

# prove di drammaturg

*Rivista di inchieste teatrali*

PER  
CLAUDIO MELDOLESI

*a cura di  
Laura Mariani  
e Gerardo Guccini*

*con i contributi di*

Andrea Adriatico  
Maria Ines Aliverti  
Anna Amadori  
Michele Baraldi  
Renato Barilli  
Alessandro Berti  
Elena Bucci  
Chiara Caioli  
Valentina Capone  
Stefano Casi  
Eugenia Casini Ropa  
Silvio Castiglioni  
Luigi Dadina  
Febo Del Zozzo  
Marco De Marinis  
Stefano De Matteis  
Ivano Dionigi  
Dario Fo  
Guido Ferrarini  
Federica Fracassi  
Piergiorgio Giacchè  
Raimondo Guarino  
Elena Guerrini  
Giuseppina La Face  
Luciano Leonesi  
Gloria Lombardi



Cesare Molinari	Damiano Paternoster	Loredana Pu
Renata M. Molinari	Gianfranco Pedullà	A. Quadrio
Vanda Monaco	Franco Perrelli	Franca
Ermanna Montanari	Giacomo Piperno	Giuliano
Lorenzo Mucci	Oliviero Ponte di Pino	Chiara S
Marcella Nonni	Paolo Puppa	Mirella
Luca Maria Patella	Armando Punzo	Marco S

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

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

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

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

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

### Il congedo di Claudio attraverso la Divina di Paolo Puppa

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

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

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

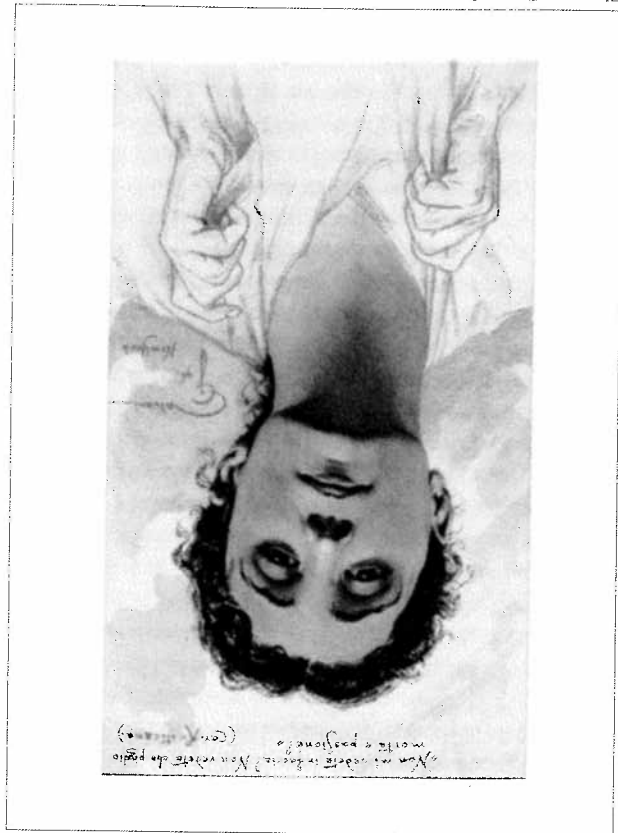
biografici entro un discorso globalmente impegnato sul piano delle idee, anche in questo trovo una sua precisa metodologia.

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

Si potrebbe compilare a questo proposito una piccola lista, utilizzando la sua propensione a redigere inventa-

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

Nel 2008, l'anno che precede la sua uscita di scena, lo incalzavo perché stava preparando a Ida Biggi, il convegno sulla Duse (1-4 ottobre) a Venezia e avevo davanti agli occhi il suo contributo uscito sul numero 18 di «Teatro e Storia» del 1996 dal titolo eccentrico, una stramberia che rimandava un po' alla sua passione giovanile per l'attore partitica e scrittore Gustavo Modena, esibita nel saggio del 1971 e nello spettacolo sorprendente del 1983: «Questo siamo teatro creato dagli attori-artisti nel tempo della regia, che ha rigenerato l'*Avanguardia storica insieme al popolare*. Già il titolo di per sé si offriva quale sceneggiatura di strette connessioni interne, nella misura in cui mostrava la perfetta complementarietà tra sperimentazione e ricezione popolare, mentre viceversa in seguito sarebbe stato arduo investire nella ricerca garantendosi l'*audience*, in quanto nel moderno bisogna scegliere tra ragioni del mercato e ragioni dell'arte. Claudio ha accettato di venire a Venezia seguendo Laura, impegnata in un intervento, scusandosi per il fatto che non se la sentiva di dare un proprio pezzo. Il 2008, del resto, è altresì l'anno del seppellimento di Leo dopo sette anni di un coma orribile. Le ultime forze voleva riservarle, tra testamento e testimonianza, al progetto editoriale sull'Alfa fine, mi ha inviato nondimeno alcune considerazioni



Eleonora Duse. Sannizza in *Cavalleria rusticana*. Illustrazione di Ciro Galvani.

