

SU DUE STORICI MILITANTI
PERCORSI NELLA STORIOGRAFIA DI
FABRIZIO CRUCIANI E CLAUDIO MELDOLESI

DOSSIER

A cura di Raffaella Di Tizio e Francesca Romana Rietti

Raffaella Di Tizio - Francesca Romana Rietti, *Introduzione*

Francesca Romana Rietti, *Un maestro di carta. Riflessioni intorno al pensiero teatrale di Fabrizio Cruciani*

Claudio Meldolesi, *Militante nella storia del teatro. Sugli ultimi anni di Fabrizio Cruciani*

Raffaella Di Tizio, *La fiducia nel disordine. Considerazioni sulla storiografia di Claudio Meldolesi*

Raffaella Di Tizio - Francesca Romana Rietti
INTRODUZIONE

Sia per Fabrizio Cruciani che per Claudio Meldolesi si è parlato di militanza, intesa – oltre che, nel primo caso, in un senso direttamente politico – come un particolare modo di praticare il mestiere di storico teatrale, osservando il teatro non come un dato ma come un oggetto da ridefinire, da rendere ogni volta nuovamente problematico. Qual è l’oggetto di studio della storia del teatro? Cos’è il teatro? Per Cruciani questo impegno si tradusse nell’individuare nella storia i momenti in cui il teatro si presentava in stato di nascita. Per Meldolesi, nel ricostruire una storia che desse il giusto rispetto all’attore, e che sapesse risarcire giustizie mancate, al di là dei successi riconosciuti.

Il decennale della morte di Meldolesi (30 maggio 1942 – 12 settembre 2009) ci è sembrato una giusta occasione per riflettere su di lui e su Cruciani (19 ottobre 1941 – 31 agosto 1992).

I saggi che presentiamo non sono propriamente contributi di Storia della storiografia teatrale, ma rispondono a una delle strade di ricerca indicate da Cruciani nel testo di presentazione della cattedra di “Problemi di storiografia dello spettacolo”, da lui fondata al suo arrivo nel 1971 al DAMS dell’Università di Bologna¹.

PROBLEMI DI STORIOGRAFIA DELLO SPETTACOLO studia le modalità e le ideologie con cui è stato organizzato nella storiografia il discorso della storia dello spettacolo. A partire dalla necessaria conoscenza della storia del teatro, si propone come scopo: 1) lo studio delle idee di teatro e delle ideologie attraverso le quali gli studiosi hanno organizzato e

¹ Dattiloscritto conservato a Roma nel suo archivio privato, gentilmente segnalatoci e messo a disposizione da Clelia Falletti.

selezionato i fenomeni teatrali; 2) lo studio dei documenti per conoscere i teatri nella storia.

[...] Più che svolgere il tema della storiografia dello spettacolo nel senso tradizionale (la “storia delle storie”) la dizione “problemi di storiografia dello spettacolo” è assunta come indicazione di uno studio sperimentale volto a individuare, per momenti e per problemi, le metodologie e le ideologie coinvolte nel “parlare di teatro”.

I nostri contributi – e con loro il testo *Militante nella storia del teatro. Sugli ultimi studi di Fabrizio Cruciani*, la premessa scritta da Meldolesi per l’edizione postuma del volume di Cruciani *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento* (del 1985, ma nel ’95 ristampato con l’aggiunta di scritti inediti a cura di Clelia Falletti e Ferdinando Taviani, Roma, Editori Associati), riportato in questo Dossier – non trattano la storiografia dal punto di vista delle problematiche che la attraversano: la osservano dalla particolare prospettiva dei percorsi di questi due studiosi, di un certo loro modo di ragionare, delle tematiche e delle domande in loro ricorrenti.

Si potrebbe notare, in questi scritti, una certa assenza di critica: ma è un’assenza che ha a che fare con lo scopo di questi lavori, che non era quello di osservare e giudicare dall’esterno, né quello di costruire, all’opposto, dei freddi monumenti. Il punto di partenza, per la scrittura di questi saggi, è stato personale: ha avuto a che fare con le dinamiche di apprendimento e di studio, dell’aver incontrato – per i percorsi di ricerca compiuti, chi alla Sapienza chi all’Università dell’Aquila, in anni diversi e con diversi maestri – più volte le opere di questi autori, e dall’aver iniziato a ragionare più a fondo sul loro percorso storiografico nell’ambito degli “Antimanuali” organizzati a Roma Tre da Mirella Schino. In queste lezioni, nate per essere uno spazio di confronto e discussione tra studenti e studiosi di più generazioni, nel 2014 si è parlato di “Libri e autori di libri”, ovvero di volumi – così recitava il sottotitolo dell’evento – «ormai classici, ma relativamente recenti, sui loro autori, e sul rapporto tra studi e teatro pratico». Avevamo allora parlato di *Lo spazio del teatro* di Fabrizio Cruciani (Roma-Bari, Laterza, 1992) e di *Pensare l’attore* di Claudio Meldolesi (a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bul-

zoni, 2013)². Siamo ora ripartite dalla stessa ricerca di memoria. Ci siamo così trovate a affrontare problemi di storia della storiografia teatrale dal punto di vista delle costanti del pensiero di due studiosi, e insieme a ragionare, implicitamente, sul problema della trasmissione.

Il tema delle concordanze tra il pensare il teatro e la sua pratica è forse il punto comune più evidente emerso nei diversi percorsi qui affrontati, di attraversamento delle scritture di Cruciani e Meldolesi. Guardandoli più a fondo, dai loro libri emergevano delle costanti nel modo di ragionare che prescindevano dalle fasi storiche studiate, sistemi di risposdenze legati al loro percorso ma anche al più ampio contesto della rifondazione degli studi teatrali italiani, che ebbe in loro due figure centrali.

Insieme si batterono, professori al DAMS di Bologna, per «l'acquisizione degli spazi dell'ex Teatro La Soffitta, in via D'Azeglio, nella seconda metà degli anni Ottanta»³, e per la fondazione del Centro di Promozione Teatrale «La Soffitta». Entrambi posero in atto una specifica maniera di interrogare il passato attraverso la conoscenza del teatro presente. Una dinamica comune all'ambiente di storici che dal 1979 – a diversi livelli di partecipazione e di continuità – si era raccolto attorno all'International School of Theatre Anthropology fondata da Eugenio Barba, trovandovi la base per quel «dialogo tra terreno [della pratica teatrale] e pensieri [della storiografia]», che costituì «il punto di vista e la ragion d'essere»⁴ di «Teatro e Storia».

² I sei incontri, avvenuti dal 24 novembre al 2 dicembre 2014, hanno riguardato anche *L'arte segreta dell'attore: un dizionario di antropologia teatrale* [2005] di Eugenio Barba e Nicola Savarese (Bari, edizioni di pagina, 2011, presentato da Samantha Marenzi), le introduzioni di Alessandro d'Amico a *Le maschere nude* di Luigi Pirandello (Milano, Mondadori, 1986, introdotto da Gabriele Sofia), e *Teatro e boxe* di Franco Ruffini (Bologna, Il Mulino, 1994) e *Il libro dell'Odin* di Ferdinando Taviani (Milano, Feltrinelli, 1975) presentati e discussi dagli stessi autori.

³ Marco de Marinis, *Teatro e nuovo umanesimo. Introduzione*, in *Per Claudio Meldolesi*, a cura di Laura Mariani e Gerardo Guccini, «Prove di drammaturgia», n. 1-2, 2014, pp. 7-9: 7.

⁴ Raimondo Guarino, *Appunti sull'Odin Teatret e gli studi teatrali in Italia*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014, pp. 101-116: 107.

I nostri saggi, dunque, sono dedicati a chi insieme a Franco Ruffini e Ferdinando Taviani, con Nicola Savarese e i più giovani Eugenia Casini Ropa e Daniele Seragnoli, fondò questa rivista: un'occasione per riflettere sulle radici, non per offrire conclusioni, ma per individuare domande in cerca di dialogo.

Francesca Romana Rietti

UN MAESTRO DI CARTA
RIFLESSIONI INTORNO AL PENSIERO TEATRALE
DI FABRIZIO CRUCIANI

Il presente è un tempo felice per il teatro.
Fabrizio Cruciani

Questo intervento è una prima riflessione intorno ai modi e ai moti di propagazione di alcune delle idee teatrali di Fabrizio Cruciani (1941-1992) che, oltre ad aver fondato al suo arrivo nel 1971 al neonato DAMS di Bologna la disciplina “Problemi di storiografia dello spettacolo” – materia che insegnò insieme a “Storia dello spettacolo” fino all’anno della sua morte prematura – ha poi continuato a sentire con urgenza la necessità di una rifondazione disciplinare della storia del teatro: una questione a cui nei suoi scritti ha rivolto sempre un’attenzione privilegiata e costante¹.

¹ Riporto qui quei contributi in cui l’affronta in maniera più sistematica. *Storia e storiografia del teatro: saggio bibliografico*, pubblicato nel dicembre 1984 in «Teatro e Storia», numero 1 – ma in realtà una sorta di numero zero – pp. 11-81, una pubblicazione promozionale o a uso degli studenti del DAMS, e a tiratura limitata, di circa ottanta pagine occupate quasi esclusivamente dallo scritto di Cruciani, che è la riproduzione quasi identica del saggio *Unità e molteplicità delle arti dello spettacolo* edito nel vol. XII dell’*Enciclopedia Europea*, Milano, Garzanti, 1984, e si amplierà poi nel libro *Guide bibliografiche. Teatro*, a cura di Fabrizio Cruciani e Nicola Savarese, Milano, Garzanti, 1991; *Comparazioni: la «tradition de la naissance»*, «Teatro e Storia», n. 6, 1989, pp. 3-17; *Il «luogo dei possibili»*, in *Tecniche della rappresentazione e storiografia. Materiali della sesta sessione dell’ISTA (International School of Theatre Anthropology)*, a cura di Gerardo Guccini e Cristina Valenti, Milano-Bologna, Synergon, 1992, pp. 46-49 [ora in *Il corpo scenico*, a cura di Clelia Falletti, Roma, Editoria & Spettacolo, 2008, pp. 167-170]; *Problemi di storiografia dello spettacolo*, «Teatro e Storia», n. 14, 1993, pp. 3-11. Lo strumento bibliografico di riferimento per l’opera di Fabrizio Cruciani è il catalogo curato da Clelia Falletti con la collaborazione di Federico e Roberto

In particolar modo, le considerazioni che seguono partono dall'analisi di alcune linee di tensione che attraversano l'ultimo dei volumi da lui pubblicati² *Lo spazio del teatro* (Bari, Laterza, 1992) dove, per la prima volta in forma di libro, vengono messe a dialogare sulla carta quelle che sono state, da sempre, le zone privilegiate della sua ricerca: il Rinascimento e il Novecento. Una messa a confronto dialettica che viene invece affrontata in modo puntuale in almeno due saggi. Oltre a *Comparazioni: la «tradition de la naissance»* esiste *Teatro epifita*, un intervento a una tavola rotonda sul tema "Tradizioni e tradimenti", svoltasi a Mira il 3 giugno 1989³. Si tratta di un saggio di grande interesse, ma di difficile accesso data la scarsa reperibilità della rivista. Cruciani si appropria del termine botanico "epifita" che indica quel tipo di piante le cui radici sono nell'aria e non nella terra, per definire il teatro rinascimentale italiano radicato nell'aria di quelle corti in cui venne inventato. Dunque, un teatro in stato di nascita che viene messo a dialogare con quei movimenti della riforma teatrale novecentesca che, nel loro non riconoscersi nella cultura teatrale esistente, si definiscono altri e si proclamano anch'essi come momenti di nascita di un teatro di natura differente.

