

DANIELE SERAGNOLI

Giovanna Romei, *Teoria testo e scena. Studi sullo spettacolo in Italia dal Rinascimento a Pirandello*. A cura di Giorgio Patrizi e Luisa Tinti. Roma. Bulzoni. 2001. pp. 325. ISBN -88-8319-666-X*

Teoria testo e scena. Studi sullo spettacolo in Italia dal Rinascimento a Pirandello, volume postumo, riunisce una serie di contributi di Giovanna Romei – prematuramente scomparsa nel 1994 – raccolti e curati con affetto ma ancor più con accorta perizia da Giorgio Patrizi e Luisa Tinti. Al percorso umano, professionale e di ricerca dell'autrice dedicano significative pagine, in apertura e chiusura di volume, rispettivamente Nino Borsellino e Ferruccio Marotti.

«Gli scritti raccolti in questo volume – scrive Borsellino, del quale la studiosa fu allieva – formano tutt'insieme un contributo di storiografia e critica teatrale che non poteva essere lasciato in separata collocazione, nelle varie sedi in cui originariamente apparvero. Era intenzione dell'autrice coordinarli in successione anzitutto, forse, per testimoniare a se stessa il senso di un'esperienza di studio ormai da tempo maturata in un intreccio di ricerche metodologiche, documentarie e storiche da cui aveva tratto acquisizioni finanche inedite e anche una sua idea di teatro, della sua forma letteraria e scenica» (p. 11). D'altro canto Ferruccio Marotti ricorda la prolungata collaborazione con la Romei, oltre alla sua competenza filologica, risalente all'edizione delle *Tre sorelle* di Leone de' Sommi prima di approdare al complesso compito di *editor* di un vecchio e ormai accantonato progetto editoriale: la pubblicazione dei documenti raccolti nel volume *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, progettato a completamento del precedente *La fascinazione del teatro* di Ferdinando Taviani.

Con queste indicazioni, ancorché rapide e sommarie, il contesto degli studi e della formazione dovrebbe essere chiaro: l'italianistica presso la Sapienza di Roma e l'Istituto del Teatro, fondato da Giovanni Macchia e successivamente diretto dallo stesso Marotti.

“Filologa *tozza*” si definiva Giovanna Romei, una caratteristica che traspare continuamente in filigrana attraverso le sue pagine, oltre alla carica ideale e alla forza morale che ne hanno contrassegnato l'esistenza di donna e di studiosa.

Curare un volume composto di pagine altrui non è mai impresa semplice, tanto più quando si tratta di una operazione postuma. Il rischio dell'arbitrarietà è abbastanza elevato. La coerenza e la tenacia da “filologa *tozza*” di Giovanna Romei hanno reso in questo caso meno ardua l'impresa. La sua produzione scientifica, infatti, non si è semplicemente consolidata in ben determinate e definite

* Il testo è apparso nel 2004 in *Trame di letteratura comparata*. 8/9 (anno IV). 489-99.

