esteriore di cortesia che non abbia una profonda base morale. La vera educazione sarebbe quella che trasmettesse insieme il segno esteriore e il fondamento intimo» (J. W. Goethe, *Le affinità elettive*).

Claudio amava e pensava l'arte e la bellezza come strumenti di conoscenza del mondo e degli uomini e io, grazie a lui e come lui, cercherò di non dimenticare mai questa possibilità che ci è data.

Non sui libri ma sul palco

di Elena Guerrini

Caro Professor Meldolesi, amico e professore, raccontatore, affabulatore, incoraggiante, sorridente, poeta e narratore della storia del teatro e degli attori.

Creatore di entusiasmi teatrali, che tra libri e lezioni ci hai fatto conoscere il teatro "nuovo e strano", quel teatro che era poesia, antropologia, sociologia e impegno politico. Grazie alle lezioni del lunedì, parlo di ventidue anni fa, ho conosciuto gli attori ottocenteschi, i mattatori e le grandi attrici, il teatro politico di Brecht, e i gruppi del teatro di ricerca, i nuovi pensatori e teorici del teatro. Ci parlavi di Grotowski, dell'Odin, del Living, di Leo, di Neiwiller, nomi che non erano mai passati dal teatro della provincia dove vivevo, e che a dire il vero non ci sono ancora passati... ma non devo parlare di politica culturale, oggi, ma di poesia e teatro, sennò vado fuori tema, come nei tuoi esami di drammaturgia, dove tale era la passione del confronto, che più che come esami li vivevo come dialoghi sui temi dei saggi studiati e del teatro vissuto e visto. Una volta dopo che per l'esame avevo studiato tre libri in più rispetto al programma ufficiale e non fermavo la mia valanga di parole nell'esporsi tu mi dicesti: «Guarda che più di trenta e lode non ti posso dare, quindi fermati». Biennalizzai l'esame, e se avessi potuto ne avrei fatto uno all'anno, tale era la gioia del confronto. Ci invitavi ad andare a vedere le cose studiate, non solo a leggerle sui libri, a non fidarsi ma a ricercare, a scrivere, a indagare e a confrontarsi sempre. Frequentavo su tuo consiglio i laboratori di scrittura drammaturgica del CIMES con Gerardo Guccini e lì ho unito la mia passione per il lavoro di attrice allo scrivere. E i miei primi monologhi li scrissi lì. Dicevi del lungo percorso dell'attore, che l'attore deve studiare per essere un attore migliore, un poeta, un attore creatore, un mattatore.

Quell'attore che tu dicevi essere colui che combatte con la vita.

Avrei voluto e dovuto laurearmi con te, con una tesi sull'insegnamento della drammaturgia e sui laboratori di scrittura. Avevo già il titolo firmato e il primo capitolo, che conservo scritto con un'Olivetti lettera 24 e corretto da te. Sarebbe stata una tesi lunga e sperimentale.

Poi l'amore per il teatro e il palcoscenico mi travolse, e travolse anche i progetti per la tesi in cantiere. Lavorando in teatro e cinema non avevo il tempo per dedicarmi lungamente a uno studio sui libri, preferivo il palco. Tu capivi e non mi hai fatto mai sentire in colpa. Anche se una volta mi hai detto che non dovevo fare la studentessa del Dams tutta la vita. Professore e amico, alla fine mi sono laureata sui libri con una tesi più semplice, e non ho fatto l'eterna studentessa del Dams, ma l'attrice e la scrittrice, e ti confido che anche dopo la tesi venivo di nascosto a seguire le tue lezioni.

E verrei anche adesso dove tu sei, a sentirti parlare e a vederti sorridere sotto gli occhiali.

Due spunti folgoranti

di Stefano Casi

Nel pensiero di Claudio Meldolesi, fra tanti spunti due sono stati per me folgoranti a livello personale, al punto da condizionare e modificare, magari rivisti e corretti, il mio rapporto con il teatro. Il primo è la straordinaria intuizione dell'«invenzione sprecata». È inquietante pensare che ci sia un teatro distratto o incapace, magari dolosamente, di cogliere le vere energie innovative. Ed è struggente l'immagine di «inventori» sprecati, vinti ma ancora fecondi, sempre più fecondi. Anche per questa ragione volli chiederti di essere relatore della mia tesi di laurea, che riguardava – per me – proprio un'ulteriore invenzione sprecata: il teatro di Pasolini. All'inizio Meldolesi rifiutò: in quei primi anni Ottanta accostare Pasolini al teatro sembrava quasi un'idea bislacca. Poi, per una ragione che è lungo raccontare, decise di dare fiducia a quello studente pervicacemente convinto che il dialogo fra Pasolini e il teatro fosse indispensabile. Così, alla fine, riuscii a raccontare tutto questo proprio come se fosse la storia di un'altra invenzione sprecata. Ma questo concetto, individuato da Meldolesi, mi ha accompagnato anche in altri momenti. Forse partono da lì il mio disagio nei confronti delle invenzioni troppo acclamate e troppo premiate, e la mia attenzione verso territori meno battuti e più negletti.