Cruciani in tiratura limitata in occasione del ventennale della morte di Cruciani nell'ottobre del 2012.

² Gli altri sono: *Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*, Milano, Il Polifilo, 1968; *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971; *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983 (gli varrà il Premio Pirandello nel 1985); *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985; curatela con Clelia Falletti, *Civiltà teatrale del XX secolo*, Bologna, il Mulino, 1986; curatela con Daniele Seragnoli, *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Bologna, il Mulino, 1987; curatela con Clelia Falletti, *Promemoria del teatro di strada*, Bergamo-Brescia, Teatro Tascabile e Teatro Telaio, 1989 e, postumo, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)* [1995], a cura di Clelia Falletti e Ferdinando Taviani, con una premessa di Claudio Meldolesi, Roma, Editoria & Spettacolo, 2006, edizione riveduta e ampliata del volume pubblicato da Sansoni nel 1985. I volumi sul teatro del Rinascimento, così come la monografia su Copeau, sono da molti anni fuori commercio non essendo stati più ristampati.

³ Pubblicato in «Arteven», n. 1, 1991 (numero monografico su *Teatri, città* curato da Roberto Cuppone), pp. 127-132.

Verticalità e riverberi del pensiero

Non ho conosciuto personalmente Cruciani, ma l'ho incontrato nei libri. Quelli dedicati al teatro del Novecento mi hanno accompagnato negli anni della tesi e del dottorato di ricerca durante i quali, occupandomi di Jean-Louis Barrault, la monografia che Fabrizio Cruciani aveva dedicato nel 1971 a Jacques Copeau è stata più che un *livre de chevet*. Per queste ragioni ho usato per Cruciani l'espressione "maestro di carta". Mi riferisco così a quelle figure incontrate solo attraverso le pagine dei loro libri e con le quali tuttavia, come può avvenire solo nei territori sconfinati e atemporali della conoscenza e dell'arte, è possibile "dialogare" e dalle quali si può imparare pur senza averle mai conosciute. La sua presenza però mi è arrivata, e continua ad arrivarci, anche attraverso i racconti orali che circolano su di lui nell'ambiente teatrale e di studi legato alla rivista su cui sto scrivendo, di cui fu uno dei fondatori.

Negli anni bolognesi, al termine delle lezioni, dimenticandosi dell'ora e rischiando spesso di perdere il treno che avrebbe dovuto riportarlo a Roma, era normale incontrarlo nelle sale di lavoro dove seguiva le prove di uno dei molti gruppi teatrali indipendenti che aiutava e per i quali era un punto di riferimento. Quando non erano i teatranti a ritardare il suo ritorno a casa erano i suoi allievi che non sazi del tempo trascorso in aula lo fermavano all'uscita chiedendogli altro: consigli bibliografici, opinioni su uno spettacolo o su un percorso di studi o di ricerca. Sono stralci dalle immagini di Cruciani che devo a Clelia Falletti. A dare ulteriore consistenza a questo profilo è stata poi anche la memoria orale di Ferdinando Taviani che, in diverse circostanze, è tornato a parlarne. Tra i racconti ve ne è uno che mi è rimasto particolarmente impresso. Riguarda le categorie e gli strumenti del pensiero di Cruciani.

La lettura che gli aveva cambiato la vita? Marx.

La sua era una follia geometrica; aveva un modo di ragionare molto strano, incomprensibile; cercava l'ordine, cercava un modo preciso di configurare il tumulto della storia e delle cose piccole e lo esprimeva con un gesto delle mani che, invece di indicare l'ordine di una struttura qua-

drata e conchiusa, trasmetteva l'idea che tutto poteva essere così ma anche cosà, ovvero, che tutto è il contrario di tutto.

La follia pura, il sogno... aveva idee chiarissime: puntava sul bersaglio, ma non sapeva spiegarti come prendere la mira. Il bello veniva dopo quando cominciavi a vedere come metteva insieme le cose e come conservava quella ostentata sicurezza, che per lui era il marxismo.

Non era uno che ragionava in modo serio, cosa vuol dire? Che metteva insieme i pensieri, per sottigliezza, per istinto, per difetto di ragionamento. Dai suoi studi di storia del Cristianesimo gli veniva l'attrazione per l'eresia, il bisogno di essere diverso, non rivoluzionario, ma eretico.

Nel teatro ha trovato un luogo in cui quell'intelligenza fuori dal comune di cui era dotato, poteva trascinare senza fare danni e in cui ha trovato dei maestri: Giovanni Macchia e Eugenio Barba⁴.

Nel preparare quest'intervento ho iniziato col chiedermi cosa abbia rappresentato nella mia educazione teatrale l'incontro con l'opera di Fabrizio Cruciani. Avevo bisogno di trovare una mia porta d'accesso – non privata ma personale – a un universo di parole, di pensieri che mi accompagna da tanti anni e continua a rivelarmi la sua complessità, le sue molte diramazioni e, soprattutto, i suoi interrogativi.

A furia di rileggerlo e di interrogarmi ho ritrovato che, nella sua scrittura così come nel suo modo di pensare, l'importanza e la fascinazione – per usare un sostantivo che gli era caro – sta nel loro essere capaci di disorientare mentre trascinano, al contempo, dentro a un territorio teatrale che, pur se a lui noto, è osservato e raccontato con sempre rinnovato e immutato stupore. Questa constatazione ne ha portata con sé pure un'altra, ovvero, è come se le sue idee fossero abitate al contempo dalla stasi e dal dinamismo. Un modo di ragionare, il suo, che visivamente associo alla perturbazione dei cerchi concentrici ondulatori prodotti sulla superficie dell'acqua da una pietra lanciata nel fondo. Se si pensa alla pietra come a una delle sue idee sul teatro e all'acqua come al terreno in cui andrà a diffondersi, i cerchi concentrici appaiono come il riverbero del moto continuo dei suoi pensieri che sembrano possedere quasi sempre una

⁴ Conversazione del maggio 2019.

doppia direzione: le indagini si radicano verticalmente in profondità per andare a colpire con precisione un centro, mentre si irradiano e si propagano orizzontalmente sul pelo dell'acqua secondo modalità circolari, come in un continuo rigenerarsi da un nucleo originario da cui, progressivamente, si allontanano.

Racconto di un indice

All'origine di questa mia prima ricognizione, che non pretende di essere esaustiva, intorno alla figura e al pensiero di Cruciani confluiscono riflessi provenienti da fonti fra loro molto diverse. C'è un'immagine personale proveniente dalla rilettura e dall'analisi di certi frammenti della sua opera e ci sono alcune delle testimonianze dirette di chi l'ha conosciuto. C'è poi il territorio di un lavoro di gruppo com'è stato quello dell'Antimanuale⁵ del 2014 durante il quale mi sono occupata del suo *Lo spazio del teatro*, un libro che da alcuni anni è l'asse attorno a cui ruota una parte delle mie lezioni di un corso di "Storie e culture degli spazi teatrali" all'Università di Roma Tre. In stretta connessione con questa dimensione didattica, c'è infine la mèsse fertile raccolta a partire dalle domande e dallo stupore di chi, per la prima volta, si misura con la densità della scrittura di Cruciani e con il suo modo di pensare il teatro, la storia, per scoprire sensi e modi di esistere dell'uno nell'altra.

È ben strano, ma nel parlare della vita di certi volumi si tiene poco conto delle ricadute che possono avere anche su degli utenti particolari come gli studenti. Eppure, è proprio nel loro misurarsi con il patrimonio di conoscenze dei fruitori e mandando in frantumi i loro sistemi di certezze, che i libri possono forse rivelare la qualità della loro efficacia. In quest'ottica, *Lo spazio del teatro* si può

⁵ Nome dato da Ferdinando Taviani a un ciclo di seminari voluti da Mirella Schino e organizzati, a partire dal 2012, presso l'università di Roma Tre. Pensati come momenti di dialogo attorno ad alcuni problemi di storia del teatro tra studiosi e studenti, tra il novembre e il dicembre del 2014 ebbero come oggetto di analisi i libri di teatro e i loro autori. Se ne è parlato anche nell'introduzione a questo stesso Dossier, a cui rimando.

considerare esemplare, costruito com'è attorno a una ridefinizione drastica della struttura stessa di un libro di storia del teatro, ovvero, di un'opera i cui destinatari privilegiati dovrebbero proprio essere gli studenti⁶.

Non credo sia metaforico dire che chi lo legge viene catapultato in un disordine del teatro nella storia che è, al contempo, temporale e spaziale: il lettore sarà chiamato ad affrontare più di una turbolenza.

Già solo consultando l'indice – otto capitoli seguiti dalle *Tracce grafiche* di Luca Ruzza (disegni, piante e grafici di spazi teatrali attraversati da frecce a indicare nodi generatori, linee di tensione, dinamiche dei rapporti tra spazi e spettatori) – si ha una prima informazione cruciale: il volume non procede seguendo un ordine cronologico, un elemento certo straniante per un libro di storia. Vuol forse dire, Cruciani, che nella storia che sta per raccontare non c'è il celebre “dalle origini a”? No – come spiega nel capitolo *I. Il punto di vista* – il punto è un altro. Il punto è che chi legge, come chi ha scritto, dovrà cambiare prospettiva e scoprire che questo discorso sullo spazio, radicato com'è nel cuore della civiltà e della cultura teatrale occidentale, “comincia da” quella forma egemonica (capitolo *II. Il teatro che abbiamo in mente*) che è il teatro all'italiana, le cui origini sono da rintracciarsi in Italia nell'invenzione dello spazio del teatro, operata all'interno delle corti dalla cultura umanista a partire dal recupero del modello antico. Un capitolo cruciale, questo, in cui viene sancita l'anomalia per cui nella nostra civiltà occidentale la costruzione del luogo del teatro preesiste agli spettacoli rispetto ai quali dovrebbe essere funzionale. Ben strano, senza dubbio, ma di

⁶ Raimondo Guarino ha sollevato questioni importanti proprio intorno alla pluralità di destinatari di questo volume, che definisce «sovversivo per come è strutturato, espositivo per come è scritto». Si veda *Fabrizio Cruciani storico pedagogo: testimonianze*, che è la trascrizione di due colloqui avuti da Anna Rita Ciamarra con due allievi di Cruciani al DAMS di Bologna, Gerardo Guccini e Raimondo Guarino, avvenuti, rispettivamente, a Bologna e a Roma nell'aprile e nell'ottobre del 1999. I colloqui si trovano in calce al saggio della stessa Anna Rita Ciamarra, *La rifondazione della storiografia teatrale: studi e vocazione pedagogica di Fabrizio Cruciani*, «Biblioteca Teatrale», n. 55-56, luglio/dicembre 2000, pp. 79-109, alle pp. 111-125: 124.