aree di studio, ma i risultati da lei pubblicati nel corso degli anni sotto forma di prefazioni e di saggi in riviste specializzate e in annali appaiono oggi organicamente pensati come altrettanti capitoli di un libro in divenire. Tra Rinascimento, Commedia dell'Arte e il Novecento pirandelliano, Giovanna Romei non solo ha consolidato la sua tenacia e sapiente qualità di filologa, tozza o meno, ma ha offerto un probante esempio di *eticità* nello studio e nella ricerca. In tempi in cui la fretta, le mode accademiche e/o "culturali", le dinamiche concorsuali, che sempre più inducono a una frammentazione di interessi e di conseguenti risultati, le pagine di Giovanna Romei dimostrano il contrario: la necessaria lenta sedimentazione della ricerca e dello studio, la dimensione progettuale tenuta sempre in primo piano nella crescita del proprio percorso critico, la tensione e l'ostinazione quasi, e la fiducia, nel metodo adottato, con una precisione di stampo laboratoriale. E vero e proprio laboratorio della riflessione critica appare il saggio *Il testo drammatico come "lettura" e come "riscrittura": ricognizione di studi*, originariamente pubblicato nel 1979 e oggi collocato a premessa metodologica del volume. Uno scritto giovanile che risente dell'impostazione semiologica d'avvio della Romei studiosa, ma che si colloca immediatamente al crocevia della storiografia, nel tentativo di definire il campo della pertinenza teatrale della "drammaturgia". Una riflessione e una ricognizione necessarie, soprattutto in quegli anni Settanta in cui la moderna storia del teatro era disciplina poco più che agli esordi, accademicamente e culturalmente, e della quale era altrettanto necessario definire contenuti, statuti e metodologie – al di fuori delle storie letterarie o di genere – procedendo a una energica contestualizzazione ideologica più che storico-filologica. Pur provenendo da un campo potenzialmente insidioso – l'italianistica – ma con un maestro "eccentrico" come Nino Borsellino, Giovanna Romei precorre in un certo senso quelle che saranno le successive acquisizioni della "teatologia", con la consapevolezza della complessità culturale, materiale e teorica del teatro contro i convenzionali saperi settoriali, e perciò separati, attraverso la relazione fra testo drammatico e testo spettacolare. Con una serie di cautele di carattere metodologico che l'autrice specifica affrontando il tema delle indicazioni di luogo nella commedia del Cinquecento: «Il testo drammatico è spesso preso in esame come potenziale "contenitore" del testo spettacolare; o meglio, si parla correntemente di una "teatralità" iscritta nel testo, già insita nella scrittura. Questo punto di vista autorizza molti ad una lettura "teatralizzante" del testo drammatico, "cioè con riferimenti più o meno coscienti alla realizzazione teatrale della pagina stessa" (Jansen [1977, 55]). L'operazione può essere legittima, se appunto la ricerca della "teatralità" nella scrittura non tenda a tramutarsi in un'affermazione di equivalenza tra testo drammatico e testo spettacolare, per cui, esaurite le operazioni di analisi del testo scritto, si ritiene analizzato lo spettacolo che gli dovrebbe nella pratica corrispondere. Tenere separati i due oggetti, e i rispettivi metodi d'indagine, è posizione di chiarezza da cui non si può prescindere, soprattutto se

ci si occupa del testo drammatico, sia pure nel suo valore di “documento”: per non cadere nell’abusato equivoco di pensare di occuparsi di spettacolo, là dove l’oggetto di indagine ne è solo una componente e non, automaticamente, una trascrizione “fedele”» (p. 41).

Ben presto però lo sguardo della studiosa si allarga e la visione del teatro si colloca in un “altrove”, che è anche “altrove” mentale, del pensiero, della riflessione interiore (il teatro di Triunfo, lo stalliere le cui vicende aprono le *Novelle Porretane* di Sabadino degli Arienti): il teatro della vita, non nei limiti sterili e banali di un modo di dire ormai convenzionale, ma come rappresentazione e proiezione di un io, di un’idea, di molteplici mascheramenti e ruoli sociali che la Romei affronta attraverso la complessità degli “oggetti culturali” che fanno da contorno a uno scrittore non eccelso come il degli Arienti, coniugando filologia e semiologia in una dimensione nuova, più marcatamente socio-antropologica. Ne esce un’immagine decisamente “forte” dell’ordine mentale stesso del Rinascimento, inteso come un doppio gioco di specchi – tra comprensione del reale e comportamenti ritualizzati – in cui la *persona* assume connotazione tramite la ri-definizione anche sociale del mito. Lentamente entra in gioco il problema dello *spettatore*. Vale a dire di uno spettatore che si identifica nello sguardo della corte, del principe, che a sua volta è specchio – e funge da specchio – del testo drammatico, della *fiesta* e della sua utopia. Non è perciò un caso il riferimento alle interpretazioni della pittura in quanto teatro, per il tramite delle indagini complessive di Ludovico Zorzi o di F. Lyotard (1973) e J.L. Schefer (1974): «D’altronde, il teatro è proprio un luogo che *presenta* solo il suo davanti, è “a un tempo un’orbita, un luogo focale, e un luogo ricoperto di sguardi rivolti verso l’occhio [...] in cui le cose non hanno spalle” (Schefer [1974, 67]): il davanti si disegna agibile per tutti, spettatori e attori, e il dietro sembrerebbe destinato ai soli addetti ai lavori e inconoscibile alla fruizione e contemporanea e archeologica» (p. 42).