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

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

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

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

in margine, che ho infilato negli *Atti*, assieme al saggio di Marco De Marinis, uno degli stimolatori di questa scrittura tardiva. Certo, si tratta di un'appendice sulla Duse, in apparenza ripetitiva rispetto a quanto scritto dodici anni prima. Ma a confrontarli in un ideale inter-testo l'energia forte dello sforzo iniziale tornava a circolare, pur ridotta ad eco impallidita, per lo stress fisico degli ultimi mesi di vita. E il nuovo titolo, *Ancora sulla Duse "attrice artista" sui suoi contagi* (Meldolesi, 2009)<sup>4</sup>, metteva in evidenza la capacità di mettere a nudo, senza sottolineature enfatiche ma anche senza censure, l'apocalisse personale di chi sente che sta per lasciare la scena del mondo. Tanto più che, in una strategia di rafforzamento contro momenti di paura e di depressione, la sua scrittura si occupava ormai per lo più di creature defunte. Gusto sobrio e non effettistico del catastrofismo evidenziato in alcune *pointes* dedicate alla Divina. Da qui, la scelta di collocarla nel «segno del terribile», dello *thambos* nel senso arcaico-meduseo del termine, o il fatto di definirla, tra le altre metafore avvolgenti, una «iniziatrice anche luttuosa», sorvolando sugli strali ironici e beffardi di Alberto Savinio che derestava nella recitazione dusiana la mania di dolorismo. E ovviamente l'agganciava alla consolidata categoria dell'attrice-artista<sup>5</sup>, in quanto amica di poeti e lei stessa dotata di autorialità-espressa anche e non solo nella bulimia epistolare – e questo pur nella solitudine, marchio qualificante di grazia e di nevrosi. E attorno al suo «policentrismo artistico», termine già utilizzato per Brecht, coagulano e precipitano pratiche e poetiche del nuovo in un singolare sincretismo colla tradizione, incroci tra «formule sintattiche e analogie recitanti» sino a vertiginosi sconfinamenti colti con efficace coniazione. Ecco pertanto i «presentimenti espressionisti dell'impressionismo e le aperture postwagneriane all'atonale», o il vederla quale «mosaico di enigmi» che rende indecifrabile l'attraversamento della stessa per cui chi se ne occupa non riesce quasi a scriverne, vedi il devoto Gerardo Guerrieri, un po' come gli allievi di Vachtangov, altro riferimento d'obbligo per Claudio. Parafrasando *Affabulazione* di Pasolini, si potrebbe per inciso suggerire addirittura mistero più che enigma. Mentre il secondo connota infatti una presunzione illuministica, dove tutto si chiarifica grazie alla ragione, il primo anche per un laico sparge intorno arcane indeterminazioni che non possono essere ridotte o aggirate. Nella chiosa dusiana in questione, Claudio poi non manca nuovamente di tracciare un'ennesima lista, una trentina di nomi abbastanza bizzarri, dal momento che a fianco dei massimi nostri artisti teatrali, da Totò a Leo, infila all'interno anche famiglie di attori come i Maggio e i Carrara, e contemporaneamente parla anche della «stranierità teatrale» legata all'intimo della persona, aprendo non solo ad Artaud ma anche a de Berardinis, nei sette anni della malattia assunto a fratellanza elettiva, mai abbandonata. Ma Leo rappresenta altresì il personaggio-figlio della Duse, specie per il grande evento scenico del '93, allorché l'attore impersona Ilse, quasi metabolizzando Pirandello

