

MODERNA/COMPARATA

— 31 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Rodolfo Sacchetti

Scrittori alla radio

Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile

Firenze University Press
2018

Scrittori alla radio : interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile / Rodolfo Sacchetti. – Firenze : Firenze University Press, 2018.
(Moderna/Comparata ; 31)

<http://digital.casalini.it/9788864538389>

ISBN 978-88-6453-836-5 (print)

ISBN 978-88-6453-838-9 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-837-2 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica Srls

In copertina Radio Philips 830AS Svizzera “a coda di pavone”. In secondo piano la prima pagina del copione di *La domenica della buona gente* di Vasco Pratolini e Gian Domenico Giagni. Sullo sfondo due fotografie dell'attività di radio nelle scuole promossa dall'Ente Radio Rurale. Composizione di Marco Smacchia.

Volume risultato di una ricerca svolta nell'ambito del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali pubblicato con un contributo ex 60% (prof. Anna Dolfi).

Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

© 2018 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

INTRODUZIONE	9
I	
RADIO E INFANZIA: WALTER BENJAMIN E JANUSZ KORCZAK	
1. Walter Benjamin e le conferenze radiofoniche per ragazzi	19
2. Janusz Korczak e la «Pedagogia scherzosa»	24
II	
«I 4 MOSCHETTIERI» DI NIZZA E MORBELLI IN GIRO PER IL MONDO	
1. La trasmissione dei record: l'arrivo della modernità	33
2. La radio come spazio magico della finzione	38
3. La macchina della nostalgia	43
III	
NOTTURNI ALLA RADIO PER I POETI D'EUROPA E D'AMERICA	
1. Attraversare la notte a occhi chiusi: la paura	49
2. Poesia per la radio. Prima della guerra	51
3. Dopo la guerra. Poesia alla radio	53
4. Memorie notturne	55
5. «Ritratto di città» di Luciano Berio e Bruno Maderna	58
6. «Under Milk Wood» di Dylan Thomas	60
IV	
ALLA RICERCA DELLO SPECIFICO RADIOFONICO: ANTONIO SANTONI RUGIU E IL DOPOGUERRA ITALIANO	
1. I «bambini della radio»	63
2. La ricostruzione	64
3. La nuova generazione	66
4. Santoni Rugiu, autore di radiodrammi	68
5. Radioscuola	73
V	
MUSICA IN DIALOGO: LA RADIO DI ALBERTO SAVINIO	
1. «Ogni nuovo strumento è l'origine di una nuova forma»	75
2. «Fine dei modelli», «Cristoforo Colombo» e «Luciano di Samosata»	79
3. «Agenzia Fix» e l'aldilà alla radio	84

VI

«IL TESTO FUGGE DAVANTI AGLI ORECCHI DI CHI ASCOLTA»:
GADDA E LA RADIO

1. «Un pubblico per modo di dire»: le norme di Gadda 95
2. Scritture per la radio: adattamenti e radiodrammi 99

VII

NEOREALISMO RADIOFONICO: «LA DOMENICA DELLA BUONA
GENTE» DI VASCO PRATOLINI E GIAN DOMENICO GIAGNI 103

VIII

«LA GIUSTIZIA» DI GIUSEPPE DESSÍ: TRA LETTERATURA, TEATRO,
RADIO E TELEVISIONE

1. Il racconto drammatico 115
2. Dalla pagina all'etere 117
3. Dalla radio alla scena 120
4. Dal teatro alla televisione 122

IX

«MARCONI, SE BEN MI RICORDO». TABUCCHI E LA RADIO

1. «Voci portate da qualcosa...» 125
2. La radio che parla di sé 128

INDICE DEI NOMI 135

INTRODUZIONE

Assai complesso il rapporto tra scrittori e radio: è stato determinato di volta in volta da una molteplicità di fattori, che riguardano la politica, la cultura, le trasformazioni sociali e mediali. Nel corso di quasi un secolo di vita la radio ha vissuto cambiamenti enormi, mutando forme e modi di comunicare, inventando e rinnovando il proprio pubblico. Il rapporto con gli scrittori e con la letteratura può fungere da termometro utile per comprendere gli obiettivi e le finalità culturali della radio pubblica. Allo stesso tempo la radio è anche lo specchio su cui si riflettono le resistenze e le idee culturali di una società letteraria.

L'arco temporale preso in esame inizia negli anni Trenta e arriva agli anni Sessanta, con alcuni sforamenti nei decenni successivi, e un capitolo conclusivo su *Marconi, se ben mi ricordo* di Antonio Tabucchi, composto a metà anni Novanta. L'attenzione si rivolge a opere pensate appositamente per la radio, riconducibili al genere del radiodramma e della rivista radiofonica. Sono stati scelti i *radiodrammi d'autore* di Alberto Savinio, Carlo Emilio Gadda, Vasco Pratolini e Giuseppe Dessì. Il lavoro prende avvio affrontando, nel primo capitolo, il contributo di due grandi intellettuali ebrei, che videro nella radio lo strumento più adeguato per portare avanti una battaglia educativa e pedagogica. Walter Benjamin dalla stazione di Francoforte, fino all'ascesa del nazismo, elabora delle vere e proprie conferenze radiofoniche per ragazzi, oltre ad alcuni radiodrammi di grande valore. È convinto che l'opera di divulgazione culturale sia fondamentale e che la radio, *nell'epoca della riproducibilità tecnica*, possa giocare un ruolo necessario, volto ad avvicinare le masse. Non si tratta, come dichiara in una nota intervista a Ernst Schoen, di divulgare la «Cultura, scritta con una C grande come una casa», piuttosto di offrire «a ogni ascoltatore ciò che vuole, ma con qualcosa in più (di quello che vogliamo noi)»¹. Quel qualcosa in più è l'intento pedagogico di un mezzo che, per la prima volta, ha la possibilità di entrare in modo

¹ Walter Benjamin, *Intervista a E. Schoen*, in *Tre drammi radiofonici*, a cura di Umberto Gandini, Torino, Einaudi, 1978, pp. 139-142.

capillare nelle case di tutti gli ascoltatori². L'intento pedagogico è esplicito nella trasmissione *Pedagogia scherzosa* del Dottor Janusz Korczak che, da Varsavia, conduce fino a che gli è permesso (1938/1939), una trasmissione per bambini, dove in modo arguto e sottile fornisce consigli, compagnia e sostegno. Dalla Germania alla Polonia le esperienze di Benjamin e Korczak aprono e chiudono gli anni Trenta: sono voci chiare e vive, opposte al rumore martellante e ossessivo della radio dei regimi totalitari, usata come «tamburo tribale»³.

In Italia le resistenze manifestate dagli scrittori rispetto al mezzo radiofonico non vanno ricondotte, almeno nei primi anni, a motivi politici. Una riflessione organica sulle potenzialità artistiche della radio comincia nel giugno 1931, da quando sulla rivista di lettere e arti «Il Convegno», il direttore Enzo Ferrieri pubblica il manifesto *La radio, forza creativa*⁴. Tra il 1920 e il 1939, sulle pagine del mensile milanese, trovano spazio poeti come Clemente Rebora, Giuseppe Ungaretti ed Eugenio Montale, scrittori come Vitaliano Brancati, Guido Piovene e Italo Svevo. Numeri monografici sono dedicati a James Joyce, Franz Kafka, Thomas Mann e alle arti cinematografiche. Quando Ferrieri pubblica il suo manifesto, seguito da un'inchiesta sulla radio, per la prima volta il nuovo mezzo di comunicazione diviene oggetto di un dibattito culturale 'alto', con il coinvolgimento di personalità provenienti dalla letteratura, dalla musica, dal teatro. L'inchiesta si rivela per molti aspetti un successo. Giungono in redazione ben trentaquattro risposte, nella maggior parte contrassegnate da un vivo interesse. S'interpellano i collaboratori di «Il Convegno», ma sono coinvolte anche altre note personalità dell'area romana. La ricchezza e la varietà degli interventi derivano innanzitutto dall'intuizione, per nulla scontata, di chiamare in causa figure di diverse discipline, rispondendo così al carattere eclettico del mezzo radiofonico, perfettamente in linea con l'altrettanto animo eclettico della rivista. Dal teatro provengono gli interventi di Anton Giulio Bragaglia, Alberto Casella, Lucio D'Ambra, Silvio D'Amico, Gino Rocca, dalla musica quelli di Alfredo Casella, Francesco Malipiero, Ottone Respighi. Tra i letterati compaiono i nomi di Massimo Bontempelli, Paolo Buzzi, Alberto Carocci, Emilio Cecchi, Giansiro Ferrata, Carlo Linati⁵, Filippo

² *Il pensiero e la radio. Cento anni di radio: un'antologia di classici*, a cura di Roberto Grandi, Milano, Lupetti, 1995.

³ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, pp. 309-319.

⁴ Enzo Ferrieri, *La radio, forza creativa*, in «Il Convegno», giugno 1931, ora ripubblicato in E. Ferrieri, *La radio! La radio! La radio!*, a cura di Emilio Pozzi, Milano Greco & Greco, 2002.

⁵ Carlo Linati compone nel 1935 *Il processo delle voci* (in onda due anni più tardi, nel 1937). Vi si racconta del rimorso di uno scrittore che ha indotto la sua amica ad andarsene; quel che colpisce è l'esteriorizzazione del conflitto che si fa concreto incarnandosi nelle voci: gelosia, rimpianto, egoismo, dubbio, cuore, sensi. È la personificazione dei sentimenti a innescare un dialogo astratto d'innegabile effetto radiofonico. Di tutt'altro tono *È passato un leone*, fantasia radiofonica del 1939 (Archivio Centrale di Stato/Ufficio Censura Teatrale) che narra le vicende di un leone acquistato da una casa di produzione cinematografica che irrompe in un gruppo di impiegati. Tra questi solo una donna si impietosisce per l'inevitabile uccisione della bestia.

Tommaso Marinetti⁶. I contributi fortemente negativi, che liquidano la questione con un'acre battuta, sono giusto un paio, e giungono dalla letteratura: Alberto Carocci («in fatto di Radio, non ho proprio nessuna opinione; e per quel poco che vecchi rancori mi suggeriscono, lo ritengo uno dei rumori più sgradevoli che si possono produrre») e Guido Piovene («[...] passati i primi anni ho sentito il bisogno di occuparmi solo di cose serie. [...] Rispondo dunque che non credo per niente alla radio come arte; come programma d'arte la rimando poi con quelli del futurismo, del cinematografo e delle coreografie»). Finita la guerra, Piovene vincerà le sue resistenze, collaborando a diverse trasmissioni divulgative (*Scrittori al microfono*, *Lettere da casa altrui*, *Il convegno dei cinque*) e soprattutto realizzando per la RAI le ottanta trasmissioni di *Viaggio in Italia*, dal maggio 1953 all'ottobre del 1956, da cui il fortunato omonimo volume⁷. A conclusione dell'inchiesta, Ferrieri è convinto che «oggi è possibile chiedere a un autore una commedia nuova da trasmettere per radio (e anche di ottenerla!», perché finalmente la radio ha acquisito il «diritto di cittadinanza nell'interesse degli scrittori e degli artisti». A posteriori, il tono trionfale andrà però ridimensionato. All'indomani dell'inchiesta su «Il Convegno», l'EIAR⁸ rivolge un invito a un gruppo di scrittori, perché si cimentino con il nuovo genere artistico. Rispondono i commediografi e l'esito è abbastanza deludente, prevalgono moduli e fiacche impostazioni teatrali.

Per tutti gli anni Trenta, a parte Marinetti e Masnata⁹, si avvicinano soprattutto gli autori teatrali di successo, che però non apportano contributi significativi. Neanche tra i pareri più favorevoli dell'inchiesta, i buoni auspici vengono sempre confermati. È il caso di Massimo Bontempelli, per il quale la letteratura va considerata come grande nemica della radio. La radio deve riuscire a sconfiggere la noia, perché il pubblico non ha obblighi di educazione e, senza essere visto, può facilmente girare la manopola e spegnere l'apparecchio. Per questo il radioteatro deve «inventarsi ex novo una sua forma e allontanarsi al più presto dal primo periodo, contrassegnato da spettacoli ricavati dal teatro, esattamente come avvenne nel primo cinema»¹⁰. L'entusiasmo di Bontempelli si concretizza in conclusione in una vera e propria promessa: «Ne ho pensata un'altra bella, bellissima, più bella assai di tutte quelle che ho detto finora: ma non la scrivo qui se no me la rubano; [...] corro a impostare, e torno subito qui a scrivere, movendo da questa trovata, il radiodramma che ho solennemente promesso

⁶ Il *Manifesto della radia*, firmato da Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata, viene pubblicato sulla «Gazzetta del Popolo» il 22 settembre del 1933. L'anno precedente, nel 1932, Marinetti realizza il suo unico radiodramma *Violetta e gli aeroplani*.

⁷ Guido Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1957.

⁸ Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche titolare delle concessioni in esclusiva delle trasmissioni radiofoniche dal 1927 al 1944, antecedente storico della RAI.

⁹ Nel 1931 è trasmesso il radiodramma *La bambina ammalata*, fantasia di Pino Masnata.

¹⁰ Massimo Bontempelli, *Radioteatro*, in «Scenario», febbraio 1932, 1, p. 3.

all'E.I.A.R.»¹¹. Nel 1934 la promessa non è stata però ancora mantenuta e, rispondendo a Federico De Maria, in un'intervista a Radio Palermo, Bontempelli dichiara che al radiodramma chiede tanto, chiede cioè di essere una cosa «tutta nuova, tutta autonoma», lontana da adattamenti teatrali. È fiducioso che presto riuscirà ad approntare il lavoro promesso e intanto confida le sue intenzioni: «Vorrei fare un dramma nel quale, anzitutto, la situazione nascesse esclusivamente da un suono, che so io?: uno sbattere di porta, la caduta di un oggetto, uno starnuto, lo scoppio di una mina... e potesse poi sempre svilupparsi attraverso serie sonore»¹². Queste osservazioni rappresentarono un primo tentativo di mettere a fuoco un linguaggio veramente radiofonico, costituito da rumori e da parole, articolati per associazioni e assonanze: non astratta composizione sonora, ma azione incalzante. Nel 1945, a guerra finita, su uno dei primi numeri del rinato «Radiocorriere», Bontempelli interviene di nuovo con un articolo intitolato emblematicamente *Radioteatro? No, non ci credo*¹³, in cui sostiene che il radiodramma non è altro che un dramma letto alla radio: «chi ha scritto un bel radiodramma ha scritto né più né meno che un bel dramma, oppure una bella narrazione dialogata; avrebbe benissimo potuto scriverla prima della strabiliante invenzione scientifica che ha generato la Radio»¹⁴.

L'incontro tra letteratura e radio negli anni Trenta viene dunque in larga parte disatteso e rimandato. Le novità maggiori provengono non dagli scrittori, ma da una nuova generazione che nasce 'dentro' la radio, e inizia a esprimersi a metà degli anni Trenta. Tra questi si affronta, nel secondo capitolo, il caso straordinario della prima rivista radiofonica, *I 4 moschettieri* di Angelo Nizza e Riccardo Morbelli, trasmissione riconducibile a un genere apparentemente 'minore' della radio, ma di fatto 'maggiore' per eco, successo e popolarità. È la trasmissione che vanta il maggior numero di primati: la prima che s'inventa in maniera consistente la narrazione seriale alla radio; la prima che alla trasmissione radiofonica, in un'ottica transmediale, affianca un concorso a premi (con la produzione di libri illustrati e figurine); la prima che si avvale di sponsor privati. Dal 1934 al 1938 la trasmissione batterà tutti i record di popolarità, innescando un

¹¹ *Ibidem.*

¹² Intervista riportata in Franco Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, Torino, ERI, 1981, p. 39.

¹³ M. Bontempelli, *Radioteatro? No, non ci credo*, in «Radiocorriere» [ediz. Roma], dicembre 1945, 2-8. Anche se, poche settimane prima sulle stesse pagine, Bontempelli confessava la grande suggestione che continuava a suscitargli la radio: «Forse a compenso di questa perdita, un leggero brivido di timore mi prende ancora ogni volta che apro una radio, e un'ombra di sussulto stupefatto al primo rampollare di quei suoni che arrivano alla nostra solitudine da misteriose distanze dell'aria, portati da invisibili e inimmaginabili onde che non potranno mai perdere per noi una loro aura di mistero metafisico: veicolo che mantiene continuo nel nostro cuore un inquieto e sgomento senso di eterea infinità» (M. Bontempelli, *Stupori perduti*, in «Radiocorriere», 4-10 novembre 1945, 1, p. 1).

¹⁴ Di Bontempelli sono trasmesse alcune opere, tra le quali *La guardia alla luna*, episodio segnalato anche da Enrico Rocca come «un lavoro molto radiofonico ante litteram».

vero e proprio fenomeno di massa, al limite tra magia e ipnosi. *I 4 moschettieri* è la trasmissione che negli anni Trenta meglio sintetizza la potenza del nuovo mezzo radiofonico.

Il terzo capitolo, dedicato ai *Notturni alla radio per i poeti d'Europa e d'America*, è un attraversamento tematico per episodi. La notte degli anni Trenta, raccontata dalle radio di tutto il mondo, è il tempo della paura. Si evocano omicidi misteriosi, ma più spesso si raccontano catastrofi umane e naturali. All'ombra di una guerra in arrivo, la poesia americana di Archibald MacLeish evoca alla radio la notte della libertà, per l'arrivo di un misterioso condottiero capace di incantare le folle, mentre Orson Welles fa la radiocronaca del bombardamento dei marziani sul suolo americano, solo tre anni prima dell'attacco giapponese a Pearl Harbor. La seconda guerra mondiale è un moto di rivoluzione nelle composizioni radiofoniche: la notte in Italia si trasforma in *notturno*, dando spazio adesso alla divulgazione intima e colta della poesia, in trasmissioni nuove, che aprono una strada inedita nel rapporto tra scrittori e radio, guardando a un orizzonte europeo. Nel silenzio della notte può finalmente risuonare la parola, in un raccoglimento intimo e profondo. Entra il sogno e compare un linguaggio, tra parole e musica, che può assumere le contorsioni associative dell'universo onirico. Da MacLeish a Dylan Thomas, dalle sperimentazioni dell'americana CBS alla produzione colta del terzo programma della BBC, il filo teso della notte attraversa differenti generi: la poesia composta per la radio, la poesia trasmessa alla radio, i radiodrammi in versi e i documentari radiofonici.

In Italia, nel dopoguerra, alcune diffidenze vengono meno e, un po' per motivi economici, un po' per la crescente credibilità che la radio ha saputo conquistarsi, molti scrittori cominciano ad avvicinarsi, collaborando in diversi modi¹⁵. Dal 1944 inizia *Scrittori al microfono*, un programma settimanale che recupera il genere delle conversazioni; partecipano Ugo Betti, Vasco Pratolini, Massimo Bontempelli, Giovan Battista Angioletti, Maria Bellonci, Alberto Savinio, Emilio Cecchi, Carlo Levi e tanti altri. Si parla delle 'donne italiane', dei 'dieci libri da salvare', oppure si domanda ad Alberto Moravia, Giuseppe Ungaretti e Cesare Giulio Viola «come, dove e quando vi sarebbe piaciuto vivere»; senza contare la serie sportiva con Pratolini e Buzzati e le *Interviste con se stessi*, inaugurate da Giovanni Papini, Eugenio Montale, Salvatore Quasimodo.

Il 3 dicembre 1945 a Radio Firenze nasce la più illustre rubrica di letteratura della storia della radio italiana, *L'approdo*¹⁶. Il programma, ideato da Adriano Seroni, da una parte avvicina e coinvolge moltissimi scrittori, tenuti lontani dal microfono per tutto il ventennio, dall'altra sperimenta il mezzo radiofonico con

¹⁵ Peppino Ortoleva, *La radio non l'ascolti, ci stai seduto dentro*, incontro con Stefano Laffi, in «Lo straniero», febbraio 2004, 44, pp. 28-35.

¹⁶ *L'approdo: storia di un'avventura mediatica*, a cura di Anna Dolfi e Maria Carla Papini, Roma, Bulzoni, 2006; *L'approdo: copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, con la direzione di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2007.

finalità democratiche. *L'approdo* del titolo rappresenta l'augurio di una navigazione felice, per giungere a una riva sicura, dove trovare conforto dalla letteratura e dall'arte. Nel 1949 con l'arrivo alla direzione di Angioletti si inaugura la seconda serie e nel 1952 la terza, contraddistinta da alcune importanti novità, come la costituzione di un comitato direttivo, la nascita del «L'approdo letterario» e l'esordio di Leone Piccioni, accanto a Seroni. La quarta serie viene inaugurata nel 1963 insieme al debutto della versione televisiva. *L'approdo* va inteso come un'avventura mediatica esemplare nei suoi sviluppi e anche nella sua fine, giunta, tra le polemiche, nel 1977. Una trasmissione dal carattere formativo ambizioso, che si propone la diffusione di una cultura letteraria «alta», ma non per questo astratta o svincolata dal contesto culturale e storico del paese, con il quale cerca sempre di intrattenere rapporti stretti.

Infine, nel palinsesto nasce uno spazio specifico per la poesia, che è in realtà soprattutto un tempo, la notte, e un tema, il *notturno*. Il *Teatro dell'usignolo*¹⁷, ideato da Leonardo Sinisgalli e Gian Domenico Giagni è uno dei programmi più importanti e innovativi di quegli anni. Va in onda la sera tardi, dalle 23.20 alle 23.45, il momento più adatto per «le grandi parole della poesia di tutti i tempi, delle parole che vivono nel subcosciente di tutti gli uomini, anche dei più sprovveduti, e dei più lontani da ogni ricerca cerebrale»¹⁸.

Con la nascita del Terzo programma, nel 1950, si consolidano le partecipazioni degli scrittori. La divisione dei tre canali della RAI corrisponde al modello britannico: al Terzo Programma, perciò, è affidata la cultura, mentre al primo l'informazione e al secondo l'intrattenimento. Il palinsesto del Terzo Programma è dunque occupato in prevalenza da conversazioni, concerti, rappresentazioni teatrali, approfondimenti. In tutti i modi si cerca di evitare di rivolgersi a una nicchia di ascoltatori. L'idea culturale è di parlare a un pubblico allargato, «quale si sperava sarebbe potuto divenire, per effetto della crescita del livello di istruzione e anche per effetto dell'azione di "elevazione" dei mezzi di comunicazione di massa correttamente usati»¹⁹. Sotto la direzione di Cesare Lupo arriva Carlo Emilio Gadda.

Sul fronte non delle collaborazioni critiche e saggistiche, ma dei contributi creativi, nel dopoguerra si afferma una giovane leva di scrittori 'specializzati', che credono con forza nel radiodramma come genere artistico, con precise caratteristiche²⁰. Tra questi emerge la figura di Antonio Santoni Rugiù – a cui si dedica

¹⁷ Il *Teatro dell'usignolo* va in onda per la prima volta il 12 novembre 1947 e propone testi poetici di tutti i tempi e di letterature europee e americane. L'esordio avviene con il *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez* di Leopardi a cui seguono le *Lamentazioni di Geremia* dal Vecchio Testamento, *Eupalinos* di Valéry, *Little Gidding* di Eliot, *Micromégas* di Voltaire...

¹⁸ Sergio Pugliese, *Teatro dell'usignolo*, in «Radiocorriere», 15, 1947 (ora in *Enciclopedia della radio*, a cura di P. Ortoleva e Barbara Scaramucci, Milano, Garzanti, 2003, pp. 865-866).

¹⁹ P. Ortoleva, *Terzo Programma*, ivi, pp. 885-887.

²⁰ A questo proposito mi sia permesso di rimandare a Rodolfo Sacchettini, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Corazzano, Titivillus, 2011

il quarto capitolo – che fu prolifico autore di radiodrammi e attento critico radiofonico, prima di intraprendere l'intensa attività di pedagogista. È un periodo d'oro sul fronte produttivo. Nel biennio 1945/1946 viene mandata in onda una ventina di nuovi radiodrammi e già l'anno seguente la produzione raddoppia. Il radiodramma subisce una progressiva impennata e a soli tre anni dalla fine della guerra si eguaglia il record del 1938 con una trentina di opere nate appositamente per la radio. Il ritorno alla normalità e il desiderio di riprendere fiato dopo le angosce e le disperazioni della guerra si manifestano anche nell'investimento cospicuo per la realizzazione di radiodrammi. Sono questi gli anni d'oro della radio²¹, l'epoca cioè in cui essa è davvero fucina di idee e di novità, ed è ancora lontana la crisi che le procurerà l'avvento della televisione²².

Eppure, sul fronte creativo, da parte degli scrittori permangono resistenze nei riguardi della radio; i compensi non sembrano ancora adeguati e i prodotti artistici appaiono caduchi. Nel numero estivo di «Sipario» del 1952 si prova a rifare il punto sul radiodramma, pubblicando cinque testi²³, riproponendo alcuni giudizi espressi nel primo dibattito del «Convegno» e ospitando interventi critici. Adriano Magli riflette sul rapporto tra teatro radiofonico e scrittori, formulando qualche critica, non solo alla diffidenza per la radio degli uomini di lettere, ma anche alla chiusura degli stessi «uomini di radio». Per la prima volta in maniera esplicita si mettono in discussione i nuovi autori specializzati: «alcuni di essi hanno troppe volte e in maniera talora troppo parziale e semplicistica ribadito che il radioteatro è un'arte a sé, del tutto indipendente, come il cinema, dunque un'arte per iniziati e per artisti che si sentono nati a quello scopo»²⁴. Gli scrittori possono avvicinarsi alla radio senza dover per forza condurre un faticoso apprendistato. Un modo utile può essere di lavorare su testi esistenti e provare degli adattamenti, perché «delle tipiche espressioni di teatro radiofonico pos-

²¹ Dal 1948 al 1956, in modo abbastanza costante, si producono circa quaranta radiodrammi all'anno, un numero che, a parte il biennio 1959-1960, non verrà mai più raggiunto (vedi Franco Monteleone, *Per sola voce. Il radiodramma nel Novecento italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2001, III, pp. 1175-1192).

²² «Venne la televisione, prima ancora della Seicento, e tutto cambiò. Non più altoparlanti in piazza a radunar gente per la tappa ma piccole folle nei bar, la sera, per seguire Sanremo, *Lascia o raddoppia?*, i vecchi film. Annuncio di quel boom che doveva radicalmente cambiare faccia, mente e cuore del nostro paese, la TV sconfisse velocemente la radio, che sembrò languire per più di un decennio, incapace di grandi rinnovamenti, e stancamente accettante la superiorità tecnologica della figlia rivale. Del divismo radiofonico ci si dimenticò. Cresciuti, cercavamo alla radio le ultime notizie, negli anni di Tambroni come poi nell'autunno caldo o nei confusi e terribili anni Settanta. O vi cercavamo musica, ma allora solo quella classica, perché l'altra – da Dylan al rock – vi trovava poco e insignificante spazio» (Goffredo Fofi, *Alberto Sordi. L'Italia in bianco e nero*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 66-67).

²³ Vasco Pratolini e Gian Domenico Giagni, *La domenica della buona gente*; Gian Francesco Luzi, *La bugiarda meravigliosa*; Giuseppe Patroni Griffi, *Il mio cuore è nel sud*; Vittorio Calvino, *Confessione a Francesca*; Louis MacNeice, *Il soldato e la morte* (in «Sipario», agosto-settembre 1952, 76-77).

²⁴ Adriano Magli, *Gli scrittori e il teatro radiofonico*, ivi, pp. 15-16.

sono nascere anche attraverso un'intelligente riduzione e messa in onda di opere teatrali, narrative e poetiche».

Alberto Savinio è il pioniere di questa nuova stagione. Dal 1946 al 1952, nei suoi ultimi anni, ancora ricchi di vitalità e di sperimentazione, Savinio collabora con continuità alla radio, partecipando a conversazioni e rubriche culturali e realizzando due opere originali di cui compone sia il testo sia la musica (*Agenzia Fix* e l'inedito *Cristoforo Colombo*, del quale si citano alcune scene dal copione conservato negli archivi della RAI). Si approfondisce poi il primo e più compiuto radiodramma neorealista, *La domenica della buona gente*, firmato da Vasco Pratolini e Gian Domenico Giagni e l'adattamento del *La giustizia* di Giuseppe Dessì. Un capitolo è dedicato naturalmente a Carlo Emilio Gadda, il cui contributo alla radio è determinante nel consolidamento tra società letteraria e mezzi di comunicazione di massa. Le sue *Norme per la redazione di un testo radiofonico* possono apparire come prescrizioni e divieti di accesso, ostacoli all'avvicinarsi dei due mondi. In realtà rappresentano il primo solido ponte, una sorta di codice necessario per tradurre la pagina scritta nelle onde dell'etere.

Forse non è azzardato sostenere che, in definitiva, la radio del dopoguerra e degli anni Cinquanta può essere considerata *la radio degli scrittori*. Gli uomini di cultura e gli scrittori partecipano numerosi alle tante trasmissioni culturali e cominciano ad assumere incarichi di responsabilità all'interno della RAI. La letteratura gode di grande prestigio e rappresenta la coscienza civile del paese. In ultimo tutti i programmi sono di fatto scritti. Il 'parlato radiofonico' poggia su testi elaborati in precedenza; perfino le domande e le risposte delle interviste vengono lette. La radio degli scrittori, che fiorisce negli anni Cinquanta, getta le basi per il decennio successivo, anche se i cambiamenti cominciano a farsi rapidi e travolgenti. Quando, a metà degli anni Settanta, davvero alla fine di un'epoca, la RAI manderà in onda *Le interviste impossibili*²⁵, sarà del tutto naturale coinvolgere mezza società letteraria: da Leonardo Sciascia a Edoardo Sanguineti, da Raffaele La Capria a Italo Calvino... Sullo sfondo però rimarranno a quel punto molto più chiari i contorni della cultura di massa, con le relative implicazioni riguardo la cultura 'alta' e 'bassa', l'emersione del *midcult*, le posizioni degli *apocalittici e degli integrati*²⁶ e l'affermarsi della società dello spettacolo.

Questo lavoro non sarebbe stato possibile senza la disponibilità di RAI Teche e Sede RAI Toscana. Ringrazio pertanto la responsabile Angela Motta, anche per la sua gentilezza e sollecitudine, e il direttore Andrea Jengo, per la consultazio-

²⁵ *Le interviste impossibili* è un programma di grande successo andato in onda dal 1 luglio 1974 al 10 dicembre 1976. Ideato da Lidia Motta con Roberta Carlotto e Alessandro D'Amico, è incentrato sui dialoghi tra scrittori viventi e celebri personaggi del passato.

²⁶ Il riferimento al *midcult* proviene da Dwight Macdonald, *Masscult e Midcult*, Roma, E/O, 2002; l'espressione successiva rimanda naturalmente a Umberto Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1964.

ne dei materiali e la pubblicazione dei copioni. Grazie a Piero Cini e Roberto D'Amore dell'Associazione Italiana Radio d'Epoca (A.I.R.E.) Firenze, per avermi messo a disposizione le radio d'epoca, le relative informazioni tecniche, che compaiono nelle foto, da me scattate, di questo volume. Grazie a Marco Smacchia per la composizione grafica della copertina. Ogni capitolo è debitore dei consigli e dei suggerimenti di tante persone, che ricordo di volta in volta. Mi piace qui elencarle tutte: Enrico Morbelli, Giovanni Guerrieri, Sandro Avanzo, Eugenio Monti Colla †, Lilia Rocca †, Enza Biagini, Franzisca Marcetti, Paolo Fabrizio Iacuzzi, Goffredo Fofi, Antonio Santoni Rugiu †, Camen Betti, Costanza Chimirri, Giulio Vannucci, Nicola Turi, Elisabetta Bacchereti. Grazia all'aiuto fondamentale di Chiara Lagani ed Eugenio Sacchetti, che hanno riletto tutto il libro. Un ringraziamento speciale ad Anna Dolfi.



GREBE USA 1925, amplificazione diretta a circuiti accordati 5 valvole OM. L'apparecchio è composto da quattro elementi separati: antenna a dx, ricevitore al centro, altisonante (altoparlante) a sx, batterie per alimentare le tensioni necessarie alle valvole in alto a dx.

RADIO E INFANZIA: WALTER BENJAMIN E JANUSZ KORCZAK¹1. *Walter Benjamin e le conferenze radiofoniche per ragazzi*

Quando Walter Benjamin nel 1929 comincia a collaborare alla radio, non sono passati nemmeno sei anni dall'inizio delle trasmissioni. La Germania è il paese più rapido e più attento a comprendere le potenzialità del nuovo mezzo di comunicazione. Tra riflessioni, teorie e vere e proprie sperimentazioni la scena radiofonica tedesca raggiunge presto obiettivi importanti, almeno fino al 1933, quando anche alla radio tanti discorsi si interrompono.

L'amico Ernst Schoen, responsabile del settore culturale della radio di Francoforte, chiama Benjamin a collaborare ai programmi per ragazzi. La radio, appena nata, già è considerata uno strumento utilissimo per l'educazione. Nel 1925 Alfred Braun, uno dei pionieri della radio tedesca, ha provato a inventarsi un teatro radiofonico per bambini, con l'intenzione di rendere i testi scolastici più attraenti. L'esperimento fallisce per problemi tecnici ed economici, e forse anche perché non si trova una chiave giusta per coniugare forme di apprendimento al mezzo radiofonico. In compenso si realizza *L'ora della gioventù* nella quale si affrontano, in maniera adatta a un pubblico di giovanissimi, problemi di attualità, tenendosi alla larga dai difetti del pedagogismo.

Quando Benjamin comincia a scrivere alla radio, qualche tentativo in questa direzione è dunque già stato compiuto – e il dibattito è molto acceso – ma il suo contributo segna un salto di qualità indiscutibile. In molti sono d'accordo a pensare la radio – appena nata e ancora alla ricerca della sua forma – come lo strumento più adatto a ricoprire una funzione didattica. In particolare, pochi anni prima dell'ascesa al potere del nazismo, tre futuri esuli dichiara-

¹ Questo capitolo è una versione ampliata del contributo pubblicato sul catalogo *Radio e infanzia*, progetto di ascolti radiofonici e spettacoli teatrali, a mia cura, in collaborazione con Radio 3 RAI, realizzato all'interno della quarantatreesima edizione del Festival di Santarcangelo (12-21 luglio 2013). Marco Cavalcoli di Fanny & Alexander ha dato voce a Walter Benjamin in *Conferenze radiofoniche* e Roberto Magnani del Teatro delle Albe a Janusz Korczak in *Pedagogia scherzosa*.

no, e dimostrano con forza, che il mezzo radiofonico serve a elevare il popolo dallo stato di incultura generale e può ricoprire un ruolo cruciale in un momento di crisi profonda. Sono, oltre a Walter Benjamin, Rudolf Arnheim² e Bertolt Brecht³, convinti che la radio possa diffondere e produrre cultura alta e bassa, avvicinare le classi sociali, rompere gli steccati. Anche i testi pensati per adulti, e non solo per ragazzi, risentono di un clima fortemente educativo e politico. Secondo il giovane Arnheim, dividere la programmazione per le diverse tipologie di pubblico sarebbe controproducente: la radio rimarcherebbe l'attuale composizione sociale, mentre il suo primo compito è diventare la «premessa tecnica per lo Stato senza classi di domani». La distinzione tra programmi educativi e programmi di intrattenimento, ad esempio, provoca una separazione enormemente dannosa. Occorre ribaltare i piani: «la cultura deve intrattenere e l'intrattenimento educare». Per Brecht la radio è ancora «un'invenzione antidiluviana»⁴, perché risponde ai modelli di diffusione dall'alto, arcaici e manipolatori. La radio «liberata» si darà una nuova posizione estetica e soprattutto politica. Dovrà essere un medium di diffusione autenticamente orizzontale, sfruttando le possibilità di interazione sociale, una radio «da punto a punto».

Benjamin nell'introduzione a *Aumento di stipendio?! Ma scherziamo!*, opera radiofonica realizzata con Wolf Zuckerr che spiega come si fa a chiedere al proprio capo un aumento di stipendio, esprime chiaramente gli obiettivi dei suoi testi radiofonici: «L'intenzione fondamentale di questi testi è di natura didattica. Oggetto d'insegnamento sono situazioni tipiche desunte dalla vita di tutti i giorni. Il metodo d'insegnamento consiste nel confronto fra un esempio e un contro-esempio»⁵.

² Rudolf Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, Milano, Hoepli, 1938, ora in *La radio, l'arte dell'ascolto*, Roma, Editori Riuniti, 1987; in seguito all'ascesa del nazismo Arnheim si trasferisce in Italia e lavora per diversi anni presso un centro di studi sul cinema della Società delle Nazioni e presso il Centro sperimentale di cinematografia. In quegli anni elabora lo studio sulla radio. Dopo l'introduzione delle leggi razziali scappa negli Stati Uniti, e partecipa alla Radio Research del 1940 con un importante contributo sulle emittenti radio americane rivolte soprattutto agli immigrati italo-americani. Il suo studio sulla radio è quasi dimenticato nel dopoguerra ed è recuperato solo negli anni Settanta.

³ Brecht non elabora una teoria estetica del radiodramma, ma si cimenta operativamente con il nuovo strumento, componendo alla fine degli anni Venti, con la musica di Kurt Weill, *Volo oceanico* (o *Il volo di Lindbergh*) e, insieme a Paul Hindemith, *L'accordo*. Nel 1940 torna a scrivere per la radio con *L'interrogatorio di Lucullo*, riprendendo forme del giornalismo radiofonico e moduli espressivi tipici del suo teatro. *L'accordo* (nella versione teatrale) e *L'interrogatorio di Lucullo* sono pubblicati in Bertolt Brecht, *Teatro*, Torino, Einaudi, I-II, 1975.

⁴ B. Brecht, *La radio – Un'invenzione antidiluviana?* (1927), in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, nota introduttiva di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1975, pp. 39-40.

⁵ W. Benjamin, *Tre drammi radiofonici* cit., p. VI; W. Benjamin, *Teatro e radio. Sul reciproco controllo della loro azione educativa*, in *Scritti 1932-1933*, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, ed. it. a cura di Enrico Ganni, Torino, Einaudi, 1999, pp. 198-201.

Benjamin scrive, dal 1931 al 1933, altri tre radiodrammi: *Cosa leggevano i tedeschi mentre i loro classici scrivevano*⁶, *Tanto chiasso per Arlecchino*⁷ e *Lichtenberg*⁸. La riflessione di Benjamin ruota attorno al concetto di 'popolarità'. La radio può superare la vecchia idea di divulgazione culturale a vantaggio di una produzione più efficace di programmi popolari. L'idea di divulgazione culturale, per tutto l'Ottocento, si è imperniata su alcuni media: il libro, la conferenza e le pubblicazioni periodiche. Per diffondere la cultura cioè sono stati utilizzati gli stessi mezzi con cui la ricerca scientifica ha trasmesso i propri progressi a gruppi specializzati. Difficile imporre così nuove metodologie. La radio ora ha la possibilità di praticare forme nuove, trasformando completamente il materiale trattato. *Cosa leggevano i tedeschi mentre i loro classici scrivevano* ad esempio non affronta una problematica letteraria tramite la citazione di opere e interventi critici, ma prova a restituire le *chiacchiere* letterarie dell'epoca: i dibattiti nei caffè e le lunghe passeggiate, le discussioni sulla stampa, sui giornali, sul mercato dei libri, sulla cultura giovanile. Si parla molto dei prezzi dei giornali e dei libri, notazioni apparentemente superficiali, ma alla fine fondamentali per ricostruire un'atmosfera e per inquadrare il dibattito letterario. In sostanza si punta l'attenzione sui lettori avvalendosi di ricerche all'avanguardia sul fronte della sociologia.

Allargare il pubblico, fuggire dalla pedanteria, porsi un problema educativo sono tutte questioni che rimbalzano nella produzione per adulti e per giovani, perché non c'è specialismo, al contrario si intrecciano volutamente i punti di vista. Dal 1929 al 1932 Benjamin elabora circa ottanta interventi alla radio, molti dei quali spariscono dalla circolazione per diversi anni. I testi erano tra i materiali abbandonati a Parigi da un Benjamin in fuga, nel 1940. Vengono requisiti dalla Gestapo e poi finiscono in Unione Sovietica alla fine della guerra e restituiti alla Germania dell'Est negli anni Sessanta. Sono pubblicati una ventina di anni dopo, ed escono in Italia nel 1993, nell'antologia curata da Giulio Schiavoni⁹.

Per *L'ora della gioventù* Benjamin elabora dunque decine di brevi conferenze, della durata massima di venti minuti, pensate appositamente per il microfo-

⁶ Trasmesso per radio la prima volta il 16 febbraio del 1932 dalla Funk-Stunde Berlin. Il testo fu pubblicato nel settembre dello stesso anno dalla rivista «Rufer und Hörer» e molti termini di origine straniera furono tedeschizzati.

⁷ *Tanto chiasso per Arlecchino*, commedia per bambini, composta sempre tra il 1932 e il 1933. Si sperimentano le tante possibilità acustiche offerte dalla radio. Il protagonista, paragonabile a un Arlecchino, scappa dagli inseguitori a gran velocità trovandosi di volta in volta nei posti più disparati. Dal treno, al luna-park, dal giardino zoologico alle strade trafficate, ogni luogo è l'occasione per sperimentare un fonale acustico. L'efficacia della componente sonora viene messa alla prova nella scena del luna-park, quando Arlecchino si trova a chiedere ragguagli sul futuro all'uomo invisibile, che si rivelerà essere la sua stessa eco.

⁸ Costituisce probabilmente l'ultimo lavoro completato prima dell'esilio.

⁹ W. Benjamin, *Burattini, streghe e briganti. Illuminismo per ragazzi (1929-1932)*, a cura di Giulio Schiavoni, Genova, il Melangolo, 1993 (ora *Burattini, streghe e briganti*, Milano, BUR, 2014, da cui si cita).

no e rivolte a ragazzi dai dieci ai quindici anni¹⁰. Sono preziose miniature, che rispecchiano i grandi temi e le grandi questioni affrontate dal critico tedesco in numerosi saggi e volumi. Per il loro carattere sintetico e folgorante, non prive di un gusto specifico per la narrazione e la parabola, le conferenze sono testi esemplari per indagare dentro se stessi e soprattutto osservare il mondo circostante. Proponendosi esplicitamente a ragazzini, riescono a coniugare non tanto un approccio pedagogico al sapere dell'intellettuale, quanto svelano un punto di equilibrio, in cui lo scavo e la ricerca sono già elementi essenziali: lo sguardo educativo si manifesta soprattutto nell'insegnare a guardare la realtà, senza mai dimenticarsi della complessità che la caratterizza. Non sono testi facili e neppure rassicuranti, al contrario le conferenze radiofoniche si pongono come immersioni gentili in alcuni episodi della Storia o della biografia di Benjamin che, con il trascorrere dei minuti, svelano una loro compiutezza, per risolversi non proprio in una morale, ma in una questione, una domanda, un dubbio, un cambio di prospettiva. Benjamin le considera «lavoro per la sopravvivenza», in tempi di grave crisi economica; l'impegno però è davvero intenso e si spande su diverse discipline, secondo il tipico passo saggistico di Benjamin: dalla sociologia dell'arte alle città moderne, dal problema della narrazione alla sfera del pensiero filosofico, esoterico... L'atteggiamento è sempre lo stesso: una sorta di *illuminesimo per ragazzi* contraddistingue tutte le conferenze, e la forza dell'intelligenza si esprime tramite una capacità di osservazione acutissima, che ogni volta cerca di smascherare e smontare pregiudizi e stereotipi, aggirando gli automatismi della parola e del pensiero. Si cerca di divertire e di insegnare, tenendo legate e vive queste due dimensioni.

Benjamin capisce presto anche alcune intrinseche caratteristiche del mezzo radiofonico. Per chi parla al microfono gli ascoltatori della radio sono tutti «invisibili» e tra loro non si conoscono. E così li chiama, cominciando la conferenza dedicata alla *Letteratura per l'infanzia*, «Egredi invisibili...». Questo spazio ignoto, che separa chi parla da chi ascolta, viene attraversato da micro-narrazioni che nel loro carattere educativo e affabile sono come dei modi per tirare qualche filo, per stringere di più la relazione e provare a restituire, in forme nuove naturalmente, quel valore comunitario di cui è portatore l'atto del narrare. La radio ha le sue specificità e l'ascoltatore, oltre a essere invisibile, è un individuo isolato. La radio, come verrà ribadito a più riprese da tanti teorici, è un mezzo di comunicazione di massa, ma si rivolge sempre a individui isolati. È per questo una radio che vuole farsi confidenziale, guardare all'intimità del rapporto che lega chi parla a chi ascolta: un filo sottilissimo tramite il quale può essere rinnovata anche quella «narrazione», in maniera adesso «sfrontata» e ancora im-

¹⁰ Philippe Baudouin, *Au microphone: Dr. Walter Benjamin. Walter Benjamin et la création radiophonique 1929-1933*, Paris, 2009; Martino Negri, *Lo sguardo di Walter Benjamin sul rapporto tra infanzia e letteratura*, in *Figure dell'infanzia: educazione, letteratura, immaginario*, Milano, Raffaello Cortina, 2012, pp. 334-383.

prevedibile, e non più eterna, di cui Benjamin proclama il declino, assieme alla perdita di esperienza. È una radio esattamente opposta al megafono, al *tamburo tribale*, alle grandi adunate, ai modi cioè in cui fu drammaticamente utilizzata dai regimi totalitari degli anni Trenta.

Questi testi vanno letti anche come sperimentazioni precoci di scrittura radiofonica. La radio è un mezzo ancora misterioso da esplorare e da imparare a gestire, soprattutto nella dimensione temporale. Sono anni in cui il panico da microfono è all'ordine del giorno e colpisce anche Benjamin al suo primo incontro. Le lancette dei secondi scorrono inesorabili e la lettura a volte si fa rapida e impaurita, a volte scandita e lenta. In una delle sue conferenze usa il parallelismo del farmacista per spiegare il suo metodo di lavoro:

Vi è mai capitato mentre attendete dal farmacista, di vedere come lui prepara una ricetta? Su un bilancino provvisto di pesi microscopici egli soppesa grammo per grammo, decigrammo per decigrammo, tutte le sostanze e i granuli che compongono il medicinale. Faccio anch'io così quando vi racconto qualcosa nell'«ora radiofonica». I miei pesi sono i minuti, e io devo soppesare con estrema precisione un tanto di questo e un pizzico di quello, affinché anche la miscela riesca bene¹¹.

Agli inizi degli anni Trenta le conferenze di Benjamin sembrano degli estremi tentativi per arginare l'imminente onda nazista. Con tale consapevolezza oggi questi testi risuonano con un'intensità ancora maggiore, soprattutto nella scelta delle linee perseguite. Ci sono i grandi temi di Benjamin naturalmente, ma è come se il filtro dell'educazione e il mezzo della radio mettessero degli accenti specifici. Prima di tutto risulta evidente che l'*illuminismo per ragazzi* si cimenta e si confronta con molte figure di personaggi reali o leggendari avvolti nel mistero e spesso svelati nella loro natura di imbroglioni. Cagliostro, Faust, Caspar Hauser... misteri e inganni, imbroglioni e illusionisti, le conferenze di Benjamin diventano analitiche e cercano di superare il pregiudizio dell'arbitrarietà, le imposture, e le false architetture che aiutano l'esercizio del potere con la creazione di nuovi mostri e di una giustizia sommaria.