From art to theatre, o from theatre to art? La domanda è ancora oggi ricorrente, anzi oggi forse più che mai, nel tentativo – che la Romei intuisce e suggerisce – di non soffermarsi sulla “certezza” ma anche “limitatezza” dell’iconografia teatrale, per procedere invece ad una elaborazione metodologica del documento iconografico e della scenografia implicita ed esplicita sottesa ai testi drammatici, allo scopo di significare la più vasta problematica dello *spazio*, sia come idea di un teatro, sia come interrelazione di modi progettuali e concreti, nel più vasto spazio delle culture: «Il testo drammatico è dunque indipendente da quello scenografico, e viceversa: ma la loro reciproca autonomia trova un limite nel testo della cultura, nel senso che il loro funzionamento e il loro significato solo all’interno di questo testo possono poi arricchirsi di consonanze e risonanze e partecipare al processo di produzione di quell’oggetto culturale che è lo spettacolo. A noi, per cui quell’oggetto o non esiste o è archeologia, tocca la ricostruzione paziente, il cauto scavo e là dove le

tracce mancano, o sono illeggibili perché scritte in altra scrittura, la riflessione sul modo di accostarsi a un oggetto che non è misterioso, ma che più semplicemente non c'è. E che va ricostruito come una vignetta dove la sagoma da decifrare non si ottiene annerendone l'interno – ricomponendola cioè in base agli elementi dati, vale a dire nel nostro caso, in base al solo testo drammatico – ma esattamente al contrario, riempiendo gli spazi all'interno, tessera per tessera – ricostruendo quindi il testo della cultura nelle sue varie componenti tramite le peculiarità specifiche di ognuna di esse – finché la sagoma risulti netta, bianca sul nero, e riveli di essere il risultato di tessere esattamente della stessa forma, ma di diverso colore di quelle che compongono il suo margine esterno – e questa è la grande alchimia del teatro» (p. 52).

C'è ormai, in queste pagine, una consapevolezza critica che si consolida – non casualmente – nel capitolo *L'invenzione del Teatro nel Rinascimento* (già recensione a Cruciani [1983] e a Falletti [1982]), attraverso il quale nella visione di Giovanna Romei si accentua la tendenza alla problematicità storiografica, e non storica né tanto meno storicistica, della cultura teatrale: «Certamente documentare una storia è costruirla, “costruire il documento nella ricerca”, accettando la parzialità, la molteplicità e l'eterogeneità degli sguardi; ma restano, inevitabili, gli interrogativi per chi studia una disciplina che si richiama alla storia: che cos'è la storia, come si fa storia, e quale storia, soprattutto, di quali oggetti?» (pp. 57s.). Sono domande che inevitabilmente rimandano al ruolo e alla responsabilità, anche etica, dello storico, dello studioso in genere; allargando ancor più la questione, direi, non soltanto alla pertinenza dei settori disciplinari, ma soprattutto alla dimensione pedagogica e maieutica dello spazio dell'intellettuale nella società. Che fosse l'intellettuale, o l'*équipe* dei pochi uomini che hanno inventato la situazione del teatro nel Rinascimento, o che sia l'intellettuale moderno poco conta. Si crea infatti un gioco di intersezioni dal quale non traspare in primo piano il sapere dello studioso, ma la sua “umiltà”, l'utopia necessaria di un divenire socio-culturale che è anche impegno “politico”, nel senso classico ed etimologico del termine.

Oltre al rigore filologico acquistano pertanto spessore, in questa direzione, gli studi che Giovanna Romei ha dedicato, nel corso degli anni, a una figura emblematica come Leone de' Sommi, alla pastorale e alla Commedia dell'Arte (la cui genesi è ben tracciata nelle già ricordate pagine di Nino Borsellino e di Ferruccio Marotti). Qui la storia documentaria diventa veramente storia materiale e mentale attraverso l'intreccio tra filologia (come modo di un pensiero e non come semplice competenza strumentale) e sguardo storico impregnato di curiosità “antropologica”: in grado cioè di restituire ancora una volta non tanto il senso del documento e della sua intrinseca “utilità”, quanto piuttosto il senso della persona, delle complessità culturali e, perché no, umane, dei modelli di civiltà che traspaiono dietro il documento.

