



### RECENSIONE

Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013.

di Samantha Marenzi

*Pensare l'attore* è uno strumento per pensare lo storico del teatro. Il volume, che raccoglie nove saggi di Meldolesi pubblicati tra il 1979 e il 2001 (per la maggior parte scritti negli anni Ottanta), mostra continuamente i diversi strati che compongono il lavoro dello storico. Mostra i contenuti e le prospettive da cui sono osservati, determina l'oggetto degli studi e le strategie per farlo parlare nella sua lingua propria, in dialogo col linguaggio dell'autore. Sembra di poter cogliere, insieme alle tecniche e ai saperi degli artisti della scena, il movimento del pensiero dello studioso, il modo in cui attraversa le zone scivolose, quelle fertili, quelle desolate.

Nove saggi. Nove territori tematici che costituiscono lo sfondo di un oggetto di studio ricollocato al centro dei processi storici, l'attore. Nove interventi autonomi e insieme organici, che acquistano grande forza nella lettura d'insieme. Alcuni di questi fanno emergere delle isole semi-sommerse nel panorama degli studi, dimostrando la loro attualità e consegnando agli studiosi di oggi la mappa di una miniera. Perché quando l'attore prende il centro della scena dell'osservazione storica il teatro si spoglia dei settorialismi disciplinari e dei saperi di superficie, rigenera le sue fonti, si rifà attivo, concreto, vivo.

Seguendo il montaggio dei curatori, ad aprire *Pensare l'attore* sono due interventi sulla presenza dei comici italiani a Parigi, sulle loro reazioni alle crisi e ai cambiamenti, sul dialogo tra la società e le diverse generazioni di comunità teatrali che hanno reinventato la loro "arte di piacere". Ne *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese* (1988) Meldolesi osserva quegli attori ciclicamente detronizzati, le loro strategie di seduzione del pubblico, l'esuberanza che portano nel secolo dei lumi e che svela il contrasto tra istituzione teatrale e autonomia artistica. Il teatro degli italiani giunge alla fusione con la lirica dell'Opéra Comique (1762) forte di una lunga esperienza di coabitazioni e coesistenze di generi. Il conflitto tra arte drammatica e teatro musicale, che trova il suo momento simbolico in quella fusione, più che mostrare una successione di generi rivela un processo di lunga durata, che eredita l'eclettismo seicentesco e attraverserà, con forme e



protagonismi nuovi, il teatro dell'Ottocento.

Il secondo saggio, *La rivoluzione degli artisti e il terzo "théâtre italien"*, stringe il campo al rapporto tra attori e politica nella Rivoluzione Francese. Il destino tragico dei teatranti che hanno aderito alla rivoluzione, l'abilità degli attori a orientare le sensibilità collettive o di usare il loro carisma per creare uomini-simbolo utili all'immaginario rivoluzionario. E la capacità di alcuni di valorizzare la propria marginalità rivendicando, del teatro, la forza di saper stare con relativa autonomia all'interno dei processi storici. Ange Lazzari, che alla convinzione rivoluzionaria ha fatto indossare la vecchia maschera di Arlecchino, Auguste Vestris, che abita, senza conciliarla, la spaccatura tra la danza accademica e la natura sociale della rivoluzione, Claude Ruggieri, maestro dei fuochi d'artificio: un piacere aristocratico che diventa il grande spettacolo delle nuove celebrazioni. I Ruggieri, insieme ai maestri del teatro equestre Franconi, sono gli esempi di un teatro che sostituendo la fantasia alle istanze educative, lavorando sulle convenzioni teatrali e non sugli aspetti tematici, riesce a rappresentare la rivoluzione sfuggendo ai suoi aspetti contingenti, e apre la strada alla scena musicale, quel "terzo teatro" degli italiani a Parigi che si stacca dalle due generazioni precedenti a prevalenza drammatica.

I due saggi che seguono sono lo sdoppiamento, all'interno del libro, dei due livelli di lavoro: la compresenza, e contemporaneità, dell'oggetto e dello sguardo. Sono due interventi metodologici.

