

WITOLD WOŁOWSKI

DIDASCALIA (*LATO SENSU*):
VOCI E IMMAGINI DIDASCALICHE NELLE DRAMMATURGIE
MODERNE E CONTEMPORANEE

Riassunto. L'elaborato riguarda le didascalie teatrali intese nel senso più largo possibile del termine (dalle loro forme puramente linguistiche a quelle iconosintattiche e iconiche). Basandosi su un corpus contenente una ventina di opere drammatiche francofone e italiane, l'articolo analizza vari tipi di voci e immagini che si possono individuare nelle drammaturgie moderne e contemporanee: voci esplicitamente autoriali, voci autoriali implicite, voci delle istanze coordinatrici, didascalie interrogative e intertestuali, voci di personaggi addetti ad esprimere contenuti didascalici, didascalie iconosintattiche e iconiche.

Parole chiave: didascalie iconiche e iconosintattiche; didascalie teatrali; drammaturgie moderne e contemporanee

DIDASKALIA (*SENSU LATO*): GŁOSY I OBRAZY DIDASKALICZNE
W DRAMATURGII NOWOCZESNEJ I WSPÓŁCZESNEJ

Abstrakt. Tematem opracowania są didaskalia teatralne rozumiane w możliwie najszerszym znaczeniu tego terminu (od form czysto językowych przez formy ikonosyntaktyczne po formy graficzne). Opierając się na korpusie obejmującym około 20 sztuk francuskojęzycznych i włoskich, artykuł analizuje różne typy głosów i obrazów, jakie występują w nowoczesnych i współczesnych dramatach: głosy ujawniające autorskie ja, głosy autorskie niejawne, głosy podmiotów koordynujących, pytania didaskaliczne, didaskalia intertekstualne, głosy postaci o charakterze didaskalicznym, didaskalia ikonosyntaktyczne i ściśle ikoniczne.

Słowa kluczowe: didaskalia ikoniczne i ikonosyntaktyczne; didaskalia teatralne; dramaturgia współczesna i nowoczesna

Dr hab. WITOLD WOŁOWSKI, prof. KUL – Università Cattolica di Lublino Gio-vanni Paolo II, Facoltà di Scienze Umanistiche, Dipartimento di Letteratura, indirizzo per corrispondenza: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: witold.wolowski@kul.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2393-8782>.

STAGE DIRECTIONS (*LATO SENSU*):
VOICES AND IMAGES IN MODERN AND CONTEMPORARY DRAMATURGY

Abstract. The subject of this study is theatrical stage directions understood in the broadest possible sense of the term (from purely linguistic forms through iconosyntactic forms to graphic forms). Drawing on a corpus of around twenty francophone and Italian dramatic works, the article analyzes various types of voices and images that appear in modern and contemporary drama: voices revealing the author's self, implicit authorial voices, voices of coordinating instances, voices of characters assigned to express stage directions, interrogatives and intertextual directions, iconosyntactic and iconic directions.

Keywords: iconic and iconosyntactic directions; theatrical stage directions; contemporary and modern dramaturgy

INTRODUZIONE:
DIDASCALIOLOGIA E DIDASCALIA IN SENSO LARGO

Parlando oggi delle didascalie teatrali si devono enfatizzare tre elementi fondamentali che mi pare non suscitino controversie, almeno nell'ambito teatrologico.

Primo: all'interno degli studi teatrologici si è cristallizzata durante l'ultimo trentennio una sotto-disciplina che possiamo chiamare *didascalioologia*; ho proposto esplicitamente questo termine (assieme a quello della *didascalità* e *didascalizzazione*) nel 2016 cercando allora di fare il punto dello *status quaestionis* e di esporre i risultati delle mie ricerche in merito. Questo *status quaestionis* si sta sempre più allargando e comporta un'importante traccia italiana con i contributi preziosi di Bartolucci, Pagliai, Titomanlio, De Min, Vescovo, Nisi, Maiolini, Caponi e altri che cercherò di evocare nel corso del presente studio.¹

Secundo: si deve tener presente che le didascalie possono essere intese in modo molto largo includendo cioè tutti gli elementi che accompagnano il testo drammatico e che contribuiscono a definire il progetto scenico intratestuale: paratesti, voci di alcuni tipi di personaggi, strutture iconosintattiche, simboli, disegni, quadri, fotografie, ecc.

¹ Il terreno degli studi didascalici è vastissimo. La bibliografia più o meno completa dei contributi più importanti comprende oggi i lavori di un centinaio di studiose e studiosi di diversi paesi e continenti. La brevissima lista sottostante comprende solo opere monografiche individuali e collettive di carattere generale; non si può per mancanza di spazio elencare gli articoli importanti, né citare i nomi degli specialisti attualmente in attività: Bartolucci (1973), Pagliai (1994), Golopentia e Martinez-Thomas (1994), Gallèpe (1997), Fix e Toudoire-Surlapierre (2007), Calas (2007), Lochert (2009), Titomanlio (2012), Petitjean (2012), Hubert e Bernard (2012), De Min (2013a, 2013b), Wołowski (2007, 2016), Porcelli (2020). Il lettore troverà un elenco abbastanza rappresentativo in Wołowski 2016.

