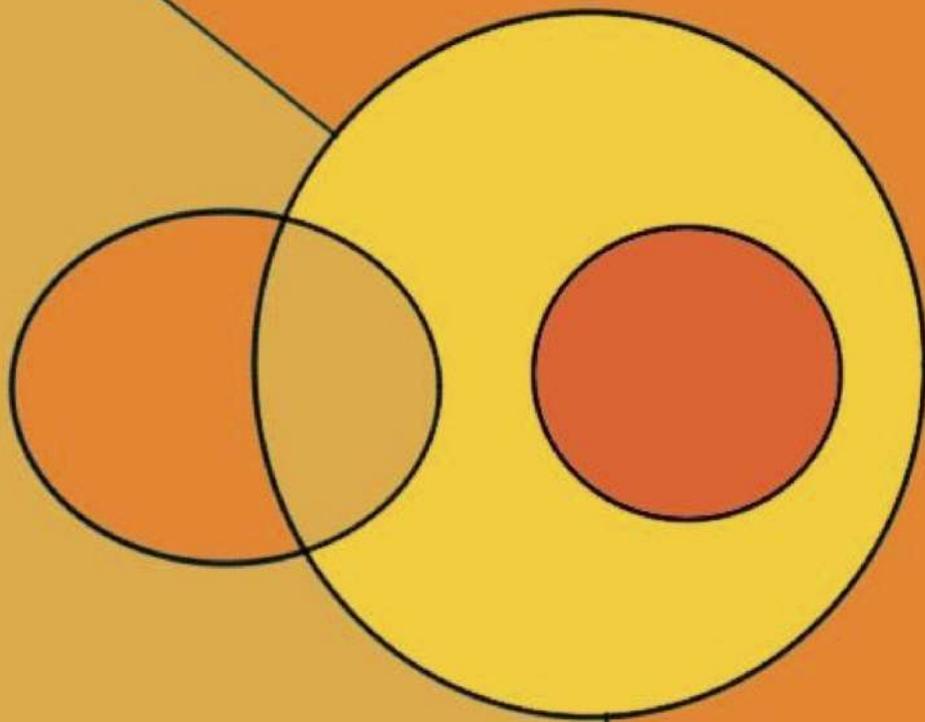


funzioni



Rivista di teoria critica
e letteratura italiana
contemporanea

V. 4 N. 7, 2024



Rivista di teoria critica e letteratura italiana contemporanea

Direttore scientifico: Marco Antonio Bazzocchi

Direttore responsabile: Filippo Milani

Caporedattore: Riccardo Gasperina Geroni

ISSN 2785-2288

<https://finzioni.unibo.it>

Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica – Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Via Zamboni, 32
40126 - Bologna (Italy)

FINZIONI

Rivista di teoria critica e letteratura italiana contemporanea Vol. 4, n. 7 – 2024

Editoriale

Beniamino Della Gala, Lavinia Torti, *Letteratura italiana e audionarrazioni* 1-4

Strategie

Daniela Baroncini, *Una scrittrice alla radio tra Resistenza e questione femminile: Alba de Céspedes e la voce di Clorinda* 5-16

Loredana Palma, *La voce del radiodramma in Italia. Il caso della rivista «Repertorio»* 17-37

Emma de Pasquale, *«Quando si è tanto vissuto le cose si decantano». L'esperienza radiofonica di Paola Masino tra impegno culturale e autoritratto intellettuale* 38-51

Virginia Criscenti, *Edoardo Sanguineti: «saltimbanco alla radio» fra radiodrammi e interviste* 52-69

Luca Vincenzo Calcagno, *Orengo in radio. I 'libri degli altri' raccontati in vent'anni di carriera* 70-82

Daniele Raffini, *«La città dei vivi» di Nicola Lagioia: nuovi orizzonti transmediali per la «giustizia del dimenticato»* 83-99

Giulia Marziali, *Il connubio tra podcast e romanzo in due casi studio: «La disciplina di Penelope» e «Morgana»* 100-115

Alessandra Trevisan, *Podcast fever: storytelling e identità nelle narrazioni intermediali di Sara Poma* 116-131

Ilaria Cecchinato, *Del teatro e di altre faccende a occhi chiusi. L'audiodramma tra radio, teatro e podcast* 132-147

Lecture

Maria Pia De Paulis, *Liste e costruzione narrativa: la sfida di Gesualdo Bufalino* 148-167

Silvia Martín Gutiérrez, *Il corpo e la voce. Le poesie di Pasolini 'dette' dall'autore* 168-183

Recensioni

- Alessandro Campi, Frédérique Dubard de Gaillarbois (a cura di), *Machiavel imaginaire. Histoires d'un cliché*, di Edoardo Bassetti 184-188
- Beniamino Della Gala, *Dopo il carnevale. Corpo e linguaggio in una trilogia comica di Sebastiano Vassalli*, di Giorgia Esposito 189-192
- Paola Italia (a cura di), *Gadda*, di Simone Marsi 193-197
- Rodolfo Sacchetti, Nicola Turi, *Storie da ascoltare nell'Italia del boom. Il radiodramma da Primo Levi a Giorgio Manganelli*, di Simone Giorgio 198-201

«Editoriale»

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20505>

«Finzioni» 7, 4 - 2024

ISSN 2785-2288

Letteratura italiana e audionarrazioni

Beniamino Della Gala, Lavinia Torti
(Università di Bologna)

Publicato: 21 ottobre 2024

Della Gala, Beniamino; Torti, Lavinia, *Letteratura italiana e audionarrazioni*, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 1-4.
beniamino.dellagala2@unibo.it; lavinia.torti2@unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20505>
finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Beniamino Della Gala, Lavinia Torti
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Se è ormai affermato in ambito critico lo studio delle relazioni tra letteratura e immagini nell'ambito della cultura visuale, il favore del pubblico si è volto non di rado a forme narrative che invece proprio nella rinuncia alla componente visiva trovano il loro fondamento, ovvero alle narrazioni audio. Anche i drammi radiofonici, sin dalla loro nascita, erano del resto definiti «teatro per ciechi», e il limite sensoriale era concepito «come amputazione», come se i radioascoltatori si trovassero davanti a «un teatro mutilato»; ma è pur vero che già «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»¹. L'ulteriore evoluzione di simili narrazioni negli ultimi anni, resa possibile dallo sviluppo delle tecnologie digitali, ha ridefinito il panorama culturale contemporaneo, contestando una volta di più la supremazia dell'elemento visuale. Da ultima, l'espansione della produzione e della fruizione di podcast induce a focalizzare l'attenzione critica sulle narrazioni progettate strutturalmente per media di riproduzione audio. A partire da questa prospettiva è possibile allora non solo tracciare una mappa delle relazioni tra letteratura e voce mediata nel presente, ma anche rileggere la storia di questo rapporto partendo dall'attività di scrittori e scrittrici alle prese con il mezzo radiofonico nel Novecento.

Da una parte, ci si può concentrare sulla possibile discendenza del podcasting narrativo dalla tradizione novecentesca del radiodramma praticata da grandi autori della nostra letteratura, sottolineandone i punti di continuità e/o di rottura, e rileggendo nel complesso l'attività e l'identità artistica di letterate e letterati italiani alla luce del loro rapporto con la radio e le sue evoluzioni digitali. E se nel panorama attuale italiano sembra mancare un forte recupero del racconto finzionale via audio, anche le forme *fact-fictional* di grande successo come il racconto d'inchiesta e il racconto storico non di rado si basano su modelli della tradizione letteraria.

Dall'altra, si può analizzare la costruzione narrativa di simili audionarrazioni e il loro rapporto con la letteratura tradizionalmente intesa attraverso la lente dell'intermedialità, soprattutto nel momento in cui essi si propongono come espansioni o adattamenti di libri o, specialmente dopo il successo di pubblico, vengono riproposti in forma scritta. Si tratta cioè di inserire i podcast nelle filiere di trasformazioni inter e transmediali a cui sono sottoposti i testi nel sistema dei media contemporaneo, tracciando interconnessioni tra l'analisi testuale e narratologica e le condizioni produttive e di diffusione. Anche in questo caso una prospettiva diacronica è utile a tracciare collegamenti tra passato e presente, domandandosi per esempio quanto abbiano influito sulle produzioni odierne l'eredità delle relazioni intermediali tra letteratura e radio prima della rivoluzione digitale.

¹ R. Sacchetti, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018, p. 76.

I saggi ospitati nella sezione «Strategie» di questo numero di «Finzioni» intraprendono dunque diversi percorsi tra le modalità di interazione tra la letteratura italiana e le audionarrazioni. I contributi di Daniela Baroncini ed Emma de Pasquale danno voce a due donne del Novecento, rispettivamente Alba de Céspedes e Paola Masino, mettendo in luce come la radio abbia consentito, alla prima, di assumere un ruolo centrale nella Resistenza attraverso la partecipazione alla trasmissione *Italia combatte* di Radio Bari, e alla seconda di delineare il proprio autoritratto intellettuale e di rimanere sulla scena culturale italiana fino alla fine degli anni Ottanta. Come de Pasquale, che ricostruisce l'opera di Masino grazie alla disamina dei materiali presenti negli Archivi Rai e nel Fondo della scrittrice conservato presso l'Archivio del Novecento, anche Virginia Criscenti si serve di preziose carte d'archivio di Edoardo Sanguineti, tra i dattiloscritti e la corrispondenza, per recuperare un aspetto ancora poco sondato dalla critica sanguinetiana, ovvero la progettazione da parte dello scrittore genovese di radiodrammi e la sua partecipazione a interviste radiofoniche, le cui registrazioni sono conservate presso le Teche Rai, oltreché al fondamentale progetto delle *Interviste impossibili*, che vide coinvolti diversi autori centrali nel Novecento. L'uso di fonti documentarie si rivela centrale anche nell'articolo di Loredana Palma, che esplora l'operazione intorno alla rivista «Repertorio. Rassegna quindicinale di radio-commedie», in vita dalla fine della Seconda guerra mondiale al 1954, e che mostra tutti i segnali di una volontà di ripresa dalla catastrofe del conflitto e di una sempre più imponente rilevanza del medium radiofonico. Medium che mostra le sue potenzialità anche nelle esperienze presentate da Luca Vincenzo Calcagno nel saggio dedicato a Nino Orengo, scrittore e autore, tra gli anni Settanta e Novanta, di programmi radiofonici per adulti e bambini, spesso dedicati alla promozione e alla discussione di idee e tesi sulla letteratura a lui coeva. In un percorso che si vuole anzitutto diacronico, al fine di mettere in luce i cambiamenti e le potenziali evoluzioni del medium radiofonico, oltreché la sua rimediazione in un nuovo medium – il podcast –, i saggi di Daniele Raffini, Giulia Marziali e Alessandra Trevisan analizzano la più recente comparsa del medium digitale nel contesto italiano attraverso alcuni casi di studio piuttosto esemplificativi, anche perché particolarmente di successo. Mentre Raffini indaga come alcuni podcast *true crime*, come *La città dei vivi* (2020) di Nicola Lagioia, ereditino dalla tradizione letteraria e dalla lezione sciasciana una modalità di riscrittura della Storia che faccia giustizia ai dimenticati, il contributo di Marziali prende in esame la serie audio *La disciplina di Penelope* (2021), ispirata all'omonimo romanzo *crime* di Gianrico Carofiglio, e l'opera di Michela Murgia e Chiara Tagliaferri, *Morgana. Storie di ragazze che tua madre non approverebbe* (2019), facendo emergere il rapporto bidirezionale di transcodificazione che ha portato alla nascita di podcast basati su opere letterarie e, viceversa, di opere tratte da podcast. Il saggio di Trevisan si concentra invece su due progetti dell'autrice Sara Poma, il podcast *Prima* (2021), dedicato a Maria Silvia Spolato, prima donna a fare *coming out* pubblico, e il libro che ne è seguito, *Il coraggio verrà* (2023), analizzando in particolare le relazioni tra medium, storytelling e costruzione dell'identità, sia autoriale che del personaggio.

L'ultimo contributo della sezione, a firma di Ilaria Cecchinato, presenta un'apertura, già anticipata dallo studio su Sanguineti, verso un terzo medium, ovvero il teatro, intersecando letteratura, podcast e performance teatrale e sonora, mostrando fin dove possono spingersi le intersezioni intermediali e le rimediazioni.

La selezione dei contributi ha l'obiettivo di mostrare le diverse tipologie di interazione tra letteratura e audionarrazioni, dando un saggio di possibili campi d'indagine da continuare a esplorare: dalla costruzione di un'identità autoriale attraverso la progettazione di programmi radiofonici, radiodrammi, podcast, agli adattamenti e alle espansioni radiofoniche di testi letterari, oltreché la loro stessa promozione a mezzo radio, fino alla creazione di interferenze intertestuali e intermediali tra radio, podcasting e letteratura.

Una scrittrice alla radio tra Resistenza e questione femminile: Alba de Céspedes e la voce di Clorinda

Daniela Baroncini
(Università di Bologna)

Publicato: 21 ottobre 2024

Abstract – This essay aims to investigate the intermedial experience of an exceptional reporter like Alba de Céspedes, that is to say her participation in the Resistance movement through the program *Italia combatte* on Radio Bari, from which she urged Italian men and women to resistance under the pseudonym of Clorinda, literary sublimation of an authentically heroic undertaking. Through the relevant episode of Radio Bari, the writer offers a significant contribution to post-war social and civil regeneration, creating a unique combination of life and literature, writing and radio, political militancy and definition of the new Italian woman, to reveal a special vocation for the hybridization of different genres and media. And so, from *Nessuno torna indietro* to *Italia combatte* up to the magazine «Mercurio», she clearly demonstrates the originality of a writer fighting for freedom, capable of combining the themes of civil commitment and female mutation in an unprecedented interweaving of literature, radio and journalism.

Keywords – Female writers; freedom; radio; Resistance; woman question.

Abstract – Questo contributo si propone di indagare l'esperienza intermediale di una cronista d'eccezione come Alba de Céspedes, vale a dire la sua partecipazione al movimento resistenziale attraverso la trasmissione *Italia combatte* di Radio Bari, dalla quale esortava gli italiani e le italiane alla resistenza con lo pseudonimo di Clorinda, sublimazione letteraria di un'impresa autenticamente eroica. Attraverso l'episodio tutt'altro che secondario di Radio Bari, la scrittrice offre un contributo significativo alla rigenerazione sociale e civile postbellica, creando un connubio unico di vita e letteratura, scrittura e radio, militanza politica e definizione della nuova italiana, a rivelare nella stagione d'esordio una speciale vocazione all'ibridazione di generi e media diversi. E così da *Nessuno torna indietro* a *Italia combatte* sino alla rivista «Mercurio» emerge con evidenza l'originalità di una scrittrice combattente per la libertà, capace di congiungere i temi dell'impegno civile e della mutazione femminile in un intreccio senza precedenti di letteratura, radio e giornalismo.

Parole chiave – Libertà; questione femminile; radio; Resistenza; scrittrici.

Baroncini, Daniela, *Una scrittrice alla radio tra Resistenza e questione femminile: Alba de Céspedes e la voce di Clorinda*, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 5-16.

daniela.baroncini3@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20476>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Daniela Baroncini

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Il carattere totale della seconda guerra mondiale coinvolge direttamente le donne e le intellettuali in modo ancora più radicale rispetto alla prima guerra mondiale, come dimostra la partecipazione attiva alla Resistenza e alla ricostruzione della nuova Italia di scrittrici quali Fausta Cialente, Alba de Céspedes e Anna Garofalo, da riscoprire come combattenti per la libertà attraverso la scrittura, ma anche per la forza delle loro voci nelle trasmissioni radiofoniche tra gli anni Quaranta e Cinquanta, in cui l'impegno resistenziale si intreccia in modo inatteso con la riflessione sull'identità femminile¹. In altre parole la guerra rappresenta un vero e proprio spartiacque anche per quanto riguarda il ruolo femminile, la cesura perfettamente descritta da Giaime Pintor nella celebre lettera testamento al fratello Luigi *Il sangue d'Europa*, insuperato vertice e punto di riferimento per quanto riguarda le considerazioni sull'impegno degli intellettuali, da rileggere con lo sguardo rivolto all'esempio delle scrittrici:

Senza la guerra io sarei rimasto un intellettuale con interessi prevalentemente letterari: avrei discusso i problemi dell'ordine politico, ma soprattutto avrei cercato nella storia dell'uomo solo le ragioni di un profondo interesse, e l'incontro con una ragazza o un impulso qualunque alla fantasia avrebbe contato per me più di ogni partito o dottrina. [...] Soltanto la guerra ha risolto la situazione, travolgendo certi ostacoli, sgomberando il terreno da molti comodi ripari e mettendomi brutalmente a contatto con un mondo inconciliabile.²

In questo contesto storico del tutto particolare le scrittrici entrano in prima persona nello scenario drammatico del conflitto, partecipando da protagoniste alla Resistenza non solo attraverso la scrittura e la testimonianza scritta, ma anche l'uso dei media³. In tale orizzonte un caso speciale è rappresentato dalle attività radiofoniche di alcune intellettuali impegnate sul doppio fronte della guerra e della questione femminile, capaci di contaminare generi e mezzi di comunicazione, tra scrittura e radio, concepita come una trincea: prima fra tutte Alba de Céspedes, ma anche Fausta Cialente a Radio Cairo e Anna Garofalo, ancora tutte da esplorare nella veste

¹ Sul rapporto tra scrittrici e Resistenza si rinvia a M. Zancan, *Le autrici. Questioni di scrittura, questioni di lettura*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana del Novecento. Bilancio di un secolo*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 119-135, in particolare pp. 120-121: «La seconda guerra mondiale e, in particolare, l'esperienza della Resistenza – che, precedute dalla promulgazione delle leggi razziali, radicalizzano, per almeno due generazioni di intellettuali, la necessità di definirsi in relazione ai fatti della storia – aprono, anche per le donne, il terzo quadro storico-letterario – che dagli anni '43-'44 si protrae fino alla seconda metà degli anni Sessanta, quando il neofemminismo rimette in gioco, con radicalità, i tratti dell'individualità femminile, le modalità dei percorsi conoscitivi e le forme stesse di espressione e autorappresentazione». Sulle scrittrici e la prima guerra mondiale cfr. D. Baroncini, *La Grande Guerra nelle scritture femminili*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», XCI, 2, 2015, pp. 37-57; C. Gragnani, *L'altra sponda del conflitto: le scrittrici italiane e la prima guerra mondiale*, «Allegoria», XXVIII, 74, 2016, pp. 41-62; M.C. Storini, *La scrittura delle donne in Italia e la Grande Guerra*, «Bollettino di italianistica», 2, 2014, pp. 38-63.

² Cfr. G. Pintor, *Il sangue d'Europa. Scritti politici e letterari (1939-1943)*, Torino, Einaudi, 1975, p. 186.

³ Cfr. E. Guerra, *Un'altra guerra*, in *Storia e cultura politica delle donne*, Bologna, ArchetipoLibri, 2008, pp. 39-44, in particolare p. 40: «A scorrere l'ormai imponente corpus di memorie femminili della Resistenza emerge una locuzione ricorrente, l'avvertimento di "dovere fare qualcosa" di fronte al disastro della guerra, agli esiti del regime fascista, alle conseguenze dell'occupazione nazista del territorio».

speciale di croniste militanti per la libertà e l'emancipazione. In tale orizzonte una menzione speciale merita il contributo alla Resistenza e al tempo stesso alla lotta per i diritti femminili offerto dalla scrittrice e giornalista Anna Garofalo, caduta nel cono d'ombra, la quale tra il 1944 e il 1948 condusse le trasmissioni radiofoniche intitolate *Parole di una donna*, che le furono affidate dall'Amministrazione alleata dopo la liberazione di Roma. Si tratta di trasmissioni di grande successo, seguite da migliaia di donne di ogni età e cultura, poi rielaborate nel libro *L'Italiana in Italia* uscito nel 1955 nella collana «Libri del tempo» dell'editore Laterza, in cui si racconta la storia delle italiane dalla guerra ai primi anni Cinquanta, con un'attenzione particolare ai temi dell'emancipazione e della mutazione femminile.

Questi anni rappresentano una vera e propria svolta nella storia e nella cultura politica delle donne, come testimonia Maria Bellonci nel numero speciale della rivista fondata e diretta da Alba de Céspedes «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze» dedicato alla Resistenza: «I gesti semplici e devoti delle donne volevano dire che si cominciava davvero a uscire dalla palude femminile d'inefficienza e di pigrizia spirituale, si cominciava a meritare il senso grave e religioso che ci percuoteva dentro alle parole verità e giustizia. Ecco perché quando Paola, scendendo una scala ripida, mi disse intensamente: “Mai più tornerà un tempo così pieno per noi”, mi prese un momento di vertigine, ma potei acconsentire»⁴. La coscienza di un cambiamento radicale del ruolo delle donne di fronte alla guerra e alla Resistenza è attestato con estrema lucidità anche da Marisa Ombra nell'intervento presentato al convegno *Contadini e partigiani. La zona libera dell'alto Monferrato*, che si svolse ad Asti nel 1944: «Per noi donne andare in guerra e imparare al tempo stesso la politica è stata una sconvolgente scoperta. La scoperta che la vita era, poteva essere qualcosa che si svolgeva su orizzonti molto più vasti rispetto a quelli fino allora conosciuti. Che esisteva un'altra dimensione del mondo. È stata quindi un evento che ha modificato la nostra stessa idea di vita, è stato “prendere a pensare in grande”»⁵.

Mentre cambiano gli orizzonti, si modifica anche il ruolo delle donne, intellettuali, scrittrici e giornaliste che parteciparono attivamente al movimento di Liberazione del nostro Paese attraverso le parole scritte o pronunciate attraverso la radio. Il contributo fondamentale di queste donne alla lotta contro i nazifascisti, solo in parte indagato, merita di essere approfondito anche attraverso il legame speciale tra scrittrici italiane e radio, un fenomeno inedito che rivela la qualità straordinaria dell'impegno femminile negli anni della Resistenza⁶. Tra gli esempi più significativi di combattente dalla trincea radiofonica si distingue Alba de Céspedes, insolita e originale cronista per la Resistenza e la ricostruzione dell'Italia: la sua collaborazione con Radio Bari costituisce un episodio apparentemente secondario, mentre in realtà rappresenta un'esperienza politica e culturale di primo rilievo nella fase di transizione dal fascismo alla Repubblica.