All'inizio di questa trasmissione ho accennato all'Illuminismo come a un'epoca in cui si è stati molto critici nei confronti delle tradizioni dello Stato, della religione e della Chiesa e a cui si devono di fatto grandi progressi della libertà e della civiltà. Cagliostro ha sfoderato le sue arti con tanto successo proprio in un'epoca attenta alla libertà e allo spirito critico come l'Illuminismo. Come fu possibile? Lo fu proprio perché la gente era talmente persuasa che il soprannaturale fosse una falsità che non si era mai preoccupata di rifletterci seriamente, finendo così per essere vittima di Cagliostro, che le ammanniva subdolamente

¹¹ W. Benjamin, *Il terremoto di Lisbona*, in *Burattini, streghe e briganti* cit., p. 282.

il soprannaturale con l'abilità di un prestigiatore [...]. Anche questo è uno degli insegnamenti che possiamo trarre da questa vicenda: che in molti casi lo spirito di osservazione e la conoscenza degli uomini sono più importanti anche del più saldo e giusto dei punti di vista¹².

Il secondo tema che ricorre nelle conferenze è la catastrofe, naturale o tecnologica. La catastrofe di Benjamin è naturalmente tra le sue tesi più importanti e chiave di volta per leggere la Storia. In forma miniaturizzata i racconti su *Il terremoto di Lisbona*, *L'incendio del teatro di Canton*, *Il disastro ferroviario del Firth of Tay*, *L'inondazione del Mississippi nel 1927* sono momenti di svelamento in cui la potenza dominatrice dell'uomo viene ridimensionata e relativizzata. Il disastro diventa elemento intrinseco della corsa allo sviluppo in cui l'umanità ha la possibilità di vedersi rivelata. Nell'inondazione del Mississippi catastrofe naturale e potere umano si intrecciano, perché le autorità decidono di salvare la città e di lasciare che si allaghino le campagne. La diga viene aperta e tre fratelli si trovano sul tetto della loro casa per difendersi dall'inondazione. La rovina li porta rapidamente al panico, fino a che arriva una barca che li recupera. Il terzo fratello proprio nel momento in cui vede la salvezza a portata di mano si butta in acqua e si lascia affogare: non voleva sopravvivere alla propria rovina e alla morte dei suoi cari.

Catastrofe e imbroglio sono dunque due polarità che esaltano questa sorta di educazione alla complessità, di cui Benjamin è promotore in maniera chiara e limpida. Si insegna a guardare, a guardare la città soprattutto, in tutti i suoi aspetti e i suoi segreti con un'attenzione privilegiata ai margini e ai marginali. Perché la città è immediatamente un confronto diretto e complesso con il Moderno. Si cerca una mente vigile, laico-illuminista, che possa opporsi a quella «pedagogia coloniale», di cui Benjamin capisce subito la pericolosità: «la delicata e chiusa fantasia del bambino viene intesa, senza scrupoli di sorta, come domanda psicologica nel senso di una società produttrice di merci, e nella quale con squallida disinvoltura l'educazione viene considerata come lo sbocco coloniale per lo smercio di beni culturali»¹³. Tutto questo per i ragazzini certo, ma anche per gli adulti, come dice in *Teatro dei burattini a Berlino*, «a quei pochi adulti che in questa occasione si sono nascosti fra i bambini e che pensano che io non li veda»¹⁴.

2. Janusz Korczak e la «Pedagogia scherzosa»

«Chi vi racconta che si sacrifica per qualcuno o per qualche ideale, non è che un grande bugiardo», esclama un distinto signore dietro al vetro di uno studio

¹² W. Benjamin, *Cagliostro*, ivi, pp. 235-243.

¹³ Cfr. G. Schiavoni, *Walter Benjamin. Il figlio della felicità*, Torino, Einaudi, 2001.

¹⁴ W. Benjamin, *Il Teatro dei burattini a Berlino*, in *Burattini, streghe e briganti* cit., pp. 79-87.

radiofonico. «Qualcuno ama il gioco o preferisce le donne o non si perderebbe mai una corsa di cavalli... E io adoro i piccoli. Non mi sacrifico affatto, io non lo faccio per loro, ma solo per me. È solo un bisogno mio. Perciò non credete a chi parla di sacrificio. È un ipocrita». Terminata la puntata, il distinto signore, che al microfono si fa chiamare il «Vecchio Dottore», raggiunge il direttore della radio, perché gli è balenata un'altra idea. Le trasmissioni stanno andando bene, arrivano molte lettere dagli ascoltatori. Bisognerebbe adesso compiere un ulteriore passo in avanti. Nell'orfanotrofio che dirige molti bambini hanno imparato a leggere e a scrivere tramite il giornalino autoprodotta, la *Piccola rassegnata*. Si tratterebbe adesso di fare una cosa simile alla radio, coinvolgere direttamente i bambini alla creazione di una trasmissione, ne inizia a parlare al direttore ma... Il Vecchio Dottore non può finire nemmeno la frase. I tempi sono mutati radicalmente. Siamo a Varsavia nel 1939, con i nazisti alle porte. Agli ebrei non è più concesso parlare alla radio.

Con questa scena invece comincia il commovente film di Andrzej Wajda dedicato alla vita di Janusz Korczak¹⁵. Comincia in uno studio radiofonico, perché in quegli anni Korczak dedica alla radio non poche energie, tutte quelle che gli rimangono dall'impegno totalizzante in orfanotrofio. Nonostante il film di Wajda e nonostante all'estero venga di frequente studiato e discusso, in Italia Janusz Korczak è una figura conosciuta solo tra piccole minoranze attive nella pedagogia, pur essendo uno dei più significativi educatori dello scorso secolo, dalla biografia esemplare nella tragica radicalità. Ad appena trent'anni dirige a Varsavia la Casa degli Orfani, dopo essersi laureato in medicina e formatosi a Berlino e a Zurigo, nutrendosi dell'opera di Pestalozzi. La Casa diventa presto una sorta di piccola repubblica. Korczak organizza il lavoro suddividendo i compiti, in base alle età: pulizie, letti da rifare, incombenze domestiche... Le regole sono chiare, uguali per tutti, non ci sono gerarchie e non c'è un clima di punizioni. Piuttosto viene istituito una sorta di tribunale. Si possono denunciare i compagni per gli errori, le offese o le infrazioni commesse. È l'occasione per capire le ragioni di ogni bambino, per tenersi alla larga dalle spiate, dai sadismi. Si cerca di confrontarsi sempre in nome della collaborazione e della tolleranza facendo prevalere il perdono alla vendetta. Nell'introduzione di Grazia Honegger Fresco a *Il diritto del bambino al rispetto*¹⁶ si dice:

Lo scopo principale è aiutarli a diventare individui liberi, capaci di dire i propri diritti senza desiderio di vendetta, di sviluppare pensieri calmi piuttosto che esplodere in gesti irrazionali. L'attenzione affettuosa a ciascuno si realizza nell'essere vigili alle loro piccole cose con la vetrina degli oggetti smarriti – uno spago, una piuma, un sasso, un tappo – la mensola dei desideri e quella delle proposte concrete, il 'posto d'onore' dato alle scope e, non ultimo, il giornale settimanale

¹⁵ *Dottor Korczak* è un film del 1990 diretto da Andrzej Wajda.

¹⁶ Janusz Korczak, *Il diritto del bambino al rispetto*, Roma, Edizioni dell'Asino, 2011.

che diventa un'opera importante di comunicazione anche tra esterno e interno. Non mancano l'albo con le incombenze, gli avvisi per le novità, le notifiche per il tribunale [...] insomma la memoria quotidiana della comunità. Altri problemi vengono affrontati con spettacoli di teatro dallo stile sobrio, privo di moralismo e di astrattismi pedagogici.

Saper guardare i comportamenti, ascoltare le parole, capire i tormenti, le paure, le insicurezze dei bambini, sono i punti di partenza e il presupposto di ogni educatore per poter agire in maniera appropriata. Korczak ne è profondamente convinto e lo ripete a più riprese. Poi la situazione precipita. La Casa dell'Orfanotrofio viene trasferita nel Piccolo Ghetto di Varsavia e il vicolo cieco della Storia pare non offrire nessuna via di fuga. Vista la sua notorietà, a Korczak è data inaspettatamente la possibilità di scappare dall'inferno della deportazione. Il film di Wajda lo racconta in maniera magistrale. Korczak non vuole abbandonare i suoi bambini e li accompagna nel treno della morte, senza più far ritorno dal campo di concentramento di Treblinka, dove muore il 6 agosto del 1942.

Negli ultimi mesi lavora con i bambini preparandoli alla fine, ad accettare la morte come evento naturale, cercando di suscitare per quanto possibile un briciolo di tranquillità. Con i bambini l'ultima rappresentazione che mette in scena è un dramma di Tagore, *L'ufficio postale*, testo proibito dai nazisti. Il piccolo protagonista è relegato in casa, perché gravemente ammalato. Passa la giornata alla finestra guardando i passanti e parlando con loro. Rimane impressionato dal movimento che scorge nell'edificio di fronte, l'ufficio postale. E da lì in poi aspetta anche lui che arrivi una lettera. La scena finale è emblematica rispetto all'idea di una morte che, in un contesto di tale tragicità, assume l'aspetto di una serena liberazione dai limiti della vita: «– Spalancate porte e finestre. Che ti senti, figlio mio? – Mi sento benissimo, dottore, benissimo. Tutti i dolori sono svaniti. Che fresco e che aria libera. Posso ora scorgere le stelle che scintillano al di là delle tenebre»¹⁷.

In Italia alcuni libri di Korczak non sono stati ancora tradotti, come ad esempio le serie radiofoniche, che per alcuni aspetti sembrano quasi una sorta di testamento, o di ultimo atto. Nell'introduzione a *Pedagogia scherzosa*¹⁸, che raccoglie appunto le trasmissioni radiofoniche pensate per i bambini e per i loro genitori, Korczak, dopo *Le regole della vita*¹⁹ e il *Diritto del bambino al rispetto*, afferma di aver fatto un altro tentativo: utilizzare l'umorismo («discreto naturalmente, ci vuole prudenza con le onde radiofoniche»). Korczak cita il filosofo svizzero Henri-Frédéric Amiel: «Lasciamo alla vita la libertà di sviluppar-

¹⁷ Rabindranath Tagore, *L'ufficio postale*, Lanciano, Carabba, 1917.

¹⁸ J. Korczak, *De la pédagogie avec humour. Suivi de Les Feuilletons radiophonique du Vieux Docteur*, Paris, Edition Fabert, 2012.

¹⁹ J. Korczak, *Le regole della vita: pedagogia per giovani e adulti*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.

si pienamente. È necessario tener lontane le preoccupazioni, le angosce, le pederterie; bisogna essere giovani, sbarazzini, riconoscenti e fiduciosi»²⁰. E malgrado un contesto politico sempre più cupo e l'affermazione internazionale di Hitler, i testi di Korczak, rifuggendo i moralismi, si rivolgono con benevolenza e fiducia al bambino.

Si raccontano episodi di vita vissuta, incontri e comportamenti di bambini, con osservazioni da fine pedagogo e con attenzione al sapere che proviene direttamente dall'infanzia. Si affrontano i grandi temi: la vita, l'amore, la cattiveria, i conflitti, la menzogna. Il Vecchio Dottore cerca di aiutare i bambini a capire qualcosa in più del mondo, condividendo la sua esperienza e dando loro quella fiducia necessaria ad assumersi le proprie responsabilità e i propri errori, a diventare cittadini degni, onesti e responsabili.

Korczak utilizza la radio con una furia pedagogica e un talento naturale che può essere messo a confronto, per la pionieristica intuizione, a Walter Benjamin, che agli inizi degli anni Trenta aveva capito l'importanza e l'urgenza di un utilizzo educativo di questo nuovo, e ancora misterioso, mezzo di comunicazione di massa. In Polonia le trasmissioni cominciano nel 1925 e Korczak già un anno dopo pubblica un articolo dal titolo *Cinema, radio, programmi per i bambini*, in cui si dice che la radio è un mezzo da esplorare: «Cerco un mio stile alla stessa maniera della radio, che cerca il suo»²¹. Non si può raccontare una storia alla radio, così come si fa normalmente; occorrono alcuni accorgimenti. Il bambino che ascolta alla radio deve rimanere incantato, perciò alla radio bisogna raccontare una storia, come se questa nascesse in quel momento, bisogna saper improvvisare. Korczak capisce che la lingua radiofonica deve essere viva e comprende le due polarità per le quali si caratterizza: da una parte l'importanza della vivacità del ritmo e della lingua, qualcosa che fiorisca nel momento in cui si parla e quindi distante dalla semplice lettura di un testo scritto, e dall'altra però l'importanza e il 'peso' che acquistano le parole pronunciate alla radio. Korczak scrive i testi delle sue trasmissioni (motivo per il quale oggi è possibile leggerle), ma sono testi preparati minuziosamente proprio per rispondere a queste due caratteristiche. L'improvvisazione della diretta si appoggia dunque su una base molto solida. In un'intervista Korczak racconta di aver rilavorato a più riprese sulle trasmissioni, al fine di condensarle e di eliminare tutte le parole superflue: «Molto spesso cerco a lungo la parola più appropriata che da sola può rimpiazzare molti minuti di chiacchiera»²².

Non essendoci registrazioni della voce di Korczak lo si ricorda per le testimonianze degli ascoltatori: «Parlava con un progetto in testa... come se cercas-

²⁰ J. Korczak, *De la pédagogie avec humour. Suivi de Les Feuilletons radiophonique du Vieux Docteur* cit., p. 9.

²¹ Lydia Waleryszak, *Les parlottes du Vieux Docteur à la radio polonaise* (Associazione svizzera degli amici del dott. J. Korczak, Ginevra, 2006, accesso libero, korczak.fr).

²² Intervista di Jan Piotrowski, sulla rivista «Antena» (1938), ivi, p. 4.

se le parole appropriate. Formulava le sue frasi con precauzione, senza dettarle, sapeva monologare»²³. In realtà a leggere i testi, il monologo è sapientemente costruito come una sorta di dialogo confidenziale. Esplicite o sottintese le domande dettano il ritmo alle parole del Vecchio Dottore che in quindici minuti riesce a condensare il sapore e il senso profondo di un'esperienza. Aleksander Lewin lo ricorda molto bene: «Quando parlava Korczak alla radio tutti i bambini si fermavano e ciascuno si abbeverava alle sue parole. È difficile riprodurre questa maniera di parlare»²⁴.

Il confronto con il mezzo radiofonico offre la possibilità a Korczak di affrontare, da un ulteriore punto di vista, la questione del linguaggio, e del suo utilizzo in funzione pedagogica. In questo senso Korczak è, ancora una volta, limpido nello sfatare cliché e luoghi comuni. Innanzitutto prima ancora della forma bisogna cercare di essere portatori di un messaggio autentico. Non si può barare con i bambini. E poi, quando ci si rivolge a loro, ribadisce con i fatti il concetto espresso in *Come amare un bambino*: «Per molto tempo ho creduto che il miglior modo di rivolgersi ai bambini era di utilizzare delle parole facili, immaginose, convincenti, proprie a catturare i loro interessi. Oggi penso che sia del tutto sbagliato adattare il proprio vocabolario a una mentalità infantile; quel che conta è, credo, esser brevi, affettuosi e franchi».

Elaborate tra il 1935 e il 1936 le trasmissioni di *Pedagogia scherzosa* vengono mandate in onda fino al 1938. Sono rivolte ai bambini e parlano di loro. Però il pubblico si allarga e i più grandi, i giovani, cominciano a tempestare di lettere il Vecchio Dottore, chiedendogli anche loro qualche parola di conforto, di cui sono completamente sprovvisti, perché la scuola ne è avara e in molti hanno perduto i genitori. Tra le ultime collaborazioni con la Radio Polacca, nel 1938, non molto prima dell'invasione nazista, vi è il tritico sulla solitudine (ancora non tradotto in Italia): la *Solitudine del bambino*, o per meglio dire del neonato, la *Solitudine del giovane* e la *Solitudine dell'anziano*. Molti ascoltatori si interrogano sul perché non appaia anche la solitudine dell'adulto. Lo chiedono con insistenza. Korczak ha molte perplessità. Pensare alla solitudine dell'adulto significherebbe «lavorare per me stesso» ed è forse impossibile riuscire ad essere totalmente sinceri: «c'è il problema della nostalgia e anche delle delusioni, dei rimpianti, delle mancanze o ancora della noia... Ogni dieci anni l'uomo fa un bilancio, non dei suoi raggiungimenti, ma degli scacchi e delle delusioni». Con il passare del tempo sembra convincersi. Qualcosa si è mosso. In una lettera confida: «Vorrei scrivere con sincerità che la solitudine s'aggira attorno a noi perché esiste in noi. Una nostalgia eterna. Nessuna moneta, nessun lavoro può annichilire questo sen-

²³ *Ibidem*.

²⁴ Aleksander Lewin, *Korczak znany i nieznan*y, Ezop, Varsovie, 1999, p. 13, *ibidem*.

timento, colmare questa mancanza legata strettamente all'esistenza. L'unico soccorso: il bambino. Io non so quando lo scriverò, ma voglio che accada». Purtroppo il testo non sarà mai realizzato.

La solitudine del neonato

Il primo sguardo sperduto. Tutto attorno: luci, ombre, nuvole, echi di un mondo lontano. Che sta succedendo? È lui che geme, solo, quando ha male. Ha tremato, si stende, strizza gli occhi. Ha mosso la testa, ha sbadigliato, ha sospirato, è arrossito, ha aggrottato la fronte liscia, ha fatto cento smorfie, cento movimenti con la bocca, le braccia, le gambe, si è allungato, guarda. Sta facendo la sua conoscenza!

Resta da scoprire ancora tutto quello che è accanto, attorno, sotto di lui e in lui – insieme – un universo inesplorato, insondabile. Il cuscinetto e la madre, la luce della lampada e il tic-tac dell'orologio – qualcosa di grande e di misterioso – (qui nella camera, là in fondo la finestra) e lui – un'inerzia sfocata, un importante enigma, infinito.

Lui guarda, rassicura. I secoli trascorrono (il tempo del bambino non conosce alcun calendario).

Esamini. Sperimenti. Ti alleni. Proprio tu, il più giovane tra i cittadini. Vuoi conoscere, togliere il velo del caos. Disegni la vita in te e ne inghiotti un'altra – nuova, inquietante, incomprensibile – prevista già con intelligenza e desiderata. Costantemente il sogno maculato del nuovo nato fa spazio a un sonno profondo, durante il quale, in apparenza non accade nulla. Un sonno laborioso che riunisce, classifica, ordina, costruisce – oh! lui sorride, oh oh! ha l'aria sorpresa oh oh! ha paura, protesta, rifiuta, si concede, non vuole, ordina...

Degli istanti... dei secoli per la storia di un solo essere.

Lui ora sa. C'è buon umore, lo si può invocare con la magia di un grido – il bambino si calma quando capisce delle cose prima sconosciute – è il segno che una dolce nuvola familiare calerà sulla sua solitudine – lo calmerà, lo nutrirà, lo rassicurerà. Questa nuvola caritatevole chi è? È la madre.

Prova la sua voce, il suo contributo al cuore dei suoni. Che sono? Da dove vengono? Da quanto sono lì? Dove sono?

Esamina le sue mani – delle ombre strane all'inizio, anche loro – indisciplinate, incomprensibili, vicine, familiari. Appaiono, poi spariscono, vanno e vengono, si perdono, non ci sono più. Lui le cerca con lo sguardo, continua con la voce, le chiama, le reclama – eccole! Ce l'ha. Le porta alla bocca, le guarda, gli dice: aba, abba, adia, atia, ègge.

Nessuno lo farà al suo posto (nessuno lo rimpiazzerà). Deve farlo da solo. Lui le scoprirà... questi attrezzi meravigliosi che servono a tenere, a difendersi a portare, a gettare... che gli permetteranno di lottare, di dirigere. Lui le terrà tese coscientemente verso il mondo – paa paaa. Lui anche dovrà scoprirlo... clemente e pericoloso.

Discute a lungo – cerca – pone delle questioni. Riflette... riflette e riflette ancora. Fino a che giunge l'istante solenne dell'ispirazione creatrice. Incerta all'inizio, poi si afferma con più chiarezza, più audacia... lo sa, sa, una buona volta per

tutte: l'ombra di questa mano che io vedo (questa cosa unica che mi obbedisce e che io conosco) – sono io!!

Siate umili di fronte ai suoi sforzi per riuscirci. L'astronomo non si diverte quando percorre l'immensità. Il biologo non si diverte quando studia lo sviluppo della vita sotto il suo microscopio. L'alpinista non si diverte quando scala la roccia per aprire un passaggio verso delle inedite sommità. Il nuovo nato non si diverte quando esplora il mondo sconosciuto delle sue mani, i paesi lontani delle proprie gambe. Attento ai suoi balbettamenti, è un altro «io», straniero, che lui non vede, che non può catturare, ma che è essenziale per poter integrare la vita, che agisce e si sviluppa fuori di lui, che conosce altre leggi e altri divieti, altre ragioni e altri obblighi²⁵.

²⁵ J. Korczak, *De la pédagogie avec humour. Suivi de Les Feuilletons radiophonique du Vieux Docteur* cit., pp. 117-122 (mia la traduzione).



SAFAR 52 Italia 1934 supereterodina 5 valvole OM-OC.



Radio popolari italiane anni 30. A sx SAVIGLIANO Radio Rurale 1935, supereterodina 5 valvole onde OM. Al centro CGE Radio Balilla 1937, reflex 3 valvole onde OM. A dx CGE Radio Roma 1939/40, supereterodina 3 valvole.



Radio popolari tedesche anni 30. A sx PRODUTTORI COMUNITARI PREBELLICI Germania VE 301 W 1938/41, a reazione 3 valvole OM-OL. Al Centro GRASSMANN Germania DKE 38 1938/40, a reazione 2 valvole OM-OL. A dx SACHSENWERK Germania VE 301 Dyn 1938/41, a reazione 3 valvole OM-OL. Tutti gli apparecchi sono con mobile in bachelite.

«I 4 MOSCHETTIERI» DI NIZZA E MORBELLI IN GIRO PER IL MONDO¹1. *La trasmissione dei record: l'arrivo della modernità*

Dieci anni, undici giorni e sedici ore dopo l'inizio ufficiale in Italia delle trasmissioni radiofoniche – cioè giovedì 18 ottobre 1934 dalle 13 alle 13.30 – va in onda la prima puntata di *I 4 moschettieri*, «parodia di Nizza e Morbelli con musiche di E. Storaci»². Debutta la trasmissione di intrattenimento forse più importante della storia della radio italiana, probabilmente la più seguita, in proporzione agli allora abbonati ai servizi dell'EIAR, sicuramente la prima a utilizzare in modo nuovo e moderno il mezzo radiofonico. La settimana successiva sul «Radiocorriere» esce «il sunto della prima puntata romanzo»: *I Moschettieri e la scarpetta della Regina*³.

Nel 1934 gli abbonati dell'EIAR sono ancora solo 438.783, poco più dell'1% degli abitanti. La radio è però entrata a pieno titolo nell'immaginario collettivo, come simbolo di modernità, troppo costosa per diventare ancora un oggetto di consumo di massa, ma sufficientemente seducente da essere inserita in cima alla lista dei desideri da molti amatori. Insieme al cinema, che negli stessi anni attraversa il complicato passaggio dal muto al sonoro, la radio è il nuovo mezzo di comunicazione capace di generare narrazioni e di attirare le attenzioni di un pubblico crescente. Basti tener presente che sulla stessa pagina del «Radiocorriere», dove si annuncia l'inizio di *I 4 moschettieri*, compare un breve resoconto dell'importante Convegno Volta. Alcuni Accademici d'Italia, tra cui Luigi Pirandello,

¹ Pubblicato con il titolo *La radio come spazio magico della finzione. I 4 moschettieri di Nizza e Morbelli in giro per il mondo*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di Nicola Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 255-268. Si ringrazia Enrico Morbelli per la sua testimonianza. Per i consigli e i suggerimenti ringrazio anche Giovanni Guerrieri, Sandro Avanzo, Eugenio Monti Colla e Nicola Turi.

² «Radiocorriere», 42, 1934, p. 41.

³ «Per chi non ha potuto ascoltare la prima trasmissione, facciamo il sunto della prima puntata romanzo (come in quei lunghi films “a serie” che ci deliziavano dieci anni fa nei quali dal secondo episodio in avanti si proiettava all'inizio del film il sunto dell'antefatto, con grande scorno degli assidui che non avevano mancato una serie)», in «Radiocorriere», 43, 1934, p. 8.

discutono animatamente dei 'problemi della scena' e della profonda crisi che attraversa il teatro italiano. Più di uno rintraccia le cause nella diffusione dei nuovi media. Al contrario Filippo T. Marinetti, Ettore Romagnoli, Alex Tairoff sono convinti che «le preoccupazioni di coloro che accusano la radio, il cinema e lo sport di distrarre il pubblico dal teatro, non hanno fondamento nella realtà dei fatti...». A dir la verità *I 4 moschettieri* sono per quattro anni – la durata della trasmissione – il fenomeno mediatico più eclatante, e a scapito non solo del teatro. Perfino il cinema, in quei quattro incredibili anni, inseguirà la trasmissione radiofonica, provando a raccontarla e a rievocarla sul grande schermo tramite due film⁴. E tale sarà il successo di pubblico che, almeno secondo la vulgata, l'orario d'inizio delle partite del campionato di calcio verrà posticipato di mezz'ora per permettere l'ascolto dell'intera puntata. *I 4 moschettieri* contribuiscono ad aumentare il numero degli abbonati, che nel giro di poco più di tre anni raddoppiano, superando gli ottocentomila apparecchi. Attorno al successo della trasmissione nel corso dei decenni successivi, in occasione soprattutto degli anniversari, si sono concentrate le memorie dei protagonisti e degli antichi ascoltatori appassionati, soprattutto con la rievocazione di episodi curiosi e di numerosi aneddoti. Poco invece si è detto, anche negli studi specifici dedicati alla radiofonia, dei caratteri più innovativi della trasmissione e del perché di un così clamoroso e inaspettato consenso.

La trasmissione, concepita all'inizio in pochi episodi, ottiene un successo crescente, puntata dopo puntata, con grande stupore dei dirigenti dell'EIAR⁵. Il successo è talmente ampio che il programma viene rinnovato per quattro serie differenti, andando in onda dal 18 ottobre 1934 al 9 gennaio 1938, ogni giovedì, nella fascia oraria di maggiore ascolto, dalle 13 alle 13.30 (poi spostata la domenica). Delle quattro serie – *I 4 moschettieri*, *Il giro del mondo in 80 giorni*, *Due anni dopo*, *Il fantasma al microfono* – sono pubblicate le prime tre,

⁴ *I quattro moschettieri* di Carlo Campogalliani (1936), primo e unico film italiano interamente realizzato con marionette (Carlo Colla) e *Il feroce Saladino* di Mario Bonnard (1937), documento attendibile e sorprendente per comprendere l'effetto ipnotico che si creò attorno a *I 4 moschettieri*.

⁵ Malgrado il larghissimo successo di pubblico la rivista di Nizza e Morbelli è guardata con una certa sufficienza da parte degli uomini di cultura e anche dalla dirigenza dell'EIAR, del tutto sorpresa e impreparata a un consenso così ampio ed eclatante. In una lettera spedita al critico radiofonico Enrico Rocca, Nizza e Morbelli si lamentano dello stato attuale della programmazione radiofonica: «La ringraziamo vivamente di aver voluto accennare a noi nel Suo bell'articolo uscito sull'Italia Letteraria del 9 marzo. Le cose lamentate da Lei sono sacrosantamente vere. Siamo autori della Radio da anni e, inter nos, ne avremmo da fare un libro. È tutta una questione di gusti e di sensibilità, quindi una questione di uomini. Solo i giovani potrebbero sveltire la Radio e farsene uno strumento degno dell'Epoca in cui viviamo. Vuol sapere che alla presentazione dei copioni delle prime quattro puntate dei Moschettieri i dirigenti artistici dell'Ente Italiano ci hanno detto che della roba così sballata non sarebbe stata su nemmeno per tre manifestazioni? Siamo alla ventiduesima» (dall'archivio di Lilia Rocca, ora in R. Sacchettini, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione* cit., pp. 62-63).

in due grandi volumi illustrati da Angelo Bioletto, mentre la quarta serie rimane la più sconosciuta⁶. Sono gli anni dei 'pionieri' della radio, durante i quali si discute animatamente sulla funzione del nuovo mezzo di comunicazione e ci si interroga su quale possa essere la sua «forma specifica»⁷. Poco tempo prima, nel 1931, Enzo Ferrieri promuove sulle pagine di «Il Convegno»⁸, la rivista che dirige, un dibattito pubblico sul ruolo della radio. In particolare si chiede se la funzione principale sia «divulgativa o creativa». Nella radio cioè possiamo traghettare generi e forme preesistenti, auspicandone soltanto una maggiore diffusione, come ad esempio accade per il quotidiano che si traduce nel 'giornale radio', oppure è possibile ipotizzare un'aggiunta creativa, la capacità della radio di inventare nuove forme?

Nel fermento della discussione e delle sperimentazioni l'opera dei due giovani piemontesi Angelo Nizza e Riccardo Morbelli arriva carica di novità, a tal punto che non si sa bene nemmeno come definirla. Prima si parla di «parodia», «puntata romanzo», «radiatoromanzo», «radiatoromanzo comico a puntate», poi si continua con «supertrasmissione», «radiofilm», «radioreportage», «radiatorivista»... Nel corso delle settimane viene coniata una serie di divertenti neologismi che provano ad acchiappare la natura di una trasmissione che pare rifugga da ogni definizione. In realtà si ha di fronte, forse per la prima volta, un prodotto con caratteristiche nuove, perfettamente rispondenti alle qualità della messa in onda. È questa volta la radio, il *luogo* nel quale confluiscono differenti forme e tradizioni che sono miscelate e ibridate, per la genesi di un inedito genere artistico.

Tra le numerose influenze, il riferimento più forte e diretto è la rivista teatrale. Esplosa negli anni Venti, con un successo che la porterà trionfante fino agli anni Cinquanta, la rivista teatrale è un genere di spettacolo misto di prosa, musica e danza. Per mezzo di una sequenza di quadri si passa in rassegna, cioè in 'rivista', una serie di fatti, prevalentemente ispirati all'attualità, in chiave scherzosa e caricaturale con lo scopo di divertire e intrattenere il pubblico. Tra le qualità principali della rivista si possono perciò ricordare: la successione di scene o quadri ben distinti, l'attualità delle tematiche, la spettacolarità, la costante intonazione comico-satirica, la tendenza ad avere un filo conduttore, la rapidità del ritmo, condi-

⁶ Angelo Nizza, Riccardo Morbelli, *I 4 moschettieri*, illustrazioni di Angelo Bioletto, Perugia-Sansepolcro, Perugia-Buitoni 1935 (dalle trentasei puntate trasmesse dal 18 ottobre 1934 al 4 luglio 1935) e, invece dei «venti» di dumassiana memoria, *2 anni dopo. Continuazione de I 4 moschettieri*, ill. di A. Bioletto, Perugia-Sansepolcro, Perugia-Buitoni, 1937. Tra i tanti primati della trasmissione vi è anche la natura produttiva, poiché si tratta del primo programma con sponsor privato. *I 4 moschettieri* sono legati alla Perugia Buitoni che, poco tempo dopo l'inizio della messa in onda, resasi conto del grande successo popolare comincerà a indire una serie di concorsi a premi (i due volumi fuori commercio sono alcuni dei premi più ambiti messi in palio). Il più noto è quello legato alle «figurine» disegnate sempre da A. Bioletto che ritraggono i protagonisti della serie, in particolare è leggendaria l'introvabile figurina del Feroce Saladino.

⁷ Su questo si veda R. Arnheim, *La radio cerca la sua forma* cit.

⁸ E. Ferrieri, *La radio, forza creativa*, in «Il Convegno», giugno 1931, ora ripubblicato in E. Ferrieri, *La radio! La radio? La radio!* cit.

zione quest'ultima indispensabile della sua resa scenica. Angelo Nizza e Riccardo Morbelli un anno prima de *I 4 moschettieri* esordiscono alla radio con *Un'ora con te*. Abbinando testi densi di richiami alla letteratura (soprattutto d'appendice), insieme a fatti di cronaca e di attualità, e a tantissime canzoni, costruiscono il primo esempio di rivista radiofonica. Ma se lo spirito è lo stesso, così come l'entusiasmo, la comicità e la vena spettacolare, la rivista deve inventarsi un linguaggio nuovo alla radio, per sopperire alla ricchezza di costumi, all'esibizione delle ballerine, all'apparato scenografico del teatro. Direttamente proveniente dalla rivista teatrale, la rivista radiofonica in realtà trova presto con *I 4 moschettieri* una vena del tutto originale, principalmente attraverso l'uso dei rumori scenici, tramite una cura maggiore per i testi, per la musica e per le voci. Enrico Rocca, il più importante critico radiofonico degli anni Trenta, non sottovaluta per nulla il successo e il carattere popolare della trasmissione di Nizza e Morbelli. Al contrario la considera come una delle forme più intelligenti e vivaci del mezzo radiofonico, anche perché lo sforzo iniziale non è quello del mero adattamento, ma comporta una completa riformulazione dal genere di partenza:

Ma se inventiva e spirito possono scarseggiare là dove il fasto della messa in scena e l'elemento coreografico suppliscono all'eventuale melensità della parte parlata e cantata, la radiorivista, affidata alle sole capacità auditive, deve poter fare assegnamento su di un'originalità a getto continuo che dal dialogo, sempre in equilibrio sul filo dell'imprevisto, si contagi alla musica, alla parte cantata, agli effetti sonori, al caleidoscopico svariare delle situazioni. Tutto sommato la tecnica della radiorivista non differisce da quella di ogni altra forma di teatro auditivo se non per l'impiego più argutamente spregiudicato dei mezzi espressivi: con gli stessi accorgimenti acustici o dialogici, spinti magari al grottesco o al caricaturale, s'ottengono qui immediati cambiamenti di scena; con la stessa pericolosa facilità si creano ambienti reali o fantastici, inquadrature storiche o fiabesche⁹.

Il «caleidoscopico svariare delle situazioni», «immediati cambiamenti di scena», creazione di «ambienti reali o fantastici», «inquadrature storiche o fiabesche» sono i motori essenziali di *I 4 moschettieri*. Tra le qualità specifiche emerge la possibilità della radio di essere uno spazio magico della finzione, perché capace di evocare una molteplicità di luoghi differenti, con una velocità unica, maggiore del teatro, del cinema, della letteratura. Bastano pochi rumori, suoni caratterizzanti, voci definite, per suscitare nell'immaginazione dell'ascoltatore un paese lontano o uno spazio preciso. Con la radio si scopre la possibilità di creare, come spiegherà qualche anno più tardi Rudolf Arnheim, un'«immagine acustica» del mondo, e di utilizzare la radio come mezzo per ripensare nuovamente la realtà, e riscriverla per l'orecchio.

⁹ Enrico Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938, pp. 120-121.

Mentre Nizza e Morbelli si dedicano alla rivista radiofonica, Marinetti e Masnata pubblicano nel 1933 il *Manifesto della radia* sulla «Gazzetta del Popolo», dove si dice che la scardinante novità della radio, dovuta al progresso e all'accelerazione della tecnologia, presuppone l'abolizione di tutta una serie di luoghi comuni propri dell'arte, in particolare del concetto stesso di spazio. A differenza del teatro, che ha bisogno di una scena, la radio «abolisce» lo spazio. Abolisce anche le scene rapidissime e simultanee, ma sempre realiste, del cinema. Secondo i futuristi l'abolizione dello spazio porta la radio a una «immensificazione», a realizzare una dimensione non più incorniciabile in una scena, ma di natura universale e cosmica. Un'arte dunque senza spazio, ma anche senza tempo, perché la possibilità di captare stazioni trasmittenti poste in diversi fusi orari determina «la distruzione delle ore del giorno». Sono queste certamente posizioni estreme, non prive di un gusto per la provocazione e per la dissacrazione delle forme consolidate. Gli esiti pratici dei futuristi sono nel campo della radiofonia piuttosto deludenti e molto lontani dalle ambizioni urlate nel manifesto e in successivi articoli. Però giustamente si individua nello *spazio*, nella costruzione della scena, il centro di una novità di cui la radio è portatrice. Di conseguenza la domanda che la radio condivide con il suo pubblico di ascoltatori riguarda prima di tutto una connotazione geografica: dove siamo? Dove si sta svolgendo l'azione?

L'ebbrezza dei pionieri della radio si esprime proprio nella creazione di molteplici situazioni, nel creare un ritmo narrativo forsennato che si esplicita nel susseguirsi delle azioni e contemporaneamente nel cambiamento delle scene. *I 4 moschettieri* rappresentano in tal senso il primo e più compiuto esempio di presa di coscienza e di applicazione di questa specifica qualità radiofonica. Tali elementi vengono ancor più esaltati grazie all'utilizzo da parte di Nizza e Morbelli della serialità. Con *Le avventure di Topolino* Nizza e Morbelli, un anno avanti a *I 4 moschettieri*, introducono per la prima volta nella radio italiana il concetto di serialità, realizzando un programma per bambini a metà tra radiorivista e fiaba musicale. Una serie di scene radiofoniche racconta le avventure dell'eroe disneyano, che era appena giunto in Italia con i primi albi pubblicati a partire dal dicembre 1932 dall'editore Nerbini e con il volume antologico stampato dal torinese Frassinelli nella traduzione di Cesare Pavese. Ispirandosi soprattutto al fumetto la radio scopre così la narrazione seriale. Individuato un personaggio specifico, un eroe, si raccontano le sue mille peripezie. Negli Stati Uniti, negli stessi anni, nascono trasmissioni radiofoniche ispirate a eroi del fumetto come *Buck Rogers* (dal 1932), *Dick Tracy* (dal 1935), oppure vengono realizzati programmi alla radio che hanno loro stessi la forza di creare nuovi eroi del fumetto come nel caso di *The Shadow* (dal 1930 al 1954)¹⁰. Il caso di *I 4 moschettieri* è anco-

¹⁰ *The Shadow* è una serie creata intorno a un personaggio misterioso che ha acquisito la capacità di rendersi invisibile. All'inizio il personaggio era la voce narrante della trasmissione *Detective Story Hour*, trasposizione dell'omonimo fumetto. Il successo fu tale però che il personaggio del giustiziere divenne il protagonista di una serie originale di fumetti.

ra differente, perché la serialità del fumetto si mescola alla serialità tipica del romanzo ottocentesco d'appendice. Scegliere l'opera di Alexandre Dumas significa rifarsi direttamente a una narrazione pensata in origine a puntate, pubblicata sui giornali a ritmo continuo. Esiste alla base una storia, una *quête*, secondo la miglior tradizione del romanzo cavalleresco, che tiene assieme l'intera opera, dando una sensazione di unità e permettendo al lettore – o ascoltatore – di 'rientrare' in ogni momento nella narrazione, recuperando il filo della vicenda.

Questioni tecniche, riferite soprattutto alla lunghezza e al ritmo, creano una *liaison* stretta tra il romanzo d'appendice e la rivista radiofonica, così come il contesto nel quale entrambe le produzioni creative sono inserite: il romanzo d'appendice contribuisce alla diffusione dei giornali e allo stesso modo la rivista radiofonica nasce (anche) con lo scopo di promuovere la diffusione dello stesso mezzo radiofonico. I quattro moschettieri, novant'anni dopo aver riscosso un enorme successo popolare, escono dalle pagine del giornale per rivivere in forme radicalmente diverse nello spazio dell'etere, accettando nuovamente la sfida di conquistare un largo pubblico, adesso di massa.

2. *La radio come spazio magico della finzione*

La trama delle vicende è assai esile. I quattro moschettieri sono alle prese di nuovo con la Regina di Francia, ma questa volta tutto appare come ribaltato, a partire dal prezioso oggetto da recuperare. Si tratta infatti non più di trovare il diadema, come nel romanzo, bensì una scarpetta, tempestata di diamanti. Prima spia parodica di un abbassamento complessivo, la scarpetta si trova adesso nel piede della 'bella Sulamita'. Già dalla premessa la solennità, seppur giocosa, con la quale si inaugurano solitamente le gesta eroiche dei protagonisti nei romanzi d'avventura, è del tutto disattesa. Il libro nasce con lo scopo preciso di divertire, e gli autori «lo hanno gettato giù un po' per giorno, alla buona», con nessun'altra ambizione se non quella di «muovere al riso».

Questo sollazzevole libro, contenente fanfaluche, motti, facezie, storielle ed episodi lepidi, radunati al solo scopo di muovere al riso, è stato scritto nelle ore seguenti i pasti, e gli umili autori, con due cuscini – col vino in fresco accanto, lo hanno gettato giù un po' per giorno, alla buona, tra una partita a scopa e una scacciaquindici¹¹.

I primi episodi ricordano luoghi narrati da Alexandre Dumas, chiamato ora nella trasmissione il «padre Dumasse», con doppio effetto parodia, pensando all'allora fenomeno autarchico di italianizzazione dei nomi stranieri. La vicen-

¹¹ A. Nizza, R. Morbelli, *I 4 moschettieri* cit., p. 6.

da comincia *Alla taverna del gatto malinconico*, per poi svilupparsi in *Il castella-
no dannato* e proseguire con *La diabolica beffa del Sultano*, *Una notte a Venezia*,
Quei quattro me la pagheranno. Con il settimo capitolo inizia invece la seconda
serie radiofonica, quella in cui a Dumas si affianca il genio di Jules Verne, pren-
dendo a modello in particolare *Il giro del mondo in 80 giorni*. Così ogni capitolo
(stesso discorso per gli episodi trasmessi) introduce luoghi e paesi differenti. Le
avventure dei quattro moschettieri subiscono una rapida accelerazione. Hanno
da compiere, come mister Fogg, il giro del mondo in ottanta giorni, per una sfi-
da lanciata loro dall'acerrimo nemico «Cardinale Riciliù».

Il settimo capitolo, *I moschettieri in pallone*, è un ottimo esempio del ritmo
e della corsa frenetica a cui sono sottoposti non solo i moschettieri, ma l'inte-
ra narrazione. Come fosse innescata una crescente forza centripeta, la narrazio-
ne comincia a risucchiare in sé una serie di elementi differenti, spesso anomali e
incongruenti. È la parodia il motore che tiene tutto assieme e che pare macina-
re generi letterari, immaginari cinematografici, riferimenti alla vita quotidiana, e
al mondo dello spettacolo. La serie precedente si conclude con la buona riusci-
ta della missione dei moschettieri. La scarpetta tempestate di diamanti è stata ri-
portata alla Regina e una ricca cena offerta dal Re ai quattro eroi e al loro servo.
Nel buio, solitario, si aggira un furioso Cardinale Riciliù, che promette vendet-
ta. La nuova serie comincia con i moschettieri che, carichi di gloria per l'impresa
compiuta, bighellonano per la piazza di Nostra Signora: «Nessuno avrebbe pen-
sato [...] che i moschettieri, come ignobili filistei, venissero allora dall'aver com-
piuto una vile bisogna: avevano (ci ripugna il dirlo!) ritirato gli stipendi arretrati
accumulatisi in loro assenza». La nuova serie comincia ancora con l'abbassare il
tono eroico dei moschettieri alle concretezze della vita quotidiana e in specie im-
piegatizia e piccolo borghese. I moschettieri, calati in una situazione reale e con-
temporanea, non possono che provocare incongruenze e frizioni: la frizione tra
il mondo di carta e il mondo reale. Da celebri personaggi diventano, per Nizza
e Morbelli, il pretesto perfetto per interrogare e scherzare con l'intero genere dei
romanzi d'avventura, che sono messi adesso alla riprova della realtà. Com'è che i
protagonisti di queste storie possano permettersi viaggi intorno al mondo, agio e
facilità negli spostamenti? Una nota a piè di pagina degli autori denuncia, come
in un ironico sfogo, questa abituale anomalia: «Nei romanzi, vuoi d'avventure e
vuoi sentimentali, non si parla mai di baiocchi. L'autore si limita a dire: "Tizio è
andato qua, è andato là [...]". E i soldi, dove li ha presi? È comodo! Questo in-
genera nella gente che legge un senso di facilità, di agio a prezzi popolari. [...] È
troppo facile scrivere romanzi con protagonisti ricchi. Tutto va liscio. Ma im-
maginatevi un Jacopo Ortis senza un ghello. Altro che pensare a Teresa [...]»¹².

I quattro moschettieri non sanno che farsene di tutto questo denaro. Da bra-
vi signori si guardano bene dall'estinguere i loro debiti e, poiché il denaro pro-

¹² Ivi, p. 121.

voca vergogna, decidono di regalarlo a un vecchietto vestito di stracci, incontrato per strada. Eppure anche questo sconosciuto signore (forse un ex ufficiale in pensione) trovandosi i Luigi d'oro in tasca si sente offeso e butta per terra il denaro. A quel punto, secondo lo stile incongruente e surreale di Nizza e Morbelli, la scena di colpo si popola di tanta altra gente che, osservando i moschettieri, grida e si esalta, come se fosse di fronte a dei veri e propri divi cinematografici. La richiesta di foto e autografi si fa così insistente che i quattro fuggono via per non rimaner schiacciati dalla folla, riuscendo a rintanarsi dentro un grande casamento. Tra i campanelli, ironia della sorte, scorgono il nome di Dumas, scoprendo poi la targa: «Maison Dumas & C.ie». Così i quattro moschettieri hanno la possibilità di incontrare l'autore delle loro avventure. Il gioco e lo scherzo meta-letterario servono a puntare tutta l'attenzione sulla questione produttiva e commerciale della letteratura: «— Siete voi? Vi aspettavo! Ho ricevuto appunto in questo momento i diritti d'autore dei miei romanzi. *I Tre Moschettieri* è un libro rafferma, ma si vende ancora. Voi mi rendete, figli miei». Recuperando le note informazioni sull'enorme produzione della famiglia Dumas, sul successo dei romanzi d'appendice, sul lavoro narrativo strettamente connesso alle aspettative del pubblico, Nizza e Morbelli compiono un salto indietro nel passato per parlare chiaramente dei loro tempi, e più nello specifico dell'opera che loro stessi stanno realizzando. Così recita il testo della prima strofa della canzone *La Maison Dumas & C.*

Una ditta s'è impiantata,
viene chiamata
«Maison Dumas».
Fabbrica romanzi, a sensazione,
su ordinazione,
in quantità.
Crea le novelle e i madrigali
Per gli sponsali
E i funerali¹³.

