

## **Didascalia drammaturgica come luogo dell'autorialità**

di Chiara Boscaro

Laureanda all'Università degli Studi di Milano

info@laconfraternitadelchianti.eu

### **Abstract:**

*In playwriting, the stage direction is often considered more of an accident: an indispensable but purely functional object. Yet, the stage direction has undergone many transformations over the centuries, gaining literary dignity and becoming a deputed place where playwrights can present proposals for scenic innovation and talk about what crisis of dialogue makes now impossible to "say" in theatres. The text is the introduction to an essay focused on the evolution of Luigi Pirandello's approach to captioning in relation to his experience as a metteur en scène.*

### **Keywords:**

*theatre, playwriting, stage directions, linguistics, literature, Pirandello, performing arts, paratext*

Con il termine *didascalia*, in letteratura teatrale, si va a definire tutta quella porzione del testo che correda il dialogo - fornendone informazioni utili alla comprensione - e che si distingue graficamente per carattere di stampa e collocazione sulla pagina. Il termine ha etimologia greca, da "*διδασκαλία*, istruzione, insegnamento, [...] designava le iscrizioni indicanti la data e il titolo delle rappresentazioni teatrali" (Demaria e Fedriga, 2001, p. 85). La prima attestazione nell'accezione più moderna, però, si fa risalire al 1658 con la *Didascalia*, cioè *dottrina comica*, di Girolamo Bartolomeo Smeducci. Il carattere corsivo che tipograficamente spesso la caratterizza, invece, si ritrova a partire dalle opere del sempre seicentesco Giovan Battista Andreini (Ferrone, 1993, p. 225-26).

All'apparato didascalico oggi pertiene una serie di elementi quali nomi e descrizione dei personaggi, nomi dei personaggi come marcatori dei turni di battuta, indicazioni di luogo e tempo, istruzioni per l'entrata o l'uscita dei personaggi, *a parte*, indicazioni prossemiche e gestuali, toni e intenzioni di alcune battute. Si parla di "didascalia implicita nel testo basilare" (Pfister, 1991, p. 15-16) nel caso di formule – incorporate o nascoste nelle battute – che specificano dettagli della scena, come nell'esempio tratto dalla *Mandragola* di Niccolò Machiavelli:

NICIA: Che buone parole! Ché mi ha fracido. Va ratto, di' al maestro ed a Ligurio che io son qui.

SIRO: Eccogli che vengon fuori.

Dove la battuta di Siro va implicitamente a suggerire l'ingresso in scena dei due personaggi. Questo tipo di didascalia si ritrova molto spesso in una letteratura drammatica pensata per la lettura ad alta voce, oppure precedente allo sviluppo di un'editoria di settore.

Si parla di "didascalia esplicita" quando - rispetto al testo basilare - si manifesta con un'altra grafia (corsivo, parentesi, diversa grandezza del carattere): tale attenzione tipografica denota uno sviluppo strettamente legato all'industria editoriale, ma anche una maggiore attenzione degli autori agli aspetti scenici, e non più solo poetici, dei testi drammatici. Si veda l'esempio tratto da *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello:

AGAZZI: No, ti prego, siedì. Aspetta che entri. Seduti, seduti. Bisogna star seduti. *(al cameriere)* Fa' passare. *(il cameriere, via. Entrerà poco dopo la Signora Frola e tutti si alzeranno. La Signora Frola è una vecchina linda, modesta, affabilissima, con una grande tristezza negli occhi, ma attenuata da un costante dolce sorriso sulle labbra. La signora Amalia si farà avanti e le porgerà la mano).*

Dal punto di vista della tecnica drammaturgica si possono distinguere didascalia "aperta" e "chiusa" (Gegić, 2008, p. 48-49). Per didascalia "aperta", metalinguistica, si indica un suggerimento interpretativo in caso di battuta ambigua o generica, come in questo esempio tratto dall'*ENRICO IV* di Luigi Pirandello:

DOTTORE: *(candidamente)* Non è forse così?