⁴ Cfr. M. Bellonci, *Frammenti di una confessione*, «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze», fascicolo speciale sulla Resistenza, I, 4, dicembre 1944.

⁵ Cfr. M. Ombra, *Fine di una trasgressione*, «DWF», 1, 1986, pp. 47-51.

⁶ Un contributo importante su questo versante è offerto da V.P. Babini, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra resistenza ed emancipazione*, Milano, La Tartaruga, 2018.

In effetti la stagione di Radio Bari appare rilevante per quanto riguarda l'opposizione al regime, l'elaborazione della riflessione critica su liberalismo e socialismo, da cui nasce un'intensa attività clandestina del gruppo di giovani intellettuali antifascisti guidati dal giudice Michele Cifarelli. In tale contesto Alba utilizza con sorprendente coraggio ed efficacia un mezzo di comunicazione alternativo alla scrittura e al tempo stesso inscindibilmente legato ad essa, soprattutto per quanto riguarda la riflessione sulla trasformazione del ruolo della donna in tempo di guerra e sulla libertà, creando un singolare intreccio di storia e autobiografia, voce e scrittura. In questa prospettiva Radio Bari può essere considerata un autentico laboratorio di riflessione critica sui temi e le forme di comunicazione politica, in quanto le prime trasmissioni si configurano come una novità assoluta nel quadro generale dell'informazione ancora sottoposta a una rigida censura, assumendo un ruolo speciale nella lotta antifascista nonché nell'apporto alla liberazione nazionale⁷.

Radio Bari era la sede Eiar di Bari, attiva in italiano, arabo e altre lingue dal 6 settembre 1932 all'8 settembre 1943, sfruttata per la guerra psicologica contro il nazifascismo dopo l'occupazione dell'Italia meridionale da parte degli Alleati e fondamentale per il suo ruolo politico e propagandistico di rivitalizzazione dei valori democratici nei primi mesi del Regno del Sud e della Resistenza italiana. Con l'annuncio dell'armistizio gli alleati ripresero le trasmissioni sotto la direzione del maggiore britannico Ian Greenlees, il quale coordinava le attività della stazione e preparava i programmi avvalendosi di collaboratori antifascisti per trasmettere principalmente notiziari, programmi politici e d'informazione, tra cui *La voce dei giovani* sulla lotta partigiana e la sua propaganda, nonché ritrasmissioni dei servizi italiani della BBC e della *Voce d'America*⁸.

Tra queste trasmissioni la più significativa fu *Italia combatte* diretta da Alba de Céspedes, che scelse il nome di battaglia di Clorinda, vergine guerriera della *Gerusalemme liberata* dall'animo virile in contrasto con la bellezza femminile, perfetto *alter ego* della scrittrice che cela le proprie sembianze sotto un'armatura di parole, scegliendo una nuova vita all'insegna della resistenza, dapprima letteraria, poi radiofonica⁹. Non per caso nel romanzo scandalo *Nessuno torna indietro*

⁷ Cfr. L. Abiusi, *Cultura e ideologia nell'antifascismo meridionale: i luoghi e i tempi dell'impegno (letteratura, radio, cinema)*, in R. Cavalluzzi (a cura di), *Sud e cultura antifascista. Letteratura, riviste, radio, cinema*, Bari, Progedit, 2009, pp. 3-39.

⁸ Cfr. M. Cifarelli, *La Repubblica del Sud*, in *Inghilterra e Italia nel '900, Convegno per il LV anniversario del British Institute di Firenze*, Bagni di Lucca, ottobre 1972, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 251-267; I. Greenlees, *Radio Bari 1943-1944*, in *ivi*, pp. 229-250; A. Rossano, *1943: «Qui Radio Bari»*, Bari, Dedalo, 1993; F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, nuova edizione aggiornata, Venezia, Marsilio, 2003; V.A. Leuzzi, L. Schinzano, *Radio Bari nella Resistenza italiana*, Bari, Edizioni dal Sud, 2005; V.A. Leuzzi, *Informazione, politica e cultura in Puglia nella fase di transizione dal fascismo alla Repubblica*, in R. Cavalluzzi (a cura di), *Sud e cultura antifascista*, cit., pp. 72-89.

⁹ Cfr. L. De Crescenzo, *La necessità della scrittura. Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, Bari, Stilo, 2015, cap. III, *La stagione dell'impegno radiofonico*, pp. 53-165; M.S. Palieri, F. Sancin, *All'Italia con grande amore. Alba de Céspedes*, in P. Cioni, E. Di Caro, C. Galimberti, L. Levi, M.S. Palieri, F. Sancin, C. di San Marzano, F. Tagliaventi, C. Valentini, *Donne della Repubblica*, Bologna, il Mulino, 2016, pp. 159-173; P. Cavallari, A. Fischetti, *L'Italia combatte. La voce della Resistenza*, Roma, Odradek, 2020; A. Figni, *Quando Alba de Céspedes fu cronista a Radio*

(1938), preso di mira dalla censura fascista per le sue protagoniste del tutto anticonvenzionali rispetto all'immagine femminile e gli stereotipi propagandati dal regime, si trova il riferimento alla morte di Clorinda uccisa in duello dall'inconsapevole Tancredi, mentre Silvia viene soprannominata Clorinda dal compagno d'infanzia Bruno a causa della sua predilezione per i giochi maschili e il talento nella corsa, a confermare l'importanza di questa figura letteraria nell'immaginario decespedesiano in quanto incarnazione di uno spirito trasgressivo che tenta di sottrarsi ai ruoli prestabiliti, diviso tra femminilità repressa e aspirazione alla virilità.

La scelta di Clorinda attesta l'intreccio indissolubile non solo tra vita e letteratura, ma anche tra scrittura e comunicazione radiofonica, attraverso le quali de Céspedes affermava la propria concezione della donna e della politica, offrendo un contributo fondamentale al processo postbellico di rigenerazione sociale e civile. In *Nessuno torna indietro* nasce la Clorinda che combatte attraverso l'emittente radiofonica, usando la voce per pronunciare le parole che non avrebbe potuto scrivere, utilizzando le parole come armi e trasformando la voce nel proprio strumento di lotta: in questo senso l'impresa radiofonica sembra già annunciata dal personaggio di Emanuela, che sceglie di parlare, anche a costo della vita. Nell'intervista rilasciata a Sandra Petrigiani la scrittrice ricorda con orgoglio l'esperienza eroica di Radio Bari e la rubrica *Italia combatte*, rievocando anche l'attraversamento delle linee tedesche, unica donna del gruppo, insieme a Franco Bounous, che sarebbe diventato il suo secondo marito:

È una delle cose che mi piace di più ricordare, forse perché è stato molto pericoloso; ma, appunto, è stato bello averlo fatto insieme. Procedevamo stretti stretti sul terreno minato, fra i cadaveri, pensando che se ci fosse andata male almeno saremmo saltati sulla stessa bomba. Abbiamo dormito molte notti in una stalla, sulla paglia, con altri fuggiaschi. Ero l'unica donna del gruppo. Poi finalmente arrivammo a Bari e lì mi sono messa a lavorare per Radio Bari, una radio libera della Resistenza. Parlavo nella rubrica *L'Italia combatte* con il nome di Clorinda fingendo un accento toscano per non farmi riconoscere. Avevo paura per mio figlio, che era ancora a Roma, in collegio, aveva diciassette anni.¹⁰

In questa intervista emerge anche la natura tutt'altro che occasionale dell'antifascismo della scrittrice, maturato negli anni sulla base di una solida cultura progressista e comprovato dall'arresto subito nel 1935 a causa di contatti occasionali con esponenti dell'antifascismo, nonché dalla censura nel 1938 del romanzo *Nessuno torna indietro*, considerato ostile alla dottrina del regime:

Ho avuto molti guai nel periodo fascista. Tutto di me fu proibito. [...] Venivo convocata continuamente al ministero della Cultura Popolare. L'ultima volta il ministro Mezzasoma, che era però una persona perbene, mi chiamò e mi disse: «Lei è come morta. Non potrà più scrivere su nessun giornale» (ero collaboratrice fissa al «Messaggero», allora). Non seppi trattenermi e risposi: «Non

Bari: la voce di Clorinda, 13 febbraio 2024, <https://www.sololibri.net> (ultima consultazione: 9 ottobre 2024). Sulla scelta di Clorinda cfr. P. Caroli, *Colloqui con Alba de Céspedes*, Parigi, 19-29 marzo 1990, in appendice a *Esperienza e narrazione nella scrittura di Alba de Céspedes*, Ravenna, Longo, 1943, p. 142.

¹⁰ Cfr. S. Petrigiani, intervista ad Alba de Céspedes, *La passionaria*, in *Le signore della scrittura*, Milano, La Tartaruga, 2022, p. 59.

importa. Sto scrivendo un romanzo. Io impiego molto tempo a scrivere i miei libri, tre, anche cinque anni. Finirà molto prima il fascismo». E lui sorprendentemente mi rispose, con gli occhi talmente tristi che non lo dimenticherò mai: «Lo credo anch'io». Era il 17 luglio del '43. Il 25 luglio il fascismo è caduto.¹¹

Approdata quasi per caso a Radio Bari, la scrittrice diventa cronista e partigiana, rivelando pienamente la propria vocazione alla libertà e una sensibilità tutta particolare per i temi sociali e politici, combattendo temerariamente la propria guerra dalla trincea radiofonica. L'attività di Clorinda a Radio Bari inizia il 1° dicembre 1943, prosegue da marzo 1944 a Radio Napoli e si conclude a giugno, con il ritorno della scrittrice a Roma. Nel corso delle numerose puntate della *Voce di Clorinda* all'interno di *Italia combatte*, Alba de Céspedes affronta con intento etico e pedagogico temi come la condanna dei rapporti tra donne italiane e soldati tedeschi, la spiegazione delle modalità del sabotaggio sistematico, l'esaltazione di azioni e sacrifici volti alla riuscita della Resistenza, la descrizione tragica della guerra, attraverso la suggestiva evocazione della quotidianità dell'umile casa, dell'intimità del focolare, dell'armonia della famiglia, violate dai tedeschi, volgendo la propria predisposizione narratologica in un'efficace operazione retorica e pedagogica rivolta al pubblico di ascoltatori e ascoltatrici, cui parla spesso con toni confidenziali e amichevoli, riferimenti alla quotidianità, semplici ma efficaci strategie di comunicazione, a partire dal tono persuasivo¹²:

Miei cari ascoltatori, io mi domando spesso quale effetto abbiano su di voi le nostre parole. Talvolta mentre prepariamo con entusiasmo il nostro programma, mentre usciamo di ufficio, la sera, sotto qualunque tempo, frettolosi, per essere qui in tempo e approfittare di questa mezz'ora cioè dell'unico contatto, dell'unico mezzo che ci rimane per aiutarvi e per comunicare con voi, finanche adesso mentre parlo, temo che qualcuno di voi stizzito, chiuda la radio di scatto, mozzandomi in bocca una parola ed esclamando: – Parlano bene quelli lì, calmi e tranquilli, a Bari. Dovrebbero essere al nostro posto, coi fascisti e i tedeschi. Vederla da vicino, questa maledetta vita – Se avete voglia di girare l'interruttore anche adesso, vi prego, aspettate un momento. Ho molte cose da dirvi, e solo pochi minuti a disposizione.¹³

Nella veste del tutto eccezionale di cronista nella trasmissione *Italia combatte*, Alba-Clorinda dimostra una sorprendente attitudine di giornalista nella gestione della comunicazione di massa, prestando le sue doti narrative e retoriche al mezzo radiofonico per creare un connubio unico di politica e sentimenti intimi, in cui l'estetica appare indivisibile dall'etica e dall'impegno civile. E in effetti l'impostazione di *Italia combatte* risulta per molti aspetti originale per le particolari strategie persuasive e il ricorso all'emotività introdotto da Alba, ad esempio attraverso il

¹¹ *Ibidem*.

¹² Sui temi affrontati nella *Voce di Clorinda* cfr. P. Gabrielli, «*Italia combatte*». *La voce di Clorinda*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, pp. 266-306; cfr. anche V. Spinazzola, *L'impegno politico-culturale*, ivi, pp. 263-265.

¹³ Cfr. P. Gabrielli, «*Italia combatte*». *La voce di Clorinda*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., p. 279, in cui si citano materiali documentari conservati nell'Archivio Alba de Céspedes, che raccoglie tra l'altro le veline dattiloscritte di Clorinda sotto l'indicazione «Testi "Italia combatte. Radio Bari (testi scritti da Alba-Clorinda – e letti dal novembre 1943 alla Liberazione a Radio Bari poi a Radio Napoli)»», ivi, p. 302.

riferimento alla casa, all'intimità domestica, in contrasto con la vita dei combattenti e dei partigiani lontani dalla famiglia e dagli affetti, la condizione del fuggiasco e dell'esule sperimentata dalla stessa scrittrice con la fuga da Roma e il rifugio nel bosco della Defensa in Abruzzo prima dell'approdo a Radio Bari, che rende Alba-Clorinda un esempio di coraggio e di intervento nel flusso storico attraverso la parola e l'azione.

Il palinsesto di *Italia combatte* prevedeva la propaganda contro l'invasore, l'aggiornamento sulle attività svolte dalla Resistenza partigiana, le indicazioni operative in codice attraverso la rubrica dei «messaggi speciali», la denuncia di delatori e collaborazionisti nella rubrica «Spie al muro». In questo contesto la «voce di Clorinda» rielaborava i comunicati del Comando Alleato rivolgendosi innanzitutto ad antifascisti, rifugiati, ebrei e partigiani, affinché potessero prevedere l'azione nemica e mettersi in salvo. Oltre alle comunicazioni in codice, Alba-Clorinda cercava di tenere alto l'umore degli ascoltatori e della nazione in guerra, che minacciava di sprofondare nella malinconia. In più leggeva comunicati ed esortava le donne a praticare forme di resistenza silenziosa nell'ambito domestico e quotidiano, come quando si rivolgeva alle impiegate:

Credete di non poter far nulla, voi, chiuse nel giro della vostra vita consueta, casa e ufficio, casa e ufficio. Credete. E invece io vi dico che potete, voi, proprio voi, col vostro grembiolino nero, davanti alla vostra macchina da scrivere, essere altrettanto utili di un patriota o di un soldato. Ci sono anzi cose che essi vorrebbero fare e non possono, cose che non potete fare che voi. A voi sono dettate certe lettere che avrebbero, a volte, tutt'altro significato con un piccolo errore di macchina, con una parola saltata. Ordini importantissimi vengono dattilografati da voi e una data alterata può essere più utile di dieci fucili. Siete voi che aprite la corrispondenza e potete stracciare una lettera che giudicate dannosa. Tante lettere non arrivano, anche quella non è arrivata. E così per le lettere in partenza. [...] Sbagliare un indirizzo è poi ancora più facile. [...] Vi chiediamo un continuo, sordo sabotaggio sotterraneo. Ricordatevi che per essere un patriota è necessario odiare i tedeschi e i fascisti. Voi li odiate, lo so. Ma dovete odiarli dal mattino alla sera, pensando, studiando continuamente il modo di nuocere loro. E vi sentirete più forti, dentro di voi, dopo il piccolo errore alla macchina, dopo la lettera strappata o spedita in ritardo, vi sentirete complice o compagna dei patrioti che combattono sulle montagne, di noi che siamo qui, esuli, lavorando per la libertà.¹⁴

In queste parole rivolte specificatamente alle impiegate, oltre all'esortazione al sabotaggio, emerge l'idea del nuovo ruolo delle donne nella guerra e nella Resistenza, combattenti in modi diversi, con armi anticonvenzionali più efficaci dei fucili. La voce di Clorinda le persuade con arti retoriche raffinate, ma anche attraverso doti di profonda empatia e comprensione, mettendosi costantemente «dalla parte di lei». Tutto da notare è il riferimento alla vita quotidiana delle impiegate, sempre uguale e senza emozioni, che Alba scuote e sconvolge, proponendo alle donne italiane l'alternativa di un protagonismo senza precedenti, ovvero la possibilità di elevarsi dal quotidiano alla storia, di compiere azioni importanti per le sorti della guerra e del movimento resistenziale, assumendo al tempo stesso un ruolo di primo piano nel conflitto e nella vita privata, con pari dignità e importanza rispetto agli uomini in guerra, diventando patriote e

¹⁴ Ivi, pp. 292-293.

soldatesse a modo loro. E così le donne in ascolto potevano identificarsi nel coraggioso esempio di Clorinda, traendo dalle sue parole una nuova forza per sottrarsi a un destino secolare di inferiorità, perché combattere per la Resistenza significava anche combattere per la propria dignità e per l'emancipazione.

A partire dalla fuga da Roma tra il 15 e 20 settembre 1943 per scampare alle violenze dell'8 settembre, poi con il riparo in Abruzzo nell'autunno dello stesso anno prima di attraversare le linee e giungere a Bari, la scrittura di Alba assume un significato tutto particolare, congiungendo storia e soggettività, impegno politico e confessione diaristica, come dimostrano le pagine eterogenee ispirate al bosco della Defensa, zona di transito di profughi, disertori, dissidenti, vissuta come una frontiera emotiva, oltre che *limen* spazio-temporale. Nello scenario desolato della Defensa, in cui si nascose per circa un mese, la meditazione introspettiva su temi ontologici ed esistenziali si fonde con esiti originali con la visione collettiva dell'umanità in fuga immersa nel flusso storico. Non per caso il racconto *Il Bosco* è una delle prime veline lette per radio, in cui si compie il passaggio dalla scrittura all'oralità giornalistica, mantenendo il potere figurativo del racconto nella conversazione radiofonica.

Nelle varie scritture sul tema del bosco tra il 1943 e il 1946, rimaste perlopiù incompiute, si assiste a un passaggio dall'intimità del diario dell'ottobre-novembre 1943, un quaderno dalla copertina nera che descrive la drammatica cronaca quotidiana, al particolare compendio giornalistico della velina di Clorinda per Radio Bari dal dicembre 1943, alla revisione del diario «per sé» nelle *Pagine dal diario* pubblicate sulla rivista «Mercurio» nel dicembre 1944 nel fascicolo speciale dedicato alla Resistenza, al coevo incunabolo di romanzo in terza persona, fino a *Il Bosco. Memorie del bosco*, progetto di romanzo in forma di diario in prima persona nell'inverno del 1945, per approdare al racconto breve *Il bosco*, simile alla velina letta a Radio Bari, pubblicato su diverse riviste tra il 1944 e il 1948. Si tratta di un periodo di sperimentazione intensa che sfocia nel romanzo diaristico *Dalla parte di lei* (1949), in cui gli avvenimenti storici e gli scenari legati alla guerra e alla Resistenza sfumano nella memoria e nel sogno d'amore¹⁵.

Le memorie del bosco ritornano nelle *Pagine dal diario* scritte tra il 18 ottobre e il 18 novembre 1943, poi rielaborate da Alba de Céspedes per la pubblicazione nella rivista da lei fondata e diretta «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze», precisamente nel numero speciale dedicato alla Resistenza del dicembre 1944¹⁶:

¹⁵ L. De Crescenzo, *La necessità della scrittura*, cit., in particolare il capitolo II, *Attraverso i luoghi della guerra: Alba de Céspedes in Abruzzo*, pp. 37-52. Sulle veline di Clorinda cfr. L. Di Nicola, *Raccontare la Resistenza*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., pp. 226-255. Cfr. inoltre *Diari di guerra di Alba de Céspedes*, in L. Di Nicola, *Intellettuali italiane del Novecento. Una storia discontinua*, Pisa, Pacini, 2012, sezione *Materiali d'archivio*, pp. 153-186 e EAD., *Diari di guerra*, «Bollettino di Italianistica», 1, 2005, pp. 189-226.

¹⁶ Cfr. L. De Crescenzo, *La necessità della scrittura*, cit., cap. I, parte II: *Alba de Céspedes direttrice di «Mercurio. Mensile di politica, arte, scienze»*, pp. 169-187 e cap. II, *La rivista*, pp. 189-283. A tale proposito cfr. F. Contorbis, *Appunti per un saggio su «Mercurio»*, in M. Zancan (a cura di), *Alba de Céspedes*, cit., pp. 307-329 e L. Di Nicola, «Mercurio». *Storia di una rivista 1944-1948*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2012.

