



CHIARA SCHEPIS

IPOSTESI INEDITE DI CLAUDIO MELDOLESI INTORNO ALLA PRE-REGIA DELL'ATTORE-ARTISTA

This essay would be an introduction to some unpublished works coming from the personal archive of Claudio Meldolesi and based on the Italian theatrical direction, a contradictory matter. In one unwritten work, Meldolesi focuses on the Italian actor role from the Commedia dell'Arte decline up to the rise of the "pre-direction" phenomena. From the end of the Nineteenth and the beginning of the Twentieth, Eleonora Duse stands out from the other protagonists of the Italian scenic art. The actress, in fact, is close to the main poets and artists of that period, among them Gabriele D'Annunzio, with whom she collaborates. The "pre-direction" is not outdated, otherwise, it is possible to find out something similar in many Nineteenth art successors. Some of them, as De Bernardinis, Fabbri and Ronconi, are recently passed away, others instead, are still alive, fortunately, as Carlo Cecchi.

Premessa

Nel corso dei suoi molteplici e pluridisciplinari studi Claudio Meldolesi si è spesso concentrato sulla questione della regia e tuttavia interesse principale non è mai stato quello di stabilire date di nascita generali della regia *tout court*, piuttosto, il suo sguardo è sempre stato rivolto all'individuazione delle congiunture storico-artistiche che hanno determinato l'insorgenza del fenomeno o alla problematizzazione di cause e contingenze che hanno invece prodotto l'ormai proverbiale "ritardo" – se così può essere ancora chiamato – della diffusione in Italia della pratica registica. In uno dei foglietti (CM_c6_124.27)¹ rinvenuti tra le carte di Meldolesi si legge a proposito: «È l'invenzione dal basso che ritarda in Italia l'avvento della Regia. Non fu un ritardo»; ribadendo la diversa "provenienza" italiana della rivoluzione registica.

Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi (Meldolesi, 1984) è il libro nel quale lo studioso, nel 1984, affronta la *differenza* italiana, proponendo una ricostruzione storica che dagli anni di Guerra, la seconda, arriva fino al teatro dei tardi anni Settanta. Se l'andamento storiografico-cronologico spinge in avanti la narrazione, Meldolesi, in apertura del suo studio, sente l'esigenza di gettare uno sguardo al *prima*, cioè alla tradizione attorica italiana. La sua grande passione intellettuale, infatti, è sempre stata la persona dell'attore; alla storia dell'attore lo studioso ha dedicato pagine e pagine di sensibile scandaglio, ricostruendo, in vari saggi e pubblicazioni, profili antichi e occorrenze contemporanee di «uomini simili agli uomini» sempre inseriti nei loro rispetti-

¹ La struttura dell'Archivio e il criterio di catalogazione saranno presentati nel corso della trattazione.



vi contesti socio-politici. Non è un caso se ancora al 1984 risale la stesura di *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, (I pubblicazione del saggio in «Inchiesta», n. 67, gennaio-giugno 1984: 185-225).

La questione della regia *secondo Meldolesi*, dunque, non può essere scissa dagli studi di *lunga durata* compiuti sulla tematica dell'attore. Nel 2008, in occasione della ri-edizione dei *Fondamenti*, lo studioso aggiorna e ricalibra il mirino della sua tesi che punta ancora una volta sull'attore. Il libro si apre sui «vecchi caratteri ereditari», un capitolo nel quale viene proposta la famosa periodizzazione e catalogazione delle tipologie attoriali succedutesi dall'Ottocento fino al tempo della regia (dai precursori del Grande Attore fino all'Attore Artista) e si chiude con un colloquio con Carlo Cecchi, «anti-primattore per eccellenza» (Meldolesi, 2008: 554). Oggetto della loro conversazione diventa, per il tramite della regia italiana – argomento del libro – inaspettatamente Gabriele D'Annunzio e il suo potenziale innovativo non sfruttato dal nostro teatro e tutt'ora privo del giusto rilievo nell'alveo degli studi sul teatro primo-novecentesco². Scrive Meldolesi:

Forse qualche storico del futuro, immune dalle nostre credenze, negherà a Bragaglia la paternità del nostro teatro avanguardistico. L'avanguardia – egli dirà – non è ripetizione: non si dà avanguardia quando si ricalca un'avanguardia nata altrove; perciò non in Bragaglia, ma in D'Annunzio è da cercarsi il «primo gesto» del nostro teatro sopra le righe: più accelerato, più estenuato, più esibito. Si pensi al simbolismo come la sua matrice, e si pensi a lui come all'unico che in Italia fece delle cose simili alla regia storica. D'Annunzio critico e autore ora geniale ora più che retorico, protettore degli innovatori europeizzanti come Ricciardi, frequentatore della Duse e di Debussy, e insieme collaboratore di tronfi intellettuali, musicisti e attori, attore lui stesso (Meldolesi, 2008: 557).

Il riferimento a D'Annunzio è funzionale alla ricostruzione critica di un'intuizione meldolesiana a proposito della *pre-regia* e della *protoregia* italiana, argomenti centrali di questo contributo, di cui il saggio *Sulle diversità culturali della regia* (Meldolesi, 2010), pubblicato postumo (la sua stesura risale al luglio del 2009) si fa premessa principale.