Il secondo spunto riguarda il dramaturg ed è un incontro molto più recente. La sua riflessione sul dramaturg e sulla «riattivazione» è stata per me altrettanto folgorante e illuminante. Nelle parole magmatiche e ariose del suo ultimo libro ho ritrovato gran parte della mia attitudine nei confronti del teatro, che mi ha sempre portato ad attraversamenti poco definibili. Ecco, finalmente, grazie alle sue intuizioni, mi sono riconosciuto non tanto nel dramaturg propriamente inteso, ma nel quadro di quelle energie di «riattivazione» che Meldolesi aveva cercato di raccogliere sotto il cappello unitario del dramaturg. Concludo con un suggerimento a proposito di «invenzione sprecata» e di «riattivazione». C'è una straordinaria ricchezza e capacità di reinvenzione linguistica nelle sue opere che comincia dai titoli. Sono espressioni che creano una nuova semantica della teatrologia, ma lo fanno con la felicità creativa della poesia. Sarebbe bello raccogliere e ricucire tutte le espressioni «inventate» da Meldolesi perché non vadano «sprecate», e perché siano «riattivate». Anche sotto il segno di una diversa idea di poesia.

Essere visti

di Wenting Yang

Nel 2007 ho seguito il corso di Drammaturgia con Claudio Meldolesi, e mi sono laureata con lui nel 2009. Non ho avuto modo di conoscere più a fondo il professore, l'ho solo incontrato in momenti ufficiali, come i ricevimenti e il corso, tuttavia ho un ricordo bellissimo da raccontare.



La studentessa Wenting Yang alla festa del 18 marzo. Foto di Marco Caselli Nirmal.

Sono una studentessa straniera, e parlando l'italiano così così, un giorno dopo lezione mi sono fermata per chiedere qualcosa sulla bibliografia e altre informazioni che aveva dato. Molto spesso ero incerta su come porre le domande e prima di parlare mi sono fermata un attimo per pensare; in quel momento mi ha guardata e mi ha detto: «Ma tu conosci quelle statuette di terracotta dei soldati dell'Imperatore cinese?», io ho risposto: «Sì... ma io sono di Taiwan». Ero già pronta a esporre tutte le problematiche identitarie che mi portavo dietro, poi lui mi ha chiesto: «Ma le hai viste?». Ho risposto: «No, anche se forse quando ero piccola sono state portate a Taiwan... e comunque non sono mai stata in Cina»; poi mi ha interrotta e mi ha detto: «Io le ho viste a Xi-An ed erano bellissime, erano una cosa veramente emozionante».

In quel momento mi sono dimenticata di quello che volevo chiedere, mi sono dimenticata della problematica identitaria, di tutta la questione politica tra Cina e Taiwan.

In quel momento c'è stato un incontro: una presenza umana che ti parla e ti rende visibile. Non so se è lo stesso anche per gli altri studenti stranieri, ma noi asiatici siamo sempre molto visibili, ma non siamo mai «visti» per davvero.

Quel momento è stato fantastico, perché lui mi ha davvero visto e mi ha chiesto qualcosa che forse io potevo raccontargli. Lui faceva le domande perché voleva veramente sapere qualcosa.

Camminare dialogando

di Adelina Suber

«Devo a Claudio la comprensione che le idee vengono lavorando, che solo il lavoro rende possibile il dialogo (v. la differenza tra *dialogo* e *conversazione* in Heidegger, *Che cosa significa pensare*, p. 55: «Ogni conversazione è una specie di dialogo. Ma l'autentico dialogo non è una conversazione. La conversazione consiste nello striscia-

re lungo l'argomento trattato senza impegnarsi mai nel non-detto"). I pigri, come me, hanno bisogno di un pungolo, di qualcuno che dietro le spalle li spinga a non fermarsi. Devo a Claudio la sua *gentile* insistenza (i pigri sono infastiditi da chi insiste ma, se l'insistenza è in apparenza gentile, fruttifica *col tempo*).

Ho trovato questo appunto su Claudio, scritto il 10 agosto 2003 a Parigi.

Oggi di lui mi mancano molto le passeggiate di ritorno a casa dopo gli spettacoli teatrali: un camminare lento e "dialogato".



Disegni di Claudio Meldolesi diciassettenne.

SEZIONE VII. NELLE ARTI

Claudio, mio fratello di Luca Maria Patella

Scorrerò e correrò qui un poco a ruota libera (come si conviene al nostro apporto e rapporto) magari saltando anche di palo in frasca, o di palla in fresca..