che scrive *I giganti* pensando alla Duse. E lo fa *en travesti* con l'essenzialità sublime di un *Onnagata*, vale a dire senza alcuna postura femminile, ossia «senza ricorrere a travestimenti di voce e di prossemica». In tal modo, mette in evidenza la convivenza tra alto e basso, tra sublime e cencioso, spostando il ritmo discorsivo verso il canto e verso la poesia, strategia tipica in artisti del genere. Del resto, Claudio, dopo essersi occupato di attori, di registi e poi di drammaturghi, negli ultimi tempi si volge verso l'istanza della poesia. Così, anche quando parlava di Brecht, nel contributo citato del 1989, ne sottolineava la componente poetica (Cfr. Meldolesi, 1989B, pp. 93-112). Lontano da una mera riutilizzazione di motivi crociani, e all'interno delle numerose epifanie di questa tensione lirica, tra Totò-poeta del frammento, Gadda-poeta del dolore, Apollonio-poeta dell'intelletto<sup>6</sup>, si può aggiungere lo scrittore tedesco, maturato nel periodo stressante e stimolante della sua diaspora e dell'esilio. Ma anche Claudio, uomo di gruppo e di socializzazioni, di amicizie e sodalizi, creatura dialogante nel senso bachtiniano, anche nello scrivere saggi a quattro mani, non riusciva a celare del tutto una predilezione autentica verso il momento della solitudine. Quasi un suo sotto-testo ontologico, in cui pulsava la «percezione dell'oscurità» (Cfr. Meldolesi, 2009, p. 564), nell'esserci al mondo di chi nascendo e morendo apprende presto l'atrocità e la gioia del vivere<sup>7</sup>.

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

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

<sup>3</sup> Cfr. Meldolesi, Malfitano, Mariani, 2010.

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

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

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

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

contrario, bisogna fare riferimento a un "form", alla nozione del "formite", da cui nella nostra lingua esce fuori un del tutto perspicuo "formite una prestazione", che poi si precisa meglio in un "formite una prestazione atletica, o gastronomica, o sessuale". Persuasivo del peso decisivo di quella parola e del relativo concetto, dal 1977 mi misi a organizzare le *Settimane internazionali della performance*, con l'aiuto di due cari scomparsi, Francesca Allinovi e Roberto Daoilo, che dunque nel mio personale Olimpo siedono al fianco di Claudio. Ricordo ancora che nel '78 mi rivolsi a Franco Quadri, un altro degli scomparsi che ora gravano sulla mia memoria, chiedendogli di organizzare una rassegna del suo Teatro della postavanguardia, uno dei frutti più superbi della rivoluzione profonda intervenuta nel '68. Traendo le fila di tutto ciò, ero uso nelle mie lezioni di Fenomenologia degli stili, sempre nel cuore del corso Dams, di proclamare che questo poteva anche ridursi a un binomio, a un DR, ovvero Discipline della Performance, additando un simile contenente come l'inevitabile punto di confluenza di arte, musica, spettacolo, convocati a raggiungere un *ritum undem*, per dirla con Fedro. Indicazione poi avvertasi, quando i colleghi di Claudio, in vista della rimodellazione dei dipartimenti imposta dalla riforma Gehlmi, hanno rinunciato ai due appellativi troppo istituzionali, troppo codificati, di musica e spettacolo, preferendo assumere proprio il "pe" iniziale di performance, per cui l'acrostico del nuovo organismo avrebbe dovuto essere DARVIPPEM, anche se poi un intervento semplificatore dall'alto ha imposto a tutti un generico DAR, Dipartimento delle Arti.

Con tutto ciò ho elencato un pacchetto di mancate occasioni di dialogo e di confronto con Claudio, mentre ora a posteriori scopro che marciavamo in parallelo, anzi con piena convergenza, entrambi intenti a ricavarne ogni possibile frutto dalla svolta sessantottesca. Se io, nelle arti visive, ero pronto a inalberare il motto della "morte dell'arte", a vantaggio del comportamento, della performance (installazione, Body Art, arte concettuale e simili), in qualche modo a Meldolesi si poteva attribuire la predicazione di una del tutto simile "morte del teatro". A questo punto entro in cronaca diretta, ovvero mi tuffo nella lettura dei suoi testi di base, più di quanto non avessi fatto allora, in tempo reale. Mi basterà rivolgermi all'aureo libretto, di ridotta mole ma di enorme densità concettuale, che si intitola *Fra Toto e Gadda. Set invenzioni sperate dal teatro italiano* (Meldolesi, 1987), situato come epitome, architrave, pietra di paragone tra i due saggi assai più corpositi in cui tutti sarebbero pronti a riconoscere l'alta e l'omega della navigazione di Claudio, i *Fondamenti del teatro italiano* (Meldolesi, 1984) e *Il lavoro del drammaturgo* (Meldolesi, 2007), quest'ultimo steso in collaborazione con Renata M. Molinari. La *Premessa* di quell'aurea raccolta dice già tutto, condensa decine di altre affermazioni equivoche ad opere anteriori o posteriori. Si tratta di un pronunciamento a favore di «modalità estranee alla normale autoriproduzione», come ciò avviene attraverso compagnie regolari, assistenziali-

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

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

di Renato Barilli

Meldolesi: il teatro come "luogo di non definitività"

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