Forti di tale significativa premessa ci accingiamo a presentare dei materiali inediti, conservati nell'Archivio Privato Claudio Meldolesi che, ricucendo insieme i pezzi di un progetto mancato, potrebbero essere utili a fornire spunti di riflessione fecondi per future indagini. *L'occasione spreca* è costituita dal monumentale progetto di scrittura di un libro in più volumi sulla storia dell'attore, che si fonda sul presupposto di una lunga durata teatrale e continua, che avrebbe avuto come pilastri periferici Luigi Riccoboni ed Eleonora Duse, omogenea a tal punto da determinare un *continuum*. La lunga durata è allora collocata tra un *post quem*, ovvero il declino del modo produttivo della Commedia dell'Arte, e un *ante quem*, il nuovo modo di produzione rappresentato dal sistema registico. Molte ipotesi si sono succedute a proposito del titolo generale da dare al lavoro. *Il teatro degli attori inventori. Fra Commedia all'Improvisato e Teatro degli Artisti (1720-1890)* è

² Senza addentrarsi nella critica dannunziana, si segnalano solo alcuni studi che si sono mossi nella stessa direzione e ai quali, in alcuni casi, lo stesso Meldolesi accenna: Raimondi, 1973; Isgrò, 1993; Valentini, 1992; Livio, 2007.



quello più chiaro e aderente all'argomento trattato, ma le ipotesi si arricchiscono di una suggestione persistente che ruota intorno alla lettera "A"³.

In questo ordine di cose la protoregia diventa un momento, o una linea, parallela alla «linea di resistenza dell'attore artista» (Meldolesi, 2010: 133), a sé stante, con possibili manifestazioni nel teatro dei successori di quella costola mattatoriale i cui geni possono essere rintracciati in attori o attori-registi *outsider* come Marisa Fabbri, Carmelo Bene, Leo De Berardinis, Carlo Cecchi fino a Ronconi. Il fenomeno protoregistico va in questo senso circostanziato: la protoregia è per Meldolesi entità a sé, non necessariamente proiettata verso la regia equilibratrice, che per prima si diffuse in Italia: «Ma attenzione a non estendere a dismisura l'ambito della protoregia. I portatori di stimoli a questa transizione non andranno considerati predecessori: la protoregia era un'entità non necessariamente proiettata verso la regia» (Meldolesi, 2010: 133).

La chiave di volta sta nel fatto di leggere l'avvento della regia come equivalente teatrale dell'avanguardia storica, solo così è possibile capire il riferimento a D'Annunzio e al suo Teatro di poesia intriso, *in primis*, di simbolismo, ma anche di altri e molteplici riferimenti avanguardistici. Scrive Meldolesi a proposito del cambio di rotta costituito dalla regia:

Come contestualizzare allora un tale *post quem*? Propongo di rileggere l'avvento di questa prassi come l'equivalente teatrale dell'Avanguardia storica. Insieme alla rottura della figurazione mimetica nelle arti visive e nel Nuovo romanzo, la regia fiancheggiò attivamente essenziali novità espressive, anche se non solo in rapporto con il teatro. [...] Ma dovendo fare ordine, a questo punto può aiutarci il parere di Edoardo Sanguineti, che ha messo in rapporto l'Avanguardia storica, come premessa globale della modernità, con la Rivoluzione francese, perché vi si ruppero gli schemi codificati anche degli spettacoli. Ed era questo il passaggio necessario perché la volontà di rinnovamento stessa, già cresciuta nel Settecento, si disponesse alle future decantazioni. La ricchezza che abbiamo individuato nel divenire novecentesco del teatro non sarebbe stata così solida senza un tale assimilarsi (Meldolesi, 2010: 132-133).

A proposito dell'emergenza di pratiche pre-registiche legate agli attori tardo ottocenteschi – mattatori e post-mattatori – ambito di riflessione principale per Meldolesi è stato, quindi, l'evolversi del profilo di quell'attore in rapporto alle avanguardie storiche; la questione del ritardo italiano nei confronti della Regia storica non viene messo in discussione, ma il discorso del Professore segue una direzione differente, ipotizzando una linea di evoluzione diversa, pre-registica non nel senso di anticipatrice della regia, ma per il suo porsi prima delle mature manifestazioni italiane del lavoro registico e per un procedere interno alle modalità produttive della cultura attorica tradizionale, eppure apertissima agli stimoli innovatori.

³ *L'attore, l'albero e l'angelo, L'Albero e l'Angelo* e così via. «Non a caso la "A"», scriveva il Professore, perché la "A" è la lettera dell'inizio; è per "A" che cominciano molte parole per lui significative, parole che rimandano al Teatro. Stabiliti due elementi opposti "Angelo" e "Albero", a questi sono via via legati altri termini caratterizzanti la riflessione sulla storia dell'attore, nell'arte e nella società: dall'Angelo all'amore, all'anima, all'arte, dall'Albero all'artista, all'artigiano, all'attore. Se l'Angelo è arte con le ali, l'Albero è arte con le radici.



Si può ben supporre che questa effervescenza raggiungesse nell'intimo la cultura di alcuni attori in cerca e che di qui la regia acquisisse anche natura ulteriore, quella degli Attori Artisti fondata da Eleonora Duse, ma che conobbe anche altre articolazioni novecentesche. [...] Ma nel caso italiano, emergendo questa novità quarant'anni prima della regia nazionale, si determinò uno slittamento di senso o un fenomeno di transizione delle presenze; per cui la catena che dalla fondatrice portò a coinvolgere Memo Benassi, Ruggero Ruggeri e, poi, Eduardo De Filippo e Carmelo Bene nonché Leo de Berardinis, Marisa Fabbri e Carlo Cecchi può dirsi un fenomeno assoluto di decantazione espressiva, con forti ricadute nell'esercizio registico. Si pensi che persino il rinnovamento ronconiano conobbe qualche incipit non immemore di questa provenienza (Meldolesi, 2010: 134).

Nel ragionare non formalizzato in pubblicazione dello studioso viene indagata allora un'altra forma di manifestazione legata all'organizzazione dello spettacolo, ai modi produttivi del teatro e alle funzioni che all'interno di esso emersero, in particolare, tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi del Novecento – anche se poi l'arco cronologico torna indietro a toccare il declino della Commedia dell'Arte e si flette in avanti fino ai nostri giorni. Si vedrà come quella prassi innovativa e di lunga durata denominata *protoregia* non sia stato e non è un *momento* superato, una tendenza, ma una modalità con specificità sue proprie che da inizio secolo hanno caratterizzato certo modo di fare teatro.