Io sono il cosiddetto "quinto figlio" di mia zia Anna, quindi proprio fratello del suo figlio più piccolo: *Claudio* (o Vieri?!). Ma sì, affettivamente, proprio suo *frater!*

Ecco.. ci rivedo insieme, sull'orlo della scarpata, o di un burrone ed una sterminata Valle. È sera, abbiamo interrotto – con l'oscurità crescente – i nostri lavori di disegno delle case, dei campi e di esseri umani, ed ora – in piedi – abbaiamo forte, una, due, tre volte, come cani. Poi, silenzio.

Ed ecco che, mano a mano, tutta la Valle comincia ad animarsi: i cani delle varie aie si risvegliano e richiamano l'un l'altro, sempre più lontani.. sì che – in breve – tutta la immensa Valle è destata, sino ai piedi dei Monti, giù giù, d'istanti d'istinto..

In che epoca siamo? Beh, facciamo al mio ritorno dall'America.. Lasciata laggiù la famiglia, ero andato un po' solo e ramingo per l'Europa, e stavo saggiando se orientarmi e occidentarmi nel proseguire i seri studi scientifici (addirittura sopravvalutati) o se concentrarmi sul mio "artistico" (avviato.. sin da bambino). Finché capii e sentii che – nella Scienza sola – non avrei potuto occuparmi, né di arte, né di psicologia (l'altro mio notevole interesse, a partire da Bernhard) mentre nell'"arte": avrei potuto far rientrare entrambe (o enstrambe?!).

E così, decisi di operare nell'"Arte & Non arte", per fare un'"arte che non c'è". Non c'è ancora / e "non c'è", in quanto ogni specifico è una "prospettiva", più che una realtà (ed è, sostanzialmente, un'organizzazione di Potere specifico.. vuoto di "realtà").

È così che il mio lavoro (od opus) si è evoluto in tante direzioni e campi, profondamente relazionati.

Ma ecco, un altro sostanziale intervento di Claudio: *Terra animata* (primavera, 1967). Ormai, ero passato decisamente – in quel momento artistico – ad assumere cinepresa e fotocamera come strumenti espressivi (assai professionali, inventivi e trasformativi, anche tecnologicamente). Mi venne in mente di realizzare un *comportamento* (performance) su vaste distese di campi arati (che già fotografavo dal 1965). Con *esseri umani indicativi*: il giovane Claudio (che studiava all'Accademia d'Arte Drammatica, con Carlo Cecchi) nonché Rosa Foschi (cineasta, pittrice e poetessa, esordiente) da poco mia moglie, e Cristina (donna di Claudio, prima di conoscere la sua Laura). Operano sulla terra (ne indicano gli andamenti, l'orizzonte, gli angoli), con il corpo e mediante fettucce bianche, tese da mano a mano.. Diverranno un preciso "post quem": quel ragazzo sarà Teorico del Teatro,

e presidente del Dams. Mentre: terra, magliette e jeans non indicherebbero, certo, una datazione così "antica ed attuale"!

Non mi soffermerò particolarmente, qui, sulle implicazioni psico-alchemiche, quali il rotundum (una occasionale palla infantile, o la luna), il tēmenos, la prima materia, il Maschile/Femminile (Coscienza/Inconscio) o i Colores (rubedo statu nascenti). Il tutto, non come semplice elencazione, ma come ricerca in divenire.. E poi, presento materie naturali, e piccole animazioni (che vengono a ironizzare la minimal o la pop art). Nonché, vediamo Rosa, con una gonna specchiante, che riflette anche me che filmo. O segni-panoramiche filate, dritte/capovolte, e un occhio – in macro – ingloba l'ambiente e batte, creando il montaggio..

Oltre al "film-opera" (16mm) ho realizzato anche grandi tele fotografiche, di *Terra Animata*, ed è stata più volte evidenziata la carica anticipativa di tale operazione. Anche recentemente, Jeffrey Deitch, direttore del MOCA di Los Angeles (ove l'ho presentata) la definiva: "a key-work, in the history of Land Art, before Land Art". Il film – restaurato dalla Cineteca Nazionale – è tornato dalla Biennale del Cinema di Venezia, nonché London, Bâle e München.. Claudio *mi è stato sostanziale* in questo *lavoro concettuale* (posso dire, anzi, che forse "abbiamo esposto insieme"). E appare anche in ironici cortometraggi animati di Rosa, insieme alla piccola Miriam (*Chi mi pettina?*, Corona Cinematografica, 35 mm, 1967).

Grazie, fratellone o fratellino! Tu avevi la bontà di reputarmi tuo maestro d'arte, ma anche tu eri assai bravo, nel realizzare opere disegnative e pittoriche, intuitivamente quasi rosaiane. La differenza di età.. ci accomunava, anzi, di più. Tu sei anche collezionista, in specie delle mie "vernici molli-dure", anni '50-'60. Hai oltretutto contribuito, insieme a Barilli, ad assegnarmi il "Premio per la Interdisciplinarietà" del Dams, '02, ed hai visitato certe mie Antologiche, come quella a Castel S. Elmo di Napoli, dello '07. Anche se non ci siamo seguiti puntualmente sempre, nelle pagine, o per il mondo, ultimamente



Claudio Meldolesi nel film *Chi mi pettina?* di L. M. Patella, 1967, fotogramma (conservato presso Cineteca di Bologna).

ci sentivamo spesso e ci scambiavamo missive e disegni d'antan..