questo per ora Cruciani non sembra preoccuparsi, il suo racconto procede all'inseguimento del come e dei perché, nel tempo della storia, questi processi siano avvenuti. Ma torniamo all'indice: capitolo III. *Lo spazio delle rappresentazioni*, paragrafi I e II, rispettivamente, *Il teatro medievale* e *Lo spazio dei professionisti* (ovvero il Seicento italiano, inglese e spagnolo accomunati dal fatto che il luogo è pensato e costruito per essere funzionale alle forme rappresentative). Nei primi tre capitoli, dunque, Cruciani ha posto le basi del suo ragionamento, o ha lanciato le sue pietre nell'acqua: ha messo l'accento con precisione su una necessità e su un nodo del pensiero. Il cambiamento del punto di vista, da un lato e, dall'altro, l'esistenza di due nodi generatori dello spazio. Uno è un modello culturale immaginato come preesistente e originario, l'altro è una costruzione funzionale a una specifica cultura spettacolare. Tornando all'indice, dei rimanenti cinque capitoli, tre – dal quinto al settimo – sono dedicati al Novecento con una rapida apertura sui luoghi del teatro e dello spettacolo ottocenteschi. Poi il discorso si addentra nel XX secolo per tracciare la linea di tensione che riporterà lo spazio a essere funzionale alle rappresentazioni e a individuare nella relazione tra attori e spettatori il nodo che lo genera. La *Lettera a un architetto* è l'ultimo capitolo del libro che si chiude nella forma di un auspicio: che il progettare teatri smetta di essere destinato all'edificazione di «monumenti» e miri invece a costruire case abitate dagli attori. Al centro del volume c'è il capitolo IV. *Il magazzino del nuovo* che si riferisce a una realtà sconfinata dove, a dispetto della lontananza spaziale e temporale, sono riuniti tra loro il teatro greco e romano, i teatri d'Oriente e quelli di piazza e di strada accomunati qui dal loro essere fonti di creatività a cui, nel tempo, si è fatto ritorno. Sono le pagine più sovversive di questo libro e anche quelle che ci restituiscono il modo in cui Cruciani ha applicato alla storia le comparazioni diacroniche temporali e spaziali ereditate dalla storiografia francese. Inoltre, rivelano quello che ho chiamato il doppio moto del suo pensiero, perché è come se raccontasse e descrivesse le realtà storiche nella dimensione del loro presente remoto mentre, al contempo, ne stesse proiettando e mettendo in luce il loro essere una perenne sorgente di possibilità per il futuro.

Sulle tracce dei nodi del pensiero

Nel 1988 Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani nell'introdurre l'edizione italiana del volume *Storia del teatro* di Glynne Wickham – figura pionieristica dell'ingresso degli studi teatrali nelle università inglesi – interrogandosi sul «buon uso di un panorama» si erano così riferiti all'espressione «magazzino del nuovo»:

Un buon manuale di storia del teatro può essere un'altra cosa, oltre a un libro inerte e noioso: un panorama della memoria, cioè non un archivio delle conoscenze ma selezione, prospettiva, proposta. Può farci intravedere dietro il teatro presente il teatro possibile. Esso, a modo suo, è «una storia che racconta il teatro». Ma costituisce soprattutto un catalogo dei teatri spariti: il paradossale magazzino del nuovo⁷.

Poco più avanti avevano, invece, messo in guardia i loro lettori dai danni che può causare il «cattivo uso dei panorami»: tenersi, e tenerci, «fuori dalle incertezze e dagli ingorghi problematici che costituiscono il sale del lavoro storico» e permettere che «questi utili manufatti si trasformino in categorie da cui veniamo pensati quando pensiamo il teatro»⁸.

È un documento strano e importante questa introduzione, perché è una delle poche testimonianze scritte del dialogo che i due autori – amici e colleghi sin dai tempi degli studi universitari alla Sapienza sotto la comune egida del grande francesista Giovanni Macchia, insieme anche a Claudio Meldolesi – hanno intessuto nel tempo intorno ad alcuni nodi, problemi e compiti del loro mestiere. Evidentemente, insieme devono aver anche attraversato un territorio di domande sul come si sarebbe potuto pensare, costruire e scrivere un «panorama della memoria». La stessa fonte contiene inoltre una dichiarazione esplicita di cosa significhi per loro studiare la storia del teatro: «conoscere, sì, le norme, ma collocando il punto di vista

⁷ Fabrizio Cruciani, Ferdinando Taviani, *Introduzione all'edizione italiana*, in Glynne Wickham, *Storia del teatro* [1985], Bologna, il Mulino, 1988, pp. 9-21: 9-10.

⁸ *Ivi*, pp. 13-14.

nelle anomalie che della vita degli spettacoli sono il motore, il luogo in cui si produce il senso»⁹.

In questo testo si trovano delle tracce di alcuni dei ragionamenti che stanno alla radice di un libro come *Lo spazio del teatro* dove il lettore non è solo chiamato a liberarsi dalle abitudini e delle categorie mentali con le quali si è soliti pensare il teatro, ma anche a vincere la tentazione del rimettere “in ordine”. C’è da seguire il moto del pensiero e i salti della storia, dimenticando le cronologie, le gerarchie e gli inquadramenti prestabiliti.

«Il bello di questo libro di Cruciani è proprio il modo in cui il profilo storico viene affilato fino a trasformarsi in un impulso a pensare il teatro in altro modo. In realtà è un antimanuale».

A esprimersi così è stato Ferdinando Taviani quando, nell’ottobre del 1992, pubblicò sulla rivista «Linea d’ombra» un articolo intitolato *Lo spazio del teatro. Ricordo di Fabrizio Cruciani*¹⁰. Lo scritto sottolinea il peso dell’invenzione storiografica messa in atto da Cruciani con quel suo ultimo volume che vede convergere in sé alcune delle prospettive d’analisi, dei nodi del pensiero e dei termini di un lessico che, con continui ritorni, attraversano sin dagli inizi la sua opera. Taviani, in particolare, ne contestualizza il senso all’interno del complessivo itinerario di ricerca che per Cruciani ebbe inizio quando, laureatosi con Macchia sull’«intransigente» Jacques Copeau, venne in contatto con

Quel microcosmo (Copeau, Gide, Rivière, Dullin, Martin du Gard...) [che] sta alla base dell’impegno civile che Cruciani traduce in studi storici. Quegli autori li ha guardati sempre con un’attenzione da innamorato

⁹ *Ivi*, p. 12.

¹⁰ Dell’articolo, apparso alle pp. 31-32 nel numero 75 del mensile, esiste una versione ampliata e corredata da un apparato di note (quella a cui si fa qui riferimento) apparsa con il titolo *Lo spazio del teatro e Fabrizio nel volume di Ferdinando Taviani, Contro il malocchio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L’Aquila, Textus, 1997, pp. 259-265: 259. Del libro *Lo spazio del teatro* e della sua «decostruzione teorica della storia del teatro» si occupa, in parte, anche il saggio di Maria Ines Aliverti, *Il cielo sopra il teatro. Percorsi dello spazio teatrale ricordando Fabrizio Cruciani*, in «Culture Teatrali», n. 7/8, 2002/2003, pp. 79-96: 85.

diffidente, tenendoli a rispettosa distanza come dei maestri. A loro è tornato periodicamente¹¹.

L'incontro con Copeau – che resterà sempre per Cruciani una fonte continua di studio e ricerca – sta dunque alla radice della sua necessità di declinare in termini etici la sua ricerca storiografica. Un'esigenza che ricorre con frequenza nelle testimonianze su Cruciani e che Taviani precisa ulteriormente così:

È vero che Cruciani non ha avuto una naturale inclinazione al teatro. Ma ne ha sentito la vocazione. L'ha saputa ascoltare soprattutto quando era beffarda e contrastava con la tranquillità delle ortodossie in cui lui avrebbe goduto a credere. Quando dico «beffarda» penso soprattutto a Eugenio Barba.

Fabrizio Cruciani era un grande incassatore: non lasciava troppo trasparire gli effetti dei colpi subiti a teatro, lo choc, per esempio, di uno spettacolo come *Min Fars Hus*¹². Li assorbiva in una sua presa di posizione tetragona, da macigno sorridente, sicché quel che in altri si mutava in innamoramento ed euforia in lui diventava prestissimo etica, determinazione intellettuale, storiografia, insegnamento¹³.

Dunque nel parlare de *Lo spazio del teatro* e per rievocare quel modo sovversivo di pensare il teatro che ne sta alla base, Taviani sottolinea il peso e l'influenza che ha avuto per Cruciani l'incontro – sulla carta e in presenza – con questi suoi due maestri: Copeau e Barba. Seguire la traccia indicata da Taviani ci consente di mettere in rilievo uno dei nodi del pensiero storiografico di Cruciani: l'aver ereditato e applicato alle sue ricerche le indicazioni dei riformatori del teatro del Novecento. Come loro, anche lo storico pensa e racconta il teatro rifiutando le categorie preesistenti per allontanarsi dalla norma vigente. Così facendo accade che lo studio faccia proprie le inquietudini riformatrici della scena. Se l'una rifiuta lo *sta-*

¹¹ *Ivi*, p. 262.

¹² Si tratta dello spettacolo *La casa del padre* dell'Odin Teatret con l'adattamento e la regia di Eugenio Barba, andato in scena tra il 1972 e il 1974.

¹³ Ferdinando Taviani, *Lo spazio del teatro e Fabrizio*, cit., p. 262.

tus quo dominante imposto dall'istituzione – a livello spaziale è il teatro all'italiana definito da Cruciani come «il teatro che abbiamo in mente» – l'altro rigetta la prassi normativa – quella che separa rigidamente i campi del sapere – e va oltre gli ordinamenti temporali e spaziali di fatti ed eventi perché è necessario superare anche la storia del teatro che abbiamo in mente.

Alle radici del pensiero storiografico di Cruciani sta dunque l'aver stabilito un'identità, niente affatto scontata, tra la natura del teatro e quella degli studi, andando così a sancire l'esistenza di zone comuni tra la prassi e le categorie mentali dello storico e quelle degli artigiani del teatro. I due poli stabiliscono tra loro un rapporto di scambio da cui si genera un alimentarsi reciproco.

Il lascito della grande riforma che il teatro conosce nel XX secolo si riflette nei suoi studi in un modo di pensare il teatro che è problematico e interrogativo: la domanda intorno a cosa sia il teatro è sempre al centro della riflessione di Cruciani, in modi più o meno espliciti. Le sue pagine, pur nella solidità di tutti i sistemi di rimandi e riferimenti storici, culturali e artistici, malgrado la quantità di elenchi pieni di dati e di date, è come se si aprissero tutto il tempo verso un altro piano del discorso, che è il filo segreto, la traccia nascosta o sotterranea che l'autore continua a seguire e a rincorrere. Il cos'è il teatro, la ricerca del suo *ubi consistam* – per usare una delle espressioni ricorrenti di Cruciani – non è una domanda solo sua, ma è una sorta di comune ossessione che stringe in un vincolo di appartenenza i membri legati a un preciso ambiente di studi e di pratiche e che attraversa da sempre le pagine di «Teatro e Storia». Si può ricordare l'incipit del primo editoriale apparso nel numero zero del 1984: «Noi chiamiamo teatro ciò che viene fatto nel teatro o come teatro. E non ne sappiamo nulla di più, dati i limiti della cultura teatrale e le approssimazioni delle altre discipline al teatro». O ancora quanto ha scritto Mirella Schino, nell'introdurre l'annale 2017 della rivista dedicato a *Fantasma e fascismo*:

[...] è il teatro in sé a essere, ben prima che un'arte, luogo di collegamenti improbabili. Di tanto in tanto, nei momenti d'oro, la sua azione riesce a bloccare tutto l'agitarsi dei nostri pensieri e a farci letteralmente vedere qualcosa che non appartiene né a chi guarda né a chi agisce sul

palcoscenico. In alcuni libri e in alcuni racconti ho trovato una metafora bizzarra, ma utile: il teatro, ho letto qualche volta, ci permette di vedere qualcosa di più della somma delle azioni in scena. Oppure: ci permette di vedere fantasmi. Del resto, se così non fosse, perché occuparcene? È un dolore e una necessità¹⁴.