C'è un bisogno registico degli attori e c'è il riconoscimento del necessario passaggio a una complessità scenica che l'attore può sostenere solo per eccezione. Per cui la *protoregia* non può essere assunta come una soluzione generale per tutta l'arte scenica prerregistica. Agli attori registi vanno affiancati gli attori capaci di fiorire in quanto diretti, che sono la maggioranza (Meldolesi, 2010: 136).

Tra la prima edizione dei *Fondamenti* del 1984 e la nuova del 2008 Meldolesi, come abbiamo fin qui constatato, affronta a più riprese il tema dell'attore in rapporto alle altre scienze sociali e la questione della Regia, seminando lungo il percorso molti indizi utili alla presentazione degli scritti inediti. Di particolare interesse sono molti dei saggi raccolti nel *Dossier* già citato, *Scritti rari di Claudio Meldolesi*, curato da Laura Mariani e Ferdinando Taviani per "Teatro e Storia" (vol. 31), o quelli raccolti nel volume *Pensare l'attore*, ancora a cura di Mariani, Taviani e Mirella Schino. A questi si aggiunga almeno *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare* (Meldolesi, 1996), per la specificità dell'argomento affrontato.

Tali studi editi andranno considerati come griglia di riferimento per contestualizzare il materiale inedito che si è deciso di distribuire in tre differenti caselle-ipotesi: 1. «Ipotesi su un libro assente»; 2. «Ipotesi D'Annunzio»; 3. «Ipotesi di continuità: gli attori artisti da Eleonora Duse ad oggi». La divisione in paragrafi è funzionale alla chiarezza espositiva, si tratta di una struttura adattata allo scopo di mostrare e rendere visibili queste intuizioni, senza l'intenzione di costituire uno studio critico; tale "esposizione" non ha pretese di esaustività e completezza, ma si mostra al lettore nella



sua oggettività di raccolta di appunti, foglietti, materiali incompleti provenienti dall'Archivio Privato Claudio Meldolesi, tuttora in fase di sistematizzazione.

Un'ulteriore premessa si sofferma sulle caratteristiche del suddetto Archivio. Quello di Claudio Meldolesi è un fondo privato che consiste nelle carte, negli appunti, nei ripensamenti, negli studi rimasti incompleti e ordinatamente raccolti in carpette. Il lavoro di scandaglio e catalogazione è ancora in una fase embrionale e non raffinato, tale artigianalità traspare, per esempio, dalla codificazione progressiva-elementare dei documenti. Il codice identificativo è composto dalla sigla dell'Archivio "CM", dal numero della carpetta di riferimento "c + n." seguito dal numero del documento. La trascrizione rispetta fedelmente l'originale, fin nelle parole appuntate, in quelle sottolineate ad intendere l'uso del corsivo, date e suggerimenti di citazioni da ricercare. Tra parentesi quadra, ove necessario, sono aggiunte parsimoniose note del curatore.

Un ringraziamento particolare va alla professoressa Laura Mariani per aver autorizzato la pubblicazione di questi *appunti*.

Ipotesi su un libro assente

CM_c6_162

ATTORE E SIGNORE

INTRODUZIONE

Questo libro deve diventare, in certo senso, il mio correlativo sull'attore del libro sulla regia!!

Forse va anche scritto nelle prime pagine: il diverso approccio dai Fondamenti deriva dalla ambigua nazionalità del problema attorico e dalla vastità della storia generale dell'attore.

Verrà il tempo in cui si potrà fare una storia organica dell'attore di tipo nuovo.

CM_c6_12

IMPORT. INTRODUZIONE GENERALE

Sia per la delimitazione del periodo nell'intimo attoriale,

sia per la concordanza con la cultura in genere

NUCLEO ANALITICO SARÀ

La concordanza del Barocco e del Romanticismo, VEDI FRANCASTEL, APOLLONIO E SCHEDE NELLA PREMESSA DEL VOL I (Radici franco-italiane)

Il libro comincia a valle del Barocco sul declinare della CdA.



E conclude sul tardo Romanticismo come groviglio contenente di tutto financo il suo superamento naturalistico e pre-registico (D'Annunzio)

CM_c6_14

Ottimo feb. 93 Introduzione Generale

Fissare gli estremi del periodo

(Post quem) dall'organizzazione della compagnia per ruoli

Ovvero: la nascita della Compagnia universale

Sei costanti 1735-1890:

- Pluralismo teatrale
- Standardizzazione dell'edificio
- Organizz. Binaria professionisti-dilettanti
- Normalizzazione circuiti internazionali
- Coesistenza con il Melodramma
- Definizione generi drammatici alti e bassi

(Ante quem) all'avvento del diritto d'autore come risultato di modificazione dei rapporti produttivi

Ovvero: premessa per il teatro di regia e dell'attore artista.

CM_c6_16.4

Introduzione generale

Per chiarire il periodo: direi che questo teatro inizia con l'uscita di Riccoboni martire apicale della CdA, – a Parigi si conclude la storia della Commedia dell'arte (Taviani) – e con il primo trionfo della Duse, creatrice del teatro degli artisti.

CM_c6_16.6

Fra Riccoboni e la Duse

Luigi Riccoboni può essere definito il Rousseau del t. it.

La Duse è attrice universale perché rese il G.A. correlativo del regista = attore artista.

MA TUTTE QUESTE ASINCRONIE ITALIANE ABBISOGNANO

CM_c6_17.3

Introduzione generale: L'età degli attori inventori fra CdA e teatro degli artisti 1735 -1890

Perché il titolo?

Età: durata medio – lunga

Attori inventori: gli attori inventano di tutto dal circo al Melodramma 800esco, ai pupi

DA SOLI!!