Tertio: è altrettanto necessario capire che durante l'evoluzione della scrittura drammatica, le didascalie non solo hanno travalicato la loro funzione di testo ausiliario diventando talvolta testo primario, o anche l'unica materia costitutiva delle opere, ma si sono anche appropriate di varie tecniche narrative (narrazione mediatrice e paradidascalica tramite la figura del *narrante*) e trapiantate al di fuori dei confini del genere teatrale. Tutto il terzo capitolo del mio libro del 2016 è dedicato appunto agli effetti della didascalizzazione in altre *genera dicendi*: dialogo (inteso come genere del discorso filosofico e letterario), narrativa, poesia, intervista, pseudo-intervista, scenario filmico, uso delle parentesi. È ovvio però che tutti gli scivolamenti funzionali nell'ambito didascalico sono esaminabili in confronto con un modello prototipico, quello dell'obiettività, direttività, tecnicità e complementarità generalmente presupposte del testo "secondario" considerato talvolta umoristicamente (sin dagli scritti di Shaw) come «*memorandum per falegnami e sarti*» (Vescovo, 2023, IV).

Solo con queste premesse metodologiche è possibile abordare con un po' di sicurezza l'immenso campo del fenomeno didascalico che, come già detto, si estende ben oltre il dominio della stessa scrittura.

Nel presente intervento cercherò di passare in rassegna, ordinandole a mia discrezione, un certo numero di pratiche artistiche suscettibili di essere integrate alla problematica della didascalia, considerando quest'ultima come manifestazione di varie forme di soggettività all'interno delle opere prese in esame.

1. ISTANZE ESPRESSIVE NELLA MIMODIEGESI DRAMMATICA

Gli studi teatrali, uniformandosi storicamente alle tendenze e paradigmi in vigore nelle altre discipline umanistiche, hanno provato ad un certo momento il bisogno di dissociare l'autore dell'opera dalle altre istanze-cortine a cui viene delegata l'espressione teatrale (linguistica, sonora, visuale). Queste istanze ricevevano nomi diversi nel corso degli ultimi decenni. Ubersfeld parlava di uno *scripteur* (1996, p. 195), Chaperon preferiva adoperare il termine *presentatore*² (2003, III.3.2.); il sottoscritto, sin dal 2016, ha tentato di introdurre la nozione di *coordinatore drammatico* (2016, p. 90).

Intanto, nel 1994, Golopentia e Martinez-Thomas (1994, p. 142 ss.) avevano (ri)proposto il concetto di *didascale* (*didascalos*) usato da molto tempo

² Tutti i brani tratti dalle fonti francesi, scientifiche o artistiche, sono tradotti da me.

negli scritti degli esperti del teatro antico e della regia quali ad esempio Srebrny (1948, p. 333), Troiani (2019, pp. 67, 153) o Veinstein (1955, p. 144). Va sottolineato che la metà della monografia di Golopentia e Martinez-Thomas è dedicata a definire diversi tipi di questa figura enunciativa (didascalo sconosciuto, polimorfo, atrofico, negoziatore, onnipotente, cantastorie, poeta...).

2. VOCI ESPPLICITAMENTE AUTORIALI

Uno dei miti da abolire è senz'altro quello secondo il quale il *modus* enunciativo delle didascalie impedisce ai drammaturghi di manifestarsi attraverso l'uso della prima persona grammaticale. Niente di più falso! L'io autoriale può sempre rivelarsi direttamente in qualsiasi produzione discorsiva ed è logicamente, forse, l'unico vero soggetto parlante, anche se circondato da varie sue ipostasi. Gli esempi si possono moltiplicare a volontà, ma ne vedremo solo o uno due per mancanza di spazio.

Chiambretto scrive esplicitamente nella *Zone éducation prioritaire*: «L'AUTORE NON È PROFESSORE / NÉ PROVVEDITORE [...]» (2010, p. 9), avvisando il lettore fin dalla soglia del testo della sua estraneità in rapporto all'ambientazione della *pièce*. Analogamente, le didascalie liminarie³ di *Quelques notes de jour, quelques notes de nuit* di Probst informano in anticipo i lettori del monologo circa il suo contenuto: «[...] Durante il giorno e la notte del 9 giugno ho bevuto i miei ultimi bicchieri di whisky e di vino [...]» (2005, p. 271). La confessione personale dell'autore rimane del resto in perfetta sintonia con il discorso del monologante interamente posseduto dalla sua dipendenza.