Intanto la folla di fan si è radunata sotto le finestre. Dumas spiega loro che «si tratta di una folla d'occasione che ho affittato da un'agenzia di pubblicità per fare un po' di rumore intorno a voi altri. Voglio che torniate alla celebrità. [...] L'agenzia pubblicitaria funziona a meraviglia. [...] Che entusiasmo! Sembra vero». A quel punto ai moschettieri viene mostrato il funzionamento della ditta Dumas. Vi è un esercito di impiegati, una ditta indaffaratissima con dieci romanzi che vengono scritti in contemporanea. Al telefono Dumas controlla le storie, raddrizza le trame, dà ordini su come concluderle: «Pronto? Pronto! Siete voi Antoine? Lo avete poi fatto morire quel personaggio? Come, non ri-

¹³ Ivi, p. 127.

cordate?... quel povero vecchio malato di colera che ha i figli che lo picchiano, la moglie che lo fa dormire con la finestra aperta in pieno inverno... Come? Lo avete fatto morire di stenti?... Macché stenti! Una bella coltellata... coi soliti rantoli... le ultime rivelazioni... Lasciamolo agonizzante, col capitolo in sospenso...»¹⁴. È la letteratura stessa ad essere vittima di una dissacrazione a tratti cinica, in cui tutto quanto sembra dipendere dalle regole del denaro. È il momento a questo punto di un nuovo colpo di scena, arriva improvviso il Cardinale Riciulù nel salotto di Dumas e comunica ai moschettieri che ha in animo di lanciare un giovane scrittore di belle speranze, si chiama Giulio Verne, sta scrivendo un libro dal titolo *Giro del mondo in 80 giorni*, ma nessun editore lo vuole pubblicare. Il Cardinale «allora pensò di prendere due piccioni con una fava: trovò da un rigattiere un vecchio aerostato bucato in più parti e lo fe' rappezzare. Che pubblicità avrebbe fatto al volume un volo in pallone attorno al mondo». Propone ai moschettieri, i più adatti ad accogliere una sfida tanto assurda e pericolosa, di salire sul pallone e compiere il giro del mondo. I moschettieri accettano, in caso di successo sono promessi titoli nobiliari e castelli, in caso di insuccesso verrà loro tagliata la testa¹⁵.

Il settimo capitolo è un buon esempio per dar conto della sequenza di avventure che paiono innescarsi una dietro l'altra, senza chiari nessi logici, e per la continua esplicazione della natura finzionale della narrazione. È come se gli autori stessi avessero indossato i panni dei moschettieri e si fossero messi a mandare avanti la storia *dall'interno*. Durante il viaggio in mongolfiera, il cielo senza nubi e senza vento è insopportabile, perché non offre nessuna attrazione. I moschettieri, protagonisti di romanzi d'avventura, non possono adesso procedere in una narrazione piana e priva di sorprese: «Macché, anche se tutto va bene, quando l'avventura non c'è la si inventa, come i grandi inviati speciali dei giornali che si rispettano». L'effetto parodia è duplice: innanzitutto si manifesta puntando un faro sulla realtà dei romanzi d'avventure, per restituirla come una scenografia posticcia, costruita sempre con i medesimi ingredienti; in secondo luogo si fa riferimento agli inviati speciali dei quotidiani che proprio in quei giorni trasmettono i loro resoconti dall'Etiopia in guerra¹⁶: «Le bufere e i temporali, / i cicloni e i fortunali / dàn la scena di paura / nei romanzi d'avventura. [...] Qual è la spedizione che non ha avuto / almen la peste nera o lo scorbutto? / [...] Qual è l'esplorator che nel Sahara / di aver visto il leone non dichiara?»¹⁷. La costruzio-

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ In occasione della Fiera Campionaria di Milano del 1935 i quattro moschettieri, trasportando adesso le immagini della finzione radiofonica nella realtà delle iniziative pubblicitarie della Perugina, si presentano davvero in mongolfiera. L'accoglienza è a dir poco incredibile: diverse migliaia di persone, accorse all'attracco, plaudono festanti i loro eroi.

¹⁶ A questo proposito un riferimento simile appare anche nell'articolo di presentazione al volume illustrato: «I racconti dei moschettieri sono più veritieri delle notizie che arrivano dalle radio estere su Addis Abeba» («Radiocorriere», 5, 1936).

¹⁷ A. Nizza, R. Morbelli, *I 4 moschettieri* cit., p. 135

ne del luogo diventa perciò l'obiettivo parodico prediletto della rivista radiofonica. Città, paesi e villaggi raccontati nei romanzi di avventure assumono sempre una patina simile, un colore che sa tanto di letteratura, soprattutto se sono lontani, e hanno un'aura di mistero. Il mondo di cartoline restituito dagli occhi di Mister Fogg, e soprattutto del suo servitore Passpartout, si trasforma in facile bersaglio comico, perciò ogni episodio gioca tra le aspettative del lettore e la loro dissacrazione. Le aspettative riguardano i luoghi comuni e gli stereotipi, e la dissacrazione si concretizza nel rendere esponenziale la natura finzionale.

C'è della gente che si è rifabbricato il mondo a suo modo: crede che in Ispana, uscendo dalla stazione, si trovino le gitane con tanto di fiore in bocca, mantiglia, pineta e nacchere in mano, che ballano la seghidiglia. E l'Italia? Ci capitano sott'occhio i testi di geografia di certi Paesi civilissimi e perfettamente aggiornati. Accanto alla cartina dello Stivale eccoti un'illustrazione con la dicitura «Tipi di italiani»: una donna piccola, brutta, vestita da balia brianzola; un uomo barbuto, nero, selvatico, con le ciocie e cappello a pandizucchero. Chi ha mai visto di questa roba in Italia? Viaggiando si trovano stranieri ad ogni pie' sospinto, eppure, al di là delle Alpi, molta, troppa gente crede ancora che il nostro civilissimo, grandissimo Paese sia la terra del mandolino, dei tenori e delle oleografie dei Raffaello.

Le avventure dei moschettieri si risolvono tutte nello scoprire dietro molteplici veli posticci che il motore ultimo, non solo delle vicende, ma di tutto ciò che si mostra e si osserva, è il denaro. Puntando l'attenzione su una sorta di esplosivo capitalismo il giro del mondo è piuttosto la scoperta di un susseguirsi di falsità. Il cinismo che accompagna le vicende è continuamente smorzato da un ritmo realmente ludico e da elementi talmente assurdi e incongruenti da far prevalere nonostante tutto uno spirito vitale sulla carica distruttiva. O per meglio dire sembra quasi che la vitalità si alimenti con le continue dissacranti scoperte. È un mondo fatto a pezzi dall'incedere sovrastante della modernità che si manifesta nella centralità assoluta del denaro e nella costruzione pubblicitaria della realtà.

Ogni episodio ruota attorno alla scoperta incredibile di un mondo profondamente cambiato, ormai il prodotto diretto di un'inedita società dei consumi che, trent'anni prima del boom economico, ha già disegnato la sua nuova mappa. Ogni paese è presentato con la dissacrazione frontale e spudorata dello stereotipo corrispondente. I moschettieri arrivano in Argentina convinti di trovare un popolo intento all'allevamento di mucche per la produzione di carne e invece si trovano di fronte a un fenomeno impressionante per attualità: «i bambini, fin dai più teneri anni, vengono addestrati ad un certo gioco chiamato "calcio". Quando poi sono cresciuti e divenuti espertissimi in questo sport essi vengono portati sulla piazza centrale del paese ed esposti al pubblico. Ricchi signori venuti fin dall'Europa si aggirano per la piazza e, esaminati i migliori campioni esposti, ne fanno acquisto, pagandoli cifre iperboliche».

Quando i quattro atterrano in Siberia, incontrano naturalmente un nobile russo dal nome astruso, intabarrato in pelliccia e colbacco. Il Granduca si lamenta che i russi siano passati di moda e indica i poveri barcaioli del Volga: «Un pesante barcone, trascinato da venti uomini vestiti di cenci, avanzava lungo la sponda dell'immenso fiume. Per segnare il ritmo dell'immane fatica senza fine, i miseri trascinatori cantavano la loro triste nenia». Il gruppo in realtà è composto da grandi cantanti, inarrivabili ballerini e registi superbi, le navi sono vuote: «Vanno su e giù cantando tristemente per dare il colore locale». Sono immagini che oggi risultano sorprendenti perché anticipano effetti concreti e storture della società mediatica. La realtà si svela ogni volta di più come messa in scena, spettacolo, finzione. Questa nuova dimensione, calata nel romanzo ottocentesco, non fa che disinnescare ogni possibile avventura. L'agone con la realtà sembra impossibile, perché l'accelerazione temporale della modernità rende di fatto assai difficile afferrare qualunque cosa: tutto sfugge di mano e fuoriesce dai canoni tradizionali. Perché le avventure persistano non si può che spostarsi dalla realtà a un nuovo immaginario, come accade nella piazza affollatissima del Cremlino. I moschettieri assistono a un'esecuzione capitale. Anche in questo caso si tratta di uno spettacolo, seppur reale. Bisogna pagare il biglietto per vedere volare qualche testa. Per un contrattempo le vittime designate non si trovano più e la folla, attirata dai costumi bizzarri dei moschettieri, per mandare avanti lo spettacolo decide di farli fuori. Improvviso e salvifico è l'arrivo della grande regina Caterina. È con il suo ingresso che la finzione inizia a prendere la forma sempre più precisa di un film hollywoodiano. L'artificio è dichiarato e sovraesposto, per cui la grande Caterina somiglia a Marlene Dietrich, che l'aveva interpretata nel 1934 in *L'imperatrice Caterina* e non viceversa, e gli ufficiali dello stato maggiore somigliano in modo impressionante «ai membri del consiglio di amministrazione della Paramount».

3. *La macchina della nostalgia*

Negli anni Trenta la modernità italiana molto prima di essere un cambiamento della vita reale è il sogno di acquistare nuovi oggetti di consumo e di modificare il proprio stile di vita. La piccola borghesia urbanizzata vede passare il futuro sui rotocalchi cinematografici e sui grandi schermi, incantandosi al cospetto di Hollywood e dei suoi divi, e meravigliandosi di fronte agli studi televisivi nella commedia *Mille lire al mese* (1939) di Max Neufeld. Fino al 1938 della legge Alfieri, che vieta la proiezione di film americani, Hollywood trionfa con i suoi sogni, influenzando anche la commedia italiana che rincorre l'America costruendo architetture e scenografie affollate dai nuovi oggetti del desiderio: telefoni bianchi, vestiti alla moda, rasoi e caffetteria elettrici, registratore, automobili e tantissime radio.

Sono gli anni in cui al cinema trionfano le *sophisticated comedy* e *screwball comedy*. La commedia sofisticata ha come protagonisti di solito aristocratici, ricchi

borghesi che cambiano identità in continuazione e al centro storie d'amore visute in Grand Hotel tra Montecarlo e Venezia. Gli *screwball*, le commedie 'svitate' (si pensi a Frank Capra), hanno un ritmo vertiginoso di trovate comiche, colpi di scena e una simpatica vena di follia che le colloca ai margini delle convenzioni¹⁸. In qualche modo, filtrati dalla parodia e da una persistente autoironia, alcuni elementi di entrambi i generi si respirano anche in questa rivista radiofonica, dove trionfa l'immaginario hollywoodiano, e il conseguente fenomeno del *divismo*. Anche la narrazione seriale, con il recupero del *feuilleton* ottocentesco, è da leggersi in parallelo alla diffusione massiccia, negli stessi anni, dei rotocalchi cinematografici. Le mode americane e la stessa realtà vengono raccontate alla stregua di un romanzo d'appendice. L'industria culturale comincia a operare con decisione in sintonia con i differenti media, che fanno rimbalzare storie, stereotipi, status symbol, e lasciano evaporare le nette separazioni tra cultura alta e cultura bassa¹⁹.

Quando i moschettieri «riscoprono l'America», non possono che giungere proprio a Los Angeles. Passeggiando per le strade incontrano Napoleone, Valentino Borgia, Casanova, Maria Antonietta, e una moltitudine di antichi romani, granatieri di Bonaparte, selvaggi della Guinea preparati con lucido da scarpe, gladiatori in bicicletta... Finalmente le incongruenze innescate dai costumi dei quattro moschettieri, sempre in contrasto con l'ambiente circostante, si placano. In un set a cielo aperto convivono senza problemi secoli presenti e passati, così come figure storiche ed eroi di carta. Non emergono particolari contrasti neppure tra gli 'attori' e i relativi 'personaggi'. Quando i moschettieri incontrano Douglas Fairbanks, interprete di D'Artagnan in *I Tre Moschettieri*, successo di Fred Niblo del 1921, si abbracciano come fratelli. Per un attimo le discrepanze della fantasia si ammorbidiscono, perché trovano adesso aderenza in una dimensione totalmente diversa, che galleggia sopra la realtà di tutti quanti. I moschettieri possono riprendere fiato riposandosi nel salotto del mondo dello spettacolo cinematografico, invitati a prendere un caffè da Greta Garbo in persona, assieme a Stan Laurel e Oliver Hardy. Ma è solo per un attimo, perché l'azione, il 'ciak si gira', deve riprendere. Un regista scamiato irrompe nel salotto urlando che hanno rubato «il tubino e i baffetti di Charlot»: «No, non certo per denaro. È un tiro mancino della concorrenza. Non si vuole che Charlie Chaplin continui il suo film...»²⁰. Il furto riaccende lo spirito avventuriero dei moschettieri che promettono di inseguire i gangster americani.

Il vortice che rappresentano i moschettieri è lo stesso vortice in cui sono immersi, ed è composto dalla diffusione dei nuovi mezzi di comunicazione di mas-

¹⁸ *Immaginario hollywoodiano e cinema italiano degli anni Trenta, un genere a confronto: la commedia*, a cura di Raffaele De Berti, Catania, CUEM, 2004.

¹⁹ Andrea Sangiovanni, *Le parole e le figure*, Roma, Donzelli, 2012.

²⁰ Nel 1936 Charlie Chaplin realizza *Tempi moderni*, in effetti l'ultimo film in cui appare il personaggio di Charlot.

sa, ma anche dall'emergere della pubblicità, dall'esplosione dei grandi magazzini²¹, da un capitalismo americano che arriva anche nell'*Italietta* fascista degli anni Trenta. Il giro del mondo porta sempre nello stesso luogo, che si rivela costruito come un set cinematografico, popolato dai divi della celluloido o da personaggi menzogneri. Alla realtà si sostituisce di volta in volta la celebrazione di un immaginario cinematografico che viene canzonato e assaporato con gusto. I quattro moschettieri tramite la radio accendono, sulla scia di Jules Verne, un razzo nella provincia italiana: è il razzo della modernità, che entusiasma e impaurisce, perché i luoghi attraversati si rivelano tutti finti e generati dal denaro. I quattro moschettieri, esponenti di un altro mondo, quello dei libri, della cultura scolastica, dei romanzi di formazione sono lanciati in questo nuovo spazio, ignari degli enormi cambiamenti. Ma non sono mai sopraffatti dallo stupore, riescono ogni volta a rispondere alla vecchia maniera, anche se il loro onore, pagina dopo pagina, è affettuosamente ridicolizzato. L'onore, la cerimonia, le regole della corte e della cavalleria sono continuamente sabotate e smentite da questa nuova realtà. Da una parte è tutto un secolo che viene triturato, l'Ottocento con i suoi romanzi di formazione e i suoi patetismi, i toni sentimentali da libro *Cuore*, la cultura libresca, le nozioni scolastiche, dall'altra si affaccia il mondo favoloso del cinema e del consumo, anch'esso irriso nei suoi stereotipi, nei suoi eccessi. È un conflitto che veste i panni della goliardia. E non può che avere esiti nostalgici. Si ride a ogni episodio, ma la polvere del tempo non lascia tregua. Quando si rammentano con sarcasmo le poesie di Guido Gozzano, la narrazione ha un arresto improvviso, e quasi sottovoce, nascosta in una nota a piè di pagina, un'amara riflessione ci mostra per un attimo il dietro le quinte: «Così fra trent'anni, i nostri figli parleranno di noi? Sorrideranno del fox-trot, delle donne coi capelli alla garzona e delle unghie laccate di rosso. Allora, nei cinematografi, daranno come comica finale, fuori programma, un supercolosso di Greta Garbo. Ma i nostri figli non potranno dimenticare che il nostro tempo è stata un'epoca rude, aspra e difficile, nella quale sono maturati i grandi avvenimenti che abbiamo vissuto e stiamo vivendo. Del nostro tempo non si potrà ridere mai»²².

D'altronde è il modello di partenza, *I Tre Moschettieri* di Dumas, ad apparire già una «macchina della nostalgia», mettendo al centro il valore del ricordo e della «loro irresistibile giovinezza»²³. La menzogna di ieri, la menzogna letteraria che nutre l'immaginazione del romanzo, si trasforma nella moderna menzogna della realtà con uno spostamento preciso, sottile, che incanta il pubblico di ascoltatori e di lettori. In un certo senso come Dumas aveva spostato i veri problemi del XIX secolo in un XVII secolo di fantasia, adesso Nizza e Morbelli pren-

²¹ Il film di Mario Camerini *Grandi Magazzini* è del 1939.

²² A. Nizza, R. Morbelli, *I 4 moschettieri* cit., p. 155.

²³ Claude Schopp, *Il sole della giovinezza, il cielo dell'avventura*, in Alexandre Dumas, *I tre moschettieri*, Roma, Donzelli, 2014, pp. XXXI-XXXII.

dono gli eroi di carta e li trasferiscono in un presente di parodia, dove l'eccesso delle forme e delle soluzioni adottate lascia presagire inediti scenari futuri, permettendo ancora una volta che la verità giochi a nascondino con la menzogna.

Quando nel 1938 *I 4 moschettieri* salutano per l'ultima volta il loro pubblico di ascoltatori, il viaggio dei quattro avventurieri forse si è esaurito per davvero. La modernità, coprendosi con gli abiti vetusti dei moschettieri, ha girato per quattro anni a ritmo crescente, acchiappando e ribaltando un po' di tutto anche, seppur in maniera sottile, quasi sussurrata, la retorica di apparati, cerimonie, scenografie di regime. D'altronde i 'moschettieri' negli anni Trenta sono prima di tutto le guardie del corpo del Duce... Nel 1938 le luci si abbassano per tutti. Il viaggio dei moschettieri si interrompe bruscamente (vietato il concorso di figurine, crisi del cacao...) e anche l'America con la sua 'fabbrica dei sogni' comincia ad allontanarsi, per essere evocata con più fatica in commedie italiane e 'all'ungherese'. Si chiude la valvola di sfogo di un popolo intero, affamato di evasione e ipnotizzato dalle meraviglie del mezzo radiofonico, ritorna la realtà, sempre più cupa e greve, a imporre il suo attrito alle cose.



DUCATI RR3404 Italia 1940, supereterodina OM-OC-OL.



Copertina del volume *I 4 moschettieri* di Angelo Nizza e Riccardo Morbelli, con le illustrazioni di Angelo Bioletto (Perugina-Buitoni, 1936).



Ente Radio Rurale, organismo istituito dallo stato fascista per l'educazione radiofonica nelle scuole e nelle località rurali.

NOTTURNI ALLA RADIO PER I POETI D'EUROPA E D'AMERICA¹1. *Attraversare la notte a occhi chiusi: la paura*

La prima messa in onda della radio italiana risale al 6 ottobre 1924. Alle ore 21 Ines Viviani Donarelli, violinista del quartetto d'archi del concerto inaugurale, s'improvvisa annunciatrice, dando la 'buona sera' a tutti gli ascoltatori. Maria Luisa Boncompagni, prima annunciatrice di professione, fu soprannominata 'zia radio' e, in modo più elegante, 'l'usignolo della radio'. Le annunciatrici, anche quelle televisive, continueranno a lungo a essere chiamate 'le signorine buonasera'. La radio dunque, soprattutto alle origini, ha un carattere crepuscolare e notturno, anche perché la programmazione per un po' di tempo è solo serale. La televisione invece nasce diurna, alle 11 del mattino del 3 gennaio 1954, e per molti anni le trasmissioni si concluderanno presto, intorno alle 22.30².

I pionieri e i primi teorici rimproverano alla radio la possibilità di poter raccontare e rappresentare la realtà solo attraverso rumori, voci e suoni, ma di non poterla mostrare³. In Italia si parla di «teatro per ciechi», trattando il limite sensoriale come amputazione, quasi la radio fosse un teatro mutilato, e auspicando la forza creativa dell'immaginazione. Il teatro per ciechi, o radiodramma, nasce

¹ Il saggio è nato in occasione del convegno internazionale *Notturmi e musica nella poesia moderna* (Firenze, 9-11 ottobre 2018) ed è compreso nel volume *Notturmi e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2018.

² *Enciclopedia della radio*, a cura di P. Ortoleva e B. Scaramucci, Milano, Garzanti, 2003; Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia: costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2009.

³ R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione* cit. Sull'origine del radiodramma italiano si veda anche: G. F. Luzi, *Radiodramma*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, fondata da Silvio D'Amico, Roma, Le maschere, 1954-1962; F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia, 1929-1979* cit.; Clara Sernesi, *Il teatro radiofonico come genere artistico autonomo*, in *La radio. Storia di sessant'anni 1924/1984*, Torino, ERI/Edizioni RAI, 1984, pp. 109-110; F. Monteleone, *Per sola voce. Il radiodramma nel Novecento italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, direzione Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1175-1192; Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, EDT, 2004.

dunque di notte, non solo perché viene trasmesso in prima o seconda serata, ma soprattutto perché l'ambientazione è spesso notturna. Ciò che si vuole esaltare è la dimensione di cecità, per creare immedesimazione tra l'ascoltatore e il protagonista della vicenda. Durante gli anni Venti e Trenta, la notte alla radio, più che evocare una dimensione lirica o onirica, serve a suscitare, secondo strategie tipiche della narrazione popolare, un effetto di paura. Il primo radiodramma italiano *Venerdì 13*⁴ di Gigi Michelotti si svolge a mezzanotte. Dopo la messa in onda giunge alla stazione di Milano un gran numero di lettere di ascoltatrici entusiaste, ma impaurite, che lamentano di aver stentato a prender sonno, per l'atmosfera terrificante. L'impatto emotivo è raggiunto: «[...] non appena ebbe inizio il radiodramma io ebbi cura di spegnere i lumi e nel buio della mia camera vedemmo perfettamente la solitaria cascina investita dalla pioggia e dal vento, abitata da una debole donna e da uno spaurito fanciullo»⁵.

Un'osservazione ancor più motivata se si pensa che *Venerdì 13* inizia di notte: «[voce maschile] Una notte d'inferno e non arriva mai la fine. / No, no, no! Un'ambulanza, un'ambulanza, aiuto aiuto! / Bisognerà darle una ventina di punti!». Anche il primo *hörspiel* – termine tedesco per indicare un'opera pensata appositamente per la radio – *Spuk* di Rolf Gunold è un racconto denso di inquietudine, tratto da E.T.A. Hoffmann. Il primo *radio play*, *Danger* dell'attore ventitreenne e futuro scrittore Richard Hughes, è ambientato non di notte, ma all'interno di una miniera, dove una frana improvvisa fa saltare la luce, quindi ancora al buio. Due raccomandazioni al pubblico inglese del 1924: evitare l'ascolto ai bambini facilmente impressionabili e spegnere le luci per «sentirsi proprio al centro dell'azione»⁶. In Francia Pierre Cusy e Gabriel Germinet nel 1924 mandano in onda, senza annunci preparatori, uno spezzone di *Maremoto*, come prova generale: una grande imbarcazione si trova di notte alla deriva, in mezzo all'Oceano Atlantico in tempesta; si sentono messaggi e richieste d'aiuto, come se la radio avesse intercettato i segnali lanciati nell'etere. Il Ministero della Marina blocca la trasmissione, per le centinaia di telefonate arrivate da ascoltatori impauriti. Per intero *Maremoto* verrà mandato in onda da Radio Paris soltanto tredici anni dopo. Lo stesso si ripropone nel radiodramma più celebre di tutti i tempi: *La guerra dei mondi* del ventitreenne Orson Welles, in onda sulla CBS il 30 ottobre 1938, alle ore 20. Interruzione della musica da ballo di un programma serale: «gli astronomi hanno visto strane esplosioni su Marte». Intervengono prima gli scienziati e poi gli inviati speciali, con l'annuncio della terribile invasione dei Marziani. Sarà la vigilia di Halloween più movimentata-

⁴ *Venerdì 13* di Gigi Michelotti, tratto dal racconto di Mario Vugliano, è stato trasmesso da Radio Milano il 18 gennaio 1927 e pubblicato su «Illustrazione teatrale» nel luglio del 1927.

⁵ *Il primo esperimento di teatro radiofonico*, in «Radio Orario», 1927, 5, pp. 1-3.

⁶ Franca Dellarosa, *Drama on the air: introduzione al radiodramma inglese*, Bari, B.A. Graphis, 1997, pp. 8-41; Lucia Esposito, *Un'introduzione al radiodramma inglese: storia e tecnica*, Roma, Aracne, 2005, pp. 138-140.

ta della storia americana, con addirittura dei morti: una psicosi di massa, pochi mesi dopo l'annessione dell'Austria da parte della Germania nazista⁷. Secondo uno studio effettuato all'indomani della messa in onda, su sei milioni di ascoltatori, ben due milioni non capirono che si trattava di uno scherzo o, come diremmo oggi, di una *fake news*, nonostante la trasmissione fosse stata annunciata come radiodramma. Durante la notte le paure inconfessabili e archetipiche (come l'invasione di un nemico esterno per la società americana) prendono le forme più strane⁸. Welles, nel suo ciclo settimanale alla radio *Mercury Theatre on the air* in onda dal 1938 al 1941, sceglierà altre volte testi dal forte impatto emotivo: da *Dracula* a *Cuore di tenebra*, a *I miserabili*.

2. Poesia per la radio. Prima della guerra

Quando si parla di composizioni poetiche nate appositamente per essere trasmesse alla radio di solito si cita come capostipite *The March of the '45*, sulla storia del giacobitismo, di Douglas Goeffry Bridson, poeta, produttore e responsabile culturale della BBC, andato in onda nel 1936⁹. Bridson dichiara di aver voluto «adottare il modello più popolare del verso narrativo di Walter Scott per il suo particolare ritmo ipnotico, che era comparabile, a detta dell'autore stesso, a quello battente del primo jazz, in grado di tener sempre desta l'attenzione e di potenziare la risposta emozionale»¹⁰. Le scritture per la radio in Inghilterra sono molto più sperimentali che in Italia e possono includere forme poetiche e generi ibridati¹¹. Lo capisce presto anche il critico radiofonico Enrico Rocca che nel 1938 vede nell'opera di Bridson i germi per un'evoluzione drammaturgica: «Se poi [...] il colloquio degli annunciatori da epico si faccia strofico e alla prosa della parte drammatica s'alternino [...] i dialoghi intermezzi poetici, si potrà arrivare, argomento aiutando, dalla narrazione radiodrammatica alla ballata radiofonica»¹².

⁷ Tiziano Bonini, *Chimica della radio. Storia dei generi dello spettacolo radiofonico*, doppiozero, 2013 (ebook).

⁸ Hadley Cantril, *The Invasion from Mars. A Study in the Psychology of Panic*, Oxford, Taylor & Francis Inc, 2005.

⁹ Due importanti precedenti, seppur riconducibili più a un ambito musicale, possono essere considerati: *Volo Oceanico*, con musica di Kurt Weill e *L'accordo*, con musica di Paul Hindemith, entrambi di Bertolt Brecht, presentati al festival Baden Baden nel 1929.

¹⁰ Lucia Esposito, *Scene sonore: i radiodrammi di Samuel Beckett*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2005, p. 69.

¹¹ Nella produzione radiofonica inglese, già a metà degli anni Trenta, si diffonde il *feature* che, a differenza del *radio play*, si caratterizza per una forma ibrida, capace di tenere assieme elementi propri del documentario, della narrazione, del dramma e di utilizzare in maniera più integrata la componente musicale.

¹² E. Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica* cit., p. 172. Rocca intuisce inoltre che, se le voci degli annunciatori da due si faranno tre o quattro, distinguendosi per timbro, tonalità ed esten-

Mentre in Italia, per tutti gli anni Trenta, sostanzialmente nessun poeta si cimenta con il mezzo radiofonico né come autore, né intervenendo nel dibattito critico, in America è Archibald MacLeish a percorrere una strada parallela a quella inglese. MacLeish realizza nel 1937 per il Columbia Workshop, cioè per la compagnia teatrale sperimentale della CBS, un dramma poetico in versi, dal titolo *The Fall of the City*¹³, con la partecipazione dell'onnipresente Orson Welles. Il testo racconta l'ascesa di un misterioso conquistatore straniero con indosso un'enorme armatura, applaudito dalla folla, senza incertezze o resistenze. MacLeish intreccia la storia del condottiero spagnolo Hernan Cortés, accolto come emissario di una divinità dal popolo Azteco, ai più recenti consensi ottenuti dal fascismo¹⁴. È solo l'annunciatore che, guardando oltre la visiera alzata dell'elmo, si accorge che l'armatura è vuota, dentro non c'è nessuno:

There's no one! ...
 There's no one at all! ...
 No one! ...
 The helmet is hollow!
 The metal is empty! The armor is empty!
 [...]
 They don't see! They lie on the paving. They lie in the
 Burnt spears: the ashes of arrows. They lie there...
 They don't see or they won't see. They are silent...

The people invent their oppressors: they wish to believe in them.
 They wish to be free of their freedom: released from their liberty: –
 The long labor of liberty ended!¹⁵

sione, e se i testi continueranno ad alternare parti descrittive a momenti lirici, allora si arriverà a una forma nuova che, alludendo alle grandi polifonie vocali, chiama «radiolavoro corale».

¹³ Archibald MacLeish, *The fall of the city*, New York-Toronto, Ferrar & Rinehart, 1937.

¹⁴ *The Fall of the City* affronta il delicato tema del consenso politico, in particolare raccontando come una città «senza padrone» si trovi a credere a profezie, promesse, maledizioni e che alla fine abbracci e adori un conquistatore straniero. Inspiegabilmente la folla esalta il nuovo capo, arrivato da non si sa bene dove, e che si mostra coperto da una pesante armatura. La folla grida: «*The city of masterless men has found a master!*». Tradotta in italiano, l'opera di MacLeish, *La caduta della città*, viene trasmessa anche in Italia l'8 febbraio 1947, interpretata dalla compagnia di prosa di Radio Trieste, che cura la realizzazione in diretto contatto con gli organi culturali del Governo Militare Alleato. MacLeish è tra i cinque delegati americani dell'Unesco. Così viene presentata: «[...] in essa l'autore giunge alla dimostrazione che la dittatura totalitaria non è che una vuota caricatura di governo, anticipando nella sua opera poetica quei risultati catastrofici che pochi anni più tardi gli avvenimenti dovevano portare sul piano della realtà storica. Per *La caduta della città* come *IncurSIONE aerea* del 1938 nella quale dipinge la crudeltà impersonale dei moderni metodi di guerra, Mac Leish ha scelto la forma dello spettacolo radiofonico nella convinzione che "l'immaginazione rimane più colpita attraverso l'udito che attraverso la vista"» («Radiocorriere», 1947, 5, p. 5).

¹⁵ A. MacLeish, *The fall of the city* cit., p. 32.

La scena è ambientata sotto un sole afoso e abbagliante, come se la folla dovesse fare i conti con delle allucinazioni collettive. In conclusione arriva la notte. O per meglio dire cala il buio, perché sono i fumi della guerra, dei villaggi bruciati, dei ponti esplosi, che oscurano il sole. Giunge la notte della libertà, con la voce piatta dell'Annunciatore che ripete: «The city has fallen...»¹⁶.

Nell'introduzione MacLeish sostiene le grandi potenzialità della poesia pensata per la radio, sostenendo che a teatro il verso è di ostacolo, perché l'artificio della poesia e il realismo fisico della scena non si armonizzano. Sarebbe anche per questa ragione che i versi sono accettati più facilmente quando la scena è ambientata in un passato remoto o quando il verso è come sfocato, e fatto intendere il più possibile simile alla prosa. Invece alla radio la poesia non è un ostacolo: «The ear accepts, accepts and believes, accepts and creates. The ear is the poet's perfect audience, his only true audience. And it is radio and only radio which can give him public access to this perfect friend»¹⁷.

3. Dopo la guerra. Poesia alla radio

Per quanto riguarda la diffusione della poesia in Italia è a partire dall'immediato dopoguerra che la radio si assume il compito di una divulgazione capillare e sistematica. Dopo le chiusure del ventennio, la radio si apre ad esperienze provenienti dai paesi stranieri. In questo clima favorevole il connubio tra poesia e radio viene celebrato sotto il segno della notte. La trasmissione più nota – di cui fino ad oggi non si trova purtroppo traccia di registrazioni – è il *Teatro dell'usignolo* (dal 1947 al 1949, poi *I notturni dell'usignolo*, dal 1949 al 1951), ideato da Leonardo Sinisgalli e Gian Domenico Giagni¹⁸. Il programma va in onda la sera tardi, dalle 23.20 alle 23.45, e l'usignolo del titolo rimanda al «canto notturno», alla «quiete magica della notte»¹⁹. Nella presentazione del 1947 Giagni si riallaccia ad altre esperienze straniere:

¹⁶ Ivi, p. 33. Il tema della guerra diventa centrale nel successivo *Air Raid*, ancora una composizione in versi pensata per la radio e andata in onda nell'ottobre del 1938 (A. MacLeish, *Air Raid. A Verse Play for Radio*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1938).

¹⁷ A. MacLeish, *The fall of the city* cit., p. X.

¹⁸ Per una ricostruzione dettagliata si veda: Maria Teresa Imbriani, «Il Teatro dell'Usignolo» (1947-1949): Sinisgalli, Giagni e la poesia alla radio, in *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, a cura di Ilaria Crotti, Enza Del Tedesco, Ricciarda Ricorda, Alberto Zava, Pisa, ETS, 2011, I, pp. 659-668.

¹⁹ S. Pugliese, *La radio e gli intellettuali*, in «Radiocorriere», 9-15 novembre 1947, 45, p. 12. Pugliese sosteneva pure che: «Occorre che la radio raggruppi questi particolari programmi, li differenzi, li indichi agli ascoltatori esigenti. È necessario cioè dar vita a un "terzo programma", che si rivolga esclusivamente agli intellettuali e a questo fine devono essere indirizzati gli intenti della Radio Italiana».

Da tempo andiamo ripetendo che la radio è una delle poche invenzioni moderne atte ad accogliere la voce dei poeti. Dylan Thomas, Louis MacNeice trascorrono i loro giorni negli studi della B.B.C., Archibald McLeisch non poche volte ha trasmesso i suoi poems dalla Radio City di New York; il poeta surrealista Robert Desnos già quindici anni fa propose a Parigi un famoso programma pubblicitario che portasse una sigla poetica. Qualche volta mi è capitato di sentire Dylan Thomas, o chi per lui, attraverso un Hallicrafters SX28. Sono stati momenti indimenticabili: il verso scandito, il ritmo musicale, la parola raccolta e offerta con venerazione²⁰.

E Sinisgalli, sempre nella presentazione, aggiunge:

Non so se è capitato a voi quel ch'è accaduto parecchie volte a me stesso, di sorprendermi, di meravigliarmi, ascoltando la voce notturna della radio. Io ho sempre avuto l'impressione precisa di inserirmi nei segreti di un altro mondo, di accogliere i messaggi di un bellissimo paese lontano. Questo strumento che tra la luce e i rumori del giorno perde i suoi attributi miracolosi, riattinge nel cuore della notte, simile a certi fiori e a certi mostri, le sue incantevoli virtù. Direi che in quel silenzio la radio diventa qualcosa come un medium, un medium cosmico che stimola non solo il nostro udito, ma sommuove la nostra coscienza nelle facoltà più indecifrabili: la memoria e il presentimento. Quella ch'è l'alba per i sensi è la notte per l'anima. Si direbbe che la stanchezza del corpo giovi a dare al nostro spirito una maggior vivacità, una effettiva acutezza. Per questo forse l'uomo rimanda a tarda sera il suo esame di coscienza. Nelle ore notturne ci è sempre riuscito più agevole parlare con noi stessi, con le persone, e intendere le parole dei poeti. I nostri libri più cari stanno lì, accanto al letto. E noi ci siamo chiesti: non potrebbe la radio periodicamente sostituirsi al libro che teniamo sul comodino? Portarci tra veglia e sonno il conforto di parole assolute, legarci, senza filo, a un cielo suggestivo, il cielo animato dalla Poesia?²¹

Ogni puntata inizia con una breve nota critica di Giagni o Sinisgalli, che introducono il testo senza eccessivi atteggiamenti professorali. Poi si passa all'ascolto della poesia a una o a due voci, intrecciate agli interventi musicali curati da Gino Modigliani: il tentativo è di ricercare uno specifico radiofonico senza avvalersi dei soliti moduli della recitazione convenzionale²². In quat-

²⁰ G. D. Giagni, *Presentazione. Il Teatro dell'usignolo, ibidem*.

²¹ Leonardo Sinisgalli, *Presentazione, ibidem*.

²² «Abbiamo raccolto queste considerazioni direttamente da Leonardo Sinisgalli, ieri sera, dopo la trasmissione di *Erodiade* di Mallarmé “Noi abbiamo fatto ascoltare Mallarmé a 150 mila persone”, dichiarava il tecnico poeta con evidente compiacimento. [...] Ora non tanto importa far ascoltare Mallarmé [...] quanto piuttosto sollecitare l'urgenza d'una cultura ampia e sostanziosa, quasi impercettibilmente penetrata nella consuetudine quotidiana di un pubblico che sinora a malapena ha digerito Dumas. [...] Invece a una certa ora della giornata, e proprio quando le preoccupazioni della giornata son venute meno per lasciar posto a qualche istante di quiete, allora nel silenzio della casa ove già qualcuno riposa, si gira la chiavetta e ci si lascia

tro anni viene trasmessa una sorta di *antologia del notturno* che comprende testi classici (dalle *Lamentazioni* di Geremia a *Il cantico dei cantici* di Salomone, le poesie di Saffo e Virgilio...), e autori moderni e contemporanei, sia italiani (*Affrica* di Giuseppe Ungaretti²³, *La signorina Felicita* di Guido Gozzano, *Passeggiate in riviera* di Eugenio Montale, *Il Notturmo* di D'Annunzio...), che stranieri (da *Eupalinos* di Paul Valéry a *La terra desolata* di Thomas Stearns Eliot, da *Esperienze americane* di Federico García Lorca a *La caduta della città* di Archibald MacLeish e poi testi di Samuel Coleridge, Edgar Allan Poe, Walt Whitman, Oscar Wilde, André Gide, Emily Dickinson, Rainer Maria Rilke...)²⁴. La serie iniziale si aprì e si chiuse con Leopardi: prima il *Dialogo di Cristoforo Colombo e Pietro Gutierrez* e in conclusione il *Dialogo di Tristano e di un amico*.

4. Memorie notturne

Oltre a un incremento delle trasmissioni culturali, oltre all'aumento produttivo di radiodrammi, nell'immediato dopoguerra fiorisce e si diffonde il genere del documentario. Grazie al nastro magnetico, che permette registrazioni più agili, anche fuori dagli studi di trasmissione, e in una certa sintonia con il neorealismo cinematografico, la radio diventa uno strumento fondamentale di conoscenza e riscoperta. Sono gli anni di inchieste importanti che portano all'attenzione generale luoghi marginali, inaccessibili e sconosciuti (come ad esempio: ospedali psichiatrici, carceri, conventi di clausura, la vita dei barboni...)²⁵. La RAI investe molte risorse, con un respiro che vuole farsi internazionale, nello spirito di un'Europa unita dopo le tragedie della guerra²⁶.

conquistare dal fascino del magico strumento. Si chiudono gli occhi e nemmeno si fa lo sforzo di pensare: la radio provvede anche a fabbricare nella nostra mente fantasia e ambienti» (G. D. Giagni, *Cronache della radio*, in «L'Osservatore romano», 16 aprile 1948, ora in M. T. Imbriani, *Sulla collina delle Muse. Gian Domenico Giagni e Sinisgalli*, in *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di Sebastiano Martelli e Franco Vitelli con la collaborazione di Giulia Dell'Aquila e Laura Pesola, Salerno, Edisud, 2012, p. 324.

²³ Sulla rilevanza filologica di questo testo si veda: T. Spignoli, «*L'Africa*» di Giuseppe Ungaretti, tra prosa, poesia e musica, in «*Bollettino '900. Electronic Journal of '900 Italian Literature*», giugno-dicembre 2012, 1-2.

²⁴ Per l'elenco completo si veda: M. T. Imbriani, *Sulla collina delle Muse. Gian Domenico Giagni e Sinisgalli*, in *Il guscio della chiocciola* cit., pp. 293-327.

²⁵ *Cento voci dall'Italia: i documentari e le inchieste di Radio Rai (1944-2011)*, a cura di Paolo Morawski e Raffaele Vincenti, Roma, RAI-ERI, 2011; Lorenzo Pavolini, *Si sente in fondo?*, Roma, Ediesse, 2013.

²⁶ La RAI è tra i fondatori delle più importanti reti radiofoniche internazionali come l'*U-ri-Université Radiophonique Internationale*, associazione delle radio culturali nata sotto l'egida dell'Unesco (1949) e come l'*UER-Union Européenne de radiodiffusion* (l'internazionale dei Servizi Pubblici Radiofonici europei).

Tra il 1953 e il 1955 i documentaristi superano i confini nazionali e portano i microfoni fin nelle più remote località del Brasile, delle Canarie, della Turchia, oltre che della Germania e della Grecia. Ed è la Grecia il luogo raccontato da Giovan Battista Angioletti e Sergio Zavoli, con i commenti musicali di Mario Labroca, in *Notturmo a Cnosso*, vincitore nel 1953 del Prix Italia²⁷, sezione documentario, appena istituita. In questo caso la notte perde le tinte forti della paura per accogliere le sfumature del sottovoce che son proprie della riflessione e dello scavo. Il microfono si trasforma perciò da amplificatore di messaggi a strumento intimo di conoscenza. È un momento di passaggio significativo per la produzione radiofonica, perché le atmosfere, i suoni, i rumori cominciano a essere trattati in termini più strettamente musicali. In *Apocalittici e integrati* Umberto Eco individua proprio nella radio l'origine di una nuova sensibilità acustica:

In un certo senso si deve alla pratica radiofonica se il rumore è entrato a far parte della musica contemporanea e se il rossiniano battito degli archetti sul leggio non è rimasto una invenzione priva di conseguenze. Le creazioni originali presentate nelle varie stagioni del Premio Italia hanno dimostrato la possibilità di un'arte radiofonica, una musica che annovera a pieno diritto, tra le sue manifestazioni, anche i lunghi silenzi e i rumori appena accennati di un'opera come *Notturmo a Cnosso* di Angioletti e Zavoli²⁸.

Il documentario è costruito come il viaggio dei due autori prima traghettati alla minoica Cnosso, poi guidati da un pastorello di Creta, Manoli, nelle rovine della reggia di Minosse. Nel cuore della notte, il ragazzino, seduto sul trono, ascolta il racconto del Minotauro, di Arianna e di Teseo, poi, in un continuo sprofondamento, i versi dell'*Iliade*. È il canto dell'assiolo ad annunciare il nuovo giorno e forse a far sorgere una speranza per un occidente non dimentico delle proprie origini.

Riscoprire i classici, «giungere il più lontano possibile nel tempo, affrontare miti inconsueti»²⁹ è l'obiettivo anche dell'«uomo della notte» Piero Bigongiari, pure lui compagno di viaggio di Angioletti e Zavoli, per incarico della RAI, e autore di dieci puntate radiofoniche della serie *Le origini della civiltà mediterranea*, e del volume *Testimone in Grecia*³⁰, firmato con Angioletti, che raccoglie i testi della trasmissione. Vale a questo proposito aprire una parentesi e ricordare che Bigongiari, vent'anni dopo, cioè a metà degli anni Settanta parteciperà a quin-

²⁷ *Prix Italia. Premio Italia e la sperimentazione radiofonica*, a cura di A. I. De Benedictis e Maria Maddalena Novati, Roma, RAI Trade, 2012.

²⁸ U. Eco, *Apocalittici e integrati* cit., p. 318.

²⁹ Giovan Battista Angioletti, Piero Bigongiari, *Testimone in Grecia*, Torino, Edizione Radio Italiana, 1954, p. 9.

³⁰ Riccardo Donati, *Tra le dune d'Egitto e la proda di Versilia. Piero Bigongiari in viaggio*, in «Italiès», 2014, 17-18, pp. 331-349.

dici puntate della trasmissione *L'uomo della notte*³¹, in onda alle 23, per un'ora, sul secondo canale a introduzione del *Notturmo italiano*. Uno spazio inedito, affidato a un giornalista o scrittore, a volte poeta, che è libero di raccontare e raccontarsi, di far così compagnia ai tanti ascoltatori notturni: camionisti, guardiani, insonni etc. A metà degli anni Settanta anche la RAI avverte i radicali cambiamenti della comunicazione e le istanze giovanili, che stanno prendendo forme nuove proprio tramite il mezzo radiofonico e la diffusione imminente delle radio libere. Il tempo notturno diventa perciò un momento anche di leggera sperimentazione, un margine di libertà e divagazione. La radio notturna si spoglia delle vesti più paludate per indossare i panni amicali di una gradevole compagnia, cercando un rapporto confidenziale con il pubblico. I poeti e gli scrittori non sono più invitati a leggere testi scritti secondo i prontuari della RAI o le *Norme per la redazione di un testo radiofonico* di Gadda³², al contrario si chiede naturalezza e spontaneità. La voce del poeta allora improvvisa, parla a braccio, utilizza solo appunti³³. Purtroppo né all'archivio Bigongiari³⁴ né alla RAI c'è traccia di registrazioni³⁵. È però lo stesso Bigongiari che, altri vent'anni dopo, il 29 settembre 1997, pochi giorni prima della sua scomparsa, in *Poesia su poesia. Autoritratto di Piero Bigongiari*³⁶, trasmissione in dieci puntate di pochi minuti

³¹ Ideato da Nanà Melis e Giovanni Gigliozzi, il programma andava in diretta con la regia di Gilberto Visentin. Un ringraziamento a Enza Biagini per avermi informato per prima sulla partecipazione di Bigongiari a *L'uomo della notte*.

³² Carlo Emilio Gadda, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, a cura di Mariarosaria Bricchi, Milano, Adelphi, 2018.

³³ «Altri ancora hanno addirittura "creato" qualcosa durante la trasmissione. [...] È stato anche il caso di Alfonso Gatto che una sera aprì il programma commentando un arido bollettino del mare e trasformandolo subito in poesia; ancora Gatto, ispirandosi al titolo della trasmissione ha composto *La ballata dell'uomo della notte*» (Maurizio Adriani, «L'uomo della notte» [...] compie un anno, in «Radiocorriere», 10-16 marzo 1975, 11, pp. 23-25).