CdA o Ante quem

Teatro degli artisti: qui si intende lo sviluppo del grande attore: Salvini>Duse

CM_c6_24

Introduzione generale

Il sottotitolo

“L’età del teatro italiano fra commedia all’improvviso e arte pre-registica”

va spiegato per punti

- 1) è l’età degli edifici teatrali all’italiana con cui gli attori ~~ingaggiano~~ stabiliscono una lunga guerra di resistenza, ma anche una pratica di acclimatazione: non sarebbe nato il grande attore senza quel tipo di teatro.
- 2) La coppia del post e ante quem ci fa capire che si tratta di un teatro basato su costanti. Sia la CdA che la pre-Regia segnalano valori di informalità, di indeterminatezza: l’arte italiana è codificata ma non inregimentata. INDETERMINATEZZA (anche di qui il conflitto con l’edificio) rapporto edificio regia
- 3) Il termine di questa età non è posto nel Grande Attore perché egli fuoriuscì dalla tradizione da Goldoni-Alfieri e dalla tradizione dell’attore risorgimentale. Non si pose come uomo di rottura. Fu al pre-Regia della Duse, dei suoi compagni, dei pirandelliani, di Ruggeri che stabilì la svolta epocale: di qui la categoria di pre-Regia che uso come la categoria di pre-cinema.

CM_c6_37 [originale 8 pp manoscritte]

Introduz. Generale

Natura del teatro è la convenzione. In tal senso il secolo dei salotti e dei “discorsi” alti e bassi ~~costi-~~
~~tati~~ fornì la base di convenzione sociale per un teatro di nuovo corso. E le istanze di naturalezza e di ricongiungimento con la realtà furono a parole in sintonia con il “reale”, in realtà espressero un complesso livello di artificio. C’era alle spalle il mestiere barocco e nell’aria il sapere filosofico: il teatro novecentesco fu dunque riformatore del teatrale. Sottili distinzioni arte-vita sfociarono così in organiche invenzioni teatrali perché la sostanza del teatro era diffusa come mai in passato.

Il Settecento fu così il tempo di un nuovo rinascimento teatrale, non a caso sensibile all’antico, al classico, al distaccato racconto: secolo di tecniche e di “svelamenti”. E fu secolo di più facile emigrazione dal teatrale al sociale, fino alla Rivoluzione francese, che fu rivoluzione ideale di tutta l’Europa, che organizzò in forme rituali ogni suo processo rinnovatore.

Questo tempo storico, dove bello e vero, naturale e artificioso arrivarono a coesistere, concepì inoltre i suoi *topoi* naturalisti distinguendo costanti e variabili. Costanti furono l’edificio teatrale con la sua evoluzione funzionalista che proseguì per tutto l’Ottocento. Il rinascimento settecentesco si decantò anzitutto nell’invenzione e proliferazione degli edifici teatrali, in una lunga durata che improntò di sé anche l’edificio ottocentesco: il quale si realizzò attraverso varie modificazioni del mo-



dello ereditato dal secolo precedente. Ma anche l'idea, la concezione pratica dello spettacolo fu evolutiva in senso lato. Per cui strutturalmente, nell'organizzazione di compagnia, come nelle procedure espressive, questo "nuovo" teatro fu anticipatore delle modernità sceniche in ogni senso: ontologico, narrativo, raffigurativo, esistenziale, nel suo profondo. Tanto che un libretto quale il *Paradoxe* per eccellenza fu poi amato e recepito in mille modi dai teatranti successivi per oltre due secoli: e dire che Diderot non aveva ritenuto di pubblicarlo autonomamente, come pratiche di catechesi innovatrici. E lo stesso si può dire dello spazio del progettato rinnovamento dello spazio teatrale che concepì il Milizia, con la sua idea di rinnovabilità democratica dello spazio.

Questi e altri esempi ci inducono a parlare di un inconscio teatrale settecentesco che fiorì, a me pare, in tutti i grandi pensieri del secolo, fino ad Alfieri, il realizzatore del teatro del sogno.

(Raimondi) [Meldolesi segnala l'intenzione di inserire una citazione dell'autore tra parentesi tonda].

Una tale carica di rifondazione non si manifestò poi del tutto nel tempo presente ma erose le procedure del vecchio teatro, un po' come le avanguardie storiche del nostro tempo ~~resero~~ imposero all'arte novecentesca la legge per cui non si sarebbe tornati indietro, che non sarebbe stato possibile regredire dal livello delle rivoluzioni primo-novecentesche.

In questo senso poi l'Ottocento diede la mano al secolo "dei Lumi" e si assunse il compito grosso delle realizzazioni. Sette e Ottocento sono da considerarsi in tal senso una unica entità temporale. Fra estremismo settecentesco e romanticismo negativo non può porsi una rottura storica come ha notato....

[spazio per citazione]

E poiché l'arte teatrale fu centrale per Diderot come per Goldoni-Alfieri, come per Modena e la catena degli attori che lo seguirono fino alla Duse, guardando soprattutto a quest'ultima si può concepire una lunga durata ancora più sorprendente perché sempre vissuta con una tensione pionieristica.

La lunga durata dell'edificio teatrale ebbe dunque rispondenza in una lunga durata ancora più sorprendente e vasta e contraddittoriamente arricchita sul coté degli attori.

Da Riccoboni alla prima Duse, perciò, qui si parlerà, e la differenza delle cento ideologie che attraverseremo non dovrà scoraggiarci distrarci, perché il nucleo freddo di questa temperie non smise di alimentare le invenzioni lungo i due secoli. Chi scrive ha lavorato in passato sui singoli protagonisti di questo itinerario artistico traendo ogni volta l'impressione che qualcosa dell'anima teatrale indagata gli sfuggisse. Questo libro di insieme vuole essere appunto il luogo del ricongiungimento di quelle realtà sfuggenti: reductio ad unum e infine rilancio delle differenze, perché guardando ai singoli, alle fratellanze, con sguardo aperto, si impara a vedere la molteplicità del mondo, e non viceversa. Del resto, la manifestazione contingente e fenomenica del teatro è comune, come intuì Benjamin, parlando di un'altra lunga durata, quella del dramma barocco tedesco ().