Questi prati, questi alberi, queste masserie intorno, questi villaggi arretrati di un paese povero e sconfitto sono i miei e li difendo come posso; col mio odio, con la mia fuga, con le mie calze rotte, col buio che mi impaurisce. Partita da Roma col solo desiderio di salvare la mia libertà, bruscamente passata dalla mia stanza rosa di Via Duse, alla visione delle case bruciate, alle grotte popolate di fuggiaschi pei quali la vita è ridotta al solo mangiare e dormire, resisto adesso proprio per difendere questa nostra miseria, questa nostra sofferenza di essere umani scacciati, braccati, umiliati e scaduti.¹⁷

Qui l'autobiografia diventa racconto della storia, elevandosi al di sopra del quotidiano, eppure mantenendo saldamente il legame con la quotidianità degli oggetti e soprattutto la loro sostanza umana, dalla quale la scrittura di Alba de Céspedes non può prescindere, passando dal riferimento alle «calze rotte» al desiderio di libertà, dall'individuale all'universale, e anticipando lo spirito di difesa dell'umanità sradicata, perseguitata, umiliata che contraddistingue le trasmissioni di *Italia combatte*. E proprio nel bosco della Defensa nasce lo spirito civile e la visione della nuova Italia che anima la voce di Clorinda a Radio Bari:

Qui, in questa stalla remota, a 1000 metri, mi sembra che stia davvero nascendo l'Italia che abbiamo voluto. Mi batte il cuore a questa improvvisa scoperta. Qui, proprio qui, in questa stalla, logori, affamati, senza più nulla, nulla che somigli alla vita civile, ricominciamo a vivere civilmente. Il russo parla del suo paese, i polacchi della loro letteratura, l'ebrea non ha più quegli occhi di sgomento coi quali fissa l'alto della collina per vedere se da lì calino i tedeschi. Seguivano a parlare. Mi piacciono le loro voci, l'incerto italiano, le discussioni aperte. Dolce cara patria mia.¹⁸

Ed ecco il progetto di scrivere il racconto del bosco, autentico preludio alla vena narrativa che caratterizza i comunicati di Clorinda alla radio, perché dall'esperienza del bosco nasce la combattente per la libertà. E la pagina del diario intimo diviene un manifesto di resistenza:

Voglio scrivere un lungo racconto che parli di questo bosco. Il quale ci apparve amico, dapprima: la nostra salvezza, il nostro scampo. E adesso è il nostro incubo. È divenuto lo specchio della nostra coscienza. Per riscattarci vogliamo sfuggirgli; col rischio della nostra stessa vita conquistarci il diritto alla pace e alla libertà. Non abbiamo più nessuno a cui credere, nessuno da seguire. L'Italia tutta s'è rifugiata in noi: ognuno di noi, dentro, è tutto ciò che rimane del nostro paese. Un contadino mi ha promesso un quaderno. I polacchi non partono più: è giunta la notizia che non si riesce a passare le linee. In mezzo a queste alterne vicende il bosco è immobile. Oh, ho trovato il racconto del bosco!¹⁹

Merita poi un'attenzione speciale l'articolo firmato Clorinda *L'Italia combatte*, pubblicato nello stesso fascicolo di «Mercurio» sulla Resistenza, che descrive in modo dettagliato l'esperienza di Radio Bari, dalla sala di trasmissione alle parole proibite pronunciate al microfono, apparentemente disperse nel vuoto, eppure così importanti perché entravano direttamente nelle case dei cittadini, che rischiavano la vita per ascoltare, una sola straordinaria mezz'ora

¹⁷ A. de Céspedes, *Pagine dal diario*, 22 ottobre 1943, «Mercurio», fascicolo speciale sulla Resistenza, I, 4, dicembre 1944, p. 111.

¹⁸ Ivi, 18 ottobre 1943, p. 115.

¹⁹ Ivi, 5 novembre 1943, p. 117.

«concessa alla voce della libera Italia», ovvero la personale trincea di Alba e della sua guerra per la libertà:

Una strada diritta e ventosa, via Putignani a Bari. Ogni sera, verso le undici, noi la percorrevamo muti e frettolosi come quando ci si reca a un appuntamento importante. Nel fondo il portone della Radio gettava sul marciapiede una striscia di luce giallastra. Entravamo e spesso ci accoglieva un motivo di musica leggera. Ufficiali alleati passavano presi nei loro incarichi, qualcuno annunciava: «È arrivata *L'Italia combatte*». Eravamo imbarazzati di portare questo titolo solenne, noi, poveri cristi, stretti nei nostri logori abiti di profughi, le scarpe rotte. In quel via vai di lingue straniere che ci circolavano attorno era quella la prima mezz'ora concessa alla voce della libera Italia e a volte ci pareva che né la nostra faticosa esistenza, né il fatto di aver traversato le linee e neanche il nostro acceso entusiasmo bastassero a darci il diritto di parlare.²⁰

Ed ecco l'ingresso in un luogo del tutto inconsueto, in cui la scrittrice si trova all'improvviso ad affrontare una missione pericolosa in un ambiente cosmopolita e tutto maschile, in cui gli abiti logori della profuga contrastano in modo singolare con l'importanza del luogo e della nuova missione alla quale Alba viene chiamata in difesa della libertà, in un momento di irripetibile definizione sul versante della storia e dell'autobiografia:

Al primo piano la sala di trasmissione era una stanza qualunque foderata di sdruciti tendaggi neri. Eppure là dentro noi ritrovavamo il nostro clima naturale, respiravamo in libertà. Si chiudeva gelosamente la porta al modo di un bastone di frontiera e subito ci sentivamo pronti e scattanti come soldati prima dell'attacco. E di fatti quella era la nostra trincea, da lì combattevamo, seppure una battaglia di parole. Serii, pallidi, comunicavamo tra noi col solo volger degli occhi. Poi quando, di colpo, udivamo le note dell'Inno di Garibaldi, a tutti il cuore prendeva a battere nel petto senza più ritegno.²¹

«Respiravamo in libertà»: nella stanza della radio si apre lo spazio della libertà e avviene l'identificazione con il soldato prima dell'attacco, immagine che traduce la fusione straordinaria tra scrittura, voce e azione bellica. Questo passaggio contiene il senso dell'impegno di Alba de Céspedes come cronista a Radio Bari, combattente per la liberazione attraverso questa speciale «trincea» di parole che diventano armi di guerra. Parole armate che provengono dal cuore, cariche di una tensione emotiva che rivela l'eccezionale sostanza umana della voce di Clorinda, in un'atmosfera si direbbe adrenalinica. Si tratta di trasmissioni di mezz'ora, brevi come incursioni, che attraverso il mezzo straniante del freddo e impersonale microfono, raggiungevano gli ascoltatori clandestini, superando le distanze e vincendo le paure con animo eroico:

Rapida di contro a noi la lancetta dell'orologio incominciava a camminare. Mezz'ora, niente di più: come dire un minuto. Uno di noi parlava a turno, e gli altri lo fissavano controllando quasi il peso, il valore delle sue parole. Davanti a noi stava il microfono, freddo. Forse, oltre quello, gente stava in ascolto, i patrioti nei rifugi montani, i cittadini nelle loro case, e tutti rischiavano la vita per ascoltarci. O forse nessuno: le trasmissioni, si sapeva, erano disturbate. Avremmo voluto udire in

²⁰ Clorinda, «*L'Italia combatte*», «Mercurio», fascicolo speciale sulla Resistenza, I, 4, dicembre 1944, p. 144.

²¹ *Ibidem*.

risposta una voce, una parola. Temevamo di parlare nel vuoto, inutilmente scoprire i nostri più riposti sentimenti. Parevano sordi e muti. Solo per mezz'ora miracolosamente potevamo entrare nelle loro case, parlare ai loro orecchi. Mille cose avevamo da dire e la lancetta camminava. Insistente mi veniva alla memoria l'immagine di Emily nella *Piccola città* che torna per poche ore nel mondo dei vivi e parla e nessuno ode la sua voce.²²

Si crea qui un intreccio senza precedenti tra vita, scrittura, radio e letteratura, evidente nel singolare riferimento all'opera teatrale *Piccola città*, con la quale Thornton Wilder vinse il premio Pulitzer per il teatro nel 1938, riferimento che rivela la tendenza costante di Alba de Céspedes a sublimare l'esperienza personale attraverso il filtro letterario, qui eccezionalmente congiunti con l'ambito mediatico. E in questo contesto risulta particolarmente suggestiva l'idea della trasmissione radiofonica come una sorta di discesa agli inferi, una visita nell'oltremondo, a costituire un legame quasi soprannaturale e metafisico tra il mondo dei morti e dei vivi. Questa immagine suggella il pezzo *L'Italia combatte*, che si conclude con il ritorno della combattente Clorinda al mondo dei vivi e della quotidianità, con un senso di euforia per la missione compiuta, ma anche con il sentimento del vuoto e dell'esilio, rivelando un'inattesa trasfigurazione esistenzialistica sottolineata dall'immagine delle foglie, *topos* di caducità:

Dopo, uscivamo dall'auditorio un po' storditi tutti da quella visita nell'al di là. Gli altri riprendevano a parlarci come prima e noi dovevamo, ancora una volta, traversare una frontiera per raggiungerli. Meglio ci accoglieva il buio ventoso della strada. Non avevamo più in noi quell'ansia che ci sospingeva all'arrivo, ma una lieve euforia ci teneva come quando si torna da un convegno d'amore o da una festa. Nella città deserta i nostri passi echeggiavano alti. Ci staccavamo dal gruppo, a uno a uno, come foglie dell'albero. Stretti nel pensiero della nostra gente, delle nostre case lontane, credevamo quasi ad esse di dirigerci ansiosi. Ma tra le squallide pareti delle nostre abitazioni, intatta ci aspettava la malinconia della nostra vita di esuli.²³

In questa pagina intensa le memorie personali si congiungono alla dimensione storica, la scrittura narrativa al mezzo di comunicazione di massa, creando un connubio inedito di quotidianità e afflato eroico, parola privata e diffusione pubblica, ispirato dalla tensione inesauribile della scrittrice alla libertà, grande tema conduttore che percorre tutte le sue opere e attività, tra scrittura narrativa, diario, giornalismo e radio. E in effetti libertà e coraggio costituiscono l'essenza delle sue esperienze di donna e di scrittrice, dal romanzo d'esordio *Nessuno torna indietro* (1938), che segna una svolta fondamentale nell'ambito della questione femminile rovesciando coraggiosamente gli stereotipi di genere imposti dal regime con l'immagine di una donna nuova, a *Quaderno proibito* (1950), riflessione sul senso della propria vita e presa di coscienza della condizione femminile nella società italiana del tempo; dal romanzo *Dalla parte di lei* (1949), in cui racconta la storia italiana degli anni tra fascismo, resistenza e ricostruzione, alla collaborazione con periodici e giornali come «Epoca» e «La Stampa» per i quali teneva rubriche di costume; dalla partecipazione alla Resistenza come partigiana a Radio Bari sino alla rivista «Mercurio,

²² *Ibidem*.

²³ Ivi, p. 145.

fondata da Alba nel settembre del 1944 nella Roma appena liberata dai tedeschi, faro del dibattito intellettuale antifascista che si rivelò prezioso per la costruzione della nuova Italia. Punto di riferimento per la ricostruzione culturale dell'Italia libera, «Mercurio» si innesta senza soluzione di continuità nell'esperienza di Clorinda e nei contenuti della trasmissione *Italia combatte*, poi raccontata nelle pagine diaristiche contenute nel fascicolo dedicato alla Resistenza, al quale collaborarono politici, intellettuali, oltre a scrittori e scrittrici come Maria Bellonci, Massimo Bontempelli, Gianna Manzini, Guido Piovene, Vasco Pratolini.

E così, attraverso diversi generi di scrittura e in particolare come voce radiofonica, contaminando canali espressivi diversi, Alba de Céspedes contribuisce in modo determinante alla nascita della nuova Italia e della nuova italiana, esempio luminoso di combattente per la libertà, che si tratti dell'impegno politico nella resistenza antifascista o della difesa dei diritti delle donne come interprete originale della questione femminile e paradigma di un femminismo non ideologico, animato da un inesauribile spirito libertario e anticonformista. In tale prospettiva si può rileggere la risposta al celebre *Discorso sulle donne* di Natalia Ginzburg come un'affermazione di fiducia nella forza della donna nuova, manifesto di una femminilità forte, solidale, capace di sollevarsi dal pozzo e diffondere libertà, secondo l'esempio luminoso offerto dalla voce di Clorinda a Radio Bari: «Tu dici che le donne non sono esseri liberi: e io credo invece che debbano soltanto acquisire la consapevolezza delle virtù di quel pozzo e diffondere la luce delle esperienze fatte al fondo di esso, le quali costituiscono il fondamento di quella solidarietà, oggi segreta e istintiva, domani consapevole e palese, che si forma fra donne anche sconosciute l'una all'altra»²⁴.

²⁴ A. de Céspedes, *Lettera a Natalia Ginzburg*, «Mercurio», V, 36-39, marzo-giugno 1948, p. 112.

La voce del radiodramma in Italia. Il caso della rivista «Repertorio»

Loredana Palma
(Università degli Studi di Napoli Federico II)

Publicato: 21 ottobre 2024

Abstract – On 20th April 1949, «Repertorio» began its publications. The magazine, edited by Umberto Colombini, not only published the texts of radio dramas broadcast by Rai, but also featured a wealth of critical essays questioning the artistic and expressive potential of the new mass medium. Among the protagonists of the Rai radio season examined were names that were already famous, such as Diego Fabbri, or that were to become so shortly afterwards, such as Alberto Perrini, the young winner of the Stresa Prize for radio playwrights, sponsored by «Repertorio». Among the columns was an enquiry, *Will television cancel radio theatre?*, in which the answers of various ‘insiders’ are recorded. A list of the scripts of works broadcast on the radio published by the periodical is presented in the *Appendix*.

Keywords – Magazine; Radio; Radio Drama; Repertorio; Stresa Prize.

Abstract – Il 20 aprile 1949 iniziava le sue pubblicazioni «Repertorio». La rivista, diretta da Umberto Colombini, oltre a pubblicare i testi dei radiodrammi trasmessi dalla Rai, si presentava ricchissima di interventi critici che si interrogavano sulle potenzialità artistiche ed espressive del nuovo *mass medium*. Tra i protagonisti della stagione radiofonica della Rai presa in esame, spiccavano nomi già famosi, come quello di Diego Fabbri, o che lo sarebbero diventati dopo poco, come quello di Alberto Perrini, giovane vincitore del Premio Stresa per autori di radiocommedie, sponsorizzato proprio da «Repertorio». Tra le rubriche si segnalava un’inchiesta, *La televisione annullerà il teatro radiofonico?*, in cui vengono registrate le risposte di vari ‘addetti ai lavori’. In *Appendice* viene presentato un elenco dei copioni delle opere trasmesse per radio pubblicate dal periodico.

Parole chiave – Premio Stresa; Radio; Radiodramma; Repertorio; Rivista.

Palma, Loredana, *La voce del radiodramma in Italia. Il caso della rivista «Repertorio»*, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 17-37.
loredana.palma@unina.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20477>
finzioni.unibo.it

Il 20 Aprile 1949 veniva pubblicato a Milano il primo numero di una rivista che oggi sopravvive in pochi esemplari nelle biblioteche italiane, «Repertorio. Rassegna quindicinale di radiocommedie», diretta da Umberto Colombini. Tuttavia, come veniva subito chiarito nell'intervento di apertura, firmato dal Direttore, non si trattava di una vera e propria novità editoriale in quanto «Repertorio», «come unica pubblicazione dedicata al teatro radiofonico»¹, aveva visto la luce già cinque anni prima, sul finire della Seconda guerra mondiale, con l'intento di offrire ai lettori una raccolta di radiocommedie, sia pure nelle forme consentite dalla censura del regime fascista².

Alla fine dei dolorosi anni Quaranta, dunque, la rinascita di «Repertorio» rispecchiava il desiderio degli italiani di lasciarsi alle spalle il passato e di godersi le forme di intrattenimento che il nuovo mezzo di comunicazione di massa metteva loro a disposizione³. La rivista, insieme a «Radiodramma», nato negli stessi mesi, e a «Radio Quadrante», di poco successivo⁴, si configurava come un periodico specializzato nel campo della radiofonia e, come illustrava il sottotitolo, specificamente nelle radiocommedie⁵.

Nonostante la sua breve durata⁶, il quindicinale si presenta ai nostri occhi non soltanto come una preziosa testimonianza della produzione di radiodrammi messi in onda in quella feconda

¹ La Direzione, *Ripresa*, «Repertorio», I, 1, 20 aprile 1949, p. 6.

² Nello scritto si precisava che nella prima serie di «Repertorio» erano stati pubblicati complessivamente una sessantina di radiodrammi, divisi in dodici volumetti, dedicati ad altrettanti autori radiofonici: Adami, Anguissola, Antonelli, Bellodi, Bolza, Casella, De Galimberti, De Stefani, Faraci, Mensio, Salvaneschi, Silvestri.

³ «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 [...]. Il radiodramma è entrato ormai nell'immaginario collettivo ed è considerato un elemento fondamentale alla buona riuscita della programmazione» (R. Sacchetti, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018, p. 65).

⁴ «Radiodramma» si definiva nel sottotitolo «Prima pubblicazione italiana dedicata all'arte radiofonica». In realtà, il primo numero di questo bimestrale reca una data – maggio-giugno 1949 – leggermente posteriore a quella di inizio delle pubblicazioni di «Repertorio».

⁵ «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» (R. Sacchetti, *Scrittori alla radio*, cit., p. 65). In realtà soltanto «Radiodramma» rimase in vita fino al 1952, come testimoniano i rari esemplari registrati nel catalogo Opac-sbn. Di «Radio Quadrante» restano invece pochissimi numeri, tutti risalenti al 1950 che segna l'anno di inizio e, probabilmente, anche di fine delle pubblicazioni. Come «Repertorio», anche «Radiodramma» dava ampio spazio alla pubblicazione dei copioni dei radiodrammi trasmessi dalla radio italiana (di cui viene data puntuale indicazione in R. Sacchetti, *Radiodrammi editi dalle origini agli anni Sessanta*, in ID., *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Corazzano (PI), Titivillus, 2011, pp. 259-265) ma presentava un minore e meno articolato numero di rubriche.

⁶ Sono a noi pervenuti soltanto tredici numeri della rivista (l'ultimo numero è datato 20 ottobre 1949). Tale è, infatti, la consistenza di fascicoli registrata nel catalogo Opac-sbn. Nell'ultimo numero, tuttavia, non viene

stagione di ‘ricostruzione’ ma anche come una rassegna degli autori emergenti, degli interpreti più amati e dei più noti personaggi della ribalta radiofonica internazionale. Tuttavia, l’interesse maggiore che «Repertorio» ricopre per gli studiosi che si apprestano a ripercorrere la storia ormai centenaria della creatura di Marconi consiste nella sua capacità di immetterci ‘in presa diretta’ nel dibattito, allora ancora *in fieri*, che animava anche in Italia una riflessione teorica sulla radio, dopo gli studi inaugurati in area tedesca, tra i primi, da Rudolf Arnheim⁷.

Già nel giugno del 1931 Enzo Ferrieri, direttore della rivista «Il Convegno», aveva pubblicato il manifesto *La radio, forza creativa*⁸ aprendo un’inchiesta che aveva coinvolto numerose personalità di rilievo del mondo della letteratura, della musica e del teatro sulle potenzialità espressive del nuovo *medium*⁹. Tuttavia, ancora alla fine degli anni Quaranta, i radiodrammi, ‘prodotto tipico’ delle trasmissioni radiofoniche, continuavano ad essere considerati da molti come un ibrido, una trasposizione del testo dalla rappresentazione in palcoscenico alla lettura alla radio¹⁰, e gli scrittori affermati apparivano riluttanti a cimentarsi in questo nuovo genere artistico.

Era proprio questo stato di cose a costituire uno dei punti cardine delle discussioni accolte nelle pagine di «Repertorio» il cui obiettivo principale era quello di valorizzare la radio, stabilire la specificità dei suoi mezzi espressivi e perorare la causa della sua autonomia rispetto al cinema e al teatro. Tale obiettivo veniva perseguito in modo organico e coerente in ognuna delle varie sezioni in cui si articolava la rivista. Infatti, i fascicoli che sono giunti fino a noi contengono ciascuno i copioni di due o tre commedie o radiodrammi (a volte anche più), almeno uno dei quali in tre atti¹¹; una rubrica di informazione (ben presto di vere e proprie recensioni), *Teatro radiofonico*, sulle opere trasmesse nella stagione; interviste con gli scrittori di radiodrammi o con gli interpreti più in voga del momento; un *focus* sui mestieri della radio (le voci, il fonico, il programmatista); un aggiornamento sui lavori in preparazione o sugli impegni presenti degli attori e delle attrici; un inserto fotografico, *Voci e volti della radio nel mondo*.

annunciata la chiusura del periodico ma si legge soltanto un avviso che attribuisce allo sciopero dei poligrafici milanesi il ritardo accumulato nella pubblicazione del fascicolo e si informano i lettori che il numero successivo, saltando il consueto del giorno 5 del mese, sarebbe uscito il 20 di novembre (cfr. «Repertorio», I, 13, 20 ottobre 1949, p. 4).

⁷ Cfr. R. Arnheim, *La radio cerca la sua forma*, Milano, Hoepli, 1938, ora in ID., *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, trad. it di Kurt Röllin, Paola Chiesi, Roma, Editori Riuniti, 2003.

⁸ Cfr. E. Ferrieri, *La radio, forza creativa*, «Il Convegno», XII, 6-7, giugno 1931, ora in E. Pozzi (a cura di), *La radio! La radio? La radio!*, con un saggio di M. Corti, Milano, Greco & Greco, 2002. Si rinvia, in proposito, a R. Sacchettini, *Scrittori alla radio*, cit., p. 35.

⁹ Ivi, pp. 9-12.

¹⁰ Cfr. M. Bontempelli, *Radioteatro? No, non ci credo*, «Radiocorriere», Roma, XXII, 5, 2-8 dicembre 1945. Si veda R. Sacchettini, *Scrittori alla radio*, cit., p. 35.

¹¹ Grazie proprio alle pagine di «Repertorio» sono giunti fino a noi i copioni della maggior parte delle commedie e dei radiodrammi trasmessi alla radio nella stagione 1948-49 di cui viene fornito un elenco completo nell’*Appendice* posta a conclusione del presente saggio. Tale elenco si affianca al repertorio allestito da Sacchettini (*Radiodrammi editi dalle origini agli anni Sessanta*), in appendice al già citato volume *La radiofonica arte invisibile*, che viene integrato con l’indicazione delle commedie pubblicate dal quindicinale e dalla data delle messe in onda.

Grande importanza veniva attribuita anche all'immagine: il sommario di ogni fascicolo metteva adeguatamente in rilievo la presenza di fotografie o di disegni a corredo dei testi. Illustratore fisso appare Bizen, pseudonimo del noto fumettista Zenobio Baggioli, ma fa eccezione, nel n. 8 della rivista (5 agosto 1949), un articolo che viene accompagnato da disegni di mano di Jacovitti. Le copertine stesse di «Repertorio», a partire dal quinto fascicolo, raffigurano in caricatura i volti degli interpreti più noti del radiodramma: Adriana Parrella di Radio-Roma (n. 5); Wanda Pasquini di Radio-Firenze (n. 6); Gianna Chiarotti di Radio-Firenze (n. 7); Nella Bonora di Radio-Roma (n. 8); Enrica Corti di Radio-Milano (n. 9); Nerina Stanchi di Radio-Milano (n. 10); Angelo Calabrese, nelle vesti del commissario Maigret (n. 11); Ubaldo Lay, di Radio-Roma (n. 12) e, infine, Elio Iotta di Radio-Milano (n. 13).