Salterò ancora assai a ritroso, a quando: credo che mi salvasti! A Catania, mi avevano iniettato un reattivo, e forse m'avevano dimenticato in una stanzetta. Per fortuna, tu mi accompagnavi.. e corresti a chiamare i medici..

Negli anni recenti, a Montepulciano (il mio *Madmountain*, fuori dal Tempo) scrivevi continuamente di Teoria del Teatro (*Il lavoro del drammaturg*): accenno solamente questi studi serissimi, ci sono Studiosi assai più competenti di me; ma varî studenti e iniziati, quando facevo e faccio il tuo nome, dicono "ah!", e quindi un discorso di grande apprezzamento e deferenza.

Scendevo alla *Casina* (riattata da mio padre Gigi-san, e da zia Anna) per pranzo e per cena, e osservavamo, insieme, il Tramonto, dalla gran Terrazza. "Al Balco d'Oriente" è il titolo dantesco, di una mia recente raccolta di poesie.. Ancora un salto indietro: fra "scherzi", e cose appunto più che serie (non... di serie!) c'è l'impegno politico (è, fra l'altro, il periodo in cui hai conosciuto Laura). Io anche – del tutto liberatorio e di sinistra – andavo a filmare la contestazione, a piazza Esedra (come si vede in un mio lungometraggio, ancora non completamente terminato; vi appaiono Carlo Cecchi e Marino Masé, fra gli altri). Non ero ferrato come te.. anche se presi le botte da un gruppo di fascisti. Ce ne fu, anzi, uno che, dopo lo scontro, continuava a corrermi dietro, e quando mi voltai a gridargli: che cazzo vuoi? rispose, le ho riportato gli occhiali! (era uno buono, forse).

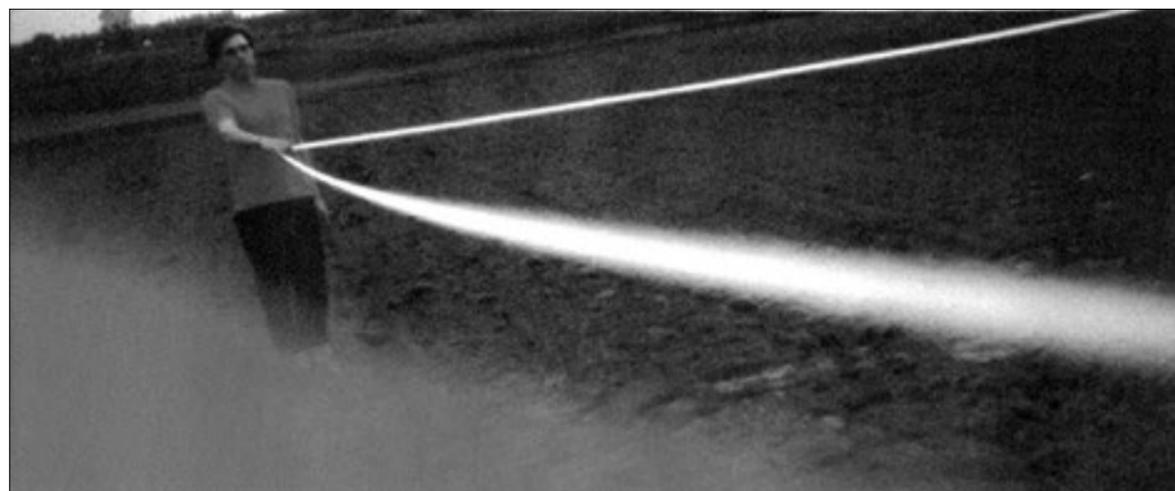
Il mio impegno si svolgeva prevalentemente nel mettere a punto un linguaggio – in continua trasformazione – all'altezza, o alla bassezza dei Tempi. Un linguaggio di grande complessità e consapevolezza / oltre che di autentica, scatenata e libera pulsione. Alle porte del Sole e al popolo dei Sogni, dice Omero. E Diderot (protopsi-coanalista): io non appartengo a nessuno, e appartengo a tutti! Perché mi risulta che sempre sia vi-gente.. una condotta parafascista diffusa, di sensibilità & idee (Id, e, e..) retoriche e idealistico deterministiche. Un grezzo "naturalismo" a-storico.. dal secolo scorso, ad oggi (io parlo di "convenzione e circonvenzione")..

