

## Premessa

Definiamo didascalia ciascuna delle indicazioni contenute in un testo drammatico con cui l'autore integra il dialogo: descrizione della scena all'inizio di ogni atto o di ogni quadro; istruzioni per l'entrata o l'uscita dei personaggi nel susseguirsi delle scene; disposizioni relative ai movimenti degli attori nello spazio performativo, ai loro atti, gesti, espressioni, toni di voce, e altro.

Questa definizione, aggiornata e modellata sui contributi critici a disposizione, può senz'altro possedere una condivisibile correttezza enciclopedica; eppure, il valore e la funzione della didascalia sono ancora in parte irrisolti e contraddittori, cioè non del tutto condivisi, al punto che, come ha scritto recentemente un drammaturgo, “esiste ancora una diatriba piuttosto viva sull'uso delle indicazioni extra-dialogiche, la cui presenza in un testo teatrale sembra far scattare subito l'accusa di anacronismo”<sup>1</sup>.

In effetti parlare di necessità o di legittimità della didascalia significa assumere solo i segmenti verbali separati dai dialoghi (contenuti in un inciso parentetico o distinti tipograficamente dal corpo del testo), escludendo cioè le *didascalie implicite*, vale a dire le indicazioni cinesiche, mimiche o prossemiche comprese all'interno delle battute pronunciate, pertinenti al contesto spaziale e temporale nel quale l'azione si sviluppa<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Stefano Massini, *La didascalia tra autore e attore*, in «Prove di drammaturgia», a. XII, n. 25, 2006, p. 19.

<sup>2</sup> Si legga ad esempio la definizione che ne dà Anne Ubersfeld: “Le didascalie comprendono non solamente le indicazioni sceniche propriamente dette, ma i nomi dei personaggi che suddividono lo strato dialogato, in breve tutto ciò che del testo scritto non sia detto dai personaggi”, Anne Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, a cura di Mara

La sola morfologia del testo teatrale pone del resto più di un'ambiguità poiché, se è vero che a differenza delle battute le didascalie "non possono mai mancare"<sup>3</sup>, è anche vero che entrambi gli strati testuali dipendono dal sistema convenzionale sincronico. Due sono i parametri che influiscono sulla quantità e qualità delle indicazioni sceniche: il primo è la *distanza del testo drammatico dalla scena*, il secondo è la *complessità semantica del testo drammatico*.

Col primo punto si vogliono indicare esplicitamente le condizioni generali della messinscena, il *se* e il *come* il testo si produce visivamente. Si ha la distanza minima tra testo e scena quando l'autore coincide con l'allestitore; la maggiore separazione si ha invece quando una traccia scritta è manipolata da una o più persone diverse dall'autore, e massimamente in un'epoca differente da quella della stesura.

Con il secondo punto non si intende richiamare il valore squisitamente artistico o tecnico dell'opera drammatica, quanto la densità di segni extra-verbali. Diremo quindi che la *complessità* di un testo per il teatro deriva da come l'ammontare di senso è distribuito sulla sua superficie, per sua natura multiplanare. Se il significato dell'opera (in termini semantici: il valore comunicativo dell'enunciazione drammaturgica, ovvero le modalità di indicare un'idea e l'idea stessa) si risolve esclusivamente nello scambio di battute, si ha una complessità minima. Qualora invece questa espressione sia il prodotto di più codici extralinguistici che coesistono, il valore parametrico è massimo.

È possibile affermare che, perlomeno nei testi del teatro occidentale, si riconosce una sorta di ciclicità, un andamento fisico che interessa questi due parametri, distanza dalla scena e

Fazio, trad. it. di Marta Marchetti, Roma, Carocci, 2008 [*L'école du spectateur*, 1996], p. 22; cfr. anche Ead., *Theatrikón. Leggere il teatro*, trad. it. di Paola Stefanini Sebastiani, Roma, La Goliardica, 1984, pp. 19-20.

<sup>3</sup> "Il loro grado zero è costituito da un segno grafico che indica l'apertura del discorso; poi si passa al nome dei personaggi e infine all'accurata descrizione del loro aspetto. Parlando di battute, esse possono anche essere assenti. *Veleno* di Vitrac, ad esempio, ha solo didascalie, e così anche gli *Actes sans paroles* di Beckett", Cesare Molinari e Valeria Ottolenghi, *Leggere il teatro*, Firenze, Vallecchi, 1989, pp. 17-18.

complessità semantica. Nessuna delle condizioni si può pensare in termini esclusivi; si tratta di dinamiche non lineari, che si avvicendano, si intrecciano, si respingono, si moltiplicano, convivendo in una mescolanza di istanze differenti. Al più conviene parlare del carattere dominante che l'una o l'altra assumono in una particolare situazione storica e geografica<sup>4</sup>; è convincente, *pour cause*, la sintesi di Paolo Bosisio, secondo il quale la presenza più o meno cospicua delle didascalie a corredo dei testi rispecchia “la loro elettiva destinazione alle scene o alla sola lettura”, ma è anche testimonianza delle “caratteristiche professionali dell'autore, talvolta regista e interprete di se stesso, tal'altra letterato puro, affatto disinteressato all'eventualità di una rappresentazione dell'opera sua”<sup>5</sup>.