³⁴ A questo proposito un personale ringraziamento va a Paolo Fabrizio Iacuzzi per la consulenza sul Fondo Bigongiari presso la Biblioteca San Giorgio di Pistoia.

³⁵ Alcune informazioni si evincono anche dalla lettera del 4 novembre 1975 (due giorni dopo la morte di Pier Paolo Pasolini) di Mladen Machiedo e Visnja inviata a Piero Bigongiari: «Caro prof. Bigongiari, / pochi minuti fa, abbiamo sentito alla radio il suo "buona notte" (dall'uomo della notte) dopo aver seguito la trasmissione, emozionati d'averLa tanto vicina e pensando con dolore e affetto al comune amico Pier Paolo. [...] Poiché un quarto di nastro montaliano nel magnetofono era rimasto intatto, abbiamo registrato stasera quasi tutto quanto ha detto Lei ed anche la poesia recitata da Pasolini. Gliene siamo tanto tanto grati» (*Incontrando B. lungo il nastro di Moebius: dialoghi con Piero Bigongiari*, a cura di Carlo Pirozzi, Roma, Bulzoni, 2007, p. 157). Le puntate invece di Ruggero Jacobbi (dal 3 al 19 dicembre 1975), altro «uomo della notte», furono registrate con un apparecchio privato dalla moglie Mara, per questo oggi sono disponibili. La trascrizione, con un ricco commento, si trova in *Ruggero Jacobbi alla radio. Quattro trasmissioni, tre conferenze e un inventario audiofonico*, a cura di Eleonora Pancani, Firenze, Firenze University Press, 2007.

³⁶ *Poesia su poesia. Autoritratto di Piero Bigongiari*, a cura di Emma Caggiano, programma in dieci puntate (ognuna delle quali della durata di circa sei minuti), in onda su Radio Tre RAI, a partire dal 23 settembre 1997, sempre alle ore 20.

l'una – queste sì ascoltabili alle Teche RAI³⁷ – ricorda un aneddoto dell' *Uomo della notte*, che riallaccia i fili del tempo.

Paul Éluard, subito dopo la guerra venne a Firenze e fu molto onorato dagli operai della Galileo e dai giovani poeti fiorentini, che conoscevano questo giovane poeta rivoluzionario. Mi ricordo una grande cena che fu offerta dalla Galileo a questo poeta che in Francia era considerato il maestro della nuova poesia. Anche per la sua attività politica e rivoluzionaria era riconosciuto e conosciuto più degli altri... A quella cena c'era una stupenda ragazza romana. Firenze era immersa nelle sue rovine, c'era una continua polvere rossastra, vivevamo nella sensazione di aver perduto qualcosa di irrecuperabile e in mezzo a quelle rovine stava nascendo una speranza...

Quella sera c'era questa ragazza bellissima, seduta tra me ed Éluard. A un certo punto questa ragazza dice: perché non mi dedicate qualche verso? Éluard le dedicò un acrostico. Poi dette il foglio a me e io le scrissi altri versi sempre come acrostico. Perché vi racconto questo? Qualche anno dopo parlando alla radio, facevo una trasmissione in quindici puntate, intitolata *L'uomo della notte*, a un certo momento mi venne in mente di raccontare questa storia e di rivolgermi alla misteriosa fanciulla, se mi ascoltava. E, se aveva conservato questo foglio, me ne desse la fotocopia che io l'avrei letta al microfono. Devo dire che il giorno dopo mi arriva la telefonata di questa giovane bellissima. Mi disse che si era poi sposata, e non voleva più farsi vedere da me, perché era ingrassata e invecchiata: «Voglio che lei conservi un ricordo di me così straordinario». Così riebbi questi versi e li pubblicai su una rivista che facevo, «Paradigma»³⁸ e li lessi anche alla radio³⁹.

5. «Ritratto di città» di Luciano Berio e Bruno Maderna

Un anno dopo la messa in onda di *Notturmo a Cnosso*, viene realizzata un'altra opera particolarmente significativa per la sua carica sperimentale e perché della notte offre ancora un'altra declinazione, questa volta in stretta connessione alla dimensione musicale: *Ritratto di città* di Luciano Berio e Bruno Maderna⁴⁰, primo saggio delle potenzialità espressive dei nuovi mezzi elettroacustici, realizzato in collaborazione all'etnomusicologo Roberto Leydi, con lo scopo preciso di con-

³⁷ Per la disponibilità alla consultazione ringrazio le Teche RAI di Firenze e in particolare la responsabile Angela Motta.

³⁸ Piero Bigongiari, *Una poesia inedita di Éluard e un episodio sconosciuto della visita di Éluard a Firenze*, in «Paradigma», gennaio 1977, 1, pp. 389-393.

³⁹ *Poesia su poesia. Autoritratto di Piero Bigongiari*, puntata andata in onda il 29 settembre 1997.

⁴⁰ *Ritratto di città*, testo di Roberto Leydi, commento sonoro di Luciano Berio e Bruno Maderna, le voci di Nando Gazzolo e Ottavio Fanfani, Milano 1954.

vincere la dirigenza della RAI a portare avanti l'idea dello Studio di Fonologia.

Circa trent'anni dopo la composizione futurista per intonarumori *Risveglio di una città* di Luigi Russolo (1927), Milano torna protagonista nella composizione di Berio e Maderna. All'esaltazione chiassosa della modernità, alla spirale dei rumori delle macchine, musicalmente ritenuti autosufficienti, si sostituisce adesso una varietà di suoni che accoglie anche atmosfere cupe e notturne e un testo poetico che guida l'ascoltatore nelle strade e nelle periferie della città, con caratteristiche da documentario. Ma si tratta di un documentario lirico, nel quale i suoni reali vengono intrecciati alle frequenze prodotte da un generatore: parola e musica dialogano assieme cercando di elaborare un vero e proprio «linguaggio radiofonico», avvalendosi di un sistema fitto di relazioni e connessioni, di analogie e sinestesie. La voce narrante indica all'ascoltatore la mèta iniziale del viaggio sonoro che sta per compiere:

È molto difficile spiegare come succeda e perché succeda, è anche difficile sorprenderlo, scoprirlo. Parlo naturalmente di quel minuto, o di quell'ora, o di quel secondo, non importa, in cui ad ogni nuovo risveglio di mattino, la città si trova tutta, improvvisamente e con sorpresa coperta dal silenzio.

Andare alla ricerca del momento di silenzio vuol dire sorprendere la città quando risuona «l'eco fantasma di una remota campana», seguire un tragitto strano tra i tigli e gli ippocastani, nelle officine piene di nafta e nei corridoi di uffici abbandonati. È il momento di passaggio quando si conclude la notte, ma ancora non è iniziato il mattino. Il silenzio entra nella nebbia e si impadronisce della città inconsapevole. Con questo preambolo si introduce l'ascoltatore al ritmo della giornata frenetica che si apre con il suono di un treno, di tram, di campanelli, di uomini che fanno i conti, macchine che passano. Quando la giornata giunge ormai al termine, verso la conclusione dell'opera, si entra nello spazio vero e proprio della notte, che adesso ha connotazioni tenebrose ed evocative. Il luogo scelto per raccontare la notte della città è la stazione ferroviaria. Tipico spazio del radiodramma degli anni Trenta, emblema del brulichio quotidiano, degli incontri fortuiti, di una certa vitalità adesso però viene declinato in una dimensione quasi metafisica ed esistenziale. La stazione è il luogo di passaggio, che di notte appare come rifugio per fantasmi e vagabondi, in attesa di treni che forse non arriveranno mai. Nelle tetre sale d'aspetto ormai deserte sono «gli specchi polverosi» ad aguzzare la vista nello sforzo di vedere, «di avere qualcosa da vedere».

Sul versante strettamente musicale, in scia a *Ritratto di città*, Bruno Maderna continuerà a indagare la notte, realizzando nel 1955, come prima opera dello Studio di Fonologia, *Notturmo*, un brano di tre minuti e mezzo, composto esclusivamente da rumore bianco cioè la somma di tutte le frequenze possibili, prodotte simultaneamente, filtrato in diverse ampiezze. Pare che Maderna lo avesse intitolato così, per alludere scherzosamente alle molte notti occorse per la sua realizzazione.

6. «*Under Milk Wood*» di Dylan Thomas

Per l'unità di tempo (le ventiquattrore di una giornata), per l'unità di spazio (la scelta di una città), e per l'andamento poetico, *Ritratto di città* di Berio e Maderna prende qualche ispirazione dall'opera vincitrice del Prix Italia del 1954 (svoltosi a Firenze), di pochi mesi precedenti, e forse la più rappresentativa del rapporto che lega il notturno alla radio: *Under Milk Wood* di Dylan Thomas. Il primo contatto di Thomas con la radio risale al dicembre del 1932, quando partecipa a una competizione promossa dalla BBC. Su circa undicimila poesie che giungono in redazione, la sua viene selezionata tra le prime trenta. Comincia così un rapporto intenso con la radio inglese che dura fino alla morte, nel novembre del 1953, e che ha in *Under Milk Wood* l'opera più compiuta⁴¹. A partire dagli anni Quaranta la collaborazione con la BBC diventa molto intensa. Thomas è impegnato in letture di poesie, conversazioni radiofoniche e anche in qualche parte da attore, grazie pure alla sua «voce d'organo», come ha scritto un altro poeta protagonista della produzione radiofonica inglese di quegli anni Louis MacNeice⁴². Geoffrey Bridson, Dylan Thomas e Louis MacNeice sono in effetti tre voci poetiche della BBC che, già a partire dal 1947, si recano più volte in Italia. Bridson prova a raccontare l'Italia del dopoguerra realizzando un radiodocumentario nella serie *Finestre sull'Europa*, MacNeice invece costruisce un programma patchwork, *Ritratto di Roma*, una specie di mosaico senz'ordine, con una sessantina di personaggi storici o attuali, rappresentativi della storia italiana⁴³. L'anno precedente (1946) MacNeice ha ottenuto un notevole successo con l'opera in versi pensata per la radio *The Dark Tower*, ispirata al poema *Childe Roland alla Torre Nera* di Robert Browning, con la musica di Benjamin Britten⁴⁴. E nella sua opera poetica non di rado la notte appare nella sua componente acustica, come in *Lorecchio*:

Ci sono molti suoni che non sono né musica né voce,
 ci sono molti visitatori in maschera o in occhiali neri
 che salgono la scala a chiocciola dell'orecchio.
 Non è nostra la scelta degli ospiti. Oltre la siepe
 Della notte loro attendono di spiccare il balzo.
 Un treno passa, il primo granellino sonoro
 Di una frana di oscurità⁴⁵.

⁴¹ F. Dellarosa, *Drama on the air: introduzione al radiodramma inglese* cit., pp. 42-68.

⁴² L. MacNeice, *Selected Literary Criticism*, Oxford, A. Heuser, Clarendon Press, pp. 184-196.

⁴³ Riccardo Aragno, *Due programmi sull'Italia alla BBC*, in «Radiocorriere», 7-13 settembre 1947, 36, p. 24.

⁴⁴ La notte assume qui le tinte cupe di una ricerca metafisica e misteriosa. Per giungere alla Torre Nera il cavaliere deve attraversare pianure desolate con animali moribondi e vegetazione decomposta.

⁴⁵ L. MacNeice, *Poesie 1939-1940*, in *Poesie*, trad. Francesca Romana Paci, Milano, Mondadori, 1974, pp. 131-132.

Dylan Thomas arriva in Italia immediatamente finita la guerra. Bigongiari, suo futuro traduttore e critico, così lo ricorda nella puntata del 30 settembre 1997 di *Poesia su poesia. Autoritratto di Piero Bigongiari*: «È un poeta [...] con cui diventammo amici, ci vedevamo ogni sera o al caffè delle Giubbe Rosse o ci veniva a trovare a casa. Io mi ricordo una serata trascorsa in casa mia in cui fece lettura dei suoi testi, era uno splendido lettore devo dire, e in Inghilterra tra l'altro veniva adoperato come lettore alla BBC»⁴⁶.

Il nucleo tematico di *Under Milk Wood* risale alla fine degli Trenta, come ricorda l'amico Richard Hughes, e l'intenzione originaria era di seguire lo schema temporale di una giornata intera «una sorte di *Ulisse* gallese». L'opera radiofonica è quasi una fotografia sonora della città dal nome inventato di Llareggub, realizzata attraverso la voce degli abitanti. La forma corale del *feature* è resa possibile anche da più voci narranti che fungono da raccordo, senza tuttavia sciogliersi in successioni narrative o proporre concatenazioni di causa-effetto. Al contrario s'innesta un modello particolare di ricezione, basata soprattutto sull'immersione sonora dell'ascoltatore: è nella sua mente che viene allestito il palcoscenico, dove prendono vita le decine di personaggi evocati da Thomas, e dove possono convivere senza trauma i vivi e i morti. Anche per questa caratteristica MacNeice ha accostato l'opera alla *Spoon River Anthology* di Edgard Lee Masters. Le parole creano lo spazio scenico e le voci funzionano come inquadrature per offrire dei primi piani sull'intimità della vita quotidiana, sui segreti e le paure. Ogni voce è portatrice di un punto di vista e allo stesso tempo di un luogo specifico (la camera, la casa, la bottega, la barca dei pescatori...). Mentre il tempo è sostanzialmente assunto dalla prima voce narrante, che come un orologio scandisce il trascorrere delle ore.

Alla notte segue la mattina, poi il pigro pomeriggio e di nuovo la notte, secondo una cornice cronologica, questa sì, ferrea. Llareggub è immersa in una distorsione espressionistica, dove assistiamo a una devianza e a un'inversione

⁴⁶ Anche in questo caso vale la pena ricordare un aneddoto raccontato alla radio sempre da Piero Bigongiari nella trasmissione *Poesia su poesia. Autoritratto di Piero Bigongiari* nella settimana puntata, in onda il 30 settembre 1997. Bigongiari ricorda Dylan Thomas: «[...] Dylan Thomas era nato in Galles, era gallese. Oggi insieme a Eliot è forse considerato il più grande poeta di lingua inglese del nostro secolo. Era però un giovane, diciamo così... non seguiva le regole del quieto vivere. Amava bere, amava, come si potrebbe dire, uscire da stesso e anche in quei giorni e quei mesi dette esempi di sé abbastanza straordinari così ad esempio posso raccontarvi che una sera fu invitato a cena da Montale e io e un'amica eravamo andati a fare un viaggio nelle colline fiorentine con la moglie di Dylan Thomas che si chiamava Caitlin. Insomma arrivammo all'albergo che era in Piazza D'Azeglio a Firenze. È lì trovammo Dylan Thomas che era già... non posso dire ubriaco, ma con quell'allegria che confinava con l'ubriachezza, aveva il solito fiasco di Chianti sul comodino accanto a letto e cominciò dire che non voleva più andare da Montale e che preferiva stare con noi. Cercammo di convincerlo e siccome doveva venire a prenderlo Luigi Bertini uno che, conoscendo abbastanza bene l'inglese, lo aveva introdotto in Italia, dopo Montale. Thomas decise di fare una specie di burla. Si nascose nell'armadio con un cappello da cowboy in testa e con il Chianti in mano. Noi dovevamo dire a questo amico che era sparito, finché non appariva lui come un bacco trionfante. E così fu».

dalla normalità dei comportamenti, non priva di effetti comici. Una certa forma impressionistica, una struttura naturalistica tradizionale viene così dall'interno ribaltata, sia per i tratti immaginifici sia per un'aggettivazione ossimorica.

La forza poetica di Thomas costruisce una ricca matassa sonora che può essere dipanata dall'ascoltatore tramite memoria ed esperienza. Le voci narranti, per favorire un processo di visualizzazione, in alcuni momenti utilizzano la seconda persona, in una sorta di responsabilizzazione del potere creativo non tanto dell'autore, quanto dell'ascoltatore: responsabilità di percepire e comprendere i fili delle analogie, di ricomporre il quadro, di dare rilievi e profondità.

Voi soltanto potete udire le case che dormono sulle strade nella notte bendata, nera, silenziosa e salina, pigra, profonda. Voi soltanto potete vedere, nelle camere cieche, i pettini e le sottane sulle sedie, le brocche e i catini, i bicchieri con le dentiere dentro [...]. Voi soltanto potete udire e vedere, dietro gli occhi dei dormienti, i moti e i paesi e i labirinti e i colori e gli sgomenti e gli arcobaleni e le melodie e i desideri e il volo e la caduta e la disperazione e i mari in tempesta dei loro sogni⁴⁷.

Udire l'invisibile e ascoltare il tempo introducono due dimensioni più precisamente appartenenti all'universo onirico. È nel sogno che il tempo può dilatarsi, frammentarsi e giustapporsi. Ed è nel sogno che la realtà visibile può venir piegata dall'invisibile. Osserva MacNeice che è tipica del linguaggio radiofonico la capacità di muoversi rapidamente «quasi con la stessa rapidità dei sogni: ecco perché, viceversa, una tecnica onirica è adatta al mezzo»⁴⁸.

La notte è così la protagonista di uno degli incipit più celebri della letteratura inglese novecentesca.

Per cominciare dal principio. È notte, notte senza luna nella cittadina senza stelle e nera come la Bibbia, silenziose le strade acciottolate, e il bosco gibboso degli amanti e dei conigli arranca invisibile verso il mare nero come le sorbe, pigro, nero, nero come il corvo, ballonzolante di barche da pesca. Le case sono cieche come talpe [...]. Il tempo passa. Ascoltate. Il tempo passa⁴⁹.

⁴⁷ Dylan Thomas, *Sotto il bosco di latte. Dramma per voci*, Parma, Ugo Guanda, 1992, p. 19.

⁴⁸ L. MacNeice, *The Mad Islands and The Administrator*, London, Faber & Faber, 1964, p. 8.

⁴⁹ D. Thomas, *Sotto il bosco di latte. Dramma per voci* cit., p. 17.

ALLA RICERCA DELLO SPECIFICO RADIOFONICO:
ANTONIO SANTONI RUGIU E IL DOPOGUERRA ITALIANO¹

1. *I «bambini della radio»*

Per comprendere l'importante ruolo di Santoni Rugiu nella storia del radiodramma italiano del dopoguerra è bene cominciare con un'immagine del critico Enrico Rocca all'inizio del suo studio *Panorama dell'arte radiofonica*, uscito nel 1938². Rocca sostiene che la situazione della radio negli anni Trenta è comparabile a quella di un gruppo variegato di passeggeri che, scampato a un naufragio, approda a un'isola sconosciuta e abitata da un popolo di strane costumanze, ma di perfetta civiltà. I gentiluomini imbarcati in prima classe, pur con ironia e sufficienza, sono costretti ad adattarsi ai nuovi usi. I commercianti della seconda classe ridono a crepapelle e, considerando la loro banale provincia centro del mondo, non fanno che accentuare le loro cattive abitudini. Meno presuntuosi i viaggiatori di terza classe che, abituati ad adattarsi, sono quelli che si trovano meglio. Però si sentono appartenenti all'isola a tutti gli effetti solo i bambini molto piccoli che, cresciuti nel nuovo mondo, lo considerano l'unico possibile. In altre parole Rocca ritiene che gli austeri gentiluomini – le opere e gli autori classici – si adattino per quanto possono alla radio, conservando la forza della tradizione. I viaggiatori cafoni sono gli autori di commedie che, ignari del mezzo, continuano a inserire nel copione didascalie del tipo: «In fondo una porta, a destra una finestra, tra la porta e la finestra...», incuranti dell'invisibile radiofonico. I «bambini» sono due generi completamente nuovi, la radiocronaca e il radiodramma, che possono essere sviluppati solo da autori cresciuti in un clima auditivo completamente differente e che perciò si trovano perfettamente a loro agio alle prese con il mezzo radiofonico. Santoni Rugiu è uno di questi

¹ Il saggio, rivisto e ampliato, è stato elaborato in occasione del convegno organizzato in ricordo di Antonio Santoni Rugiu e pubblicato nei successivi atti: «*Ma secondo lei ha senso il radiodramma oggi?*». *Alla ricerca di una forma radiofonica: Antonio Santoni Rugiu e il radiodramma nel dopoguerra italiano*, in *Educazione, laicità e democrazia. Tra le pagine di Antonio Santoni Rugiu*, Milano, Franco Angeli, 2013. Ringrazio Carmen Betti per l'invito che mi ha rivolto.

² E. Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica* cit.

“bambini” che, avvicinandosi alla radio alla fine degli anni Trenta, diventa prolifico autore nell'immediato dopoguerra.

L'incontro con la radio arriva molto presto. Santoni Rugiu è studente di filosofia all'università di Roma, iscritto con una borsa di studio. In quella sede ha l'occasione di partecipare a un seminario sulla radio condotto da Rudolf Arnheim. Lo studioso tedesco, scappato dalla Germania per le leggi razziali, si è trasferito da poco a Roma (dove rimarrà fino al 1938) e, oltre che di cinema, si occupa intensamente di radio, pubblicando in italiano *La radio cerca la sua forma*³, a lungo il più importante studio sull'arte radiofonica. Arnheim colpisce per essere «persona molto viva, con grande spirito critico»⁴. E per Santoni Rugiu è un incontro determinante, perché gli serve a mettere a fuoco alcune caratteristiche dell'arte radiofonica, la cosiddetta «specificità» della radio, di cui, nel dopoguerra, diventerà un forte sostenitore.

Lo scarto teorico appare semplice, in realtà ha numerose implicazioni e pure molteplici resistenze. In Italia vi è una lacuna sia nell'ambito teorico sia nella realizzazione pratica, che viene in parte colmata dal contributo prezioso di Arnheim, ferreo sostenitore dell'arte radiofonica: «La sua essenza consiste nel fatto di servirsi solo dell'udito come mezzo per offrire una rappresentazione compiuta. Questa compiutezza non deve essere intesa nel senso esteriore di completezza naturalistica, ma come rappresentazione compiuta di un processo, di un ragionamento o di una creazione». Arnheim sostiene che il radiodramma, l'opera nata appositamente per la radio, va considerato un'arte specifica a tutti gli effetti, quindi il mondo dell'udibile va affrontato come un linguaggio, con un suo proprio alfabeto composto di parole, suoni, rumori: quello che deve fare la radio è realizzare «un'immagine acustica del mondo».

2. *La ricostruzione*

Tra il 1944/45 mi trovavo in Sardegna per ragioni militari. Iniziai a lavorare a Radio Sardegna che era nata come sviluppo della PWB americana (Psychological Warfare Branch). Dopo la cessazione dell'EIAR fascista le stazioni passarono ai nuovi gestori della RAI che mandarono a Cagliari un giovane fiorentino, Amerigo Gomez, segnalatosi per avere avuto il coraggio di registrare su filo alcuni momenti della resistenza e dei combattimenti per la liberazione di Firenze nell'agosto del 1944. Gomez radunò intorno a sé molti giovani, tra cui me, che ero stato inviato nella terra natale, insieme a tutti gli ufficiali di origine sarda e poi congedato. Agli inizi pensavamo che il monopolio dell'informazione fosse

³ R. Arnheim, *La radio cerca la sua forma* cit.

⁴ Come ricorda lo stesso Santoni Rugiu, nell'intervista che ho avuto modo di fargli nel marzo del 2011.

cosa ormai da archiviare, insieme a vent'anni di fascismo e che l'arrivo della democrazia potesse facilitare l'idea di una radio autonoma. Eravamo molto ingenui. Il comandante del PWB, conosciute le nostre intenzioni, ci chiamò a rapporto e, pur rendendosi conto che eravamo cani sciolti e non al soldo dei comunisti, ci tenne una notte in cella in via precauzionale. Capimmo alla svelta che gli americani, prima ancora della RAI, non avrebbero mai consentito una radio autonoma, per timore che finisse ai social-comunisti⁵.

A Cagliari Santoni Rugiu comincia a collaborare alla radio insieme a un gruppetto di persone che saranno molto importanti nel successivo sviluppo della radiofonìa italiana: l'avvocato e giornalista Armando Rossini, che più tardi verrà nominato direttore generale della RAI, Jader Jacobelli, che diventerà per molti anni direttore del «Radiocorriere», e il già citato Amerigo Gomez, a cui passa la direzione della radio (e che organizzò una trasmissione musicale con Fred Buscaglione, militare distaccato in Sardegna). Poi ci sono ancora Carlo Sequi, Walter Vannini e il regista Lino Garau.

La produzione di radiodrammi, dopo l'interruzione pressoché totale del 1944, riprende con ritmo crescente. Nel biennio 1945/1946 viene mandata in onda una ventina di nuove opere e già l'anno seguente la produzione raddoppia. Il clima di rinascita e di ricostruzione che investe l'Italia all'indomani della fine della guerra riguarda anche il mondo radiofonico. Il ritorno alla normalità e il desiderio di riprendere fiato, dopo le angosce e le disperazioni della guerra, si manifestano anche nell'investimento cospicuo per la realizzazione di radiodrammi. Sono questi gli anni d'oro della radio, fucina di idee e di novità; anni durante i quali Santoni Rugiu collabora alla radio con grande impegno.

La ripresa nella produzione procede in parallelo alla riorganizzazione dei palinsesti e alla formazione di nuove redazioni giornalistiche. Il radiodramma è entrato ormai nell'immaginario collettivo ed è considerato un elemento fondamentale alla buona riuscita della programmazione. Come già avvenuto negli anni Trenta, molti quotidiani e riviste teatrali si dotano di un critico specializzato e pubblicano regolarmente recensioni e interventi su questioni radiofoniche. La maggiore novità è la creazione di alcune riviste specializzate che si occupano solo di radio. Le tre pubblicazioni più importanti, che affrontano in modo specifico il radiodramma con assiduità e passione, sono: «Repertorio», «Radiodramma» e «Radio Quadrante». Tra il 1949 e il 1952 il radiodramma italiano ha così tre riviste (oltre a un altro paio dalla vita brevissima) che seguono da vicino la produzione nazionale e straniera recensendo, criticando, sollevando questioni e ricostruendo il passato recente della radio. Santoni Rugiu collabora con tutte queste riviste, ma in particolare è il critico radiofonico di «Teatro Scenario» e lavora nella redazione di «Radio Quadrante».

⁵ Antonio Santoni Rugiu, *Da Radio Sardegna al radiodramma*, in «Quaderni di comunicazione», 2, 2003.

Le riviste funzionano da incroci fecondi, in cui s'intrecciano e si condividono esperienze e si inventano nuovi progetti. Uno di questi è l'istituzione da parte di «Repertorio» del Premio Radioteatrale Stresa. Il premio è una forma facile e veloce per stimolare una nuova produzione artistica. Il Premio offre l'occasione anche per organizzare un convegno nazionale tra autori drammatici, radioautori e registi della radio. Tra i relatori ci sono Ugo Betti, Diego Fabbri, Enzo Ferrieri, Adriano Magli, Cita e Suzanne Malard, Gian Francesco Luzi, Gino Pugnetti, Armando Scattarelli e Antonio Santoni Rugiu. La realizzazione del Premio Radioteatrale Stresa va ad affiancare il più importante premio internazionale, Prix Italia, ideato appena un anno prima e promosso direttamente dalla RAI⁶. Alla base di questo premio c'è il desiderio di coinvolgere le maggiori radio europee, trovare un modo, tramite la collaborazione radiofonica, di lanciare un segnale di pace a un'Europa uscita divisa e in ginocchio dagli anni della guerra. A Capri, nel settembre del 1948, si invitano i dirigenti delle varie organizzazioni europee per progettare un premio radiofonico annuale che garantisca ai vincitori un compenso in denaro sostanzioso e la possibilità di replicare l'opera premiata da tutte le stazioni europee. La prima edizione si svolge nel settembre del 1949 a Venezia e il premio viene attribuito a *Federico generale* di Jacques Constant con la musica di Claude Arrieu, un'opera pacifista di forte valore politico alla fine degli anni Quaranta. Radiodramma che viene stroncato da Santoni Rugiu: «la sua lunga esperienza di sceneggiatore cinematografico gli ha conferito una grande facilità di stesura ma anche una superficialità espressiva che il cinema può nascondere ma la radio mette in evidenza. [...] Il lavoro non è certo scadente ma indeciso negli intenti e poco stringente nella stesura: a metà strada rimane la satira al militarismo e non oltre avanza la umanità dei personaggi, troppo caratterizzati»⁷.

3. *La nuova generazione*

Quando nel dopoguerra ho iniziato a occuparmi di radiodramma, era ancora attiva la generazione precedente, più anziana di noi e con una certa esperienza. Tra questi mi ricordo Alberto Casella che aveva scritto molti anni prima il testo teatrale *La morte in vacanza* raccogliendo un successo internazionale. Aveva scritto

⁶ Sempre in alternativa, e anche in contrapposizione, al più importante premio nazionale, il Sindacato Nazionale Autori Radiofonici, che ha il compito della tutela artistica, giuridica ed economica della categoria, indice nel 1950 il Premio Nazionale Radiodrammatico. L'idea è quella stimolare e appoggiare i propri iscritti: una commissione, e a seguire il pubblico degli ascoltatori, seleziona i cinque radiodrammi vincitori. Si tratta di un concorso che si basa direttamente sull'ascolto delle opere e non sulla visione dei copioni (F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico* cit., p. 65).

⁷ «Radioquadrante», aprile 1950, 1, pp. 32-33.

molte cose anche per la radio, ma soprattutto era regista radiofonico. A differenza di quella generazione eravamo più fermi sul fatto che per la radio ci volevano testi nuovi, concepiti e pensati secondo canoni differenti da quelli teatrali e che anche gli adattamenti andavano intesi come vere e proprie invenzioni⁸.

Alcuni dei protagonisti di quella generazione vengono ricordati da Santoni Ruggiu, a distanza di circa sessant'anni, come fautori del rinnovamento dell'arte radiofonica.

Eravamo un gruppo di giovani che si incontravano molto spesso. Tra riunioni e cene eravamo sempre a parlare della «tipicità» dello stile radiofonico, della lingua da utilizzare, che fosse chiara e comprensibile, ma che potesse avere anche un valore poetico, e non so quanto ci siamo riusciti. Tra i più vivaci mi ricordo Alberto Perrini, molto abile nei contatti umani. Aveva delle idee imprenditoriali e con lui fondai il Sindacato Nazionale degli Autori Radiofonici, perché la RAI desse dei compensi più decenti. Chi lavorava alla radio all'epoca non riusciva a campare. Facemmo il sindacato proprio per questo, per cercare di guadagnare qualcosa. Ci davano quattro soldi, se non ricordo male, circa 15.000 lire. Chi stava in famiglia magari poteva comprarsi qualcosa, ma per chi aveva dei figli, era impossibile campare. Cercammo di portare il compenso a 30.000 lire⁹.

Importante la presenza di un fiorentino, Jacopo Treves, «un critico molto intelligente e di grande cultura, regista radiofonico alle dipendenze di Radio Firenze», che elabora il *Manifesto della radio-poesia*, proponendo così una «manifestazione», un vero e proprio programma, in cui si trasmettono al pubblico italiano le opere più significative della radiodrammaturgia internazionale. Tra i registi Santoni Ruggiu ricorda anche «Gian Domenico Giagni, che purtroppo è morto piuttosto giovane, per un infarto, se non ricordo male», coautore di uno dei radiodrammi più belli di quegli anni con Vasco Pratolini, *La domenica della buona gente*. In quel gruppo c'era anche Gian Francesco Luzi, «marchigiano, pieno di idee, ma molto confusionario». Ricorda anche Anna Luisa Meneghini, «compagna di Alberto Perrini, con cui fonda il Sindacato Nazionale; aveva una sorella con una voce deliziosa, Norma Meneghini, che recitava spesso anche nei radiodrammi». Tra gli autori teatrali «a noi vicini c'era pure Cesare Vico Lodovici, una persona intelligente e anche spregiudicata, un autore teatrale allora di molto successo».

Per noi fu molto importante l'arrivo in Italia di alcuni autori stranieri. Fummo come risvegliati da alcuni radiodrammi tradotti in Italia. Gli autori che consideravamo allora più significativi erano l'americano Norman Corwin e l'inglese Tyrone

⁸ Intervista a Santoni Ruggiu, marzo 2011.

⁹ Santoni Ruggiu fu molto sensibile alle questioni legate al lavoro e nel 1947 è stato tra i fondatori del Sindacato nazionale autori radiofonici e televisivi, di cui fu anche membro del consiglio direttivo. *Santoni Ruggiu, Antonio*, in *Enciclopedia della radio* cit., p. 771.

Guthrie (in particolare ricordo *Matrimonial News*). A dire il vero, secondo me gli originali erano anche un po' noiosi, ma noi li avevamo riadattati per renderli più gradevoli all'ascolto. Era comunque materiale completamente nuovo, lontano da atteggiamenti teatrali, perché pensato appositamente per la radio. Questi autori li sentivamo molto affini ai nostri desideri di cambiamento, perché noi volevamo cambiare tutto, anche la recitazione doveva essere diversa rispetto al teatro¹⁰.

Grandi ambizioni, ma anche il pericolo di chiudersi in se stessi: l'istanza alla specializzazione rischia di suonare un po' troppo come strumento di difesa. È Adriano Magli, nel 1952, a lamentarsi per la prima volta di uno scenario che potrebbe divenire autoreferenziale senza l'intervento di scrittori autorevoli. In altre parole Magli si lamenta non solo della diffidenza degli uomini di lettere, ma anche della chiusura degli stessi uomini di radio. Per la prima volta in maniera esplicita si mettono in discussione i nuovi autori specializzati:

Alcuni di essi hanno troppe volte e in maniera talora troppo parziale e semplicistica ribadito che il radioteatro è un'arte a sé, del tutto indipendente, come il cinema, dunque un'arte per iniziati e per artisti che si sentono nati a quello scopo. E forse senza accorgersene, nel dissertare sulla produzione radiodrammatica hanno talora acquistato un frasario e una oltranzosità da ristretto cenacolo; senza riuscire ciò malgrado a convincere sempre della validità di certe loro posizioni estreme né a produrre opere che confermassero in pieno le loro tesi più azzardate¹¹.

Un piccolo gruppo di autori e registi lavora intensamente assieme e spesso i ruoli e le funzioni si mescolano. Molti autori ad esempio intrecciano un'intensa attività di scrittura con un'altrettanto intensa attività di critica radiofonica. Perrini, Luzi, Giagni e Santoni Rugiu sono autori prolifici e non è facile ricostruirne l'intera produzione per un problema di documenti e di fonti che rendono la storia del radiodramma italiano segnata da innumerevoli lacune. D'altronde all'inizio degli anni Cinquanta un buon numero di radiodrammi viene ancora trasmesso in diretta. Il nastro magnetico inizia a essere utilizzato solo in pochi casi, così come non sempre il copione viene pubblicato su rivista. Con certezza si può dire però che Santoni Rugiu è autore di una decina di radiodrammi, alcuni dei quali particolarmente significativi e di successo.

4. *Santoni Rugiu, autore di radiodrammi*

In *Sabato rivoluzione* (1949) un uomo, rimasto vedovo con i figli da tirar su, si reca da un medico perché ha un problema di sonno: tutti i sabati, e solo il sa-

¹⁰ Intervista a Santoni Rugiu, marzo 2011.

¹¹ A. Magli, *Gli scrittori e il teatro radiofonico* cit., pp. 15-16.

bato, non riesce ad addormentarsi. Per risolvere questo misterioso disturbo nervoso affronta una serie di peripezie (ed è seguito dal fantasma della moglie) fino a rischiare seriamente di sacrificarsi in un'assurda rivoluzione anarchica. Scrive Alberto Perrini: «L'originalità del testo consiste appunto nelle notazioni umane dell'uomo della strada trascinato da una ventata di follia liberatrice, che egli stesso disperatamente tenta di arginare; nel surrealismo di alcune situazioni più "sofferte" che "vissute nella realtà"»¹². Col passare degli anni lo stile di Santoni Rugiu si contraddistingue per una generale sobrietà, ottenuta tramite dialoghi serrati e incisivi. Ma in ogni radiodramma emerge una *verve* polemica che, non di rado spinge la narrazione ai limiti di situazioni assurde. Con Luigi Silori firma ad esempio il radiodramma *Terremoti per Erasmo* (1953), che racconta del labirintico sistema burocratico capace di ostacolare anche i più modesti desideri:

Erasmus è un povero campione di umanità, umile e indifeso, schiacciato da un apparato burocratico soffocante, inafferrabile. Il paradosso è nella sua incapacità di sormontare la sequenza interminabile dei piccoli ostacoli procedurali che si oppongono ad una modesta aspirazione. Ne consegue uno sviluppo grottesco il cui significato è di condanna della organizzazione sociale che, in luogo di esplicitare ogni energia al servizio dell'uomo, ne tradisce le speranze e ne impedisce la realizzazione dei più comuni desideri¹³.

Nel 1953 Santoni Rugiu vince il Primo Premio (*ex-aequo* con *Il vino dell'assassino* di Raffaello Brignetti) per quanto riguarda le riduzioni radiofoniche da opera letteraria, sceneggiando il racconto di Gogol', *Il diario di un pazzo*¹⁴. Il radiodramma da Gogol' segue un'altra riduzione, di qualche anno precedente, sempre da opera russa: *Il primo amore* di Ivan Turgenev, scritto con Giuseppe Di Martino. Appare in quattro puntate sulla rivista «Repertorio»¹⁵ e viene trasmesso nel 1949 con la regia di Guglielmo Morandi e l'interpretazione della Compagnia di prosa di Radio Roma.

L'opera però che raccoglie senza dubbio più successo e che segna la maturità dell'autore è *Pilato*¹⁶, realizzato anche questo con Giuseppe Di Martino e vincitore del Primo Premio nel Concorso per lavori radiofonici della RAI (1953).

¹² Alberto Perrini, *Presentazione di Sabato rivoluzione*, in «Ridotto», dicembre 1953, 12.

¹³ F. *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979* cit., p. 73.

¹⁴ A. Santoni Rugiu, *Il diario di un pazzo* [adattamento], in «Sipario» 1953, agosto-settembre 88-89.

¹⁵ Ivan Turgenev, *Il primo amore*, adattamento radiofonico di A. Santoni Rugiu e Giuseppe Di Martino, in «Repertorio», 1949, 5-9.

¹⁶ Di *Pilato* vennero fatte due registrazioni, una a Roma con Arnolfo Foà e l'altra a Firenze con la regia di Umberto Benedetto. A differenza della maggior parte dei radiodrammi che in quegli anni venivano ancora mandati in onda in diretta, *Pilato* fu uno dei primi a essere realizzato su nastro magnetico. A livello narrativo un'idea simile è stata realizzata nel 2000 con *Vangelo secondo Pilato*, romanzo, adattato anche in teatro, dello scrittore e drammaturgo Éric-Emmanuel Schmitt.

Con spirito dubbioso e forma austera, il radiodramma prova a evocare i sentimenti conflittuali che colpirono il governatore romano nel momento della condanna. Le scene si susseguono restituendo i vari passaggi psicologici, e il narratore è lo stesso Pilato. Siamo in un non ben definito aldilà. Pilato racconta la sua storia, pronunciata non di fronte a un tribunale divino, bensì a creature indefinite che vivono in una sorta di limbo. Il tema è assai arduo, ma Santoni Rugiu, senza tanti inserti sonori e avvalendosi di un dialogo stringato, riesce a elaborare un ritmo convincente, soprattutto grazie a un montaggio piano ed efficace. Si inizia con questa sorta di confessione *post mortem*, con un lamento per il proprio destino, per le tante leggende che si sono susseguite e che non danno ragione alla figura di Pilato. Si vuole perciò ricostruire una verità. Dalla prima persona di Pilato il racconto passa a scene in presa diretta, flash back nei quali la storia raccontata viene rappresentata, secondo moduli molto frequenti nel cinema.

Pilato è un radiodramma esemplare di quegli anni, uno degli esiti più articolati di una produzione sempre più di massa, che solo in rari casi elabora opere di alto valore artistico, ma in più momenti raggiunge un'attenta capacità compositiva. È un radiodramma esemplare per più motivi, innanzitutto perché risponde in maniera originale a una delle domande classiche che pone l'arte radiofonica all'ascoltatore, e cioè il «dove siamo?». Il luogo scelto nella composizione dei radiodrammi è spesso determinante, per capirne le caratteristiche principali. In questo senso si possono ripercorrere alcune tendenze dell'arte radiofonica proprio ricostruendo i luoghi che sono stati frequentati dal radiodramma. Nella prima fase della radiofonia italiana, così come accade anche in altri paesi europei, lo specifico radiofonico si rintraccia nella scelta di «luoghi parlanti», luoghi che abbiano la possibilità di manifestarsi con suoni e rumori. Non è un caso ad esempio che si guardi al mare o alla montagna (con tutti i fattori atmosferici connessi, e con tutta la fauna relativa), oppure si guardi ai mezzi di trasporto (il treno, l'aereo, la nave...), mezzi che garantiscono una sorta di «scenografia sonora» costante. Oppure ancora si guardi a dei luoghi in cui si ritrovi un'umanità in qualche modo «costretta» a dialogare, come lo scompartimento di un treno, o anche le stanze di una casa o gli appartamenti di un condominio. C'è la necessità di riempire, di costruirsi un alfabeto sonoro, di realizzare un'immagine acustica del mondo: la specificità della radio si rintraccia soprattutto nella molteplicità dei luoghi, nel poter saltare da uno spazio all'altro con grande libertà, senza dover allestire o trasportare pesanti scenografie, ma pensando piuttosto a una scenografia di rumori.

È solo nel dopoguerra che il radiodramma inizia a spostarsi da questa sorta di «realismo stilizzato» – da questo mondo pieno di porte che si aprono e si chiudono, di un bussare frequente, del rumore dei passi, dei cigolii, dell'ululato del vento, del battere della pioggia – per indagare spazi più interiori in cui la radio può dar voce alla coscienza, ai morti, ai sogni. C'è un'attenzione maggiore alle capacità di astrazione della radio. Santoni Rugiu è forte sostenitore di

questa nuova sensibilità¹⁷, che prende le mosse proprio dal libro di Arnheim, in particolare quando ribadisce:

Questa regola è forse l'unica importante e corretta dell'estetica radiofonica che finora è riuscita abbastanza ad affermarsi e a trasformare la prassi stessa dell'arte radiofonica. Diventano sempre più frequenti le rappresentazioni di radiodrammi in cui l'azione interiore è dominante, mentre l'azione esterna viene ridotta a un motivo semplice e inarticolato. La politicizzazione del radiodramma, l'esigenza di discutere a fondo certe tesi, ha favorito in modo particolare questa evoluzione. Il dialogo è quindi la forma espressiva vera e propria del radiodramma.

Interessante però che, pur sostenendo questa specificità del mezzo radiofonico, Santoni Rugiu è vigile anche nello scorgerne i manierismi e le mode. Nel 1951 in varie occasioni si lamenta della tendenza tragica sempre più diffusa al microfono: «Su dieci radiodrammi, nove sono di ispirazione dolorosamente intimistica o tragica: solo uno si sforza di suscitare il sorriso, a conferire quella misura agile e quel clima di rasserenante comunicativa che l'ascoltatore, anche quello intelligente, apprezza immediatamente»¹⁸.

Santoni Rugiu, come scena di partenza per il suo *Pilato*, sceglie un luogo imprecisato, una sorta di limbo, un tribunale di creature viventi (o forse di fantasmi), ma proiettato in un aldilà non ben definito. È una dimensione di astrazione che si adatta perfettamente alla radio e che serve anche a sviluppare gli elementi di riflessione e introspezione. Il radiodramma diventa un teatro dell'interiorità, dove le scene sono costruite per dialoghi, dove si contrappongono pun-

¹⁷ Come critico radiofonico tra i più lucidi a comprendere gli sviluppi e le potenzialità del genere, Santoni Rugiu nel 1950 scrive su «Radioquadrante»: «Chiusa da tempo la parentesi rumoristica, decaduta rapidamente la moda imitativa messa in auge dalla idolatria verso il "radioplay" americano e britannico, conforta la fiducia motivata dal sorgere di una ispirazione comune e di mezzi concordante, che presuppongono una sensibilità ormai indirizzata e – seppure inconsciamente – costituita. La nota distintiva più evidente fino ad ora è lo sfruttamento di atmosfere lievemente surreali, in cui la "voce" abbia libertà massima di toni e di significati e in cui la vecchia consuetudine drammatica del personaggio realistico vada scemando molto: il personaggio, come è confermato dagli ultimi radiodrammi italiani di miglior lega, tende verso il simbolo. Tale considerazione, che in campo letterario o teatrale sarebbe ormai sconsolante, si ha la sorpresa di trovarla radiofonicamente non stridente: la radio si presta mirabilmente a fondere elementi reali e allusivi, senza dare impressione di uno sforzo espressivo. "I morti parlanti" sono stati alla radio – come a teatro e soprattutto al cinema – l'avvio a questa forma simbolica ma familiare e peccati di abusi ne abbiamo sentiti anche troppi; poi ci si deve essere accorti che la radio non può rendere la distinzione fra vivi e morti e che nell'onda sonora tutti sono vivi e tutti sono morti, interpreti di una espressione che ha i requisiti più suggestivi della fantasia e quelli più immediati e crudi della realtà. Ecco allora la ricerca di ambientazioni "a mezz'aria" e la creazione di personaggi che siano simboli ma non fantasmi o arzilli defunti; la ricerca di effetti funzionali alla linea del testo, poco imitativi e molto deformanti o sottolineanti che abbiano in sé del suono ma che non siano melodia, musica che non saprei definire meglio se non musica radiodrammatica».

¹⁸ A. Santoni Rugiu, *Autori sempre amarissimi*, in «Teatro Scenario», 1-15 luglio 1951, 13, p. 44.

ti di vista opposti. In uno stile sobrio Santoni Rugiu suscita atmosfere più allucinate, sperimentando nuovi usi di risonanza della voce, ancora inediti per il panorama italiano¹⁹.

Ne esce fuori un Pilato sostanzialmente mediocre, anche se umano nel suo esser tormentato da continui assilli e domande. Pur essendo in fin dei conti concentrato solo sulla carriera e sulla famiglia, Pilato vorrebbe evitare la condanna di Gesù, perché è convinto che si tratti, in fondo, solo di un fanatico. La storia procede in un crescendo di angoscia, fino a un silenzio completo e profondo, un silenzio a suo modo parlante, perché rappresenta, per paradosso, la voce di Gesù, mai udibile nell'intero radiodramma, nemmeno nelle scene dell'interrogatorio. È con quell'intenso momento di silenzio, abile strategia radiofonica, che si vuole esprimere la presenza di Gesù.

Oltre dunque a un luogo imprecisato, a una dimensione astratta e in parte fantastica, il radiodramma di Santoni Rugiu si inserisce perfettamente nel clima radiofonico del dopoguerra. Perché dopo anni di restrizioni fasciste, tramite le quali l'angoscia, nelle sue forme eccessive, era stata messa duramente al bando da ogni tipo di rappresentazione, una volta finita la guerra, le cose si ribaltano completamente. Guerra e povertà, dolori e sopraffazioni hanno segnato in profondità il popolo italiano. L'umanità è messa in discussione nei suoi valori di base. Angoscia e paura sono le due ossessioni ricorrenti²⁰, le modalità più frequenti per raccontare la condizione presente, nelle difficoltà materiali e spirituali. L'angoscia e la paura fanno venire a mente l'uomo uscito in ginocchio dalla guerra, che ha esperito la crudeltà dei suoi simili. Ma l'angoscia può essere intimamente legata a una colpa che non si vuole (o non si può) espriare, e sul piano della colpa la religione cattolica detta ovviamente le sue leggi.