Poteva sembrare paradossale, ricorda Nino Borsellino, occuparsi della pastorale tra il 1977 e il '78, «dentro una facoltà bivacco dove sembrava impossibile nonché praticare progettare una ricerca»: una proposta al limite della provocazione, in apparenza, «per rimuovere il presente tragico con un consolatorio viaggio nel passato idillicamente erotico. Ma avevo intuito che dietro quel passaggio d'Arcadia e le vicende che vi si facevano svolgere gravavano sentimenti desideri significati non tanto pacificanti che bisognava interpretare con altra chiave rispetto alla storiografia più illustrativa e convenzionale, che poi era quella di tradizione italiana» (p. 13). Leone de' Sommi, nell'approccio di Giovanna Romei, non emerge semplicemente quale uomo di teatro, ma come figura assunta da un lato a sinonimo e metafora di tutta una cultura cortigiana – o dell'idea stessa di un Rinascimento esteso – dall'altro in quanto simbolo della concretezza dell'agire e di una pratica che «diviene patrimonio comune con il consolidarsi dei fenomeni che concorrono alla nascita dell'istituzione in senso moderno, quali il professionismo degli attori e l'industria dello spettacolo» (p. 61). Ma quel che più conta, ancora una volta, è l'approfondita problematizzazione del documento e di tutto l'apparato che la Romei utilizza per ricostruire biografie e testi, non al fine dell'edificazione di un tassello per una quantitativa storia del teatro, ma per restituirci – attraverso una vicenda umana e un mestiere – la riconoscibilità dei più ampi significati e delle funzioni anche sociali che il teatro denota sulla soglia del suo “moderno” divenire. È chiaro che siamo ormai all'interno di uno sguardo complesso sotto la cui intensità crollano le obsolete separazioni fra i generi e le vecchie modalità di studio della civiltà teatrale. La concretezza dell'agire e delle pratiche, non tanto le idee di un teatro possibile o la dialettica delle teorie, denuncia per il tramite di Leone de' Sommi la materialità diffusa di un teatro in cui gli influssi dell'Arte e del sapere attorico testimoniano la necessità dell'intervento professionale nei processi produttivi della scrittura teatrale. «Gli elementi di mutamento – scrive la Romei a proposito delle *Tre sorelle* – si colgono soprattutto all'interno della materia del testo, all'interno del suo linguaggio, nell'exasperazione del fine teatrale cui è sottoposto, cioè all'enfasi attribuita alle valenze mimetiche, deformanti, espressionistiche, e nel conseguente “scolorimento” semantico. Più sottilmente, il consumato mestiere del de' Sommi diversifica la formulazione dei significati collocandoli anche su quei registri, gestuali, mimici, comunque non verbali, che il testo non può dunque esprimere se non indirettamente, ma a cui necessariamente rinvia a causa dell'indebolimento del livello espressivo» (p. 67).

La complessità genetica della pastorale viene successivamente colta nella sua qualità di “favola rappresentativa” e non di astratta campionatura letteraria: «Alla luce di una nozione che indica un “gioco drammatico” esplicitamente “concepito in funzione della rappresentazione scenica” [Marotti (1968, LII)], anche episodi fortemente connotati in senso “letterario” non permettono più di trascurare le loro vicende rappresentative. Così, l'esemplarità “poetica”

dell'*Aminta* ha precluso fin in tempi recenti un'analisi attenta del suo "montaggio" drammaturgico, mentre andrebbero diversamente valutati: il ruolo del regista-supervisore che lo stesso Tasso ricoprì per la rappresentazione del 1573; la costante presenza del "portento" nei documenti che riguardano i comici dell'Arte, sia pure nella dimensione di un testo imparato a memoria e concertato per lo spettacolo; la singolare vicenda editoriale che vede l'*Aminta* circolare manoscritta sia per la lettura che come copione di scena fino al 1580, data delle prime due edizioni a stampa – presso Cristoforo Draconi, Cremona, e Aldo Manuzio il giovane, Venezia» (p. 103).

