

## Un leggero malessere: la didascalia teatrale e la sua traduzione radiofonica

Paolo Caponi, Università degli Studi di Milano

---

Citation: Caponi, Paolo (2021) "Un leggero malessere: la didascalia teatrale e la sua traduzione radiofonica", in Giuliana Elena Garzone, Elena Liverani (eds.) *Tradurre l'oralità. Aspetti pragmatici e culturali*, *mediAzioni* 31: A105-A120, <http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

---

Tradizionalmente nota come "il più orale dei mezzi" (Ortoleva – Scaramucci 2003: 579), la radio si è in realtà da sempre avvalsa di un importante concorso del testo scritto, anche in virtù dell'impossibilità, per il pubblico, di vedere o verificare quanto accadeva in studio. Ciò consentì per anni di trasmettere testi scritti, ma letti ad alta voce come se fossero "a braccio" (*ibid.*). Nel modo assai diffuso e popolare della "conversazione", per esempio, molto praticata in EIAR e in RAI fino alla fine degli anni Cinquanta del Novecento (si pensi, durante il regime fascista, alle celeberrime *Cronache del regime* di Roberto Forges Davanzati), l'oratore era paradossalmente costretto ad abbandonare la modalità improvvisata delle sue abituali conferenze pubbliche per passare a un più vincolato testo scritto che andava, peraltro, approvato in anticipo dalle apposite commissioni di vigilanza (*ibid.*: 203).

Naturalmente, il radiodramma rientra di diritto in questa categoria "mista", fondato com'è sul primato del testo ma da modulare e declinare secondo le rigide esigenze di una fruizione, e un "effetto", meramente orali. Inaugurato nel 1929 con *L'anello di Teodosio* di Luigi Chiarelli (o secondo altri già due anni prima, con *Venerdì 13* di Gigi Mighelotti), la forma radiodrammatica ha conosciuto alle nostre latitudini una stagione di notevole fioritura, soprattutto dagli anni Trenta agli anni Sessanta del secolo scorso, in virtù anche delle sinergie derivanti da quella "imagined community" (Anderson 1991: 54) cui la prima radio aveva dato origine, e prima che lo storno di fondi ministeriali dalla radio alla televisione, avvenuto con

la riforma del sistema radiotelevisivo del 1975, facesse ricadere anche sul radiodramma gli effetti di un drastico giro di vite finanziario. Eccezion fatta per il “canto del cigno” del 1977 (vedi fig. 1), la forma radiodrammatica ha sperimentato dalla fine degli anni Sessanta una sostanziale rarefazione nei palinsesti, senza tuttavia scomparire del tutto e senza escludere qualche tentativo di recupero.

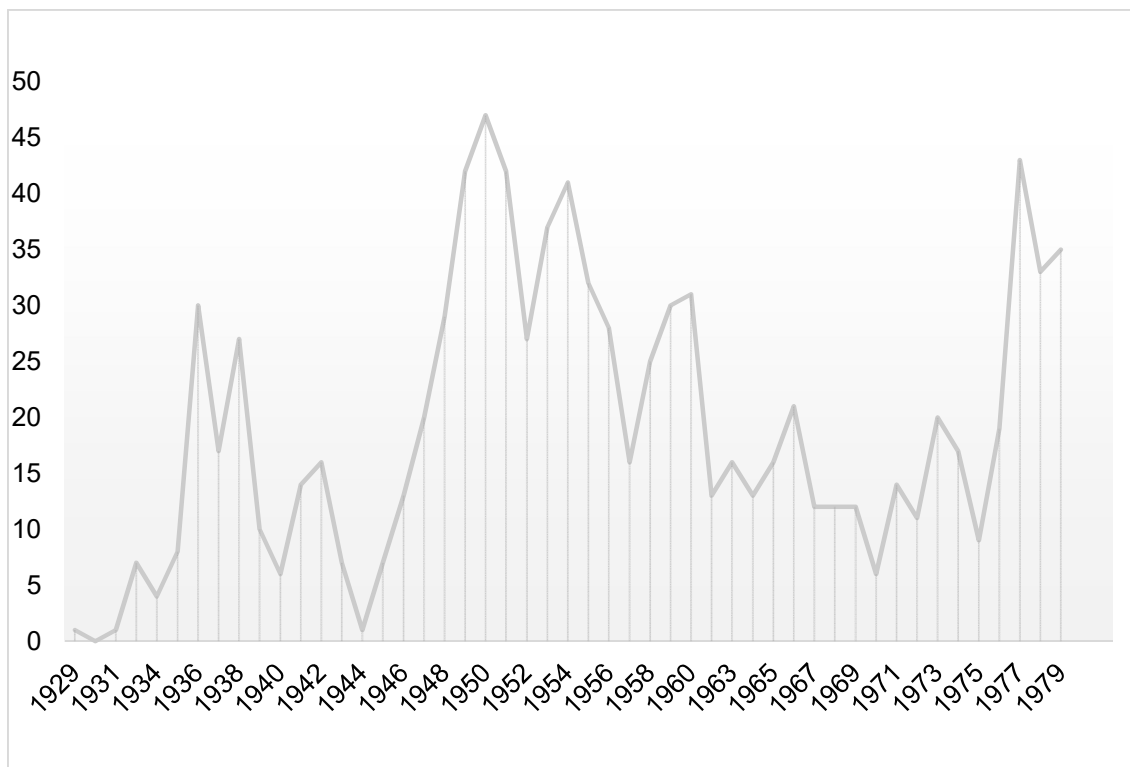


Fig. 1. Radiogrammi originali. Italia, 1929-1979 (adattamenti non inclusi)<sup>1</sup>