Questo comune modo problematico – concettualmente e linguisticamente – di pensare il teatro, lungi dal poter essere usato come un facile slogan contiene l'essenza del prendere posizione etico di cui ha scritto Taviani. In modo molto significativo e fortemente simbolico, il penultimo dei saggi pubblicati da Cruciani porta il titolo di quella sua definizione secondo cui il teatro e, quindi, il suo studio sono il «luogo dei possibili».

Nella storiografia il teatro mi sembra attuarsi e svelarsi sempre come «teatro e altro»: e in questa relazione dialettica (teatro e...: istanze rappresentative, bisogni espressivi, società, commercio, utopia, comportamenti, forme, visioni, letteratura, musica, arti plastiche e figurative, estetica, pedagogia, ecc.) ho sempre trovato la fascinazione e la ricchezza conoscitiva degli studi di teatro. Per questo il teatro, e gli studi di teatro, sono il luogo dialettico in cui convergono situazioni e problematiche diverse in sé e nella loro provenienza: il «luogo dei possibili»¹⁵.

Torniamo così al doppio moto delle idee di Cruciani. Se da una parte il teatro gli appare un territorio senza confini, un continente di cui è sterile tracciare il profilo o delineare il contorno – lo ribadisce con costanza nei suoi scritti al di là dell'argomento o dell'arco temporale di cui si sta occupando e ne fa uno dei fili rossi che li attraversa nel tempo – dall'altra non può smettere di interrogarsi sulla sua natura e descriverla. Un riverbero di questo duplice movimento si riflette anche in quella che Taviani ha definito «la sua specialità», ovvero

¹⁴ Mirella Schino, *Introduzione all'annale 2017. Fantasmi e fascismo*, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 7-20: 7.

¹⁵ Fabrizio Cruciani, *Il «luogo dei possibili»*, cit., p. 168.

...una scrittura scoscesa che sembra non sapere mai il teatro cosa sia e continuamente s'interroga sui suoi contorni. [...] A forza di idee puntute, di spaccare il capello, di piantar grane metodologiche in regioni storiche che sembravano poter stare in pace, a forza di concentrare l'attenzione su aspetti apparentemente laterali della storia, Cruciani ha rinnovato gli studi sul teatro rinascimentale ed ha creato una scuola per gli studi sul teatro novecentesco. Scrittura scoscesa vuol dire che contiene in sé l'energia delle certezze che si rompono e continuamente tentano di ricomporsi. Senza questa lotta contro un bisogno profondo di ortodossia il dubbio sarebbe inerte¹⁶.

Echi

A partire dal 1992, anno della sua morte, colleghi, amici, allievi e compagni di viaggio hanno scritto su Fabrizio Cruciani¹⁷ e sulla

¹⁶ Ferdinando Taviani, *Lo spazio del teatro e Fabrizio*, cit., p. 263.

¹⁷ Oltre al già nominato articolo pubblicato nell'ottobre del 1992 da Ferdinando Taviani su «Linea d'ombra» e al suo *Quei cenni famosi oltre la fiamma. Prefazione all'edizione italiana*, in Monique Borie, *Il teatro e il ritorno alle origini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994, pp. VII-XXXIX contenente un paragrafo dedicato a Cruciani, riporto qui – in ordine cronologico – i principali scritti su di lui apparsi in Italia, in volume e in rivista, e i diversi convegni universitari organizzati in sua memoria. Nel 1995 Claudio Meldolesi scrisse *Militante nella storia del teatro. Sugli ultimi studi di Fabrizio Cruciani*, come premessa a *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, cit., pp. 5-10. Nel n. 18 del 1996 di «Teatro e Storia» (p. 5) è apparsa *Una lettera da Port-Bou* indirizzata da Eugenio Barba a Fabrizio Cruciani. Del magistero di Cruciani – in particolare dei «suoi paradossi di battaglia, che col tempo si sono rivelati pacifiche verità» – si è occupato anche Franco Ruffini in *Stato d'invenzione e granelli di sabbia*, prefazione al suo volume *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Bari, Laterza, 2009, pp. VII-XIX.

Un primo convegno dedicato a Fabrizio Cruciani, intitolato “Problemi di Storiografia dello spettacolo”, è stato organizzato dall'ADUIT (Associazione docenti universitari italiani di Teatro) dall'11 al 12 novembre 1994 presso il Teatro La Soffitta di Bologna. Non vennero pubblicati atti, ma è da quell'occasione che è nato il saggio di Gerardo Guccini, *La lezione di Fabrizio Cruciani*, pubblicato in «Teatro e Storia», 17, 1995, pp. 319-326. Il convegno per il decennale della morte, organizzato tra le università di Bologna e di Ferrara dal 14 al 16 novembre 2002, ha prodotto un'ampia messe di saggi tutti pubblicati nel numero 7/8 di «Culture Teatrali», 2002/2003 che si presenta diviso nei campi di maggiore interesse di Cruciani (Novecento, Rinascimento e pubblicazioni periodiche). Il 2 ottobre del 2012 all'università La Sapienza di Roma

sua opera restituendone tanto il profilo di uno storico attento alla solidità scientifica delle sue ricerche, quanto quello di un pedagogo impegnato a trasmetterne sensi e valori. A lui sono state dedicate biblioteche e sale di lavoro nelle case di quei teatranti, sparsi nel mondo, con cui ebbe sempre un dialogo fertile e che così gli hanno espresso la loro riconoscenza. Come ha ricordato Claudio Meldolesi, la prossimità con le pratiche teatrali, «non ha “completato” la sua figura di studioso bensì ha squilibrato il suo sapere, al punto di costringerlo a più sovversivi progetti»¹⁸.

Nella sua corposa prefazione – *Quei cenni famosi oltre la fiamma*, pagine di estrema efficacia pensate in forma di dialogo a più voci – all’edizione italiana del volume di Monique Borie, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Ferdinando Taviani ha dedicato un paragrafo a Fabrizio Cruciani (*Sull’“agem” dello storico: nota a partire da Fabrizio Cruciani*) che aveva voluto che il libro venisse pubblicato in italiano e se ne era occupato. Si tratta di un libro, come molte delle fonti a cui si è fatto riferimento in questo intervento, ormai fuori commercio, malgrado la sua importanza e bellezza.

Nella sua nota Taviani riporta le voci di due studiose, Monique Borie e Mirella Schino, che restituiscono di Cruciani aspetti personali e professionali che aggiungono nuovi fili da seguire nella trama del nostro discorso.

Monique Borie m’ha scritto nel gennaio del ’93: «j’amerais, lorsque mon livre paraîtra, qu’il soit d’une manière dont je te laisse juge, dédié à Fabrizio. Ce n’est pas grand chose un nom tracé sur une page blanche mais peut-être cela prend-il un sens si ce même nom reste gravé dans le coeur».

Invidio la sua capacità d’usare con naturalezza l’immagine del nome inciso nel cuore. Un nome di storico si incide nel cuore – e non solo nella

vi è stata una giornata di studi dal titolo “Fabrizio Cruciani, militante nella storia del teatro”, in ricordo dello studioso a vent’anni dalla sua scomparsa. Nel corso della giornata, promossa da Luciano Mariti, Roberto Ciancarelli e Clelia Falletti e moderata da un comitato di giovani ricercatori, si svolsero alcune tavole rotonde con i contributi e gli interventi di circa quaranta esperti. Eugenio Barba, non potendovi prendere parte, invierà una lettera che, col titolo *Fabrizio*, è stata pubblicata in «Teatro e Storia», n. 33, 2012, pp. 379-380.

¹⁸ Claudio Meldolesi, *Militante nella storia del teatro*, cit. p. 7.

testa (per chi fa differenza tra i due) – quando incorpora nella lezione storiografica una presa di posizione e lascia intravedere non le fattezze biografiche dell'autore ma l'impronta del suo moto, ciò che i balinesi chiamano *agem* e Brecht *Haltung*: presa di posizione fisica ed etica¹⁹.

E poi, la voce di Mirella Schino, che allude con precisione a quella che è forse stata la dimensione più segreta della ricerca di Cruciani, quasi una corrente carsica che sembra scorrere in cerca dell'essenziale:

La cosa eccezionale di Fabrizio, quando guardava alla storia, era il bisogno e la chiarezza con cui individuava chi aveva cercato di andare al di là del teatro. Questo qualcosa di inafferrabile lui lo cercava con una sicurezza e un bisogno che gli facevano da traino interiore per tutto il lavoro sui libri²⁰.

L'urgenza dell'andare al di là del Teatro (la grafia maiuscola sta a indicare nella scrittura di Cruciani il riferimento all'istituzione teatrale che viene rifiutata come rifiuta la Storia a favore delle storie) e dell'uscirne fuori è una delle rotte che, con maggior insistenza, Fabrizio Cruciani ha individuato come cruciali nel percorso di Jacques Copeau. Oltre ad averne fatto uno degli osservatori privilegiati sull'opera del maestro francese, Cruciani ha indicato come in questa tensione ad andare oltre il Teatro vi sia una delle componenti essenziali di quella che ha chiamato la «“linea rossa”»²¹ del teatro del Novecento.

¹⁹ Ferdinando Taviani, *Quei cenni famosi oltre la fiamma*, cit., p. XII.

²⁰ *Ivi*, p. XIV. Si tratta di un frammento della presentazione di Mirella Schino della figura di Cruciani con cui si aprì l'ultima giornata di una riunione dell'ISTA, avvenuta nel maggio del 1993 presso la sede del Teatro Potlach di Fara Sabina. Intitolata *Drammaturgie parallele*, l'intera riunione venne dedicata a Cruciani.