3. VOCI DELL'AUTORIALITÀ IMPLICITA

Quando il coordinatore drammatico non si palesa nella superficie del discorso, come abbiamo visto sopra, la sua soggettività si lascia di solito scorgere grazie a vari altri indizi che corrisponedono alla tipologia abbastanza esaustiva

³ In questo caso si tratta di una porzione del testo che si potrebbe classificare sotto la rubrica di *paratesto* (Titomanlio, 2012, p. 269 ss.). Alcuni elementi paratestuali, specie titoli delle scene o sequenze, rivelano in modo molto trasparente la « mano » del coordinatore. Si vedano ad esempio gli intra-titoli metaforico-cromatici di Sony Labou Tnasi (*Une vie en arbre...*) o quelli, un po' oscuri di Lolita Monga (*Paradise*).

proposta da Golopentia e Martinez-Thomas. Siess chiamava quest'area *ethos autoriale* (2009, p. 1) e sosteneva – a torto – che nella presunta piatta informatività delle didascalie un tale *ethos* non sia «rilevabile» (2009, p. 4). A torto, perché è proprio in quel punto che si apre il vastissimo palco delle trasgressioni didascaliche operatesi durante gli ultimi centocinquanta anni.

Infatti, l'espansione quantitativa delle didascalie (*dramatis personae*, micro-, meso-, macro-didascalie, lunghe “code” didascaliche alla fine delle opere), il loro arricchimento espressivo (stilistico, modale, compositivo) e l'allargamento della tavolozza delle loro funzioni (coerenza narrativa, didascalizzazione delle voci dei personaggi attraverso momenti paradidascalici e armature della narrazione mediatrice, dimensione ecfrastica, focalizzazione sulle realtà psicologiche, simboliche, ideologiche, filosofiche, metateatralità), ovvero la presenza massiccia di vari tipi di elementi inscenificabili deriva in primo luogo dalla diversificazione delle forme di esteriorizzazione dell'io artistico e da una crescente aspirazione dei drammaturghi a fare del testo teatrale un *medium* completo, complesso e multimodale capace di offrire loro una vasta piattaforma di comunicazione con i destinatari.

3.1. VOCI NARRATORIALI: COORDINATORI-NARRATORI E NARRANTI

Nel mio sistema tassonomico (2007–2016) il nome *narratore* risulta in qualche modo superfluo, visto che la missione narratoriale è una di quelle che il coordinatore assume anche senza volerlo nella maggior parte delle opere scritte per il teatro (è chiaro poi che questa narratorialità può realizzarsi in vari modi ed intensità⁴). Il termine indispensabile è invece quello del *narrante*, soggetto della *narrazione mediatrice* (Wołowski, 2007, p. 175). Il narrante non è mai stato un *novum*, anzi è un semplice discendente dell'antico corifeo / coro, membro di una vasta famiglia di “personaggi-registi” intradiegetici⁵. Ciò che differenzia la voce di un narrante da quella di un qualsiasi

⁴ Vale a dire con una dominante riflessiva, descrittiva o diegetica. Queste due ultime analizzate in vari contributi di De Min dedicati a Beckett (2020), Buzzati (2008, 2010) e altri (2013a, 2013b). Le tecniche analizzate da De Min rientrano spesso nell'ambito della *didascalizzazione*.

⁵ Vari autori ricorrono a questo tipo di personaggi. Oltre al coro, semi-coro e corifeo, abbiamo dunque: Animatore di marionette (Efoui), Magister Ludens, Il Pazzo, Angelo (Ghéon), Regista (Wyspiański), Prologo, Pettegolezza (Shakespeare), Anunciatore, Commentatore, Angelo custode (Caudel), Lettore (Beckett, Tardieu), Phono (Cocteau), Gianni L'incudine (Pichette), Narrante (Gably), Speaker (Césaire, Billetdoux), Reporter (Billetdoux, le suore Malard), L'Eco (Césaire), L'Infinito romanziero (Novarina). Si possono vedere in quel punto anche i lavori su «aedi, rapsodi, cantastorie» (Fulginiti, 2009).

personaggio che assume solo momentaneamente un'attitudine narrativa (paradidascalia) è il suo carattere sistematico, la frequenza dei suoi interventi e la conseguente stratificazione della diegesi in due piani (istanze rappresentanti vs quelle rappresentate). Il lettore vorrà scusarmi di non citare esempi in questa sezione: praticamente infiniti e analizzati in vari studi, essi si trovano infatti in tutti gli autori menzionati qui sotto nella nota 5. Tutte queste voci si potrebbero ulteriormente ordinare all'interno della loro categoria a seconda di alcuni parametri salienti quali soprattutto la robustezza dell'impianto paradidascalico e mediatore e le modalità funzionali dei narranti.

3.1.1. Coordinatore nei testi didascalici

I testi didascalici, ovvero componimenti teatrali interamente o quasi interamente costituiti dalle didascalie⁶, sembrerebbero implicare la presenza di un narratore simile a quello delle novelle o dei romanzi. Invece non è affatto vero, ed è sufficiente leggere qualche riga di un testo didascalico classico per rendersi conto della specificità di questo genere di narrazione. Essa viene infatti effettuata da un «narratore simultaneo» (Chaperon, 2003, III.3.2), il quale si esprime di solito al «presente scenico», categoria temporale considerata come autonoma da Sten e Weinrich (Titomanlio, 2012, p. 283). Sempre a causa dello spazio limitato evocherò solo un esempio, quello dell'atto unico de *La chambre d'Elsa* di Aragon, testo che mi pare doppiamente interessante nella prospettiva enunciativa:

La camera. Tale che ce la immaginiamo. E molto differente allo stesso tempo. A seconda che ci rappresentiamo il letto che occupa qui lo spazio maggiore come una nave nelle acque quiete, una zattera ormeggiata, o una slitta abbandonata nella neve. A seconda che la vediamo in pieno giorno rischiarata dalle due finestre opposte, l'una che dà sul volo dei colombi, l'altra sui grandi salici, o nella luce di Venezia dei lampadari di cristallo, puramente ipotetici [...] (1959, p. 61).