Si è trattato, naturalmente, di un recupero dotto, calligrafico, in qualche modo artificiale, al netto cioè della originaria funzione comunitaria e aggregante e che tuttavia non ha impedito una interessante rinascenza, come dimostra l’esperienza – riuscita – di “Teatri alla radio” affidato da Radio RAI a Luca Ronconi nel 1997 o, più recentemente, la vivacità di un radioteatro parcellizzato e diffuso, spesso collegato a specifiche realtà teatrali stabili<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Fonti: Ortoleva, Peppino, e Barbara Scaramucci (a cura di) (2003) *Enciclopedia della radio*, Milano: Garzanti; Malatini, Franco (1981) *Cinquant’anni di teatro radiofonico in Italia. 1929-1979*, Torino: ERI; *Radiocorriere TV*.

<sup>2</sup> Attualmente, un’occasione di continuo aggiornamento sul presente (e il passato) del radiodramma è offerta da: <https://radiodrammi.it/>.

## 1. Entra in scena la didascalia

La gestione della dimensione orale intrinseca al radiodramma comporta, come è facile immaginare, una serie di problemi connessi alla totale assenza della componente visuale e che riguardano, tra il resto, la funzione del personaggio, la sua capacità – cruciale – di essere distinto dagli altri, il suo ingresso in scena o la sua uscita dalla stessa. Tutto questo viene risolto, nella rappresentazione teatrale, dall'azione posta in essere davanti al pubblico, di norma secondo le prescrizioni di una didascalia, qualora l'azione non sia "diluita" all'interno del dialogo (come spesso avviene, per esempio, in Shakespeare)<sup>3</sup>; non così in radio, dove la questione deve essere affrontata e risolta di volta in volta in maniera plausibile.

Dallo status complesso, talvolta anche elusivo e contraddittorio, la didascalia è stata talvolta percepita più come maligna che benigna, come invadente presenza quando non addirittura come pleonastica e inaudita intromissione, qualcosa persino capace di "tamper with the art of the stage-director" (Gordon Craig 1912: 221), strumento di "significazione ideologica" nelle mani dell'autore che "vuol imporre all'attore una sua maniera di vedere il mondo e il teatro, di conoscerlo e di giudicarlo infine" (Bartolucci 1973: 7). Tecnicamente, la didascalia appartiene (quando non sia "implicita" come nel teatro elisabettiano) all'ambito del *secondary text*, vale a dire quella dimensione del testo teatrale data da "verbal text segments that are not reproduced in the spoken form" (Pfister 1993: 13-14),

---

<sup>3</sup> Quelle che oggi chiameremmo "note di regia" (le entrate e le uscite dei personaggi, l'uso di determinati arredi scenici, la predisposizione di effetti speciali, ecc.) erano, nel teatro elisabettiano, sparpagliate in diversi testi, principalmente: il *playbook* o *promptbook* (o, come appare in molti documenti, semplicemente *the Booke*), che conteneva il testo completo del dramma, non necessariamente a stampa, custodito e gestito dal *bookkeeper* della compagnia e che rimaneva a disposizione del *prompter*; le brevi sinossi affisse nel *backstage* durante la rappresentazione (*backstage plots*), per regolare le entrate e le uscite degli attori; i "ruoli" (*rolls* o *roles*) distribuiti agli attori contenenti le singole parti. Alla luce di ciò, era naturale che un autore cercasse di limitare al massimo il materiale didascalico, veicolando quando possibile quest'ultimo all'interno del dialogo. Dal teatro elisabettiano ci sono pervenuti a oggi soltanto diciotto "manuscript playbooks", sei "backstage plots" e una "professional part" (Dustagheer – Woods 2019: 3; cfr. anche Mullini – Zacchi 2014: 138 e segg.).

discendenti diretti del “Nebentext” precocemente teorizzato da Roman Ingarden (1931/1973: 208-222). Sul fatto che possano esistere determinati “segmenti” non concepiti per la riproduzione, si tornerà; per il momento, può apparire ragionevole domandarsi, come è stato fatto, quanto sia praticabile la strada che intenda fare della didascalia teatrale una vera e propria categoria epistemologica (Dustagheer – Woods 2019: 12), vista la sua natura “eccentrica”, anche in senso spaziale, cioè la sua mutevole e incerta collocazione rispetto al testo principale secondo le moderne, e non, pratiche di *mise en page* (Bourus 2019: 163 e segg.).