Di particolare interesse nel collocare la rivista nel vivo del dibattito culturale del suo tempo, risultano oggi i numerosi articoli firmati dai critici più acuti dell'epoca che si interrogavano sulla specificità dell'arte radiofonica e contribuivano a definirne i confini e a valorizzarne le potenzialità espressive. Tra questi si distinguono Antonio Santoni Rugiu, Adriano Magli, Alberto Perrini, Anna Luisa Meneghini, Gian Francesco Luzi, Gino Pugnetti, Vito Pandolfi, Sandro Bolchi, Alberto Casella, Giuseppe Bevilacqua, alcuni dei quali presenti nelle pagine di «Repertorio» anche nella veste di autori di radiodrammi.

L'organicità degli interventi si coglie anche nel rinvio interno tra le varie sezioni del quindicinale. Nel fascicolo del 5 giugno 1949, ad esempio, troviamo nella rubrica *Teatro radiofonico* una recensione di Alberto Perrini al radiodramma *Delirio* di Diego Fabbri¹² che si inseriva adeguatamente nel più ampio dibattito sulle modalità di impiego del nuovo strumento di comunicazione di massa. Dalle parole di Perrini si avverte, infatti, come la radio fosse un *medium* ancora in cerca di un suo riconoscimento, tra i sostenitori della necessità di nuove modalità espressive capaci di sfruttarne le caratteristiche e coloro che invece consideravano il mezzo comunque 'mutilato'¹³ rispetto al teatro e al cinema:

Delirio ha, inoltre, una grande importanza tecnica, perché dietro di esso si è scatenata un'improvvisa girandola di discussioni. Da una parte si è accusato il radiodramma di una linea di condotta radiofonica troppo semplice, senza ausilio espressivo di dissolvenze, di ritmi rapidi, di cambiamenti repentini, di ambienti acustici, dall'altra invece è stata messa in evidenza la bontà di un dialogo sempre sostenuto e sostanzioso, letterariamente efficace, delicatissimo e pur tanto incisivo. Secondo il nostro parere, l'autore ha voluto di proposito ribellarsi ad ogni sperimentalismo, ad ogni balzucie tecnica, ad ogni bravura esteriore: ha voluto in definitiva dimostrare che si può fare della radiofonia

¹² Cfr. A. Perrini, *Delirio*, «Repertorio», I, 4, 5 giugno 1949, pp. 104-105: 104. Il dramma era stato trasmesso per la prima volta la sera del 14 maggio 1949 con la regia di Pietro Masserano Taricco e l'interpretazione di Nella Bonora (Marina), Vittorina Benvenuti (Olga) e Guido Notari (Sergio) della Compagnia di Prosa di Radio-Roma.

¹³ Sul termine 'mutilazione' e affini insiste anche lo studio di Rodolfo Sacchettini: «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. [...] 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» (R. Sacchettini, *Scrittori alla radio*, cit., p. 76).

(e che radiofoniale!) con semplicità di mezzi, basando l'interesse dell'ascoltatore non già su di un ritmo esterno, non già sulla bravura di salti, passaggi, involuzioni, ma specialmente (e in questo caso dovremmo dire: solamente) sulla costruzione dei personaggi, sulla vicenda umana, sullo sviluppo psicologico, sul mistero della personalità di fronte alla realtà della vita.¹⁴

Vale la pena ricordare che questi sono anni cruciali per l'affermazione della radio a cui diedero un importante contributo intellettuali e artisti del calibro di Antonio Santoni Rugiu e Alberto Savinio che spianarono la strada ad altri autori come Vasco Pratolini e Carlo Emilio Gadda. Savinio collaborò attivamente alla radio nell'ultimo periodo della sua vita, tra il 1949 e il 1952, contribuendo con le sue opere (prime fra tutte *Agenzia Fix* e *Cristoforo Colombo*) a esperire un linguaggio nuovo e a inaugurare una nuova stagione della produzione radiofonica. In un'intervista rilasciata sul finire del 1948 lo scrittore rintracciava nel suono, nella parola, nel rumore la cifra peculiare del nuovo mezzo:

Premesso, come le ho già detto, che un mezzo meccanico (e il cinematografo lo ha ormai dimostrato ampiamente) non è di impedimento alla realizzazione di un'opera d'arte, io penso che quella radiofonica debba assolutamente scartare ogni ripiego e ogni forma di compromesso per affidarsi esclusivamente la sua naturale espressione che è quella fonica: affidarsi cioè al suono, alla parola, al rumore in tutte le sue forme. Desidero dire di più: ritengo che – sia più o meno prossimo – l'avvento della televisione non muterebbe nulla nei veri termini della questione, come pretendono e temono alcuni.¹⁵

La recensione di Perrini al radiodramma di Fabbri, dunque, se da un lato lascia emergere l'ampiezza del dibattito apertosi in quegli anni sulla radio, dall'altro lascia trasparire la presenza nei collaboratori di «Repertorio» di una lucida coscienza critica, in grado di comprendere il valore delle operazioni condotte dagli autori più innovativi di radiodrammi e di condividere il pensiero di Arnheim che vedeva nell'azione interiore il precipuo campo di espressione di un'opera radiofonica:

Un dramma non dovrebbe semplicemente descrivere una situazione, ma dovrebbe dar forma ai contenuti della nostra psiche attraverso la rappresentazione di processi esteriori e interiori. Ma succederà spesso che proprio questi processi e particolarità esteriori non saranno indispensabili alla caratterizzazione di una scena. [...]

Alla radio, invece, l'assenza di elementi ottici non viene sentita come un'eliminazione artificiosa, ma è una conseguenza naturale dei presupposti tecnici della radio stessa. [...] è possibile, senza farsi forza, prescindere da tutti gli elementi che non siano indispensabili allo svolgimento drammatico. È senz'altro possibile fare a meno di stilizzazioni, mantenersi vicini alla realtà, e rimanere tuttavia «oggettivi».

Queste nostre ultime riflessioni si basano su un presupposto sorprendente. L'assunto è che la sfera acustica abbia, per sua natura, più affinità con lo svolgimento drammatico di quanto non ne abbia quella ottica. E questo è un presupposto assolutamente vero e costituisce un dato fondamentale per l'arte uditiva.¹⁶

¹⁴ A. Perrini, *Delirio*, cit., p. 104.

¹⁵ L. Greci, *Un'intervista con Alberto Savinio*, «Radiocorriere», XXV, 50, 12-18 dicembre 1948, p. 5.

¹⁶ R. Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, cit., pp. 114-115.

Nell'elogiare l'autore di *Delirio*, perciò, Perrini non mancava di sottolineare la sua costante ricerca espressiva, iniziata già ai tempi della prima importante opera radiofonica di Fabbri, *Il prato*, trasmessa nel 1940 da Radio-Milano, «in cui l'allora giovane autore si cimentava con voci, e cori, e rumori, e musiche, alla ricerca di uno stile che soltanto oggi possiamo dire abbia raggiunto con la semplicità e il dominio assoluto della parola»¹⁷.

Nel numero del 5 luglio, «Repertorio» pubblicava il copione del radiodramma facendolo precedere da una breve presentazione dell'autore¹⁸. Due mesi dopo, nel fascicolo n. 10 della rivista, Diego Fabbri veniva nuovamente chiamato in causa da un'intervista di Carlo Pierotti nella quale egli tornava su alcune importanti questioni già toccate nella recensione di Perrini. Pur schermandosi dall'esprimersi sulla dibattuta questione «se cioè il teatro radiofonico sia una forma a sé e abbia raggiunta una sua particolare autonomia espressiva»¹⁹, Fabbri sottolineava il fatto che «la radio ha delle caratteristiche proprie suscitatrici di particolari impressioni e reazioni»²⁰, negando la pregiudizievole *diminutio* a mera applicazione tecnologica:

Si crede troppo spesso che la radiofonicità sia una tecnica, un formulario di espedienti sonori; sento che qualche volta si giudica della radiofonicità di un'opera dalla presenza o meno di dissolvenze sonore, di impasti, di sottofondi, quando invece la radiofonicità va cercata nella specifica natura di un certo sentimento direi addirittura di un certo contenuto. C'è una certa esigenza interiore, in un personaggio o in una vicenda che è o non è radiofonica, prima ancora di qualsiasi tecnica.²¹

L'esempio fornito da *Delirio* di Fabbri ci dà un'idea della linea editoriale di «Repertorio» che proponeva una serie di *focus* tematici sul radiodramma attraverso diverse angolature prospettiche. In più di un'occasione, infatti, intervenivano nel dibattito critici che erano anche autori e che con il loro lavoro tentavano di dare risposta alla ricerca di nuove forme espressive adeguate al mezzo radiofonico. È il caso, ad esempio, del giovane Gian Francesco Luzi, protagonista di un ritratto firmato da Pietro Pressenda²² ed autore dei radiodrammi *Tragedia anonima*²³ e *Taccuino*

¹⁷ A. Perrini, *Delirio*, cit., p. 105.

¹⁸ «Diego Fabbri, nato a Forlì nel 1911, è uno fra i più noti radioautori ed autori drammatici giovani che si sono affermati nel decennio scorso. La radio ha trasmesso di lui: "Ricordo", "Il prato", "Il viandante dagli occhi turchini", "Divertimento" ed il radiodramma che qui presentiamo. I suoi successi teatrali sono stati, fino ad oggi, quattro. Imminente è la presentazione di "Processo a Gesù" al Piccolo Teatro di Roma. Fabbri è anche giornalista, è condirettore de "La fiera letteraria" e saggista emerito» («Repertorio», I, 6, 5 luglio 1949, p. 83).

¹⁹ C. Pierotti, *Scrittori di teatro. Diego Fabbri*, «Repertorio», I, 10, 5 settembre 1949, pp. 85-87: 86.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² P. Pressenda, *Questi giovani del radioteatro. Gian Francesco Luzi*, «Repertorio», I, 5, 20 giugno 1949, pp. 51-53.

²³ Cfr. G.F. Luzi, *Tragedia anonima*, «Repertorio», I, 3, 20 maggio 1949, pp. 87-106. La consueta nota informativa in calce al testo avvertiva che il radiodramma era stato trasmesso da Radio-Milano la sera del 10 aprile 1947 con la regia di Enzo Ferrieri e l'interpretazione della Compagnia di Radio-Milano. Dopo varie ritrasmissioni, anche all'estero, era poi stato mandato in onda da Radio-Roma la sera del 28 maggio 1949 con la regia di Guglielmo Morandi.

*notturmo*²⁴, che interviene nel dibattito animato da «Repertorio» con gli articoli *Prendiamo sul serio la drammaturgia*²⁵ e *Il copione radiofonica*²⁶. Ma possiamo riportare anche il caso dello stesso recensore di *Delirio*, Alberto Perrini, dapprima protagonista di un ritratto di Giancarlo Eldrani²⁷ e poi presente come autore degli articoli *Appunti per un'estetica televisiva*²⁸ e *Come si trasmette una radiocommedia*²⁹. Perrini viene anche intervistato da Mario Ronco³⁰ come vincitore del Premio Radioteatrale Stresa con il radiodramma *Disertori*, puntualmente pubblicato in uno dei fascicoli di «Repertorio»³¹.

Nella rivista si distinguono numerosi interventi di autorevoli protagonisti della radiofonia italiana come Antonio Santoni Rugiu³², Adriano Magli³³, Sandro Bolchi³⁴, Gino Pugnetti³⁵, che richiamavano l'attenzione dei lettori sugli aspetti tecnici ed artistici delle trasmissioni e contribuivano a far conoscere il mondo della radio e di chi vi lavorava, rendendolo familiare al pubblico degli ascoltatori. Quella tra il 1948 e il 1956, del resto, fu la stagione più prolifica del radiodramma che arrivò a contare una quarantina di nuove opere l'anno³⁶.

Tra le questioni che stavano maggiormente a cuore alla rivista di Colombini vi era senz'altro quella del rapporto tra gli scrittori e il nuovo mezzo. Proprio su questo tema si soffermava uno degli articoli che aprivano il primo numero della nuova serie di «Repertorio», quello di Antonio Bertini³⁷, che analizzava i motivi per cui pochi letterati si dedicavano alla scrittura di radiodrammi.

Rilevando la differenza tra commedie trasmesse *anche* dalla radio e commedie scritte *per* la radio, Bertini individuava nella 'consuetudine' e nel 'reddito' i motivi

²⁴ Cfr. A. Perrini, *Taccuino notturno*, «Repertorio», I, 11, 20 settembre 1949, pp. 7-22. Il dramma era stato mandato in onda per la prima volta da Radio-Roma la sera del 30 aprile 1949 con la regia di Guglielmo Morandi e l'interpretazione della Compagnia di Prosa di Radio-Roma. Se ne annunciava una ripresa nella sera del 1° ottobre successivo.

²⁵ Cfr. G.F. Luzi, *Prendiamo sul serio la radiodrammaturgia*, «Repertorio», I, 5, 20 giugno 1949, pp. 59-60.

²⁶ Cfr. ID., *Il copione radiofonica*, «Repertorio», I, 11, 20 settembre 1949, pp. 30-31.

²⁷ Cfr. G. Eldrani, *Questi giovani del radioteatro. Alberto Perrini*, «Repertorio», I, 4, 5 giugno 1949, pp. 55-56.

²⁸ Cfr. A. Perrini, *Appunti per una estetica televisiva*, «Repertorio», I, 8, 5 agosto 1949, pp. 21-23.

²⁹ Cfr. ID., *Come si trasmette una radiocommedia*, «Repertorio», I, 12, 5 ottobre 1949, pp. 6-10.

³⁰ Cfr. M. Ronco, *Alberto Perrini*, «Repertorio», I, 11, 20 settembre 1949, pp. 56-57.

³¹ Cfr. A. Perrini, *Disertori*, «Repertorio», I, 9, 20 agosto 1949, pp. 111-158.

³² Cfr. A. Santoni Rugiu, *Il... personaggio ignoto. Il fonico*, «Repertorio», I, 4, 5 giugno 1949, pp. 62-64; ID., *Importanza dell'arte radiofonica*, «Repertorio», I, 5, 20 giugno 1949, pp. 63-64; ID., *Il programmista e il palinsesto*, «Repertorio», I, 10, 5 settembre 1949, pp. 38-40. Santoni Rugiu compare nella rivista, insieme a Giuseppe Martino, anche come autore dell'adattamento radiofonico del racconto di Turgenev *Il primo amore*, pubblicato in quattro puntate dal 20 giugno al 5 agosto 1949.

³³ Si vedano gli interventi di Magli nella rubrica *Dall'ascolto*: «Repertorio», I, 9, 20 agosto 1949, pp. 49-50; I, 12, 5 ottobre 1949, pp. 49-50, 104; I, 13, 20 ottobre 1949, pp. 43-44, 119.

³⁴ Cfr. S. Bolchi, *La recitazione radiofonica*, «Repertorio», I, 10, 5 settembre 1949, pp. 23-24.

³⁵ Cfr. G. Pugnetti, *Non ignorare il radioteatro*, «Repertorio», I, 11, 20 settembre 1949, pp. 25-26; ID., *Intervista con Anna Luisa Meneghini*, ivi, p. 58.

³⁶ Si veda in proposito lo studio di F. Monteleone, *Per sola voce. Il radiodramma nel Novecento italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 1175-1198.

³⁷ Cfr. A. Bertini, *Gli scrittori e la radio*, «Repertorio», I, 1, 20 aprile 1949, pp. 91-94.

che impedivano agli autori di dedicarsi al radiodramma come genere a sé stante e non come riadattamento di un'opera letteraria o teatrale:

La «consuetudine» è quella che induce molti commediografi noti a dichiarare con troppa frequenza e facilità che la radio può benissimo trasmettere commedie di ribalta in luogo di aspirare ad una sua forma di spettacolo, forma che, invece, in altri Paesi, si è già così affermata da consentirci di importare radiocommedie e radiodrammi veri, dovuti ad autori di chiara fama.

Quanto al «reddito», molti commediografi italiani sono ancora oggi convinti che due o tre trasmissioni loro offerte per un lavoro appositamente scritto per la radio, non sono sufficienti a compensare la loro fatica e quindi preferiscono non dedicarsi a questa forma di spettacolo che pur va richiamando sempre maggiore attenzione su di sé.³⁸

Anche Bertini poneva la questione di una radio che non veniva adeguatamente sfruttata per le sue caratteristiche perché gli autori più noti tenevano spesso d'occhio un possibile «riutilizzo» a teatro dei loro lavori³⁹, a differenza di alcuni «autori quasi sempre ignoti – e quindi nuovi – i quali pensano e producono per il teatro radiofonico secondo le vaste possibilità offerte dalla radio»⁴⁰. Egli auspicava quindi che i primi si ponessero a capo di questa piccola schiera di scrittori per la radio «per far acquistare importanza al nostro “repertorio” radiofonico ed essere tutti uniti per una sempre maggiore affermazione della nuova forma di spettacolo nei confronti dell'estero»⁴¹.

In effetti, a guardare la rassegna di radiodrammi pubblicati dalla rivista di Colombini, possiamo constatare una grande sponsorizzazione di opere di autori italiani ed emergenti, resi familiari al pubblico dei lettori del quindicinale grazie anche alla rubrica loro dedicata, *Questi giovani del radioteatro*, che proponeva i ritratti di Gino Pugnetti, Alberto Perrini, Gian Francesco Luzi, tutti e tre destinati ad avere un ruolo di primo piano nella produzione radiofonica degli anni successivi⁴². L'invito ad un arricchimento del repertorio di radiodrammi italiani, tuttavia,

³⁸ Ivi, p. 92.

³⁹ Bertini si chiedeva se gli autori non avessero «ragione, volendo produrre per la radio solo commedie e cioè lavori che non tengono conto delle varie possibilità offerte proprio dalla radio a chi deve esprimere concetti e risolvere situazioni di immaginarie vicende teatrali per poter essere sicuri di facilmente sfruttare, dopo, gli stessi lavori alla ribalta [...]» (ivi, p. 93).

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Di Gian Francesco Luzi vennero trasmessi i radiodrammi: *Il quarto arriva* (1945); *Incontro* (1946); *Furto d'amore* (1946); *La reggia paurosa* (1946); *L'ansia cieca* (1947); *Tragedia anonima* (1947) – pubblicato nel «Repertorio» del 20 maggio 1949; *A che pensi Stefano?* (1948); *Le lettere* (1949); *La bugiarda meravigliosa* (1950); *Solitudine Estrema* (1951); *I nuovi anari* (1953); *La barriera* (1954); *Il giardino segreto* (1955); *Romeo e Giulietta al villaggio* (1955); *Anima sola* (1960); *Intercessione per Ismay* (1960); *Alta marea* (1964); *Tutto un amore* (1965). Di Alberto Perrini: *L'appuntamento* (1947), in collaborazione con Gino Pugnetti; *Madame Curie* (1947), in collaborazione con Turi Vasile; *Gli occhi della coscienza* (1947); *La radio nella nebbia* (1948); *Il canto di Eli* (1948), in collaborazione con Anna Luisa Meneghini; *Disertori* (1949) – pubblicato nel fascicolo di «Repertorio» del 20 agosto 1949; *Tacchino notturno* (1949) – pubblicato nel fascicolo di «Repertorio» del 20 settembre 1949; *Ifigenia* (1950); *Giuda senza maschera* (1951); *Le vie dell'inferno* (1951); *Storia di un grande amore* (1952); *La città volante* (1953); *Morto in Corea* (1953), in collaborazione con Giorgio Nelson

non chiudeva le porte della rivista al meglio della produzione estera (si ricordi la pubblicazione di *Interno e I ciechi*, omaggio a Maurizio Maeterlinck, scomparso nel maggio dello stesso 1949; *Il primo amore* di Ivan Turgenev; *Jane Eyre* di Charlotte Brontë; *Il signor Tic-tac* di Jean Servais; *La voce della tortora* di John Van Druten; *Il tunnel* di Mabel Constanduros e Howard Agg; *I più begli occhi del mondo* di Jean Sarment). E non mancava nemmeno uno sguardo sulla radiofonia internazionale, prova ne siano le rubriche degli inviati da Londra e Parigi⁴³ o gli articoli dedicati alle radio estere⁴⁴ e ad autori stranieri di spicco come Norman Corwin⁴⁵.

In quest'ottica si inserisce anche l'intervista ad Armando Cennerazzo⁴⁶, noto drammaturgo e regista teatrale di origini irpine, emigrato a New York all'inizio del Novecento ed affermatosi già negli anni Trenta anche come autore di radiodrammi di grande successo per la stazione radiofonica W.O.V., la più importante emittente di lingua italiana per i nostri connazionali stanziatisi a New York. Nell'intervista, oltre a mettere a fuoco le differenze della radiofonia nei due Paesi, veniva rimarcato l'impegno del versatile autore nella costruzione di una 'identità culturale' della comunità di emigranti provenienti dall'Italia attraverso l'adeguamento del repertorio della madrepatria agli usi e costumi americani⁴⁷, come si può cogliere da un passo dell'intervista:

- E che repertorio? Quali programmi? – chiediamo.
- Al sabato vanno Pirandello o Praga, Antonelli o Giacosa, Lopez o Manzari: commedie ieri e di oggi per il professionista che dedica appunto il sabato al teatro, mentre negli altri giorni si fa della cronaca recitata, secondo l'uso americano; del documentario parlato e della musica. La radio, in America, è ben altro di quanto sia in Italia.⁴⁸

Page; *Cronaca a Olimpia* (1955), in collaborazione con Remo Pascucci; *Il crepuscolo dell'eroe* (1960); *Il lupo perde il pelo* (1963). Di Gino Pugnetti: *L'appuntamento* (1947), in collaborazione con Alberto Perrini; *Buon giorno, Eccellenza* (1948); *Sul fiume di mercoledì* (1948); *Trovarsi a Natale* (1948); *È permesso ad un angelo* (1949); *Il vecchio professore* (1949) – pubblicato da «Repertorio» nel fascicolo del 5 agosto dello stesso anno; *Anatema nell'alta casa* (1950); *La visitatrice notturna* (1950); *Laggiù ci dimenticano* (1950); *L'ultimo sogno della signora Catrì* (1951); *Un ospite di riguardo* (1952); *Le domeniche di Angiola e Bortolo* (1953); *Ambulanza di turno* (1954); *La ragazza e i soldati* (1955); *Lo stimato signor ladro* (1957); *Il trapano* (1958); *La ragazza da marito* (1958); *Trentanove anni* (1966). Per il presente elenco si è fatto riferimento a *Il Dizionario dei Radiodrammi* (2018), a cura di G. Garamanti, con la collaborazione di G. Massari e F. Vannini, reperibile online al link www.radiodrammi.it (ultima consultazione: 3 ottobre 2024).