Siamo sempre più condotti dunque all'interno di una storia materiale (e sociale), anti-idealistica per sua stessa natura, che Giovanna Romei traccia su due livelli: in primo luogo la storia degli studi e la definizione dei campi di indagine individuati dalla ricerca (una sorta di mappa della pastorale per significarne intenzioni, modalità, contenuti, prassi, investigate tra riflessione teorica ed elementi strettamente tecnici dello spettacolo), immediatamente dopo una serrata indagine sul convergere, in scena e in diversi testi, di due generi a tendenza fortemente spettacolare, come la favola pastorale appunto e la Commedia dell'Arte. Una volta di più si accentua l'indagine sulle pratiche compositive della pastorale pensate in funzione di una immediata resa scenica, e – nel contempo – sui processi produttivi della Commedia dell'Arte: in un sistema combinatorio in cui «un patrimonio comune e un codice in ambedue i casi "letterario" e artificiale vengono diversamente impiegati per montare un *certo tipo* di spettacolo. In altri termini, Flaminio Scala nel suo *Teatro* si cimenta in almeno tre canovacci esplicitamente definiti "pastorali" e in molti altri "tragici", "reali", "eroici" e "tragicomici", non solo per rendere le sfaccettature delle potenzialità rappresentative delle *performances* dei comici, ma anche per puntualizzare la singolarità dell'Improvvisa, sorta di mostro onnivoro in grado però di trasformare tutto ciò che inghiotte in un *certo tipo* di spettacolo» (p. 113). Il cambio di prospettiva rispetto alla storiografia tradizionale consente di rintracciare nella storia stessa dell'Improvvisa «il motivo per cui ad una certa data, che corrisponde grosso modo agli anni della "fondazione ferrarese" del genere pastorale, della consacrazione dell'*Aminta* e dell'affermarsi di una fortuna rappresentativa, i professionisti affiancano non sporadiche *performances* boscherecce al collaudatissimo meccanismo del comico, su cui essi modellano il proprio organismo attoriale e compositivo» (p. 114). Un vasto affresco che attraverso protagonisti di primo piano della Commedia dell'Arte rinnova ambiti di studio, aprendo prospettive e campi: dall'ingresso della donna in scena (la cui versatilità la pastorale sottolinea con forza, arricchendosi a sua volta delle capacità suggestive della recitazione professionistica), alla ricostruzione di molteplici modalità rappresentative e compositive (ancora per il tramite della donna attrice), alla problematicità dei circuiti editoriali, al consolidarsi delle "tecniche", fino al più ampio tema del "salvatico" nella favola pastorale a Roma tra teatro regolare e Commedia dell'Arte.

Si tratta di un vasto percorso di indagine che si solidifica nella seconda parte del volume: *Studi secenteschi/La Commedia dell'Arte* che raccoglie un ampio saggio (*Il Teatro nel Seicento*) e un montaggio di pagine (*La professione del teatro: la commedia dell'arte e la società barocca*), già apparsi rispettivamente nella *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di Borsellino e Pedullà (1999), e nel già citato *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro* (Marotti – Romei [1991]).

Il metodo ormai è chiaro: problematizzare il contesto anche nel caso di una riflessione complessiva – come il primo dei due scritti – che non diviene mai *vulgata*, per quanto innovativa e intelligente. E nemmeno la primigenia collocazione editoriale scalfisce l'idea di un teatro osservato non nella sua genericità della pagina letteraria, ma quale snodo di una complessa teatralità diffusa che diventa confluenza stessa della molteplicità, e non frammentazione, delle culture e dei saperi. In queste pagine Giovanna Romei traccia i percorsi della favola pastorale e della tragicommedia, del teatro per musica, della tragedia, della commedia fra “diletto” e professione. Percorsi sempre contrassegnati dalla materialità di un agire che riconduce ancora una volta il testo letterario drammatico ai nodi problematici della pratica spettacolare, fino a individuare una tradizione, da un lato, e itinerari personalissimi (come quelli di Giovan Battista Guarini e Federico della Valle), dall'altro: «In ogni caso, la “letterarietà” dei testi del nostro teatro secentesco va letta all'interno delle dinamiche, anche laddove sono sotterranee o neanche espresse, di un teatro moderno che dibatte un rinnovato rapporto fra i suoi elementi costitutivi: di un teatro che, nato in origine da uno spazio della fantasia e della cultura, ora definisce i termini della propria invenzione nello spazio assoluto dello spettacolo» (p. 146). Ma ancora una volta la linea guida risulta essere l'esperienza dei comici professionisti: «L'itinerario nel teatro del Seicento trova compimento dunque nella vicenda della commedia dell'Arte, emblematica perché pone in discussione i fondamenti stessi del teatro italiano e perché dalla sua influenza nessuna delle espressioni spettacolari coeve rimane immune: e immuni non restano neanche i successivi sviluppi, che pure procedono in una diversa direzione, ma che tendono a quell'organico rapporto fra teatro e società la cui necessità la commedia dell'Arte postula come presupposto imprescindibile. Proprio in questa inattualità, in questa prematura prefigurazione di una nuova collocazione del teatro e dell'attore in una società però non ancora “laica” e borghese, consiste la sconfitta e la modernità dell'Improvvisa» (p. 169). E proprio ai comici professionisti sono dedicate le pagine del successivo capitolo, originariamente scritte come introduzioni ai documenti pubblicati nel volume curato insieme a Ferruccio Marotti. Non semplici introduzioni, tuttavia, o esercitazioni da “filologa tozza”, ma puntigliose analisi che restituiscono la complessità degli alvei culturali delle pagine dei comici, dal problema delle fonti, al tessuto prosastico, fino alle incisive delucidazioni sulle intrinseche motivazioni e ragioni dei singoli