Sulla stessa linea si erano espressi in precedenza Achille Mango: “la didascalia comincia a comparire quando la separazione fra la scrittura drammaturgica e la rappresentazione non solo esiste ma viene addirittura teorizzata con argomentazioni che tendono a escludere il cosiddetto operatore teatrale dalla fase creativa dello spettacolo”<sup>6</sup>; e Raffaele Morabito: “l'incremento dello spazio occupato dalle didascalie all'interno del testo drammaturgico corrisponde storicamente al progressivo dissociarsi della figura dell'autore del testo scritto da quella di

<sup>4</sup> È quanto afferma, in altri termini, Gigi Livio: “[...] le didascalie tendono a precisarsi in un periodo in cui l'evento spettacolare è meno formalizzato: quando lo scrittore conosce già il tipo di linguaggio della scena del suo tempo e sa, con una certa approssimazione, che il suo testo passerà attraverso quel linguaggio, non ha bisogno di insistere molto sulle didascalie. Quando, invece, lo scrittore si trova davanti a un'epoca di grandi mutamenti, ricorre allora all'abbondanza e alla precisione delle didascalie nel tentativo di salvaguardare il *significato* del proprio testo e, contemporaneamente, qualora si tratti di uno scrittore che ha interessi innovativi nei confronti del linguaggio della scena [...], di concorrere a sua volta, e per ciò che gli pertiene, al cambiamento in corso sulle assi del palcoscenico”, Gigi Livio, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Milano, Mursia, 1992, p. 15.

<sup>5</sup> Paolo Bosisio, *La didascalia drammaturgica nell'ultimo Pirandello (1925-1936)*, in Id., *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 369.

<sup>6</sup> Achille Mango, *Funzione della didascalia nell'atto unico*, in *Pirandello e il teatro*, a cura di Enzo Lauletta, Palermo, Palumbo, 1985, p. 103.

chi mette in scena lo spettacolo servendosi del testo”<sup>7</sup>.

Tra le giustificazioni da porre a premessa di questo volume si potrebbe riportare anche un’affermazione di Luigi Squarzina, secondo la quale una storia del teatro andrebbe scritta a partire dalle didascalie<sup>8</sup>. In effetti, se la didascalia drammaturgica è il luogo della scrittura teatrale in cui l’autore comunica ai suoi lettori (tra i quali eventualmente chi dovrà inscenare il testo) quanto ritiene opportuno all’esecuzione spettacolare, la sua presenza (o assenza) e la sua tipologia consentono di riflettere non solo sui mutamenti della drammaturgia ma anche su quelli della messinscena.

Nel succedersi delle teorie del teatro, è possibile valutare il trattamento obliquo riservato alla didascalia drammaturgica: in certi casi tralasciata in quanto considerata come un’indebita intromissione dell’autore, un atto diegetico che interferisce con la *mimesis*; in altri casi consegnata alla critica letteraria perché reputata inessenziale alla rappresentazione, dunque non pertinente agli studi teatrali. Anche nel percorso storico-critico tracciato da Silvio d’Amico per l’*Enciclopedia dello spettacolo*, la didascalia è valutata solo come uno strumento nelle mani dell’autore per far rispettare la propria idea di teatro<sup>9</sup>.

Ben diverso da un lavoro di prospezione filologica, che necessariamente dovrebbe tenere in conto le varianti connesse alla genesi del testo e al suo itinerario editoriale (correzioni, omissioni o recuperi che alterano di edizione in edizione il testo originario), questo volume intende mettere a fuoco, a partire dalle didascalie, le strategie drammaturgiche impiegate per il conseguimento di un effetto scenico.

Per quanto riguarda l’ambito storico si è scelto di focalizzare

<sup>7</sup> Raffaele Morabito, *Parola e scrittura. Oralità e forma letteraria*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 92.

<sup>8</sup> Cfr. Merete Kjoller Ritzu, *Prefazione a La didascalia nella letteratura teatrale scandinava* (Atti del convegno di Firenze 21-23 maggio 1986, a cura di Merete Kjoller Ritzu), Roma, Bulzoni, 1987, pp. 13-14.