La "chiusa", extralinguistica, incide sulla gestualità e sugli elementi extraverbali in modo imprescindibile, come in questo esempio tratto da *La locandiera* di Carlo Goldoni:

CAVALIERE: Bisogna che ne provveda. Se vi degnate di questa... *(al Marchese)*

MARCHESE: *(prende la cioccolata, e si mette a berla senza complimenti, seguitando poi a discorrere e bere, come segue):* Questo mio fattore, come io vi diceva... *(beve).*

La didascalia risponde a regole morfosintattiche piuttosto codificate, definite dall'uso e dalla pratica editoriale e ben riconoscibili, tanto che si può parlare di uno "stile" per la didascalia, almeno sino alla crisi del Realismo a teatro:

Le discours didascalique est constitué d'une série de notations brèves et fragmentaires, où l'absence de verbe conjugué, l'emploi du participe présent ou celui d'un présent atemporel assure l'actualisation permanente de l'action et fait de chaque lecture un renouvellement de la première représentation (Lochert, 2009, p. 519).

Lo stile impersonale, paratattico e nominale, quasi apodittico, rendono queste indicazioni quasi degli atti direttivi: le didascalie infratestuali o "d'azione", solitamente al gerundio o al presente indicativo (ma Pirandello, e prima di lui Andreini, sperimenta il futuro indicativo) sottintendono sempre un imperativo. Come Anne Ubersfeld spiega nel *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*: «“un tavolo e due sedie” non significa: “c’è un tavolo”, ma “metti (o immagina) un tavolo e due sedie sulla scena”» (Carandini, Porcelli e Vicentini, 2018). Questi imperativi, volti a meglio specificare la volontà dell'autore, rimangono imprescindibili per interpreti e registi, che però non sono tenuti (né abituati) ad accoglierli pienamente, giacché dal dialogo tra testo, didascalia e idea di messa in scena nasce l'approccio della "regia critica" novecentesca.

La didascalia, nonostante la riconoscibilità e imprescindibilità, costituisce però un oggetto di studio sfuggente: è una parte costitutiva del testo drammaturgico o un mero strumento ausiliario? Merita uno studio autonomo? Che tipo di correlazione – anche linguistica – insiste tra didascalia e testo basilare?

Nencioni nel 1976 distingue tra ‘fabula agenda’ e ‘fabula acta’, per definire con la prima espressione il testo approntato per la messa in scena teatrale e con la seconda quello effettivamente recitato, che ha inevitabili differenze rispetto al primo, dovute al passaggio da un parlato-scritto a un parlato-recitato; la presenza nella sola ‘fabula agenda’ di didascalie è una di queste differenze, in quanto esse si configurano come un testo ausiliario rispetto al testo basilare (dialoghi, monologhi, tutto ciò che diviene effettiva recitazione), che non si trasferisce mai (o quasi) nella ‘fabula acta’. (Mingioni, 2013).

Tipiche della 'fabula agenda' sono anche le annotazioni manoscritte sui copioni di registi e interpreti, da considerare didascalie "secondarie" che cadranno al momento della rappresentazione. Anzi, interessante è proprio verificare come alcune di queste didascalie secondarie entrino poi nei testi "canonici", quando l'autore frequenti le prove degli allestimenti (per esempio Pirandello, che accoglie spesso i suggerimenti degli interpreti nelle varie edizioni delle sue opere).

