

## Introduzione

Carlo Titomanlio affronta uno degli aspetti, forse, più problematici del testo drammaturgico scritto, la didascalìa, ovvero l'insieme delle indicazioni con cui l'autore integra il dialogo, ma anche molto altro...

Articolata in tre parti principali – “Dalla parola all'azione”, “Gli anni Venti. Forme della didascalìa drammaturgica” e “La didascalìa come figura dell'intermedialità novecentesca” – suddivise in capitoli e paragrafi, la struttura del volume corrisponde alla dimostrazione di una tesi portante: come, a partire dal primo Novecento del teatro italiano, con una temporanea ma significativa battuta d'arresto negli anni Trenta, la “produzione di senso” tenda via via “a spostarsi dal dialogo alla didascalìa, dalla battuta al contesto, ovvero *dalla parola all'azione*” (così recita il titolo dell'intero lavoro). Un trasferimento favorito dall'implementazione dei nuovi codici spettacolari, e veicolato da una tecnica drammaturgica che si pone il problema di verbalizzare quanto non si può trascrivere: sfumature psichiche, suggestioni figurative, componenti sonore, ecc.; il *molto altro* cui mi riferisco all'inizio.

La focalizzazione su un periodo della nostra drammaturgia – primo trentennio del XX secolo, con particolare riferimento agli anni Venti –, anziché restringere il campo consente di renderlo esemplare, restituendo un panorama attraversato da proposte innovative sui piani della composizione scritta per la scena e della scena stessa, che consente di intrecciare nomi e testi drammatici molto noti ad altri poco approfonditi dalla storiografia recente, e “raramente rappresentati negli ultimi de-

cenni”. Allo scopo, Titomanlio incomincia con l’inquadrare il contesto sociale e culturale del periodo (*Aspetti della drammaturgia e della messinscena primonovecentesche*), rilevando nella didascalia “ipertrofica” di D’Annunzio “tra ritmo e immagine” i prodromi di una testualità arricchita di contenuti extra-verbali. Da qui emerge poi l’idea che la configurazione di nuovi spazi scenici abbia incentivato negli anni Venti del Novecento la creazione di una scrittura che lo studioso definisce *site-specific*, pensata o progettata in loco. Così in *La società teatrale italiana tra le due guerre* si approfondiscono, tra gli altri, i modelli teorici (ma anche impresariali) nell’attività di Anton Giulio Bragaglia “apparitore” e “metteur en scène” e in quella di Luigi Pirandello, per un triennio alla guida della Compagnia del Teatro d’Arte; modelli che entrano in un rapporto di reciproco scambio con episodi della “nuova drammaturgia”.

Privilegiando sempre la componente didascalica, Titomanlio opera nella seconda parte (“Gli anni Venti. Forme della didascalia drammaturgica”) una selezione di testi, nel folto repertorio del decennio, dove l’uso della didascalia connota precipuamente il drammaturgo, la sua visione del mondo e del teatro, e ne rivela il contatto (effettivo o potenziale) con la messinscena. Infatti le opere prescelte, fra le diverse o consimili di Rosso di San Secondo, Bontempelli, Viviani, Marinetti, Campanile, Pirandello e del primo Eduardo, sono affrontate dal punto di vista della loro rappresentabilità (o apparente irrepresentabilità) anche e soprattutto in merito alle indicazioni sceniche che contengono; “l’insolito ordine che regola la successione dei campioni testuali”, spiega Titomanlio, “trova le sue ragioni dentro le drammaturgie e specialmente nell’elaborazione paratestuale”. Un percorso che, invece di adottare una rigida sequenza cronologica, insegue incontri o assonanze, affinità o simmetrie, alla ricerca di “contiguità di relazione” o magari “linee di sviluppo” nelle strutture didascaliche delle singolarità autoriali.

Lo studioso esprime infatti la convinzione che, siano preventive o consuntive, le didascalie “enucleino le riconoscibili

priorità degli autori” in materia di concezione performativa, e osserva come, in certi casi analizzati, il dialogo sia posto a sigillo di un disegno complessivo che *si scrive* attraverso “il con-testo didascalico”; ovvero verifica un fenomeno di emancipazione della didascalia dal dialogo, che dall’integrazione sempre più necessaria o invadente giunge a un capovolgimento di proporzioni, fino a produrre smagliature eccentriche ma precorritrici nella compattezza del tessuto drammaturgico. Senza perciò sopravvalutare la normatività di tali apparati che, come sappiamo, possono essere o sono misconosciuti da chi mette in scena.

Infatti percorre il volume una linea teorica che vede nella didascalia non solo un mezzo per “governare” o testimoniare la messinscena del testo da parte del suo autore, ma anche un punto di convergenza di alcuni tratti della modernità: paradigmi estetici mutuati dal cinema e dalle arti visive, indicazioni sonore e ritmiche, metafore liriche e straniamenti ironici, misture di tragico e comico. Soprattutto nell’ultima parte (“La didascalia come figura dell’intermedialità novecentesca”), invece di conclusioni si traggono indizi che, da certe ricorrenze colte negli esemplari analizzati, possono estendersi al panorama contemporaneo segnatamente interdisciplinare (com’era quello auspicato ma non assolto, per immaturità tecnica, dalle avanguardie storiche). Basta leggere in questa prospettiva i titololetti che scompongono il paragrafo *Contributi delle didascalie al percorso performativo* per trovarvi riassunti aspetti strutturali, e quindi semantici, che trascinano fino all’oggi: dalla simultaneità come arte del tempo scenico e compenetrazione o moltiplicazione del suo spazio alla componente riflessiva che accompagna oramai, spesso, la creazione drammaturgica (non soltanto nei *titoli*, nelle *note* o *avvertenze*); dalle spie di ambiguità o doppiezza (fin dall’onomastica in Pirandello, Rosso e Eduardo) che metaforizzano lo spaesamento del personaggio, alla regia virtuale di alcune didascalie, che ancora in Rosso, ma specialmente in Viviani, Savinio e Bontempelli, avvia a una sonorità promiscua innestando la musica, senza tematizzarla, nell’epi-

cizzazione del dramma, o *come nei film*, ma, aggiungo, da sempre nel teatro, introduce focalizzazioni di “primo piano” mediante, anche, l’uso inatteso del linguaggio, arrivando a privilegiare l’eloquenza del silenzio.

Per concludere, annoto le *strane* competenze storico-artistiche dell’autore di questo libro trasversale, pur partendo da un oggetto specifico e discusso di studio; tali possono apparire per l’aspetto drammaturgico dell’oggetto, ma per le sfumature assunte dall’indagine feconde di rilievi metateatrali, riguardanti le declinazioni figurative delle atmosfere (in ambito futurista, o nella scrittura di Pirandello o di Rosso). Tratti inseriti nelle didascalie ripercorse, secondo Titomanlio capaci di allargare “l’orizzonte della scrittura per il teatro, stringendo legami con le altre discipline e sviluppando articolati processi di significazione”.

Accenno soltanto, infine, alla ricchezza di fonti testuali e critiche testimoniata dalla Bibliografia; nutrita nel campo speculativo sulla didascalia (per necessità) da studi piuttosto internazionali che italiani, e provvista riguardo ai testi drammatici (che riflettono anche per autori come Pirandello una scelta nuova e mirata) di un corredo di fonti relative, ove possibile, alla messa in scena.