Ma ora.. che dire di quando abitavamo insieme alla *Tana*, e giravamo in moto (avevo ereditato le vostre Vespe e Lambrette). Andavo a disegnare dal vero (non, però, naturalisticamente, ma segnicamente) con le lastre preparate e le matite appositamente spuntate.. O andavamo anche a donne, magari, di notte, ciascuno per conto proprio..

Per concludere, non voglio occupare troppo spazio e tempo (.. e rivederci, "per incantamento", in Barca, a Catania, fra ricci e patelle..).

Ho forse scritto troppo poco di te e dei personaggi, magari, del Teatro, che ti idolatrano (e id-o-latrano?!). ma.. vedi come e quanto sei entrato nelle mie "cose"?!
Claudio, amico, frater mio. Sei il frater, che non ho avuto, e, sì, sei: il migliore che possa *ri-cor-dare!!*

il tuo
Luca



Fotogramma dal film *Terra Animata* di L. M. Patella, 1967

Terra animata di Luca Maria Patella (estate 1967). Film 16mm, intonazioni colore e b/n, muto, 7', restaurato dalla Cineteca nazionale. Performer: C. Meldolesi, R. Foschi, C. Gigante.

Luca Maria Patella, artista totale, fu tra i primi sperimentatori della multimedialità: dalla grafica alla fotografia, dal libro d'artista al video, dalla performance all'analisi multidisciplinare tra arte e scienza, alla poesia. *Terra animata* è citato come esempio di proto-land art, ovvero primo esperimento di intervento artistico su un paesaggio naturale. I "personaggi umani indicativi", un uomo (Claudio Meldolesi) e una donna (Cristina Gigante), reggono un nastro parallelo alla terra, che si anima osservandoli e studiandoli. La telecamera segue lo sguardo del paesaggio ruotando attorno ai due corpi. È un esempio di cinema che riflette sulla prevalenza della natura sull'uomo, dove gli attori nella loro immobilità, scossa solo da qualche movimento del capo, rendono la terra "animata".

Lo Zibaldone

di Vanda Monaco Westerståhl

Marco Sgrosso e io montammo e leggemo uno zibaldone per Claudio Meldolesi, e ci prendemmo le libertà consentite dagli zibaldoni quando sono proprio zibaldoni. Le parole di Claudio sull'attore furono mescolate agli appunti di Gustavo Modena, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini – detto Tommasino dai compagni di scena – e di Adelaide Ristori, detta la "Marchesana" da Gustavo Modena che ne ammirava la grandezza di attrice e la detestava perché monarchica, essendo lui, Modena, repubblicano e mazziniano quasi puro. Il tutto mescolato a musiche che Claudio amava e che ne riflettevano i moti diversi e spesso imprevedibili dell'anima. Dal cabaret petroliniano al *Don Giovanni* di Mozart.

Mi chiedo ancora che moti attraversarono l'anima di Marco quando il suo corpo diceva in scena le parole di Modena o di Tommasino Salvini.

E i miei quando dicevo le parole della Ristori?

I moti dell'anima, una corporeità fatta di nervi e cellule e sinapsi, una meraviglia elettrica e sfolgorante ma concreta come le parole degli attori e quelle di Claudio che, dopo essere stato attore, le pensava e le scriveva con quel suo corpo sempre singolarmente giovane anche se spossato dalla malattia degli ultimi anni. Quel corpo, un sistema di nervi e muscoli, e vene e arterie pulsanti, difendeva il lavoro della mente-anima dal logoramento del cervello colpito dalla malattia. L'attore Meldolesi, anche se diventato ricercatore e professore, era incorporato alla concretezza della scena e scriveva: «L'attore vive in modo diverso i sentimenti della gente, vive le disgrazie, l'amore, la vecchiaia nelle forme protette del teatro, questa la sua diversità dagli uomini normali. L'attore si distingue perché viaggia, è un po' maledetto, gli piacciono gli eccessi, spesso impazzisce, sogna sulla vita».

L'attore ci viene incontro concreto, non fa la trasgressione che è voluta dalla volontà – l'attore si *abbandona* agli eccessi – gli unici eccessi possibili: quelli dei sensi.

E ancora scrive Claudio: «Sfogliando le storie settecentesche della Comédie Italienne, si incontrano individui d'eccezione che trasferirono la loro capacità di piacere dalla scena alla vita. Alcuni attori entrano in scena in quanto attori qualsiasi, e la loro grandezza consiste nel mostrare come dalla normalità di un corpo d'attore potesse nascere una attrazione non normale.»