La fenomenologia del teatro sette-ottocentesco fu infatti assai rara e irriducibile a un unico discorso. Ma il contributo che qui si tenterà non si propone di chiudere le orecchie al rumore: piuttosto esso non verrà descritto fenomenicamente, ma attraverso la distanza del pensiero, per cui potremo stabilire isometrie ribollenti di disparati fenomeni guardando al circo, all'arte varia, al teatro di animazione e, in primis, al melodramma.

Se il tempo che corre fra il 1720 e il 1890, tempo convenzionale ma ineluttabilmente indicativo, sarà qui ripensato come un unico divenire, non si tratterà di un arbitrio per più motivi. Non stabilì Benjamin un ponte teatral-filosofico tra l'espressionismo e il barocco, e Macchia non ha paragonato il seicentesco Scaramouche con il nostro Eduardo? (). Tale è la natura del teatro, di poter restringere e allargare a fisarmonica le sue forme, lunghe durate e lontananze, che la percezione fatica a concepire. Ma non si è costituita la nostra modernità, anzitutto, con l'intervento del pensiero in soccorso allo sguardo?

Del resto non bisogna dimenticare che questo fu un tempo stimolato dalle rotture del capitalismo maturo, ma non ancora da esso controllato e uniformato. Tal che il Sette-Ottocento di cui parleremo ebbe qualche somiglianza profonda con l'arte orientale.

Studiando sono stato colpito dal fatto che verso il 1840 si cominciò a scrivere del teatro balinese: e che l'autore del rendiconto riuscisse a parlare con pregnanza. Dunque quando Gérard De Nerval riuscirà a vedere qualcosa nel fondo del teatro di animazione turco, non fu solo per geniale auto-propensione. E l'invenzione dei circhi inter-etnici non ci dice lo stesso? ()

Fra Oriente e Occidente – come ha dettagliatamente dimostrato Savarese () – si formò nel tempo di questo libro una concordanza spettacolare o, meglio, un insieme di tangenze. Il che vuol dire che il teatro orientale aveva qualcosa del nostro e viceversa e ce la curiosità reciproca non era solo dettata da interessi comuni e, poi, dall'avvento delle esposizioni coloniali.

C'era qualcosa di più profondo, un nucleo incandescente simile alimentava ancora la bellezze del teatro al di qua e al di là del mare. Dico questo senza intenzioni esegetiche, bensì soltanto per trasmettere al lettore un suggerimento utile: che anche il teatro occidentale, allora, poteva essere visto come un insieme di strane tecniche approssimatrici al vero, tecniche che alcuni attori orientali poterono praticare con lontana saggezza. Il che da un lato ci richiama all'universalismo illuminista e, dall'altro, alla differenza di quel teatro italiano rispetto al nostro. C'era allora una consustanzialità dell'attore in tutto il mondo. Le tecniche – come osserveranno poi i registi esploratori – si rassomigliavano dalla Russia all'Italia all'Austria; Nord e Sud del mondo erano in grado di attrarsi l'un l'altro con le proprie culture spettacolari. E non a caso tempo culmine di questa comparabilità spontanea fu proprio il Sette-Ottocento.

Se questo è vero, potremo ricostruire il teatro qui indagato pensando alle dinamiche orientali, oggi certo a noi più note e familiari, come a realtà "stranamente" eloquenti sull'argomento.



Quanto invece al teatro della miseria, fatto ora da stereotipi ora da elementari richiami, confinante con la pratica di accattonaggio, ne parleremo in un luogo del libro. Ma non fu esso il nemico della nostra arte teatrale: la quale incontrò invece resistenze ben più bellicose nel classicismo accademico, cioè nell'anima più datata della nostra storia. Non a caso comunque il teatro italiano fiorì principalmente nell'Ottocento, quando questo tipo di resistenza divenne meno ostica o più aggredibile.

CM_c6_30

Titolo generale

La spiegazione del titolo deve partire dal tempo lungo della rinuncia alla maschera e dalla molteplicità delle forme teatrali: diaspora e rigenerazione.

Cominciare così:

Tolta la maschera l'attore italiano si sentì diviso: da un lato la nuova libertà lo galvanizza fino a farlo sentire angelo; dall'altro lo stato di artista a volto nudo lo avvicina all'animale.

CM_c6_32

3° libro Uomini simili

Dunque mi sono preparato a scrivere una trilogia basata 1 sulla teoria e la storia (attore e albero) 2 sulla storia e la politica (attore e signore) 3 sull'arte (uomini simili agli u.)

Trilogia in quanto opera generale non chiusa, la cui dialettica si proietta su un quarto elemento, il libro che non verrà scritto ma che è implicito nei precedenti.

CM_c6_34

Novità del libro:

Rivedere quasi due secoli in una sola durata teatrale: marcante perché segnò il passaggio al teatro sovranazionale, al regime degli edifici teatrali, alla razionalizzazione professionale delle compagnie e, quindi, a un equilibrio teatro-letteratura.

CM_C6_42

Altra possibilità: L'ETÀ DEGLI A. INVENTORI

Fra Commedia all'Improvvisto e T. degli Artisti (1720-1890)

1 vol

Albero e Angelo

L'attore Settecentesco

2 vol

L'Angelo e l'Altro

Dal "nuovo" al "Grande" attore

Antologia

Dal Grande attore all'Attore artista



CM_c6_22

Non è un caso che varie parole chiave della tradizione teatrale comincino per a: attore, arte, aria. È stata la volontà di imporsi dal palcoscenico a creare questa ricorrenza di a. a. a. che oggi fa pensare all'incipit degli avvisi pubblicitari. Per caso, invece, arrovellandomi sui titoli da dare a questi volumi, la serie delle parole che finiscono in a si è fatta qualificante: area teatrale, angelo, albero, altro.