⁴³ Cfr. R. Wilmet, *Lettera da Parigi*, «Repertorio», I, 9, 20 agosto 1949, pp. 31-32, 110; ID., *Lettera da Parigi*, «Repertorio», I, 11, 20 settembre 1949, pp. 23-24, 26; V. Wade-Brown, *Lettera da Londra*, ivi, pp. 32-33, 62.

⁴⁴ Cfr. D.M. Carter, *In 20 milioni di parole tutta la radio americana*, «Repertorio», I, 5, 20 giugno 1949, pp. 55-56.

⁴⁵ Cfr. Piero Pressenda, *Corwin alla conquista dei radioascoltatori del mondo*, «Repertorio», I, 7, 20 luglio 1949, pp. 48-49, 111.

⁴⁶ G. Mangano, *Con Armando Cennerazzo pioniere della radio italiana in America*, «Repertorio», I, 11, 20 settembre 1949, pp. 72-73. L'oscillazione del cognome Cennerazzo/Cenerazzo è frequente. Tuttavia, nel registro dei nati del comune di Tufo il cognome del futuro drammaturgo (nato il 3 gennaio 1887) viene riportato con la doppia consonante. L'arrivo in Italia di Cennerazzo e della moglie Rosarie veniva preannunciato nella rubrica *fra noi* già nel n. 8 del quindicinale (cfr. *Rosarie e Armando Cennerazzo in Italia*, «Repertorio», I, 8, 5 agosto 1949, p. 56). Prime informazioni sulla vita e sull'opera di Armando Cennerazzo si trovano in F. Durante, *Italoamericana*, vol. II, *Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti 1880-1943*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 423-424.

⁴⁷ Sul *modus operandi* di Cennerazzo si rinvia a F. Cotticelli, L. Palma, *Il caso Caruso nell'ambito delle migrazioni teatrali*, in F. Cotticelli, P. Maione (a cura di), *Enrico Caruso. L'uomo, l'artista, il divo*, Wien, Hollitzer, 2023, pp. 49-65.

⁴⁸ G. Mangano, *Con Armando Cennerazzo pioniere della radio italiana in America*, cit., p. 72.

L'intervista si concludeva con l'impegno assunto da Cennerazzo di far conoscere «Repertorio» anche in America⁴⁹.

Nei tredici fascicoli che sono giunti fino a noi, notiamo anche come la rivista di Colombini avvicinasse il suo pubblico ai 'mestieri' della radio ma soprattutto affrontasse questioni fondamentali in quegli anni cruciali per l'affermazione del mezzo radiofonico in una serie di articoli che già dal titolo appaiono significativi: *Valore del radiodramma* (Antonio Bertini)⁵⁰, *Radioteatro e teatro per la radio* (Luigi Baccolo)⁵¹, *Prendiamo sul serio la drammaturgia* (Gian Francesco Luzi)⁵², *Importanza dell'arte radiofonica* (Antonio Santoni Rugiu)⁵³, *Invito al radioteatro* (Nicola Manzari)⁵⁴, *Affinare il gusto dell'ascoltatore* (Gianni Boari)⁵⁵, *Sensibilità del radioascoltatore* (Jean Pierdet)⁵⁶, *Radioteatro: tutto e nulla* (Vito Pandolfi)⁵⁷, *Della "presenza" dell'attore* (André Charmel)⁵⁸, *La recitazione radiofonica* (Sandro Bolchi)⁵⁹, *Il programmatista e il palinsesto* (Antonio Santoni Rugiu)⁶⁰, *Non ignorare il radioteatro* (Gino Pugnetti)⁶¹, *Il copione radiofonica* (Gian Francesco Luzi)⁶², *La durata del radiodramma* (Paolo Vales)⁶³, *Della "profondità" e della "luce" nel radiodramma* (Ermanno Maccario)⁶⁴, *Come si trasmette una radiocommedia* (Alberto Perrini)⁶⁵, *La voce e l'ascoltatore* (Lorenzo Ferrero)⁶⁶.

Tra i collaboratori più assidui di «Repertorio» va citato senz'altro Antonio Santoni Rugiu, critico ed autore molto apprezzato⁶⁷. Oltre ai due interventi in cui spiegava al pubblico dei

⁴⁹ «[...] c'è un particolare che già possiamo rivelare ed è che, tornando A New York, Armando Cennerazzo inizierà una vasta campagna di diffusione di "Repertorio" in America. / – È una rivista che piacerà – ci dice. Ce lo auguriamo! Intanto sono già allo studio un "documentario" ed un "nastro" parlato sullo stesso argomento, da trasmettere per radio. Nei cinema e dalla radio W.O.V. di New York gli italiani potranno così sapere della nostra appassionante fatica e conoscere molte fra le voci dei nostri attori di radioteatro» (ivi, pp. 72-73).

⁵⁰ A. Bertini, *Valore del radiodramma*, «Repertorio», I, 2, 5 maggio 1949, pp. 54-56.

⁵¹ L. Baccolo, *Radioteatro e teatro per la radio*, «Repertorio», I, 4, 5 giugno 1949, pp. 107-108.

⁵² G.F. Luzi, *Prendiamo sul serio la drammaturgia*, cit., pp. 59-60.

⁵³ A. Santoni Rugiu, *Importanza dell'arte radiofonica*, cit.

⁵⁴ N. Manzari, *Invito al radioteatro*, «Repertorio», I, 6, 5 luglio 1949, pp. 61-63.

⁵⁵ G. Boari, *Affinare il gusto dell'ascoltatore*, «Repertorio», I, 7, 20 luglio 1949, pp. 43-44.

⁵⁶ J. Pierdet, *Sensibilità del radioascoltatore*, «Repertorio», I, 8, 5 agosto 1949, pp. 28-30.

⁵⁷ V. Pandolfi, *Radioteatro: tutto e nulla*, ivi, pp. 50-52.

⁵⁸ A. Charmel, *Della "presenza" dell'attore*, «Repertorio», I, 9, 20 agosto 1949, pp. 43-46.

⁵⁹ S. Bolchi, *La recitazione radiofonica*, «Repertorio», I, 10, 5 settembre 1949, pp. 22-24.

⁶⁰ A. Santoni Rugiu, *Il programmatista e il palinsesto*, cit.

⁶¹ G. Pugnetti, *Non ignorare il radioteatro*, «Repertorio», I, 11, 20 settembre 1949, pp. 25-26.

⁶² G. F. Luzi, *Il copione radiofonica*, cit..

⁶³ P. Vales, *La durata del radiodramma*, «Repertorio», I, 11, 20 settembre 1949, pp. 50-52.

⁶⁴ E. Maccario, *Della "profondità" e della "luce" nel radiodramma*, ivi, pp. 59-61.

⁶⁵ A. Perrini, *Come si trasmette una radiocommedia*, cit.

⁶⁶ L. Ferrero, *La voce e l'ascoltatore*, «Repertorio», I, 12, 5 ottobre 1949, pp. 31-32.

⁶⁷ Nel già citato *Dizionario dei Radiodrammi* Santoni Rugiu viene annoverato come autore di: *Le sette e tre quarti* (1947); *Notte lunga* (1947); *L'erba è ricresciuta* (1948); *Ventata di primavera* (1948), in collaborazione con G. Di Martino; *Sabato rivoluzione* (1950); *La carota umanitaria* (1951); *La corona umanitaria* (1951); *Pilato* (1953), in collaborazione con Giuseppe Di Martino; *Terremoti per Erasmo* (1953), in collaborazione con Luigi Silori; *Il pigo Orfeo* (1954), in collaborazione con Luigi Silori; *Prosdocimo* (1960). Per un profilo più ampio della poliedrica attività dell'autore (critico, scrittore, pedagogista, sindacalista) si rinvia agli atti del convegno a lui dedicato: C. Betti, G. Bandini, S. Oliviero (a cura di), *Educazione, laicità e democrazia. Tra le pagine di Antonio Santoni Rugiu*, Milano, FrancoAngeli, 2014.

lettori il lavoro di chi opera ‘dietro le quinte’ (il fonico⁶⁸, il programmatista⁶⁹), si distingueva per l’articolo sull’importanza attribuita all’arte radiofonica in cui lo scrittore coglieva nella società contemporanea una profonda contraddizione tra la diffusione capillare del mezzo e la considerazione dello stesso negli ambienti culturali:

Il numero dei radioascoltatori nel mondo – teniamo presente che ogni apparecchio vale in media per tre persone – supera certamente il numero dei lettori abituarini, degli spettatori normali del teatro, del cinema e di qualsiasi genere di arte o spettacolo. La diffusione del mezzo è tale e così determinata dal punto di vista psicologico e sociale in genere, che se dovessimo fare una ricerca dei fattori che danno alla nostra epoca un aspetto e un costume distintivo, dovremmo necessariamente porre la radio – e quindi i mezzi espressivi suoi propri – ai primi posti. Eppure nell’interesse che gli stessi ascoltatori le rivolgono, nella considerazione in cui è tenuta dagli ambienti culturali, la radio sembrerebbe essere un aspetto secondario e deterioro derivato dal connubio occasionale di più generi, ognuno dei quali non pare degno di essere considerato a parte, nel suo innaturale esilio radiofonico. Ecco la contraddizione.⁷⁰

Pur nella breve misura dell’articolo, Santoni Rugiu riusciva a porre sul tappeto questioni molto interessanti, facendo giungere fino a noi l’eco delle discussioni e degli scontri ideologici che si consumavano negli anni in cui la radio era ancora in cerca di una propria identità. Lo scrittore si schierava contro tutti i pregiudizi che escludevano il mezzo radiofonico dal campo dell’arte pura e dai manuali di estetica e avvertiva piuttosto la necessità di aprire un dibattito che esplorasse e riconoscesse le potenzialità del nuovo mezzo:

La radio [...] ha necessità che si formi attorno alla sua attività e ai suoi problemi una corrente di interesse e di discussione che giovi a definire i limiti e le possibilità della sua materia di linguaggio. Per necessità direi fisiche, la radio ha un proprio linguaggio, in cui la tecnica e l’estetica sostengono un ruolo complementare e funzionale. Nessuno può ancora definire le possibilità espressive di questo linguaggio. [...] Il compito che dovremmo proporci dovrebbe essere appunto quello, attraverso l’esame e la discussione, di definire le possibilità espressive del mezzo radiofonico, nei suoi aspetti tecnici e artistici [...].⁷¹

A darci la misura di come i tempi fossero ormai maturi per aprire un dibattito intorno al nuovo genere del radiodramma basterebbe l’articolo in cui Antonio Bertini, nel secondo numero della rivista, dichiarava la propria soddisfazione per il clamore finalmente suscitato sulla questione dal suo intervento nel fascicolo d’apertura di «Repertorio»:

Il mio articolo «Gli scrittori e la radio», comparso nel fascicolo scorso, ha provocato un discreto coro, sia pure contrastante nei toni... e negli accenti [...] che mi ha fatto molto piacere. In fondo – s’era anche detto – l’articolo aveva proprio lo scopo di indurre alla discussione; per modo che se lettere sono giunte, di approvazione e di protesta, me ne compiaccio.⁷²

⁶⁸ Cfr. ID., *Il... personaggio ignoto: il fonico*, cit.

⁶⁹ Cfr. ID., *Il programmatista e il palinsesto*, cit.

⁷⁰ A. Santoni Rugiu, *Importanza dell’arte radiofonica*, cit., p. 63.

⁷¹ Ivi, pp. 63-64.

⁷² A. Bertini, *Valore del radiodramma*, cit., p. 54.

Nel fare il punto della situazione, Bertini muoveva alcune critiche ai nostri autori di radio-commedie affinché si arrivasse «anche in Italia alla affermazione totale di un vero teatro radiofonico»⁷³. Egli, infatti, si domandava:

Che cosa è, infatti, allo stato attuale, il teatro radiofonico nostro? In parte un campo di non sempre riuscite esperienze, di tentativi compiuti da autori non ancora scaltriti e quindi non per loro colpa nella migliore facoltà di produrre.⁷⁴

Bertini individuava quale maggiore difetto degli autori di radiodrammi il voler utilizzare tutti i mezzi espressivi offerti dalla radio per ottenere un ‘prodotto’ di sicuro effetto:

Gravissimo errore. La radio, sì, consente di spaziare in ambienti multipli nello stesso momento, se lo si desidera; consente di far parlare un personaggio e subito farci conoscere – ad esempio – gli stati d’animo del suo subcosciente; permette di intrattenerci con quelli che furono e di seguirli con estrose interpretazioni nella loro ipotetica vita aldilà, ma non è assolutamente necessario che tutti questi mezzi espressivi vengano usati per scrivere un buon radiodramma. Anzi, assai spesso, è proprio il cattivo uso di questi mezzi che nuoce alla potenzialità di un lavoro.⁷⁵

Il critico prendeva posizione anche nei confronti di quanti affermavano che «il radiodramma e la radiocommedia non hanno necessità di vincolarsi ad una durata, come le commedie di ribalta»⁷⁶. Paragonando il radiodramma breve al bozzetto, egli sosteneva che soltanto in rari casi la breve misura rivelava l’artista di valore, perciò, rivolgendosi agli scrittori più giovani, raccomandava «lavori di largo respiro, di più forte impegno se si intende valutare la vera capacità degli autori. Al bozzetto – cioè ai lavori brevi - lasciamo che si dedichino soprattutto gli autori già più esperti»⁷⁷.

L’attenzione alle nuove leve della scrittura drammaturgica radiofonica costituiva una caratteristica di «Repertorio» che dedicava ampio spazio ai professionisti emergenti. Tra questi interveniva nella discussione sulle criticità presentate dal nuovo «genere letterario»⁷⁸ anche Luigi Baccolo il quale individuava le forti responsabilità della critica militante sullo sviluppo del radiodramma:

Un teatro che rimanga chiuso entro i rapporti tra autore e ascoltatore muore di inedia, per forza: oggi, una critica che indirizzi e guidi e giudichi, è tanto necessaria al prosperare di un qualsiasi genere di spettacolo quanto la intelligenza del pubblico stesso. Forse, anche più.
Ora, l’eco di una commedia al microfono si spegne nel giro di una sera. I settimanali, i quotidiani che trovano cronisti e spazio per uno spettacolo di varietà, ignorano il teatro «nuovo» – lo

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, p. 55.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Ivi*, p. 56.

⁷⁸ L. Baccolo, *Radioteatro e teatro per la radio*, cit., p. 107.

spettacolo radiofonico – lo soffocano in una sottintesa congiura di silenzio. Logico che il pubblico rimanga disorientato e indifferente, e gli autori assenti.

Per ciò è da sperare che la iniziativa, partita da qualche quotidiano, di dedicare note periodiche anche alla prosa radiofonica, ottenga l'attenzione che merita e si estenda agli altri quotidiani, si approfondisca e sia tentata finalmente, se non una storia (che è ancora troppo presto) almeno una cronaca del radioteatro.⁷⁹

L'articolo toccava anche un altro punto nevralgico del dibattito aperto da «Repertorio», quello del rapporto del radioteatro con il suo 'progenitore', il teatro:

Il radioteatro [...] ha adottato suo padre e questo è stato l'errore di autori, della critica e del pubblico, sia pure in grado molto minore.

La commedia filmata, la commedia radioadattata, sono l'espressione più precisa della pigrizia spirituale del nostro tempo, che alla smania della novità unisce l'abbandono agli schemi e alle forme del passato.

Radioteatro invece vuol dire, è evidente, non altro che rappresentazione in cui tutto è affidato alla parola – e al suono, magari, ma direi con cautela, perché non spettacolo per l'orecchio deve essere il radioteatro, ma spettacolo di poesia.⁸⁰

A fare eco a Baccolo giungeva nel fascicolo successivo di «Repertorio» l'articolo di Gian Francesco Luzi che estendeva l'analisi agli Enti radiofonici sostenendo che, in assenza di una politica di sostegno alla produzione di radiodrammi, appariva inevitabile che tale produzione non potesse svilupparsi adeguatamente. Egli adduceva come controprova il fatto che in Italia era stata la stessa programmazione radiofonica a sollecitare i critici ad occuparsene:

[...] se oggi in Italia molti quotidiani hanno cominciato a concedere alla critica radiofonica un trattamento di parità con la critica teatrale e cinematografica lo si deve al fatto che, con l'attuale indirizzo di programmi radiofonici, una simile critica di settore trova già la condizione *sine qua non* per avviarsi e sussistere.⁸¹

Non si era ancora giunti agli anni Cinquanta che Luzi era già in grado di tracciare una storia della radiodrammaturgia, individuando notevoli differenze con il passato per l'uso delle tecniche espressive del nuovo *medium*:

Si ricorderà quel curioso trapasso della radiodrammaturgia ancora alle prime armi e tutta protesa a suggerire ambienti ed immagini con suoni e rumori sovrabbondanti [...].

Le pratiche smodate di quel periodo hanno poi prodotti in essi, per contrasto, un'eccessiva stanchezza ed usura pel descrittivismo sonoro proprio quand'esso, superata l'incauta fase iniziale, si avviava verso un uso parsimonioso, lecito, veramente creativo ed è verso quel porto che laboriosamente veleggia tuttora.

La radiodrammaturgia dovrà sempre consegnarsi con francescana umiltà alla Parola innanzitutto, sovrana e meravigliosa evocatrice di climi e di miti, senza macchinosi ausili; ed al ritmo che ne completa la suggestione.⁸²

⁷⁹ Ivi, pp. 107-108.

⁸⁰ Ivi, pp. 108-109.

⁸¹ G.F. Luzi, *Prendiamo sul serio la radiodrammaturgia*, cit., p. 59.

⁸² Ivi, p. 60.

Anche Nicola Manzari, già affermato autore radiofonico e sceneggiatore cinematografico, riprendeva alcuni dei motivi su cui si erano soffermati gli altri collaboratori di «Repertorio»⁸³, rilevando i limiti delle commedie nate per il palcoscenico e riadattate per la trasmissione radiofonica⁸⁴ e rivolgendo ai colleghi l'invito a scrivere per il nuovo mezzo, ritrovando lì quel pubblico numeroso che disertava ormai il teatro⁸⁵. Ma l'aspetto più originale su cui si soffermava l'articolo di Manzari era il riferimento alla capacità di penetrare in tutte le case e in tutte le classi sociali:

E i miei illustri colleghi dovrebbero rendersi conto delle soddisfazioni che dà un pubblico così vasto e diffuso quale è quello radiofonico. Il giungere contemporaneamente ai pubblici di tutta Italia, il penetrare così immediatamente e profondamente nell'intimità di tante case e sopra tutto il farsi ascoltare da tutte le classi sociali (mentre i frequentatori dei teatri sono ormai ridotti a una élite dal palato guasto e dai gusti difficili) sono fattori veramente decisivi per chi sente di non poter più tacere a lungo e sentirsi ancora escluso dalle ribalte sulle quali impera il repertorio straniero.⁸⁶

La lucidità con cui gli articoli di «Repertorio» mettevano a fuoco le complesse dinamiche sottese alla programmazione radiofonica caratterizzava, come abbiamo visto, anche le riflessioni sul pubblico dei radioascoltatori, al centro di un intervento di Gianni Boari nel quale l'educazione all'ascolto radiofonico veniva definito «un problema da risolvere senza indugio».⁸⁷ Rilevando la progressiva diffusione tra la gente comune – tra una chiacchiera da salotto e l'altra – di conversazioni sui programmi alla radio, Boari rilevava, come già Bàccolo, la necessità che la stampa si occupasse maggiormente dei radiodrammi allo scopo di affinare i gusti del pubblico che ancora non appariva «in grado di poter seguire abbastanza i testi delle radiotrasmissioni di prosa che non siano quelle del teatro popolare e delle trasmissioni solite».⁸⁸ E qui lo scrittore chiamava in causa le responsabilità della Rai e dei giornali, piuttosto avari nello sponsorizzare i radiodrammi, a differenza del *battage* pubblicitario di cui poteva godere invece il teatro:

Non si può sperare [...] che tutto l'ascolto o gran parte di esso si polarizzi, quindi, verso una trasmissione che si esprime in una maniera del tutto nuova e si rivolge a un pubblico terribilmente impreparato.⁸⁹

⁸³ Cfr. N. Manzari, *Invito al radioteatro*, cit.

⁸⁴ «Ognuno intende, appena sia un ascoltatore avvertito ed esperto, l'assoluta inferiorità di quelle opere vincolate alle esigenze sceniche di fronte alle altre nate espressamente per il microfono» (ivi, pp. 61-62).

⁸⁵ «[...] i drammaturghi italiani [...] non si accorgono di avere nella radio il mezzo più efficace per farsi ascoltare da quelle migliaia di ascoltatori dei quali purtroppo il Teatro non serba che... il ricordo!» (ivi, p. 61).

⁸⁶ Ivi, pp. 62-63.

⁸⁷ G. Boari, *Affinare il gusto dell'ascoltatore*, cit., p. 43.