<sup>9</sup> Vedi Silvio d’Amico, *ad vocem Didascalia*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, a cura di Silvio d’Amico, Roma, Le Maschere, 1954-1962, vol. IV, p. 657.

l'attenzione sulla scena italiana del primo trentennio del Novecento. Proprio in quel periodo infatti, e particolarmente nel corso degli anni Venti, si nota come la produzione di senso del testo drammatico tenda a spostarsi dal dialogo alla didascalia, dalla battuta al contesto, ovvero *dalla parola all'azione*. È questo il titolo della prima parte del volume, dedicata all'analisi dei cospicui sviluppi drammaturgici e del contesto produttivo nel nostro teatro primonovecentesco.

Se all'inizio del secolo si possono riconoscere nei drammi di Giuseppe Verga, di Roberto Bracco, e nell'ambiziosa teatrografia di Gabriele D'Annunzio i prodromi di un fenomeno di espansione dell'apparato didascalico, la configurazione di nuovi spazi scenici incentiva negli anni Venti il nascere di una scrittura che potrebbe definirsi *site-specific*, cioè pensata o progettata *in loco*. La stagione dei 'teatri minimi', o teatri d'eccezione, dà avvio a un modello di scrittura che mostra una precisa corrispondenza tra l'architettura del testo drammatico (didascalie comprese) e quella dell'ambiente destinato a ospitarlo. Tra gli edifici per lo spettacolo sorti grazie a emergenti iniziative imprenditoriali i più significativi sono senz'altro il Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia e il Teatro d'Arte fondato e diretto da Luigi Pirandello, entrambi banco di prova per esperimenti scenografici, registici oltre che drammaturgici.

D'altra parte, studiare le didascalie del teatro italiano negli anni Venti significa contribuire a chiarire la loro natura, perseguendo nel medesimo tempo altre finalità: saldare la previsione della scrittura e l'offerta visiva della messinscena; sviluppare ipotesi sullo spazio scenico e i codici spettacolari, nel loro evolversi sia a livello teorico che di operatività pratica. Anche se non tutti approfonditi dalla storiografia recente, e raramente rappresentati negli ultimi decenni, i testi selezionati e trattati nella parte centrale del libro (*Gli anni Venti. Forme della didascalia drammaturgica*) rivelano l'eccezionale vitalità della nostra drammaturgia del periodo.

Le stanze di questa ideale pinacoteca sono occupate da opere notissime, che hanno ricevuto in più occasioni l'attenzione di

studiosi e registi, e da opere assai meno conosciute, qui riscoperse e collocate in un confronto aperto. Come in ogni allestimento che scaturisce da un tema centrale, per poi ramificarsi in una raggiera di derivazioni, vi è una componente di arbitrarietà nella selezione; dovuta in parte al limitato spazio a disposizione, a criteri di pertinenza e rappresentatività in relazione all'argomento centrale, e in certa misura anche al gusto e alle competenze personali. Si spiega così l'assenza del teatro in dialetto, eccezione fatta per i cardini della teatralità napoletana, Viviani e De Filippo, la cui importanza trascende la connotazione regionale e il cui uso della didascalia merita un approfondimento particolare.

Per il resto, non figurano i più prolifici drammaturghi del teatro veneto (Eugenio Ferdinando Palmieri e Gino Rocca), né i ragguardevoli testi di area lombarda, bolognese e siciliana. Si dovrà perdonare altresì la comparsa soltanto fugace di autori come Luigi Chiarelli, Enrico Cavacchioli e Luigi Antonelli, che negli anni Venti hanno conosciuto l'apice della notorietà, messi in scena tra fiaschi e trionfi, e comunque vitali esponenti della cultura nazionale.

Ciascuno con la propria irriducibile singolarità, gli autori scelti sono testimoni di un impiego differente della didascalia drammaturgica, ma egualmente decisivo ai fini dell'*agencement* scenico. Si noterà immediatamente l'insolito ordine con il quale sono disposti gli autori e i rispettivi testi; in effetti, a una disposizione cronologica si è preferito una sequenza che trova il suo criterio fondamentale nelle singole operazioni drammaturgiche, tra le quali si individuano affinità e linee di sviluppo.