Nella storia secolare del paratesto, la considerazione e la quantità delle didascalie sono mutate moltissimo: nello spettacolo religioso medievale è molto presente; negli "scenari" manoscritti dei Comici dell'Arte diventa strumento di lavoro, descrivendo lazzi gestuali e solamente suggerendo la dinamica del dialogo (improvvisato di volta in volta). È il capocomico Flaminio Scala a concedere alla didascalia dignità letteraria, curando la pubblicazione di cinquanta "scenari" nel 1611, nel volume *Il teatro delle favole rappresentative*, ma in ambito più accademico la riscoperta dei modelli antichi tende a farla ricadere nel discredito. «Per D'Aubignac ad esempio (*Pratique du Théâtre*, 1657) il suo utilizzo è condannabile, in quanto: "Il poeta deve spiegarsi attraverso la bocca degli attori, non può utilizzare altri mezzi"» (Carandini, Porcelli e Vicentini, 2018). Oggi, a differenza delle battute, "le didascalie non possono mai mancare" (Titomanlio, 2013, p. 14): al grado zero, si può trattare di un segno grafico ad apertura del discorso, mentre "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" (Molinari e Ottolenghi, 1989, p. 17-18). Si dimostrano quindi oggetti indispensabili, e specchio del doppio ruolo dell'autore come soggetto che crea la voce dell'attore e insieme osserva il testo con l'occhio dello spettatore.

Alimentando l'eterno dibattito, da Aristotele ad Artaud, sullo statuto (autonomo o meno dalla messinscena) della letteratura drammatica, le didascalie ricoprono infatti una doppia funzione:

1. testo di regia, che raccoglie le indicazioni del drammaturgo a chi si occuperà dell'allestimento scenico;
2. indicazioni per il lettore, che può così immaginare il testo come se fosse "agito sul palcoscenico" (tale approccio "letterario" assimilerebbe la lettura del testo teatrale – come oggetto artistico autonomo – alla lettura di un romanzo, come dimostrano le didascalie di alcuni testi di Pirandello adattati dalle novelle).

Questa seconda funzione è andata rafforzandosi nei contesti in cui più precoce è stata la diffusione a stampa della letteratura drammatica (si veda la fortuna editoriale di Shakespeare illustrata in Chartier, 2013) e nel '900, in concomitanza con una graduale crisi del dialogo e con la contaminazione dei generi. Gli autori hanno cominciato a interrogarsi maggiormente sullo stile della didascalia, e su uno statuto non più ancillare al testo basilare, ma anzi, a volte apertamente in contrasto come le didascalie "irrepresentabili" di Sarah Kane, ad esempio in *Purificati*:

*[...] Rimangono abbracciati, lui dentro di lei, immobile.  
Un girasole squarcia il pavimento e cresce alto fin sopra le loro teste.  
Quando è cresciuto del tutto, Graham lo attira verso di sé e lo odora.*

oppure letteralmente in dialogo, come il personaggio del Didascalista in Hamelin di Juan Mayorga, che racconta ciò che non si può vedere in scena:

DIDASCALISTA: Suona il telefono. Montero sa che potrebbe essere importante, perché ha chiesto che non gli passino chiamate. È Julia, dalla scuola di Jaime. Con la coda dell'occhio, Montero osserva Paco e Feli. Paco guarda gli oggetti come se fosse in un museo. Feli sembra ancora intimidita. Non è mai stata in un posto del genere.

Forse anche lei, spettatore, si è sentito così qualche volta. Dipende da lei creare questa sensazione. *Hamelin* è uno spettacolo senza effetti di luce, senza scenografia, senza costumi. Uno spettacolo nel quale gli effetti di luce, la scenografia, i costumi, li mette lo spettatore.

Montero dice "Esco subito" o "Tra mezz'ora sono lì" e attacca.

In entrambi i casi, gli autori hanno utilizzato l'apparato didascalico come strumento interno al testo per portare una nuova idea di teatro.

L'autrice (Pagliai, 1994) muove dall'assunto secondo cui [...] sempre più fino ad oggi, i drammaturghi pongono il testo alla pari, se non al di sopra dello spettacolo e desiderino imprimere in esso la propria cultura e *Weltanschauung*, assegnando così alle didascalie un ruolo chiave, quello del "cantuccio", per dirla con Manzoni, in cui l'autore può esprimersi (Mingioni, 2013, p.

16).