Scegliere di raccontare la storia di Gesù dal punto di vista di Pilato significa evocare una disperazione senza catarsi, ma allo stesso tempo vuol dire offrire una lettura laica dell'intera vicenda. Si analizzano i rapporti problematici con Roma e Tiberio, con Erode e i giudei, con la legge e il potere. L'impostazione di Santoni Rugiu e Di Martino non punta a una rivalutazione della figura di Pilato, ma cerca almeno di darle uno spessore, una certa complessità. Quando Pilato chiama la folla a scegliere tra Gesù e Barabba, in realtà spera di salvare il

¹⁹ «Poi c'erano i rumoristi, che erano davvero bravissimi. Ma la nostra "generazione" se ne serviva poco, perché ci sembrava troppo facile giocare sui rumori, sugli "effetti". Era una fase che reputavamo ormai sorpassata. Lavoravamo piuttosto su altre modalità, come la risonanza o l'eco della voce» (intervista a Santoni Rugiu, marzo 2011).

²⁰ Nel 1951 Santoni Rugiu si lamenta della tendenza tragica sempre più diffusa al microfono: «Su dieci radiodrammi, nove sono di ispirazione dolorosamente intimistica o tragica: solo uno si sforza di suscitare il sorriso, a conferire quella misura agile e quel clima di rasserenante comunicativa che l'ascoltatore, anche quello intelligente, apprezza immediatamente». Secondo Santoni Rugiu il successo molto maggiore delle riviste sui radiodrammi è dovuto non tanto al linguaggio più popolare, quanto al tono più leggero e gradevole (A. Santoni Rugiu, *Autori sempre amarissimi*, in «Teatro Scenario», 1-15 luglio 1951, 13, p. 44).

Galileo, indicando un confronto sproporzionato, valutando il grande peso che dovrebbe aver sulla folla la perfidia del bandito. Pilato è sicuro che la scelta ricadrà su Barabba: è la soluzione più logica, il suo modo ragionevole per salvare Gesù senza imporre con la forza una decisione agli ebrei. La scelta contraria della folla lo lascia interdetto, e non gli resta che precipitare in una solitudine resa ancor più terribile dal fatto che la moglie Claudia – la voce della sua coscienza – aveva percepito immediatamente l'innocenza di Gesù. Gli inserti sonori sono molto scarsi e appaiono solo in alcune scene-chiave, come ad esempio nel momento della tortura, dove si lascia al sibilo di uno sguainare di spade il compito di evocare l'immagine di violenza. Così come quando viene scelto Barabba, è la voce dello stesso ladrone, che ride e urla di gioia, a colorarsi di un effetto di riverbero che aumenta il senso di ingiustizia e di tragedia. Il radiodramma si conclude nel segno del dubbio e dell'incomprensione che dà a tutto il lavoro una sfumatura umana e compassionevole:

Pilato – Se io sapessi di aver sbagliato, io potrei chiedere perdono [...] perché non so... è peccato anche il dubbio, il destino? Egli amava gli uomini. Io so perché volle morire. Rifiuto di emettere un giudizio. Non basta attaccarsi alla legge, qualunque azione è un giudizio, si vede e si giudica, si pensa e si giudica, si respira e si giudica [...] e se l'uomo non può sapere il valore del giudizio, il rimorso, ditemi voi, è un'infamia? [...] [l'altra voce indefinita –] non possiamo fare nulla per te se non compiangerti, e te devi solo aspettare, null'altro.

5. *Radioscuola*

È dunque evidente quanto il contributo di Santoni Rugiu all'arte radiofonica del dopoguerra sia vario e riguardi aspetti molteplici: la scrittura di copioni, l'analisi e la critica della produzione di quegli anni, l'organizzazione di iniziative particolari, come premi e convegni, e la tutela dei diritti di questa nuova tipologia di lavoratori. Da aggiungere poi l'attenzione agli aspetti potenzialmente pedagogici della radio. In un intervento emblematicamente intitolato *Sì e no della radioscuola*²¹, approfondisce i programmi dedicati ai più piccoli e la ricezione all'interno delle scuole. Per adesso si tratta però di «discorsi al vento», perché la radio non viene intesa come strumento educativo dagli insegnanti che «oggi stanno divenendo sempre più indifferenti ai problemi pedagogici e didattici e compiono quasi istintivamente il proprio dovere chiedendo solo di non avere intralci». Ogni innovazione ha bisogno di una variazione di abitudini, di uno sforzo di aggiornamento. Anche quando è presente in aula, la radio rimane

²¹ A. Santoni Rugiu, *Sì e no della radioscuola*, in «Radioquadrante», aprile 1950, 1, pp. 10-12.

muta e appesa sopra la cattedra. Per adesso gli esperimenti funzionano soprattutto per le scuole elementari, dove i bambini dimostrano maggiore curiosità e partecipazione. I problemi nascono con le medie inferiori e riguardano anche la funzione delle trasmissioni messe in onda. A cosa devono servire? A colmare le lacune del programma o a creare degli approfondimenti? Devono avere un carattere informativo, evocativo o ricreativo? E infine quale linguaggio utilizzare e quale stile radiofonico? Tutte queste domande dimostrano già in Santoni Rugiu la consapevolezza che nella gestione dei mezzi di comunicazioni di massa, si può giocare una partita importante anche per quanto riguarda l'educazione scolastica. I due universi, media e scuola, possono intrecciarsi e influenzarsi enormemente. Già nel 1950 Santoni Rugiu intuisce l'urgenza di una riflessione pedagogica, domandandosi, in conclusione: «L'adozione della televisione arricchirà di possibilità vastissime la funzione educativa della radio: bisognerebbe che per quell'epoca non lontana le questioni più importanti fossero già risolte e che si seguisse una traccia non retorica ma corrispondente alle reali esigenze educative di questi giorni».

Nella vita di Santoni Rugiu radio e scuola sono però strade destinate, proprio di lì a pochi anni, a separarsi. In parallelo all'arrivo della televisione e alle trasformazioni che stanno per investire la radio, scelte di vita lo portano lontano:

[...] ho vinto un concorso per l'insegnamento e mi hanno sbattuto in una sede lontana, in un liceo di Casoria. Per andare a Roma potevo prendere solo un treno notturno, ma era molto scomodo e faticoso. Stando lontano da Roma non sono più riuscito a occuparmi di radio e mi è dispiaciuto, ma non potevo fare altrimenti. Poi arrivò in quegli anni anche la televisione e tutto cambiò. All'epoca si diceva addirittura di chiudere le trasmissioni radiofoniche. Fu Mike Bongiorno a distruggere l'interesse per la radio. Di quell'esperienza cercai di portare qualcosa anche nell'ambiente scolastico. La mia convinzione era che l'insegnante dovesse essere in un certo senso un "regista teatrale" nella costruzione dei rapporti con gli studenti e con i contenuti dell'insegnamento. Sono passati tanti anni da quell'epoca... ma secondo lei ha senso oggi il radiodramma?²²

²² Intervista a Santoni Rugiu, marzo 2011.

MUSICA IN DIALOGO: LA RADIO DI ALBERTO SAVINIO¹

1. «Ogni nuovo strumento è l'origine di una nuova forma»

Il radiodramma è stato certamente un «luogo» nel quale il rapporto tra musica e letteratura si è fatto intenso e ha assunto numerose forme. Per radiodramma s'intende quelle opere nate appositamente per il mezzo radiofonico, quelle opere che hanno provato a inventare un nuovo genere artistico avvalendosi del contributo della letteratura e della musica, del teatro e del cinema. Ogni medium presenta un proprio sistema di generi ed è portato a ridefinire i generi che appartengono a un repertorio comune secondo il proprio linguaggio e le proprie specificità. La radio, a differenza degli altri media sonori (dal disco alla cassetta al cd), che sono nati con una natura per lo più musicale, ha sempre avuto una vocazione mista, diffondendo in buona parte del palinsesto messaggi di tipo verbale. Tale caratteristica ha consentito alla radio di adattare una notevole varietà di generi nati per la parola scritta. Dal giornale al romanzo, dal teatro al cinema, dal fumetto al *feuilleton* la radio appare un medium «insieme idiosincratico e onnivoro»²: nessuno dei generi della cultura di massa le è di fatti interamente estraneo e tutti sono sottoposti, approdando alla radio, a modifiche radicali, comprese letteratura e musica.

La letteratura e la musica quando sono state pensate per la radio – quando cioè la radio è stata utilizzata non tanto come mezzo di divulgazione, quanto come strumento creativo e di produzione – hanno avuto la possibilità di intrecciarsi in maniera feconda ipotizzando e realizzando un vero e proprio linguaggio radiofonico. Ma sia gli scrittori sia i musicisti per molti anni, soprattutto in Italia, hanno mostrato nei confronti del mezzo radiofonico forti resistenze soprattutto di natura culturale.

Il caso di Alberto Savinio si presenta dunque eccezionale per diversi motivi. Innanzitutto perché con il radiodramma *Agenzia Fix* (1949) interpreta in

¹ Questo capitolo è un ampliamento del mio saggio *Musica in dialogo: un radiodramma di Alberto Savinio*, in *Parnasse et Paradis. L'Écriture et la Musique*, a cura di Camillo Faverzani, 2010, in omaggio a Giuditta Isotti Rosowsky e ai suoi studi su Alberto Savinio.

² P. Ortoleva, *Generi*, in *Enciclopedia della radio*, Milano, Garzanti, 2003, pp. 343-350.

modo nuovo le possibilità della radio, spostandosi nettamente dai moduli teatrali, che sono spesso alla base di molti radiodrammi precedenti, componendo in prima persona sia il testo, sia le musiche e inventandosi una forma nuova di dialogo tra letteratura e musica. In secondo luogo perché è il primo scrittore, a parte Marinetti, che alla fine degli anni Quaranta si cimenta seriamente con il mezzo radiofonico, aprendo la strada poco tempo dopo ai contributi di Vasco Pratolini e Carlo Emilio Gadda. Adriano Magli, entrato in RAI nel 1950 presso la Direzione Centrale Programmi di Roma e guida del settore prosa del Terzo Programma, in un articolo pubblicato su «Sipario» nel 1952 esorta gli scrittori a confrontarsi con la radio, a superare le resistenze culturali e a non temere le difficoltà sollevate dalla tecnologia, perché lo scrittore può aderire alla radio «per inclinazione interiore» e cita come esempio l'opera di Alberto Savino³.

La collaborazione attiva di Savinio alla radio è circoscrivibile al triennio 1949-1952, dunque all'ultimo periodo, poco prima della morte. Una collaborazione breve, ma assai significativa, che vale la pena ripercorrere anche perché coincide con una fase chiave per la radio italiana, quando cioè, con la ripresa delle trasmissioni, dopo la fine della guerra, si torna a discutere di arte radiofonica e si inizia a prendere coscienza di un genere che in realtà conta già circa vent'anni di esperienza. Si prova in altri termini a superare definitivamente le resistenze e le diffidenze che fin dall'inizio hanno contraddistinto la nascita di una *ars acustica*. Nella sua prima fase il radiodramma (ma il discorso può essere esteso anche alla radio stessa) ha pagato per quello che è stato a lungo considerato un intrinseco difetto: poter raccontare e rappresentare la realtà solo attraverso rumori, voci e suoni, senza mostrarla. Il teatro scritto appositamente per la radio è nato dentro una supposta contraddizione: trapiantare l'arte del vedere (il teatro) in un medium «unidimensionale», come definito alle sue origini da Gabriel Germinet⁴. Non le tre dimensioni del teatro e nemmeno le due dimensioni dell'immagine cinematografica, alla radio spetta una sola dimensione che è quella relativa all'udito, vale a dire, in assenza di stereofonia, la profondità.

Anche l'originario e fortunato appellativo, «teatro per ciechi», tratta il limite sensoriale come amputazione, come se fosse un teatro mutilato. I primi teorici del radiodramma hanno cercato di capovolgere i termini della questione e di considerare i limiti del mezzo non come menomazioni, ma come intrinseche caratteristiche. Così negli anni Trenta, soprattutto nei paesi europei, si sono alternate molteplici definizioni: «Teatro dell'aria» (Armando de Maria y Campos), «Teatro dello spazio» (Cita e Suzanne Malard), «Teatro del verbo» (Paul Dermée), «Teatro dell'etere», «*Théâtre invisible*» (Carlos Larronde), «audiodramma» (Roger Richard)⁵. Precisando la componente uditiva o rimarcando l'assenza del corpo,

³ A. Magli, *Gli scrittori e il teatro radiofonico* cit., pp. 15-16.

⁴ Gabriel Germinet, *Théâtre radiophonique. Mode nouveau d'expression artistique*, Paris, Étienne Chiron Éditeur, 1926.

⁵ Soltanto in Germania il vocabolario ha offerto suddivisioni chiare e convincenti: con

in ogni caso nessuna definizione ha realmente risolto il problema. La condizione percettiva degli ascoltatori, in un certo senso proprio la *cecità* del pubblico, ha segnato il punto di partenza comune per tutte le successive analisi. In particolare tra i teorici francesi è prevalso nella definizione del genere un immaginario marcatamente notturno e musicale. Paul Deharme nel volume *Pour un art radiophonique* (1930)⁶ sostiene che: «Il film radiofonico consisterà in uno scenario redatto e letto secondo certe regole, che faciliteranno ad ogni ascoltatore in istato di semi-sonno, l'adattamento automatico dello scenario alla sua stessa personalità, in modo da fargli vivere un sogno obbligato»⁷. Carlos Larronde in *Théâtre invisible*⁸ parla di:

[...] un dramma rappresentato da anime nude, da attori senza volto; un dramma che ci obbliga a chiudere gli occhi, non perché la scena sia invisibile, ma perché una tutt'altra scena ideale e astratta vien costruita nella nostra immaginazione alla radio, il dramma si svolge nell'intimo dello spettatore. Si tratta non di rimediare a una mancanza, ma di creare una presenza, attraverso una nuova poesia: la poesia dello spazio⁹.

Chiudere gli occhi e tendere l'orecchio, ascoltare in uno stato di torpore, immaginare come fossimo alle prese con un sogno sono tutte espressioni che ricorrono spesso nei dibattiti teorici e che rendono bene l'idea dell'enorme suggestione che suscitava la radio soprattutto ai suoi esordi.

Malgrado dunque le riflessioni di alcuni teorici della radio, soprattutto francesi e tedeschi, che comunque non tardano ad arrivare anche in Italia, per tutti gli anni Trenta è difficile trovare opere che utilizzino il mezzo radiofonico per la capacità di dare voce al mondo interiore, al sogno o a luoghi astratti. La gran parte della produzione italiana, almeno fino allo scoppio della guerra, privilegia di gran lunga un certo realismo acustico e la rappresentazione di luoghi ben caratterizzati a livello sonoro come il mare, la montagna, la città e i mezzi di trasporto (treno, aereo, nave, automobile...). Le opere che provano a distanziarsi da un certo realismo sono rarissime negli anni Trenta e invece aumentano considerevolmente nel dopoguerra quando lo spazio dell'interiorità diventa per molti il campo privilegiato della radio. *Agenzia Fix* di Savinio è, tra le altre cose, uno dei primi radiodrammi in Italia a proporre un luogo immaginario: un non ben definito aldilà abitato da voci e musiche.

Hörspiel si intende il lavoro che si ascolta, in opposizione a *Schauspiel*, lavoro che si vede e a *Sandspiel*, lavoro teatrale adattato alla radio.

⁶ Paul Deharme, *Pour un art radiophonique*, Paris, Éd. Le Rouge et le Noir, 1930.

⁷ *Generalità sul Teatro Radiofonico (Rapporto di Gabriel Germinet al Secondo Congresso Internazionale di Arte Radiofonica, tenutosi a Parigi nel 1939)*, in «Radiodramma», gennaio-aprile 1951, III, p. 55.

⁸ Carlos Larronde, *Théâtre invisible*, Paris, Denoël & Steele, 1936.

⁹ *Generalità sul Teatro Radiofonico...*, in «Radiodramma» cit., p. 55.

Nel più importante studio sull'arte radiofonica, *La radio cerca la sua forma* (1938), Rudolf Arnheim sostiene che sono da privilegiare tutte quelle scene e azioni che appartengono a un mondo interiore. Ed è forse questo, secondo lo studioso tedesco, l'unico principio formulabile in una sorta di estetica della radio, cioè che «un'azione interiore [...] debba costituire il vero oggetto di un'opera radiofonica»¹⁰. Nel corso degli anni Quaranta dopo l'esaltazione di una naturalistica rappresentazione sonora, l'interiorità inizia a essere una dimensione praticata da più parti. In altri termini significa che l'azione esterna, realizzata tramite sfondi sonori e avvalendosi di una narrazione serrata e ricca di *suspence*, comincia a perdere di centralità in favore di lunghi monologhi interiori, che appaiono come la forma più adatta per esprimere l'intimità di un personaggio. Oltre al monologo, l'interiorità può essere espressa tramite il dialogo tra caratteri o personaggi allegorici: la paura, il vizio, la virtù, il bene, il male. Oppure la radio stessa può presentarsi come luogo non ben definito, avvalersi della specifica capacità di astrazione, emettendo da un buio fatto di silenzio suoni *acustici*, cioè che non mostrano mai la fonte sonora.

Il talento poliedrico di Savinio, capace di accostarsi con grande elasticità a differenti forme artistiche, individuando ogni volta da "dilettante" le peculiarità del mezzo, non esita anche in questo caso a cogliere nel segno. In poche e fulminee dichiarazioni Savinio sgombra il campo da equivoci, affermando che: «La radio è uno strumento – un mezzo. Ogni nuovo strumento (ogni nuovo mezzo) è l'origine di una nuova forma (mentale, d'arte ecc)». La linearità dell'affermazione mette un punto, in qualche modo definitivo, alle tante discussioni succedutesi negli anni precedenti a proposito dello «specifico» radiofonico.

Come già ampiamente dimostrato da Arnheim e come in Italia intuito tra gli altri, seppur solo a livello teorico, dall'amico Bontempelli («[il radioteatro dovrà] inventarsi ex novo una sua forma»), Savinio pensa a un vero e proprio *linguaggio* radiofonico che si affidi esclusivamente al suono, alla parola e al rumore in tutte le sue manifestazioni. Bisogna perciò «scartare ogni ripiego e ogni forma di compromesso per affidarsi esclusivamente alla sua naturale espressione»; in nome dunque di una assoluta specificità del mezzo, Savinio è convinto che «l'avvento della televisione non muterebbe nulla nei veri termini della questione, come pretendono e temono alcuni»¹¹. Il radiodramma inizia così nell'immediato dopoguerra, anche grazie a Savinio, a essere ritenuto non un genere amputato, ma un linguaggio di per sé autosufficiente. Seppur in maniera molto sinte-

¹⁰ Lo studio di Arnheim è pubblicato una prima volta nel 1936 a Londra, presso Faber & Faber con il titolo *Radio*. In Italia esce due anni dopo per l'editore Hoepli e viene tradotto emblematicamente *La radio cerca la sua forma*. Si tratta di uno studio di natura teorica sulle caratteristiche del nuovo mezzo e rappresenta senza dubbio uno dei contributi in assoluto più approfonditi sull'arte radiofonica (R. Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi* cit., p. 115).

¹¹ Luigi Greci, *Un'intervista con Alberto Savinio*, in «Radiocorriere», 12-18 dicembre 1948, 50, ora in G. Antonucci, *Prix Italia 1948-1998* cit., p. 15.

tica Savinio mette in luce la peculiarità del mezzo: «Opera radiofonica è quella in cui tutto si ascolti e niente si veda. E se il non vedere è un limite, l'opera radiofonica di quel limite fa la sua forma»¹².

Quando è invitato a seguire la prima edizione del Prix Italia, Alberto Savinio dimostra di avere le idee ben definite, dichiarandosi «convinto assertore di una moderna arte radiofonica vera e propria, che nasce da nuove esigenze e da un mezzo espressivo meccanico particolare qual è il microfono». Le perplessità provengono più che altro dal coinvolgimento delle emittenti radiofoniche che, secondo Savinio, finirebbero per influire in maniera eccessiva sulla designazione dei concorrenti. È un problema di natura politica che riguarda tutta l'arte dipendente dalla committenza pubblica:

[...] l'iniziativa e l'intervento dello stato nel campo dell'arte sono sempre dannosi, specie negli attuali regimi democratici, perché alla fine prevale inevitabilmente la tendenza di accettare e valorizzare soprattutto le cose più ufficiali, più ortodosse, a tutto scapito della modernità e dell'originalità che formano la linfa vitale del divenire dell'arte e, pertanto, non raccolgono simpatie negli ambienti conformisti come sono sempre quelli investiti di qualche autorità¹³.

I rischi provengono dunque dalla struttura organizzativa molto istituzionale del premio, mentre non si mette minimamente in dubbio l'importanza dell'arte radiofonica, che ha da essere promossa e incentivata. Anzi, l'insoddisfazione di Savinio proviene piuttosto dal ritardo con cui la radio si è mossa, interessata fino ad allora solo a trasmettere testi nati per il teatro o ben note opere musicali. Al carattere meramente riproduttivo la radio deve iniziare adesso a ripensarsi in maniera produttiva, ricercando uno specifico suo proprio.

2. «*Fine dei modelli*», «*Cristoforo Colombo*» e «*Luciano di Samosata*»

La collaborazione alla radio, per un talento così poliedrico¹⁴, arriva piuttosto tardi, sul finire degli anni Quaranta, ma il ritardo non è per «incompatibilità o disinteresse», piuttosto deriva da una netta presa di distanza dalla politica del regime. I primi commenti sulla radio risalgono probabilmente al 1940, in

¹² Alberto Savinio, È lo strumento che crea la musica, in «Corriere d'informazione», 17-18 giugno 1949 (ora in *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra (1943-1952)*, a cura di Leonardo Sciascia e Franco De Maria, Milano, Bompiani, 1989, pp. 976-977).

¹³ Luigi Greci, *Un'intervista con Alberto Savinio*, in «Radiocorriere», 12-18 dicembre 1948, 50, ora in G. Antonucci, *Prix Italia 1948-1998 cit.*, p. 15.

¹⁴ «Quando sento che la noia sta per impadronirsi di me e consegnarmi mani e piedi legati alla morte, cambio arte, e la morte, vedendomi chino su giochi sempre diversi, tira una bestemmia e passa via» (Elisabetta Borghi, *Autore per la radio. È lo strumento che crea l'opera*, in «Cinema nuovo», novembre-dicembre 1991, 6, p. 44).

occasione della recensione al film *Ecco la radio!* di Giacomo Gentilomo; Savinio vede nel nuovo mezzo l'origine di una serie di importanti cambiamenti: «Prima della radio, l'influsso del teatro sull'uomo era contenuto entro determinati limiti di spazio e di tempo, e il teatro, malgrado l'uso sempre più largo delle diurne, serbava, assieme con altri piaceri, e con l'amore, un carattere profondamente "notturno"»¹⁵.

Prima della realizzazione di un vero e proprio radiodramma (*Agenzia Fix*) anche Savinio partecipa a conversazioni come *Le grandi tappe del cammino umano: Novecento* e a rubriche culturali come *Scrittori al microfono*. Elabora in particolare tre puntate intitolate *Fine dei modelli*, nelle quali si cercano di definire le caratteristiche della civiltà occidentale contemporanea a confronto con il passato. Tra i passaggi epocali che individua Savinio nella condizione umana del dopoguerra si mette in luce l'assenza di guide possibili, di enti maggiori e superiori che possono accompagnare il percorso umano, di forze capaci di irradiare vita, di ragioni esterne in grado di giustificare i moti interiori, di modelli di riferimento. Per la prima volta «l'uomo si trova in stato di *orfanismo*, lui che finora viveva nel calore e nel conforto di ineffabili, ma solleciti, e amorevoli, e onnipotenti genitori»¹⁶. Le tre puntate di *Fine dei modelli* sono strutturate come conversazioni tra due voci, alle quali se ne aggiungono altre, alcune di esse espressione di ruoli o personaggi: Il Filosofo, L'Uomo Grasso, Oreste, Giove. Tra saggio, operetta morale e drammaturgia teatrale, la pagina di Savinio trova un esito particolarmente felice alla radio, che le restituisce il sapore di un genere antico – il dialogo platonico –, adesso attraversato da un'ironia tagliente e moderna. Le grandi questioni esistenziali, i grandi temi non a caso vengono trattati alla radio, perché essa permette un uditorio di massa, rispondendo così all'esigenza di Savinio, a lungo repressa, «di dar voce alle proprie idee e porre mano a quell'opera di ricostruzione delle coscienze devastate dal conflitto, che rappresentò [...] una delle motivazioni più forti, anche nel caso del suo ritrovato interesse per il teatro»¹⁷.

Un'altra occasione per manifestare al grande pubblico le proprie idee è data dal *Cristoforo Colombo*, commissionato dalla RAI e trasmesso postumo l'8 ottobre 1952 per la regia di Anton Giulio Majano, con le musiche composte dallo stesso Savinio ed eseguite dall'Orchestra Sinfonica di Roma della RAI diretta dal M° Carlo Maria Giulini. È un radiodramma di 147 minuti, diviso in tre parti, nel quale la musica ha la funzione di integrarsi con lo scenario rumoristico. Il testo è punteggiato da un accompagnamento orchestrale e da interventi cora-

¹⁵ Recensione a *Ecco la radio!* di Giacomo Gentilomo è apparsa su «Oggi» il 6 luglio 1940.

¹⁶ *Fine dei modelli* appare per la prima volta in «La Fiera Letteraria», 24 aprile, 1 maggio e 8 maggio 1947, ora in A. Savinio, *Opere* cit., pp. 475-509. È uno dei testi ispiratori del Gruppo '63.

¹⁷ Si guardi l'approfondito studio di Alessandro Tinterri, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 193.

li e solistici. È un'opera che risente del clima politico del dopoguerra e racconta del rimorso del navigatore genovese che, scoprendo l'America, teme di aver allontanato il centro della civiltà dall'Europa. Colombo appare dal nulla nella Washington di Truman, incutendo terrore. Lo prendono per un comunista, un matto, un santo o il diavolo in persona, perché rimane indenne ai colpi di pistola. Gli spari e le scariche di fucileria si mescolano alla musica, per poi sovrapporsi al primo discorso di Colombo, rivolto agli americani e al loro presidente:

Colombo – Fai cessare questo fuoco... Dio mio! ... Perché?

(pausa)

Non rispondi? Non parli?

(pausa)

Sei un uomo, tu, là dietro la scrivania, o una statua?

(pausa)

(scarica di fucileria)

Ho capito. Sparare, per voi, è come parlare: è un mezzo di espressione.

(scarica di fucileria)

La vostra vita è tutta traversata da pallottole che s'incrociano, fischiano, gemono.

(fischio e gemito di pallottole)

Vi esprimerete ancora per bocca delle vostre armi, delle vostre bombe. Bombe americane! Che voce! Che bassi! ... Siete giovani ancora. Parlate forte. Vi piace parlar forte. E quale voce più forte della voce delle armi?

(spari, poi, silenzio)

Un giorno, più vecchi, più stanchi, più delusi, parlerete più piano.

(tuonare lontano di cannoni)

Un altro giorno più là ancora, davanti all'alternativa parlare o tacere, sceglierete tacere. Lo conosco bene il silenzio io, che buon compagno!

Allora, sarete voi la Vecchia Europa... Ma l'Europa Nuova, allora quale sarà?¹⁸

Colombo, che è una sorta di *mi-mort*, si aggira allora non come uno spettro, «gli spettri portano addosso un lenzuolo, o trascinano catene, e vanno in giro di notte [...] Quello là invece no. Va in giro in pieno giorno. E tutti lo possono vedere. Ieri, a mezzogiorno stava davanti al Cápitol. E sembrava volesse entrare. All'aspetto è come noi». Ha compreso di dover richiamare gli americani al loro compito storico: prendere coscienza della radice europea. A volte la barbarie non proviene dall'Asia, ma si trova nel cuore stesso dell'Europa, e per questo è giusto che gli americani intervengano a placarla.

¹⁸ Il copione *Cristoforo Colombo*, musica e testo di Alberto Savinio è conservato alle Teche RAI di Firenze (pp. 25-27). Un vivo ringraziamento alla Sede RAI Toscana, al direttore Andrea Jengo e alla responsabile Angela Motta, per la disponibilità e la celerità ad autorizzare la consultazione e a la citazione di questo materiale inedito.

Vi comportate come se mancaste di peso, come se spesso non sentiste questo generabilissimo peso, questo sacro peso che vi portate dentro, che vi è stato trasmesso, vi è stato affidato. Sono venuto a dirvi: [...] Affrettatevi, arrivate al fondo della vostra coscienza europea [...] Potreste anche smettere di chiamarvi americani; siete l'Europa, voi [...]»¹⁹.

Terminato il discorso, Colombo considera conclusa la sua seconda missione e può morire del tutto: «Morire... La cosa più difficile del mondo... specie per un morto. Fermerò la volontà di vivere: come girare l'interruttore della luce. E non vedo l'ora». Durante e subito dopo la guerra Cristoforo Colombo è una figura esemplare, recuperata varie volte per riletture e interpretazioni attualizzanti, un modo per affrontare il delicato rapporto tra Europa e nuovo continente. L'attenzione è evidentemente molto alta, e numerose sono le precauzioni da parte degli organi di trasmissione. Dal copione inedito si evincono due brani tagliati, il primo probabilmente da parte dei responsabili della messa in onda, il secondo invece segnato direttamente dall'Ufficio Censura.

Clark – Presidente [...] Siamo in guerra. Siamo circondati da pericoli. Mezzo mondo – tutto il mondo comunista è contro di noi. Il colpo messo su da questo uomo ha sconvolto il paese. Peggio di una disfatta. Peggio di una rivoluzione. Peggio del ritorno di Mac Arthur. E l'agitazione cresce, si allarga. Domani che sarà?²⁰

Colombo – [rivolgendosi al Presidente Truman] La tua scrivania è nuda. È così anche la tua coscienza? Te l'auguro. Quando siamo soli, ci ritroviamo ragazzi²¹.

La radio e il radiodramma sono coinvolti pienamente nella rievocazione delle gesta dell'eroe genovese e nelle celebrazioni per il cinquecentenario (1951); tra i contributi più autorevoli in Italia si segnalano quelli di Savinio e Gadda, in Inghilterra di Louis MacNeice (1944)²² e in America di Orson Welles (1942)²³.

Savinio è autore anche di una radiosintesi, un adattamento e riduzione per

¹⁹ Michele Porzio, «Cristoforo Colombo»: per un cristianesimo 'illuminista', in Savinio Musicista. *Il suono metafisico*, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 190-196.

²⁰ Copione *Cristoforo Colombo*, p. 41.

²¹ Il copione riporta il timbro dall'ufficio censura, datato 2 maggio 1952, e segnala il taglio da apportare al testo (p. 47).

²² Dove si sostiene anche la naturale propensione del radiodramma alla scrittura poetica (Louis MacNeice, *Cristopher Columbus*, London, Faber & Faber, 1944).

²³ «Welles – [Henry A. Wallace] Prese semplicemente una matita e cominciò a scrivere. Ecco qua: (*la musica tace*) "Il Nuovo Mondo in 450 anni ha trasformato la cultura latina e quella anglosassone in qualcosa che possiamo chiamare la Nuova Democrazia. La Nuova Democrazia guarda al futuro, non al passato. Considera come base la ricchezza e la fortuna dell'America. Non esclude il Vecchio Mondo, anzi intende sviluppare la sua forza per aiutarlo"» (Orson Welles, *Columbus Day*, in «Dramma», 1 settembre 1947, 42-44, pp. 112-117).

la radio dell'opera di Luciano di Samosata²⁴. Come sostenuto da Adriano Magli, anche dagli adattamenti potevano emergere opere di assoluto interesse radiofonico ed erano soprattutto gli scrittori a essere coinvolti in operazioni del genere. Savinio elabora un ciclo di tre trasmissioni della durata di trentacinque minuti circa, condotte dalla Compagnia di prosa di Firenze per la regia di Corrado Pavolini. Lavora sui testi tradotti da Luigi Settembrini, apportando solo piccole modifiche sul piano lessicale²⁵. Nella messa in onda però è lo stesso Savinio a presentare l'opera di Luciano, drammatizzando la sua introduzione e abbozzando, venticinque anni in anticipo, una sorta di 'intervista impossibile'²⁶.

A. Savinio – *Una storia vera* è uno degli ultimi scritti di Luciano [...] il gigantismo di questa *Storia vera* non va preso come una anticipata forma di wagnerismo [...] tutto è a portata di mano, misurato alle possibilità dell'uomo e anche un tempio, un bastimento, un'isola, possiamo metterceli in tasca e portarli a casa per farci giocare i bambini. [...] Ma lasciamo parlare Luciano [...].

Savinio – In questa tua *Storia vera* non c'è proprio niente di vero?

Luciano – Sì, il punto in cui io mi dichiaro bugiardo. Dico, non avendo nulla di vero da raccontare e non avendo corso avventure meravigliose mi sono rifatto sulla menzogna. Bugiardo sì, ma più onesto di quegli altri, che una dichiarazione di questo genere si son ben guardati dal farla.

Savinio – Tuttavia il fondo di questa *Storia vera* rimane quello di un' *Operetta morale*, che Voltaire se ne è ispirato nel *Micromégas* e in altri suoi romanzi come per l'Eldorado del *Candide*. Riflessi delle storie vere brillano anche nell' *Isola delle delizie* di Fénelon, nel *Gargantua* di Rabelais, nei *Viaggi di Gulliver*, nel viaggio sulla luna e nel paese degli uccelli di Cyrano de Bergerac, e nel *Pinocchio* di Carlo Lorenzini. Attacca Luciano! [...]

Savinio – E quell'episodio del tuo viaggio dal quale il nostro Collodi, autore del *Le avventure di Pinocchio* ha tratto, rimpicciolendolo di molto, il soggiorno di Pinocchio e di suo padre Geppetto dentro il corpo del pescecan?

Luciano – Ci sto arrivando! Il quarto giorno cedendo a poco a poco il vento...²⁷

La trasmissione è accompagnata da alcuni commenti musicali che sottolineano l'articolazione del testo, ne allargano i confini e ne aumentano gli effetti figurativi. In conclusione la voce narrante di Luciano sfuma e, in dissolvenza in-

²⁴ Elisabetta Borghi, *Autore per la radio. È lo strumento che crea l'opera*, in «Cinema nuovo» cit., pp. 41-44.

²⁵ Nel 1944 Bompiani pubblica un volume delle opere di Luciano (*Luciano di Samosata*) selezionate da Alberto Savinio che realizza anche le illustrazioni, con la traduzione di Luigi Settembrini.

²⁶ *Le interviste impossibili* è un programma di grande successo andato in onda dal 1 luglio 1974 al 10 dicembre 1976, incentrato sui dialoghi tra scrittori viventi e celebri personaggi del passato.

²⁷ *Dialoghi, saggi, romanzi di Luciano di Samosata* va in onda nel 1951. Il testo è una rielaborazione della sua *Introduzione* al volume di Luciano di Samosata del 1944. Le musiche, composte da Savinio, accompagnano la lettura.

crociata, si alza di nuovo quella di Savinio: «La nostra carica d'affetto è arrivata al termine. E il seguito della storia? Luciano non ce lo dirà. Luciano era qui, ora non è più. I secoli se lo sono rimangiato. Addio, Luciano». Una musica per fiati e per coro, come fosse un lamento, conclude la trasmissione. Ne viene fuori qualcosa di più di un semplice adattamento, perché l'opera di Luciano appare in splendida consonanza con lo stile di Savinio, tanto che quest'ultimo del testo sembra essere più l'autore che il curatore.

3. «Agenzia Fix» e l'aldilà alla radio

Nel 1949 Alberto Savinio termina *Agenzia Fix*, un'opera commissionata dalla RAI per la messa in onda²⁸. Si tratta certamente di uno fra i radiodrammi più significativi del dopoguerra italiano, perché nasce da una riflessione profonda sulle possibilità del linguaggio radiofonico. Il «dilettante» Savinio compone sia la drammaturgia sia la musica, ma quello che più colpisce è il modo, per nulla scontato, con il quale riesce a mettere in relazione i due linguaggi²⁹.

Il radiodramma racconta la storia di un uomo che, suicidatosi con un colpo di pistola, giunge in un aldilà non ben definito. Il protagonista viene così accolto da una voce misteriosa, quella del Dottor O (l'inconfondibile Arnoldo Foà), il Consigliere delegato dell'Agenzia Fix³⁰: «Nel mio stesso nome “O” rotondo è il segno dell'eternità. (*Musica*) Ma non si agiti. (*Musica*) Stia calmo. (*Musica*) Calmo! (*Musica*) No! (*Musica*) No! (*Musica*) Calmo! (*Musica*)»³¹. Alle domande del Consigliere delegato risponde il suono di un clarinetto basso: è la voce del suicida. Per esprimere desideri ed emozioni, il morto non utilizza parole o canti, ma si esprime tramite il clarinetto basso che, con sottili modifiche del tema iniziale e con variazioni ritmiche e dinamiche, rappresenta i differenti stati d'animo.

Agenzia Fix si compone di cinque voci soliste (soprano, contralto, tenore, baritono, basso), di un coro e di un ricco apparato strumentale (clarinetto

²⁸ Il radiodramma *Agenzia Fix* viene registrato il 14 novembre 1949 e trasmesso il 15 aprile 1950. È realizzato dalla Compagnia di prosa di Roma e dall'Orchestra di Roma diretta da Carlo Maria Giulini. È una delle più antiche registrazioni conservate alle Teche RAI.

²⁹ «A chi mi chiede la ragione profonda, o diciamo magica, di questo mio passare sempre più di frequente di arte in arte, ripeto la risposta che ho depresso in un libro, come in uno studio notarile: “Per eludere la morte. La morte ci coglie per noia. Se nel mondo non ci fosse noia, non ci sarebbe neanche morte. Io, quando sento che la noia sta per impadronirsi di me e consegnarmi mani e piedi legati alla morte, cambio arte, e la morte, vedendomi chino su giochi sempre diversi, tira una bestemmia e passa via”» (A. Savinio, *È lo strumento che crea la musica* cit., p. 975).

³⁰ Questo personaggio ha uno sviluppo possibile nell'Agente dell'Istituto Ricostituzione Defunti dell'opera teatrale in un atto *Orfeo vedovo* (composto nel 1950). L'Agente è possessore di una macchina capace di materializzare i morti e la offre a Orfeo per recuperare l'amata Euridice. Ma la macchina è ancora imperfetta e insieme alla sposa appare anche il suo amante, il segretario Maurizio Mezzetti, con grande dolore di Orfeo che decide di suicidarsi.

³¹ Dalla registrazione conservata alle Teche RAI di Roma che qui si ringraziano.

basso solista, due flauti, oboe, due clarinetti, fagotto, controfagotto, corno in Fa, due trombe in Si bemolle, tuba, xilofono, due pianoforti, celesta, archi). Si svolge in uno spazio al di fuori delle coordinate terrestri, nel quale vigono altre leggi: il tempo non esiste e nemmeno la materia, sopravvivono suoni, canti e immagini fantasmatiche della vita passata. In tutti i sensi sembra che la radio riesca a dare origine a quel luogo di sintesi, oltre la vita e oltre la morte, che Savinio cerca di realizzare in altre opere e in altre arti, ad esempio a teatro in *Vita dell'Uomo* («tragicommedia mimata e danzata») o in quella sorta di *kur-saal* dei morti che è *Alceste di Samuele*. Il linguaggio radiofonico, svincolandosi da pretese realistiche, si fa espressione simbolica e concettuale di una condizione estranea alla vita, componendo un'opera che si svolge *in un luogo imprecisato*³², per dirla con il titolo di un radiodramma di Giorgio Manganelli per la regia e la voce di Carmelo Bene. La fuga da una dimensione temporale è segnata dall'iniziale colpo di pistola e dal vociferare convulso dei presenti. La voce 'radiogenica' di Arnaldo Foà, dagli sfumati toni imprenditoriali, accoglie il nuovo arrivato. Il morto, ignaro di dove si trovi, inizia ad agitarsi e il Consigliere delegato da ospite impeccabile cerca di calmarlo, provando a spiegargli la nuova situazione. Comincia così un lungo dialogo tra parole e musica, tra la voce di Foà e fraseggi musicali: un dialogo fatto di domande e risposte, di spiegazioni e descrizioni. E Savinio è attentissimo a inserire nelle battute del Consigliere le informazioni necessarie alla comprensione dell'ascoltatore, senza però appesantirle eccessivamente, ma dando alla musica un valore espressivo e significativo in grado di fornire anch'esso indicazioni, soprattutto di carattere sentimentale. Il pubblico viene così immerso in una condizione tutta particolare, perché è invitato a predisporre all'ascolto in modo diverso, a percepire la musica come un vero e proprio linguaggio al di là delle parole. Il fraseggi del clarinetto basso ruota sempre intorno allo stesso tema con piccole variazioni molto chiare e, in modo connotativo, rappresenta alcuni stati emotivi: la paura e la commozione, l'attrazione e la repulsione, la nostalgia e l'oblio, la vicinanza e la lontananza, l'amore e la disperazione.

La musica ha dunque un ruolo centrale, innerva l'intero radiodramma e sostiene le parole del Consigliere delegato. La musica scende in secondo piano durante le battute del Consigliere e sale in primo quando le parole s'interrompono. Per dare un'idea precisa della composizione nel testo si segnala tra parentesi il tempo nel quale si sente solo la musica, tra una battuta e l'altra del dialogo:

Lei era disgustato di un mondo soggetto al tempo nel quale niente dura, tutto passa, tutto muore. [Musica 8"] E si è cacciato una pallottola in testa. Capisco. [Musica 10"] Capisco. [Musica 4"] Ma lei ora si suggestiona. Piange. Eppure

³² *In un luogo imprecisato* di Giorgio Manganelli, con la regia di Carmelo Bene, va in onda il 1° luglio 1975, ora in Giorgio Manganelli, *Tragedie da leggere*, a cura di Luca Scarlini, Torino, Aragno, 2005.

ha l'impressione di una persona seria, posata. [Musica 7"] Il suo stesso atto del resto... [Musica 13"] Non dovrebbe, mi passi la parola, autocompassionarsi. [Musica 8"] E a che pro. [Musica 9"] Ormai il più è fatto. [Musica 12"] Le voci della nostra casa [Musica 20"] Ma no! Ma no! [Musica 4"] Se non mette giudizio la faccio legare, mi dispiacerebbe. In fondo lei qua ci è venuto di sua volontà, che vuole dunque?

Nell'ultima stagione di Savinio riemerge così la ricerca musicale che è adesso in stretta assonanza alla pratica teatrale e al lavoro radiofonico. Abbandonata sul finire degli anni Dieci³³, la sua attività di composizione musicale ritorna dunque insieme a una fase spettacolare che trova anche nella radio il luogo adatto per esprimere un'idea anti-wagneriana di opera d'arte totale. Non si tratta certo di volontà di potenza, all'opposto, in Savinio si rivendica l'unità creativa dell'arte all'insegna della *mi-mort* e della sfida alla noia incombente³⁴. Così il protagonista di *Agenzia Fix* decide di suicidarsi, perché scorato da una realtà che è vittima del tempo; l'altrove a cui si giunge dopo la morte si manifesta al contrario in una condizione di *fissità*, dove tutto è immobile e bloccato in una sua perfezione.

Non appena arrivato all'*Agenzia Fix*, il suicida vuole voltarsi indietro e osservare per l'ultima volta le cose che ha deciso di abbandonare per sempre. Si affaccia perciò alla «finestra di controllo»: «Lo [il mondo] vediamo dall'alto, un'enorme cupola di gelatina. Che fa? Respira, come una medusa immensa. Questa voce? La sua stessa forse, che lei ha lasciato dietro di sé come un filo di sangue». Scesi sulla terra, il Consigliere e il morto assistono ad alcune scene: impiegati che vanno al lavoro e dattilografe che cominciano a battere sui tasti. Presto i rumori della vita quotidiana si trasformano in un'onda assordante di sospiri e poi di lamenti e di urla. La scena successiva ritrae un uomo solo («è Gesù Cristo, nessuno lo riconosce») e subito dopo il suono delle onde del mare, mescolato ad alcune voci femminili. La natura è sorpresa nel suo scorrere calmo e immutabile, eppure anche qui emerge un coro di lamenti: «Il lamento del mondo. Anche il mare, anche l'aria. A sapere udire, tutto è pieno di morte. Un immenso lamento sommerge il mondo». La terra, a cui si è voluto rinunciare, non presenta vie di fuga possibili e il suo tempo è la condizione di generale caducità. Al contrario nell'*Agenzia Fix* tutto è bloccato e sospeso. La vita passata del suicida riappare sintetizzata in alcuni personaggi ed episodi chiave; fatti dimenticati, ma radicati nel profondo della coscienza, sono qui manifestati, come un prezioso riassunto della vita.

Si comincia da un trauma infantile, la morte del cane Trolòlò, e dalla scuola, il professore di tedesco e di ginnastica. Poi appare Bianchina, il primo amore, che è però il suo secondo grande dolore, perché la ragazzina muore di leucemia

³³ Ma il dialogo con la musica non si interrompe mai, basti pensare all'attività di critico musicale raccolta in *La scatola sonora* (Milano, Ricordi, 1955).

³⁴ M. Porzio, *Savinio musicista. Il suono metafisico* cit., pp. 171-196.

(«Malattia del bianco. Chissà. Misterioso effetto del nome. Bianchina. Non si deve scherzare con i nomi»). Bianchina si manifesta come un fantasma, né viva né morta, ma cristallizzata in un «metallo eterno». Tutte le scene sono descritte dalla voce del Consigliere ed è come se traducesse in diretta la musica trasmessa, arricchita di qualche brevissimo inserto sonoro (la voce del maestro di ballo, il canticchiare e la risata della zia matta...). Il morto rivede i genitori anziani, se stesso tredicenne da solo («Lei del resto è sempre stato solo») e l'amata Angelica, anche lei morta giovane, appena ventiduenne.