Mia intenzione era mostrare che fra Commedi dell'arte e teatro novecentesco all'improvviso e teatro d'arte si costituì in Italia, nel Sette-Ottocento, un'autonoma età teatrale. E questa rispondenza delle parole in a mi è sembrata una conferma, alla maniera degli enigmi pirandelliani.

CM_c6_16.5

Intr. Gen.

La ricorrenza delle parole inizianti per a nei titoli vuole ~~creare un~~ esprimere l'elemento ~~virtuosisti-~~ ~~ee~~ e misterioso vissuto dagli attori italiani inconsapevoli del futuro. E vuole essere un omaggio al loro sforzo di ricominciare sempre da capo, dalla a, per darsi una ragione. Dunque quel loro comportamento da gruppo antropologico, non privo di virtuosismi, ma al fondo legato agli elementi essenziali.

Se questa storia comincia con il mistero franco-italiano dell'aria e dell'albero e si conclude con il riconoscimento della Duse attrice-divina, ciò non vuol dire che sia una storia in progresso di chiarezza, al contrario. La tragica morte della Duse, esule, ne sarà la prova più evidente.

In realtà, col tempo, mentre le cose dell'Arte sembrano più chiara, il fare teatro divenne più difficile ed enigmatico. Per cui mistero e sforzo accompagnarono i nostri attori per un buon tratto poi anche nel Novecento.

CM_C6_66 [2pp. manoscritte]

Introduz. Generale

POST E ANTE QUEM

Il tentativo qui perseguito di individuare una epoca teatrale per sé nel tempo che intercorre fra CdA e attore – artista pone vari problemi teatrologici. Naturalmente si considera il 7-800 come un'epoca frammentata segnata da ideologie diverse successivamente dominanti. Ma se, dal punto di vista dell'attore dire dramma sentimentale o naturalismo non ha lo stesso significato che per l'autore, le molteplici definizioni ideologiche che crearono i due secoli tendono a sfumare.



Più importante risulta invece l'atteggiamento che gli artisti ebbero verso il passato, il senso di profondo confine che "separò" gli autori-attori del primo Settecento dal classicismo e che disgiunse gli attori artisti e i registi che agirono sul confine tra otto e Novecento. La Duse, come Stanislavskij e Craig, segna in questo senso l'avvento di una nuova, altra sensibilità rispetto alla tradizione dei Grandi attori: per cui la svolta degli attori artisti e dei registi verrà qui posta come marcante *ante quem*: scelta che ci porterà a considerare Rossi e la Ristori come appartenenti ancora al vecchio teatro e Salvini in posizione di passaggio.

Mentre il post quem verrà posto a partire dalla rottura di sensibilità determinata dagli attori del primo Settecento, la cui prassi si pose in programmatica contrapposizione con il classicismo francese prima e italiano poi. In questo senso ci si è rifatti alla lettura teorizzata da Orlich a proposito della diversità settecentesca in genere, e cioè non solo dal punto di vista del teatro dell'Illuminismo

Cit. da Orlich p. 286: "Proprio il fatto che i trattati drammatici di quel tempo [metà del secondo Settecento francese] trascendano le tradizionali questioni patologiche collocandosi sull'orizzonte problematico della prassi di rappresentazione [...] mostra l'interazione tra «genere nuovo» [Dramma borghese?] e nuova istituzione che lo promuove. La nuova architettura teatrale che ne deriva e la nuova situazione teatrale collegata a essa vanno intese in contrapposizione ai tradizionali modi di comportamento e meccanismi psicologici e – se si vuole – come risultati di una differente riflessione antropologica e sociologica".

Purché non si trascurino le prassi teatrali.

CM_c6_74

ANNULLARE PROGETTO GENERALE

CONCLUSIONE DEI LAVORI CHE STO FACENDO POTRÀ ESSERE UNA
Storia dell'attore da Riccoboni alla Duse

Oppure

Fino al '70

Fatta sintetizzando episodi analizzati e senso generale dei miei libri.

CM_c6_11

Ricerca tutte le cartelline e la scaletta con l'obiettivo di tenere le 4 parti, ma ~~solo~~ in 2 libri:

- Fare centro sui pezzi già scritti (compreso il Goldoni prossimo venturo), e puntare su un libro personale in cui ci siano tutti i temi ma accorpati dove serve.
- Storia credibile, non raccolta di saggi, il cui filo rosso rimanda a un atteggiamento euristico, non esaustivo.



Ipotesi D'Annunzio

CM_c1_40

Conclusioni Attore e albero

Continuità Barocco – Romanticismo - 1° regia

È interessante che D'Annunzio si specchia nell'arte scenotecnica e teatrale di Bernini

Mi riferisco al Fuoco, p. 652 (in Prose e Romanzi, MI, 1959)

“Il Bernini [...] fece rappresentare a Roma un'opera per la quale egli stesso costruì il teatro, dipinse le scene, scolpì le statue ornamentali, compose la musica, regolò le danze, ammaestrò gli attori, danzò, cantò, recitò”.

Segue p. 654 riferimento analogo a Monteverdi

Manoscritto di Isgrò: D'Annunzio e la rivoluzione d. Regia

CM_c1_43

Continuità Barocco – Romanticismo -1° regia

Attore e albero Conclusioni

La questione D'Annunzio – regia si pone così:

Poiché la poesia letteraria aveva fatto da filtro della teatralità nella tradizione italiana, è come necessario che la regia, da noi, sia esercitata nell'humus della poesia, con D'Annunzio ecc., prima di diventare autonoma forma formante

NON A CASO È DAL TEATRO DI POESIA CHE VIENE LA SPINTA ALLA ACQUISIZIONE REGISTICA IT.