Un’indagine storica e filologica sull’origine della didascalia in ambito anglosassone rimanda a un doppio atto di nascita. Da un lato il suo effettivo impiego nei testi teatrali, che si perde nella notte dei tempi, e del quale un ben noto esempio è fornito dalla moralità *The Castle of Perseverance* (1425?), testo ricchissimo di didascalie e anche provvisto di un disegno a descriverne lo *staging*, con tanto di torre, fossato e “watyr abowte the place” (fig. 2).

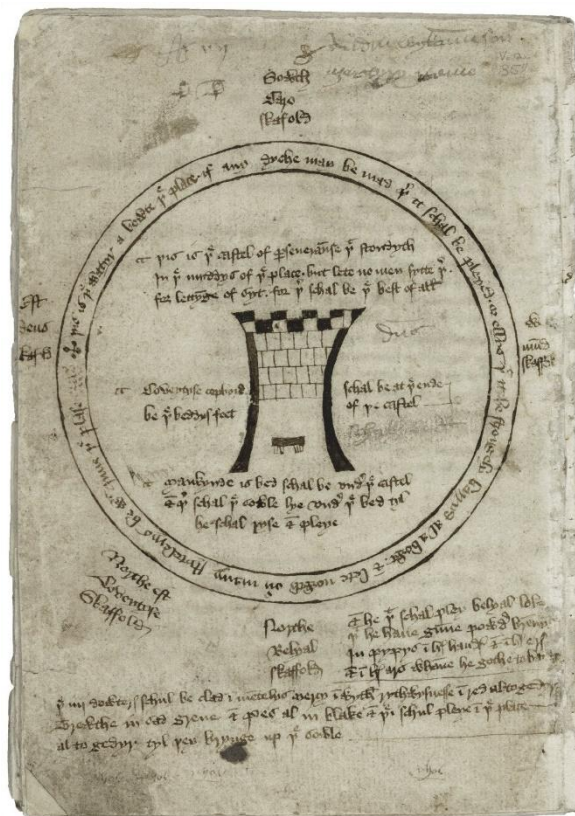


Fig. 2.

Più vicino a noi, invece, il conio del termine *stage direction*, secondo l'uso che per primo ne fece Lewis Theobald nel 1726 a vantaggio di un suggeritore, e successivamente in maniera più diffusa nel suo *Works of Shakespeare* del 1733. Tra l'altro, il termine nasce con accezione sostanzialmente negativa e spuria, in riferimento cioè a didascalie presenti in *Hamlet* e *Macbeth* che Theobald considerava troppo scialbe per essere riconducibili alla mano di Shakespeare (Stern 2019: 19).

A mano a mano che ci si spinge indietro nel tempo, inoltre, affiorano dubbi (irrisolvibili) relativi ai destinatari ideali della didascalia (i *book-keepers*, gli attori o i possibili lettori del testo?), e a chi debba esserne ascritta, nei vari casi, la paternità, come ben sanno – per fare un solo esempio – gli studiosi shakespeariani divisi tra l'*auctoritas* del bardo e quella più dimessa, ma forse più probabile, del tipografo Ralph Crane, il cosiddetto “Shakespeare’s earliest editor” (Howard-Hill 1992: 113; Dustagheer – Woods 2019: 2). In tempi recenti è anche stato notato, a livello diacronico, il progressivo stratificarsi di una funzione *narrativa* della didascalia, da affiancarsi a quella più naturalmente prescrittiva (Gecić 2008: 23; Smith 2019: 93 e segg.). Basti pensare, per questo, alle copiose indicazioni di George Bernard Shaw (talvolta oggetto di ironia dei suoi contemporanei per il profluvio descrittivo) o al celebre “attacco” di *Death of a Salesman*: “A melody is heard, played upon a flute. It is small and fine, telling of grass and trees and the horizon. The curtain rises.” (Miller 1949: 7). In alcuni casi, infine, in particolare quando il testo pubblicato è legato a una specifica rappresentazione (come, per esempio, con i *plays* pubblicati a cura della nota agenzia teatrale newyorkese Dramatist Play Service), è evidente come la didascalia si riferisca alle scelte registiche *già* adottate in sede di messinscena, acquisendo quindi anche una sorta di efficacia retroattiva e documentaria (Claycomb 2013:174 -175).

Calata in una dimensione radiofonica, con tutto il suo carico plurifunzionale, la didascalia deve affrontare il problema di relazionarsi con la notoriamente scarsa e incerta teorizzazione sulla forma radiodrammatica e con lo stesso concetto di sceneggiatura, meno chiaramente delineato per la radio rispetto al cinema e capace di variare “da paese a paese” (Ortoleva – Scaramucci: 781). In linea di massima, è possibile affermare che esistano due livelli di testualità, nel