Per entrare definitivamente ad *Agenzia Fix* e raggiungere una pace simile a quella delle dèe, occorre infine affrontare l'ultima prova «sonora»: un coro di tre elementi (due uomini e una donna), che potrebbe rappresentare una sorta di interiorità del suicida, deve tenere la medesima nota, rendendo indistinguibili le voci. Superata la prova si assiste al rito del Sole, che si rivela ambigualmente come Sole nero, richiamando i tanti soli neri di Apollinaire, e all'ultimo coro trionfale. La scena conclusiva si svolge di nuovo sulla terra, all'obitorio, dove il medico, osservando il cadavere, rimane impressionato dalla smorfia impressa su quel volto: «È orribile. Come se avesse visto in faccia più che la morte, l'eternità, il segno dell'esperienza più mostruosa». L'infermiera apre la finestra ed ecco che entra nella stanza il rumore del mondo, fatto di vento, di clacson e di voci: «Che bellissima giornata. Andiamo via. Usciamo». Improvvisamente riemergono i suoni tetri, già ascoltati nella scena del mare, e il mondo sembra generare adesso un lamento disperato: «Ascolta questo lamento... Sommerge ogni altra voce, ogni altro suono. Presto andiamo via. Ma dove? Dove?».

Se la prospettiva è quella di un aldilà olimpico di cori angelici, dove tutto è bloccato in una condizione di eternità, nel mondo soggetto al tempo non appare nessuna via di fuga. La radio diventa così lo strumento più adatto per guardare il mondo da lassù, per rappresentare un aldilà architettato da note e spartiti musicali e per immergere l'ascoltatore in una condizione percettiva spiazzante e inedita.

In un certo senso Savinio costruisce il radiodramma reinterprestando una delle regole che venti anni prima aveva formulato Paul Deharme per l'arte radiofonica e che era stata discussa anche in Italia pur se in maniera spesso superficiale: l'ascoltatore ha bisogno di sentirsi il vero protagonista della vicenda e la voce della radio dovrebbe perciò utilizzare sempre una seconda persona, come se si trattasse di un dialogo intimo a due voci. Nel corso degli anni, in modo più o meno consapevole, il «tu» rivolto agli ascoltatori è adoperato spesso come espediente immediato e intuitivo: il radiodramma si costruisce come una trasmissione radiofonica e lo speaker, o l'annunciatore, può formulare appelli, domande, richieste al proprio pubblico. In maniera illusionistica ma anche meta-radiofonica il radiodramma indossa dunque i panni della radiotrasmissione e così costruisce meccanismi di inclusione, più o meno diretta, dell'ascoltatore. Le richieste possono pure giungere da lontano e i messaggi radio essere quelli della trasmittente di una nave alla deriva o di un aereo in caduta libera. Allora l'a-

scoltatore partecipa alle disperate richieste di aiuto, si sente coinvolto in vicende realizzate intorno ai procedimenti della paura e della *suspence*.

Savinio inventa invece un vero e proprio dialogo tra musica e parole; il pubblico si trova così nella posizione di interpretare anch'esso la componente sonora come fosse un linguaggio. In altri termini si propone un ascolto critico, pretendendo dal pubblico un'attenzione specifica agli elementi connotativi del linguaggio musicale. Da un altro punto di vista la voce del Consigliere delegato, rivolgendosi sempre al protagonista in seconda persona, sembra ogni volta chiamare in causa il pubblico. E l'ascoltatore è incluso nella vicenda non secondo un automatico procedimento di immedesimazione (il suono di un clarinetto non è certo uguale alle battute di un personaggio), ma tramite un'immersione musicale che comporta l'attraversamento di una soglia tendenzialmente espressiva e sentimentale. La raffinata operazione di Savinio si concretizza pure nell'equilibrata costruzione drammaturgica. La voce del Consigliere delegato da una parte include nelle sue battute importanti informazioni sulla condizione del suicida e dall'altra decifra e descrive la musica di *Agenzia Fix*, il cui significato è per tutti sconosciuto. Pur costrette da doppi obblighi informativi, le battute del dialogo scorrono trasparenti e chiare, secondo il tipico stile «senza rughe»³⁵ di Savinio. L'ascoltatore, a seconda prevalga una delle due funzioni drammaturgiche, può alternare momenti di stranito spaesamento (teso com'è a intuire il linguaggio della musica) a stati di inquietudine emotiva, nel trovarsi calato in una condizione terminale e fortemente simbolica: poter riascoltare gli eventi più importanti della propria vita che la 'radiofonica arte invisibile' ha bloccato *in un luogo imprecisato*.

³⁵ Definizione data da Edoardo Sanguineti all'interno di una trasmissione di *Radio Tre Suite* dedicata ad Alberto Savinio (9 febbraio 1996). «*Quindi coltivavano l'attenzione per il prossimo?* Ah, era fortissima in loro. Guarda, c'è un episodio che riguarda la morte di Savinio. Savinio e la moglie dormivano in due camere separate. Savinio stava male, soffriva di cuore, per cui teneva la porta di mezzo aperta. Una mattina la moglie si alza e trova la porta di mezzo chiusa e Savinio dietro quella porta, morto. Ebbe la forza di alzarsi e di andare a chiudere la porta per non far sentire a sua moglie che stava morendo» (Leonardo Sciascia, *Fuoco all'anima. Conversazioni con Domenico Porzio*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 72-73).

CRISTOFORO COLOMBO

Musica e testo di Alberto Savinio

INTRODUZIONE MUSICALE

(ALLA FINE DELL'INTRODUZIONE, VIOLONCELLI E CONTRABASSI TENGONO LA NOTA DURANTE TUTTO IL DIALOGO DEI DUE ABITANTI DI WASHINGTON)

DUE ABITANTI DI WASHINGTON

I° ABIT. Fosse a Nova York o a Chicago....Ma qui a Washington, in questa città burocratica, ordinata e tranquilla come un giardino d'ospedale; dove non avviene mai nulla....

II° ABIT. Come! E l'affare dei due portoricani?

I° ABIT. I due portoricani? Episodio liquidato in mezza giornata. Ora è ben altra cosa. Questo misterioso personaggio che appare ora qui ora là...Passa come l'ombra di un aeroplano su un muro...Che macchia in questa città senza macchia!

II° ABIT. L'ha veduto lei?

I° ABIT. Io no. Ma che vuol dire? Tutti l'hanno veduto. An che mio cognato. E non è uomo mio cognato da con-

PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI
UFFICIO CENSURA TEATRALE

N.° 7930 Copione di pagg. 101

Visto: M. G. del 2 MAGGIO 1952

Titolat: Cristoforo Colombo

Autore: Alberto Savinio

Con teglie 17

Con 2

Roma 2 MAGGIO 1952

TOSEGREARIO M. G.



Copione di lavoro del *Cristoforo Colombo* di Alberto Savinio controllato dall'Ufficio Censura Teatrale il 2 maggio 1952, con i tagli previsti (conservato alla Sede RAI Toscana).

segue COLOMBO

Ho capito. Sparare, per voi
americani, è come parlare: è
un mezzo d'espressione.

(SCARICA DI FUCILERIA)

La vostra vita è tutta tra-
versata di pallottole che
s'incrociano, fischiano, ge-
mono.

(FISCHIO E GEMITO DI PALLOTTOLE)

Vi esprimete ancora per bocca
delle vostre armi, delle vo-
stre bombe.

Bombe americane! Che voce!
Che bassil!....

Siete giovani ancora. Parla-
te forte. Vi piace parlar
forte. E quale voce più for-
te della voce delle armi?

(SPARI)

(POI, SILENZIO)

Un giorno, più vecchi, più
stanchi, più delusi, parle-
rete più piano.

(TUONARE LONTANO DI CANNONI)

Un altro giorno, più in là
ancora, davanti all'alterna-
tiva parlare o tacere, sce-
gliere/te tacere.

Lo conosco bene il silenzio, io.

Che buon compagno!

Allora, sarete voi la Vecchia

segue COLOMBO

~~Europa...Ma l'Europa Nuova,
allora, quale sarà?~~

(IMPROVISA E VICINISSIMA
SCARICA DI FUCILERIA. COLOM-
BO GRIDA/:

Ma no! Ma no!...E non serve
a niente. Non ve ne siete
ancora accorti?...

Ho traversato le strade qui
sotto, la piazza. I proiettili
mi piovevano addosso. Ec-
comi qui: incolume!

Anche le pallottole mi scàn-
sano - come gli uomini.

La mia persona, intorno, span-
de il gelo.

Perchè?

Non lo so.

Perchè non appartengo al vo-
stro stesso presente? Perchè
sono avvolto dentro un presen-
te diverso?...Forse. Mi ve-
dono - e si agghiacciano. Si
agghiacciano del mio stesso
ghiaccio.

Ghiaccio, io?

Sapessero!...Sapessero quale
calore di vita, ~~io~~ mi porto
dentro, e da quanto lontano!

(SCARICA DI FUCILERIA)

In nome di Dio, no!

{PAUSA}

La sentinella, qui sotto. Si
staccò dalla garitta. Pensai:

CLARK Nel suo studio? Solo?

PRESID. SI. Perché?

CLARK Ma quell'uomo va sorvegliato!
Sappiamo noi chi è quell'uomo?
Allyson, corra. Non lo perda
di vista.

PRESID. Momento! Il signor Allyson
rimanga qui. Quell'uomo, Cri-
stoforo...

MOLTE VO-
VI ASSIEME (IN UN URLO)

Colombo? Non vogliamo lasciarci
prendere dalla pazzia!

PRESID. Chiunque egli sia, lasciamolo ri-
posare.

(CLARK, DA SOLO A SOLO AL PRESIDENTE)

CLARK Presidente, è mio dovere metterlo
in guardia. Siamo in guerra. Siamo
circondati di pericoli. ~~Mezzo mon-
do - tutto il mondo comunista è con-
tro di noi. Il colpo messo su da que-
sto uomo ha sconvolto il paese. Peg-
gio di una disfatta. Peggio di una
rivoluzione. Peggio del ritorno di
Mac Arthur. E l'agitazione cresce,
si allarga. Le farò leggere i rap-
porti. Domani che sarà? Che si na-
sconde sotto questa colossale misti-
ficazione? Io le faccio una domanda:
la risposta è facile.~~

(SILENZIO)

E lei lo lascia libero...Solo...Nel
suo studio...

(SILENZIO)

segue COLOMBO

Che ragione straordinari dev'esser quella! Dove si cela questa ragione? Nel mio proprio profondo? Nel profondo del mondo? Io aspetto...
Mi ero seduto alla scrivania del Presidente. Là ove egli stesso stava seduto la prima volta che io lo vidi, e non sapevo se fosse un uomo o un busto di gesso. Presidente, te lo dico subito: ho abusato dell'ospitalità. No, non ho frugato nei cassetti, non ho cacciato il naso nelle tue carte. Anzi, ~~in~~ di carte nemmeno una. La tua scrivania è nuda. ~~anche la tua scrivania? Te li giuro.~~
Quando siamo soli, ci ritroviamo ragazzi. Io stesso, a cinquecento e quindici anni d'età, mi è ritornata voglia di giocare. Ho visto sul fianco della scrivania un rettangolino bianco, una fila nel mezzo di tasti variamente colorati: non ho resistito alla tentazione di premere sul più attraente di quei tasti: il tasto rosso.

CLARK (PIANO AL PRESIDENTE): La tastiera dei microfoni! Bell'affare abbiamo fatto a lasciarlo solo nel suo studio!

PRESID. Grazie per il generoso plurale, signor Clark. La colpa è soltanto mia. E me la prendo tutta.

CRISTOFORO COLOMBO

Effetti

- Colpi zivoltella (molti) ✓
- Inutile eade a tezza ✓
- Sedia ✓
- Zelf. trilla (2) ✓
- Striosquino
- Porta ✓
- Ischiolti folilia ✓
- Zavolato
- Catene (picole e grande)
- Secchio per tozzo acqua
- Chiave su tozza
- Masquetono
- Radio
- Canelli e pastiche

№ 1

Dischi

- Gradiale cadis (91)
- Folla (2) (114)
- Colpi zivoltella
- Lucitezio (101) (100)
- Azitza (102) (101) (100) (11)
- Camioni (101) (103) (11)
- Macchine da scrivere (molti)
E160 C7H
- Sintotipes C7H5
- Rotative (91) C7H5 D152
- Officina C7H2
- ~~Stolare auto folle~~
- Auto parte — /2
- Traffico stradale (1)
- Frenata auto
- Gabbiani
- Vento (35)
- Veliero (2) (57) C770
- Simma fanyini (2) C753/2
- Zam-tam (60)
- Orologio campanile R19
- Nostro alla zovetia (71)

Copione di lavoro del *Cristoforo Colombo* di Alberto Savinio, sul quale il rumorista ha segnato gli effetti sonori da realizzare e i dischi di rumori da utilizzare (conservato alla Sede RAI Toscana).

«IL TESTO FUGGE DAVANTI AGLI ORECCHI DI CHI ASCOLTA»:
GADDA E LA RADIO¹

1. «Un pubblico per modo di dire»: le norme di Gadda

La prima collaborazione di Gadda alla radio risale probabilmente a una conversazione trasmessa dall'*Approdo* nel 1947 dedicata alla mostra di dipinti di Adriana Pincherle. Qualche anno dopo Gadda partecipa al ciclo *Scrittori al microfono* e in particolare alla rubrica *l'Intervista con se stesso*. Però è dal primo ottobre del 1950 che inizia l'ufficiale rapporto lavorativo con la RAI. Il contatto arriva grazie all'amicizia di Giovan Battista Angioletti. Gadda gli si rivolge per problemi economici. Dopo dieci anni di soggiorno fiorentino, Gadda si trasferisce così a Roma, prendendo servizio nella redazione letteraria del Giornale Radio: prima come consulente, poi praticante giornalista, quindi redattore e infine assegnato alla direzione del Terzo Programma. Fin dall'inizio propone, come collaboratori ai programmi culturali, gli amici fiorentini (Bonsanti, Bigongiari, Landolfi², Luzi, Parronchi, Traverso), «raccomandando loro, ripetutamente, chiarezza, chiarezza dei testi, stretta, rigorosa osservanza dei limiti di tempo posti, dettato ordinato e conseguente, periodi brevi. Allusioni nessuna»³. Neppure a Gianfranco Contini, a cui è legato da una rispettosa e affettuosa amicizia, risparmia raccomandazioni: «Unico vincolo: quello di una sicura accessibilità dell'esposto da parte dell'ascoltatore-tipo (molto tipo). Il testo radiofonico non si può rileggere; fugge davanti agli orecchi di chi ascolta»⁴.

¹ Questo saggio è un ampliamento e un aggiornamento del capitolo «*Il testo fugge davanti agli orecchi di chi ascolta*» del mio volume *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione* cit.

² Landolfi collabora anche con due racconti scritti appositamente per il microfono: *Morte (o vita) del giocatore* (trasmesso nel 1956 e pubblicato con il titolo *Il calcolo delle probabilità*, in «Tempo presente», novembre 1956, 8) e *Un destino da pollo* (trasmesso nel 1961 e pubblicato in «Terzo Programma», 1962). Si veda Silvia Moretti, *Prove di voce. Due racconti di Tommaso Landolfi per la radio*, in «Diario Perpetuo», 2006, 11.

³ *Gadda al microfono. L'ingegnere e la Rai*, a cura di Giulio Ungarelli, Roma, RAI, 2001, pp. 5-47.

⁴ Carlo Emilio Gadda, *Lettere a Gianfranco Contini*, Milano, Garzanti, 1988, p. 76.

Il «testo fugge davanti agli orecchi di chi ascolta» è un'immagine felicissima, che rende assai bene l'idea dei problemi che possono nascere nei confronti del pubblico. A differenza della pagina scritta, alla radio non si può tornare indietro. L'esortazione ai letterati è dunque di fare molta attenzione a costruire il proprio testo, ad architettare i periodi e a usare la sintassi. Proprio in questo senso, oltre alle tante collaborazioni critico-giornalistiche, lo sforzo di Gadda, lavorando alla radio, è anche di redigere una sorta di prontuario delle regole basilari per la scrittura al microfono. Da qui nascono le celebri *Norme per la redazione di un testo radiofonico*⁵: un breve sommario del 1953, a uso interno dei lavoratori della RAI. Si tratta di uno strumento concreto, pratico, da utilizzare sul campo, da applicare ai testi e l'avvertenza è, a questo proposito, piuttosto esplicita: «la mancata osservanza di dette norme e cautele, può rendere “intrasmissibile” uno scritto anche se per altri aspetti eccellente». Il precedente diretto, per tipologia, è l'opuscolo che Antonio Piccone Stella pubblica nel 1948, *Il Giornale Radio. Guida pratica per quelli che parlano e per quelli che l'ascoltano*⁶, anche se in quel caso si tratta in modo specifico del GR da lui diretto (che comprendeva *Il convegno dei cinque, Arcobaleno, Scrittori al microfono, Oggi al Parlamento*, oltre a tutti i notiziari). Le similitudini con il testo di Gadda, più sintetico e normativo, sono numerose. Molti suggerimenti o prescrizioni coincidono perfettamente, come ad esempio l'invito ad astenersi dal pronome «io», che rende presuntuoso l'atteggiamento del conversatore, più simile a un professore che guarda dall'alto in basso, che non a un moderno comunicatore. L'attenzione per la costruzione dei testi da parte dei dirigenti RAI è molto alta, d'altronde la radio italiana è ancora tutta scritta; giornali radio, conversazioni, trasmissioni varie seguono le regole del «parlato radiofonico», vale a dire sono «lette» secondo un certo ritmo e un certo tono. Racconta Adriano Seroni a distanza di molti anni, a proposito della radio dell'immediato dopoguerra:

Lo scrittore veniva invitato al microfono come scrittore, indipendentemente dal mezzo. La prima rubrica importante che ci fu che riguardava gli scrittori si intitolava *Scrittori al microfono*. In un primo tempo addirittura gli scrittori non venivano nemmeno intervistati. Venivano e leggevano una loro composizione scritta, «conversazione», come si chiamavano all'epoca. Quattro cartelle, centoventi righe, dieci minuti esatti. Poi cominciò la tecnica dell'intervista⁷.

⁵ La prima edizione delle *Norme* appare firmata solo con «Il Terzo Programma» (Torino, ERI, 1953). A nome di Gadda il testo esce nel 1973 (Torino, ERI, 1973). Ora si trova nella recente edizione Adelphi (2018), con la dettagliata e accurata *Postfazione* di Mariarosa Bricchi.

⁶ Antonio Piccone Stella, *Il Giornale Radio. Guida pratica per quelli che parlano alla Radio e per quelli che l'ascoltano*, Torino, Società Editrice Torinese, 1948.

⁷ Intervento di Adriano Seroni in *La letteratura e le idee. L'apprendista elettronico: letterati e radio dal periodo fascista ai giorni nostri. Le origini, le sperimentazioni*, a cura di Andrea Abruzzese e Susanna Vallorani, in onda il 16 gennaio 1981 su Radio Tre RAI.

L'ascolto rischia di diventare perciò monotono e noioso, per questo tra le prime regole si afferma che una voce singola non può parlare per più di quindici minuti. Se ci sono due o tre voci, se si citano altri testi, con divagazioni, inserti o altro ancora, allora una trasmissione può arrivare anche a trenta-quaranta minuti. Bisogna fare molta attenzione anche al tono ed evitare ad ogni costo le modalità accademiche e dottrinali. Tutto questo perché Gadda, in linea con il pensiero dei maggiori teorici della radio, reputa:

[...] il pubblico che ascolta una conversazione un pubblico per modo di dire. In realtà si tratta di «persone singole», di monadi ovvero unità, separate le une dalle altre. Ogni ascoltatore è solo: nella più soave delle ipotesi è in compagnia di «pochi intimi». Seduto solo nella propria poltrona, dopo aver iscritto in bilancio la profittevole mezz'ora e la nobile fatica dell'ascolto, egli dispone di tutta la sua segreta suscettibilità per potersi irritare del tono inopportuno onde l'apparecchio radio lo catechizza⁸.

Anche nel testo di Piccone Stella appare la medesima constatazione: «Il conversatore deve pensare come se un milione di persone fosse in ascolto, ma deve parlare come se si rivolgesse a una persona sola. Gli ascoltatori della radio ascoltano nello stesso tempo, non nello stesso luogo [...] Tutt'insieme non formano perciò una "folla"... Rimangono singoli individui da persuadere uno per volta»⁹. Un anno prima del testo di Gadda, pure un altro scrittore, Riccardo Bacchelli aveva messo in luce le qualità «singolari» del pubblico radiofonico, sostenendo in un articolo apparso sul primo numero di «L'Approdo letterario» che «con la radio si stabilisce un rapporto comunicativo individuale e non collettivo, da uomo a uomo, non da persona a folla». Per questo motivo «riesce importuna e negativa la declamazione enfatica, l'eccesso dell'accento e dei colori espressivi»¹⁰. Gadda, a conoscenza di questi testi, elabora delle regole tecniche che riguardano in particolare il lessico e la sintassi: «non superare in alcun caso, per ogni periodo, i quattro righi dattiloscritti; attenersi, preferibilmente, alla lunghezza normale media di due righi, nobilitando il dettato con i lucidi e auspicati gioielli dei periodi

⁸ «È bene perciò che la voce, e quindi il testo affidatole, si astenga da tutti quei modi che abbiano a suscitare l'idea di una allocuzione compiaciuta di un insegnamento impartito, di una predica, di un messaggio dall'alto. L'eguale deve parlare all'eguale, il libero cittadino al libero cittadino, il cervello opinante al cervello opinante. Il radiocollaboratore non deve presentarsi al radioascoltatore in qualità di maestro, di pedagogo e tanto meno di giudice o di profeta, ma in qualità di informatore, di gradevole interlocutore, di amico» (C. E. Gadda, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, ERI, 1953, ora in *Enciclopedia della radio* cit. pp. 330-333).

⁹ A. Piccone Stella, *Il Giornale Radio. Guida pratica per quelli che parlano alla Radio e per quelli che l'ascoltano* cit., p. 82.

¹⁰ Riccardo Bacchelli, *L'oratoria alla radio*, in «L'Approdo letterario», gennaio-marzo, 1, 1952. Bacchelli aveva collaborato alla radio fin dagli anni Trenta con conversazioni e in alcune rubriche letterarie come *Commento e lettura di grandi prosatori italiani*.

di un rigo, mezzo rigo»; «procedere per figurazioni paratattiche, coordinate o soggiuntive»; «la consecuzione delle idee si distende nel tempo radiofonico e deve avere il carattere di un “écoulement”, di una caduta dal contagocce»; alcune figure retoriche sono del tutto antiradiofoniche, come le litoti o le allitterazioni (o rime) involontarie; anche il lessico deve essere controllato con attenzione e sono da evitare i vocaboli desueti, di uso regionale o eruditi. Il precedente più prossimo, in ordine di tempo, è invece il volume, di soli due anni prima, *La lingua e radio*, nel quale Ornella Fracastoro Martini analizza per la prima volta in maniera sistematica, e non con intenti pratici o precettistici, l'influenza del parlato radiofonico nel processo di italianizzazione, con alcune notazioni specifiche riguardanti il lessico, la sintassi e lo stile. Ci s'interroga in conclusione sull'enorme influenza della radio nell'uso della lingua comune. In particolare la radio potrebbe produrre grandi avanzamenti per quanto riguarda la pronuncia, che presenta profonde differenze sul territorio nazionale. Anche nel 1939 era stato posto il problema e l'EIAR aveva pubblicato il *Prontuario di pronunzia e ortografia* di Bertoni e Ugolini¹¹, nel quale si sosteneva che la radio non fa letteratura, ma serve a comunicare a tutto il territorio nazionale, ragion per cui: «La lingua non si “fa” più a Firenze, e Firenze non ha più diritto di dettar norme». A prevalere adesso deve essere Roma, capitale dell'impero. Nonostante il mutamento politico, il volume, ripubblicato dieci anni dopo, presenta una nuova introduzione nella quale si sostiene che a prevalere deve essere ancora Roma, adesso per ragioni «democratiche» e «popolari», contrapposte all'aristocratica e letteraria Firenze. Fracastoro Martini, riepilogando i differenti interventi successivi, si allinea al contributo di Bruno Migliorini¹², che sostiene si debba seguire una soluzione scientifica, e dunque la corretta pronuncia fiorentina per la quasi totalità dei casi, a parte una cinquantina, dove risulta etimologicamente corretta la pronuncia seguita a Roma o in qualche zona periferica della Toscana.

Comunque, aldilà del caso specifico della pronuncia, Fracastoro Martini si augura che la radio possa assumere sempre di più un ruolo educativo e a questo proposito cita spesso studi ed esempi condotti dalla B.B.C, sia per quanto riguarda la messa a fuoco delle finalità, sia per la definizione di un parlato radiofonico che, a seconda del genere, è importante abbia specifiche caratteristiche. In *The Psychology of Radio* di Hadley Cantril e Gordon W. Allport (1935)¹³ viene posto, ad esempio, il problema se nei pezzi radiofonici debbano prevalere le frasi lunghe o brevi. Per rispondere fu condotto un esperimento: «una difficile indicazione topografica venne impartita per radio prima per mezzo di lunghi

¹¹ Giulio Bertoni, Francesco A. Ugolini, *Prontuario di pronunzia e ortografia*, Roma, EIAR, 1939.

¹² Bruno Migliorini, *Pronunzia fiorentina o pronunzia romana?*, Firenze, Sansoni, 1945.

¹³ Hadley Cantril, Gordon W. Allport, *Psychology of Radio*, London, Harper and Brothers, 1935.

periodi, poi con brevi proposizioni; e si vide che era molto più facile seguire e ricordare indicazioni di questo genere se esposte in frasi brevi»¹⁴.

2. Scritture per la radio: adattamenti e radiodrammi

Gadda realizza anche adattamenti radiofonici, lavorando sulla settima novella della decima giornata del *Decameron* ed elaborando un testo per la serata a soggetto *Cristoforo Colombo*. Le serate a soggetto erano programmi di carattere spettacolare della durata di circa un'ora, costituiti da materiali differenti. Per il *Colombo* Gadda utilizza, oltre i suoi interventi a carattere prevalentemente storico, segmenti del saggio di Riccardo Bacchelli, l'*Ammiraglio dell'Oceano* e soprattutto le note e le pagine di Rinaldo Caddeo tratte da *Le historie della vita e dei fatti di Cristoforo Colombo*, nonché il *Giornale di bordo* e le *Relazioni e lettere di viaggio* di Colombo, curati dallo stesso Caddeo¹⁵. Gadda si era imposto una funzione prima che di autore, di coordinatore di testi altrui, assumendo un compito divulgativo nell'ideale di un linguaggio radiofonico¹⁶. È tra i pochissimi intellettuali che, in quegli anni, lavora alla RAI. Angioletti ne ricorda l'entusiasmo e l'abilità nel manipolare i testi, come ad esempio per il racconto adattato alla radio *Prima divisione nella notte*:

Prende un suo racconto, aggiunge pochissime parole. Ne utilizza il 50%. Lo suddivide per nove voci differenti. La sceneggiatura è perfetta. Va in onda il 18 maggio 1952. Era un montatore perfetto. Era abilissimo nella costruzione delle strutture. L'abilità di montare e smontare era insita in Gadda, e questa abilità l'ha utilizzata come redattore alla RAI, anche su testi non suoi¹⁷.

Il 1952 è l'anno dei *Luigi di Francia*¹⁸. Si tratta di un ciclo radiofonico costruito con il montaggio di testi di grandi memorialisti francesi del XVII e XVIII secolo, talora mediati dalle opere di storici, a volte adattati dallo stesso Gadda. Nel suo genere risultò sicuramente un modello di notevole successo e l'intuizione felice fu soprattutto quella di utilizzare i *mémoires* e i *journaux* come documenti storici, perché restituiscono in modo molto gradevole alla radio il senso di un'intera epoca. Il ciclo termina con il Luigi XV; Gadda si è stancato e, come giustificazione, sostiene che «il 16° Luigi è figura relativa-

¹⁴ Ivi, p. 38.

¹⁵ All'interno dei *Notturmi dell'usignolo* viene poi mandato in onda da Giagni anche una versione radiofonica del racconto di Gadda *San Giorgio in casa Brocchi*.

¹⁶ Giulio Cattaneo, *Il gran lombardo*, Torino, Einaudi, 1991, p. 49.

¹⁷ Intervento di Giovan Battista Angioletti in *Terza pagina*, in onda su Radio Tre RAI il 10 gennaio 1994.

¹⁸ C. E. Gadda, *I Luigi di Francia*, Milano, Garzanti, 1992.

mente insignificante: e sono piuttosto i circostanti fatti a darle qualche risalto. La complessità di tali fatti non è per altro riassumibile in una trasmissione radio, sia pure ampia»¹⁹.

Gadda si cimenta anche con il genere del radiodramma, in particolare realizza l'adattamento radiofonico *Háry János*, dal poema comico *Az obito (Il congedato)* dell'ungherese János Garay. È il 1955 e in una lettera a un parente confessa:

Recentemente, fra il molto altro lavoro, ho sistemato e rifatto una scempiaggine (radiodramma per modo di dire) di un ungherese del secolo scorso. Mi sono divertito a riempirla di battute salaci, che poi la censura ha biffato, di una scemenza assoluta ho fatto una cosa spiritosa e piuttosto elegante, ma poi la cosa spiritosa e piuttosto elegante è ridiventata semi-scema (e pur sempre potabile tuttavia) in causa della «verecondia»²⁰.

*Un radiodramma per modo di dire*²¹ racconta di Háry, un contadino che con i vecchi compagni si ritrova in osteria a bere e a raccontare vicende incredibili. Il testo presenta delle didascalie visive, che forse potrebbero far pensare a un esito anche teatrale; ha una struttura che recupera comunque certe modalità radiofoniche già ampiamente utilizzate, dal momento che tutte le azioni che si succedono sono in realtà la rappresentazione in presa diretta di un lungo racconto. Háry è un personaggio molto conosciuto in paese e che molto conosce, perché racconta una miriade di storie sulla sua vita passata: prove di coraggio, incontri regali, vicende impossibili. Tutto inizia con un racconto che ci colloca al confine tra Ungheria e Russia, dove il contadino si trova a far da sentinella. Háry, spostando con la sola forza delle braccia la casupola, dove fa la guardia un soldato russo, permette alla figlia dell'imperatrice di rientrare in patria senza perdere tempo. La mano di Gadda, anche se si tratta solo di un adattamento, è chiaramente percepibile nella «libera riduzione comica delle parti dialogate, nell'estroso e divertito linguaggio che lo contraddistingue»²².

Pochi anni dopo, Gadda, realizza un secondo radiodramma, adesso costruito come «conversazione a tre voci»: *Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*²³. Racconta Lidia Motta – funzionaria della RAI per quasi quarant'anni, a partire dal 1955 – gli incredibili colloqui tra

¹⁹ Gadda *al microfono. L'ingegnere e la Rai* cit., pp. 5-47.

²⁰ Claudio Vela, *Note ai testi*, in C. E. Gadda, *Un radiodramma per modo di dire e scritti sullo spettacolo*, a cura di C. Vela, Milano, il Saggiatore, 1982, pp. VIII-IX.

²¹ Il radiodramma viene trasmesso sabato 21 maggio 1955 alle ore 21.30 sul Terzo Programma. La regia è di Corrado Pavolini e la voce di Háry János è di Arnoldo Foà.

²² Presentazione della trasmissione radiofonica pubblicata sul «Radiocorriere», 15-21 maggio 1955, 20, p. 12.

²³ Per una ricostruzione dettagliata delle differenti stesure del testo e per un commento all'opera si veda: C. E. Gadda, *Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*, a cura di Claudio Vela, Milano, Adelphi, 2015.

Magli e Gadda, «intrisi di allusive rievocazioni, sospensioni, arzigogoli e ghirigori espressivi»:

I loro volti erano sempre aggrondati e cipigliosi, a volte improvvisamente turbati, spesso frementi di indignazione. Qualcosa di segreto che sfuggiva comunque alla mia comprensione passava tra loro, fino al momento in cui veniva aperta, a mo' di paravento l'anta dell'armadio a vetri dietro cui si nascondevano a confabulare sempre più animatamente. Ero costretta a rimanere al mio posto per presidiare il telefono. Ma di che cosa parlavano i due intellettuali, di che discutevano? [...] Una volta Gadda esplose in un eccesso di rabbia e furore: ce l'aveva col Foscolo, un impostore, affetto da «strafalcionismo sgangherato». Se solo gli estimatori del poeta gli avessero indicato dove era stato ferito il presunto eroe, il punto esatto dove era stato colpito, «topograficamente» esatto, solo così Gadda avrebbe potuto ricredersi sul suo patriottismo fasullo, reiteratamente vantato. Più si arrabbiava, più io mi divertivo, Magli lo aizzava con argomenti stringenti e gli consigliò di scrivere qualcosa su questo tema, magari un atto unico, un radiodramma. Fu così che da quei primigeni furori nacque, di lì a poco: *Il Guerriero, l'Amazzone e lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*²⁴.

Il radiodramma va in onda la sera di venerdì 5 dicembre 1958²⁵ all'interno della rubrica *Umor nero*. Nel ciclo radiofonico alcuni critici, romanzieri e giornalisti sono invitati a parlar male di qualche glorioso eroe nazionale e, come scrive sul «Radiocorriere» del 9-15 novembre 1958 Maria Luisa Spaziani, nella presentazione all'intera serie, a «buttar fuori il veleno che secoli di rispetto e di civile educazione ci costringono continuamente a ringoiare, di dire per una volta, insomma, ciò che generalmente si esprime con il silenzio». Partecipano Anna Banti, Luigi Bartolini, Emilio Cecchi, Mario Praz, Cesare Brandi, Guido Pannain, Mario Soldati e Paolo Monelli. Il testo di Gadda è però assai diverso da tutti gli altri. Non è una conversazione di 10 o 15 minuti, ma è costruita come una conversazione finzionale a tre voci, un radiodramma che ha già il sapore del saggio critico. I tre personaggi sono il professor Manfredo Bodoni Tacchi, l'oppositore l'avvocato De' Linguagi e la svampita Donna Quirina Frinelli. La scena si svolge in un salotto e il termine radiofonico di «conversazione», non viene più inteso come una conferenza colloquiale da compiere al microfono, ma è calato nella tradizione borghese della conversazione da salotto, più un'arte che non una pratica. Gadda oltre a condurre una critica feroce al personaggio foscoliano, tratteggia tre eloquei sopra le righe, parodiando nel professor Bodoni Tacchi la verbosità accademica, soporifera e stucchevole; in De' Linguagi l'avvocato di provincia, anticonformista di professione, che vuole attirare su di sé l'attenzio-

²⁴ Lidia Motta, *La mia radio*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 60.

²⁵ La regia è di Gastone Da Venezia e gli attori sono: Marcello Moretti (De' Linguagi), Gianrico Tedeschi (Bodoni Tacchi) ed Elena Da Venezia (Donna Quirina).

ne per guadagnare più clienti e qualche bella signora; infine in Quirina Frinelli, donna timorata ed eccitabile, la cultura scolastica ottocentesca.

De' Linguagi – Niente. Volevo dire che aveva una voce da cornacchia. Sì. Peggio della mia... quando non gli mollavano grana contro cambiali, schizzava sputi su tutti: sui milanesi non parliamone: pareva un lama inviperito, un gecco... Cambiali fasulle, s'intende. [...]

Donna Quirina – Che carità! Che gentilezza! Un esule!... Lo dicevo che lei dev'esser nato cattivo. Il Foscolo! Uno spirito così virilmente malinconico! [...]

Bodoni Tacchi – ... per la cognizione, come di fuga irreparabile, ch'egli ebbe del Tempo; per la nozione ch'egli espresse come non altri, della labilità d'ogni vicenda umana e del dissolversi d'ogni favola e d'ogni lusinga nel nulla; per la dolorante, malinconica nota di pedale onde sembra esalare il suo dire [...]²⁶.



A sx TELEFUNKEN Mignonette Baby Italia 1953, supereterodina 4 valvole solo OM.
A dx GELOSO G301 Italia 1955/56 supereterodina 4 valvole OM-OC.

²⁶ C. E. Gadda, *Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo* cit., p. 20.

NEOREALISMO RADIOFONICO: «LA DOMENICA DELLA BUONA
GENTE» DI VASCO PRATOLINI E GIAN DOMENICO GIAGNI¹

Accanto a lavori che si avvalgono di atmosfere oniriche o fantastiche, oltre a radiodrammi che prevedono voci interiori o la personificazione di sentimenti e passioni, esistono opere, ma sono poche, che provano invece a realizzare *tranche de vie*, a raccontare della vita di tutti i giorni, in termini più realistici. Negli anni Cinquanta la radio si ‘riscopre’ come medium per registrare la realtà² e poi restituirla così come è, eliminando il più possibile filtri e trasfigurazioni, in parallelo al mezzo cinematografico e alla letteratura neorealista. Per la composizione di radiodrammi la registrazione è ancora molto rara, ma s’iniziano a sperimentare con maggior impegno le potenzialità del nastro magnetico. Non è perciò un caso che cominci a diffondersi in maniera consistente il documentario radiofonico che, dalla fine della guerra e per tutti gli

¹ Questo saggio è un ampliamento e un aggiornamento del capitolo *Il neorealismo radiofonico: Vasco Pratolini e Gian Domenico Giagni* del mio volume *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione* cit.

² Gli esordi del documentario radiofonico in Italia vanno fatti risalire a una ventina d’anni prima, quando viene inaugurata la rubrica *Voci del mondo*, così presentata su «Radiorario» (50, 1931): «La Radio, come raccoglie e trasmette la musica, il canto, la parola artisticamente intesi, prodotto cioè di leggi ritmiche umane, può risalendo alle origini comporre uno spettacolo musicale cogliendo nella grande sinfonia della natura e nel vasto campo polifonico del rumore quei suoni e quei rumori che possono caratterizzare un determinato aspetto della vita o un tipico folklore sonoro della natura. Dal canto dell’usignolo, captato nel suo palcoscenico reale, al fragore della valanga, dal concerto di un’alba in campagna al suggestivo boato di una cascata. Accanto a questi “spettacoli di natura”, [vi sono] gli “spettacoli della vita umana”, nei suoi tipici aspetti di lavoro, di forza, di dinamica collettiva; il “documentario sonoro”, insomma, il germe iniziale di quella nuova forma di varietà giornalistica tutta viva, tutta vita, tutta fremente, calda, sensibile, che troverà larga applicazione col progredire delle possibilità tecniche per una perfetta attuazione. Esempi di questi “spettacoli della vita umana”, il varo di una nave o il canto multanime di cento motori, dinamo, ordigni meccanici, in grado di costituire partitamente i complessi organi di un’automobile o di una locomotiva; la bottega di un venditore di uccelli canori o l’officina di una grande industria; la bottega sonante del fabbro o il cortile di una scuola durante la ricreazione; un momento saliente di una manovra militare, coi suoi spari, i suoi comandi, il rumore delle artiglierie, il crepitare delle mitragliatrici, lo scalpitio dei cavalli o il ronzio immenso di una grande centrale elettrica, il tuono delle cascate generatrici e, lì presso, il grido d’un gallo in montagna...».

anni Cinquanta, ha il suo periodo d'oro³. Tra il 1950 e il 1963 vengono prodotti e mandati in onda oltre 350 documentari, con il coinvolgimento dei più importanti radiocronisti dell'epoca, come Lello Bersani, Aldo Salvo, Sergio Zavoli, Paolo Valenti. L'Italia viene raccontata, dopo le tragedie della guerra e dopo il ventennio fascista, da nord a sud, lungo la costa adriatica e quella tirrenica, portando il microfono in cima ai monti più alti e nelle isole più sperdute. Si scopre l'Italia anche nei suoi margini sociali, nell'emergere dei nuovi fenomeni di povertà (*Barboni* di Roberto Costa, 1949), nei luoghi inaccessibili (*Clausura* di Sergio Zavoli, 1957), nelle recenti macerie della guerra (*Firenze 1944* di Amerigo Gomez e Victor De Santis). Invece tra documentario e radiodramma gli incroci più interessanti nasceranno qualche anno più tardi con l'affermarsi della *docufiction*⁴. Negli anni Cinquanta, per quanto riguarda i radiodrammi, prevale ancora una visione semplificata e un po' stereotipata dei caratteri e delle vicende, con un atteggiamento in prevalenza teatrale. Ottenere un confronto diretto con la realtà implica d'altronde anche l'invenzione di una lingua che abbia le caratteristiche dell'oralità e si presenti come autentica. Nei radiodrammi la lingua tende invece a mantenere residui letterari. In certi casi, soprattutto nelle riviste radiofoniche e nei programmi di natura comica, l'italiano accoglie regionalismi e inflessioni dialettali, mantenendo pur sempre un alto grado di comprensibilità. Nei radiodrammi a prevalere è la chiarezza e l'uniformità di una lingua che deve farsi comprensibile a tutti. Verrebbe da dire che, rifatta l'Italia, è tempo di rifare anche l'*italiano*, e i mezzi di comunicazione di massa, prima radio e cinema, e poi televisione, si assumono il compito

³ «Se è possibile riconoscere nel neorealismo anche il frutto di una radicale disillusione (che tocca un'intera generazione) con la retorica e con l'uso retorico-propagandistico dei media, e il tentativo di fondare una nuova estetica del mezzo meccanico nella sua capacità insieme di documentare il reale e di costruire un modello di racconto radicalmente innovativo sul piano delle forme, allora non vi è dubbio che anche il documentario radiofonico, con la sua enfasi sull'uso del registratore in presa diretta, con la sua ostilità verso l'uso di attori, rientra in una tendenza analoga, anche se la diversa collocazione anche politica dei due mezzi ne condizionerà il destino» (Peppino Ortoleva, *Il documentario radiofonico: linguaggi e forme tra passato e futuro*, in *Alla ricerca della qualità radiofonica: il documentario*, Roma, RAI, 1996).

⁴ Tra i quali si ricorda: Giorgio Bandini *Il guerriero scomparso o dell'evoluzione* (1966) e *Nostra casa disumana* (1968), Carlo Quartucci e Primo Levi, *Intervista aziendale* (1968), Giorgio Pressburger, *Giocchi di fanciulli* (1970). Per comprendere il cambiamento è utile leggere l'intervista ad Armando Adoligiso di Andrea Amato (2005) «Con la docufiction il documentario cambia. A questo punto non viene neanche più chiamato documentario perché diventa, anche per la gestione interna dei programmi RAI, un vero e proprio programma, talvolta addirittura gestito dalla prosa, perché ci sono di mezzo degli attori che devono leggere. Tanto è vero che questo documentario – chiamiamolo così ma stiamo parlando della *docufiction* – esce dai ranghi dei servizi giornalistici com'era esclusiva gestione del tempo, e lo si trova nell'area programmi. È significativo il passaggio, cioè significa che non lo si riconosce più come un genere di informazione, ma come un genere espressivo estetico, laddove le musiche, gli effetti, vengono viste come parti fondamentali. Stiamo slittando verso il teatro di prosa in qualche modo, tanto è vero che viene gestito dal settore prosa» (Andrea Amato, *Cenni storici sul documentario radiofonico in Italia*, in <<http://www.radioparole.it>>).

di unificare la molteplicità linguistica, soprattutto tramite le trasmissioni culturali e di intrattenimento⁵.

Tra i lavori che, in questo senso, provano a dare al mezzo radiofonico maggiore apertura, *La domenica della buona gente* di Vasco Pratolini e Gian Domenico Giagni⁶ occupa un posto di assoluto rilievo e viene presto definito come «primo esperimento radiofonico neorealista»⁷. Trasmesso il 12 marzo del 1952 sul Terzo Programma, ottiene un grandissimo successo in Italia e all'estero⁸. Si dice che sia stato mandato in onda, ancora molti anni dopo, da diverse radio sudamericane. In controtendenza a molta della produzione del dopoguerra il lavoro di Pratolini e Giagni recupera una modalità già utilizzata da Ettore Giannini negli anni Trenta. Invece di far ruotare il radiodramma attorno a un numero ristretto di voci per facilitare la comprensione, i due autori costruiscono un lavoro corale che prevede sei personaggi principali e una moltitudine di altre figure difficilmente quantificabile. La complessa coralità raggiunge una propria compiutezza grazie al talento specifico di Giagni, che è un esperto regista radiofonico⁹, e grazie all'esperienza di soggetto e sceneggiatore dello stesso Pratolini¹⁰.

⁵ Stefania Stefanelli, *L'italiano nel radiodramma*, nel volume collettaneo, *Gli italiani trasmessi alla radio*, Firenze, Accademia della Crusca, 1997.

⁶ Gian Domenico Giagni (Potenza 1922-Roma 1975) inizia a lavorare alla radio nel 1944 ed è una delle figure che più contribuiscono allo sviluppo del radiodramma. «Il segno distintivo di Giagni, ci sembra, sia come autore sia come regista, è la grande semplicità del linguaggio sostenuta da un ricco bagaglio culturale. [...] Quanto alle sue opere originali ricorderemo *Chi canta, Emma o mia madre?* del 1948 e *Corpo sei*, dell'anno successivo. Ma fra tutte preferiamo *La notte di Bertil*, del 1950, una storia fra sogno e realtà di rara invenzione, nella quale Giagni rappresenta con toni di delicata sensibilità il momento in cui un ragazzo come tanti, Bertil, dalle voci che incontra in una immaginaria visita notturna ad un palazzo misterioso, coglie la realtà del mondo esterno» (F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico* cit., pp. 71-72; si veda anche G. D. Giagni, *Il confine*, a cura di Carlo Bernari e V. Pratolini, Roma-Matera, Basilicata, 1976).

⁷ Luigi Greci, *Istantanee. Gian Domenico Giagni ovvero il salto degli ostacoli*, in «Radiocorriere», 28, 1956, p. 15.

⁸ Tra gli interpreti: Anna Miserocchi, Nino Manfredi, Flaminia Jandolo, Carlo Romano, Tino Buazzelli, Clelia Matania (V. Pratolini, G. D. Giagni, *La domenica della buona gente*, in «Sipario» cit., pp. 35-45). Sul radiodramma si veda: Giancarlo Bertoncini, *Vasco Pratolini*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, pp. 101-104; Anna Barsotti, *Pratolini: teatro per gli occhi, teatro per gli orecchi*, in *Vasco Pratolini. Tra teatro e cinema*, Prato, Biblioteca Comunale Alessandro Lazzarini, 1992, pp. 33-49.

⁹ Tra i radiodrammi di Giagni si segnala *Corpo 6*, ambientato in una redazione giornalistica. Il titolo rimanda al carattere utilizzato per scrivere la cronaca nera e tutto il radiodramma è intervallato dal suono del linotype che collega scene svolte avanti e indietro nel tempo. Il protagonista, Marco, è un giornalista e la notizia del giorno è il suicidio di una donna. La ricostruzione giornalistica si alterna a momenti onirici in cui la vita del protagonista si intreccia con i fatti di cronaca. Colpisce del radiodramma il vortice di scene incastrate, montate, e a volte addirittura ripetute, più per assonanza che non per un filo logico (G. D. Giagni, *Corpo 6*, in «Repertorio», 20 maggio 1949, 3).

¹⁰ Dopo una piccola collaborazione al soggetto di *Paisà*, Pratolini lavora al soggetto di *Cronaca di un delitto* di Mario Sequi (1952) e l'anno seguente alla sceneggiatura di *Mara* di Alessandro Blasetti, tratto da un suo racconto.