Quando Luigi Squarzina, drammaturgo, regista e studioso, propone di riscrivere una storia del teatro a partire dalle didascalie, riconosce che la loro presenza (o assenza) e tipologia permettono di analizzare "non solo i mutamenti della drammaturgia ma anche della messinscena" (Titomanlio, 2013, p. 16) e della società teatrale più in generale.

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 (Livio, 1992, p. 15).

Mediatrice tra parola scritta e assi del palcoscenico, la didascalia diviene allora lo spazio che l'autore dedica al tentativo di "dirigere" la scena, accogliendo i codici spettacolari più attuali o proponendone innovazioni. In questo senso, esemplare è l'evoluzione di un autore come Luigi Pirandello, complice la collaborazione con lo scenografo Virginio Talli, con capocomici illuminati quali Ruggero Ruggeri e un'assidua frequentazione delle avanguardie artistiche coeve.

Quando il Pirandello scrive un dramma, egli non esprime "letterariamente", cioè con la parola, che un aspetto parziale della sua personalità artistica. Egli «deve» integrare la «stesura letteraria» con la sua opera di capocomico e regista. Il dramma di Pirandello acquista tutta la sua espressività solo in quanto la «recitazione» sarà diretta dal Pirandello capocomico, cioè in quanto Pirandello avrà suscitato negli attori dati una determinata espressione teatrale e in quanto Pirandello regista avrà creato un determinato rapporto estetico tra il complesso umano che reciterà e l'apparato materiale della scena (luce, colori, messinscena in senso largo). (Gramsci, 1992, p. 5)

Tra gli anni '20 e gli anni '30 del secolo scorso le avanguardie storiche, con il loro porre in crisi tutti i codici artistici e spettacolari vigenti e con l'attenzione alle innovazioni luministiche e scenotecniche, spingono la "produzione di senso" dal dialogo alla didascalia, anche grazie alla sperimentazione di una tecnica drammaturgica volta a verbalizzare quanto non si può "dire": sfumature psichiche, visioni in movimento, sonorità...

Si utilizzano, con intento epico e straniante, forme di linguaggio per lo più monologanti, in cui il personaggio diventa proiezione dell'Io-Autore e le parole non raccontano più la realtà, o si rapportano con un tempo diverso dal presente, o infrangono regole logiche del discorso. Gli esiti di queste sperimentazioni, spesso mai approdati sui palcoscenici, sono stati recepiti nei decenni successivi, e sino ad oggi, ogni volta che è tornata a galla la crisi del linguaggio drammatico.

Nelle forme teatrali postdrammatiche, il testo quando (e se) è trasposto sulla scena, non diviene ormai che un elemento tra gli altri, in una totalità e in una complessità gestuale, musicale e visuale. La frattura tra l'ambito testuale e quello teatrale può amplificarsi fino a una divergenza esibita apertamente, o addirittura a un'assenza totale di relazione. (Lehmann, 1999)

Gli ultimi decenni hanno visto i testi teatrali farsi testi multimediali, arricchendosi di apporti provenienti dal mondo del cinema, del fumetto, della musica, necessari per affrontare spazio-temporalità fluide, la crisi dello statuto del personaggio e la sua alienazione, la narrazione di corporeità non conformi attraverso linguaggi acrobatici, meccanici, musicali, l'evoluzione e la frammentazione dello spazio teatrale e/o sonoro (Titomanlio, 2013, p. 19). Sono questi i caratteri del cosiddetto teatro postdrammatico, definizione assai controversa di Hans-Thies Lehmann che raccoglierebbe buona parte della produzione drammaturgica più recente: "un nuovo teatro nel quale le figurazioni drammatiche potranno ritrovarsi, dopo che dramma e Teatro si sono tanto allontanati" (Lehmann, 1999).

### **Bibliografia**

ARTIOLI, Umberto, 1976, tratto da *Enciclopedia Feltrinelli-Fischer*, vol. 37: *Letteratura* 2, a cura di Gabriele SCARAMUZZA, Feltrinelli, Milano, p. 569-584.