documenti, a delineare con maggiore e quasi risolutiva efficacia il senso di un percorso che si fa storico attraverso la storiografia: vale a dire non l'assunzione del documento come parte di un tutto da ricostruire più o meno faticosamente e assolutisticamente, ma l'indagine e il "discorso" sul documento attraverso il documento stesso, per renderne problematiche – e perciò significative – le domande che la traccia a stampa ci tramanda. All'interno dei processi indiziari della storia materiale, in definitiva.

Non deve stupire, sotto questo punto di vista, l'apparente fuoriuscita di campo costituita dalla terza parte del volume dedicata all'altro filone di ricerca di Giovanna Romei: il teatro pirandelliano. Non deve stupire non solo per la comune coerenza con il rigore filologico della sua restante produzione scientifica, ma per la reiterata ricerca della disposizione intellettuale e del "dietro le quinte", si potrebbe dire, vale a dire del "come lavorava" Pirandello. L'interesse della studiosa travalica il Pirandello "maggiore" (quello della "trilogia del teatro nel teatro"), per andare a scandagliare, si direbbe con la stessa insistenza che l'aveva orientata verso l'universo della Commedia dell'Arte, tra le moderne edizioni pirandelliane o tra le pagine meno o affatto conosciute dell'autore siciliano: la prefazione al libro di Ezio Levi, *Lope de Vega e l'Italia*. Non casualmente riflessioni in cui Pirandello dichiara la fascinazione subita dal "mito" della Commedia dell'Arte, un teatro per altro osteggiato e rifiutato in sede estetica, anche se ostinatamente riaffiorante nell'esperienza teatrale.

Sembra saldarsi, con questa nota conclusiva, il percorso stesso di Giovanna Romei. Forse il suo interesse nei confronti di Pirandello deriva dalla vicenda biografica stessa: dalle posizioni anti-spettacolari agli sviluppi di un'idea di teatro «per il tramite della fondamentale esperienza capocomicale al Teatro d'Arte di Roma (1925-28) e dei contatti con il mondo dei teatri "sperimentali", [che] conduce Pirandello ad una diversa valutazione delle vicende della commedia dell'Arte, capitali per le sorti del teatro moderno, e dunque ad una diversa riflessione sulla funzione del teatro, sulla sua estetica e sulla sua etica» (p. 305).

Ma ancor più fittamente l'indagine si stringe sul senso del "teatro d'attore" con cui Pirandello fa i conti soprattutto nelle opere della "trilogia" (*Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo*, *Questa sera si recita a soggetto*). Il dato è di nuovo reso dalla Romei in chiave fortemente problematica, attraverso l'indagine non sui contenuti ma sui modi della scrittura pirandelliana: «In queste tre opere Pirandello saggia un modo nuovo, e insieme antichissimo, di scrivere il teatro, in cui la "composizione dei casi" vale certamente meno della loro virtualità ad essere agiti sulla scena. La "trilogia" propone, secondo la bella definizione di Bernard Dort, una "scrittura della rappresentazione": una scrittura che iscrive la messinscena nel dramma stesso, e che dunque accompagna l'esposizione dei casi narrati con l'illustrazione dei processi attraverso i quali quei