La domenica della buona gente ha un montaggio complesso e veloce che rimanda a uno stile cinematografico e per nulla teatrale. Non è un caso che appena un anno dopo la messa in onda, il radiodramma diventi un film con la regia dello stesso Anton Giulio Majano¹¹.

Per contenere contemporaneamente una molteplicità di voci e permettere lo svilupparsi di tre diverse storie il radiodramma si avvale di alcune strutture piuttosto diffuse nel cinema e fondamentali nelle composizioni radiofoniche. Innanzitutto ai tanti e continui passaggi di luogo corrisponde una sostanziale unità di tempo: i fatti si svolgono tutti dall'alba al tramonto, in una domenica come tante altre. Già vent'anni prima una simile costruzione era stata adoperata da Ruttman in *Weekend*, anche se il montaggio cinematografico allora raggiungeva una tale velocità da dare l'impressione di un lavoro astratto e musicale. In quel caso si raccontava di un giorno di vacanza di un gruppo di operai. Nella produzione radiofonica del dopoguerra italiano il momento dedicato al riposo, proprio in un'ottica neorealista (almeno nell'atteggiamento, se non nella forma) viene scelto come osservatorio privilegiato per raccontare riti e fatti comuni: la quotidianità dei semplici lavoratori, le aspirazioni, i desideri, le delusioni. La domenica nascono nuovi amori, fidanzati si lasciano e i lavoratori si riposano. Alla radio si ascoltano *La domenica della buona gente* o *Le domeniche di Angiola e Bortolo* di Gino Pugnetti¹², al cinema sempre *La domenica della buona gente* di Anton Giulio Majano (1953), *Una domenica d'agosto* di Luciano Emmer (1950), *Domenica è sempre domenica* di Camillo Mastrocinque (1958), *Una domenica d'estate* di Giulio Petroni (1962) e per la televisione *La domenica d'un fidanzato* di Ugo Buzzolan. Il ritmo della domenica è scandito da momenti di importante aggregazione: la funzione religiosa, il pranzo in famiglia, la visita ad amici e parenti, l'incontro con la fidanzata, l'uscita al cinema e la partita di calcio. *La domenica della buona gente* ruota appunto intorno all'importantissimo scontro tra Roma e Lucchese e in gioco c'è la retrocessione in serie B. Anche il prete ha fretta:

Sagrestano – L'abbiamo detta svelta svelta... eh reverendo.

Prete (sorridente) – Macchè, è una tua impressione.

Sagrestano – Oggi siamo di partita, eh? È importante, vero?

¹¹ Tra gli interpreti: Renato Salvatori, Sofia Loren, Carlo Romano, Maria Fiore, Fiorenzo Fiorentini, Vittorio Manipoli, Ave Ninchi, Nino Manfredi. Il film presenta alcune differenze narrative, ad esempio la giovane donna venuta dalla provincia è armata di pistola e vuole uccidere l'uomo sposato. Si veda: Antonio R. Daniele, *Cinema Italia '53. Pratolini in sala al tempo della «dissoluzione neorealista»*, in *Vasco Pratolini (1913-2013)*, a cura di M. C. Papini, Gloria Manghetti, T. Spignoli, Firenze, Olschki, 2015 (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze 16-19 ottobre 2013).

¹² *Le domeniche di Angiola e Bortolo* di Gino Pugnetti viene trasmesso dalla Compagnia di prosa di Torino con la regia di Eugenio Salussolia il 1 luglio 1952 sul Secondo Programma (G. Pugnetti, *Le domeniche di Angiola e Bortolo*, in «Dramma», 15 febbraio 1954, 197).

Prete – Su su, aiutami a spogliarmi. Hai sempre tanta voglia di parlare, tu. Certo è una partita importante; quindi bisognerà andare un po' prestino.

Sagrestano – Io non so che gusto ci provate.

Prete – Piega bene la stola.

Sagrestano (furbo) – Partita importante, messa svelta svelta...

Prete – Ti prego...

(L'organo che dissolve lentamente e mixa con il ticchettio rapido di due macchine da scrivere)¹³

Il calcio, come il ciclismo, è per Pratolini un osservatorio privilegiato per leggere nelle pieghe sentimentali e sociali della realtà¹⁴. In questo caso lo stadio e il tifo aiutano a tracciare brevi ritratti di un'umanità semplice e di buona volontà: piccoli lavoratori, operai, gente comune con i mille problemi della vita, amori e delusioni, una fame che non si placa e il rischio costante di cadere nella miseria, di dover ridurre sempre di più i modesti piaceri della domenica. Nel radiodramma l'umanità è varia e multiforme, espressa per apparizioni fugaci: si ascoltano le voci di giovani, bambini, soldati, madri, cameriere, ex calciatori, vecchi, impiegati statali in pensione, intellettuali, registi, preti, sagrestani, tranvieri, presidenti della squadra di calcio, giornalisti.

C'è una molteplicità di luoghi, ma tutti ruotano intorno a un'idea articolata di città. Nel caso specifico è Roma, ma – come afferma lo Speaker – potrebbe essere «Parigi, come Londra... come Vienna, come Copenaghen, come Madrid. Una città come un'altra, stretta intorno ad una bandiera sportiva, che porta un nome, generico e preciso, glorioso o no, affidato a undici uomini»¹⁵. Tutti i luoghi guardano allo stadio, dove si recheranno i personaggi della vicenda. Si parte da lontano, dalla stazione e dal treno che porta i tifosi della Lucchese a Roma. L'alba arriva col suono di una tromba: la scena è quella di una caserma, dove dormono i soldati che nel giorno libero decidono di partire per vedere la partita. Oppure è la voce di una madre a dare la sveglia, e allora siamo a casa di un giovane operaio rimasto disoccupato, che chiede i soldi per comprarsi il biglietto. La scena può dissolversi improvvisamente e passare da un coro di giovani tifosi nel sottofondo di una stazione, dove l'altoparlante annuncia il treno diretto a Roma, fino alla voce tremante di una donna al telefono che cerca con insistenza e senza fortuna l'avvocato Conti. Il telefono piano piano scompare: un attimo di silenzio ed ecco le note insicure di un pianoforte. Sono gli esercizi di una bambina che chiede attenzione al padre, perso nella lettura della «Gazzetta dello Sport». Ancora un interno, quello di una famiglia, che attraversa una gros-

¹³ V. Pratolini, G. D. Giagni, *La domenica della buona gente* cit., p. 38.

¹⁴ Basti ricordare il volume dedicato al ciclismo: V. Pratolini, *Cronache dal giro d'Italia: maggio-giugno 1947*, introduzione di G. Fofi, con una nota di Alberto Polverosi, Milano, C. Lombardi, 1992.

¹⁵ V. Pratolini, G. D. Giagni, *La domenica della buona gente* cit., p. 35.

sa crisi economica. Carlo, il padre, è una «vecchia gloria» della Roma; il presidente della squadra al termine della carriera, gli ha trovato un modesto impiego che non verrà riconfermato se la Roma retrocederà in B.

Queste scene si svolgono nei primi quindici minuti e pur procedendo in velocità hanno una loro compiutezza e risultano chiare all'ascolto. Sono pensate con cura e si avvalgono di alcuni elementi sonori ben riconoscibili: la stazione, il treno, la voce di una madre, il telefono, il pianoforte. A livello emozionale il ritmo è vario: da una parte si dà voce all'euforia dei tifosi, dall'altra si crea una *suspence* crescente per le vicende delle famiglie e si insinua anche il mistero per la telefonata di una donna sola di cui non si sa nulla. Le scene corali e di gruppo si alternano a dialoghi a sole due voci e i momenti dove il fondo sonoro è in primo piano seguono ad attimi di puro silenzio.

La domenica della buona gente dura poco più di un'ora e mezzo che, forse non è un caso, coincide con la durata di una partita di calcio. A tenere le fila della narrazione aiuta la voce di uno Speaker che compare all'inizio, a mo' di introduzione, e in alcuni passaggi intermedi o in conclusione. È una voce fuori campo che teatralmente potrebbe rimandare alla funzione «epica» utilizzata da Brecht o alle tante voci narranti del cinema. Per cominciare la storia s'immerge l'ascoltatore in un'atmosfera, in un clima specifico:

Speaker – Come dentro uno specchio, o appoggiati al davanzale che dà sulla strada, scorre davanti ai nostri occhi una qualsiasi domenica di quelle che viviamo. Una domenica come un'altra, in cui riusciamo a dimenticare i cattivi pensieri, e i lutti, e ingiustizie, e guerra, e povertà, che sei giorni della settimana stanno di sentinella sul marciapiede.

(Comincia il brano documentaristico, in sottofondo. Sarà un litigio, un richiamo, un discorso, un colloquio, un vocio con battute che, a poco a poco, diverranno distinte)¹⁶

Il radiodramma mostra l'emersione del suo mondo multiforme a un pubblico che s'immagina appoggiato su un davanzale. Non può che venire in mente *Cronache di poveri amanti*, dove Via del Corno «è tutta udito» e i davanzali e le finestre sono l'osservatorio privilegiato per osservare lo scorrere della vita quotidiana, o per meglio dire sono le orecchie nascoste per ascoltare le conversazioni dei *cornacchiat*¹⁷. La sfida di Pratolini e Giagni, alle prese con il mezzo radiofonico, è di suscitare negli ascoltatori un'idea di verosimiglianza in rapporto stretto e diretto con quello che accade a tutti quanti in una domenica quasi-

¹⁶ Ivi, p. 35.

¹⁷ Tra l'altro il film *Cronache di poveri amanti* di Carlo Lizzani (1954) esce poche settimane dopo il film *La domenica della buona gente* di Anton Giulio Majano (1953). Si veda Raffaele De Berti, «La domenica della buona gente»: un caso esemplare d'*intermedialità*, in *Dallo schermo alla carta*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 121-144.

asi: «Noi siamo qui, davanti al microfono, con le nostre e le vostre voci, con le nostre e le vostre parole, quelle che usiamo tutti i giorni, per riconoscerci, per amarci, per letigare, per confessarci»¹⁸. Tramite l'alfabeto sonoro della radio, la realtà assume contorni articolati e di una certa complessità. L'elemento innovativo proviene anche dall'uso molteplice dei «brani documentaristici», come indicati in didascalia, che rafforzano molte parti narrative, evocando ambienti e luoghi, ma anche suggerendo il clima emotivo di ogni scena. I momenti della partita e dello stadio, ad esempio, che occupano una buona parte della narrazione, sono costituiti da una scena fatta di puro suono, tutto registrato dal vivo: i cori, le urla, il tifo. Si ricrea in modo nuovo e moderno l'atmosfera reale di una partita di calcio, avvalendosi della registrazione e dando molto spazio al contesto sonoro, così come accade nelle radiocronache.

Le emozioni, le speranze, le gioie di tutti i giorni per un momento si fanno coro e affiorano in primissimo piano. Ma le vicende della «buona gente» non sono per nulla consolatorie, anzi sono segnate quasi tutte da un fallimento, una delusione, un dolore. In particolare la storia della misteriosa donna – forse incinta e alla ricerca di un uomo che spera di incontrare allo stadio – finisce con un abbandono definitivo. L'impiegato in pensione, che è convinto di aver fatto tredici alla schedina, scopre che c'è stato un errore e si deve accontentare di una vincita modesta. L'ex calciatore, che spera vinca la Roma per mantenere il lavoro, deve fare i conti con la sconfitta e la disoccupazione. Lo stesso vale anche per l'operaio che continua a rimanere senza lavoro e non sa come fare a sposarsi. Illusioni perdute dunque, delusioni, piccole e grandi speranze infrante compongono un quadro triste. La domenica di festa, esaltata dal tifo da stadio e da una gioia condivisa e popolare, riesce a nascondere, solo per poco, un diffuso senso di malinconia e solitudine, e così alla «*cronaca della partita* [...] si sostituisce la *cronaca della vita* della gente che a quella partita sta per assistere»¹⁹.

Il radiodramma, dal largo successo, è stato riproposto varie volte dalla RAI e rappresenta un'opera tipica di uno specifico periodo culturale, anche se, per i suoi caratteri innovativi e per il felice connubio tra i due autori, è rimasta a lungo insuperata. Nonostante il valore dell'opera, il potere democristiano, per la messa in onda, cercò di modificare una battuta del testo originale, all'epoca ritenuta troppo ardita. Quando la moglie sbotta con il figlio perdigiorno, lamentandosi del marito: «Tifoso pure lui come te, tutto Lazio e Togliatti!»²⁰. Poche settimane dopo la trasmissione, il 18 aprile 1952, Pratolini, riferendosi a un caso simile di ingerenza accaduto a Luzi, si sfoga con l'amico Alessandro Parronchi:

¹⁸ Il brano non compare nella messa in onda, né nel testo edito. Si trova invece nel copione *La domenica della buona gente* (conservato alle Teche RAI di Firenze).

¹⁹ A. Barsotti, *Pratolini: teatro per gli occhi, teatro per gli orecchi*, in *Vasco Pratolini. Tra teatro e cinema* cit., p. 41.

²⁰ Come, in un colloquio privato, mi ha ricordato Goffredo Fofi, a cui fu lo stesso Pratolini a raccontare l'episodio.

L'incidente di Luzi non mi meraviglia, è una situazione di cui non si valuta fino in fondo quanto è spaventosa: per quello che riguarda la RAI, da una parte stanno i politici dc, infinitamente loggia dei fascisti, quando non sono addirittura le stesse persone ancora di più, se possibile, incarognite, e dall'altra gli «ingenui raffinati» che gli prestano il braccio. Vuoi che un uomo come Luzi non riuscisse «eretico» agli uni e «discaro» agli altri? [...] Cercarono di mettere dei bastoni tra le ruote anche a quella innocentissima cosa che era il lavoro di Giagni e mio, per dei motivi che asserivano «tecnici». Cosa vuole mettere le cose in mano all'avvocato, Luzi, perché? Anche se vincerà lui del denaro, essi lo scopo di non trasmetterlo l'hanno raggiunto in partenza: individuarli nelle loro responsabilità, farne una cosa pubblica, si può ancora, è su questo terreno che ci dobbiamo difendere²¹.

Nello stesso anno Vitaliano Brancati pubblica *Ritorno alla censura*²² con, in appendice, la commedia *La Governante*: «Sembra un brutto sogno che, nel 1952, noi siamo di nuovo a questo punto. L'Italia non si stanca mai di essere un paese arretrato. Fa qualunque sacrificio, perfino delle rivoluzioni, pur di rimanere vecchio»²³. Brancati riporta innumerevoli casi di censura avvenuti sia durante il Ventennio, sia all'indomani della fine della guerra, e in particolare dal 1948. Ricorda che la censura comincia a «tagliare» Shakespeare a partire al 1951, e d'altronde si vietano testi di Schnitzler, di Brecht e *La Mandragola* di Machiavelli.

²¹ Lettera n. 318 in Vasco Pratolini, *Lettere a Sandro*, a cura di Alessandro Parronchi, Firenze, Polistampa, 1992, p. 315.

²² Vitaliano Brancati, *Ritorno alla censura*, Bari, Laterza, 1952.

²³ Ivi, p. 51.

(Leggerissima apertura musicale fatta con uno o due strumenti - flauto, corni, campane, organo Hammond -. Breve pausa)

CIATORE : "LA DOMENICA DELLA BUONA GENTE"
di Vasco Pratolini e Gian Domenico Giagni

(Lo stesso attacco musicale dell'inizio. Ancora una breve pausa, poi)

SPEAKER : Come dentro uno specchio, o appoggiati al davanzale che dà sulla strada, scorre davanti ai nostri occhi una qualsiasi domenica di quelle che viviamo. Una domenica come un'altra, una domepica in cui riusciamo a dimenticare i cattivi pensieri, e lutti, e ingiustizie, e guerra, e povertà, che sei giorni della settimana stanno di sentinella sul marciapiede.

(Comincia il brano documentaristico, in sottofondo. Sarà un litigio, un richiamo, un discorso, un colloquio, un vocio con battute che a poco a poco, diverranno distinte)

~~Noi siamo qui, davanti al microfono, con le nostre e le vostre voci, con le nostre e le vostre parole, quelle che usiamo tutti i giorni, per riconoscerci, per amarci, per litigare, per confessarci.~~

(A questo punto viene inserito il brano documentaristico con le battute distinte)

SPEAKER : Una domenica.
~~XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX~~ Il nostro mondo per due ore, nel cuore della domenica, si chiude tra gli spalti di uno stadio, gomito a gomito con migliaia di sconosciuti malati della stessa febbre, delle nostre stesse debolezze. Oppure là, dove siete voi adesso, con l'orecchio attento al fiume di para

Copione di lavoro della *Domenica della buona gente* di Vasco Pratolini e Gian Domenico Giagni conservato nella Sede RAI Toscana. Le parti incorniciate e barrate sono state espunte dalla versione finale.

(2)

di una partita di calcio.

le della radiocronaca sportiva.

È così spendiamo la domenica, vittime di un richiamo.
Ma non tutte ~~que~~^{quelle} le passioni ~~nascono~~ nascono e ~~non~~ si smar-
riscono in ^{due} sole ore. ~~Chi non conosce l'attesa del~~
~~mattino domenica?~~

(Altra brano documentaristico.)

Musichetta lontanissima. Brusio,
traffico, sempre leggero, il tutto
farà da sottofondo)

~~Chi non sa della malinconica aria che ci circonda quando
il sole comincia a tramontare, e il dì festivo si conduce
nelle ombre delle nostre case, tra il vociò scommesso dei
bar, dei ritrovi, a passeggiate silenziose nella città
semideserta, al fianco degli amici, dei parenti, dei fi-
gli, di uomini di cui non conosciamo nulla, neppure l'av-
vio del loro facile nome?~~

Ecco, ~~questo~~

^{appartiene alla}
questo ~~è~~ nostra cronaca di stasera; preoccupati di non
tradirvi, di riportarvi intatte ~~sono~~ le voci raccolte
in mezzo a voi, insieme ad alcune storie umane, credibili.
Voi e noi, dunque, dall'alba alla notte di una domenica -
nella cronaca la più ottimistica e semplice di cui siamo
gli attori.

(Nasce, per incanto, da un altro
piano sonoro)

INES :Mi creda, si può essere felici anche nel dolore, ora
lo so. E' una diversa felicità - c'entra l'egoismo, qual-
cosa che finisce col distinguerci dagli altri...L'infelici-
tà vera, le ripeto, comincia allorchè ci si sente in difet-
to con la propria coscienza...E ci si confida, vede? alla
prima persona che ci ispira fiducia, come sto facendo io
con lei.

OPERAIO : Ma via, io non pretendo sapere di più. E lei è tanto gio-
vane ancora, così fine, istruita, da rifarsela intera, di
nuovo, una vita...E mi deve scusare se mi sono comportato -

sa come si dice a Roma? - (~~ridendo~~) da burino/

(In dissolvenza)

Davvero è un'avventura - e vorrei che si restasse amici -
che lei mi scrivesse, che diventasse nostra amica, ~~mia~~ e
della mia ragazza.....

(Pausa)

SPEAKER :

Questa azione si svolge a Roma.

Roma, al di fuori, è ovvio, di ogni rapporto con persone
e cose realmente esistenti. Roma come Parigi, come Londra,
~~come Venezia~~, come Vienna, come Copenaghen, come Madrid.
Una città come un'altra, stretta intorno ad una bandiera
sportiva, che porta un nome, generico e preciso, glorioso
o no, affidato a undici uomini. Abbiamo scelto il nome
"Roma" ma potrebbe essere "Stade Français", "Arsenal", "Dy
namo", ~~"Spartak", "Sporting",~~ "Olympique - Nice", "Manche
ster", o meglio "Juventus", "Triestina", "Genoa", "Milan".
Non ha importanza.

Roma in quanto Italia, un luogo, per così dire, dell'univer
so, dove alla domenica, la brava gente, lo voglia o no, è
assediate da questo tutto moderno e ineffabile, gioco del
pallone....



GELOSO G 363 R Italia 1959/60, supereterodina OM-MF-OC.

VIII

«LA GIUSTIZIA» DI GIUSEPPE DESSÌ: TRA LETTERATURA, TEATRO, RADIO E TELEVISIONE

1. *Il racconto drammatico*

Nelle opere teatrali di Giuseppe Dessì, ma anche nei testi pensati appositamente per la radio o per la televisione, l'ispirazione originaria della letteratura è spesso diretta ed esplicita¹. Sono racconti o romanzi le basi sulle quali fioriscono altre scritture, con un lavoro che non può dirsi semplicemente di adattamento, poiché la trasformazione della parola da un medium all'altro rimette in discussione ogni volta gli equilibri dell'intero testo, spesso anche sul piano dell'intreccio narrativo. *Qui non c'è guerra* nasce dal romanzo *I passeri*, *l'Isola dell'Angelo* dal racconto omonimo in *Lei era l'acqua*, i radiodrammi *L'uomo al punto* e *Una giornata di sole* rispettivamente dai racconti *La frana* e *Il bacio*. Sono solo *Eleonora d'Arborea* e *La giustizia* i testi che nascono direttamente come opere teatrali, anche se *La giustizia* deriva da un romanzo mai portato a compimento. Cominciato a scrivere nel dicembre del 1955 con il sintomatico titolo *Il Perdono*, viene interrotto al decimo capitolo e costituisce l'ossatura originaria del racconto drammatico. Con la differenza che nel romanzo si descrive a lungo il piccolo paese nel centro della Sardegna, dove si ambienterà anche il dramma, e si dà molto risalto al personaggio di Domenica Sale, la servetta delle sorelle Giorri, che avrà un ruolo importante nell'innescare la dinamica degli eventi, ma secondario invece nell'equilibrio generale del testo teatrale². *La giustizia* è anche la prima opera a inaugurare nel percorso dell'autore quello stretto rap-

¹ Per uno studio sul teatro di Dessì mi sia permesso di rimandare a R. Sacchetti, *Prefazione*, in Giuseppe Dessì, *Racconti drammatici. La giustizia e Qui non c'è guerra*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 2012; cfr. A. Dolfi, *Profili di contemporanei. Giuseppe Dessì*, in «Rivista italiana di drammaturgia», 1980, 13, pp. 115-125 (poi col titolo *Dessì e la scenal teatro*, in A. Dolfi, *In libertà di lettura. Note e riflessioni novecentesche*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 175-189); A. Dolfi, *La razionalizzazione delle soluzioni tecniche in La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «roman philosophique»* [1977], Roma, Bulzoni, 2004; Nicola Turi, *La Sardegna femminile di Dessì*, in *Eleonora d'Arborea*, Nuoro, Ilisso, 2011; N. Turi, *Prefazione a La Trincea e altri pezzi per la scena*, Nuoro, Ilisso, 2012.

² Si veda per questo: Costanza Chimirri, *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, Firenze, Firenze University Press, 2013.

porto letteratura-teatro che durerà, più o meno, dal 1959 al 1964: «Io, scrivendo *La giustizia* [...] scrissi con piena libertà, come se si trattasse di un lavoro destinato solo alla lettura, o che dovesse venire rappresentato in un teatro ideale»³.

Publicato, insieme a *Qui non c'è guerra*, nella collana letteraria di Feltrinelli diretta dall'amico Giorgio Bassani, sotto il titolo di *Racconti drammatici*, *La giustizia* approfondisce nuclei tematici sempre presenti nelle opere dell'autore sardo. In particolare *La giustizia* è la storia di un'inchiesta giudiziaria: una giovane ragazza si imbatte per caso nel bosco in un'anziana signora che, riversa su una pozza di sangue, riesce a rivelarle, prima di morire, il nome dell'aggressore. L'episodio riapre un'inchiesta che era stata archiviata molti anni prima: riemergono relazioni, misteri, silenzi di un intero paese. Dai colloqui e dagli interrogatori del giudice si racconta la storia di una comunità, con le sue leggi tacite e non scritte, che resistono alle istituzioni e alla forza stessa della giustizia. La fonte di ispirazione è un fatto di cronaca realmente accaduto in un piccolo paese della Gallura negli anni Venti. Un caso di omicidio riaperto poi negli anni Trenta. All'inizio Dessì, incuriosito da questa strana vicenda giudiziaria, ne vorrebbe trarre ispirazione per un saggio sulla vita dei paesi del centro della Sardegna, che conservano quasi intatte le loro antiche tradizioni, la morale e le abitudini, e che mal si accordano con i processi di «civiltà» spesso fasulli. Dessì, con l'aiuto dell'avvocato Ugo Puggioni, riesce a ottenere una copia degli atti del processo, dai quali compaiono decine di verbali degli interrogatori redatti dai carabinieri e dal giudice istruttore. Con il passare del tempo la realtà della cronaca si rivela però sempre più impenetrabile lasciando spazio alla fantasia che va a colmare i vuoti, con la costruzione non già di un saggio, ma di un racconto. Anche in questa fase c'è qualcosa che non soddisfa Dessì che confessa:

Il mio torto era di voler racchiudere quei personaggi, che erano sì «miei», o dovevano diventarlo, ma erano anche usciti fuori da quella cronaca giudiziaria, entro certi schemi narrativi, di doverli descrivere, mentre invece essi volevano a tutti i costi parlare, muoversi, agire. Infatti ciò che mi piaceva nel mio racconto o romanzo che fosse era il dialogo. Là, nel dialogo, il tono era giusto. I personaggi che descrivevo e facevo muovere per le strade del paese, nelle case o in quella brulla campagna parlavano e agivano al di fuori della misura della mia prosa, venivano fuori dalla pagina con le loro parole e con i loro gesti e ognuno aveva una sua verità, o un frammento di verità da dichiarare o da nascondere⁴.

In un certo senso dunque la forma drammatica è già la più vicina ai documenti che consulta Dessì, che sono composti prevalentemente da testimonianze.

³ Introduzione a *La trincea*, racconto drammatico pubblicato in «Teatro nuovo» (marzo aprile 1962), poi in G. Dessì, *Nell'ombra che la lucerna proiettava sul muro. Soggetti, trattamenti e sceneggiature cinematografiche e televisive 1948-1972*, a cura di Gianni Olla, Cucc, 2011.

⁴ G. Dessì, *Dalla cronaca alla ribalta* nell'Opuscolo del Teatro Stabile di Torino Stagione 1958-1959.

Ogni personaggio è ritratto nel suo monologo, nella sua confessione, con le sue parole e i suoi gesti. Un curioso lavoro di raffronti fra realtà documentaria e rielaborazione drammatica fa emergere anche qualche sottile permanenza, come la descrizione del cadavere dell'anziana signora, ritratta nella stessa identica maniera: «la rinvennero cadavere accasciata sul lato destro con la mano destra sotto la testa mentre con la mano sinistra teneva, stretto nel pugno una fascetta di fieno. La testa appoggiata sulla terra era inzuppata di sangue» (dagli atti processuali).

D'altronde il processo, l'inchiesta, l'indagine sono forme che senz'altro presentano molte affinità con le dinamiche teatrali. *La giustizia* in questo senso andrebbe inserita anche nella diffusione amplissima di lavori teatrali che si ispirano a queste forme nella struttura drammaturgica. A partire da *Frana allo scalo Nord* (1932) di Ugo Betti, raro esempio per gli anni Trenta di un'opera che riesce a rendere complesse e inquietanti le questioni che solitamente i «gialli», diffusissimi a teatro, tendevano ad appiattare su moduli consueti, all'allucinato *Corruzione al Palazzo di giustizia* (1949) sempre di Betti, fino al Diego Fabbri di *Processo a Gesù* (1955, e di *Inquisizione e Processo di famiglia*) il teatro si trasforma in un luogo di dibattito e giudizio dove si discute sulla morale, sui comportamenti, sulla religione. Anche nella produzione radiofonica queste tensioni vengono a rispecchiarsi confluendo in diversi radiodrammi che presentano spesso scene realistiche o fantastiche nelle quali il protagonista è interrogato dalla polizia o da un giudice, come nel caso di *Pilato* di Antonio Santoni Rugiu e Giuseppe Di Martino (1953).

Per quanto riguarda *La giustizia*, l'effetto *suspence*, tipico del genere poliziesco, è utilizzato con sapienza, anche se non dà luogo ad approfondimenti psicologici. Ogni personaggio qui è piuttosto la tessera di un'introspezione più ampia, che guarda all'intero paese. Partendo da una struttura drammatica simile a quella di un giallo questo lavoro riesce ad assumere su di sé riflessioni antropologiche da vero e proprio saggio e a conservare però il respiro e il ritmo di un romanzo per la complessità dei personaggi che propone e per l'immedesimazione tra spettatore e giudice, che determina un coinvolgimento completo nella ricerca della verità.

2. Dalla pagina all'etere

Dopo aver concluso la stesura di *La giustizia*, Dessì, come era solito fare anche per i racconti, legge il copione ai suoi «amici di Piazza Ungheria»⁵: «Solo una lettura completa e filata ad alta voce può essere un collaudo. Il teatro ha bisogno di questo. È come la musica, che ha bisogno almeno di un pianofor-

⁵ Cfr. G. Dessì, *Lungo viaggio di un copione verso la scena* a introduzione del *La giustizia* pubblicata su «Sipario», marzo 1959, 155, pp. 28-55.

te, di un dito battuto sui tasti, di un *minimum* che esca dalla pura lettura mentale. Un tempo era così anche per la poesia, che si cantava⁶. I primi ad ascoltare e conoscere il testo sono Niccolò Gallo e sua moglie, poi Cesare Garboli, Gian Carlo Roscioni, Sandro D'Amico e Augusto Frassinetti⁷; subito dopo anche Giorgio Bassani, che lo pubblica su «Botteghe Oscure» nei primi mesi del 1957. La principessa Marguerite Caetani ne rimane entusiasta e tramite il traduttore David Paul consiglia il testo alla BBC di Londra, in particolare al *Third Programme*, specializzato in *radio play* sulle cui frequenze verrà trasmessa la miglior produzione radiofonica dello scorso secolo (da Dylan Thomas a Beckett, Pinter e le traduzioni di Brecht, Artaud...). *La giustizia*, tradotta in *The Guilty and the Innocent*, ottiene molti consensi e altre radio anglofone (in particolare Nuova Zelanda e Sud Africa) si dimostrano interessate alla messa in onda⁸. Se dunque l'etere è la porta principale attraverso cui *La giustizia* intraprende il suo cammino verso un largo successo, il teatro temporaneamente le chiude le sue porte, impaurito da un numero di personaggi certamente molto ampio e da richieste scenografiche e di allestimento un po' eccessive.

Anche la radio italiana è attenta, e più veloce del teatro, a comprendere le qualità del testo di Dessì. Quando Attilio Bertolucci ne parla con uno dei più importanti dirigenti della RAI per il settore prosa, Adriano Magli, cominciano subito le trattative per la riduzione radiofonica⁹. Magli già da alcuni anni si sta interrogando su come poter rilanciare l'arte radiofonica, su come dare una scossa a un genere artistico che, dopo una indubbia fioritura nell'immediato dopoguerra, ha bisogno di talenti e intelligenze nuove. Secondo Magli lo specifico radiofonico rischia di essere una sorta di bandiera da sventolare all'occorrenza. Non è detto che siano necessari sempre degli «originali», a volte momenti di grande radio si possono trovare anche negli adattamenti di testi teatrali o di opere letterarie. E il caso del *La giustizia* è perfetto, perché, nato come testo teatrale, ma di un teatro «ideale», come ha a scrivere Dessì, si presta per le sue caratteristiche assai bene alla radio.

La giustizia nella versione radiofonica dura un'ora e un quarto e al testo originario vengono apportati numerosi tagli anche se sempre di piccola entità. Si va all'essenziale senza di fatto rinunciare a quasi nulla. Il cambiamento più sostanziale riguarda l'inizio e la fine. Secondo una modalità già utilizzata altre volte, ad esempio nel celebre *La domenica della buona gente* di Vasco Pratolini e Gian

⁶ 23 ottobre 1960, in *Diari 1952-1962*, Trascrizione di Franca Linari, Introduzione e note di Francesca Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2011.

⁷ Con Frassinetti nel 1959 collabora all'adattamento di *Isabella comica gelosa* dal racconto di Vito Pandolfi.

⁸ Marco Dorigatti, *La luna sul Tamigi: la figura e l'opera di Giuseppe Dessì nell'orizzonte culturale inglese*, in *Dessì tra traduzioni e edizioni*, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2013.

⁹ *La giustizia* è trasmessa alla radio il 12 febbraio 1958; va in onda sul secondo canale televisivo il 5 marzo 1962.

Domenico Giagni (1952), viene inserita la figura del narratore: per un radiodramma costruito in maniera corale si sente la necessità di una voce «fuori campo», di uno speaker che funga da breve introduzione, che si faccia porta di ingresso tramite il quale l'ascoltatore possa accedere a un mondo dalle molteplici voci. In *La giustizia*, versione radiofonica, recuperando in parte la didascalia iniziale e inserendo nuove informazioni si dà così inizio alla vicenda:

I personaggi di questo racconto si trovano ancora tutti, tranne due o tre, nel luogo in cui si svolsero i fatti. Un piccolo paese al centro della Sardegna che da quel tempo è cambiato ben poco. Forse anche cento anni fa era poco diverso da come è ora. «Qui il tempo non passa», dicono i pochi forestieri costretti a viverci. Ma anche in quel mucchietto di case ai piedi di Monte Alcu, la vita è movimentata e complicata, così come in tutti gli altri paesi del mondo. Con la differenza che qui scorre come certi fiumi sotterranei di cui solo i raddomanti conoscono l'esistenza, forse si tratta soltanto di un ritmo diverso, di un diverso senso del tempo.

I tagli apportati sono minimi e vengono spalmati sull'intera vicenda: si accorciano le battute, si elimina qualche dialogo non strettamente necessario. Le scene sopresse sono molto poche e tra queste si scelgono quelle più legate a un'azione fisica. Ad esempio il momento convulso in cui Domenica Sale è di fronte al prete, mentre la folla attorno chiede a gran voce l'esorcismo, è una scena che non viene agita, ma solo raccontata. La principale caratteristica drammaturgica di *La giustizia* – le azioni vengono assorbite nel loro racconto, tutto accade fuori scena, perché la scena è lo spazio privilegiato della parola, del racconto, del pensiero – risulta qui ancor più radicale. I rumori sono solo quelli segnati nelle didascalie, non si aggiunge nulla e la regia si limita ad eseguire il testo così com'è, affidandosi alla riduzione di Dessì. La vera differenza è solo in conclusione. Il copione teatrale prevedeva di tenere insieme le due polarità dell'intero dramma: da una parte c'era il coro finale della folla¹⁰ e dall'altra il silenzio glaciale tra il Giudice e il Maresciallo. Alla radio il silenzio pieno di rabbia e di rassegnazione che intercorre tra il Maresciallo e il Giudice viene al contrario tradotto in un breve dialogo:

¹⁰ Mario Pinna in una lettera del 2 ottobre 1956 si sofferma sul ruolo centrale del coro: «Trovo tutti veri i personaggi e il coro, anche se nel finale il coro ricorda un po' troppo (o m'inganno) certe soluzioni letterarie. È venuto meno il semplice dialogo e gli si è sostituita l'accensione lirica, appassionata. Forse tu hai pensato all'attitu sardo? Così termina anche *Le terre del sacramento* di Francesco Jovine. Ma trattandosi di un dramma così intimamente teso, in cui si arriva alla soluzione tragica con la partecipazione viva di tutti i personaggi e soprattutto di quella che possiamo chiamare l'anima popolare (il coro continuato della gente anonima), credo che alla fine il lamento su Pietro Manconi non ci starebbe male. La situazione tragica, la partecipazione corale che ho detto, il problema morale a cui tutti sono impegnati, questa specie di lotta all'antica fra bene e male (non si tratta solo del problema dell'omertà, a me sembra) nella realizzazione scenica (...) consentirebbe anche il lamento su Pietro Manconi, così semplice e senza orpelli» (cfr. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese* cit.).

Giudice – Quello che temevo è successo, quello che temevo.

Maresciallo – Io stavo per raggiungerli. È stato solo per un momento. Solo per un momento.

Giudice – È sempre solo una questione di momenti. Ora tutto è chiaro, vero Minnìa Giorri? Vero Francesca Giorri? Ora tutto è chiaro, ma il silenzio che dura da tanto tempo, che vi si è radicato nell'anima, nel sangue, il silenzio ha determinato quel minuto di più. Quel minuto di ritardo, si poteva forse evitare? Può la giustizia scendere alle radici di quel silenzio? Ora tutto è chiaro, ma non serve. Non serve più né il silenzio, né la violenza. Non servono alla giustizia¹¹.

3. Dalla radio alla scena

Dopo il teatro invisibile della radio tocca adesso trovare un palcoscenico concreto, ma l'ambientazione così ricca, presente nel testo di Dessì, impaurisce molti uomini di teatro. Fantasia Piccoli ad esempio risponde cortesemente dicendo che il copione presenta enormi problemi tecnici nella realizzazione, a partire dall'ampio numero di personaggi. Oltre agli attori sulla scena sono infatti previsti bambini, cani, galline, cavalli... Come può essere realizzato? Su questo aspetto Dessì continua a insistere in un braccio di ferro tra le necessità della letteratura e le possibilità del teatro. È solo Anton Giulio Bragaglia che recensendo il lavoro e applaudendo al suo successo e al fatto che finalmente la Sardegna può vantare un autore drammatico, rimprovera Dessì di disinteressarsi delle questioni concrete del teatro, che sono alla fine gli elementi di una sua realizzabilità.

È grazie all'amico Augusto Frassinetti che Dessì legge con buon esito il testo a Fulvio Fo, direttore organizzativo del Teatro Stabile di Torino. I tentativi precedenti si erano rivelati deludenti. Paolo Grassi si era dimostrato disinteressato, perché al Piccolo di Milano hanno già in programma di realizzare un'opera di Luigi Squarzina sulla Sardegna. Neanche Luchino Visconti, contattato tramite Bassani, dà segnali di risposta. Prima di arrivare alla soluzione dello Stabile di Torino passano i mesi e anche una volta trovato l'accordo, come è naturale, i cambiamenti sono tanti: in particolare una partecipazione alla Biennale di Venezia che sfuma per questioni di equilibri politici tra teatri e la possibilità poi di coinvolgere Vittorio Gassman, che si dimostra dapprima interessato, ma poi rifiuta poiché nel testo non trova un vero e proprio protagonista adeguato alle sue caratteristiche. Anche il regista cambia all'improvviso. Gli accordi iniziali erano stati presi con il direttore Gianfranco De Bosio che poi, a cau-

¹¹ «Inutilmente il giovane giudice della *Giustizia* tenta di capire; la realtà specifica del paese ha una sua legge, un suo diverso modo di conoscenza, che matura non con la parola, con la domanda, ma con il *vedere* in sogno, con il *sapere* una verità non provata dal suono e dalla vista. La certezza dei pastori («so di certo»), che potrebbe scagionare Pietro Manconi si basa, oltre gli ostacoli del paesaggio, solo sulla presenza intuita, confermata e garantita dal suono della trunfa» (A. Dolfi, *La parola e il tempo* cit., pp. 285-286).

sa dei suoi impegni, affida l'incarico al giovane Giacomo Colli, regista diplomatosi all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma e assistente di Orazio Costa e Giulio Pacuvio. Dopo un primo disappunto, Dessì instaura un buon rapporto con Colli, cominciando un dialogo positivo sulle scelte registiche. Ad esempio reputa superfluo un viaggio in Sardegna di Colli e dello scenografo Mischa Scandella per poter vedere e comprendere meglio l'ambientazione. Dessì ritiene più giusto non ancorare il dramma a una visione realistica-folklorica della Sardegna. Si premura piuttosto di fornire pubblicazioni specifiche per aiutare la costruzione scenografica e chiede a Francesco Cagnetta una registrazione documentaria di canti, voci e lamentazioni funebri. Nessun inserto musicale nello spettacolo: Colli e Dessì concordano per un approccio più austero e realista, fatto di suoni, voci e rumori.

La giustizia viene dunque prodotta e rappresentata agli inizi del 1959 (il debutto è il 12 gennaio e, accanto al titolo, compare un'accattivante aggiunta: «inchiesta giudiziaria») dal Teatro Stabile di Torino. I personaggi da interpretare sono una quarantina, tra figure di primo piano e comparse, gli attori sono una ventina tra cui i principali: Gianni Santuccio (Pietro Manconi) e Paola Borboni (Minnia Giorri)¹². Le scene e i costumi sono di Mischa Scandella che li realizzerà anche per il successivo *Qui non c'è guerra*. Il regista Giacomo Colli procede a blocchi, come si farebbe coi capitoli di un breve romanzo. Comprende bene che il testo rischia di sembrare una semplice «inchiesta giudiziaria», ma è consapevole anche che, proprio in virtù di questo meccanismo, capace di creare tensione, l'opera riesce a porsi come dramma contemporaneo. Decide insieme a Scandella di utilizzare mezzi semplici: una scena fissa sul modello medievale dei luoghi deputati. Apparentemente naturalistica, la messa in scena lavora in direzione di un'essenzialità dei movimenti e anche di una sobrietà della recitazione. Tutto tende a far risaltare il più possibile il valore della parola. Non c'è psicologia, si cerca piuttosto un'autenticità, che dalle parole risulti comprensibile anche quel che è silenzio, anche ciò che viene celato e tenuto segreto. Lo sforzo della regia è di far uscire dalla pluralità della folla, macropersonaggio quasi sempre presente, le individualità dei protagonisti, per poi farli riassorbire a poco a poco nella coralità della scena¹³.

¹² Gli altri attori sono: Clelia Bernacchi (Adelaia Manconi), Ivana Erbetta (Domenica Sale), Gina Sanmarco (Francesca Giorri), Gastone Bartolucci (Salvatore Bainza), Mario Bardella (il giudice), Giulio Oppi (il maresciallo), Attilio Ortolani (Don Celestino), Vincenzo De Torna (Pietro Virdis), Ernesto Cortese (Bore Santana).

¹³ Colli, lamentandosi del poco investimento riservato all'assunzione di attori per realizzare il coro, sostiene, sulla scia della lezione appresa da Orazio Costa, che sia sbagliato avere tre o quattro figure di valore e un gruppo di comparse perché «Non mi stancherò mai di ripetere che quel coro non è un coro alla greca normalmente inteso: è una folla sinteticamente anonima che si differenzia per attimi e momenti corrispondenti alla frantumazione delle battute. È la gente del mondo anonima, che si anima nel momento preciso in cui esce dalla massa per "dire" ciò che interessa nel rapporto "interno" della massa medesima; non più "specchio" obbiettivo dei

Lo spettacolo ottiene un notevole successo di critica e di pubblico. Viene rappresentato anche a Bologna, Roma, in Sicilia e infine a Cagliari, nel 1960. Sempre nel 1960 la compagnia parte per una tournée in America Latina. Numerosi sono i premi vinti: quello di Saint Vincent nel 1959 (a Gianni Santuccio come miglior interprete maschile dell'anno, a Colli un riconoscimento speciale per la regia, e a Dessì il primo premio «Saint Vincent» per la migliore opera drammatica) e, nello stesso 1959, il Premio Nettuno per Scandella e Dessì. Il 5 marzo 1962 *La giustizia* viene poi trasmessa sui canali televisivi italiani. Il giudizio della critica è molto positivo, Vito Pandolfi sostiene che *La giustizia* segni un momento importante per la produzione teatrale italiana: «[...] per la prima volta, sulle nostre scene, la vita popolare che vi ha preso tanta parte, vi parla con la sua voce non attraverso chi guarda dall'esterno, con distacco. Perciò non abbiamo né farsa né melodramma, ma contenuto senso tragico dove si riflette l'autentico dramma di una comunità in una dimensione intimamente storica»¹⁴. Bragaglia applaude Dessì come «autore drammatico nato». Non c'è folklore, né bozzetto, «La trama non è diversa da quella dei "gialli": è niente di più che un "giallo", ma trattato da poeta», la bravura di Dessì e del regista Colli è di saper organizzare il coro, dando adesso, come prima voce, il silenzio: «la reticenza costituisce il deus ex machina, muto e loquace, che accusa o difende»¹⁵.

4. Dal teatro alla televisione

Il 27 novembre 1961 è prevista la messa in onda televisiva di *La giustizia* di Dessì. Ma la trasmissione salta e al suo posto viene dato un servizio sul Congo. I dirigenti della RAI motivano la sostituzione adducendo le impellenti questioni sollevate dall'attualità. Su l'«Avanti!» e «Paese Sera» si dice al contrario che il rinvio è dettato dalla necessità di tagliare una parte della sceneggiatura, che potrebbe provocare forti «dispiaceri» a Guido Gonella, Ministro della Giustizia. Dessì, scrivendo una lettera ai politici e giornalisti Mario Melloni e Tullio Vecchietti, si lamenta dell'inesattezza riportata sui giornali: «Non è possibile che sia stato il Ministro Gonella a bloccare la messa in onda, dal momento che aveva visto lo spettacolo al Teatro Quirino nel maggio del 1959 e mi aveva inviato un telegramma esprimendo profondo apprezzamento». Fatto sta che vengono tagliate

protagonisti, ma protagonista essa stessa, colpevole dei fatti che sono narrati, priva di coscienza. Ho l'impressione che se De Bosio avesse fatto la regia, avrebbe praticamente fatto riscrivere il testo, probabilmente in buona fede, in un senso tutto psicologista, piuttosto che storicistico, narrativo, così come è scritto attualmente» (lettera del 24 settembre 1958 a Giuseppe Dessì, conservata nel *Fondo Dessì* dell'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti», Gabinetto G. P. Viesses di Firenze, alla segnatura GD.16.4.2.3; cfr. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di F. Nencioni, Firenze, Firenze University Press, 2012).

¹⁴ Vito Pandolfi, «Il Punto», 16 maggio 1959.

¹⁵ Anton Giulio Bragaglia, *Giustizia per la Sardegna*, «Lo specchio», 24 maggio 1959.

venti pagine, in particolare quelle che descrivono la figura di Don Celestino, il prete che sa tutto delle vicende del paese, ma che non muove un dito per salvare il giovane, accusato ingiustamente di avere ucciso l'anziana signora. Colpisce, sottolinea l'articolo, che la censura preventiva arrivi per la messa in onda televisiva, mentre per le tante rappresentazioni teatrali non erano stati sollevati problemi. Ed è solo qualche mese dopo, il 5 marzo 1962 che *La giustizia* verrà trasmessa sui canali televisivi italiani. Il giudizio della critica, sia per la messa in scena teatrale sia per la diffusione televisiva, è molto positivo, Vito Pandolfi sostiene che *La giustizia* segni un momento importante per la produzione teatrale italiana: «[...] per la prima volta, sulle nostre scene, la vita popolare che vi ha preso tanta parte, vi parla con la sua voce non attraverso chi guarda dall'esterno, con distacco. Perciò non abbiamo né farsa né melodramma, ma contenuto senso tragico dove si riflette l'autentico dramma di una comunità in una dimensione intimamente storica»¹⁶.



GRUNDIG HI.FI 4090 Zauberklang Germania 1960/61, supereterodina 9 valvole OM-OC-OL_MF.