Il «presente scenico» domina, lo si vede bene, e si percepisce ugualmente la tecnica di «mimo scrittuario» (Patera, 2009, p. 1) o di «ecfrasi performata» (De Min, 2013a, 2013b). D'altra parte, il brano citato (e il testo intero) si caratterizza per una colorazione modale particolare, poiché si presenta come

⁶ Dagli scenari mimici a quelli dei balletti alle pantomime letterarie il vantaggio delle forme è abbastanza ampio, e altrettanto ampio può risultare l'iato tra la complessità semantica, formale e diegetica dei testi di un Debureau, di un Char (*L'Abominable des neiges*) o di un Leśmian (*Skrzypek opętany*).

una concatenazione di ambiguità e alternative attraverso le quali immagini, azioni e relazioni tra oggetti e personaggi subiscono inevitabilmente una destabilizzazione percettiva. Tale configurazione epistemica del testo – adoperata in modo quasi identico di ecfrasi destabilizzante da Pirandello all’inizio di *Sogno (o forse no)* – è un chiaro indizio di un libero intervento autoriale con il quale questi diluisce deliberatamente i contorni dell’universo da lui costruito.

3.2. VOCI INTERROGATIVE

Si sbaglierebbe a pensare, sempre in virtù della concezione prototipica delle didascalie, che esse abbiano sempre il compito di aiutare i teatranti offrendo loro dei chiarimenti utili e univoci. Non è sempre così. Infatti, avviene che esse esprimono dubbi, meraviglie, dilemmi. In Sangaré (*Soupir des falaises*) l’elenco delle *dramatis personae* segnala la presenza di un certo Ricercatore a proposito del quale Sangaré-*didascalos* s’interroga: «*Ricercatore? Turista? Antropologo? Catalizzatore politico?*» (2005, p. 4). *Idem* in *Je te raconterai...* di Ajanohun che nelle didascalie introduttive formula la domanda cruciale in nome della sua protagonista: «*Ella, antica fanciulla-mostro divenuta donna equilibrista non cadrà mica sotto il peso di questa nuova vita in ella?*» (2010, p. 51). Ammettiamolo: le interrogazioni, scenicamente parlando, piuttosto di risolvere problemi li moltiplicano e, in casi di questo genere, mettono praticamente i registi al muro, imponendo loro di adottare la soluzione, sempre imbarazzante, della rappresentazione diretta di tali contenuti in forma di lettura o di proiezione.

3.3. VOCI INTERTESTUALI

Con l’intertestualità, talvolta presente nel tessuto del discorso didascalico affrontiamo una realtà assai rara e specifica scoperta da alcuni studiosi i cui lavori riguardano soprattutto la produzione di grandi autori che conferiscono alle loro didascalie un aspetto particolarmente accurato, altamente letterario o persino poetico. Il caso più rappresentativo in questo contesto è indubbiamente quello di D’Annunzio che usava in alcuni dei suoi testi (*Francesca da Rimini*) forme antichizzanti per immergere i lettori nell’epoca in cui si svolgevano le vicende. Scrive Maiolini:

Le didascalie offrirono inoltre al regista-scrittore uno spazio per realizzare la scenografia linguistica, ossia il colore trecentesco con cui dipinse la lingua remota creata per la sua prima tragedia in versi, in gara aperta con l'idioma di Dante [...] (2022, p. 298).

In fondo, però, l'uso di tale tecnica, da catalogare nella lunga serie degli elementi inscenificabili, sembra mettere in luce tanto la voce coordinatrice quanto quella ipotestuale.

4. VOCI DEI PERSONAGGI

Nella polifonia didascalica la voce del personaggio può intervenire sia direttamente che mediante quella del coordinatore. Nel primo caso, abbastanza chiaro, si tratta di quel che ho chiamato *battute intradidascaliche*, nel secondo, più complesso, si hanno parecchie sfumature.

4.1. INTERFERENZE TRA LA VOCE DEL PERSONAGGIO E LA VOCE DEL COORDINATORE

Un esempio interessante di esplorazione delle risorse offerte da questa potenziale intimità è dato dalla drammaturgia di Vauthier, il quale a partire da *Capitaine Bada* (prima edizione 1953) elabora un apparato didascalico molto originale. Scritte con i corsivi di varia grandezza, le didascalie vauthieriane vengono spesso collocate in una colonna a esse riservata che scorre parallelamente al testo fornendo brevi indicazioni tonali estremamente sottili, talvolta metaforiche, praticamente impossibili da esprimere per gli attori. Il dialogo tra Bada e Alice viene così scortato da annotazioni del tipo: «*Belleza dell'orrendo.*», «*Sincera senza esserlo*», «*Con una dolce "porcheria"*», «*Quanto è bella e ben piantata!*», «*Ha trovato questo, la bella piccina!*» (1968, pp. 15–35). Quelle che ci interessano di più sono soprattutto le due ultime didascalie, le quali testimoniano una relazione particolare instauratasi tra il coordinatore e il personaggio da lui “presentato”. L'ammirazione che egli esprime nei confronti di Alice potrebbe a rigore essere interpretata anche come l'impressione provata dal suo partner scenico – Bada. In ogni caso, gli interventi del genere danno risalto all'attitudine mediatrice del coordinatore, spettatore *bis*, presente quasi corporalmente sulla scena. In un altro luogo, alla battuta di Bada «I nostri redditi erano