“fatti” diventano “situazioni drammatiche”. L’illustrazione comporta quella distanza dal fatto narrato che permette, con procedimento “umoristico”, la riflessione sui quei processi. Prioritaria, dunque, in una scrittura della rappresentazione non è la trama – e lo stesso Pirandello lo dichiara esplicitamente a proposito di *Ciascuno a suo modo* – ma, per usare un termine pirandelliano, la “discussione”» (p. 258). Il dato scenico e non banalmente letterario è costantemente in primo piano: «nella “trilogia” Pirandello sembra ormai pensare che l’attore può e sa creare spontaneamente in sé il testo d’autore e può e sa “diventare” il Personaggio, e l’“originale creazione” che fu della Commedia dell’Arte si può ripetere tutte le sere a teatro: sembra dunque convinto dell’integrazione di testo e spettacolo, autore ed attore, personaggio e interprete. Certamente conclude, almeno in questi testi, per una scrittura della rappresentazione e non dell’intreccio. Come per una scrittura della rappresentazione avevano già concluso coloro i quali si erano posti il problema della funzione del teatro, dei suoi meccanismi, della sua estetica, ma anche della sua etica. Perché l’“invenzione” del “teatro nel teatro” è antica quanto l’“invenzione” del teatro moderno. E fra i tanti – Shakespeare, Molière, Goldoni – serve anche ad un comico dell’Arte, Giovan Battista Andreini, nella sua professione detto Lelio, per verificare nella scrittura il consuntivo di una luna “pratica” di attore e capocomico, rappresentando in un sol testo, *Le due comedie in comedia* del 1623, la messinscena di due diversi spettacoli, l’uno “aulico” e dilettantesco, l’altro “comico” e professionale, ma ambedue “commedie fortunate, poiché a voi sole è concesso in teatro scherzando toccar al vivo i fatti più occulti delle cose”» (p. 275).

Non è uno sterile tentativo, da parte della Romei, di rinsaldare tutto alla luce degli studi sulla Commedia dell’Arte, ma il senso vivo di un sapere che rinvia sempre ogni singolo elemento del teatro al teatro, in una visione del teatro stesso come realtà in divenire e in grado di aggregarsi di volta in volta alla molteplicità delle culture, delle idee, delle prassi. I teatri e non il Teatro, come siamo ormai abituati a dire. Con quel comune denominatore costituito dall’attore, in quanto portatore e *trait d’union* del sapere e della “tradizione”. All’esterno dell’immaterialità dell’idea. Non è senza significato rammentarlo e ribadirlo oggi, di fronte al rifluire della “storia del teatro”, e forse alla rinuncia stessa della sua qualità di “storia” – o testimonianza – di un sapere complessivo e complesso, ricco di radici ampiamente antropologiche e non banalmente “culturali”.

Daniele Seragnoli

Università di Ferrara

Dipartimento di Scienze Umane

Via Savonarola, 27

I – 44100 Ferrara

daniele.seragnoli@unife.it

Riferimenti bibliografici

Borsellino, N., Pedullà, W. (a cura di) (1999) *Storia generale della letteratura italiana*. Vol. VI. *Il secolo barocco. Arte e scienza nel Seicento*. Milano. F. Motta.

Cruciani, F. (1983) *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*. Roma. Bulzoni.

Falletti, C. (1982) Le Feste per Eleonora d'Aragona da Napoli a Ferrara (1437). In *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti italiane del '400*. Viterbo. Agnesotti. 269-89.

Jansen, S. (1977) Struttura narrativa e struttura drammatica in "Questa sera si recita a soggetto". In *Rivista italiana di drammaturgia*. 6. 55-69.

Lyotard, F. (1973) *La peinture comme dispositif libidinal*. Urbino. Università degli studi.

Marotti, F. (1968) Introduzione a L. de' Sommi. In *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*. Milano. Il polifilo. I-LXXIII.

Marotti, F., Romei, G. (a cura di) (1991) *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*. Roma. Bulzoni.

Schefer, J.L. (1974) *Scenografia di un quadro*. Roma. Ubaldini.