²¹ L'espressione è contenuta in un biglietto spedito da Cruciani a Taviani il 15 ottobre del 1982 insieme con il saggio *In Theatrum Oratio* che comparirà come ultimo capitolo del volume del 1985 *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo* e che venne scritto in forma scherzosa come un calco dei primi brani del Manifesto di Marx ed Engels. Dell'esistenza del biglietto viene data notizia in calce al saggio nell'edizione rivista del volume apparsa nel 2006 [1995], a p. 184. Nella stessa pagina si dà conto di come, agli inizi degli anni Ottanta, Cruciani, Claudio Meldolesi, Franco Ruffini e Ferdinando Taviani si stessero accingendo a scrivere

Il teatro fuori dal teatro è il titolo di una lezione universitaria tenuta da Cruciani a Bologna il 28 aprile del 1982, all'interno di un seminario didattico sulla teatralizzazione dello spazio urbano, curato dalla cattedra di Istituzioni di regia del corso di laurea DAMS di Arnaldo Picchi²². È un'altra delle fonti che appartiene a quel patrimonio a rischio dispersione a cui ho già avuto modo di far riferimento. Tornano, in questa lezione, alcuni dei motivi ricorrenti e delle figure di riferimento del paesaggio teatrale novecentesco di Cruciani (Stanislavskij, Keržencev, Copeau), ma a rendere questo documento particolarmente importante è la lingua di lavoro che, per via dell'oralità, si apre a frequenti incursioni argomentative, diversamente da quanto avviene nella scrittura. È come se si entrasse nella dimensione laboratoriale, nell'officina del pensiero che, nel suo esporsi a voce scompone, segmenta e argomenta il ragionamento in modo differente. La lezione inizia così:

Se si affronta il problema del teatro per la strada – o del rapporto tra istituzione teatrale e teatro fuori da questa istituzione – in termini ristretti (se si intende cioè per teatro fuori dal teatro quello che viene fatto fisicamente in uno spazio diverso dal teatro), si ha l'impressione di fare un

un volume in collaborazione intitolato «Teoria dei Teatri». Dopo l'accettazione del progetto da parte dell'editore Laterza, gli autori stabilirono che il volume si sarebbe occupato degli aspetti istituzionali del teatro e si sarebbe chiamato «Pensare il teatro». In un'ultima fase gli autori decisero invece di non farne nulla ma di usare i materiali preparatori come materiale didattico "interno" (si veda in questo Dossier la nota 16 del saggio di Raffaella Di Tizio). Nel biglietto Cruciani scrive, tra l'altro, un passaggio che solleva questioni che interessano da vicino quest'intervento: «Per la Teoria dei Teatri posso scrivere della necessità degli argini negli studi per dar senso alla rottura, della unità e diversità di approccio ai diversi periodi e fenomeni, e soprattutto dell'uso della storia per la storia del teatro (con delle zone privilegiate, il Rinascimento e il '900). Si tratterebbe di tirare le ultime conseguenze dal "teatro epifita" e dalla "linea rossa" del teatro del '900, la scuola e la fuga dal Teatro verso situazioni separate (costanti che vanno oltre gli accettati ordinamenti e accostamenti di fatti nel '900). Li userei per parlare del rapporto tra storia e storiografia e della possibilità di una storia "globale" alla Braudel che includesse (soprattutto per il '900), la storiografia come possibilità della storia».

²² Il testo dell'intervento è stato pubblicato nel volume miscelaneo curato da Arnaldo Picchi, *La città viva. Materiali sulla teatralizzazione dello spazio urbano*, Bologna, CLUEB, 1983, pp. 206-224.

discorso più o meno alla moda; in realtà è il discorso di fondo del teatro del Novecento²³.

E così si chiude:

Se cominciamo a usare *tutto* il materiale che si ha a disposizione sul teatro, senza esclusioni, allora si può cominciare a capire che il teatro fuori dal teatro in realtà non è un fenomeno di esportazione all'aperto dei moduli linguistici dello spettacolo che si fa al chiuso ma che è il problema sostanziale, *centrale*, del teatro del Novecento. Contiene in sé la possibilità – da parte del teatro – di conquistarsi una cultura del teatro che esca fuori dal discorso dell'istituzione teatrale. E sarebbe sufficiente che questo punto di vista venisse accolto non come una verità ma come una posizione altrettanto parziale di quelle contro le quali ho parlato²⁴.

Naturalmente, tra l'attacco e la coda della lezione, il ragionamento di Cruciani si articola in modo complesso e il discorso segue molti altri rivoli. Però, la rotta del cammino continua a dettarla Jacques Copeau. In particolare, Cruciani si riferisce a un episodio, che gli studi tradizionali sul regista francese considererebbero minore, ma che nella logica da lui seguita è essenziale. Nel 1922 Copeau è ad Amsterdam dove si trova a dover fare una conferenza per sostenere un piccolo teatro olandese che lavora per la strada e con cui ha avuto rapporti in precedenza.

Questa è la nota che prepara per il suo intervento:

Quitter le théâtre *pour aller où?*

Dans l'église? Des curieux nous y suivraient. Non des croyants. A l'usine? Dans le palais des nouveaux riches? À la maison du peuple? Sur la place publique?

Peu importe le lieu pourvu que ceux qui s'y rassemblent aient besoin de nous écouter, que nous avons quelque chose à leur dire et à leur montrer, et ce lieu soit animé par la force de la vie dramatique contenue en nous.

²³ *Ivi*, p. 206.

²⁴ *Ivi*, p. 224.

Si nous ne savons pas où aller, allons dans la rue. Ayons le courage de montrer que notre art est sans asile, que nous ne connaissons plus notre raison d'être et ne savons plus de qui l'attendre. *A l'aventure* tant que nous n'aurons pas trouvé, pour y planter notre tente, le lieu dont nous pourrions dire: ici est notre dieu et notre pays²⁵.

Conclusioni in forma d'auspici

Nel rinvenire ciclico di certi nodi del pensiero, di determinate espressioni rivelatrici di una particolare *koinè* risiede uno dei possibili percorsi di lettura all'interno del corpus dell'opera di Fabrizio Cruciani. La messa in evidenza di una dinamica di rimandi e ritorni tra scritti diversi e la costruzione di strutture comparative tra oggetti di studio temporalmente, geograficamente e culturalmente differenti, rivela l'esistenza di un nucleo originario dal quale le sue indagini, in fondo, non si sono mai troppo allontanate. È lì che sembrano condensarsi valori e sensi che sostentano l'atteggiamento assunto nei confronti del suo mestiere di storico del teatro e la responsabilità pedagogica che sentì sempre fortemente, come ricordano molte delle testimonianze a lui dedicate.

Auspicio che questa mia prima ricognizione possa essere uno stimolo per tornare a diffondere quanto, della sua opera, è disseminato, tra riviste di difficile reperimento e volumi, ormai da molti anni, assenti dal mercato editoriale: perché si possano rinvenire altri percorsi di lettura e perché altre urgenze, memorie e domande possano prendere vita.

Insieme con le sue parole e le sue idee dovrebbero però tornare pure le discussioni, i cerchi concentrici, la dimensione dialettica e pedagogica di un'aula universitaria, i dubbi, le gioie di una scoperta, le corrispondenze, i dissidi e le scintille tra studiosi, i giochi di specchi e di riflessi delle loro ossessioni, quelle individuali come quelle comuni.

²⁵ Jacques Copeau, *Note de J.C. pour la conférence d'Amsterdam*, 31 janvier 1922, in Id., *Registres I Appels*, Paris, Gallimard, 1974, p. 274.

Tra i paesaggi che ho, sia pur molto rapidamente, tracciato in questo intervento c'è quel territorio che Cruciani non ha abitato da solo, ma che appartiene a un comune ambiente di studi che ci ha lasciato un patrimonio di conoscenze che è altrettanto a rischio dispersione, fitto com'è di saggi pubblicati in riviste che tra gli anni Settanta e Ottanta, in Italia, sono state un coacervo di scambi di saperi tra l'ambiente degli studi e le pratiche della scena. Penso, tra l'altro, a «Quaderni di Teatro, Rivista del Teatro regionale toscano» e a «Teatro Festival», curata dal festival internazionale del Teatro universitario di Parma e in cui c'è uno dei riverberi di un clima di grande fermento e turbolenza.

Seguendo le tracce delle idee di Cruciani abbiamo visto la storia procedere per salti. Mi auguro che a partire da questa prima indagine, sulla superficie del mare tornino a essere lanciate quelle pietre piatte che, saltando appunto sul pelo dell'acqua, possono arrivare lontano. Nella mia memoria non è solo un gioco dell'infanzia, ma evoca un passaggio del libro di Eugenio Barba, *La Canoa di carta*, che contiene un'indicazione molto bella per educarsi a coltivare quel pensiero dissidente, così caro all'ambiente delle pratiche e degli studi a cui ho appena fatto riferimento.

Un fisico cammina lungo la spiaggia e vede un bambino di cinque o sei anni che getta pietre piatte sul mare, cercando di farle balzellare. Ogni pietra non fa più d'uno o due salti. L'adulto, il fisico, si ricorda che anch'egli nella sua infanzia era molto bravo in quel gioco. Così mostra al bambino come si fa. Getta le pietre, una dopo l'altra, indicando come vadano tenute, con che inclinazione vadano lanciate, a quale altezza sul pelo dell'acqua. Tutte le pietre che l'adulto lancia fanno molti salti, sette, otto, persino dieci.

«Sì» – dice allora il bambino – «fanno molti salti. Ma non è questo che cercavo. Fanno cerchi tondi nell'acqua, mentre io voglio fare cerchi quadrati».

Conosciamo l'episodio perché il fisico Piet Hein stava recandosi in visita al vecchio Einstein, e perché Einstein reagì anch'egli in modo impreveduto quando il suo giovane amico gli raccontò l'incontro: «Faccia a quel bambino i miei complimenti, e gli dica che non se la prenda se i sassi non fanno cerchi quadrati nell'acqua. L'importante è pensare il pensiero»²⁶.

²⁶ Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia teatrale* [1993],

Ho aperto questo intervento rievocando l'immagine di un maestro per rinnovarne, al presente, la memoria e il lascito a partire da alcune schegge del suo pensiero che, in me, si sono andate muovendo secondo i principi della meccanica ondulatoria.

Prima di chiudere, però, vorrei ancora dire che avrei voluto saper scrivere anche dello stupore e della ferita, ovvero della grazia e della cura, di quando mentre si studia, il silenzio di una biblioteca è rotto dall'affannato rumore che fanno i nostri pensieri nel vedere precipitare, una dietro l'altra, ogni nostra presunta certezza. Non c'è altra via, si può solo ricominciare da capo: risalire la corrente e andare a cercare le proprie fonti. Questa, per me, è la tradizione a cui Fabrizio Cruciani appartiene, questo il suo aver preso posizione. Qui, sulla carta, vorrei ringraziarlo.

Bologna, il Mulino, 2004, pp. 139-140. In un passaggio della *Premessa* (p. 8) Barba ricorda così il ruolo svolto da Cruciani nella stesura di questo volume: «Colui che con la sua esigente gentilezza mi obbligò a restare a lungo seduto per comporre il libro fu Fabrizio Cruciani, mi estorse un impegno, mi legò a un contratto. La sua prima reazione, quando lesse il dattiloscritto, fu di compiacimento perché le note erano fatte con la dovuta precisione: “le ha fatte proprio come noi” disse di me ad un amico comune. Dicendo “noi” intendeva gli storici. Il dolore per la sua morte si sta lentamente trasformando in fierezza: sono fiero di lui».

Claudio Meldolesi

MILITANTE NELLA STORIA DEL TEATRO
SUGLI ULTIMI STUDI DI FABRIZIO CRUCIANI¹

Nel suo caso non si è trattato di una militanza codificata, come quella dei giornalisti, definiti militanti perché scrivono dal luogo degli eventi, o quella dei letterati, che sono chiamati così – ancora ce n'è qualcuno – perché leggono i testi alla Lukács o con altro engagement filosofico-politico. Cruciani è uno storico: sa pensare a distanza gli eventi, ed è un intellettuale rispettoso delle differenze ideologiche; la sua militanza è di tipo diverso; nasce dalla convinzione che la storia del teatro va socialmente e specificamente riscoperta, ed è disposto a scommettere la propria dignità accademica, che gli è riconosciuta oltre la cerchia dei teatrologi, sull'esistenza di più profonde ragioni negli spettacoli viventi. In tal senso, fin da quando comincia a trattare un tema, fa militanza: da quando inizia a selezionare le fonti letterarie o visive su cui imposterà la ricerca. L'imperativo delle profonde ragioni lo porta, infatti, a elaborare, a fare storia, senza limiti.