⁸⁸ Ivi, p. 44.

⁸⁹ *Ibidem*.

La soluzione individuata da Boari è quella di proporre lavori radiofonici più facili, fino a formare il gusto del pubblico e di animare con dibattiti, recensioni e persino polemiche il mondo radiofonico non altrimenti di quanto avveniva per il cinema e per il teatro.

Accanto agli articoli pubblicati dal quindicinale, non possiamo avere un'idea completa del ruolo propositivo di «Repertorio» nei confronti della diffusione e valorizzazione dell'arte radiofonica se non consideriamo due importanti iniziative promosse dalla rivista quali il «Convegno di autori e registi della radio» e il «Concorso per radio-commedie». Le due iniziative, preannunciate già dal direttore Colombini nel suo iniziale editoriale, si concretizzarono effettivamente in un'unica manifestazione tenutasi a Stresa dal 29 settembre al 2 ottobre 1949. Nel numero 9 di «Repertorio» veniva annunciato il programma dei lavori del «Primo Convegno nazionale fra autori drammatici, radioautori e registi della radio» che vedeva nel suo interno anche la premiazione dei vincitori del «Premio Radioteatrale Stresa». Tra i relatori al Convegno (Ugo Betti, Diego Fabbri, Enzo Ferrieri, Adriano Magli, Cita e Suzanne Malard, Gian Francesco Luzi, Gino Pugnetti, Antonio Santoni Rugiu, Armando Scattarelli) comparivano molti dei collaboratori della rivista⁹⁰. Il coinvolgimento del pubblico dei radioascoltatori era stato favorito anche da un concorso in cui «Repertorio», insieme all'Azienda di turismo e soggiorno di Stresa, aveva messo in palio otto premi, per un ammontare complessivo di centomila lire, tra quanti avrebbero partecipato alla votazione pubblica per designare i vincitori del Premio Stresa per i migliori radiodrammi. Nel successivo fascicolo venivano pubblicate tre interviste (corredate da fotografia) dedicate agli autori premiati nella Sezione Seconda (radiocommedie o radiodrammi mentre la Sezione Prima era riservata alle commedie in tre atti): Roberto Cortese⁹¹, Anna Luisa Meneghini⁹² e Alberto Perrini⁹³. Nell'ultimo numero pervenuto della rivista, datato 20 ottobre, «Repertorio» pubblicava una rassegna fotografica di alcuni momenti del convegno e un breve resoconto dello stesso, annunciando l'intenzione di aprire una sottoscrizione per pubblicare il testo stenografico delle relazioni.

Per completare la nostra disamina non può mancare il riferimento anche ad un'inchiesta lanciata dalla rivista che avrebbe coinvolto numerosi 'addetti ai lavori'⁹⁴, *La televisione annullerà il*

⁹⁰ Cfr. «Repertorio», I, 9, 20 agosto 1949, p. 4.

⁹¹ Cfr. M. Pezzati, *Roberto Cortese*, «Repertorio», I, 11, 20 settembre 1949, pp. 53-54.

⁹² Cfr. G. Pugnetti, *Anna Luisa Meneghini*, *ivi*, pp. 53, 58.

⁹³ Cfr. M. Ronco, *Alberto Perrini*, *ivi*, pp. 56-57.

⁹⁴ Gli intervistati furono: Sergio Pugliese, vicedirettore dell'Ufficio Programmi e direttore dell'Ufficio Prosa della Radio; Guglielmo Morandi, direttore della Compagnia di Prosa di Radio-Roma; Enzo Masetti, compositore di musica cinematografica e radiofonica; Daniele Fabbri, segretario del Centro Cattolico Radiofonico e vice segretario del Centro Italiano studi Radiofonici; Antonio Rocca, funzionario dell'Ufficio Programmi di una delle stazioni televisive di New York; Gian Francesco Luzi, critico radiofonico e radioautore; Guido Guarda, critico radiofonico e radioautore; Lorenzo Ferrero, regista radiofonico; Franco Rossi, regista radiofonico e cinematografico; Alberto Perrini, radioamatore, regista e critico radiofonico; Mario Vallini, direttore musica leggera della Rai; Guido Leoni, radioautore e giornalista; Angelo Gori, musicista radiofonico; Giuseppe Bevilacqua, commediografo, critico drammatico e giornalista; Anna Luisa Meneghini, critica radiofonica e radioautrice; Tito Guerrini, radioautore e regista cinematografico; Giuseppe Andreucci, avvocato, lettore della rivista; Sergio Surchi, radioautore e

teatro radiofonico?, che affiancava alcuni articoli apparsi nel quindicinale⁹⁵ in cui già si imponeva la riflessione sul nuovissimo *medium* che si stava affermando negli Stati Uniti.

Variamente articolate, le risposte, pubblicate nei fascicoli 6-10 della rivista, per quanto aperte a scenari non ancora definiti, propendono per il no. L'arrivo della televisione in Italia appariva ancora molto lontano agli occhi degli intervistati (il progresso tecnologico avrebbe allora sorpreso tutti, visto che neanche cinque anni dopo, il 3 gennaio 1954, la Rai avrebbe dato inizio alle trasmissioni televisive nel nostro Paese). Vale la pena riportare qualche stralcio delle risposte raccolte che assumono talvolta valore profetico:

Ma il progresso è così fatto: quando crediamo di aver acquistato qualcosa, è proprio allora che dobbiamo constatare che qualcosa abbiamo perduto. E non si sa, alla fine del bilancio, se sia più quello che si guadagna o quello che si perde.⁹⁶ (Enzo Masetti)

[...] la radiodrammaturgia è ritmo, è poesia, e non può essere oscurata da una forma tecnica, meccanica come appunto la televisione. Il telespettacolo potrà avere un suo pubblico ma proprio allora si potrà dare una efficiente caratterizzazione al radiospettacolo, perché avendo un pubblico suo più cosciente potrà avere forse anche una creatività più profonda.⁹⁷ (Daniele Fabbri)

Oggi come oggi, l'originalità della radiodrammaturgia è tutta nella meravigliosa condizione di *far spettacolo* direttamente sulla fantasia del radioascoltatore. Al cinema e al teatro gli spettatori *subiscono le immagini*; alla radio, oggi, le crea dentro l'arcana sollecitudine del radioautore in fervido connubio con lui. [...] Personalmente, il rimpianto per lo spettacolo più magico, quello affidato alla sola parola (ho detto la radiodrammaturgia; lo spettacolo *uno e centomila*, per quante sono le fantasie dei radioascoltatori, coordinate e sommosse ma non asservite all'autore) avrà ragioni ben più motivate che non per il cinema muto [...].⁹⁸ (Gian Francesco Luzi)

Tra le due diverse forme espressive è possibile soltanto un *influsso* e non certo un *conflitto*. Il *Radio-spettacolo* è forma poetica basata su valori esclusivamente acustici, simbolici e ritmici, mentre il *Telespettacolo* sarà un connubio tra immagini (reali o fantastiche), musica e ritmo, parola e valori spaziali, che, mediante un particolare montaggio, fonderà in un nodo artisticamente complesso e (speriamo) esteticamente valido le espressioni caratteristiche delle arti già acquisite: Pittura, Scultura, Architettura, Teatro, Balletto, Musica, Radiofonia, Fotografia, Cinematografia, Disegno. Come il Cinema non ha soppiantato il Teatro, come la Fotografia non ha soppiantato la Pittura, come il Telefono non ha soppiantato la Lettera, come il Notiziario Radiofonico non ha soppiantato la Stampa, la Televisione NON soppiantierà certo la Radiodrammaturgia.⁹⁹ (Alberto Perrini)

giornalista; Umberto Colombini, giornalista, direttore di «Repertorio»; Cesare Zavattini, scrittore, soggetto cinematografico e giornalista; Valentino Fusi, lettore di «Repertorio»; Domenico Roselli, professionista, lettore di «Repertorio»; Gino Magazù, funzionario della Radio italiana, radioautore e giornalista; Enzo Maurri, radioautore, giornalista e critico radiofonico; Roberto Cortese, radioautore, vincitore del Premio Stresa; Cita e Suzanne Malard, radioautrici e direttrici della Sezione Teatro a Radio Montecarlo.

⁹⁵ Si vedano: S. Scotti, *Piccola storia della televisione*, «Repertorio», I, 6, 5 luglio 1949, pp. 58-60; *Televisione e radioteatro*, ivi, pp. 64-66; Alberto Perrini, *Appunti per una estetica televisiva*, «Repertorio», I, 8, 5 agosto 1949, pp. 21-23; S. Scotti, *La televisione com'è*, «Repertorio», I, 10, 5 settembre 1949, pp. 83-84; *La televisione anche in Italia*, «Repertorio», I, 12, 5 ottobre 1949, pp. 33-34.

⁹⁶ *La televisione annullerà il teatro radiofonico?*, «Repertorio», I, 6, 5 luglio 1949, p. 104.

⁹⁷ Ivi, pp. 104-105.

⁹⁸ *La televisione annullerà il teatro radiofonico?*, «Repertorio», I, 7, 20 luglio 1949, p. 55.

⁹⁹ Ivi, pp. 56-57.

Il radioteatro non scomparirà ma la sua importanza verrà assai ridotta da una televisione sempre più dominante. Non è proprio il fenomeno che si verificò con l'avvento del cinema sonoro, ma quasi. Mentre al cinema – spettacolo essenzialmente visivo – la parola ha aggiunto un elemento di grande interesse, al radioteatro, la televisione, ne toglierà perché il radioteatro è per gli occhi dell'anima, mentre la televisione no.¹⁰⁰ (Umberto Colombini)

A questo punto, nel porre termine al nostro attraversamento di «Repertorio», possiamo concludere che la rivista, nonostante la sua breve vita, sia stata portavoce delle istanze di autonomia che il nuovo mezzo, anche attraverso il nascente genere del radiodramma, reclamava rispetto al teatro (e al cinema) e costituisca una preziosa testimonianza di un momento cruciale per l'affermazione stessa della radiofonia in Italia. Il dibattito sollevato sul riconoscimento della radio come strumento di espressione artistica *tout court* e non come forma 'mutolata' rispetto ai *media* che privilegiavano la *visione* invece che l'*ascolto* anima dal primo all'ultimo i fascicoli del quindicinale che riesce così a restituire a noi lettori di oggi tutta la complessità delle questioni che accompagnarono nel dopoguerra la progressiva diffusione del teatro radiofonico nella vita quotidiana degli Italiani.

La cifra peculiare della rivista diretta da Colombini sembra dunque essere la capacità di coniugare l'indagine sugli aspetti tecnici con l'intento divulgativo, riuscendo a condurre i propri lettori all'interno del processo della creazione artistica e a stabilire un rapporto diretto tra 'produttori' e 'fruitori' dell'opera. Nonostante l'evoluzione che ha caratterizzato la *fiction* nei settantacinque anni che ci separano dai tempi di «Repertorio», i radiodrammi continuano ancora oggi a essere scritti e programmati all'interno del palinsesto radiofonico e costituiscono di certo una storia nella storia dei cento anni di vita della creatura di Guglielmo Marconi.

¹⁰⁰ *La televisione annullerà il teatro radiofonico?*, «Repertorio», I, 8, 5 agosto 1949, p. 58.

Appendice¹⁰¹

Copioni delle opere trasmesse alla radio pubblicati da «Repertorio»

«Repertorio», I, 1, 20 aprile 1949

Autunno, commedia in tre atti di Gherardo Gherardi.

Rappresentata per la prima volta dalla compagnia Camera-Cellini-Pavese e trasmessa per la prima volta da Radio-Roma la sera dell'11 aprile 1949 nel trigesimo della scomparsa dell'autore e ripresa il 21 aprile 1949 con la regia di Guglielmo Morandi.

Una tazza di the, radiocommedia in un atto di Beppe Costa.

Trasmessa per la prima volta da Radio-Firenze nel 1945 con la regia di Jacopo Treves, quindi da Radio-Milano (1946) con la regia di Enzo Convalli, da Radio-Roma (1947) con la regia di Anton Giulio Majano ed il 29 aprile 1949 dalla stessa stazione e col medesimo regista.

«Repertorio», I, 2, 5 maggio 1949

Ma non lo siamo un po' tutti?, commedia in tre atti di Federico Lonsdale.

Rappresentata per la prima volta dalla compagnia Benassi-Morelli. Trasmessa da Radio-Milano il 5 maggio 1949 con la regia di Enzo Convalli.

Un uomo da niente, radiodramma di Mauro Pezzati.

Trasmesso per la prima volta il 21 maggio 1949 da Radio-Firenze, sulla rete rossa, con la regia di Umberto Benedetto.

«Repertorio», I, 3, 20 maggio 1949

Partita a quattro, commedia in tre atti di Nicola Manzari.

Trasmessa da Radio-Torino il 21 maggio 1949 con la regia di Claudio Fino.

«Corpo 6», radiodramma di Gian Domenico Giagni.

Trasmesso per la prima volta da Radio-Roma il 4 giugno 1949 con la regia di Guglielmo Morandi.

Tragedia anonima, radiodramma di Gian Francesco Luzi.

¹⁰¹ Nel compilare il presente elenco si è tenuto conto delle informazioni fornite dalla rivista stessa integrate dalle notizie reperite dalla pagina web dell'Accademia dei Filodrammatici (<http://biblioteca.accademiadefilodrammatici.it>, ultima consultazione: 3 ottobre 2024). Il periodico informa: «Le commedie ed i radiodrammi che pubblica REPERTORIO sono gli stessi lavori che la Radio trasmette nella quindicina in cui è in vendita il fascicolo nel quale sono stampati» («Repertorio», I, 1, 20 aprile 1949, p. 46).

Trasmesso per la prima volta da Radio-Milano il 10 aprile 1947 con la regia di Enzo Ferrieri. Dopo varie ritrasmissioni, anche all'estero, tornò in onda a Radio-Roma il 28 maggio 1949 con la regia di Guglielmo Morandi.

«Repertorio», I, 4, 5 giugno 1949

Sagezza, commedia in tre atti di Piero Ottolini.

Rappresentata per la prima volta al teatro Manzoni di Milano il 14 dicembre 1939 dalla Compagnia delle tre maschere. Trasmessa da Radio-Roma il 13 maggio 1949 con la regia di Pietro Masserano Taricco.

Interno, un atto di Maurizio Maeterlinck. Traduzione di Enzo Ferrieri.

Trasmesso per la prima volta da Radio-Milano il 9 giugno 1949 con la regia di Enzo Ferrieri.

I ciechi, un atto di Maurizio Maeterlinck. Traduzione di Enzo Ferrieri.

Trasmesso per la prima volta da Radio-Milano il 9 giugno 1949 con la regia di Enzo Ferrieri.

«Repertorio», I, 5, 20 giugno 1949

Isa, dove vai?, commedia in tre atti di Cesare Vico Lodovici.

Trasmessa per la prima volta il 30 giugno 1949 sulla rete azzurra da Radio-Milano con la regia di Enzo Ferrieri.

Il primo amore, di Ivan Turgheniew [sic]. Adattamento radiofonico di Antonio Santoni Rugiu e Giuseppe Martino (1^a puntata).

Trasmesso da Radio-Roma il 28 giugno 1949 con la regia di Guglielmo Morandi.

Cattive compagnie, radiodramma di Tito Guerrini.

Trasmesso per la prima volta da Radio-Roma il 25 giugno 1949 con la regia di Pietro Masserano Taricco.

«Repertorio», I, 6, 5 luglio 1949

Ballo a tre, commedia in tre atti di Giuseppe Bevilacqua.

Trasmessa per la prima volta da Radio-Milano (rete azzurra) il 7 luglio 1949 con la regia di Enzo Convalli.

Il primo amore, di Ivan Turgheniew [sic]. Adattamento radiofonico di Antonio Santoni Rugiu e Giuseppe Martino (2^a puntata).

Trasmesso da Radio-Roma il 30 giugno 1949 con la regia di Guglielmo Morandi.

Delirio, radiodramma di Diego Fabbri.

Trasmesso per la prima volta da Radio-Roma il 14 maggio 1949 con la regia di Pietro Masserano Taricco.

«Repertorio», I, 7, 20 luglio 1949

Gigliola, atto unico di Ario Tersio Orbanì.

Trasmesso per la prima volta da Radio-Torino il 27 luglio 1949 con la regia di Claudio Fino.

Il primo amore, di Ivan Turgheniew [sic]. Adattamento radiofonico di Antonio Santoni Rugiu e Giuseppe Martino (3^a puntata).

Trasmesso da Radio-Roma il 5 luglio 1949 con la regia di Guglielmo Morandi.

Delirio sul Po, commedia in tre atti di Giuseppe Bevilacqua.
Candidata al Premio Stresa Sezione Prima (commedie in tre atti).

«Repertorio», I, 8, 5 agosto 1949

Il vecchio professore, radiodramma di Gino Pugnetti.
Trasmesso per la prima volta il 6 agosto 1949 da Radio-Roma.

Il primo amore, di Ivan Turgheniew [sic]. Adattamento radiofonico di Antonio Santoni Rugiu e Giuseppe Martino (4^a puntata).
Trasmesso da Radio-Roma il 7 luglio 1949 con la regia di Guglielmo Morandi.

Amarsi, commedia in tre atti di Giovanni Cenzato.
Candidata al Premio Stresa Sezione Prima (commedie in tre atti).

«Repertorio», I, 9, 20 agosto 1949

Il grande salto, radiodramma di Eraldo Miscia.
Trasmesso per la prima volta il 1° settembre 1949 con la regia di Claudio Fino.

Jane Eyre, riduzione radiofonica del romanzo di Carlotta Brönte [sic]. Riduzione di Barbara Couper - Traduzione di Franca Cancogni (1^a puntata).¹⁰²
Presentato per la prima volta in Italia nella stagione teatrale 1948-49. Trasmessa nel luglio 1949 da Radio-Roma con la regia di Anton Giulio Majano.

Bella fra due pazzie, commedia in tre atti di Cesare Meano.
Candidata al Premio Stresa Sezione Prima (commedie in tre atti).

Disertori, radiodramma di Alberto Perrini.
Candidato al Premio Stresa Sezione Seconda (radiodrammi).

«Repertorio», I, 10, 5 settembre 1949

Incontro di sera, radiodramma di Anna Luisa Meneghini.
Trasmesso per la prima volta da Radio-Firenze l'8 settembre 1949 con la regia di Umberto Benedetto.

Jane Eyre, riduzione radiofonica del romanzo di Carlotta Brönte [sic]. Riduzione di Barbara Couper - Traduzione di Franca Cancogni (2^a puntata).
Presentato per la prima volta in Italia nella stagione teatrale 1948-49. Trasmessa nel luglio 1949 da Radio-Roma con la regia di Anton Giulio Majano.

La moglie di don Giovanni, commedia in tre atti di Carlo Terron.
Candidata al Premio Stresa Sezione Prima (commedie in tre atti).

L'abito da sposa, radiodramma di Roberto Cortese.
Candidato al Premio Stresa Sezione Seconda (radiodrammi).

Andrea, radiodramma di Anna Luisa Meneghini.

¹⁰² Di quest'opera vengono annunciate otto puntate.

Candidato al Premio Stresa Sezione Seconda (radiodrammi).

«Repertorio», I, 11, 20 settembre 1949

Taccuino notturno, radiodramma di Alberto Perrini.

Trasmesso per la prima volta da Radio-Roma il 30 aprile 1949 con la regia di Guglielmo Morandi. Ripreso il 1° ottobre 1949, sempre da Radio-Roma.

Jane Eyre, riduzione radiofonica del romanzo di Carlotta Brönte [sic]. Riduzione di Barbara Couper - Traduzione di Franca Cancogni (3^a puntata).

Presentato per la prima volta in Italia nella stagione teatrale 1948-49. Trasmessa nel luglio 1949 da Radio-Roma con la regia di Anton Giulio Majano.

Il cuore in tasca, commedia in tre atti di Antonio Conti.

Trasmessa per la prima volta il 26 settembre 1949 da Radio-Roma con la regia di Guglielmo Morandi.

«Repertorio», I, 12, 5 ottobre 1949

Il signor Tic-tac, radiodramma di Jean Servais. Traduzione di Beppe Costa.

Trasmesso per la prima volta nella stagione 1948-49 e ripreso il 15 ottobre 1949 da Radio-Roma con la regia di Anton Giulio Majano.

Jane Eyre, riduzione radiofonica del romanzo di Carlotta Brönte [sic]. Riduzione di Barbara Couper - Traduzione di Franca Cancogni (4^a puntata).

Presentato per la prima volta in Italia nella stagione teatrale 1948-49. Trasmessa nel luglio 1949 da Radio-Roma con la regia di Anton Giulio Majano.

La voce della tortora, commedia in tre atti di John Van Druten. Traduzione di Giuliana Tomei e Mario Beltramo.

Trasmesso per la prima volta il 16 ottobre 1949 da Radio-Roma con la regia di Antonio Masserano Taricco.

«Repertorio», I, 13, 20 ottobre 1949

Il tunnel, radiodramma di Mabel Costanduros e Howard Agg. Traduzione di Raffaele La Capria.

Trasmesso per la prima volta in Italia la sera del 28 ottobre 1949 da Radio-Roma (rete azzurra) con la regia di Anton Giulio Majano.

Jane Eyre, riduzione radiofonica del romanzo di Carlotta Brönte [sic]. Riduzione di Barbara Couper - Traduzione di Franca Cancogni (5^a puntata).

Presentato per la prima volta in Italia nella stagione teatrale 1948-49. Trasmessa nel luglio 1949 da Radio-Roma con la regia di Anton Giulio Majano.

I più begli occhi del mondo, commedia in tre atti di Jean Sarment.

Trasmessa per la prima volta il 27 ottobre 1949 da Radio-Milano con la regia di Enzo Ferrieri.