modestii...» corrisponde la seguente didascalia: «*Se facessimo un po' di storia?...*» (1968, p. 124), nella quale Vauthier-coordinatore sembra continuare il discorso del personaggio in una colonna sonora parallela. Lo stesso si può osservare nella famosa scena de *La Notte* di Rosso di San Secondo dove al «Perché?» dell'uomo, la didascalia (esclamativa, si badi) risponde: «*Non sa nemmeno lei il perché! [...]*» (1976, p. 59).

Un'altra sfumatura della stessa strategia si può reperire in *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter* di Darina Al Joundi. Ad un punto del monologo, Noun, la protagonista, cita le parole di suo padre: «Se tu non abbandoni quell'uomo che ti picchia, io non voglio più vederti, tu non sei più mia figlia». La didascalia che segue commenta: «*Eh sì, non aveva che questo, che questo ultimatum, per farle capire cosa ella stava permettendo a quell'uomo di farle subire*» (2012, p. 43). A differenza di Vauthier, discreto ammiratore del suo proprio personaggio, Al Joundi-coordinatrice si mette piuttosto nei panni di Noun, trasformando di fatto la didascalia in una sorta di battuta enunciata mentalmente.

4.2. VOCI INTRADIDASCALICHE DEI PERSONAGGI

È ingenuo pensare che le didascalie facciano sentire una sola voce, quella del coordinatore. Tantissimi testi moderni, di cui stiamo qui analizzando solo isolati prelievi, forniscono infatti prove che consentono di ribattere questa tesi, dimostrando interferenze tra le due proiezioni (fascio figurativo e didascalico) con cui si costruisce l'universo drammatico.

Proposition de rachat di Guillaume Cayet si apre con una vasta “spiaggia” didascalica (cinque pagine densamente riempite di annotazioni in corsivi) mediante la quale l'autore trasporta i lettori in «un villaggio dell'est della Francia». Il testo sembra cominciare in modo ordinario: «*La scena rappresenta cose semplici. [...]*», ma dopo un paio di righe, si percepisce già uno scivolamento: «*Uomini [...] e donne [...] che passano, viaggiatori in cerca di un tondino di legno per bloccare la rimorca in pendio “sai, quando non la si blocca, con lo slancio che prende un metro cubo di legno in pendio, è una catastrofe” [...] e così via. Durante le cinque pagine sentiamo le briciole di conversazioni di tutto un villaggio: funerali, dispute, trasmissioni televisive, brani musicali provenienti da una radio portatile*» (2014, pp. 71–75).

4.3. VOCI DEI PERSONAGGI ADDETTI A PROFERIRE LE DIDASCALIE E DIDASCALIA PERSONIFICATA⁷

Nei casi estremi, poco frequenti, la didascalia viene elevata al rango del personaggio autonomo. Il fenomeno si declina in almeno due varianti rappresentate da testi un po' dimenticati di autori di grande fama, Claudel e Gatti.

Il primo testo, intitolato *La Lune à la recherche d'elle-même*, è definito da Claudel come *Extravaganza radiophonique*. L'*extravaganza* è una parola giusta, dal momento che il radiodramma fa intervenire l'eccentrico Prépo (Préposé aux Indications Scéniques: Addetto alle Indicazioni Sceniche), il cui ruolo consiste allo stesso tempo nell'organizzare e nel parassitare lo svolgimento della storia raccontata. Il dramma comincia con una lunga *tirade* del Coro punteggiata da intromissioni di Prépo, spesso ridondanti rispetto al contenuto delle battute e oltrepassanti la sua missione: «IL CORO. [...] – Quanto a me, se lei permette, berrei volentieri un bicchiere. Alla sua salute, signore! / ADDETTO ALLE INDICAZIONI SCENICHE. – Beve un bicchiere» (1956, p. 1280). Ad un certo punto, a grande sorpresa del lettore-ascoltatore, Prépo si raddoppia:

VOLPILLA. – Via! Vattene! Ne abbia-mo abbastanza dei tuoi discorsi! Ma che chiacchierone! / ADDETTO ALLE INDICAZIONI SCENICHE I. – Se ne va. Ne hanno già abbastanza. / ADDETTO ALLE INDICAZIONI SCENICHE II. – Una polizia composta da fauni porta il poeta davanti al tribunale [...] (1956, p. 1283).