Gli attori sono individui di eccezione – ogni attore lo sa. L'eccezione è nel corpo, questo corpo normale che scatena un'attrazione e che diffonde il proprio piacere. Il piacere più fisico di tutti i piaceri: quello della parola, l'atto fisico più complesso e scatenante. E Claudio scrive fiumi di parole su attori che dicevano fiumi di parole: dagli Sticotti a Dario Fo, a Totò, e nel suo immaginario risuonano Gustavo Modena, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi e anche la marchesana Adelaide Ristori, con la quale la mente e l'udito di Claudio si riconciliarono negli ultimi decenni della sua vita al di là di monarchici e repubblicani. Lo sfolgorio della parola portata dal fiato

e dal corpo dell'attore. Il piacere dell'attore, l'attrazione del corpo degli attori dei quali scrive Claudio, sono le vibrazioni dell'arte complessa della parola.

Forse con lo Zibaldone che Marco ed io abbiamo letto-interpretato nella grande giornata dedicata a Meldolesi ho seguito Claudio nel suo lungo, tormentato ma felice percorso che va dall'allontanamento della scena dalla concretezza, fino alla riconquista di quella concretezza attraverso le sue scritture. Claudio ci ha aiutati a guardare gli attori italiani dell'Ottocento che hanno fatto in gran parte il teatro europeo, il teatro del pubblico, liberandoli dalla insignificante etichetta omogeneizzante di "grande attore". Ci ha aiutati pensando il loro lavoro, il loro sognare sulla vita, e spesso ci ha fatto sentire l'odore della scena fosse quella degli Sticotti o di Dario Fo.

Credo che le parole che gli attori ci hanno lasciato nei loro appunti, echeggiavano nella mente di Claudio anche negli anni tumultuosi e per lui sofferti delle ribellioni giovani e fangose del 1968 e oltre.

Ernesto Rossi: «Prendo il mio taccuino di memorie, le sfoglio. Che confusione! Non una sola data giusta, non una sola idea chiara, non una sola frase scritta bene. Tutto scomposto, arruffato. Ma proverò a rimettere le cose a posto. Se non riesco, vuol dire che i fatti e le riflessioni sono accaduti proprio così, arruffati e scomposti.»

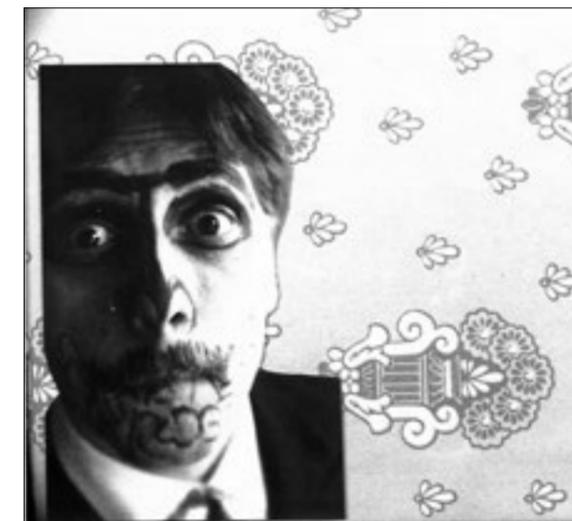
E Adelaide Ristori: «Lady Macbeth.... mi affascina... eppure è un colosso di perfidia e di ipocrisia.

È il solo dei miei personaggi lontano dai miei sentimenti e dalla mia morale. Forse fu questo male grandioso ad attirarmi fin dal principio... Immedesimarmi con il male... è una sfida... Perfezionarsi al massimo... una conferma faticosa ma vera delle capacità dell'arte interpretativa. Però tutto questo immedesimarmi mi guasta l'umore... Divento cupa, una tristezza di piombo mi assale...»

E Claudio: «La cultura attorica è ciò che rende non effimero il lavoro dell'attore: non è vero che chiuso il sipario tutto scompare.»

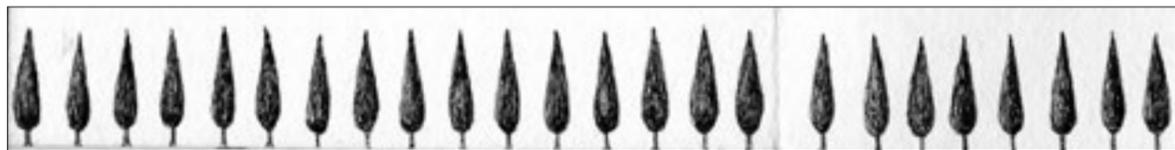
Gli anni di aspra resistenza alla malattia per consentire alla sua mente di vivere fino alla fine, lo avvicinarono ancora di più al teatro, direi che si riconciliò con il palcoscenico, forse osò calcarlo di nuovo come un attore «che sogna sulla vita» e in questo sogno forse Claudio ritornò a essere un attore che poteva comprendere e comunicare con il suo stesso corpo producendo quel sapere che, come scrive Marisa Fabbri, per un attore è tale solo «quando si trasforma in qualcosa che viene restituito agli altri, quando diventa comunicazione. È questa mentalità, questo modo di essere che caratterizza l'attore».