radiodramma, oltre naturalmente a quello primario: quello secondario già citato (un derivato delle matrici drammatica e teatrale di base) e anche uno ulteriore, (terziario?), costituito dalle note operative e indispensabili alla gestione dell'ambito rumoristico e che rappresentano una ulteriore dimensione didascalica e prescrittiva. Se queste ultime non vanno, naturalmente, lette o pronunciate, lo stesso non si può dire per quelle di secondo livello, che si posizionano in una sorta di terra di nessuno, difficilmente attribuibili in maniera univoca all'ambito dell'oralità o della scrittura e che, in anni di storia del radiodramma, hanno trovato le più varie attuazioni. Si tratta, in linea di massima, di un problema in più da gestire per il regista, soprattutto in caso di adattamento, in caso cioè di passaggio da un testo teatrale preesistente (e quindi con il suo carico prescrittivo "naturale") a una sua rielaborazione per la radio. In molti casi, infatti, per supplire alla mancanza di informazione visiva, si è ritenuto – con esiti difforni – di includere la materia didascalica nella dimensione udibile del radiodramma. E' possibile anzi affermare che rispetto a una "scuola inglese", che tende a silenziare la didascalia e a intervenire piuttosto sul dialogo e in ambito rumoristico, ne esista anche una "italiana", in cui la didascalia non viene avvertita come corpo estraneo ma viene mantenuta, in vario modo, all'interno della *performance*. E' chiaro che, per una adeguata comparazione delle varie soluzioni registiche è – anzi, sarebbe – necessario valutare la registrazione audio della trasmissione, cosa non facile alle nostre latitudini sia per la lacunosa gestione del materiale archiviato, sia per la prassi diffusa un tempo di registrare più e più volte sulla stessa bobina, cancellando così per sempre l'audio precedente. Non basta, in questi casi, la conservazione dello *script* registico (peraltro anch'esso spesso di difficile, o impossibile, reperibilità) proprio per la natura sovradeterminata, pre- (o post-?) verbale, della didascalia di secondo livello, la cui mera presenza nel testo può non darci sufficienti informazioni sulla sua (eventuale) resa scenica.

Volendo individuare un corpus di casi di studio, il primo teatro di Harold Pinter e la sua traslazione nel radiodramma, tra BBC e RAI, può offrire l'occasione per alcuni spunti generali di riflessione. Nonostante la materiale disponibilità di soltanto un esiguo numero di testi e/o registrazioni, focalizzandoci su *A Slight Ache* (un dramma scritto da Pinter espressamente per la radio e riproposto in più occasioni, in Italia e in Inghilterra) è possibile infatti addivenire a una

comparazione coerente e significativa di testi omogenei valutando di volta in volta le soluzioni registiche adottate in materia didascalica.

## 2. Pinter ai microfoni italiani

Nel 1961 *Il custode* di Pinter (*The Caretaker* nell'originale inglese, 1960) diretto da Giorgio Bandini con Alberto Lionello (Mick), Enzo Tarascio (Aston) e Tino Buazzelli (Davies) debuttava sulle frequenze radiofoniche RAI, addirittura in anticipo sulla "prima" teatrale italiana che avrebbe avuto luogo soltanto sei anni dopo, al Teatro Comunale di Modena, per la regia di Edmo Fenoglio (Ortoleva – Scaramucci: 614; Capitta – Canziani 2005: 252). L'ordine di precedenza è significativo in quanto espressione dell'indubbio interesse che le nostre radio e TV hanno da sempre tributato all'autore londinese, anche prima dell'eclatante successo e molto, molto prima che in parecchi, riscopertisi all'improvviso pinteriani, intuissero l'opportunità di saltare sul carro del vincitore (del premio Nobel, in questo caso, nel 2005). Dal canto suo, Pinter non aveva certo disertato il microfono agli inizi della sua carriera. Ventenne, si era rivolto a Reginald Smith della BBC facendo valere la sua breve esperienza presso la Royal Academy of Dramatic Arts e aveva ottenuto la co-conduzione di un paio di brevi programmi radiofonici oltre che il piccolo ruolo di Abergavenny nella produzione radiofonica BBC di *Henry VIII* (Billington 1996: 95-96). Dopo il successo di *The Room* (1957) e il fiasco di *The Birthday Party* (1958; poi pienamente riscattato dalla messinscena del 1964 per mano della Royal Shakespeare Company), Pinter provò ancora a bussare alle porte della BBC proponendo un radiodramma (*Something in Common*) respinto e andato perduto, e poco dopo *A Slight Ache*, accettato e quindi trasmesso sulle frequenze del Third Programme il 29 luglio 1959 (*ibid.*: 266).