«Benigni» o «maligni» (alludo qui a uno dei rarissimi studi sulle didascalie radiodrammatiche firmato Caponi, del 2021) per la loro parziale ridondanza, questi segmenti di narrazione paradidascalica, si badi bene, fanno parte di un dramma destinato alla radio, ciò giustifica in una certa misura l'intrusione di alcuni commenti i quali oltre ad una dimensione umoristica forniscono informazioni essenziali e confermano l'esecuzione delle azioni solo "avviate" nel corso della rappresentazione sonora. Si noti inoltre che l'espedito usato da Claudel impedisce al regista di avvertire questa "didascalia

⁷ In linea di massima, qualsiasi personaggio può essere investito della missione di proferire didascalie. Scrive a tal proposito De Min: «Pirandello, nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, mette in bocca ai personaggi evidenti contenuti didascalici [...] Personaggi che, in qualità di autori diventati pubblico di se stessi, non riescono a trattenersi dal definire didascalicamente le intenzioni corrette rispetto alle battute, ai gesti, all'arredamento e perfino alla posizione degli oggetti» (2013a, p. 146).

vivente” come «corpo estraneo» obbligandolo a mantenerla «all’interno della *performance*» (Caponi, 2021, p. A110).

Il secondo testo interessante da quel punto di vista è *Diadascalie se pro-menant seule dans un théâtre vide* ([Una] *Didascalia che passeggia sola in un teatro vuoto*) (2002). L’opera, interamente monologica, è di carattere palesamente filosofico-poetico e sembra a prima vista poco trasparente. Una cosa è chiara però: Gatti, avendo svuotato il teatro di tutti gli esseri e oggetti che esso possa ospitare, ha introdotto in questa vacuità quello che di solito non si vede: l’ombra di una didascalia pensante...

5. VOCI-IMMAGINI: DIDASCALIE ICONOSINTATTICHE E ICONICHE

Parlando delle tecniche ibride all’interno del settore didascalico è obbligatorio menzionare alcuni autori la cui scrittura rientra nel campo di quel che Klinkenberg chiama *discorso pluricodico* o *sincretico* (1996, p. 231).

Uno dei primi ad aprire la strada è stato D’Annunzio che ha fatto accompagnare le didascalie de *La Nave* (1900) con i ritratti di alcuni personaggi chiave. Un importante passo in avanti viene quindi compiuto dalle *Épiphanies* di Pichette (1948). L’elenco delle *dramatis personae* del dramma contiene simboli iconici che servono poi a identificare i protagonisti nel corso della mimodiegesi; alcune didascalie compaiono in cornici e vengono adoperati, in chiave didascalica, vari segni grafici: parentesi vuote, lunghe serie di puntini, calligrammi, e, quando una delle scene si svolge durante la notte, si ha un’inversione cromatica insolita: la pagina diventa nera e i caratteri – bianchi.

Ibridazioni analoghe si verificano poi in *Maladie/Mélodie* (1980) de Roche, testo sottotitolato «romanzo» ma composto almeno per metà di sequenze teatrali. La prima, «teatro (1)», giustappone un breve racconto, un monologo, un passo dialogato e le didascalie in forma di spartito musicale e di simboli grafici (*crescendo* o *decrescendo*) che segnalano l’aumento o il calo dell’intensità vocale delle battute. Nelle pagine successive appaiono altri spartiti, giochi tipografici, disegni, quasi-fumetti.

Strategia iconosintattica palese è invece quella di Vauthier il quale in *Personagge combattant* fa sfilare dall’alto verso il basso sul margine della pagina 221 una lunga serie di «*Takat / Takat / Takat [...]*» per farci sentire il rumore del metrò che passa sotto l’albergo durante una determinata sequenza del monologo del protagonista.

Questo sincretismo di codici diventa d'ora in poi moneta corrente nei testi dedicati alla scena. Les *pièces* di Adrien (*La Baye*, 1963, ristampata nel 2013) o quelle di Jean-Jacques Grand-Jouan (*Un aller simple pour Phénix*, 1995) sono accompagnate da disegni, quadri e fotografie relative ai rispettivi progetti scenografici (schizzi di Philippe Fraisse nel caso di Grand-Jouan, immagini anonime ne *La Baye*).

Sulla stessa scia si può infine rilevare l'invenzione di Sonia Chiambretto, la quale – in *Zone éducation prioritaire*, *Chto*, *Mon képi blanc* e *12 sœurs slovaques* – fa ricorso a una svariata gamma di segni grafici e tipo-grafici (di non evidente interpretazione): frecce per indicare la direzione dei viaggi intrapresi dai personaggi, punti *bold* per marcare la pronuncia laringale, serie di trattini per introdurre pause, asterischi per aggiungere spiegazioni, piccole figurine somiglianti alle emoticon per esprimere (probabilmente) le sfumature tonali, piccole croci per segnalare il profilo devozionale di alcuni segmenti del discorso, mini-forbicine per imitare iconicamente tagli o scissioni. Ma la trovata più interessante, in Chiambretto, è magari l'impiego delle cancellature che significano ora le sparizioni di elementi, ora cambiamenti di identità: «Poi un aereo ha bombardato tutto questo, e ho visto / ~~MANI~~ / ~~TESTE~~ / ~~BRACCIA~~ / ~~DITA~~ / ~~VACCHE~~ / ~~TRNONCHI~~ / ~~COLONNE~~ / ~~SACCHI~~» (2009, 16).