¹⁶ Ringrazio l'Archivio Contemporaneo «Alessandro Bonsanti» di Firenze per avermi fornito assistenza nel reperimento e nella consultazione dei documenti d'autore. Un ringraziamento davvero speciale a Costanza Chimirri, Anna Dolfi, Nicola Turi e Giulio Vannucci per i preziosi consigli e per i materiali messi a disposizione.



PHILIPS 830AS Svizzera 1931/32, amplificazione diretta 5 valvole OM-OC.

«MARCONI, SE BEN MI RICORDO». TABUCCHI E LA RADIO¹

1. «Voci portate da qualcosa...»

Se la sfida è quella di decifrare le tenebre, aguzzando la vista o procedendo a tentoni, tanto vale provare a tendere l'orecchio e a mettersi in ascolto di una scrittura pensata per sola voce. Ai «margini» dell'opera di Antonio Tabucchi si trova una pièce radiofonica, scritta e trasmessa nel 1995², in occasione delle celebrazioni per il centenario dell'invenzione della radio che, non a caso, si intitola *Marconi, se ben mi ricordo*³. Più di ogni altro medium, più della musica, che ha un linguaggio di per sé autosufficiente, il teatro alla radio, soprattutto alle sue origini, ha pagato per quello che è stato a lungo considerato un intrinseco difetto: poter raccontare e rappresentare la realtà solo attraverso rumori, voci e suoni, senza mostrarla. *Marconi, se ben mi ricordo* si collega a questa prima fase, perché parla di radio, essendo ambientato in uno studio di Radio Londra, perché si svolge nel 1935 e soprattutto perché recupera forme e caratteri tipici delle prime composizioni radiofoniche. Un alone di passato, vagamente nostalgico, avvolge, fin dal titolo, l'intero radiodramma, accentuato anche nella messa in onda dalla regia di Giorgio Bandini, attraverso fruscii, rumori di frequenze disturbate, canzonette d'epoca, oltre a dei veri e propri documenti d'archivio, come la voce di Mussolini, una testimonianza di Guglielmo Marconi, la prima pubblicità alla radio (il dentifricio Galeotto). Anche le voci degli attori si caratterizzano per certe tonalità astratte e stranianti: sono voci pausate da sospiri o leggermente rauche, incrinata forse da un tempo passato e come sospese in uno spazio non definibile⁴.

¹ Questo saggio è apparso con il titolo *La radio che parla di sé. «Marconi, se ben mi ricordo»*, in *I 'notturni' di Antonio Tabucchi*, a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2008.

² *Marconi, se ben mi ricordo* è stato trasmesso il 19 settembre 1995 alle ore 21 su Radio Uno.

³ Antonio Tabucchi, *Marconi se ben mi ricordo*, Roma, Rai-ERI, «Centominuti», 1997.

⁴ D'altronde è proprio un certo sentore di nostalgia a segnare l'atteggiamento abituale con il quale oggi si guarda al teatro radiofonico, una stagione ormai passata nel baule dei ricordi, insieme a forme «primitive» di altri medium di massa, come le foto in bianco e nero o il cinema muto.

La scrittura di Tabucchi, come ha notato Anna Dolfi, può dirsi senz'altro più auditiva che visiva⁵, e poteva trovare, a contatto con il medium radiofonico, uno spazio privilegiato per esaltare la propria inconfondibile predisposizione sonora. Le voci della radio potevano cioè funzionare da perfetta cassa di risonanza per amplificare le tante voci orchestrate ogni volta sulla pagina: voci al telefono, voci registrate, voci di canzonette, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*⁶ (che sembra una perfetta definizione per la radio! E nel racconto la vecchia signora chiede il «Radiocorriere» al giornalaio e una radio al caffè trasmette una partita di calcio), voci raccolte nel brusio dell'umanità, frammenti di voci, voci dimenticate, voce interiore, voce dei morti... Invece di mettere in radio una scrittura che appare spesso architettata per voci, Tabucchi in *Marconi, se ben mi ricordo* prova a dar voce alla radio stessa. Non si serve cioè del medium per dare rilievo sonoro a un stile che di per sé potrebbe già riservare molte sorprese radiofoniche, ma cerca di innescare un dialogo diretto e frontale con il genere del radiodramma, recuperando temi e strutture. In questo senso, tutte le scelte formali sembrano rispondere a una riflessione, anche ironica e giocosa, sul mezzo radiofonico. Ad esempio ambientare il radiodramma nel 1935 significa certo aprire una finestra sul passato, rimandare a un preciso momento storico, discutere sul valore della memoria, ma, *radiofonicamente parlando*, vuol dire – soprattutto quando i personaggi sono esistiti realmente – dare «voce ai morti». Una delle principali caratteristiche del mezzo radiofonico è infatti la sua natura *acusmatica*, il non mostrare la fonte sonora, che permette di gestire il materiale acustico in modo astratto. Non è dunque un caso che nella produzione dei radiodrammi, l'etere si sia prestato più volte a mostrarsi come una sorta di limbo, uno spazio incorporeo, ormai annegato in un indefinito aldilà, ma ancora connesso, seppur con un filo di voce, al mondo presente. Tantissimi sono i casi che hanno utilizzato la radio in questa prospettiva, da prolifici autori radiofonici come Gian Francesco Luzi e Carlo Castelli a nomi noti come Alberto Savinio e Giorgio Manganelli. Anche Tabucchi in *Si sta facendo sempre più tardi*, riconosce questa specificità al mezzo radiofonico: «L'elettricità nell'aria era tale che non solo trasportava i pensieri, ma anche le voci che corrono sulle onde magnetiche studiate un tempo da Marconi [...]. Fu così che pensai ai miei morti e che parlai con loro. Le voci erano chiare nitide [...]»⁷.

Ruotando attorno al tema della memoria e alla rievocazione di un passato perduto, il tono di tutto il radiodramma di Tabucchi è contraddistinto da una marcata intimità. È come se la trasmissione radiofonica si trasformasse in un colloquio familiare o addirittura in una confessione privata. Anche in questo caso

⁵ A. Dolfi, *Tabucchi: la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 251.

⁶ A. Tabucchi, *Voci portate da qualcosa, impossibile dire cosa*, in *Angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 1993.

⁷ A. Tabucchi, «Delle difficoltà di liberarsi del filo spinato», in *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 92.

la relazione che si instaura con il pubblico pare seguire, in modo piuttosto esibito, una delle «norme» tipiche del linguaggio radiofonico, messa a punto dallo stesso Gadda nel 1953: «[...] il pubblico che ascolta una conversazione è un pubblico per modo di dire. In realtà si tratta di “persone singole”, di monadi ovvero unità, separate le une dalle altre. Ogni ascoltatore è solo: nella più soave delle ipotesi è in compagnia di “pochi intimi”»⁸.

Anche lo stile adottato è consapevolmente declinato su un «parlato radiofonico» che deve essere accessibile, chiaro, limpido e dal ritmo gradevole. Sembra quasi che tutti i personaggi del radiodramma di Tabucchi si siano mandati a memoria le *Norme per la redazione di un testo radiofonico*. I periodi sono sempre molto brevi, prevale la paratassi e non di rado il tono è gnomico. Sono evitate parentesi e incisi, l'atteggiamento è fortemente didattico e si cerca di non dare nulla per scontato. Le litoti sono ridotte al minimo e il lessico è privo di arcaismi e vocaboli specialistici.

Le voci provenienti da un passato lontano, il tono confidenziale e intimo con gli ascoltatori, lo stile volutamente piano e lineare sono gli elementi radiofonici più evidenti di un radiodramma che parla continuamente di radio e che ha addirittura la forma di una trasmissione radiofonica. Siamo infatti in uno studio di Radio Londra nel 1935 e il programma, condotto da Stephen Craig, è dedicato ai quarant'anni dall'invenzione della radio. Secondo un procedimento ben noto nella narrativa di Tabucchi la forma utilizzata, appena definita, subito è come moltiplicata secondo un labirintico rispecchiamento. In questo caso anche l'anniversario è come elevato al quadrato o addirittura al cubo, perché il centenario è trasposto in un quarantennale e perché oltre alla radio si festeggia una ricorrenza parallela: la fuga degli anarchici da Lugano nel 1895. *Marconi, se ben mi ricordo* potrebbe dunque apparire come la riproposta di una vecchia trasmissione radiofonica, magari recuperata in modo fortuito in un archivio sonoro. Ma la scelta *meta-radiofonica* potrebbe pure essere ricondotta a una strada molto battuta sempre nella prima fase del radiodramma. Se pensiamo alla produzione degli anni Trenta, non è difficile accorgersi che nei lavori mandati in onda spesso la reale protagonista è in fin dei conti la radio stessa. I personaggi, nell'esaltazione dei veloci cambi di scena, si possono ritrovare in mezzo al mare o in cima a un aereo, in un teatro o nel traffico cittadino, ma alla fine non mancano mai di accendere la radio. Sono momenti nei quali il medium trova una perfetta coincidenza con la storia rappresentata e, giocando con un effetto di realtà (quasi per *tromper l'oreille*), le vicende possono subire svolte improvvise o trovare adeguate soluzioni. In altri casi, tutto il radiodramma si svolge

⁸ C. E. Gadda, *Norme per la redazione di un testo radiofonico* [1953], in *Gadda al microfono. L'ingegnere e la Rai 1950-1955* cit. Anche Marshall McLuhan afferma che: «La radiofonica tocca personalmente in quanto presenta un mondo di comunicazioni e sottintesi tra lo speaker e l'ascoltatore. È questo il suo aspetto immediato: un'esperienza privata» (M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* cit., pp. 309-319).

all'interno di uno studio di trasmissione, con imprevedibili effetti illusionistici, come nel celeberrimo *La guerra dei mondi* di Orson Welles⁹. Anche in Italia l'espedito della «radio nella radio» è piuttosto frequente¹⁰: Vittorio Minucci, ad esempio con *Le voci della radio*¹¹, prova addirittura a trapiantare il metateatro di Pirandello in una storia meta-radiofonica, dove le voci degli attori si lamentano perché sono stufe di mandare in onda i soliti triangoli amorosi. Il direttore scopre solo alla fine che il microfono è rimasto aperto e che dunque gli ascoltatori hanno sentito tutto. Tabucchi sembra recuperare proprio questa modalità compositiva ed è curioso riscontrare che nella scena iniziale utilizzi l'espedito del microfono lasciato aperto. Prima che inizi la trasmissione ascoltiamo un dialogo tra il conduttore, che vuole parlare degli anarchici fuggiti da Lugano e il direttore che lo diffida caldamente.

Se giocare con «la radio nella radio» era dunque un espedito comune negli anni Trenta, allo stesso modo era molto comune celebrare la figura di Guglielmo Marconi¹². A un anno dalla morte, nel 1938, viene realizzato e trasmesso *E un uomo vinse lo spazio* di Ettore Giannini che oltre a essere il primo esempio italiano di oratorio radiofonico, è pure considerato da un critico specializzato come Enrico Rocca uno dei migliori radiodrammi dell'anteguerra. È stato riproposto dalla radio italiana in occasione di un altro anniversario «doppio», il 1974: cinquant'anni dall'inizio delle trasmissioni in Italia e cento anni dalla nascita di Marconi.

2. *La radio che parla di sé*

L'operazione di recupero, compiuta da Tabucchi, assume sicuramente maggior rilievo se messa a confronto con la produzione italiana a metà degli anni Novanta, un periodo fertile per il radiodramma e il teatro alla radio¹³. Per quanto riguar-

⁹ Ma episodi simili avvengono anche in Francia con *Maremoto* di Pierre Cusy e Gabriel Germinet, il primo radiodramma francese, trasmesso però nella sua interezza soltanto in Inghilterra. In Francia la trasmissione di alcune scene aveva infatti gettato nel panico gli ascoltatori che si erano precipitati a subissare di telefonate il Ministero della Marina, costretto a quel punto a vietare tutte le trasmissioni che potevano turbare l'ordine pubblico.

¹⁰ Ad esempio Eduardo e Peppino De Filippo esordiscono alla radio con una semplice scenetta intitolata *Primo amore*, che altro non è se non la parodia della classica «conversazione» radiofonica. Aldo Franco Pessina utilizza invece, in *Nocchieri dell'etere*, la radiocronaca per raccontare la partenza di un razzo stellare, ricalcando le modalità delle grandi adunate fasciste.

¹¹ *Le voci della radio* [1935] di Vittorio Minucci è conservato a Roma all'Archivio Centrale di Stato (Ministero della Cultura Popolare, Ufficio Censura Teatrale, R/Commedia 355/6608).

¹² Basti pensare che quando morì, il 20 luglio 1937, fu commemorato con un'iniziativa eccezionale: pare che tutte le stazioni radio del globo rimasero in silenzio per due minuti, nei quali l'etere tornò a essere muto, come prima dell'invenzione della radio. Marconi è una delle figure più esaltate dal regime fascista e dal 1930 è Presidente della Reale Accademia d'Italia

¹³ *Marconi, se ben mi ricordo* è prodotto dalla RAI e viene presentato al Prix Italia nel 1995. È pubblicato due anni dopo all'interno della collana «Centominuti» che raccoglie una ventina di

da il teatro alla radio Luca Ronconi (nel 1997)¹⁴ e Franco Quadri (nel 2000)¹⁵ hanno dato vita a progetti tesi a diffondere una drammaturgia italiana e straniera poco frequentata dai teatri italiani. Sempre a metà degli anni Novanta, Giorgio Pressburger cura il progetto sperimentale *Radiofilm* che prevede la trasmissione di sedici opere, ognuna delle quali è realizzata da uno scrittore e un compositore. Tabucchi partecipa con *Sogni di sogni*, musicato da Gilberto Bosco¹⁶. Ancora più sperimentale è il progetto di Mario Martone, *Il Terzo Orecchio*, che invita alcuni tra i più importanti gruppi della scena teatrale a cimentarsi con il mezzo radiofonico, componendo un radiodramma originale¹⁷. Anche *Atto unico presente*, a cura di Anna Antonelli e Lorenzo Pavolini promuove la produzione originale e nello specifico la collaborazione tra scrittori e registi teatrali, cinematografici e musicisti¹⁸. *Marconi, se ben mi ricordo* è dunque un radiodramma, una scrittura originale, in leggera controtendenza, perché piuttosto che intraprendere strade sperimentali sembra orientato a svolgere un discorso sopra la radio, utilizzando forme ben riconoscibili. È un lavoro fortemente didattico che si segnala più

radiodrammi commissionati a diversi scrittori e trasmessi in quattro puntate da circa dieci minuti ciascuna. Oltre a Tabucchi, partecipano tra gli altri Niccolò Ammaniti, Melania Mazzucco, Dario Voltolini, Roberto Mussapi.

¹⁴ Nel 1997 Luca Ronconi dà avvio a *Teatri alla radio*, un progetto che recupera la tradizione produttiva di testi teatrali trasposti alla radio con un'attenzione particolare alla drammaturgia italiana del Novecento (Goffredo Parise, Ugo Betti, Vitaliano Brancati, Giovanni Testori, Massimo Bontempelli, Alberto Savinio...). Nel progetto sono coinvolti alcuni registi ben noti della scena italiana, come lo stesso Ronconi, Mario Missiroli, Elio De Capitani, Federico Tiezzi, nomi legati principalmente al mezzo cinematografico, come Gianni Amelio e Giuseppe Bertolucci, e due maestri del teatro radiofonico, come Giorgio Bandini e Giorgio Pressburger.

¹⁵ A partire dal 2000, a cura di Franco Quadri, sono coinvolti dieci registi per curare la messa in radio di dieci opere della drammaturgia europea ancora inedita in Italia. Si scelgono registi particolarmente attivi nell'area della ricerca tra cui: Giorgio Barberio Corsetti, Barbara Nativi, Valerio Binasco, Marco Martinelli, Pappi Corsicato, a fianco di autori come Tom Stoppard, Edward Bond, Botho Strauss, Werner Schwab, Lars Norèn

¹⁶ *Sogni di sogni* nella versione radiofonica è mandato in onda il 1 novembre del 1994. Il carattere sperimentale del progetto *Radiofilm* era dichiarato già nella sigla d'apertura che proponeva un frammento di *Weekend* di Walter Ruttmann, il primo radiodramma su pellicola sonora e in un certo senso quello che può essere considerato il primo radiodramma «astratto».

¹⁷ Martone coinvolge tra gli altri: Pippo Delbono, Societas Raffaello Sanzio, Teatro Valdoca, Lombardi & Tiezzi.

¹⁸ Si scelgono scrittori nati più o meno tra il 1960 e il 1968, e lo stimolo di partenza è quello di «rappresentare lo scarto che nasce ogni giorno, nella pacifica percezione dell'appiattirsi degli orizzonti sociali, dal confronto tra il singolo e quello che lo circonda, laddove i percorsi più inconsueti e trasgressivi non sono ormai che normali tecniche di sopravvivenza». Tra gli altri hanno lavorato a *Atto unico presente*: il salentino Edoardo Winspeare che si è cimentato con il testo *Safari* dello scrittore Mauro Covacich; Alessandro Piva (regista de *La capagira*) che ha montato il racconto *Per gli amici Grana* di Marcello Fois; Davide Iodice della compagnia Libera Mente che ha diretto Raiz degli Almamegretta, Zulù dei 99 Posse e Speaker Cenzou di Malastrada nel ruolo di tre camorristi del testo *Un taglio attraverso* di Maurizio Braucci; Toni Servillo che ha realizzato a Napoli *Per sempre giovani* di Giuseppe Montesano, con gli attori Anna Bonaiuto e Mariano Rigillo.

per l'incastro di riferimenti, il gioco di citazioni che non per una innovativa ricerca artistica. D'altronde l'intenzione è di rispondere a un'occasione celebrativa e di ribaltare dall'interno le ambiguità che da sempre caratterizzano i mezzi di comunicazione di massa. Nel ginepraio di date e ricorrenze, che sembrano contrassegnare nel profondo la storia della radio, Tabucchi non cerca di dipanare i fili temporali ma li complica, perché sovrappone alla Storia ufficiale, all'anniversario di una radio che, negli anni Trenta in Italia è il simbolo di un regime totalitario, una sorta di anti-Storia, dal colore politico esattamente opposto. Tra gli ospiti in studio, a parte un professore italiano marxista che inaspettatamente si rivela convinto sostenitore di Benito Mussolini perché «i Soviet e lo stato corporativo, sono due cose affini»¹⁹, è presente l'anarchico Alberto Meschi, detto anche l'Uomo di Pietra. Si rievocano la Toscana, «così anarchica, così perduta», e le imprese di Pietro Gori, intramezzate dallo stornello «Dimmelo o Pietro Gori, ma dove sei? Sono a Portoferraio a lavorare» e ovviamente da *Addio Lugano bella*. Ma è una trasmissione che riserva molte sorprese, come ad esempio l'incontro inaspettato tra Meschi e la vecchia compagna Louise Liberté che si commuove e piange ricordando la fuga da Lugano («la radio è anche commozione, è anche ricordo» commenta il conduttore). L'ingresso senza dubbio più eclatante è quello del celebre scrittore George Orwell, accompagnato da una veggente. Non si rinuncia dunque nemmeno ad alcuni elementi ludici, tipici dell'intrattenimento radiofonico e, vista la presenza inaspettata della veggente, che come spia di un rovesciamento in corso si chiama Miss Scriblerus, è d'obbligo provare a leggere il futuro dello scrittore inglese: «ma è lungo e noioso fare le carte via radio, forse potremo leggere nella mia sfera di cristallo»²⁰. Pur affrontando un discorso chiaramente politico, Tabucchi non perde occasione per tornare a riflettere e a giocare con il medium radiofonico. Dopo che Miss Scriblerus ha previsto «morte e distruzione. E città rase al suolo», a Orwell predice «una lotta eroica in un paese mediterraneo. E lui sparerà con il fucile e perderà la battaglia, ma vincerà un'altra battaglia, quella dei suoi ideali e della sua scrittura»²¹. L'aura magica e fantastica della radio, che sfuma il tempo cronologico in una sovrapposizione tra ieri, oggi e domani, stimola l'indovina a leggere nientemeno che una pagina letteraria di Orwell proveniente dal futuro e ovviamente si tratta di *Omaggio alla Catalogna*. Ancora una volta Tabucchi costruisce una vicenda che ruota intorno alla guerra civile spagnola, momento cruciale per leggere i destini tragici dell'Europa e i destini altrettanto tragici degli anarchici. Ma tra le tante figure di spicco impegnate nella guerra civile la scelta di Orwell ha ancora una volta una doppia natura, perché lo scrittore inglese è spesso associato proprio all'attività radiofonica e una delle foto più celebri lo ritrae davanti a un mi-

¹⁹ A. Tabucchi, *Marconi, se ben mi ricordo* cit., p. 22.

²⁰ Ivi, p. 29.

²¹ Ivi, p. 30.

crofono. Anche se per un periodo non molto lungo, Orwell ha collaborato con la BBC (nel 1941) come commentatore per le trasmissioni rivolte all'India. Fu una voce molto amata pure per il tono pacato e fermo, derivante proprio dalla ferita alla gola riportata in Catalogna. Accogliere Orwell nello studio di Radio Londra significa ritornare a riflettere sulla funzione pubblica della radio, significa mettere in discussione ogni forma di propaganda (basti pensare alle celebri pagine di *1984* sull'impoverimento scientifico della comunicazione), ma anche porsi problemi molto attuali sull'utilizzo dei media all'interno di moderne democrazie e società di massa.

In *Marconi, se ben mi ricordo* la grande Storia si intreccia continuamente con la storia della radio, perché una riflessione sui mezzi di comunicazione non può certo prescindere da un'analisi degli sconvolgimenti politici. Per celebrare i cento anni del «genio italiano», Tabucchi esce dunque dai confini nazionali e prende a modello il piccolo e fragile spazio di libertà concesso da Radio Londra, suggerendo fra l'altro, dietro al nome del conduttore Stephan Craig, la voce amica del Colonnello Stevens. Solo in questo minimo spazio di libertà alle soglie di un baratro dentro il quale sta per precipitare l'Europa è possibile mettere a confronto due idee di Storia. Secondo Orwell la Storia è «una vecchia pazza demente che ride alle nostre spalle, a volte guaisce come un cagnolino, altre volte miagola come un gatto vizioso e altre volte ancora cinguetta come un allegro canarino. Ma più spesso starnazza come un'oca condannata al forno». Per Alberto Meschi «La Storia è la nostra strada maestra. È vero che ha starnazzato dietro di noi come un'oca condannata al forno, ma il futuro... ebbene, ci sarà un futuro per i reietti della terra, e io credo che sarà un futuro di libertà e giustizia».

L'intromissione della Storia è tutta da ricondurre dentro quel filo temporale che Tabucchi tende lungo un secolo e che dal 1895 arriva fino al 1995. Anche se apparentemente si offre come scritto d'occasione, *Marconi, se ben mi ricordo* è in realtà profondamente legato a una stagione precisa della narrativa di Tabucchi. Secondo il regista Giorgio Bandini, l'idea iniziale proviene da una scena in *Sostiene Pereira*, di soli due anni precedente: «in particolare penso all'episodio delle cure termali, quando Pereira parla con il dottore che gli consiglia la fuga dal Portogallo»²². In un certo senso il conduttore Stephan, che nell'interpretazione dell'attore Luigi Angelillo ha una voce timida e tenace, potrebbe essere una variazione inglese del giornalista Pereira. Vi sono ancora una volta anniversari da celebrare, una Storia da rileggere e interpretare alla luce del presente, l'impegno e il coraggio di una presa di posizione politica.

Anche il titolo *Marconi, se ben mi ricordo* alla fine del radiodramma rivela una natura doppia, perché si tratta in realtà di una battuta pronunciata da Louise Liberté e si riferisce non al noto scienziato, ma a Pietro Marconi, «con noi a

²² Breve intervista a Giorgio Bandini trasmessa come introduzione al radiodramma di Tabucchi.

Lugano [...] era un buon compagno, sempre allegro»²³. In un contesto celebrativo, in un anniversario che viene come elevato al quadrato (o al cubo), Tabucchi costruisce un radiodramma attraverso forme e caratteri di un immaginario radiofonico ben riconoscibile e al centro innesca un discorso politico apparentemente distante e in realtà profondamente legato alla funzione della radio. Tendendo un parallelo con le storie degli anarchici in fin dei conti la celebrazione non è più rivolta all'invenzione tecnica della radio, ma all'uso pubblico che ne viene fatto. Composto e trasmesso nel 1995, pubblicato nel 1997, *Marconi se ben mi ricordo* è come se fosse una costola di *Sostiene Pereira*, trapiantata in Inghilterra o la rimessa in circolo della voce di un'anti-Storia, raccontata in *Piazza d'Italia* (non a caso ripubblicato solo due anni prima). È un breve testo dalla natura didattica che appare insieme a *La testa perduta di Damasceno Monteiro*.

La forte componente meta-letteraria di Tabucchi, che ancora una volta si dimostra non uno stile ma un vero e proprio metodo attraverso il quale leggere e inventare la realtà, ha investito, dopo il racconto e il romanzo, oltre alla scrittura epistolare e al teatro, anche il radiodramma. *Marconi, se ben mi ricordo* è una radio fatta di radio, recupera alcuni momenti celebri dell'universo radiofonico, ma solo quelli contrassegnati da un'impronta di libertà e democrazia. È un radiodramma non privo di ironia e di elementi ludici, e contraddistinto da una chiara intenzione politica, anche perché s'inserisce, siamo nel 1995, nell'acceso dibattito sul conflitto d'interesse e sull'uso strumentale dei mezzi di comunicazione.

²³ A. Tabucchi, *Marconi, se ben mi ricordo* cit., p. 42.



Antenna separata dell'apparecchio GREBE USA 1925, amplificazione diretta a circuiti accordati 5 valvole OM. In alto a dx batterie per alimentare le tensioni necessarie alle valvole.



AEG Tambour Germania 1961/62 supereterodina 6 valvole OM-OC--MF



LOWE -OPTA mod. Magnet 4725W Germania 1959/60 supereterodina 6 valvole OM-OC-OL-MF

INDICE DEI NOMI

- Abruzzese, Alberto 96n.
Adolghiso, Armando 104n.
Adriani, Maurizio 57n.
Alfieri, Dino 43n.
Allport, Gordon Willard 98 e n.
Alonge, Roberto 49n.
Amato, Andrea 104n.
Amelio, Gianni 129n.
Ammaniti, Niccolò 129n.
Angelillo, Luigi 131
Angioletti, Giovan Battista 13, 14, 56 e n., 95, 99 e n.
Antonelli, Anna 129
Antonucci, Giovanni 78n., 79n.
Aragno, Riccardo 60n.
Arnheim, Rudolf 20 e n., 35n., 36, 64 e n., 71, 78 e n.
Arrieu, Claude 66
Artaud, Antonin 118
- Bacchelli, Riccardo 97 e n., 99
Bacchereti, Elisabetta 17
Baldini, Michela 13n.
Bandini, Giorgio 104n., 125, 129n., 131 e n.
Banti, Anna (Lucia Lopresti) 101
Barberio Corsetti, Giorgio 129n.
Bardella, Mario 121n.
Barsotti, Anna 105n., 109n.
Bartolini, Luigi 101
Bartolucci, Gastone 121n.
Bassani, Giorgio 116, 118, 120
Baudouin, Philippe 22n.
- Beckett, Samuel 51n., 118
Bellonci, Maria 13
Bene, Carmelo 85
Benedetto, Umberto 69n.
Benjamin, Walter 9 e n., 10, 19 e n., 20 e n., 21 e n., 22 e n., 23 e n., 24 e n., 27
Berio, Luciano 58 e n., 59, 60
Bernacchi, Clelia 121n.
Bernari, Carlo 105n.
Bersani, Lello 104
Berti, Luigi 61n.
Bertolucci, Attilio 118
Bertolucci, Giuseppe 119
Bertoncini, Giancarlo 105
Bertoni, Giulio 11 e n.
Betti, Carmen 17, 63n.
Betti, Ugo 13, 66, 117, 129n.
Biagini, Enza 17, 57n.
Bigongiari, Piero 56 e n., 57 e n., 58n., 61 e n., 95
Binasco, Valerio 129n.
Bioletto, Angelo 35 e n., 47
Blasetti, Alessandro 105n.
Bonaiuto, Anna 129n.
Boncompagni, Maria Luisa 49
Bond, Edward 129n.
Bonini, Tiziano 51n.
Bonnard, Mario 34n.
Bonsanti, Alessandro 95, 122n., 123n.
Bontempelli, Massimo 10, 11 e n., 12 e n., 13, 78, 129n.
Borboni, Paola 121

- Borghi, Elisabetta 79n., 83n.
 Bosco, Gilberto 129
 Bragaglia, Anton Giulio 10, 120, 122 e n.
 Brancati, Vitaliano 10, 110 e n., 129n.
 Brandi, Cesare 101
 Braucci, Maurizio 129n.
 Braun, Alfred 19
 Brecht, Bertolt 20 e n., 51n., 108, 110, 118
 Bricchi, Mariarosa 57n., 96n.
 Bridson, Douglas Geoffrey 51, 60
 Britten, Benjamin 60
 Browning, Robert 60
 Buscaglione, Fred (Ferdinando Buscaglione) 65
 Buazzelli, Tino 105n.
 Buzzi, Paolo 10
 Buzzolan, Ugo 106
- Caddeo, Rinaldo 99
 Caetani, Marguerite 118
 Caggiano, Emma 57n.
 Cagnetta, Francesco 121
 Calvino, Vittorio 15n.
 Camerini, Mario 45n.
 Campogalliani, Carlo 34n.
 Cantril, Hadley 51n., 98 e n.
 Capra, Frank 44
 Carlotto, Roberta 16n.
 Carocci, Alberto 10, 11
 Casella, Alberto 10, 66
 Casella, Alfredo 10
 Cases, Cesare 20n.
 Castelli, Carlo 126
 Cattaneo, Giulio 99n.
 Cavalcoli, Marco 19n.
 Cecchi, Emilio 10, 13, 101
 Chaplin, Charlie 44 e n.
 Chimirri, Costanza 17
 Cini, Piero 17
 Coleridge, Samuel 55
 Colla, Carlo 34n.
 Colli, Giacomo 121 e n., 122,
 Colombo, Cristoforo 14n., 16, 55, 79,
 80, 81 e n., 82 e n., 89, 94, 99
 Constant, Jacques 66
- Contini, Gianfranco 95 e n.
 Corsicato, Pappi 129n.
 Cortés, Hernan 52
 Cortese, Ernesto 121n.
 Corwin, Norman 67
 Costa, Orazio 121 e n.
 Costa, Roberto 104
 Covacich, Mauro 129n.
 Crotti, Ilaria 53n.
 Cusy, Pierre 50, 128n.
 Cyrano de Bergerac 83
- D'Ambra, Lucio 10
 D'Amico, Alessandro 16n., 118
 D'Amico, Silvio 10, 49n.
 D'Amore, Roberto 17
 D'Annunzio, Gabriele 55
 Da Venezia, Elena 101n.
 Da Venezia, Gastone 101n.
 Davico Bonino, Guido 49n.
 De Benedictis, Angela Ida 49n., 56n.
 De Berti, Raffaele 44n., 108n.
 De Bosio, Gianfranco 120, 122n.
 De Capitani, Elio 129n.
 De Filippo, Eduardo 128n.
 De Filippo, Peppino 128n.
 Deharme, Paul 77 e n., 87
 Delbono, Pippo 129n.
 Dell'Aquila, Giulia 55n.
 Dellarosa, Franca 50n., 60n.
 Del Tedesco, Enza 53n.
 De Maria, Federico 12
 De Maria, Franco 79n.
 Dermée, Paul 76
 De Santis, Victor 104
 Desnos, Robert 54
 Dessí, Giuseppe 9, 16, 115 e n., 116 e n.,
 117 e n., 118 e n., 119 e n., 120, 121,
 122 e n.
 De Torna, Vincenzo 121n.
 Dickinson, Emily 55
 Di Martino, Giuseppe 69 e n., 72, 117
 Dietrich, Marlene 43
 Dolfi, Anna 13n., 17, 49n., 115n., 118n.,
 120n., 125n., 126 e n.

- Donati, Riccardo 56n.
 Dorigatti, Marco 118n.
 Dumas, Alexandre 35n., 38, 39, 40,
 41, 45 e n., 54n.
- Eco, Umberto 16n, 56 e n.
 Eliot, Thomas Stearns 14n., 55, 61n.
 Éluard, Paul 58 e n.
 Emmer, Luciano 106
 Erbetta, Ivana 121n.
 Esposito, Lucia 50n., 51n.
- Fabbri, Diego 66, 117
 Fairbanks, Douglas 44
 Fanfani, Ottavio 58n.
 Fénelon (François de Salignac de la
 Mothe) 83
 Ferrata, Giansiro 10
 Ferrieri, Enzo 10 e n., 11, 35 e n., 66
 Fiore, Maria 106n.
 Fiorentini, Fiorenzo 106n.
 Foà, Arnaldo 69n., 84, 85
 Fofi, Goffredo 15n., 17, 107n., 109n.
 Fois, Marcello 129n.
 Foscolo, Ugo 100 e n., 101, 102 e n.
 Fracastoro Martini, Ornella 98
 Frassinetti, Augusto 118 e n., 120
- Gadda, Carlo Emilio 9, 14, 16, 57 e n.,
 76, 82, 95 e n., 96 e n., 97 e n., 99
 e n., 100 e n., 101, 102n., 127 e n.
 Gallo, Niccolò 118
 Garau, Lino 65
 Garbo, Greta 44, 45, 118
 Garboli, Cesare 118
 García Lorca, Federico 55
 Gassman, Vittorio 120
 Gatto, Alfonso 57n.
 Gazzolo, Nando 58n.
 Gentilomo, Giacomo 80 e n.
 Geremia 14, 55
 Germinet, Gabriel (Maurice Vinot) 50,
 76 e n., 77n., 128n.
 Gagni, Gian Domenico 14, 15n., 16,
 53 e n., 54 e n., 55n., 67, 68, 99,
 103 e n., 105 e n., 107n., 108, 110,
 111, 119
- Giannini, Ettore 105, 128
 Gide, André 55
 Gigliozzi, Giovanni 57n.
 Giulini, Carlo Maria 80, 84n.
 Gomez, Amerigo 64, 65, 104
 Gonella, Guido 122
 Gori, Pietro 130
 Gozzano, Guido 45, 55
 Grassi, Paolo 120
 Greci, Luigi 78n.
 Gunold, Rolf 50n.
 Guthrie, Tyrone 68
- Hardy, Oliver 44
 Hindemith, Paul 20n., 50n.
 Hitler, Adolf 27
 Hoffmann, Ernst Theodor Wilhelm 50
 Honeger Fresco, Grazia 25
 Huges, Richard 50, 61
- Iacuzzi, Paolo Fabrizio 17, 57n.
 Imbriani, Maria Teresa 53n., 55n.
 Iodice, Davide 129n.
 Isotti Rosowski, Giuditta 75n.
- Jacobbi, Mara 57n.
 Jacobbi, Ruggero 57n.
 Jacobelli, Jader 65
 Jandolo, Flaminia 105n.
 Jovine, Francesco 119n.
 Joyce, James 10
- Kafka, Franz 10
 Korczak, Janusz 10, 19 e n., 24, 25 e n.,
 26 e n., 27 e n., 28 e n., 30n.
- Labroca, Mario 56
 Laffi, Stefano 13n.
 Larronde, Carlos 76, 77 e n.
 Laurel, Stan 44
 Lee Masters, Edgard 61
 Leopardi, Giacomo 14n., 55
 Levi, Carlo 13

- Levi, Primo 104n.
 Leydi, Roberto 58 e n.
 Lewin, Aleksander 28 e n.
 Lichtenberg, Georg Christoph 21
 Linati, Carlo 10 e n.
 Lombardi, Sandro 107n., 129n.
 Loren, Sofia 106n.
 Lorenzini, Carlo (Collodi) 83
 Luciano di Samosata 79, 83 e n., 84,
 106
 Luigi XV di Francia 99 e n.
 Luigi XVI di Francia 99 e n.
 Lupo, Cesare 14
 Luzi, Gian Francesco 15n., 49n., 66,
 67, 68, 126
 Luzi, Mario 95, 109, 110
- MacDonald, Dwight 16n.
 Machiavelli, Niccolò 110
 Machiedo, Mladen 57n.
 Machiedo, Visnja 57n.
 MacLeish, Archibald 13, 52 e n., 53 e
 n., 55
 MacNeice, Louis 15n., 54, 60 e n., 61,
 62 e n., 82 e n.
 Maderna, Bruno 58 e n., 59, 60
 Magli, Adriano 15 e n., 66, 68 e n., 76
 e n., 83, 101, 118
 Magnani, Roberto 19n.
 Majano, Anton Giulio 80, 106, 108n.
 Malard, Cita e Suzanne 66, 76
 Malatini, Franco 12n., 49n., 66n.,
 105n.
 Mallarmé, Stéphane 54n.
 Manfredi, Nino 105n., 106n.
 Manganelli, Giorgio 85 e n., 126
 Manipoli, Vittorio 106n.
 Mann, Thomas 10
 Marconi, Guglielmo 9, 125 e n., 126,
 127, 128 e n., 129, 130n., 131, 132
 e n.
 Maria y Campos, Armando de 76
 Marinetti, Filippo Tommaso 11 e n.,
 34, 37, 76
 Martelli, Sebastiano 55n.
- Martinelli, Marco 129n.
 Martone, Mario 129 e n.
 Masnata, Pino 11 e n., 37
 Mastrocinque, Camillo 106
 Matania, Clelia 105n.
 Mazzucco, Melania 129n.
 McLuhan, Marshall 10n., 127n.
 Melis, Nanà 57n.
 Melloni, Mario 122
 Meneghini, Anna Luisa 67
 Meneghini, Norma 67
 Meschi, Alberto 130
 Michelotti, Gigi 50 e n.
 Migliorini, Bruno 98 e n.
 Minucci, Vittorio 128 e n.
 Misericocchi, Anna 105n.
 Missiroli, Mario 129n.
 Modigliani, Gino 54
 Monelli, Paolo 101
 Montale, Eugenio 10, 13, 55, 61n.
 Monteleone, Franco 15n., 49n.
 Morandi, Guglielmo 69
 Moravia, Alberto 13
 Morawski, Paolo 55n.
 Morbelli, Enrico 17, 33n.
 Morbelli, Riccardo 12, 33 e n., 34n.,
 35n., 36, 37, 38n., 39, 40, 41n., 45
 e n., 47
 Moretti, Marcello 101n.
 Moretti, Silvia 95n.
 Motta, Angela 16, 58n., 81n.
 Motta, Lidia 16n., 100, 101n.
 Mussapi, Roberto 129n.
 Mussolini, Benito 125, 130
- Nativi, Barbara 129n.
 Negri, Martino 22n.
 Nencioni, Francesca 118n., 122n.
 Neufeld, Max 43
 Niblo, Fred 44
 Ninchi, Ave Maria 106
 Nizza, Angelo 12, 33 e n., 34n., 35 e
 n., 36, 37, 38n., 39, 40, 41n., 45
 e n., 47
 Norèn, Lars 129n.

- Novati, Maria Maddalena 27n.
- Oppi, Giulio 121n.
- Ortolani, Attilio 121n.
- Ortoleva, Peppino 13n., 14n., 49n., 75n., 104n.
- Orwell, George 130, 131
- Paci, Francesca Romano 45n.
- Pacuvio, Giulio 121
- Pancani, Eleonora 57n.
- Pandolfi, Vito 118, 122 e n., 123
- Pannain, Guido 101
- Papini, Giovanni 13 e n.
- Papini, Maria Carla 13n., 106n.
- Parise, Goffredo 129n.
- Parronchi, Alessandro 95, 109, 110n.
- Pasolini, Pier Paolo 57n.
- Patroni Griffi, Giuseppe 15n.
- Paul, David 118
- Pavese, Cesare 37
- Pavolini, Corrado 83, 129
- Pavolini, Lorenzo 55n., 100n.
- Perrini, Alberto 67, 68, 69 e n.
- Pesola, Laura 55n.
- Pessina, Aldo Franco 128n.
- Pestalozzi, Johann Heinrich 25
- Petroni, Giulio 106
- Piccioni, Leone 14, 41
- Piccone Stella, Antonio 96 e n., 97 e n.
- Pincherle, Adriana 95
- Pinna, Mario 115n., 119n.
- Pinter, Harold 118
- Piovene, Guido 10, 11 e n.
- Pirandello, Luigi 33, 128
- Pirozzi, Carlo 67n.
- Piva, Alessandro 129n.
- Poe, Edgar Allan 55
- Polverosi, Alberto 107n.
- Porzio, Domenico 88n.
- Porzio, Michele 82n.
- Pozzi, Emilio 10n.
- Pratolini, Vasco 9, 13, 15n., 16, 67, 76, 103 e n., 105 e n., 106n., 107 e n., 108, 109 e n., 110n., 111, 118
- Praz, Mario 101
- Pressburger, Giorgio 104n., 129 e n.
- Pugliese, Sergio 14n., 53n.
- Pugnetti, Gino 66, 106 e n.
- Quadri, Franco 129 e n.
- Quartucci, Carlo 104n.
- Quasimodo, Salvatore 13
- Rabelais, François 83
- Raiz (Gennaro Della Volpe) 129n.
- Respighi, Ottone 10
- Richard, Roger 76
- Ricorda, Ricciarda 53n.
- Rigillo, Mariano 129n.
- Rilke, Rainer Maria 55
- Rocca, Enrico 12, 36, 51 e n., 63 e n., 128
- Rocca, Gino 10
- Rocca, Lilia 17, 34n.
- Romagnoli, Ettore 34
- Romano, Carlo 105n., 106n.
- Ronconi, Luca 129 e n.
- Roscioni, Gian Carlo 118
- Rossini, Armando 65
- Russolo, Luigi 59
- Ruttmann, Walter 106, 129n.
- Sacchetti, Eugenio 17
- Sacchetti, Rodolfo 49n., 115n.
- Saffo 55
- Salomone 55
- Salussolia, Eugenio 106n.
- Salvatori, Renato 106n.
- Salvo, Aldo 104
- Sangiovanni, Andrea 44n.
- Sanguineti, Edoardo 16, 88n.
- Sanmarco, Gina 121n.
- Santoni Rugiu, Antonio 14, 17, 63 e n., 64 e n., 65 e n., 66, 67 e n., 68 e n., 69 e n., 70, 71 e n., 72 e n., 73 e n., 74 e n., 117
- Savinio, Alberto 9, 13, 16, 75 e n., 76, 77, 78 e n., 79 e n., 80 e n., 81n., 82 e n., 83 e n., 84 e n., 85, 86 e n., 87, 88 e n., 89, 94, 126, 129n.

- Scandella, Mischa 121, 122
 Scaramucci, Barbara 14n., 49n.
 Scarlini, Luca 85n.
 Scattarelli, Armando 66
 Schiavoni, Giulio 21 e n., 24n.
 Schnitzler, Arthur 110
 Schoen, Ernst 9 e n., 19
 Schopp, Claude 45n.
 Schwab, Werner 129n.
 Schweppenhäuser, Hermann 20n.
 Sciascia, Leonardo 16, 79n., 88n.
 Scott, Walter 51
 Sequi, Carlo 65
 Sequi, Mario 105n.
 Sernesi, Clara 49n.
 Seroni, Adriano 13, 14, 96 e n.
 Settembrini, Luigi 83 e n.
 Shakespeare, William 110
 Silori, Luigi 69
 Sinisgalli, Leonardo 14, 53 e n., 54 e n., 55n.
 Soldati, Mario 101, 107
 Sordi, Alberto 15n.
 Speaker Cenzou (Vincenzo Artigiano) 129n.
 Spignoli, Teresa 13n., 55n., 106n.
 Squarzina, Luigi 120n.
 Stefanelli, Stefania 105n.
 Stoppard, Tom 129n.
 Strauss, Botho 129n.
 Svevo, Italo 10

 Tagore, Rabindranath 26
 Tairoff, Aleksandr Jakovlevič 34
 Tedeschi, Gianrico 101n.
 Testori, Giovanni 129n.
 Thomas, Caitlin 61n.
 Thomas, Dylan 13, 54, 55, 60, 61 e n., 62 e n., 118
 Tiedemann, Rolf 20n.
 Tiezzi, Federico 129n.
 Tinterri, Alessandro 80n.
 Togliatti, Palmiro 109

 Traverso, Leone 95
 Treves, Jacopo 67
 Turgenev, Ivan 69n.
 Turi, Nicola 17, 33n., 115n., 123n.

 Ugolini, Francesco 98
 Ungarelli, Giulio 95n.
 Ungaretti, Giuseppe 10, 13, 55

 Valenti, Paolo 104
 Valéry, Paul 14n., 55
 Vallorani, Susanna 96n.
 Vannini, Walter 65
 Vannucci, Giulio 17
 Varese, Claudio 115n., 119n.
 Vecchietti, Tullio 122
 Vela, Claudio 100n.
 Verne, Jules 39, 41, 45
 Vincenti, Raffaele 55n.
 Viola, Cesare Giulio 13
 Virgilio (Publio Virgilio Marone) 55
 Visconti, Luchino 120
 Visentin, Gilberto 57n.
 Vitelli, Franco 55n.
 Viviani Donarelli, Ines 49
 Voltaire, François-Marie Arouet 14n., 83
 Voltolini, Dario 129n.
 Vugliano, Mario 50n.

 Wagner, Richard 83, 86
 Wajda, Andrzej 25 e n., 26
 Waleryszak, Lydia 27n.
 Weill, Kurt 20n., 51n.
 Welles, Orson 13, 50, 51, 52, 82 e n., 128
 Whitman, Walt 55
 Wilde, Oscar 55
 Winspeare, Edoardo 129n.

 Zava, Alberto 53n.
 Zavoli, Sergio 56, 104
 Zuckerr, Wolf 20
 Zulù (Luca Persico) 129n.

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalia cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi, 2017.
22. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. Con i carteggi di Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran, 2017.
23. Vasco Pratolini, *L'ammuina*, a cura di Maria Carla Papini, 2017.
24. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
25. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan, 2018.
26. Claudio Cazzola, *Ars poetica. I classici greci e latini nell'opera di Giorgio Bassani*, 2018.
27. *La fortuna del 'Secolo d'Oro'. Per Marco Lombardi*, a cura di Barbara Innocenti, 2018.
28. *«Per amor di poesia (o di versi)». Seminario su Giorgio Caproni*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
29. Ruggero Jacobbi, *Le notti di Copacabana*, a cura di Gioia Benedetti, 2018.
30. *Notturni e musica nella poesia moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2018.
31. Rodolfo Sacchettini, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, 2018.

32. Luciano Anceschi-Giuseppe De Robertis, *Lettere 1940-1952*, a cura di Dario Collini (in preparazione).
33. Gianna Manzini, *Lettere a Giuseppe Dessì (1945-1974)*, con un testo inedito sui *Sogni di Dessì*, a cura di Alberto Baldi (in preparazione).
34. *Giorgio Caproni. Bibliografia delle opere e della critica (1933-2018)*, a cura di Michela Baldini (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA
BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrì*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogo, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.