Sua "attrezzatura mentale" è un cantiere sempre in riallestimento, dove ogni nuova scoperta è subito messa all'opera per cercare ancora più a fondo, nel vissuto, con mirate trivellazioni. Nuove prospettive di esistenza, colte in stato di rappresentazione, sono la vera posta in gioco di Cruciani. Questo è il lato che continua a commuovere quando si leggono – sono ormai trent'anni che lo leggiamo – quelle sue pagine fitte, dove senti che il pensiero teme di lasciarsi andare alla "prosa", perché questa, nella sua latinità ammodernata, troppo spesso lo tradisce.

¹ Premessa al volume di Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)* [1995], a cura di Clelia Falletti e Ferdinando Taviani, Roma, Editoria e Spettacolo, 2006, pp. 5-10.

Col tempo ha cominciato a sciogliere la scrittura; lo ha fatto per coinvolgere di più gli studenti, non per rispetto del dettato accademico cui non credeva. Ci ha lasciato, così, in contesti meramente comunicativi, alcune frasi-concetti folgoranti, che nessuno di noi, suoi compagni di studi – nemmeno Taviani e Ruffini i nostri romanzieri – saprebbero coniare. C'è un segno antico nelle concentrazioni espositive di quel suo ragionare filosofico-storiografico-esistenziale, per cui la frase può risultare rozza, buttata via, ma è tale il rapporto fra la limpidezza della visione e la profondità percepita, che vi si possono scoprire illuminazioni di poesia, di una poesia “stramba”, come definì la propria scrittura Gustavo Modena, ora è un secolo e mezzo. Cruciani cercava tramite la scrittura, da esploratore rinchiuso nel suo studio-salotto, simile a quello dove l'amato Kant usava chiudersi fingendovi lo spazio del mondo.

Lì Cruciani usava dialogare con i suoi maestri sobillatori. Li pensava per coppie, Copeau e Stanislavskij, Raffaello e Gide, Dumas padre e Febvre, con l'aggiunta di un maestro vivente, Barba, Brook o altri, e di un quasi sconosciuto, che di rado sapevamo ritrovare nella nostra memoria: era il jolly sulle cui spalle Fabrizio amava fare il pedagogo, spiazzando l'interlocutore. Intendeva che la cultura non può essere racchiusa in un Pantheon, foss'anche aggiornato di continuo.

Nell'oscurità, prima condizione dello studio, interrogava i maestri. Copeau era la sua guida, il Virgilio dantesco da cui non si è mai staccato; mentre a Stanislavskij guardava nei momenti difficili, quando aveva bisogno di alimentarsi eticamente. Il suo Stanislavskij era il regista giunto allo stadio della sapienza, che si pensò come un cercatore di pepite: l'oro che lo sguardo quotidiano non distingue dal solito fango.

Raffaello incarnava, per lui, l'anima artigiana della somma bellezza, a differenza di Gide, l'artista nemico dell'irresponsabilità in arte. Sintomatica duplicità, che trovava rispondeva spiazzanti in Febvre, lo storico delle complessità individuali, e in Dumas, l'innamorato mai soddisfatto dell'avventura, compagno dei suoi personaggi. Infine, Barba, suo maestro di vita, come Copeau lo era dalla libreria, poteva far coppia con un [Maurice] Pottecher o un oscuro

anticipatore del Rinascimento o un artista latino-americano di grandezza umile.

Senza questo retroterra sarebbero inspiegabili gli originali approcci che le ricerche di Fabrizio Cruciani hanno realizzato, rivolgendosi ora al nuovo, ora all'antico, ora al metodo globale che trovava nel teatro campi di studio all'infinito; donde il suo "atteggiamento", fatto di rigorosi approcci e percorsi diversi da libro a libro. Le duplicità ispiratrici cui accennavamo l'hanno prima indotto a importanti aperture e riaperture, problematiche negli anni Settanta. Poi Cruciani ha avuto un'impennata, rivelandosi lui stesso maestro, fra i suoi maestri. Non è stato tale per noi, pur con le sue incompiutezze?

Alla vigilia della fondazione di «Teatro e Storia», di cui è di fatto direttore, questo esito lo porta a ridefinire e a rilanciare le istanze pedagogico-culturali di cui è figlio. A monte c'è stata la realizzazione del suo lavoro più complesso dal punto di vista storiografico: il premiato *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550* (Bulzoni), che è dell'83. E già prima era diventato proverbiale, non solo in Italia, il suo strabismo storiografico, capace di mettere in dialettica, quasi in gara, differenti riferimenti originari, come il teatro rinascimentale delle origini e il teatro di regia delle origini. La differenza del suo lavoro negli anni Ottanta sta nel fatto che, da allora, ha preso a distillare col proprio sapere, così vivamente assimilato, la *sua* storia teatrale, al contempo militante e di alta cultura.

Ciò ho voluto dire con il titolo di questo mio ricordo. Cruciani è riuscito dove gli storici del teatro non riescono: a farsi persona di una sua articolata storia di teatro, anche se purtroppo ha solo avuto il tempo di definirla concettualmente, come notomizzatore delle temporalità fondamentali del teatro moderno e contemporaneo.

Il rapporto passato-presente è così pulsante, nei suoi libri, da rovesciare i rapporti di conoscenza tradizionale. In Cruciani è il presente, la vita, l'immaginazione visiva in atto, il prius della ricerca. Proprio come Braudel raccomandava. Ma il presente per Fabrizio non ha solo denotato il tempo-luogo di responsabilizzazione dello storico: la cultura del presente l'ha fatto uscire di tanto in tanto dalla sua camera kantiana per studiare-capire insieme ai gruppi teatrali e all'ISTA, con Barba. Ciò lo ha portato alla rinascita culturale di cui

dicevamo e l'ha avviato-animato alle ricerche successive. Se la sua vita precedente aveva trovato adeguato compimento nel citato libro rinascimentale su Roma, la scienza dell'osservazione militante, da lui acquisita con l'Odin, gli ha aperto lo sguardo oltre la "storiografia". Non ha "completato" la sua figura di studioso – come si ritiene debba fare la pratica per chi studia – bensì ha squilibrato il suo sapere, al punto da costringerlo a più sovversivi progetti.

Con naturalezza *Lo spazio del teatro* (Laterza) arriva così a convincere, ereticamente, che gli attori devono occupare un centro dell'analisi, con sintomatico privilegiamento del teatro vivente su quello di pietra. Si veda il paragrafo *Lo spazio dei professionisti*: non c'è storia dell'habitat teatrale così organicamente legata alla vita degli uomini che l'abitano; e poiché l'iconografia tradizionale non prevede quasi mai la presenza umana, Cruciani coinvolge Ruzza per rompere la staticità dell'apparato visivo e disegnarvi dentro le dinamiche architettoniche in dialettica con quelle della recitazione. Anche l'iconografia, così, si fa scienza, ricordandoci che l'arte teatrale è, *in primis*, esperienza. Non solo: oltre tali chiarimenti che fittamente ne tessono la trama, la trattazione riconferisce antico valore euristico alle tecniche.

L'edificio è un *monumentum* fra gli altri della vita teatrale. È prezioso perché si è conservato, ma ciò non vuol dire che non contribuisca alla rimozione del fatto rappresentativo. Le sue mura non testimoniano del bisogno dell'artista di affrancarsi dalle bellezze architettoniche, per proseguire la sua ricerca del *graal* teatrale, del primo grido in pubblico sognato da Copeau.

Anzi, poiché la cultura è in quanto collega, l'atto di liberarsi dallo spazio codificato è da considerare costitutivo, anch'esso, dell'edificio. Le manifestazioni sorgive della teatralità sono anch'esse edificio: come il pre-cinema che si è sempre più rivelato cinema per sé. Non ci sono riproduzioni che possano oggettivare il demone del rapporto spettacolare, il cui luogo insostituibile è la scena della mente-corpo. L'edificio può tuttavia approssimarci all'eloquenza storica del luogo deputato. Così Cruciani ci ha insegnato a studiarlo.

Ri-vedendo un determinato luogo e gli apparati scenici tramandati, anche i più noti, Cruciani sovente è in grado di scoprirvi il detta-

glio che ne rivoluziona la lettura e apre prospettive generali. Così ha rivelato compatibili lo spazio all'inglese e quello all'italiana: la potenza in essi incorporata è analoga come in due fratelli diversamente geniali. Ci ha fatto spesso scoprire ciò che credevamo di conoscere, con effetto simile a quello degli spettacoli sorprendenti. E poiché ha sempre lavorato sui grandi fatti della storia teatrale, come non vedere in lui l'artefice di una, della nostra storia filosofica del teatro?

Ciò assomiglia Cruciani alla figura del Filosofo nel brechtiano *Acquisto dell'ottone*: l'uomo dall'intelligenza sempre in cerca, dubbioso di ogni sapere deduttivo, che scopre, perciò, ovunque volge lo sguardo. Qualche errore di valutazione e qualche angusta lettura possono sfuggirli nel travaglio della ricomprensione critica. Resta comunque fertile, intelligente, vasto quel volume itinerante. Passiamo a *Guide bibliografiche. Teatro*, realizzato con Nicola Savarese (Garzanti), consuntivo di prima mano della cultura teatrale attiva, proveniente da ogni viva tangenza della scena e del libro. Queste sue opere, del '92, e del '91, convogliano una vita di studi e dieci anni di lavori orientativi, di abbozzi in forma di dispense per gli studenti, di articoli di prova. Il corpus della Guida-Garzanti era uscito nel dicembre dell'84 come preprint autofinanziato (in verità, numero 1) della rivista «Teatro e Storia», che sarebbe nata ufficialmente due anni più tardi. Con impegno incredibile – per dirla con l'aggettivo a lui caro – Cruciani ha progettato, misurato, smontato e rimontato questi libri di base per gli studi a venire. Solo gli ingenui hanno pensato che per sbadataggine non vi fossero menzionati i loro lavori. Cruciani, non amando la logica del Pantheon, ha ricordato a futura memoria le sue opzioni che, d'altronde, sempre più si sono avvalorate nei nostri anni.

C'è poi un terzo libro uscito nel periodo, nell'89. Ed è questo lavoro, fatto con modestia per i compagni-artisti e pubblicato dal Teatro Tascabile di Bergamo, che ci restituisce l'immagine più viva di Fabrizio Cruciani – nostro coetaneo e maestro: *Promemoria del teatro di strada*, scritto con Clelia Falletti. La concordanza del sapere e del militare, qui più evidente, è tuttavia intimamente simile a quella dei due libri “pubblici” prima ricordati. Non a caso qui la voce di Cruciani si fa spesso sottile e forte, come quella dell'artista, sicché sembra cadere la soluzione di continuità fra le sue parole e

quelle di Renzo Vescovi che il libro ospita. Dice Vescovi: se «i teatri obbligano con la durezza della pietra», e per la lontananza dai loggioni, a rapporti alienati, se lo spettacolo è ridotto a una lettura ad alta voce di «qualche Oscar classico alla platea dei cioccolatini, una delle soluzioni è certo quella di uscirne.

Così è nato il teatro di strada [...] Nella strada crogiuolo obbligato della comunità, si trovano a passare i pubblici separati e quelli sotto il livello. Massaie e commercialisti, adolescenti e nonne, lettori di saggistica e analfabeti. Possono fermarsi o andarsene (nessuna cambiale d'abbonamento li garrota psicologicamente alla poltrona)». Il popolo della TV «qui forse per la prima volta [...] avrà un incontro con un fenomeno teatrale»: con quegli attori che «suonano dai campanili» o «si scontrano sui trampoli». Il ragionare stringente di Cruciani si riassume in questa pulsante fenomenologia e riesce a coniugarla con percezioni poetiche alte. Viene in mente Baudelaire: «La cosa più bella del teatro» egli osservò «sono i lampadari: ma proviamo a uscirne [...] a riveder le stelle».