(QUASI UNA) CONCLUSIONE

«(Quasi una) conclusione» è un'espressione adoperata da Morena Pagliai (1994, p. 252) per concludere i suoi due volumi ricchissimi di materia. Mi sembra adeguata nella misura in cui le conclusioni sono spesso un po' «quasi», soprattutto quando si tratta di disegnare in poche righe un vasto territorio di ricerca. Anche la mia sarà così perché non potrebbe essere altrimenti nel caso di un tentativo di sintesi. Per prima cosa direi che non importava qui tanto la casistica e la mappatura quanto l'intento di mostrare – ancora una volta – l'immensità del fenomeno didascalico: onnivora, non per la sua natura, ma per le necessità storiche (concorrenza tra i *genera dicendi*), la didascalia ha appreso a fagocitare tutto, a fare siepe di ogni pruno, se mi posso esprimere così, in riferimento a un vecchio detto popolare.

In un arco di tempo abbastanza breve (150 anni circa, coincidenti con la cosiddetta modernità), la didascalia ha totalmente cambiato fisionomia. Dall'ausiliarità, o persino ancillarità, essa è passata alla parità e, talvolta, al

despotismo, al totalitarismo. Accrescendosi progressivamente sul piano quantitativo e arricchendosi di tutte le funzionalità e modalità espressive, è diventata uno degli strumenti più importanti dell'emancipazione e dell'elevazione artistica della scrittura teatrale che cercava, e continua a cercare, di rimanere a galla in condizioni culturali sempre più esigenti.

Le voci e le immagini didascaliche che ho (troppo) brevemente trasvolato sono state individuate e indicate per mostrare la grande flessibilità o, meglio, versatilità di quel secondo fascio d'informazioni che contribuisce a plasmare la mimodiegesi teatrale (presenza enuciativa degli autori, voci ipotestuali, narratori e coordinatori interni, pittori, fotografi...).

Ma il messaggio essenziale, che risulta dalle considerazioni qui proposte, sarà forse questo: pensando al vasto universo delle didascalie, non proviamo reticenze a includere nell'alveo didascalico quel che rimane sempre un po' in ombra, ovvero l'aspetto grafico, iconico, nonché il fatto che ogni tipo di bi-canalità comunicativa possa far apparire una componente didascalica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adrien, Ph. (2013). *La Baye*. Editions Cent Pages.
- Ajanohun, L. (2010). *Ce vide en elle*. C^{ie} Falinga.
- Al Joundi, D. (2012). *Le jour où Nina Simone a cessé de chanter*. L'Avant-Scène Théâtre.
- Aragon, L. (1959). *La Chambre d'Elsa*. In L. Aragon, *Elsa*. Gallimard.
- Bartolucci, G. (1973). *La didascalia drammaturgica*. Praga, Marinetti, Pirandello. Guida.
- Calas, T., e.a. (dir.). (2007). *Le Texte didascalique à l'épreuve de la lecture et de la représentation*. Sud Editions / Presses Universitaires de Bordeaux.
- Caponi, P. (2021). Un leggero malessere: la didascalia teatrale e la sua traduzione radiofonica. *MediAzioni* 31 (*Tradurre l'oralità. Aspetti pragmatici e culturali*), A105–A120. https://mediazioni.sitlec.unibo.it/images/stories/PDF_folder/document-pdf/31-2021/31_06%20caponi.pdf
- Cayet, G. (2014). *Les immobiles. Proposition de Rachat*. Editions Théâtrales.
- Chaperon, D. (2003). *L'œuvre dramatique*, on-line: <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/oeuvredramatique/odintegr.html>
- Char, R. (1983). L'Abominable des neiges. In R. Char, *Oeuvres complètes*. Gallimard.
- Chiambretto, S. (2009). *Chto suivi de Mon képi blanc et de 12 Sœurs slovques*. Actes Sud-Papiers.
- Chiambretto, S. (2010). *Zone éducation prioritaire*. Actes Sud-Papiers.
- Claudé, P. (1956). *La Lune à la recherche d'elle-même*. In P. Claudé, *Théâtre II*. Gallimard.
- De Min, S. (2008). Il teatro di Dino Buzzati tra modalità mimetica e modalità diegetica. *Quaderni Veneti*, 47/48 (gennaio/dicembre), 1–25.
- De Min, S. (2010). “Quando è di scena un narratore”, modalità informative del teatro buzzatiano. *Studi Buzzatiani*, 15, 37–58.