CHARTIER, Roger, 2013, *La mano dell'autore, la mente dello stampatore. Cultura e scrittura nell'Europa moderna*, Carocci, Roma, p. 131-145.

DEMARIA, Cristina, e FEDRIGA, Riccardo, 2001 (a cura di), *Il paratesto*, Bonnard, Milano, p. 85.

- FERRONE, Siro, 1993, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino, p. 225-26.
- GEGIĆ, Emina, 2008, *Dida. La didascalìa nel testo drammatico*, Infinito Edizioni, Formigine (MO), p. 48-49.
- GOLDONI, Carlo, 1753, *La locandiera*, a cura di Giovanni ANTONUCCI, 1999, Newton & Compton, Roma, p. 290.
- GRAMSCI, Antonio, 1992, *Pirandello Ibsen e il Teatro*, Editori Riuniti, Roma, p. 5.
- KANE, Sarah, 2000, *Tutto il teatro*, a cura di Luca SCARLINI, Einaudi, Torino, p. 111.
- LEHMANN, Hans-Thies, 1999, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, p. 161.
- LOCHERT, Véronique, 2009, *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI et XVII siècles*, Droz, Genève, p. 519.
- LIVIO, Gigio, 1992, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Mursia, Milano, p. 15.
- MACHIAVELLI, Niccolò, 1964, *Mandragola*, a cura di Guido DAVICO BONINO, Einaudi, Torino, p. 20.
- MAYORGA, Juan, 2011, *Teatro*, Ubulibri, Roma, p. 98.
- MINGIONI, Iliaria, 2014, *A parte. Per una storia linguistica della didascalìa teatrale in Italia*, Società Editrice Romana, Roma.
- MOLINARI, Cesare e OTTOLENGHI, 1989, *Leggere il teatro*, Vallecchi, Firenze, p. 17-18.
- PFISTER, Manfred, 1991, *The theory and analysis of drama*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 15-16.
- PIRANDELLO, Luigi, 1925, *Così è (se vi pare)*, a cura di Alessandro D'AMICO, 1993, Mondadori "I Meridiani", Milano, 1, p. 449.
- PIRANDELLO, Luigi, 1922, *ENRICO IV*, in *Maschere Nude*, a cura di Alessandro D'AMICO, 1993, Mondadori "I Meridiani", Milano, 2: p. 794.
- PIRANDELLO, Luigi, 1925, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere Nude*, a cura di Alessandro D'AMICO, 1993, Mondadori "I Meridiani", Milano, 2: p. 676.
- TITOMANLIO, Carlo, 2012, *Dalla parola all'azione: forme della didascalìa drammaturgica (1900-1930)*, ETS, Pisa.
- VANNUCCI, Alessandra, 2020, *Pirandello agli attori*, in CASELLA, Paola e KLINKERT, Thomas, 2020, *Pirandello tra presenza e assenza. Per la mappatura internazionale di un fenomeno culturale*, Peter Lang, Zurich.

#### **CITAZIONI web (in ordine alfabetico)**

- CARANDINI, Silvia; PORCELLI, Maria Grazia; e VICENTINI, Claudio, 2018, *Il teatro delle didascalie: dal vaudeville a Beckett, 16-17 novembre 2018, Castello di Torre in Pietra - Torrimpietra (Roma)* [online], Associazione Sigismondo Malatesta, Santarcangelo di Romagna, Roma, Napoli, Venezia [consultato il 29 novembre 2022]. Disponibile da:  
<https://www.sigismondomalatesta.it/In-evidenza.asp/idSigMa=29/desc=In-evidenza>
- Didascalìa*, in *Treccani.it – Vocabolario Treccani on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma [consultato il 29 novembre 2022]. Disponibile da:  
<https://www.treccani.it/vocabolario/didascalìa/>