*La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* (1984), la cui importanza negli studi teatrali ha riverberato in approfondimenti più recenti (Guarino, 2010), si apre sull'omissione delle fonti attoriche nel catalogo della storia generale, omissione colpevole o involontaria, che induce l'autore ad aprire un confronto coi rinnovatori del metodo storico, in particolare Febvre e Braudel, spostando il teatro dalla sua nicchia disciplinare e osservando l'attore come figura capace di dilatare il senso del vivere normale, caratterizzata da una asimmetria rispetto ai livelli di cultura del suo tempo. Meldolesi assume l'intuizione di Ferdinando Taviani di una microsocietà attoriale comprensiva di realtà differenti tra loro, metà interna e metà esterna alla società, che con questa stabilisce rapporti sempre diversi. L'attore, il cui studio permette di approfondire la conoscenza dei livelli intermedi tra civiltà materiale e sensibilità sociali, agisce su tre tempi storici: quello brevissimo degli spettacoli (spesso ritenuto l'unico), quello più lento e collettivo della produzione, e quello lunghissimo delle abilità che costituiscono il patrimonio dei saperi di cui è impossibile determinare



l'origine. La nascita, nel Seicento, della professionalità attoriale, sollecita una domanda sulle istanze collettive che l'hanno determinata, aprendo sotto le mani dello storico i pieni e i vuoti del contatto tra l'uomo della società moderna e quell'uomo simile all'uomo capace di padroneggiare le emozioni, di fornire uno specchio che non riflette mai un'immagine univoca, e di attraversare la storia con ritardi e anticipazioni, al fianco dello spettatore con cui mai si identifica del tutto.

*L'attore le sue fonti e i suoi orizzonti* (1989) estende la riflessione ai quattro livelli su cui l'attore agisce: quello delle immagini esterne (gli spettacoli), quello delle immagini intime (le risorse), il livello delle tecniche e quello delle condizioni date. L'intreccio di questi quattro piani, la loro osservazione seria, rispettosa, attenta, intesse la storia di una cultura che procede per accumulazione, segnata da continuità e ritorni, incarnata da una memoria del corpo che non è lineare. La memoria, base materiale del sapere dello storico dell'attore.

La scienza di questa memoria guida gli studi di Meldolesi sugli usi recitativi di Shakespeare tra Settecento e Ottocento (*Alla ricerca del grande attore: Shakespeare e il valore di scambio*, 1979), sulla "sfasatura" di Gustavo Modena, la sua autonomia dalla tradizione, dal testo, dalle abitudini del pubblico (*Modena rivisto*, 1983), su Totò attore di teatro, costruttore dei suoi spettacoli dentro ai grandi spettacoli teatrali e cinematografici che ha attraversato con straordinaria abilità tecnica e con una costante e tenace indipendenza (*L'indipendenza prima di tutto. Il caso di Totò*, 1987).

*Per una storia del teatro nel romanzo in Europa. Gli apici del Pasticciaccio e del Castello* (2001) è un saggio diverso, che indaga il teatro mutato in materia di narrazioni, nascosto nei romanzi. Attraverso il dissotterramento di frammenti che conservano il senso del teatro nelle scritture di Kafka e Gadda, Meldolesi sposta lo sguardo sulle trasformazioni e sulla crisi della drammaturgia nel secondo Novecento, osservando le rivelazioni del teatro nella parola scritta e guardando alla "perdita" negli scambi tra scena e letteratura non in termini di impoverimento, ma di vuoto, di spazio, di respiro per nuove invenzioni.

Il libro si chiude con *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo, Cecchi e il teatro della differenza* (1981), differenza linguistica in primo luogo, scarto rispetto all'"antilingua" del teatro borghese che parla senza dire niente, che uniforma, diluisce il pensiero. È una bella chiusura, su nomi di attori viventi, a ricordarci che il teatro è nei tempi ed è nel nostro tempo, e che dietro al sipario, come scrive Taviani introducendo il volume, non ci sono immagini, ci sono persone.