Alla prova dei testi, i vantaggi di una scrupolosa semiotizzazione che assegni una funzione unica ai segmenti didascalici<sup>10</sup> si dimostrano inferiori rispetto all'utilità di un itinerario fatto di incroci, tracce storiche, biografiche e segnalazioni tecniche. La didascalia apparirà di volta in volta strumento di comunicazione artistica di una visione del mondo individuale, oppure cana-

<sup>10</sup> Penso ai criteri tassonomici proposti da Thierry Gallèpe (contenuto, scopo, incidenza, funzione, relazione con l'universo diegetico, oggettività, restrittività), nel suo *Didascalies. Le mots de la mise en scène*, Paris-Montreal, L'Harmattan, 1997.

le di trasmissione di acquisizioni spettacolari previste o messe a consuntivo, o ancora dispositivo di controllo del patrimonio scenotecnico e performativo a disposizione.

Nella multiforme casistica appartenente a un periodo tanto ricco e sfumato, i testi qui esaminati sono casi di studio da considerare punte avanzate del teatro novecentesco, tramite i quali è possibile verificare la presenza di una forma drammaturgica che capta e assimila all'interno del livello co-testuale della didascalia alcuni fermenti stilistici: l'impiego di una spazio-temporalità differente, policentrica, fluidificata; la messa in questione dello statuto del personaggio, mediante forme di alienazione/alterazione o deformazione; l'uso di una corporeità marcata, che, in modelli differenti, trova espressione acrobatica, meccanica, musicale; l'architettura scenica rinnovata nell'assetto e nella significatività cromatica e luministica; la musicalizzazione stessa dei segni uditivi<sup>11</sup>.

Si tratta di una tendenza spettacolare che richiede al lettore/spettatore un completamento dell'evidenza rappresentativa, un coinvolgimento attivo nel ricostruire quanto vi è di non immediato, di dinamico, di composito nel dato percettivo; non essendo più quest'ultimo convenzionalmente legato all'essenzialità del binomio personaggio-azione, bensì penetrato e modificato dall'insinuarsi, appunto, di concatenazioni scenico-gestuali, motivi auditivo-musicali, segnali cromatici e luministici. La notazione didascalica diventa pertanto chiave di volta di una drammaturgia remineralizzata attraverso flussi di connotati extraverbali.

I testi scelti come esemplari, preceduti da un profilo artistico degli autori che ne contestualizza la genesi, saranno posti in relazione, ove possibile, con le effettive realizzazioni sceniche; cronache e contributi critici nei periodici dell'epoca saranno

<sup>11</sup> Sono questi i caratteri del cosiddetto teatro postdrammatico, definizione assai controversa che per Hans-Thies Lehmann si attaglia a una parte considerevole della produzione degli ultimi decenni, e di cui lo studioso tedesco rintraccia prodromi e avvisaglie proprio nel periodo della avanguardie storiche. Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999.

utili per ricostruire ed evidenziare gli scambi e le differenze tra la scrittura e la messinscena, e le modalità con cui quest'ultima prova a decifrare e trasdurre il contenuto verbale delle indicazioni performative, se non registiche, fornite dal drammaturgo.

È interessante notare come per molti degli autori considerati il carico didascalico si alleggerisca nella stagione drammaturgica successiva alla delimitazione temporale imposta a questa trattazione. La complessità performativa del disegno drammaturgico sembra perdere la sua investitura semantica, raccontando così un'inversione di tendenza rispetto alla gravidanza assunta nell'arco degli anni Venti. Nel decennio seguente la 'personalità' delle didascalie sembra indebolirsi, venire meno, come coinvolta in un processo di dismissione. Tale passaggio, i cui effetti si prolungano nel secondo dopoguerra, non si può attribuire solamente alla biografia degli autori e al contesto storico, giacché indubbiamente chiama in causa una complessiva riorganizzazione dell'evento teatrale, a cominciare dal sistema produttivo. Sia pure assai generica, quest'ultima considerazione può forse convalidare l'estensione cronologica scelta e la valutazione dell'insieme di fenomeni succintamente esposti.

La terza e ultima parte del volume, *La didascalia come figura tipica dell'intermedialità novecentesca*, tornerà sugli autori e le opere analizzate, ponendoli in relazione con il patrimonio tecnico e linguistico dell'epoca, per meglio individuare, tra gli aspetti strutturali del testo drammatico, quali siano i contributi forniti dalle indicazioni sceniche al progetto spettacolare. Termine medio tra la pagina e il palco, le didascalie possono essere descritte come lo spazio testuale in cui l'autore cerca di "governare" la scena e allo stesso tempo accogliere e implementare i codici spettacolari di cui dispone. In esse convergono quindi alcuni tratti tipici della contemporaneità: paradigmi estetici mutuati dal cinema o dalle arti visive, sfumature o ambiguità psichiche, indicazioni sonore o ritmiche, metafore liriche o evasioni ironiche.