«Quando si è tanto vissuto le cose si decantano».
L'esperienza radiofonica di Paola Masino tra impegno culturale e
autoritratto intellettuale

Emma de Pasquale
(Università degli studi Roma Tre)

Pubblicato: 21 ottobre 2024

Abstract – The essay aims to investigate Paola Masino's collaboration with Rai radio broadcasting, analysing the archival records held by Fondo Paola Masino (Archivio del Novecento, Sapienza Università di Roma) and by Rai Teche. Starting from the considerations on mass-media written on Masino's personal notebooks and from the radio conversations from the Forties and the Fifties, until the following interviews and the hosting of an autobiographical radio show, the analysis brings out a corpus of heterogeneous sources. The research reconsiders Masino as an active voice on the Italian cultural scene until the late Eighties and it investigates her radio experience in relation to her intellectual self-portrait.

Keywords – literature and media; literature and radio; literary interview; Paola Masino.

Abstract – Il saggio propone una prima analisi delle collaborazioni radiofoniche di Paola Masino elaborata grazie alla disamina dei materiali conservati presso il Fondo Masino (Archivio del Novecento, Sapienza Università di Roma) e della documentazione presente negli archivi di Rai Teche. Dalle riflessioni sui media affidate ai quaderni di appunti e dalle conversazioni degli anni Quaranta e Cinquanta, fino alle interviste successive e alla conduzione di trasmissioni di taglio autobiografico, emerge un corpus di fonti eterogenee, in parte dissonante rispetto alla narrazione di un'intellettuale che sente di «non aver più nulla da dire». Ciò consente di riconsiderare Masino quale voce attiva sulla scena culturale italiana fino alla fine degli anni Ottanta e di indagare la sua 'presenza al microfono' in funzione del suo autoritratto intellettuale.

Parole chiave – intervista letteraria; letteratura e media; letteratura e radio; Paola Masino.

de Pasquale, Emma, *«Quando si è tanto vissuto le cose si decantano»*. *L'esperienza radiofonica di Paola Masino tra impegno culturale e autoritratto intellettuale*, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 38-51.

emma.depasquale@uniroma3.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20494>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Emma de Pasquale

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

«So di star scrivendo dei miei contemporanei come se fossi affacciata a un balcone del secolo scorso»¹, confessa Masino all'ottavo dei suoi dodici quaderni di appunti, dopo una straniante serata trascorsa nel salotto di Fabio Mauri nei primi anni Sessanta, aggiungendo così un ennesimo tassello all'autoritratto di una scrittrice che non trova sintonia con il tempo presente e teme di non avere più «niente da dire che non sia stato detto e ridetto»².

Già nel maggio 1947 l'autrice, neanche quarantenne e con alle spalle la pubblicazione di tre romanzi – *Monte Igoso* (Bompiani 1931), *Periferia* (Bompiani 1933) e *Nascita e morte della massaia* (a puntate su «Tempo» nel 1941-1942 e poi Bompiani 1945) – e di due raccolte di racconti – *Decadenza della morte* (Stock 1931) e *Racconto grosso e altri* (Bompiani 1941) – scrive al compagno Massimo Bontempelli di avvertire la necessità di «operare» un «taglio», correndo consapevolmente il rischio che dalla recisione non nascano più «nuovi rami»³. Così sarà: a distanza di poche settimane, il 31 maggio, Bompiani darà alle stampe la raccolta lirica *Poesie*, ultima pubblicazione in volume licenziata dall'autrice⁴.

Seguono decenni di progressiva assimilazione della scrittura «sempre di più a un mestiere che all'arte»⁵, in cui si succedono diversi tentativi di tornare sulla scena culturale attraverso quelli che Alba de Céspedes, in una lettera a Masino del 1962, definisce «piccoli surrogati del lavoro»⁶,

¹ Masino scrive quest'autoconsiderazione sull'ottavo dei suoi dodici quaderni di appunti, ora in P. Masino, *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*, a cura di M.V. Vittori, Milano, Rusconi, 1995, p. 173. Le carte di Paola Masino, inclusi i dodici quaderni di appunti, sono conservate presso il Fondo Paola Masino (d'ora in avanti FPM), acquisito nel 1997 dall'Archivio del Novecento della Sapienza Università di Roma. Per una descrizione dell'archivio cfr. F. Bernardini Napoletano (a cura di), *L'archivio di Paola Masino. Inventario*, Roma, Università La Sapienza, 2004. Ringrazio la prof.ssa Cecilia Bello, direttrice dell'Archivio del Novecento, per aver autorizzato la pubblicazione dei materiali analizzati nel presente saggio e per il prezioso supporto offerto durante la consultazione delle carte. Ringrazio Alvise Memmo e la prof.ssa Marinella Mascia Galateria per aver acconsentito alla pubblicazione dei documenti inediti.

² FPM, serie «Scritti», sottoserie «Appunti», fald. 88 «Quaderni di 'Appunti'», *Appunti 4*, pp. 119-120, ora in B. Manetti, *Una carriera à rebours. I quaderni d'appunti di Paola Masino*, Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 2001, p. 93. D'ora in avanti, per tutte le citazioni tratte dai quaderni di appunti si farà riferimento alla collocazione FPM, serie «Scritti», sottoserie «Appunti», fald. 88 «Quaderni di 'Appunti'». Sui quaderni di appunti, oltre al volume di Manetti, si vedano almeno P. Masino, *Io, Massimo e gli altri*, cit.; F. Bernardini Napoletano, *Un autoritratto in movimento. Le scritture autonarrative di Paola Masino* e P. Masino, *Testi inediti da Quaderni di Appunti*, a cura di F. Bernardini Napoletano, in «Avanguardia», XV, 43, 2010, pp. 5-45; M. Mascia Galateria, *Introduzione. Il guardaroba delle memorie*, in P. Masino, *Album di vestiti*, a cura di M. Mascia Galateria, Roma, Elliot, 2015, pp. 5-45; A. Ceschin, «Ho sempre desiderato di avere un grande album». *L'esperienza della memoria in «Album di vestiti» di Paola Masino, scrittrice e giornalista del Novecento*, in R. Ricorda, A. Zava (a cura di), *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, pp. 227-246.

³ Lettera di P. Masino a M. Bontempelli, 2 maggio 1947, ora in B. Manetti, *Un dibattito del dopoguerra: quattro lettere di Paola Masino e Massimo Bontempelli*, in B. Manetti (a cura di), *Paola Masino*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2016, pp. 267-288: 273.

⁴ Cfr. M. Ghilardi, *Senza nome e cognome. Storia di «Poesie»*, in ivi, pp. 49-74.

⁵ D. Gangale, *La musica come nuovo orizzonte per la scrittura: i libretti degli anni Cinquanta*, in ivi, pp. 197-214: 200.

⁶ Lettera di Alba de Céspedes a Paola Masino, datata il 3 ottobre 1962, ora in M. Zancan, *Il carteggio con Alba de Céspedes. Frammenti di una autobiografia intellettuale*, in ivi, pp. 237-264: 249.

alludendo alle tante commissioni che le impediscono di «operare una frattura tra quella che er[a] e quella che oramai non [è] più»⁷. L'autrice di *Quaderno proibito* (Mondadori, 1952) si riferisce precisamente all'attività di librettista⁸, ma il discorso si estende alle tante attività intellettuali che tengono Masino impegnata dall'inizio degli anni Quaranta alla fine degli anni Ottanta, tra cui rivestono particolare rilievo le traduzioni dal francese e, soprattutto, le collaborazioni giornalistiche e radiofoniche. Se la parola poetica e narrativa stenta dunque a trovare una sua forma compiuta, aprire il campo d'indagine alle altre forme medialità con cui l'autrice si confronta consente di arricchire la produzione masiniana di molti «lampi di colore in un cielo di sorda ovatta»⁹, facendo emergere le trame, gli intrecci e le ibridazioni di un laboratorio di scrittura al contempo annichilito e in continuo fermento¹⁰.

Dal confronto tra i materiali del Fondo Paola Masino, conservato presso l'Archivio del Novecento della Sapienza Università di Roma, e la documentazione cartacea e audiovisiva di Rai Teche¹¹ affiora quanto sia soprattutto il rapporto con il medium radiofonico a costituire una lente d'indagine privilegiata e caleidoscopica sull'attività intellettuale di Masino dal secondo dopoguerra in poi. La mappatura della presenza della scrittrice al microfono porta infatti a confrontarsi con un tessuto connettivo di fonti orali, dattiloscritte e manoscritte, databili tra il 1945 e il 1988, in aperto dialogo con la produzione letteraria e giornalistica. A maggior ragione, l'esperienza radiofonica di Masino si attesta come principale canale tramite cui l'autrice cerca, con non poche rimostranze, di mantenere vivo un contatto con il pubblico di massa e come fondamentale testimonianza di un instancabile re-impasto di materia narrativa e autobiografica¹².

⁷ *Ibidem*.

⁸ Sull'attività di librettista di Masino cfr. D. Gangale, *Riferimenti musicali nella vita e nell'opera di Paola Masino. Una lettura di «Nascita e morte della massaia»*, «Bollettino di italianistica», VIII, 1, gennaio-giugno 2011, pp. 108-122; EAD., *La musica come nuovo orizzonte per la scrittura*, cit.; L. De Stasio, *Una "quasi sconosciuta" Paola Masino*, in M. Martín Clavijo, M. Bianchi (a cura di), *Desafiando al olvido: escritoras italianas inéditas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, pp. 367-380; ma anche l'intervista inclusa in S. Petriani, *Le signore della scrittura* (1984), Milano, Baldini&Castoldi-La Tartaruga, 2022, pp. 81-90.

⁹ P. Masino, *Appunti 11*, p. 7 (29 agosto 1971): «Ogni tanto, è vero, ancora di quando in quando immagino brani di un libretto d'opera, stralci d'un racconto, atmosfere d'una scena di romanzo, contorni di un personaggio. Ma sono baluginii, lampi di colore in un cielo di sorda ovatta» (ora in P. Masino, *Io, Massimo e gli altri*, cit., p. 180). Dei dodici quaderni d'appunti, l'undicesimo accoglie l'unica parentesi diaristica – intesa come quotidiana registrazione di eventi e impressioni –, che va dal 29 agosto 1971 al 30 giugno 1972.

¹⁰ Il presente saggio s'inscrive in un progetto di dottorato in corso presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi Roma Tre, dal titolo «*Tutto è fatto di rumori*». *Scrittrici al microfono (1945-1985)*. La ricerca, incentrata sul rapporto tra produzione letteraria e collaborazioni radiofoniche nell'opera di Alba de Céspedes, Maria Bellonci e Paola Masino, è seguita dalla prof.ssa Monica Venturini.

¹¹ Tra i fondi archivistici di Rai Teche sono stati consultati la Raccolta storica di «Radiocorriere», l'Archivio Copioni conservato presso la sede Rai di Firenze e il Catalogo Multimediale, consultabile presso la Biblioteca Paolo Giuntella di Roma. Ringrazio Angela Maria Motta, responsabile del servizio Teca Aperta di Rai Firenze, e Silvia Bruni, referente della Biblioteca Paolo Giuntella, per aver seguito le diverse fasi della consultazione dei fondi Rai.

¹² Sulla questione cfr. M. Mascia Galateria, *L'autobiografia trasfigurata di Paola Masino*, in F. Bernardini Napolitano, M. Mascia Galateria (a cura di), *Paola Masino*, catalogo della mostra (Roma, Casa delle Letterature, 28 maggio-23 giugno 2001), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, pp. 16-28.

La prima manifestazione di spiccata curiosità per quella che Enzo Ferrieri, in una pionieristica inchiesta su «Il Convegno» del 1931, definiva la «forza creativa» della radio¹³, è attestata nei quaderni di appunti già nel 1945:

[...] tutte le scoperte dell'uomo mancano di mistero. E non perché possano essere spiegate, ma perché adoperano, sviscerano, sfruttano elementi già esistenti, se non noti. Acqua, ferro, fuoco, aria. E così giù giù da una scoperta in altra è ovvio giungere alla bomba atomica, è stato ovvio giungere alla radio.

La radio. Sì, anche la radio è un prodotto di elementi conosciuti, è legno e valvole, e luce, e ferro... Ma perché, perché mai la radio, se appena un poco ci pensi, più che l'aereo [sic], più che il sommergibile, t'intriga? [...] In realtà, se voi ben ci pensate, la radio crea l'inesistente. Mi spiego: anche una donna crea quello che non esiste: il suo figlio futuro. Ma lo porta per nove mesi, ti sei abituato a questa idea, la generazione è un istituto spontaneo in tutte le creature, e poi il figlio nasce, resta lì, realtà fatta subito di tutti, pezzo noto di mondo. Anche la radio, certo, ti trasmette quello che esiste. Ma esiste altrove. Ti fa manifesto qui quanto si sta dicendo là.¹⁴

Le considerazioni affidate al terzo quaderno s'inquadrano in una più strutturata attenzione critica dell'élite intellettuale internazionale alla fisionomia del medium radiofonico e ai suoi risvolti tanto artistici quanto sociologici: riecheggia nelle parole di Masino il dibattito estetico promosso, tra gli altri, da Benjamin, Brecht e Arnheim, alimentato in Italia da Marinetti – autore con Pino Masnata del *Manifesto della Radio* (1933) –, Ferrieri e dallo stesso Bontempelli. Emerge, almeno in potenza, una sensibilità al fascino della *radiogénie*, alla risorsa del medium radiofonico di sapersi fare, da *riproduzione* di un «pezzo noto di mondo», *produzione* dell'«inesistente»¹⁵.

Non è dunque un caso che dei due testi di narrativa segnalati da Beatrice Manetti come uniche prose inedite pubblicate dopo la cesura 1947, cioè *Anniversario*, incluso in «Mercurio» nel 1948, e *Il seccatore*, uscito su otto diversi periodici nel 1955¹⁶, quest'ultimo sia in realtà stato concepito per un ciclo di conversazioni radiofoniche incentrate sulla figura del 'seccatore' e

¹³ E. Ferrieri, *La radio come forza creativa*, «Il Convegno», VII, 6, 1931, pp. 297-320.

¹⁴ P. Masino, *Appunti 3*, pp. 46-48, sottolineature presenti nel testo originale.

¹⁵ Per una ricognizione del dibattito sullo statuto estetico dell'arte radiofonica si vedano almeno R. Grandi (a cura di), *Il pensiero e la radio. Cento anni di radio: una antologia di scritti classici*, Milano, Lupetti, 1995; E. Ferrieri, *La radio! La radio? La radio!*, a cura di E. Pozzi, Milano, Greco&Greco, 2002; T. Bonini, *Chimica della radio. Storia dei generi dello spettacolo radiofonico*, Doppiozero, 2013, edizione digitale. Sul rapporto tra intellettuali e radio si vedano almeno A. Seroni, *Un grande contenitore culturale*, in F. Monteleone, P. Ortoleva (a cura di), *La radio. Storia di sessant'anni (1924-1984)*, Torino, Eri, 1984, pp. 163-166; A. Abruzzese, *Intellettuali e industria culturale*, in M. Morcellini, *Il Medioevo italiano. Proposte di analisi per l'industria culturale*, Roma, Carocci, 2005, pp. 113-143; N. Valsangiacomo, *Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla Radio svizzera (1930-1980)*, Bellinzona, Casagrande, 2015; R. Sacchetti, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018; E. Morelli, «Parole alate». *I generi, le opere e gli autori della programmazione culturale alla radio nel secondo dopoguerra (1946-1960)*, Avellino, Sinestesie, 2019; F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica* (1992), Venezia, Marsilio, 2021.

¹⁶ *Anniversario* è stato riedito in P. Masino, *Anniversario*, a cura di M. Mascia Galateria, Roma, Elliot, 2016; su *Il seccatore* cfr. B. Manetti, *Una carriera à rebours*, cit., p. 5. Il racconto è uscito, con il titolo *Il seccatore*, su «Il Corriere di Trieste» il 23 gennaio 1955, «La Sicilia» il 23 gennaio 1955, «Unione Sarda» il 25 gennaio 1955, «L'Arena» il 26 gennaio 1955, «Alto Adige» il 6 febbraio 1955, «La Gazzetta di Parma» l'11 febbraio 1955, «La Gazzetta dell'Emilia» il 12 maggio 1955, «Il Giornale di Vicenza» il 3 giugno 1955.

andato in onda nel 1953 sul Programma Nazionale¹⁷, cui Masino viene invitata a partecipare con la preghiera di evitare, «a scampo di incidenti, [...] allusioni troppo precise a persone e fatti della vita reale»¹⁸.

Tuttavia, nonostante la radio abbia rappresentato – almeno per un momento – uno stimolo alla creazione e alla ricerca di nuove piste narrative, il tentativo di ritrovare l’ispirazione letteraria declinandola in altre forme d’espressione, come confessato a più riprese nei quaderni, non porterà ai risultati sperati:

Ho cercato invano – disperatamente – tra le mie vecchie carte qualche brandello di racconto d’articolo o di poesia, cui potermi attaccare per tentare di nuovo l’avventura della creazione. Ho trovato alcune cose che mi son sembrate buone ma le ho lette sperando di sentire in me scattare di nuovo la fantasia ed ero più attenta a quello scatto che a quanto leggevo.¹⁹

Quando – il 20 giugno 1950 – accoglie l’invito della Rai a «confessarsi, a rivelare metodi di lavoro e propositi, illusioni e delusioni, orientamenti e preferenze»²⁰, partecipando al celebre format *Scrittori al microfono. Interviste con se stessi*, Masino, interrogata sui progetti futuri, dichiara di non preparare nulla: «So di non sbagliare percorrendo la via che ho scelta, ma so anche che probabilmente questa via mi renderà muta per sempre, perché i problemi di vita che vi si incontrano sono tanto grandi che è difficile parlarne. Almeno per me»²¹. Il silenzio assoluto paventato dall’autrice sarà tuttavia incrinato dalla decisa affermazione della propria voce in una ricca produzione di conversazioni e interviste radiofoniche, strumento – insieme alla librettistica e al giornalismo – attraverso cui Masino riuscirà a mantenere una posizione – defilata, ma tenace – nella scena culturale, nonostante l’assenza di nuovi progetti editoriali.

Le carte conservate nel Fondo Masino restituiscono un’immagine piuttosto nitida della collaborazione con la Rai nell’immediato dopoguerra. È necessario partire da un dato: l’autrice, strutturando il proprio archivio personale, ha scelto di collocare i materiali radiofonici degli anni Quaranta e Cinquanta all’interno di un faldone etichettato come “Collaborazioni a giornali

¹⁷ La conversazione *Il seccatore* di Masino è andata in onda il 23 settembre 1953 sul Programma Nazionale, nel primo intervallo del *Tacchino musicale* delle 21.00, che, quella sera, trasmetteva *Falstaff* di Arrigo Boito musicato da Giuseppe Verdi. La programmazione del 23 settembre 1953 è consultabile in «Radiocorriere», 38, 20-26 settembre 1953, p. 24.

¹⁸ Lettera della Rai-Radio italiana [Giuseppe Antonelli] a Paola Masino, conservata in FPM, serie “Corrispondenza”, sottoserie “Corrispondenza indirizzata a Paola Masino”, fald. 32 “R”, 31 agosto 1953. Si insiste sulla ricchezza che un intervento di Masino apporterebbe alla trasmissione proprio in qualità di scrittrice, in rappresentanza di un punto di vista altro rispetto alla narrazione dei colleghi fino a quel momento invitati al microfono, tra cui si ricordano Diego Calcagno, Giovan Battista Angioletti, Carlo Emilio Gadda e Carlo Bernari: «Finora abbiamo trasmesso soltanto conferenze di scrittori uomini. Poiché anche le donne hanno i loro seccatori saremmo molto lieti di poter contare sulla Sua collaborazione».

¹⁹ P. Masino, *Appunti 9*, p. 97 [1963-1969], ora in parte in B. Manetti, *Una carriera à rebours*, cit., p. 100.

²⁰ L. Piccioni (a cura di), *Confessioni di scrittori: interviste con se stessi*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1951, p. 6.

²¹ Ivi, p. 66.

e riviste”²², palesando dunque già dall’ordinamento del Fondo un legame a doppio filo tra le partecipazioni al microfono e l’impegno giornalistico del dopoguerra, che rientra, in linea più generale, nell’adesione responsabile alla ricostruzione socioculturale dell’Italia della Repubblica²³. L’esperienza resistenziale, infatti, innesca in Masino la necessità di assumere uno sguardo altro, una nuova coscienza critica, che esplodono nella «scrittura militante, partecipata, impegnata e diversificata nelle forme – poetica, narrativa, giornalistica – affidata alla stampa romana e anche ai suoi quaderni di appunti»²⁴ a cui, tuttavia, l’analisi della produzione radiofonica, finora scarsamente presa in considerazione, restituisce una maggior complessità e poliedricità.

Il dialogo tra la radio e le pubblicazioni in periodico nel secondo dopoguerra è infatti limpido e reciproco, come è possibile riscontrare, ad esempio, nelle due radioconversazioni tenute nell’agosto 1945, conservate nel Fondo Masino, successivamente rielaborate all’interno della rubrica *La lanterna di Diogene* su «Spazio» nei primi mesi del 1946²⁵.

Gli interventi radiofonici di questi anni sono spesso innervati dalla riflessione politica sul ruolo sociale della donna, soprattutto della donna intellettuale, con forti richiami alle tematiche e alle istanze portate avanti anche sul terreno della pagina letteraria e giornalistica. Con l’edizione in volume di *Nascita e morte della massaia* (Bompiani, 1945) fresca di stampa, Masino insiste anche al microfono sulla disparità nell’accesso alle opportunità di crescita intellettuale, spirituale e professionale riservate agli uomini e alle donne, non certo imputabile a una subordinazione biologica: «che Eva fosse, dalla creazione, più scema di Adamo è una cosa che ancora mi si deve dimostrare. Di dimostrato, per chi voglia accettare le Sacre Scritture, non c’è

²² In FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Pubblicistica”, fald. 83 “Collaborazioni a giornali e riviste” sono conservati i seguenti dattiloscritti destinati alla lettura radiofonica, che riportano, nella maggior parte dei casi, correzioni e annotazioni manoscritte autografe: *Letto alla radio di Roma nell’agosto del 1945*; *Radioconversazione* [Roma, 21 agosto 1945]; *Detto a radio Milano il 4/02/1946 ore 20; Bambina, scrissi un dramma...* [Testimonianze su Pirandello, 3 ottobre 1950]; *Questa domanda è un’aggressione...* [Scrittori al microfono, 27 febbraio 1951]; *Una grande ispirata-Marceline Desbordes Valmore* [s.d., ma 1951]; *Conversazione tenuta alla Radio il 15 febbraio ’52* [Scrittori al microfono]; *Detto a Radio Budapest il 4 settembre 1952*. Si riportano i titoli indicati in F. Bernardini Napoletano (a cura di), *L’archivio di Paola Masino. Inventario*, cit. D’ora in avanti la collocazione di questi documenti sarà indicata come FPM, fald. 83.