CM_c1_49.1

Attore – albero conclusioni

L'allestimento parigino della città morta propone elementi archeologici che sono comparabili – poi pure – con gli elementi primitivi allora riscoperti in pittura: da Gauguin ecc.

CM_c1_49.2

Conclusioni Attore e D'Annunzio

Provare fino in fondo le formali litanie comporta un riconoscimento lineare espressionistico

- Concordanza letteraria

CM_c7_71.31

100 anni di donne vietate: sulla nascita dello spogliarello, in «La Repubblica», 1 luglio 1994.

[Meldolesi appunta a margine] è lo sdoppiamento del naturalismo che, per altro verso, va al simbolismo dell'Avanguardia.



CM_c7_71.90

Finire nel simbolismo che lega Craig alla Duse e Appia a D'Annunzio.

CM_c8_9

Riferimento a D'Annunzio come anti-Copeau

CM_c9_8

RASI – DUSE progetto D'ANNUNZIO

Rasi proto-regista, cultura della non-regia anticipatrice del nuovo teatro degli ATTORI

RASI è per i grandi attori ciò che D'Amico fu per i registi.

RASI – MODENA

Maestro di interpretazione – collaborazione con Virgilio Talli

1990-1992

CM_c6_124.26

Il simbolismo prima (in Italia D'Annunzio) e la regia poi hanno riformulato il teatro come arte.

L'attore ne ha tratto una rottura traumatica. Ma al contempo il bisogno di approfondirsi.

Dalla Commedia dell'Arte il nostro teatro non aveva una continuità così contraddittoria e perciò così vivace e coerente con il suo manto artistico.

- Il ritorno all'Arte.

[A sugello di Fondamenti, Meldolesi (2008: 557-558) scriveva:

La scoperta di un nuovo antenato può voler dire poco ma, in un divenire nettamente strutturato come quello italiano, non è escluso che voglia dire. Quel D'Annunzio dio nascosto della nostra allusività, collocato a metà in un audace sperimentalismo e, per l'altra metà, in un tradizionalismo datato, a volte uomo di teatro e a volte nemico tra i più sprezzanti della prassi scenica, artista applaudito nel bene e nel male, potrebbe indurci a riconoscere buona parte dell'avanguardia stilistica italiana dentro alle nuove tradizioni, nei teatri comunque impregnati di simbolismo (perché pensare a un'avanguardia sempre minoritaria?): per esempio in certe zone del lavoro di Visconti o di Pacuvio, oltre che di Perlini, o di Sepe ecc.

La presenza degli appunti proposti rende evidente l'importanza di un'ipotesi che, seppure non ulteriormente indagata, ha occupato le riflessioni dello studioso per l'arco lungo di venticinque anni].



Ipotesi di continuità: gli attori artisti da Eleonora Duse ad oggi

CM_c6_10

(in nota?) MEGLIO NEL TESTO

Qui si ricorre alle figure di G. A. e A. artista. Nei Fondamenti, invece, ho segnalato 4 livelli di sviluppo del G.A., fino all'attore indipendente. Ma quello era un discorso di tendenza, basato sulle modificazioni generazionali. Questo è un discorso strutturale, macroteatrale, per cui ancora oggi esistono gli attori artisti (pur così diversi tra loro), mentre i G.A. operavano nel teatro ottocentesco.

CM_c6_17

Introduzione generale

Spiegare che meta del VIAGGIO DELL'ATTORE ITALIANO è la modernità. Gli attori del 7-800 non lo sapevano. Ma il loro continuo bisogno di "riformare" l'arte è sintomatico. Finché la Ristori fu chiamata Donna Mondo, cioè D. della Modernità.

CM_c6_17.2

Teatro degli artisti vuol dire

(Apollonio) [Meldolesi segnala l'intenzione di inserire una citazione dell'autore tra parentesi tonda].

Ma il senso profondo di questa definizione sta, a mio parere, nella rottura dell'autarchia attoriale. L'attore artista fu figura essenziale perché il rinnovamento trovasse spazio nel plurisecolare impianto organizzativo ed espressivo degli attori.

Perché l'attore fu artista anche in senso tradizionale, ma soprattutto nel senso della Modernità (Duse)

E una volta dilatato lo specifico pratico del teatro, poterono farsene interpreti gli scenografi come i letterati, ma soprattutto i registi. Il t. d'arte non a caso fu la parola d'ordine dei registi rivoluzionari, in quanto realizzatori della nostra modernità nell'antico edificio e, più spesso, fuori di esso. Il principale dono dell'età delle invenzioni fu questo, la creazione di condizioni ineludibili per il teatro novecentesco.

CM_c6_25

Introduzione generale oppure Libro II

Teorizzare che il G.A è la conclusione dell'età di mezzo

Mentre

La Duse è modernità è cultura di regia



La frattura Pezzana – Duse, e ancora più quella Ristori – Duse, segna un passaggio d'epoca. Il Grande Attore storico ha il volto rivolto all'illuminismo e al Risorgimento. Benché poi sfondino a livello internazionale.

Poi inizia l'attore-artista e la preistoria della Regia: con la Duse e i suoi: Benassi ecc. (mattatori e passatisti)

Si apre la fase della Modernité e della Regia.

CM_c6_124.14

La Microsocietà

Devo integrare il finale⁴ di questo saggio, perché non è vero che l'attore con la regia diviene un uomo della superficie, riconoscibile a vista.

È vero piuttosto che l'attore, lavorando col suo corpo ha bisogno di riempirsi ogni volta di un personaggio o di un'ombra (un'apparenza) diversa e che, per far questo, la via più facile è quella di svuotarsi diventando un simulacro di sé.

Ma l'attore non superficiale non lavora ogni volta riempiendo di nuovo il suo simulacro. Dice K. Gibran (ne Il profeta (1923), Feltrinelli, 1991, p.30): "In verità siete sospesi tra dolore e gioia come bilance. / Solo se siete vuoti siete immobili ed equilibrati".