E appunto, come non è vero che chiuso il sipario tutto scompare, così non è vero che lo splendore delle parole si spegne con lo sciogliersi sereno nel pulviscolo luminoso della morte.



Claudio Meldolesi nel film *Chi mi pettina?* di L. M. Patella, 1967, fotogrammi (conservati presso la Cineteca di Bologna). Trucco di Rosa Foschi.

SEZIONE VIII.
EXTRA MOENIA, DUE LETTERE



Disegno di Francesco Mariani dal libro *Usa e Getta* (Beatrix V.T. Produzioni, 1997).

Giuliano Scabia

Caro Claudio, è sublime ricevere una lettera come la tua. Credo che i nostri due sentieri si siano intrecciati continuamente, e che Bologna sia stato il luogo/bosco dove tante visioni apparizioni scoperte avventure sono accadute. Un luogo di straordinaria pedagogia, di antiformazione, di riflessione invenzione continua del teatro del 900. A cominciare dai tuoi “fondamenti”, fino a tutte le istanze di teatro della polis che siamo andati inseguendo, teatro politico nel senso più alto e profondo, nei margini più strani dove ti si recato dentro il tipico e la diversità. Mi conferma, la tua lettera, che le teorie a volte sono così parallele da essere la medesima strada, con la medesima montagna salita faticosamente e con felicità dolorosa.

E che dire di tutto il coro che ha ballato con noi, Fabrizio Cruciani, Franco Ruffini, Celati, Camporesi, Ginzburg, Guido Neri e tanti tanti – studenti diventati maestri, in contatto con la ricerca più viva e ricca del nostro tempo? – e visitatori, e viaggiatori paralleli come Eugenio Barba e Jerzy Grotowski?

Non farti problemi – tu sei tu, io sono io – il gioco è stato ed è di giocare con strumenti un po’ diversi la stessa partita... e che gioco! Guardando al nostro lavoro io sono orgoglioso, sono stato arricchito infinitamente da te e da altri... sei stato e sei un punto fermo di sapienza, soprattutto quando hai saputo lottare, per ben due volte, con il male nel corpo: sì: nel corpo: il “corpo glorioso” che racchiude, come un fiore inflessibile, il teatro germinale e la poesia fiorentina.

Caro Claudio, grazie per la lettera. Ti accludo la copia di due foto in cui siamo insieme al convegno su Brecht a Firenze. C’è anche Laura.

15.2.2007

Ferdinando Taviani

Cara Laura, tu l’altro giorno hai subito capito: devo essere all’Aquila, per esami. Gli studenti sono sparpagliati. Rimandare all’ultimo momento un appuntamento sarebbe per loro particolarmente pesante. Non si può. Stupidamente non ho conservato l’accendino. Conservo però fra i miei ricordi più ispidi e parlanti una grande busta gialla che porta l’intestazione dell’Ospedale San Raffaele di Milano. La data è del 1° maggio 1990. L’indirizzo a penna è di mano di Claudio. L’ha sigillata di sera. La mattina dopo, si sarebbe sottoposto all’operazione al cervello. Mi inviava, debitamente corrette, le bozze di sua spettanza d’un libro che firmavamo assieme. Era un uomo problematico e forte. Il suo cuore non tremava. Sulla soglia dell’ignoto continuava a lavorare fino all’ultimo momento utile. L’ha fatto anche ora, in questa estate in cui stava maturando la sua condanna capitale.

Non aveva paura? Certamente ne aveva. Ma si teneva dritto. Aveva un grande senso dell’Onore, senza mantelli e pennacchi. Onore con i calzonacci spiegazzati. Li riconosce subito, gli aristocratici calzonacci proletari, quando li vide in un ritratto fotografico di Gustavo Modena. Era un uomo nobile. Non si può fare a meno di vederlo e di dirlo. È storia. Gli aneddoti che vorrebbero tarlarla, questa storia, vanno semplicemente scossi via. Spesso non ci siamo capiti. Anche perché pretendevamo troppo l’uno dall’altro. Ci credevamo fratelli. Per il semplice fatto che lo siamo. Nell’ultima telefonata, il 30 agosto scorso, l’abbiamo ancora una volta toccato con mano. Stava mettendo a posto tutte cose. Mi disse anche quanto fosse evidente il valore della vita, che non dipende dalla quantità del suo tempo. Ma dalla qualità. E quella qualità la percepiva. Disse anche una frase in cui potrei distinguere «...non solo naturale», come uno che guarda il buio senza fingere di vederci qualcosa. Ma senza tremarella.