Il nesso delle stelle con il teatro in vita toccava Fabrizio, uomo generoso e utopista come nessun altro fra i teatrologi. Perciò, forse, voleva dedicarsi al teatro romantico. Ma non ha lasciato tracce o sentimenti di questa sua inclinazione per pudore. Certo ammirava l'utopia anti-barocca di Modena, che pensò il teatro-vita in due spazi «bislacchi»: «sotto la volta del cielo» africano, fra i «bedoini» dove Brook avrebbe trovato la sua scena antropologica, e «negli spazi oltre la luna», fra le stelle: le stelle care a Fabrizio, come al figlio astronomo.

[*Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*], dell'85 (Firenze, Sansoni), ha aperto la strada ai tre lavori prima ricordati. Cruciani stesso l'ha così presentato nella sua *Guida*: uno studio che «connette la riforma del teatro, il lavoro dei registi e questa realtà molteplice della presenza del teatro nella società» (p. 213). Libro d'avvio, esso coglie nel segno mostrando ancora aperte, apertissime le convinzioni della nostra «civiltà teatrale», benché normalmente ridotte a formule approssimative. Varie meraviglie Cruciani può così sfiorare con il suo metodo di ricongiunzione analitica dell'alto e del basso.

E può trasmettere altre possibilità di ricerca agli studiosi «che verranno», purché capaci di meravigliarsi.

Raffaella Di Tizio

LA FIDUCIA NEL DISORDINE
CONSIDERAZIONI SULLA STORIOGRAFIA
DI CLAUDIO MELDOLESI

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

Teatro e militanza

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

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

sua maturazione umana e di studioso. Dopo il denso impegno storico-documentario de *Gli Sticotti. Comici italiani nei teatri d'Europa del Settecento* (Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1969), tratto dalla sua tesi di laurea con Giovanni Macchia, dopo l'approfondimento su Gustavo Modena, l'attore patriota capostipite dei Grandi attori dell'Ottocento italiano (*Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971), e appena dopo *Spettacolo feudale in Sicilia* (Palermo, Flaccovio, 1973), Meldolesi figurò come autore di un testo che è quasi un lungo opuscolo, un volume senza alcun valore dal punto di vista accademico, eppure forse «il più nobile» – così lo ha definito Ferdinando Taviani – dei suoi «libri difficili»². *Rapporto con la Lip. 82 operai raccontano* (Milano, Lavoro Liberato, 1974), di Claudio Meldolesi, è una ricostruzione a caldo dell'esperienza di autogestione operaia di una fabbrica di orologi francese, a Besançon. Una raccolta di testimonianze per ricostruire le modalità di un'efficace pratica di «contropotere» che aveva «attirato l'attenzione di tutto il mondo»³, ma che era stata mal raccontata dalla stampa italiana. La trattativa infine avviata con il governo era stata descritta dai giornali nostrani «come una sconfitta operaia»: Meldolesi, stupito, aprì il racconto del suo ritorno sul posto per verificare i fatti con una nota massima di Mao Tse Tung, «Senza inchiesta non si ha diritto di parola»⁴. Erano gli anni della sua militanza politica, quando, giovane proveniente da una famiglia di considerevole livello, formatosi contemporaneamente alla facoltà di lettere e all'Accademia d'arte drammatica “Silvio d'Amico”, dopo aver chiuso, nel '68, l'esperienza dell'autogestito Teatro Scelta⁵, dette all'attivismo le sue migliori energie. Dopo il '75, nella fase del riflusso, lo storico avrebbe attraversato i territori della scena con una non diversa tensione etica: lo stesso interesse

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

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

⁴ *Ivi*, p. 242.

⁵ Con, tra gli altri, Carlo Cecchi e Gian Maria Volonté.

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

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

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

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

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

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

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

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

va anche Fabrizio Cruciani e Ferdinando Taviani⁹): l'attore Leo de Berardinis¹⁰.

Pensare l'attore

Nel progettare le riflessioni, simili e divergenti, di questi saggi pensati dialoganti, abbiamo provato a darci alcuni punti fermi. Una delle domande era come Fabrizio Cruciani e Claudio Meldolesi fossero stati raccontati. Rimandando per il secondo alla bibliografia della voce biografica citata in apertura¹¹, ci si soffermerà qui soprattutto sul suo *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino e Ferdinando Taviani (Roma, Bulzoni, 2013): altro libro postumo, costruito da chi ben lo conosceva come una speciale porta d'accesso al suo pensiero.

Pensare l'attore raccoglie alcuni dei saggi che Meldolesi aveva scritto negli anni Ottanta. Scelti per colmare l'assenza di un volume da lui stesso immaginato – una raccolta dei suoi studi sull'attore – sono presentati senza sudditanza alla cronologia, in un ordine, si direbbe leggendo la presentazione di Ferdinando Taviani (*Il gesto del riguardo*), quasi casuale¹². Eppure il libro sembra costruito per evidenziare la presenza di un preciso filo rosso: la necessità di un

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

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

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

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

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

E se i primi due capitoli – *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese* e *La rivoluzione degli artisti e il terzo «Théâtre Italien»*¹³ – conducono immediatamente nel vivo di precise analisi storiografiche, e il terzo (*La microsocietà degli attori. Una storia dei tre secoli e più*)¹⁴ appare come più generale approfondimento e spiegazione della specifica natura del rapporto tra attori e società, e del debito della storiografia di Meldolesi con la scuola delle *Annales* (in particolare con Fernand Braudel), il quarto è un definitivo chiarimento della scelta di campo sottintesa a ognuna di queste pagine, di quelle lette come di quante seguiranno. Dato che si sta utilizzando il libro come porta per capire, si partirà di qui (seguendo d'altronde la proposta che la stessa premessa fa al lettore, di saltare liberamente tra i capitoli¹⁵: un invito a perdersi, cioè ad attraversarne le pagine con la stessa attenzione con cui si percorrerebbe un labirinto).

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

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

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

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

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

torica»¹⁷: studiando a partire da ciò che rimane – il testo, o le testimonianze del pubblico – ha descritto l'attore come un «mediatore» tra opere e spettatori, omettendo di considerare tra le fonti il suo specifico punto di vista¹⁸. Attore mutilato, quindi, perché inserito in cornici non sue, osservato da prospettive esterne alla sua arte, e giudicato in base a scale di valori estranee alla sua cultura specifica. Vista la natura del problema, conclude Meldolesi, non sarà sufficiente un «adeguamento critico» dei vecchi percorsi storiografici: occorrerà ricominciare daccapo, dal ribaltamento del punto di vista, considerando la storia dell'attore una disciplina «in via di fondazione», allargandone la base materiale, accettando il disordine della sua frammentarietà, riscoprendola come «storia difficile». Una scelta in sintonia con le premesse teoriche degli altri studiosi fondatori di «Teatro e Storia», che Raimondo Guarino ha sintetizzato nel comune «movimento di ritorno dal terreno [delle scoperte empiriche] all'archivio, alla biblioteca, all'obiezione critica verso la gerarchia delle conoscenze» alimentato dal legame con le ricerche pratiche dell'ISTA¹⁹, nel contesto del ribaltamento dei saperi dei primi anni Settanta, e in stretto rapporto con «la nuova storia [che] virava sugli oggetti minori e nascosti della microstoria»²⁰, sancendo la legittimità e la necessità di rivalutare esperienze umane apparentemente marginali.

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

¹⁷ *Ivi*, pp. 80-81.

¹⁸ Cfr. *ivi*, p. 79.

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

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

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

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

In sintesi sono qui espresse modalità di ragionamento che nutrono tutta la storiografia di Meldolesi. Non sarà allora superfluo evocare di nuovo il suo muovere dal punto di vista attorico anche sul terreno personale, per aver iniziato lo studio del teatro come allievo d'Accademia (non avendo potuto, per età, frequentare i corsi di regia), mentre contemporaneamente seguiva i corsi di lettere e filosofia sotto la guida di Macchia. Posizione indirettamente rivendicata al momento di ricordare un altro suo maestro, Ludovico Zorzi, quando collegò il peso della sua eredità storiografica – il mutamento di «atteggiamento ideologico»²⁴ della “nuova storia” teatrale – alla sua esperienza giovanile con Gianfranco De Bosio al Teatro dell'Università di Padova. «Il nuovo storico teatrale», scrisse allora, «è un rinventore dei territori del teatro e viene da un rapporto di parentela coi teatranti»²⁵. Una parentela non necessariamente nata sul terreno di una personale pratica, ma strettamente connessa alla posizione da cui si sceglie di osservare e studiare il teatro²⁶.

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

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

²³ *Ibidem*.

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

²⁵ *Ivi*, p. 47.

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

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

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

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

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

²⁹ Ferdinando Taviani, *Il gesto del riguardo*, cit., p. XX.

teatro italiano dell'arte di piacere comincia il suo racconto dalla fine, dalla «infamante serrata del primo Théâtre Italien (1697)» che fece disperdere gli attori italiani immigrati: segue le storie di singole persone, mostrando le generali astuzie e difficoltà di una «gestione scenica di frontiera», giocata tra il rischio dell'eccessiva diversità e della troppa identificazione, dello scivolare dall'«arte» alla «smania di piacere»³⁰. È un esempio di una storiografia spinta al di là dei luoghi di canonico interesse, curiosa dei momenti di passaggio e indeterminazione. Prospettiva trasversale in Meldolesi, applicabile tanto alle epoche storiche quanto alle persone studiate, spesso soggetti rimasti al margine del teatro ufficialmente riconosciuto, come Vito Pandolfi, o alla più generale attenzione a descrivere tutto lo spettro del teatrale, tutti i suoi momenti vivi – si vedano i suoi studi sul teatro in carcere, volti forse, ancor più che ad «affermarne il diritto di cittadinanza»³¹, a dimostrare il *plusvalore* dell'espressività teatrale che spezzi gli schemi imposti alla persona dai meccanicismi delle «istituzioni totali» (Goffman)³². Non concretizzata dalle lotte sessantottesche, la diversa società possibile ebbe con evidenza, per Meldolesi, la sua patria nel teatro, ogni volta che si dimostrasse luogo di realizzazione di quell'«utopia concreta» di Ernst Bloch che spesso indicò come orizzonte della scena³³. Teatro come «luogo dei possibili», diceva similmente e diversamente Cruciani³⁴, che pure aveva offerto, con gli studi «sugli stati di “costringimento” valorizzati da Copeau»³⁵, la chiave per dimostrare il “teatro di interazioni

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

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

³² Cfr. Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione*, cit., pp. 46-48.

³³ Cfr. *ivi*, p. 46.

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

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

sociali” (come Meldolesi stesso lo definì³⁶) affine al teatro vero e proprio³⁷.

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

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

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

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

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

³⁹ *Ivi*, p. 178.

⁴⁰ Raimondo Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi*, cit., p. 56.

importanza. La storia del teatro del romanzo, immaginata sul presupposto (di Carrière) che «il teatro drammatico è “realtà”, partecipe di essa e, perciò, riformulabile», si presenta come «uno studio d’apertura» per una «storia difficile e senza mappe»⁴¹: il tentativo (in connessione con la «capacità della scena di alimentare anche in incognito diverse scritture», indicata da Giovanni Macchia⁴²) di spingere lo sguardo oltre il limite di quanto già chiaramente visibile.