Effettivamente, la cifra teatrale del primo Pinter, tipica e caratterizzante al punto da arricchire il vocabolario inglese di un nuovo termine (*pinteresque*), ben si presta a una sua declinazione radiofonica. Nelle parole di Barbara Bray, *script editor* per il BBC Third Programme negli anni '50, Pinter era "a natural radio dramatist. As with a lot of people who grew up during the war, that was their only theatre. People were extremely expert listeners" (*ibid.*: 95). La pervasiva

sensazione di minaccia e inquietudine ottenuta con grande economia di mezzi ed effetti, la suspense e i colpi di teatro sapientemente distillati, l'esiguo numero dei personaggi (destinati peraltro ad aumentare esponenzialmente negli anni successivi), la presenza non sporadica della cecità (quasi una *condicio sine qua non* di tanti drammi radiofonici), una certa fissità di scena (la famosa "stanza", che diede il titolo all'opera di esordio dell'autore) sono anche gli ingredienti ideali del radiodramma generalmente inteso. A cui andava aggiunto, soprattutto nel primo Pinter, quella diffusa vocazione al giallo di matrice hitchcockiana, quella presenza di mistero irrisolvibile, quasi ontologico: "le ragioni del mistero non sempre sono note", scriveva Italo Dragosei presentando *Il calapranzi* televisivo di Edmo Fenoglio, nel 1967, "le colpe di certi personaggi ci sono, ma non chiarite; questo è Pinter" (Dragosei 1967: 93).

In Italia, Bandini non si limitò a *Il custode*; sua fu anche la regia de *Il calapranzi* (trasmesso il 23 febbraio 1962, dall'originale *The Dumb Waiter*, 1958), con Enzo Tarascio nella parte di Ben e con Buazzelli in quella di Gus. Oltre a Bandini, Flaminio Bollini (*Il compleanno*, 1965) e Andrea Camilleri (*Un leggero malessere*, 1962) si cimentarono alla radio con il teatro di Pinter, e in qualche occasione anche con quello di Beckett che di Pinter era considerato, a torto o a ragione, il maestro *absurdist*. Fenoglio, artigiano della vecchia scuola, diresse per Radiotre *Scuola serale* (16 settembre 1967, da *Night School*, 1960); poi, per la televisione, il citato *Calapranzi* (14 ottobre 1967) e quindi un celeberrimo *Guardiano* con Peppino De Filippo, in cui si adattavano audacemente anche i toponimi e si traslava la vicenda, dalla periferia londinese riecheggiante di corse e orari degli autobus, a quella italiana e milanese (un cartello, nella sghemba sovraimpressione del 1977, ci dice che a tale scopo fu espressamente richiesto, e ottenuto, il permesso dell'autore, forse per scongiurare il ripetersi delle feroci polemiche di soltanto quattro anni prima, allorché Pinter aveva revocato a Luchino Visconti i diritti alla rappresentazione teatrale di *Old Times* non avendo gradito, tra il resto, la trasformazione del palco in un ring pugilistico, con gli spettatori disposti ai quattro lati).

Si trattò, in termini generali, di un periodo di gioiosa creatività, capace di coagulare personalità e interessi differenti a svariati livelli (autori, attori, registi) senza la tirannia dell'*audience* e lo sguardo fisso sullo *share*, con una vivace



osmosi tra teatro, radio e televisione che non doveva mai più ripetersi nella storia culturale italiana. Né il passaggio in radio andava inteso, si noti, come mero *tryout* del testo, dal momento che spesso aveva luogo dopo la prima teatrale, o comunque secondo un ordine di precedenza non fisso e da riallineare di caso in caso. In Inghilterra, trovavano spesso posto in radio autori rifiutati dal West End, più preoccupato di far quadrare i bilanci, e qualcosa di simile avvenne in Italia, dove la vocazione commerciale della radio si associò a quella educativa soprattutto attraverso il Terzo Programma RAI, di matrice spiccatamente culturale e per lungo tempo (fino al 1975) persino interdetto alla trasmissione di spot pubblicitari.

### 3. Il leggero malessere

Concepito, come si diceva, espressamente per la radio, *A Slight Ache* ha un inizio *very British*, con marito e moglie riuniti in giardino per il *breakfast*. Edward legge il giornale, Flora parla delle piante intorno a lei. La conversazione si incentra poi su di un venditore di fiammiferi che, da settimane, staziona davanti al loro *back gate*, giungendo puntuale alle sette di ogni mattino senza vendere mai nulla. Ennesima presenza misteriosa e inquietante del primo teatro pinteriano, potenziale minaccia (molto più per Edward che per Flora, parrebbe), proveniente forse dal lontano passato della coppia, il *matchseller* è finalmente ammesso all'interno della casa, nello studio di Edward dove quest'ultimo cerca di intavolare una impossibile conversazione con lui. Edward, che per tutto il giorno ha accusato un disturbo agli occhi (lo *slight ache* del titolo), si trova presto a monologare, in uno stato fisico di progressivo malessere. Il *play* si chiude con Flora che invita il *matchseller* a visitare il giardino, chiamandolo Barnabas e prendendolo per mano, riversando su di lui il ricordo e il resoconto di un lontano vissuto erotico e trasferendo il suo campionario di fiammiferi nelle mani di un agonizzante Edward.