Cioè non può essere questa la coincidenza dell'artista di teatro.

CM_c6_124.21

Attore e Albero

Conclusioni

FINE della MICROSOCIETÀ

⁴ Riteniamo utile inserire parti dell'*Epilogo* del saggio *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, perché a distanza di almeno un decennio (la carpetta numero 6, da alcune date rinvenute, risale ai primi anni Novanta), ragionando sul ruolo dell'attore-artista nella storia della nascita della regia italiana, Meldolesi sente l'esigenza di rivederne le conclusioni. «Spesso nei salotti s'incontra un invitato vanitoso, che parla ad alta voce per dar peso alle pause e che ricorre a citazioni poco pertinenti, per pronunciare il nome di un classico. Lo si sta a sentire sorpresi, finché ci si accorge che vuol fare impressione con il pretesto di un racconto qualsiasi. Allora scatta il riconoscimento: è un attore. Sono stato a disagio per anni in frangenti del genere; ora, la mia attenzione si accende al contrario, a riconoscimento avvenuto. Perché quella goffaggine è un segno di ingenuità antica. Viene dal passato microsociale e custodisce una forma di saggezza: l'attore ha ancora bisogno di conservarsi simile a un uomo, a dispetto di tanti registi e amministratori teatrali che vorrebbero vedergli addosso la naturalezza stereotipata dell'uomo dabbene. Dirigere un attore significa voler comandare una mente, come fa con i matti la psichiatria autoritaria. E l'attore, individuo ormai senza microsocietà, si difende esagerando. La particolarità degli attori è oggi troppo immersa nel presente capitalistico del successo o dell'oscurità per essere di solito interessante; a volte però, nei casi in cui la professione non è subita, è sorprendente e generosissima: lo sforzo autopedagogico attraverso cui l'attore riesce a recuperare la propria personale indipendenza, passando attraverso le resistenze di una compagnia o di un gruppo, manifesta una luminosità, uno spessore collettivo, un'intesa innovatrice con il sociale. Per lavorare sulle fonti attoriche, l'orientamento non può che venire da queste e altre simili gestioni e ridondanze» (Meldolesi, 1984).



(Attori e Regia)

Nel '900 l'incontro degli attori con la cultura è insidioso e, per i più, difficile.

Si decostruisce pian piano la Microsocietà. Si accentua la distanza fra primattori e salariati.

L'attore infine lascia il potere dello spettacolo (non dell'ARTE) alla Regia.

MA

La cosa importante è che, in questa regressione del mestiere che si fa tendenzialmente subalterno, gli attori-artisti si distaccano dalla massa. Vedo questo fenomeno originarsi con la Duse e proseguire fino a Fo – Bene e anche al nostro Leo.

DI FATTO

L'attore-artista si fa drammaturgo e/o regista e occupa di nuovo il centro, riscattando con varietà di posizioni LA CULTURA DEL TEATRO.

Cos' la depressione dell'attore non annulla l'eredità dell'ARTE.

CM_c6_124.22

L'EPOCA NOSTRA: LA POST-REGIA che è anche POST - TEATRO DI GRUPPO

(Apollonio) [Meldolesi segnala l'intenzione di inserire una citazione dell'autore tra parentesi tonda].

Il merito del teatro di regia è stato quello di ripulire il repertorio dagli scarti. Ora però questi stanno tornando come telenovelas. E d'altro canto la società tecnologica – lei e non la restaurazione – sta museificando il teatro sulla base delle pulizie della regia.

CM_c6_24.23

L'attore e l'albero d. vita

Oppure Fondamenti della recitazione italiana

Epilogo

Punto 10: Dove di parla di Leo e Fo

Il discorso qui non va svolto a partire dai nostri attori contemporanei, in genere, ma a partire da quelli che poggiano a loro recitazione su valori del passato anticonformista.

Fo = fabulatore

Leo = Grande Attore

Totò = Avanspettacolo ecc.

La forza dell'attore italiano di oggi è di poter trovare una sua linea nella molteplicità delle forme esistite e latenti.

DA RICOLLOCARE?

CM_c6_124.25



Epilogo

Conversando con Leo ho capito che l'attore non è legato a uno stile ma al pensiero, al pensiero personale del teatro.

Ciò spiega le liti fra attori che sono soggetti esclusivi. Ma in arte perfino Cecchi e De Berardinis possono stare al fianco.

Bibliografia

Isgrò, G. (1993), *D'Annunzio e la mise en scène*, Palermo, Palumbo;

Livio, G. (2007), *L'attore cinematografico: Alcune ipotesi metodologiche e critiche*, Civitella in Val di Chiana (Arezzo), ZONA;

Mariani, L., Taviani, F. (n. s. 2-2010, a cura di), *Scritti rari di Claudio Meldolesi*, in "Teatro e Storia", [a. XXIV vol. 31];

Mariani, L., Schino, M., Taviani, F. (2013, a cura di), Meldolesi, C., *Pesare l'attore*, Città di Castello (PG), Bulzoni.

Meldolesi, C. (gennaio-giugno 1984), *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, (I pubblicazione del saggio in «Inchiesta», n. 67, pp.185-225;

Id. (v. s. Annali 3-1996), *Questo strano teatro creato dagli attori artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'avanguardia storica insieme al popolare*, in "Teatro e Storia", [a. XI, vol. 18], pp. 9-24;

Id. (2008), *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, (I° edizione Firenze, Sansoni Editore, 1984);

Raimondi, E. (1976), *D'Annunzio e il simbolismo*, in AA. VV., *D'Annunzio e il simbolismo europeo: atti del convegno di studio*, Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973, a cura di Mariano, E. (1976) Milano, Il Saggiatore;

Valentini, V. (1992), *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele D'Annunzio*, Roma, Franco Angeli.