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

La fiducia nel disordine

La “fiducia nel disordine” è quella mancata, per Meldolesi, ai sociologi che avevano studiato la memorialistica degli attori, traendo dal loro conformarsi ai «desideri collettivi» definizioni illusoriamente sistematiche⁴³: scrisse che occorre trovare un diverso punto di osservazione, più «radente ai fenomeni», accettando «la simultaneità delle tracce e dei giudizi»⁴⁴. Con esigenze simili Cruciani, egualmente richiamandosi alle «definizioni storico-generalì elaborate dalle “Annales”»⁴⁵, descrisse la storiografia

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

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

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

⁴⁴ *Ibidem*.

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

teatrale dividendola in due campi ben distinti: quella fondata su «una estetica normativa», che organizza il sapere in funzione di un «“modello”, determinando così le varianti come anomalie, eccezioni», e quella storicistica e fenomenologica «che costruisce i “modelli” in base agli eventi, con ottica pluralistica»⁴⁶. È chiaro che si sta parlando di valori, discussioni e prese di posizione comuni a un preciso ambiente di studi⁴⁷, anche se declinate su percorsi personali (Meldolesi fu per esempio meno coinvolto nelle vicende dell’ISTA), e anche se le strade, poi, in parte si divisero. Per Meldolesi partire dal basso, dalla concretezza delle pratiche, volle dire accettare la complessità e irriducibilità dei fenomeni come essenza del racconto storiografico⁴⁸, e si tradusse in una particolare modalità del porsi in ascolto dei teatranti, presenti o del passato. Come quando derivò la possibilità storiografica di un accostamento, apparentemente stridente, tra Eleonora Duse e gli artisti del teatro contemporaneo (tramite la categoria, usata per l’attrice da Mario Apollonio, di «attore artista») rifacendosi alle esperienze di Leo de Berardinis, che nella sua ricerca sulla molteplicità delle forme del sapere teatrale aveva «creato i ponti più audaci fra le avventure sceniche del nostro passato, educandoci a ricordarle»⁴⁹. Parallelismo, quello tra scena e modalità di pensiero, valido anche

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

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

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

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

sul fronte metodologico: come il linguaggio degli «attori artisti» si oppone all’“antilingua recitativa”, così lo storico che dia fiducia all’attore, assumendone il punto di vista, si oppone a un’“anti-storia” costruita omettendo i fenomeni in nome di più semplici sistematizzazioni⁵⁰. Di questo genere è l’avventura gnoseologica del citato “teatro nel romanzo”, complessa anche perché, come l’autore avverte, «si sta parlando di pratiche»⁵¹, e della stessa origine sono le esplorazioni di sconfinamento disciplinare verso le scienze umane, che Meldolesi dimostrò egualmente attraversabili col “senno della scena”⁵².

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

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

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

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

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

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

della vita. Il pensiero del teatro ha bisogno di effervescenze ideologiche, non di irrigidimenti nell'ideologia⁵³.

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

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

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

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

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

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

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

Oltre ai vocaboli, come ha efficacemente indicato Gerardo Guccini⁶⁰, anche i volumi di Claudio Meldolesi si strutturano sulla necessità di rendere dicibile (quindi visibile) il disordine: la loro forma deriva dall'andamento della ricerca e dalla natura dei materiali raccolti, cosa evidente, oltre che nei *Fondamenti*, nel citato *Su un comico in rivolta*, e apertamente dichiarata in *Brecht regista*, introdotto parlando – oltre che dell'intento di capovolgere l'immagine canonica e statica di Brecht, partendo dalle incoerenze della sua ultima fase di lavoro – della volontà degli autori di «mantenere una corrispondenza fra la ricerca svolta e l'architettura del libro»⁶¹.

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

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

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

⁶¹ Claudio Meldolesi, Laura Olivi, *Brecht regista*, cit., p. 9.

Le pagine di *Fondamenti*, così dense di dettagli, di dati e di prospettive d'analisi, non definiscono una mappa di orientamento, ma aprono un territorio ricco di porte, indicazioni di strade e chiavi per pensare. È un punto che ha a che fare anche con i tratti caratteristici di una scrittura che Meldolesi stesso definì negli ultimi anni «un *tro-bar clus*», e che Taviani ha descritto come «un modo di rivolgersi a coloro che cercano le chiavi adatte per aprire certe porte, le loro»⁶². A livello tematico, la volontà di non sfuggire alle difficoltà, rendendole anzi evidenti e eloquenti (parte, ha notato ancora Taviani, del rispetto dato all'argomento di studio⁶³), si tradusse tanto nell'interesse per pratiche di non semplice definizione, come la *dramaturgie*⁶⁴, quanto nell'esigenza di far storia non solo della superficie dei risultati, ma anche delle energie rimaste inesprese, o non comprese (spinta conoscitiva che dette vita al citato *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spreca-te dal teatro italiano*, libro che non cessa di porre precise domande sui condizionamenti di sempre rinnovantesi “metafisiche dei valori”).

Ri-pensare

Il disordine, in teatro, ha un preciso valore conoscitivo, di ampliamento delle possibilità espressive⁶⁵: nella storiografia può tradursi nell'imparare a diffidare delle certezze acquisite, anche delle proprie.

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

⁶² Ferdinando Taviani, *Il gesto del riguardo*, cit., p. XIX.

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

⁶⁴ Cfr. Claudio Meldolesi, Renata M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg*, cit.

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

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

Cosa giustissima, ma è vero anche il contrario: che il pensiero che muove quegli argomenti è continuamente messo in vista e rivelato, come se il chimico ci tenesse a mostrare, insieme ai risultati, il suo reagente. Questione connessa a quella del rispetto che Meldolesi offre non solo all'attore, al teatro come fonte materiale di conoscenza, ma anche al lettore, mai trascinato in ragionamenti senza contraddittorio. I cambi di rotta sono a vista, dichiarati i passaggi in cui la teoria viene posta a cartina tornasole dei fatti, per mostrarli sotto nuovi aspetti⁶⁷. Rendendo evidente la propria prospettiva, queste analisi rivelano la parzialità di altri resoconti, solo apparentemente oggettivi. Nella pratica come nel suo racconto, «il sistema teatrale di per sé [...] tende a uniformare le modalità espressive premiando il valore diffuso»⁶⁸: per questo, per demistificare un modo di far storia che cancella l'esperienza e il valore del singolo, è importante saper porsi a fianco delle eccedenze, delle esperienze marginali, dei movimenti di «fuoriuscita»⁶⁹.

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

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

⁶⁸ Claudio Meldolesi, Laura Olivi, *Brecht regista*, cit., p. 64.

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

(si vedano *Il lavoro del dramaturg*⁷⁰, insieme analisi pionieristica e invito a ulteriori incursioni; o la già evocata categoria di “invenzioni sprecate”, costruita per mostrare, accanto alla storia delle «certezze vincenti»⁷¹, quella delle possibilità negate, o degli aspetti lasciati al margine di esperienze di successo come prezzo del loro riconoscimento). Il movimento è davvero caratteristica evidente della sua scrittura. Anche dove sembra classificare esperienze e categorie artistiche – come nelle fortunate definizioni delle fasi di stile attoriale nelle prime pagine dei *Fondamenti del teatro italiano* – Meldolesi sta in realtà mettendo in moto e spezzando precedenti immagini, lontane dalla concretezza teatrale, per rendere evidente la molteplicità delle esperienze. Ritenendo necessaria una continua rottura delle cristallizzazioni, si fece, come storico, costruttore di controimmagini⁷².

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

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

⁷¹ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 374 nota.

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

⁷³ Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, cit., pp. 82-83.

loro; allo storico è ora necessaria una precisa scelta di orientamento: considerare che la storia dell'attore esiste, e ripartire da quanto è stato fatto con le dovute correzioni e integrazioni, o misurarsi con una storia ancora da fondare nei suoi strumenti e nei suoi oggetti di analisi, sulla base di tutt'un'altra prospettiva⁷⁴. A partire da queste basi, *Pensare l'attore* supera la dimensione di un insieme frammentario di scritti, presentandosi come un ben congegnato discorso. Ma questo testo "parla" anche per i suoi ritorni tematici e argomentativi: fatto che avvalora una sensazione più generale, che l'intera opera di Meldolesi sia leggibile come un tutt'uno, e non solo per la precisa prospettiva storiografica – la scelta militante di porsi dalla parte dei produttori teatrali – che ne è alla base. I temi delle sue ricerche si intrecciano e si intersecano al punto che i suoi libri e saggi possono essere letti come un'ininterrotta opera sul teatro e sul modo di raccontarne la storia. Si pensi al ritorno di alcune figure chiave, storiche, come Gustavo Modena, o contemporanee, come Leo de Berardinis, nel confronto fertile con il teatro in vita.

Alle diverse ricorrenze della figura di Modena, già approfondite da Laura Mariani⁷⁵, si può aggiungere il suo essere assunto come rivelatore punto di riferimento in *Dario Fo il bufalo bambino*, nell'indagine sul rapporto possibile tra teatro e rivoluzione. Meldolesi notò la somiglianza dell'uso della comicità, e insieme l'opposta direzione delle due «storie di classe»: costruttore della fase matura «del teatro borghese», «quando gli avvenimenti politici chiedevano un impegno diretto, Modena, per andare a combattere chiudeva il teatro, che era un tempio per lui»; distruttore del teatro della bor-

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

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

ghesia negli anni della contestazione, Fo «in quei casi, recita più di prima, sul campo; il tempio è profanato»⁷⁶. L'analisi di Modena come “comico in rivolta” nutre così lo studio dedicato a Fo (ma si potrebbero individuare anche influenze indirette, come l'impronta modeniana del dialogo che Meldolesi scrisse, nel 2003, per riflettere sul senso di studiare e insegnare al DAMS, identificandone «la posta in gioco» nel «diritto delle arti non (solo) verbali a collaborare per un attuale umanesimo»⁷⁷). Fa parte della qualità di storico di Claudio Meldolesi il non accontentarsi, il continuare a movimentare le analisi e le idee⁷⁸. Le personalità indagate diventano costanti interlocutori del pensiero storiografico; i percorsi svolti tornano per orientare le successivi indagini, o riemergono perché lo studio presente ne ha rivelato improvvisamente un nuovo aspetto⁷⁹: come a dire che la ricerca è un susseguirsi di ipotesi e scoperte che mai si può dire concluso, e di cui libri e articoli non possono che mostrare una fase. Anche per questo, e con tensione pedagogica, in tutti i lavori di Mel-

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

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

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

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

dolesi sono rintracciabili aperture problematiche al futuro, a quanto non è ancora stato raccontato, a ulteriori strade possibili⁸⁰.

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

A rendere possibile una simile «emancipazione del sapere teatrale», ha notato Guarino, è stata anche la messa in discussione delle gerarchie tra i saperi messa in moto, negli anni Sessanta, dagli studi di Foucault⁸². Da quest'epoca di fecondo disordine Meldolesi derivò l'interesse per gli sconfinamenti, i momenti liminari e di passaggio, l'esigenza di rompere le visioni uniche, moltiplicando le prospettive. Si era pensato, in origine, di partire da qui, andando alla ricerca delle connessioni profonde tra il pensiero di Meldolesi e il movimento di idee del Sessantotto: era però un'evidenza da lui stesso argomentata⁸³ e già approfondita da studi specifici. Più utile è sembrato interrogarsi su quello che rimane.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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