La scarna vicenda si articola chiaramente secondo una struttura ormai quasi formulaica, tipica cioè del primo teatro pinteriano e di *The Room* e *The Birthday Party*, vale a dire con il riaffacciarsi di una presenza dal passato, una sorta di "ritorno del rimosso", che arriva a turbare la quiete apparente di un *ménage*

familiare. Nella prima, originale versione radiofonica BBC del 1959 (con Maurice Denham nella parte di Edward e Vivien Merchant, allora moglie di Pinter, in quella di Flora, per la regia di Donald McWhinnie), l'assenza di un qualsivoglia riscontro visuale annetteva al *matchseller* uno status particolarmente ambiguo, sospeso cioè tra la proiezione paranoica di Edward, in qualche modo assecondata da Flora, e una reale presenza fisica e catastrofica. Il *matchseller* infatti non parla, viene "agito" dalla coppia, e i rumori a lui riconducibili (come il campionario di fiammiferi che cade rumorosamente al suolo) potrebbero essere anche attribuiti, secondo uno sperimentato *pseudos*, a cause altre rispetto alla presenza, sempre opinabile, di una terza persona. Una volta riproposto sulle assi dei palcoscenici dell'Arts Theatre di Londra, due anni dopo e con la regia di Michael Codron, il dramma divenne notoriamente un classico degli studi sulla drammaturgia e sull'adattamento transmediale, e questo proprio per la presenza del *matchseller* che, se in radio si caratterizzava per la sua indeterminatezza, sul palco diventava di necessità personaggio in carne e ossa, sia pure senza battute, ormai impossibilitato a rientrare tra i prodotti del delirio allucinatorio di Edward (e di Flora). Nella sua essenza, il *matchseller* si situa quindi in quella particolare nicchia dell'oralità, tutta radiofonica, che permette di evocare una presenza senza fornire alcuna *ocular proof* circa la sua fisicità. Non a caso i primi drammi radiofonici trasmessi, ancora incerti sulle possibilità di utilizzo del mezzo, impostavano una situazione di cecità, o di buio diffuso, alla base della *fabula*. L'assenza di una dimensione visuale sembrava, in altre parole, trasferirsi sui personaggi che ne sperimentavano *in primis* le conseguenze: "Nessuno meglio del radioascoltatore può infatti ottenere che l'oscurità silenziosa della sua stanza s'identifichi con quella che sommerge a un tratto la miniera di *Danger*", scriveva Enrico Rocca nel suo lontano *Panorama dell'arte radiofonica* (1938: 185). *Danger* (1924) di Richard Hughes, il primo radiodramma originale trasmesso dalla BBC, era infatti ambientato nei recessi di una miniera, mentre un anno dopo il buio di una seduta spiritica avrebbe fatto da sfondo a *The Dweller in the Darkness* di Val Gielgud. Analogamente, *Brigadevermittlung* (1929) di Gerhart Ernst Johannsen, il primo radiodramma tedesco trasmesso dalla BBC, si ambientava in una centrale telefonica sotterranea. Per quanto riguarda l'Italia, una rapida scorsa dei titoli dei primi anni di attività radiodrammatica conferma la tendenza: *A lumi spenti*, di Alessandro de Stefani, 1935; *Notturmo macedone*, di Felj Silvestri,

1936; *Passeggiata notturna*, di Oreste Gasperini, 1936; *La luce che subentra*, di Alberto Croce, 1937; *Voce nell'ombra*, di Vittorio Minnucci, 1937.

Sospeso dunque tra presenza e assenza, tra proiezione paranoica e fisicità catastrofica, il *matchseller* vive principalmente nei recessi narrativi del testo, affiorando in filigrana nelle sue didascalie. Cruciale diventa quindi la gestione radiofonica di queste ultime, mentre poco, o nullo, soccorso può venire dal testo di *A Slight Ache* pubblicato nell'edizione "canonica" Faber & Faber delle opere di Pinter, dal momento che esso è chiaramente mutuato dalla successiva rappresentazione teatrale (come ci indicano, appunto, le didascalie di apertura: "*A country house, with two chairs and a table laid for breakfast at the centre of the stage. These will later be removed and the action will be focused on the scullery on the right and the study on the left, both indicated with a minimum of scenery and props*", 1991: 153). Nella versione radiofonica trasmessa dalla BBC Radio 4 il 13 ottobre 2000 per la regia di Ned Chaillet (con lo stesso Pinter nella parte di Edward, Jill Johnson nella parte di Flora, Albert Stokes in quella del *matchseller*), non vi sono didascalie udibili. Il ruolo di Stokes, citato regolarmente tra gli attori nel palinsesto BBC, è alquanto singolare, dal momento che non proferisce parola e gli sarebbero attribuibili solo alcuni rumori (la cui produzione, peraltro, in una messinscena radiofonica è rigorosamente materia che spetta al *foley*, o rumorista). Il mutamento, peraltro limitato, di scena (dal giardino alla *scullery*, e da questa allo studio di Edward), e con esso il trascorrere del tempo dal mattino al tardo pomeriggio, vengono segnalati dalle dissolvenze, dalla rumoristica (come il riavvolgersi delle veneziane) e dal dialogo ("Edward, what are you doing in the scullery?" [8:12]; "Do you know it's twelve o'clock?" [8:35], eccetera)<sup>4</sup>.