Per questo debbo proprio parlare dell’accendino. Dall’operazione del 2 maggio 1990 uscì abbastanza malmesso. Toccata la vista. Toccata la memoria. Toccato il metabolismo. Senza di te, Laura, sia allora che poi, non so come avrebbe fatto. Due mesi dopo l’operazione mi ospitaste a Monterosso, il paese sul mare. Furono due giorni di dolce follia. Sì, era tremenda. Ma anche dolce. Lui non

sragionava. Era il Claudio di sempre, sia che si ponesse domande complicate sul rapporto fra il paesaggio e la poesia ligure, sia che tornasse a rodere qualche osso teatrale. Ma fra i calendari s’era operato un disastro. Parlava della lezione di Macchia sentita ieri – e l’avevamo sentita quasi trent’anni prima. Si preoccupava di come avremmo scritto le nostre tesi di laurea e con quali scadenze. Dopo aver accondiscendo due o tre volte con imbarazzo, mi trovai anch’io dalla sua parte. Navigammo assieme in un tempo immobile e calmo, in una barchetta senza vele. È così fragile l’imponente illusione del tempo, che basta una schicchera per forarla, come le massicce prigioni carceri dei teatrini. Così ora posso continuare a parlargli.

Te lo ricordi quell’accendino? No, non puoi ricordarlo. E non solo per i terremoti scatenati nella tua memoria. Perché spettava a me ricordarlo fino a capirci qualcosa. Tu e Laura stavate accompagnandomi al treno, alla stazione di Monterosso. Per andare al binario scendemmo in un sottopassaggio. C’era un cestello per i rifiuti. Ne approfittai per liberarmi le tasche d’un accendino esaurito. Tu ti rattristasti: «Perché lo getti via?», «Ma scusa, Claudio, non lo vedi che non s’accende più?!». «Sì, ma lui fino ad ora ha svolto onestamente il suo lavoro. Perché poi gettarlo via così?». Non eri un senzadio. Non credevi ai feticci e agli idoli dei cleri e delle chiese. Ma proprio perché non eri un senzadio. E il tuo sacro stava nell’Aldiquà. Basta quella storia dell’accendino per capirlo? Sì, se non ci fosse altro basterebbe. Ci ho messo anni, ma alla fine anch’io l’ho capito.

C’erano periodi, ambienti e situazioni in cui protestavi a tutto spiano anche per piccolezze e labili pundonòr. Ma che importa, tutto sommato? Nel tirare le somme, te beato, il risultato finale è degno della tua nobiltà. L’hai pagato caro, e malgrado ciò è invidiabile. È stata una benedizione cantata sulle note di un *Ça ira* intonato per troppo buon cuore. E nella trappola degli studi teatrali non ci sei cascato: non hai creduto che durasse davvero la loro espansione sia pure nel laghetto accademico. Hai sempre saputo che dovevano essere studi difficili, per esser degni, e che altrimenti sarebbero presto rifluiti nella loro fatuità manualistica o erudita. Hai scritto solo libri difficili. Ma il più nobile di tutti – credo – è quello che quasi mai compare nelle bibliografie e che accademicamente vale meno che niente, pubblicato su carta andante nel 1974 dall’editore Lavoro Liberato di Milano: Claudio Meldolesi, *Rapporto con la Lip. 82 operai raccontano*. Nel ’73 la Lip di Besançon aveva smesso di fabbricare orologi e aveva licenziato. I licenziati occuparono e gestirono. Per breve tempo si accese l’esempio della giustizia e della libertà. Di cui la Storia è fatta per dare scempio. Il mutare dello spirito del tempo, l’affievolirsi delle tue forze, le ingiurie della malattia, la perdita di importanza e di potere della tua persona le hai magari qua e là bronto-

late, ma non le hai piante come un fine e un destino. Non le hai mai inorgogliate chiamandole Gran Dolore. Quel che ti cadeva di dosso non erano pezzi della tua Figura. Coi tuoi ruoli non ti sei mai identificato. Sapevi distinguere molto bene quel che non conta né guadagnarlo né perderlo. E la morte non ti era un affronto, perché sapevi d’aver lasciato impronte indelebili in persone coraggiose nel pensiero e nell’arte. E in pagine dure, che durano. Come quel gran pane che sta per essere tagliato nel quadro dipinto da tua madre, sul muro della sala a Montepulciano.

Settembre 2009



Anna Marocco Meldolesi, *Il pane*, olio su tela, fine anni Venti.

Hanno contribuito a questa giornata in vario modo: Roberto Alessi, Roberto Bacci, Anna Barsotti, Eugenio Barba e l’Odin Teatret, Kassim Bayatly, Mauro Benedetti, Isabella Bordoni, Mario Bussolino, Josella Calantropo, Marco Caselli Nirmal, Sara Colciago, Marco Consolini, Claudia Contin, Clelia Falletti, Pier Francesco Galli, Claudio Lepore, Giuseppe Liotta, Gigi Livio, Sandro Lombardi, Angela Marchionni, Donatella Massimilla, Ferruccio Merisi, Vito Minoia, Giorgia Nason, Claudia Palombi, Fabio Regazzi, Daniele Seragnoli, Silvana Strocchi, Elena Tamburini, Tam Teatromusica...