- De Min, S. (2013a). *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*. Archetipo libri.
- De Min, S. (2013b). Ecfrasi performata. *Predella*, 33, 369–390.
- De Min, S. (2017). Dalla visionarietà didascalica dannunziana alla scena. *Archivio D'Annunziano*, 4, ottobre, 109–124.
- De Min, S. (2020). La drammaturgia pittorica di Samuel Beckett. *Rivista di letteratura teatrale*, 13, 145–160.
- Fix, F., Toudoire-Surlapierre, F. (dir.). (2007). *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*. Editions Universitaires de Dijon.
- Fulginiti, V. (2009). Aedi, rapsodi, cantastorie. Intorno all'oralità del New Epic. On-line: https://www.academia.edu/482779/Aedi_rapsodi_contastorie_Intorno_alloralit%C3%A0_del_New_Italian_Epic
- Gatti, A. (2002). Didascalie se promenant seule dans un théâtre vide. *Coulisses*, 26, octobre, 267–273.
- Hubert, M.-C., Bernard, F. (2012). *De l'hypertrophie du discours didascalique au XX^e siècle*. Presses Universitaires de Provence.
- Gallèpe, T. (1997). *Didascalies. Les mots de la mise en scène*. L'Harmattan.
- Golopentia, S., Martinez-Thomas, M. (1994). *Voir les didascalies*. CRIC & OPHRYS.
- Grand-Jouan, J.-J. (1995). *Un aller simple pour Phénix*. Lansman.
- Klinkenberg, J.-M. (1996). *Précis de sémiotique général*. De Boeck & Larcier S.A.
- Labou Tansi, S. (2015). *Une vie en arbre et chars... bonds*. Lansmann.
- Leśmian, B. (1985). *Skrzypek opętany*. PIW.
- Lochert, V. (2009). *L'écriture du spectacle. Les didascalies dans le théâtre européen aux XVI^e e XVII^e siècles*. Droz.
- Maiolini, E. V. (2022). Vita interiore e ambiente teatrale: sulle didascalie di d'Annunzio. *Sinestesia*, 24, 295–305.
- Mingioni, I. (2016). Le didascalie teatrali: testi “a parte”? In D. Jacob, F. Gadet, A. Lodge (eds.), *Rapports entre langue écrite et langue parlée (section 9)*, Actes du XXVII^e Congrès international de linguistique et de philologie romane (Nancy, 15–20 juillet 2013) (pp. 109–117). ELIPHI.
- Monga, L. (2011). *Paradise*. Editions Théâtrales.
- Nisi, D. (2018). L'uso del colore dalle novelle alle didascalie del teatro di Pirandello. In L. Battistini e.a. (a cura di), *La letteratura italiana e le arti, Atti del XX Congresso dell'ADI (Napoli, 7–10 settembre 2016)*. Adi Editore. https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Nisi_Pirandello.pdf
- Pagliai, M. (1994). *Didascalie teatrali tra Otto e Novecento* (vol. I-II). Franco Cesati Editore.
- Patera, V. (2009). Dal romanzo al corpo teatrale al teatro delle voci. *Dramma.it*, 1–6. On-line : <https://www.dramma.it/dati/monografie/beckett.pdf>
- Petitjean, A. (2012). *Etudes linguistiques des didascalies*. Editions Lambert-Lucas.
- Pichette, H. (1969). *Les épiphanies*. Gallimard.
- Pirandello, L. (1936). Sogno (ma forse no). In *Tutto il teatro di Luigi Pirandello* (t. VI). A. Mondadori.

- Porcelli, M. G. (a cura di). (2020). *Il teatro delle didascalie dal vaudeville a Beckett*. Porcini Editore.
- Probst, J. (2005). *Huit monologues*. Bernard Campiche Editeur.
- Roche, M. (1980). *Maladie/Mélodie*. Seuil.
- Rosso di San Secondo, P. M. (1976). *Teatro I*. Bulzoni.
- Sangaré, T. (2005). *Le soupir des falaises*. Éditions NDZÉ.
- Siess, J. (2009). Y a-t-il un auteur dans la pièce? Ethos du personnage et « figure auctoriale ». *Argumentation et analyse du discours*, 3, 1–39.
- Srebrny, S. (1948). Scena i sceniczność w teatrze ateńskim. *Meander*, 3, 178–183.
- Titomanlio, C. (2012). *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)*. Edizioni ETS.
- Troiani, S. (2019). *Tra testo e messinscena: Ettore Romagnoli e il teatro greco*, on-line: https://iris.unitn.it/retrieve/handle/11572/265461/340647/phd_unitn_Sara_Troiani.pdf
- Übersfeld, A. (1996). *Lire le théâtre I*. Belin.
- Veinstein, A. (1955). *La mise en scène théâtrale e sa condition esthétique*. Flammarion.
- Vauthier, J. (1953/1968). *Capitaine Bada*. Gallimard.
- Vescovo, P. (2021). Istruzioni per l'immaginazione. Tra didascalia ed ecfrasi. *Quaderns d'Italia*, 26, 19–36.
- Vescovo, P. (2023). Didascalie e apparizioni. Shaw, Pirandello, Mann. *Engramma*, 205, on-line: https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=5224
- Wołowski, W. (2007). *Du texte dramatique au texte narratif*, Wydawnictwo KUL.
- Wołowski, W. (2016). *Didaskalia i didaskaliczność w dramacie i nie tylko*. Wydawnictwo KUL.