Il nitore della versione BBC, l'alta scuola drammatica alla base del testo che diluisce programmaticamente la funzione didascalica all'interno del dialogo, stride con la versione, peraltro di poco successiva alla prima originale, proposta sulle frequenze RAI nel 1962. La regia di Camilleri opta per una presenza effettiva, e non fantasmatica, del *matchseller*, oltre che per una lettura con voce

---

<sup>4</sup> Tra parentesi quadre si indica il minutaggio della versione radiofonica di riferimento (vedi bibliografia).

neutra, “ingessata”, delle didascalie, che guidano l’ascoltatore non solo attraverso le coordinate spazio-temporali ma anche lungo l’azione della vicenda (“*Edoardo ora è nell’anticucina. Guarda dalla finestra.*” [8:38]). Il venditore di fiammiferi (un giovanissimo Carlo Cecchi) si caratterizza per un rantolo soffocato che punteggia il suo ingresso nella casa e nello studio di Edward, tanto che è indicato con involontaria comicità come “vecchio asmatico” nella scheda RAI dello spettacolo che accompagna il *podcast* (ultima consultazione: giugno 2021). A prescindere dal lavoro di disambiguazione operato da Camilleri, che cassa senza appello l’intrigante possibilità di una *folie à deux* iscritta nel testo, si noterà come la presenza didascalica finisca per produrre una ridondanza di informazioni, in senso diametralmente opposto a quel principio di economia narrativo-drammatica che ha spesso informato il teatro di Pinter. L’approccio conservativo della via italiana al radiodramma – in cui forse anche si tradisce la poca fiducia nelle capacità dell’ascoltatore – genera, in virtù del rispetto per la lettera del testo, un tipo di dramma dall’andamento più narrativo, per nulla emancipato dalle briglie di una trasmissione vincolata a un rigido standard performativo. Erano, in fondo, anche gli anni del “romanzo sceneggiato” (o “sceneggiato radiofonico”), in cui nel breve slot di trasmissione ove si attuava la riduzione del testo romanzesco trovavano posto passaggi descrittivi più o meno estesi (Ortoleva – Scaramucci: 778).

Rimanendo nel teatro pinteriano, e nel ristrettissimo corpus di testi che è possibile ascoltare, il già citato *Calapranzi* di Bandini si distingue per una soluzione creativa e originale. In questo caso, il gradiente didascalico è maggiore rispetto ad *A Slight Ache*, dal momento che *The Dumb Waiter* è un testo originariamente concepito per il teatro e adattato per la radio solo in un secondo momento, come rivela la scelta di Bandini di far pronunciare il nome del personaggio /GUS/ per evitare una banale confusione, tutta radiofonica e orale, tra quest’ultimo e i frequenti riferimenti al “gas” che prevede il dramma. Si tratta in buona sostanza di un adattamento dalle caratteristiche ibride, di un addomesticamento della realtà sociale, e linguistica, inglese a quella italiana secondo formazioni di compromesso tipiche già dagli anni Quaranta (Caponi 2021). Il tè viene sostituito – in molte occasioni, ma non tutte – da un più italiano caffè; scompaiono i riferimenti alle squadre di calcio inglesi (l’Aston Villa e il Tottenham) ma poi ci ritroviamo, come nel testo originario, nella campagna intorno a Birmingham

[9:17]. La materia didascalica è qui di difficile gestione, si diceva, soprattutto per via delle lunghe indicazioni di apertura, particolarmente problematiche perché oltre a fornire le consuete indicazioni spaziali prevedono, à la Beckett, dell'azione senza parole ("*BEN is lying on a bed, left, reading a paper. GUS is sitting on a bed, right, tying his shoelaces, with difficulty. Both are dressed in shirts, trousers and braces. Silence. GUS ties his laces, rises, yawns and begins to walk slowly to the door, left. He stops, looks down, and shakes his foot. [...]*", [1991: 113]). Anche in questo caso la scelta adottata consiste nel rendere udibile la didascalia, scandita però con un timbro vocale, e con effetti di riverbero, che ben si adattano alla generale atmosfera gialla, di mistero. La didascalia iniziale (e anche quella conclusiva, cruciale perché a essa è affidato il *denouement* della storia) è infatti assorbita da personaggi di Ben e Gus [1:00 – 3:00] che la incorporano nel loro tipico parlato in maniera del tutto plausibile – anche se con una piccola, veniale forzatura rispetto al testo originale.

#### **4. No man's lands**

Situata, spazialmente e concettualmente, in una sorta di *no man's land*, la didascalia teatrale ha incontrato, come si è visto, una ricezione e una considerazione mutevoli e variegata nel tempo. La sua traduzione o la sua mera "importazione", in una dimensione essenzialmente orale come quella radiodrammatica, può generare una *congerie* di soluzioni che non è sempre possibile valutare in maniera critica ed esaustiva, vista l'esiguità del materiale primario disponibile. All'interno di tale materiale, tuttavia, si può ben avvertire la sfida che la presenza della didascalia pone, o ha posto, al ruolo registico e alla gestione dell'oralità nel testo (radio)drammatico. Il viaggio della didascalia, nel panorama drammaturgico dell'Italia degli anni Sessanta e Settanta, era da intendersi travagliato e irto di ostacoli, vista l'intensa transmedialità del tempo, praticata con energia e competenza prima ancora che se ne fosse affermato il termine atto a designarla. *Il custode* di Pinter, come si diceva, ebbe da noi la sua prima assoluta in radio, poi si trasferì (come *Il guardiano* e con un altro regista) sul palcoscenico, e quindi conobbe (sempre come *Il guardiano*) il suo battesimo televisivo, con attori che a volte rimanevano e a volte si passavano il testimone

in un virtuosistico *continuum* rappresentativo (si pensi al continuo avvicinarsi di Buazzelli, Tarascio, Lino Capolicchio). E certo rimane la nostalgia per un periodo di grande dialogo tra teatro, radio e televisione che non doveva mai più attuarsi, con la stessa intensità e con un'invadenza così ridotta dei *commercials*, sui nostri scenari.

## Bibliografia

Fonti primarie teatrali e radiofoniche

Bandini, G. (23.2.1962) *Il calapranzi* [regia RAI]. Versione online <https://www.raiplayradio.it/audio/2016/11/Il-calapranzi-di-Harold-Pinter-Tutto-esaurito-3112016-2b8c7aec-8a9f-4e66-9e9a-2c54ae87f91a.html>.

Camilleri, A. (4.5.1962) *Un leggero malessere* [regia RAI]. Versione online <https://www.raiplayradio.it/audio/2021/03/I-teatri-alla-radio-del-12032021---Le-regie-di-Camilleri--Un-leggero-malessere--f258349d-1a53-41b8-bd74-fb44082dd633.html#>.

Chaillet, N. (13.10.2000) *A Slight Ache* [regia BBC]. Versione online [https://archive.org/details/BBC-Pinter/2000-10-13+A+Slight+Ache+\(starring+Pinter\)+\\_+Last+to+Go+\(1964\).mp3#](https://archive.org/details/BBC-Pinter/2000-10-13+A+Slight+Ache+(starring+Pinter)+_+Last+to+Go+(1964).mp3#).

Miller, A. (1949) (2000) *Death of a Salesman*, London: Penguin.

Pinter, H. (1991) "The Dumb Waiter; A Slight Ache", in *Plays: One*, London: Faber & Faber.

Fonti critiche

Anderson, B. (1991) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso.

Bartolucci, G. (1973) *La didascalia drammaturgica: Praga, Marinetti, Pirandello*, Napoli: Guida.

Billington, M. (1996) *The Life and Work of Harold Pinter*, London: Faber & Faber.

Bourus, T. (2019) "Editing and Directing: *Mise en scène, mise en page*", in S. Dustagheer e G. Woods (a cura di) *Stage Directions and Shakespearean Theatre*, London: Bloomsbury Arden, 163-187.

Canziani, R. e G. Capitta (2005) *Harold Pinter. Scena e potere*, Milano: Garzanti.

Caponi, P. (2021) "Matrici anglosassoni. Guglielmo Giannini e il *detective drama* italiano", in M. Cambiagli, R. De Berti, V. Duckett, E. Mosconi (a cura di) *Guglielmo Giannini uomo di spettacolo*, Bari: Edizioni di Pagina, 44-55.

Claycomb, R. (2013) "Here's How You Produce this Play: Towards a Narratology of Dramatic Texts", *Narrative* 21(2): 159-179.

Dragosei, I. (1967) "Teatro della minaccia", *Radiocorriere TV* 44(41): 93.

Dustagheer, S. e G. Woods (a cura di) (2019) *Stage Directions and Shakespearean Theatre*, London: Bloomsbury Arden.

Gecić, E. (2008) *Dida. La didascalia nel testo drammatico*, Roma: Infinito.

Gordon Craig, E. (1912) *On the Art of the Theatre*, London: Heinemann.

Howard-Hill, T.H. (1992) "Shakespeare's Earliest Editor, Ralph Crane", *Shakespeare Survey* 44: 113-119.

Ingarden, R. (1973) *The Literary Work of Art*, Evanston: Northwestern UP. Traduzione dall'originale tedesco di G.G. Grabowicz (1931).

Malatini, F. (1981) *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia. 1929-1979*, Torino: ERI.

Mullini, R. e R. Zacchi (2014) *Introduzione allo studio del teatro inglese*, Napoli: Liguori.

Ortoleva, P. e B. Scaramucci (a cura di) (2003) *Enciclopedia della radio*, Milano: Garzanti.

Pfister, M. (1993) *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge: Cambridge UP. Trad. J. Halliday (1997).

Rocca, E. (1938) *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano: Bompiani.

Smith, E. (2019) "Reading Shakespeare's Stage Directions", in S. Dustagheer e G. Woods (a cura di) *Stage Directions and Shakespearean Theatre*, London: Bloomsbury Arden, 93-114.

Stern, T. (2019) "Inventing Stage Directions; Demoting Dumb Shows", in S. Dustagheer e G. Woods (a cura di) *Stage Directions and Shakespearean Theatre*, London: Bloomsbury Arden, 19-43.