²³ Su Masino giornalista si vedano almeno B. Manetti, *Modelli di donna e lettrici reali nella pubblicistica di Paola Masino*, in «Il Ponte», LIX, 12, dicembre 2003, pp. 108-128; L. Di Nicola, *L’attività giornalistica di Paola Masino negli anni del secondo dopoguerra. L’esperienza di «Città»*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», CCLVIII, ser. VIII, VIII, A, II, 2008, pp. 73-90; EAD., *La discesa nell’oscurità per costruire una «nuova cultura». Esperienze giornalistiche nella Roma del dopoguerra (1943-1945)*, in B. Manetti (a cura di), *Paola Masino*, cit., pp. 177-196; V.P. Babini, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, Milano, La Tartaruga, 2018; L. Di Nicola, *Protagoniste alle origini della Repubblica*, Roma, Carocci, 2020; C. Bello Minciacchi, «Il festival rinascerà». *Paola Masino inviata alla Manifestazione d’Arte Cinematografica di Venezia del 1946*, in A. Ceschin, I. Crotti, A. Trevisan (a cura di), *Venezia Novecento. Le voci di Paola Masino e Milena Milani*, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2020, pp. 63-89; mi permetto di rimandare anche a E. de Pasquale, «La disgrazia di accorgermi di tutto». *Paola Masino scrittrice-giornalista per «Noi donne»*, «Scaffale Aperto», 13, 2022, pp. 121-146.

²⁴ L. Di Nicola, *La discesa nell’oscurità per costruire una «nuova cultura»*, cit., p. 178.

²⁵ Rispettivamente *Letto alla Radio di Roma nell’agosto 1945* è stato riformulato in P. Masino, *Madri, padri, figli*, «Spazio», 19 gennaio 1946 e un passaggio di *Radioconversazione* [21 agosto 1945] è stato riutilizzato per P. Masino, *Ritorno*, «Spazio», 24 marzo 1946.

che il fatto che se per tentare Adamo bastò una donna, per tentare una donna occorre nientemeno che il diavolo», chiosa a Radio Milano il 4 febbraio del 1946²⁶. La responsabilità della presenza diseguale della donna nella storia, nella società, nella politica è attribuita, in primo luogo, a un modello di educazione familiare tutto da decostruire, che predestina le future cittadine a trovarsi «a parità di merito, sempre indietro di qualche lunghezza»²⁷.

C'è un segno magico sulla strada degli umani che indica a un certo punto della vita a un bivio. Da una parte vi sono piatti sporchi, panni fetidi, cumuli di biancheria da cucire, chilometri quadrati da spazzare; dall'altra studio, fatica manuale ma come lavoro, e circoli con biblioteca e giornali, od osterie ove parlare almeno di politica.

Sempre a un certo punto la donna è sospinta sull'una vita, l'uomo sull'altra. Perché dunque maravigliarci se a un tratto, quando la guerra ha divelto, con i cartelli indicatori, anche le vie, uomini e donne si ritrovano finalmente mescolati come sempre dovrebbero essere, e le donne si ritrovano meno brave, diciamo più immature, a camminare per quella strada che le fu sempre preclusa? Ma sarà questione di pochissimo tempo.²⁸

Valeria Paola Babini, tuttavia, pone l'attenzione su quanto Masino abbia manifestato sin dall'inizio una diffidenza nei confronti del pubblico in ascolto²⁹. Un disagio di cui l'autrice non fa alcun mistero e che anzi avvia, nel caso della conversazione letta alla radio di Roma nell'agosto del 1945, riflessioni metaradiofoniche esemplificative della distanza artistica che, almeno nelle intenzioni, Masino manterrà sempre nei confronti dei mezzi di comunicazione di massa.

Ma pace ora. Come si può continuare a dire queste cose, che sono appena da sussurrarsi tra sé e sé, forse tra me e te, o tra voi due, o quegli altri due, laggiù, come si può continuare a dirle davanti a questo microfono gelido, meccanico, e tu che non ami leggere a voce alta e non ne hai l'abitudine muori dalla paura d'incespicare o di balbettare. Intanto, come se la tua paura non bastasse, qualcuno da dietro un vetro ti fa gli occhiacci per farti alzare la voce o gesticola per fartela rallentare, che se no gli ascoltatori, = voi, signori miei crudelissimi che mentre io tanto soffro per voi starete sbadigliando o schernendomi = se no gli ascoltatori non capiscono. Del resto cosa c'è da capire se non l'orribile vergogna in cui mi dibatto a mandar fuori una voce che non so in che modo giunga a voi, nuda, deboleccia o ampollosa?. E un dubbio m'assale: è la mia voce quella che io conosco o quella, quella a me ignota che ora state ascoltando? Non potrò mai saperlo.³⁰

Emerge, anche grazie al continuo appello diretto ai «signori crudelissimi» in ricezione³¹, la duplice natura dell'ascolto radiofonico: se McLuhan ne evidenzia il carattere di «esperienza

²⁶ FPM, fald. 83, *Detto a radio Milano il 4/02/1946 ore 20*, 1 c. ds., ora in V. P. Babini, *Parole armate*, cit., p. 73.

²⁷ FPM, fald. 83, *Letto alla radio di Roma nell'agosto del 1945*, 1 c. ds.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ V. P. Babini, *Parole armate*, cit., pp. 72-73.

³⁰ FPM, fald. 83, *Radioconversazione* [21 agosto 1945], 2 cc. ds. Il Fondo conserva altre tre redazioni del testo nel fald. 87 "Varia", di cui una redazione di 4 cc. ds. e due redazioni mutile, rispettivamente, di 3 cc. ds. e di 1 c. ds., che presentano correzioni ms. autografe. Non presentando correzioni, si è scelto di mettere a testo la redazione conservata nel fald. 83, emendando nella trascrizione i refusi d'autrice.

³¹ Sull'argomento cfr. F. Casetti, *Tra me e te. Strategie di coinvolgimento dello spettatore nella neotelevisione*, Torino, Eri, 1988.

privata», che «tocca intimamente, personalmente quasi tutti»³² creando un «insieme tra lo scrittore-speaker e l'ascoltatore», Douglas sottolinea quanto al contempo l'oralità generi una «powerful participatory mystique»³³, in cui la sincronizzazione globale tra tempi di azione e reazione crea una connessione blanda ma costante tra singoli in ascolto, che diventano un'«aggregate entity», un'«audience»³⁴. È proprio l'assenza di scarto tra emissione e ricezione che pietrifica Masino al microfono, il timore di non avere il minimo controllo sui simultanei processi immaginativi che il pubblico innesterà sulla sua «voce viva»³⁵. La sensazione, infine, di confrontarsi con la parcellizzazione del lavoro culturale e di confinare gli ultimi «lacerti» d'invenzione artistica nei tempi e nelle codificazioni linguistico-espressive richieste dalle specificità tecniche del medium.

Io non sono un radio amatore, io non ascolto mai la radio. [...] Io ho amato la radio solo quando era clandestina e ognuno doveva sentirsela stando con l'orecchio incollato allo strumento. Ma allora; come avviene quasi sempre per chi parla poco e sommessamente diceva cose essenziali. Ad ascoltarla c'era da imparare. Ma che imparerei io, che cosa state imparando voi, me lo sapete dire, ad ascoltare me? [...] Ve lo dico sottovoce, che non mi sentano i direttori di qua. La Rai paga pochissimo, sapete? = E allora, perché ci parli = domanderete voi. Perché sono vanesia. E gli altri? Anche gli altri. Tutti; uomini politici, intellettuali, canzonettisti, speakers perfino. Tutta vanità. Smania di potere. Sopruso. Ti pare niente dire quello che ti passa per il capo e gli altri zitti a sentirti, o a non sentire nulla, senza scelta? Non sottostate a questa tirannia. Datemi retta; chiudete, chiudete subito e poi scrivete una lettera alla Rai dicendo che di gente come noi non volete più saperne.³⁶

Dagli anni Cinquanta in poi, la partecipazione di Masino al microfono registrerà un'inversione di tendenza: dallo sguardo critico e dissacrante sul mondo si passa a una progressiva involuzione sul racconto di sé. Quell'attitudine che Manetti descrive come l'«irriducibile difficoltà della Masino a dire “io”»³⁷ si scontra con una narrazione radiofonica particolarmente egoriferita, che attinge direttamente allo scavo nella propria memoria: «un gran nepente [...], un vizio, una droga»³⁸.

Le conversazioni e le interviste dagli anni Cinquanta agli anni Ottanta alimentano, infatti, un immaginario modulare, grazie a cui Masino disegna progressivamente un preciso autoritratto³⁹ e cristallizza, in una dimensione pubblica, i ricordi dei propri «panorami

³² M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 1967, p. 321.

³³ «For orality generates a powerful participatory mystique. [...] People listening to a common voice, or to the same music, act and react at the same time. They become an aggregate entity – an audience – [...]» (S. J. Douglas, *Listening in. Radio and American imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, p. 29).

³⁴ *Ibidem*. Sulla questione cfr. anche E. Menduni, *Il mondo della radio. Dal transistor a Internet*, Bologna, il Mulino, 2001.

³⁵ *Radioc conversazione* [21 agosto 1945], cit.

³⁶ *Ibidem*, ora in parte in V.P. Babini, *Parole armate*, cit., p. 73.

³⁷ B. Manetti, *Una carriera à rebours*, cit., p. 33.

³⁸ P. Masino, *Appunti* 7, pp. 399-400, ora in *ibidem.*, p. 128.

³⁹ Sull'intervista come racconto autobiografico cfr. J. Boyd Maunsell, *The Literary Interview as Autobiography*, «European Journal of Life Writing», V, 2016, pp. 23-42. Sul genere dell'intervista letteraria si veda il volume F. Fastelli, *L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato*, Roma, Carocci, 2020.

d'elezione»⁴⁰: la riflessione sulla condizione femminile, ravvivata anche dalla riedizione di *Nascita e morte della massaia* (Bompiani 1970 e La Tartaruga 1982), l'analisi del rapporto tra intellettuale e società di massa, la passione per la musica operistica – orientata anche all'affermazione sulla scena culturale come autrice di libretti – ma, soprattutto, il ricordo nostalgico dell'età della formazione e degli anni Trenta, breve parabola in cui si accende e presto si dissipa la vena creativa. Nonostante, dunque, Masino mal sopporti la frustrazione di riuscire a innestare la propria narrazione – scritta o orale che sia – solo su quelle che Marisa Volpi definisce «le piccole radici umide dell'autobiografia»⁴¹, nella produzione radiofonica confluisce un racconto di sé continuamente teso tra la testimonianza esemplare, che procede per 'assoluti'⁴², e l'invadenza di un passato individuale che chiede di essere decantato. Infatti, sebbene la tendenza a «rimuginare» venga interpretata come il sintomo di un'irreversibile «decadenza» spirituale⁴³, nel nono quaderno, risalente agli anni Sessanta, Masino dichiara un obiettivo puntuale: «approfondire almeno una conoscenza umana, sia pure di un animo consunto e sbiadito com'è attualmente il mio»⁴⁴.

Torna, ad esempio, l'insistenza su un ricordo infantile che, nell'immaginario masiniano, segna l'avvio alla parola letteraria per «il suo valore araldico che cristallizza un destino e che le permette di transitare dalla memoria alla finzione e poi, di nuovo, dalla finzione alla memoria, saldando in un unico nodo letteratura e vita»⁴⁵, segnala Manetti analizzandone le diverse riproposizioni. Figura per la prima volta in *Monte Igoso*, romanzo d'esordio uscito per Bompiani nel 1931, e fissa sulla pagina la fame d'immagini e parole della piccola Barbara, che passeggia in giardino con il padre:

⁴⁰ M. Mascia Galateria, *Introduzione. Il guardaroba delle memorie*, cit., edizione digitale.

⁴¹ M. Volpi, *Ricordo di Paola Masino*, «Paragone», XL, n. s., 18, dicembre 1989, p. 102. Simbolico in tal senso è il tentativo di cominciare un «aborrito diario» nel 1971 e il progetto *Album di vestiti*. Cfr. A. Ceschin, «Ho sempre desiderato di avere un grande album», cit.; M. Mascia Galateria, *Introduzione. Il guardaroba delle memorie*, cit.

⁴² Cfr. P. Masino, *Appunti 9*, pp. 140-142, ora in B. Manetti, *Una carriera à rebours*, cit., p. 140: «Non ci si libera del passato parlandone: ci se ne libera solo dimenticandolo. [...] Ma il vero modo di sentire il passato dovrebbe essere un incarnarsi in esso; come il vero modo di essere autobiografici è perdersi nel nostro passato e vederlo come passato altrui. Allora ci accorgeremmo quanto poco valore abbia raccontare i nostri amori e i nostri lutti se essi non rivestirono importanza universale o non sono stati assunti ad esempio». Nel corso della trasmissione *Serio ma non troppo. Interviste musicali d'eccezione* (Secondo Programma, 14 aprile 1969), Masino dichiara a Marina Como: «Le dirò che tutto quello che è anedddotico può sembrare un mettere avanti la propria personalità, mentre noi abbiamo passato la vita, abbiamo cercato di educarci al fatto di esprimerci per idee, non per fatti personali. Quello che contava era le scoperte che facevamo di pensieri e di idee [...]» (Catalogo Multimediale delle Teche Rai, identificatore di teca: PG00006127).

⁴³ P. Masino, *Appunti 5*, pp. 171-172 [1956 ca.], ora in B. Manetti, *Una carriera à rebours*, cit., p. 92: «La decadenza di uno spirito si nota soprattutto quando il suo interesse si sposta dal mondo a lui esterno e ignoto a quello suo intimo personale e a lui notissimo. Volgarmente si direbbe: quando comincia a rimuginare. Che è quanto mi sta accadendo».

⁴⁴ P. Masino, *Appunti 9*, p. 9, ora in B. Manetti, *Una carriera à rebours*, cit., p. 140.

⁴⁵ B. Manetti, *Nascita e morte di una scrittrice*, «Paragone», LX, ser. III, 84-85-86 (714-716-718), agosto-dicembre 2009, pp. 134-152: 135.

Ella scendeva lungo il gran viale, Giovanni la seguiva a un passo di distanza. Lei si fermò davanti a una scala di marmo bianco. In fondo alla scala c'era un cipresso e intorno rose pallide.

– Scrivi questo – e glielo indicava col dito.

– Che cosa?

– Ma questo! Scala di marmo bianco, cipresso in fondo, intorno cose chiare.

Giovanni scriveva.

– No, non scrivere proprio così. Bisogna metterlo bene, ma più corto se no non c'è posto per le altre cose. Aspetta che penso. Ecco. Scala cipresso rose tutto di marmo bianco. Fatto? Fammi vedere se lo capisco. – E lesse – SCALA CIPRESSO ROSE TUTTO DI MARMO BIANCO.

Benissimo. Andiamo avanti.⁴⁶

Pur con delle variazioni sul tema, la stessa immagine è selezionata per presentare una Masino ancora «drammatica e indomita come una fanciulla guerriera»⁴⁷ ai nuovi lettori e alle nuove lettrici di *Nascita e morte della massaia*, in occasione della fortunata riedizione per La Tartaruga del 1982. A colloquio con Silvia Giacomoni, autrice dell'*Introduzione* del volume, Masino ricorda di aver avuto un'infanzia felice e fantasiosa: «Mio padre mi portava sulle spalle per le strade, la campagna. Teneva un taccuino in mano; allora ero troppo piccola per scrivere: dettavo. Dicevo: scrivi *tralci verdi, albero a punta*. Donna vestita di nero, che sia la morte?»⁴⁸.

La ricerca tra i materiali radiofonici del Fondo ha fatto emergere che la radice autobiografica di questa narrazione è stata esplicitata già nel 1952, in una puntata, ancora una volta, di *Scrittori al microfono*: interrogata sulle origini della propria scrittura, Masino riconduce la ricerca della parola letteraria a una «forsennata smania» di espressione, condivisa e incoraggiata dal padre Enrico Alfredo, funzionario del Ministero dell'Agricoltura a Roma e, dal 1921, capo gabinetto del ministro Abbiati, principale promotore della formazione culturale delle figlie e autore lui stesso di un romanzo (*Poco di buono*, Vallecchi 1942).

Cominciò ch'io balbettavo appena. Lui mi prendeva a cavalcioni sulle spalle e mi portava, cantando, a spasso per le vie più belle e deserte di Roma: la Salaria, la Latina, la Nomentana, la Appia. E mentre lui così, felice e libero camminava, io tanto più piccola e tanto più alta di lui, sulle sue spalle, a un tratto gridavo: – Scrivi, scrivi, babbo: “*cipresso piccolo, cespuglio di rose*”. Che era quanto di quel tratto di panorama verso cui andavamo più mi colpiva. Lui docile si fermava, prendeva un suo taccuino e scriveva. E ancora io esclamavo: – Oh babbo, qui c'è miseria. Metti: *nuovo bianco e filo di ferro*. So io. Poi mi ricorderò –. E mi sono ricordata. Ancor oggi quella memoria è vivissima in me. Fuori da una finestra chiusa di un pianterreno sul muro calcinoso di una casupola era appeso uno di quei canestrini di ferro in cui si tengono le uova, con dentro un uovo, appunto. Il senso stringente d'una povertà senza scampo, di un'invasione, di un'alluvione, di un'esodo, nacque in me forse dal contrasto cimiteriale di quei due bianchi, del muro scrostato e dell'uovo abbandonato, e da quella gabbia di ferro che mi sembrava racchiudere un capo mozzo. Avrò avuto allora quattro anni. Quel cestello di uova si ritrova, protagonista, in un dramma della mia giovinezza; quel senso di sciagura nel mio ultimo romanzo: Nascita e morte della Massaia. [...] Pur sforzandomi dunque di

⁴⁶ P. Masino, *Monte Ignoso*, Genova, il melangolo, 1994, p. 94, corsivo mio.

⁴⁷ S. Giacomoni, *Introduzione*, in P. Masino, *Nascita e morte della Massaia* (1945), Milano, La Tartaruga, 1982, p. 9.

⁴⁸ *Ibidem*, corsivo mio. Nello stesso anno, segnala Beatrice Manetti, l'immagine si ritrova in P. Benadusi, *E la massaia muore*, «Il Tempo», 8 ottobre 1982 e in un dattiloscritto incompleto e senza data conservato tra le carte di Bontempelli presso il Getty Research Institute di Los Angeles (“Massimo Bontempelli papers”, Series VI. “Paola Masino papers, 1956-1982, undated”, Box 46, Folder 4).

individuare la stagione e il punto in cui m'è accaduto di accorgermi che solo l'esprimermi a parole era la mia necessità, non so ritrovarli perché, come vi ho detto, davvero penso che il raccontare mi sia sempre stato connaturato, sia con le parole sia con i colori sia con la musica. Qualunque cosa mi colpisse, dovevo darle una forma e comunicarla agli altri. Perfino i sogni volevo tradurre in chiara narrazione.⁴⁹

Non solo la consonanza tra la materia romanzesca e l'autoritratto radiofonico è evidente e si appiglia, in questo caso, persino agli stessi riferimenti botanici (il «cipresso» e le «rose»), ma è interessante sottolineare anche come la conversazione al microfono sia utilizzata da Masino per commentarsi e fornire delle chiavi di lettura dell'opera letteraria al pubblico in ascolto.

La ciclica rievocazione delle esplorazioni infantili, con la focalizzazione ricorsiva su alcuni elementi specifici della dimensione naturale, 'attivatori' dell'ispirazione letteraria – «Di tutti gli altri alberi o arbusti posso fare avventure. Amo le uova bianche nei panierini di ferro»⁵⁰, scrive nel secondo quaderno –, dà a Masino l'impressione di poter così ricominciare, rieducare la penna e reinstradarsi sulla via della creazione a partire dalle immagini che le sono più care e familiari e, in questo processo, la radio si rivela un'ottima occasione di esercizio.

Dagli anni Cinquanta in poi, viene superato il modello della conversazione – termine con cui ci si riferisce qui a un monologo radiofonico di approfondimento su un tema specifico, saldamente ancorato a un testo scritto – a favore dell'intervista: le carte di Masino manifestano molto chiaramente questo passaggio, non conservando traccia di materiali preparatori per interventi al microfono successivi al 1952⁵¹, ad eccezione del faldone "Collaborazioni con la RAP", che accoglie, oltre a contratti, note sparse e cinque schede redatte per la trasmissione *Libri ricevuti* nel 1976-1977, gli appunti della rubrica del Terzo Programma *Io ricordo* del 1977 e le scalette e le annotazioni manoscritte per la trasmissione *Gli anni Trenta. Testimoniati da Paola*

⁴⁹ P. Masino, *Conversazione tenuta alla Radio il 15 febbraio 1952* [Scrittori al microfono], cit., sottolineatura presenti nel testo sorgente. Sul tema del cibo nella narrativa masiniana, cfr. L. Re, *Fame, cibo e antifascismo nella Massaia di Paola Masino*, in G. Muzzarelli, L. Re (a cura di), *Il cibo e le donne nella cultura e nella storia. Prospettive interdisciplinari*, Bologna, Clueb, 2005, pp. 165-181; E. Cesaretti, *Nutrition as dissolution: Paola Masino's «Nascita e morte della Massaia»*, «Quaderni d'italianistica», XXVIII, 2, 2007, pp. 143-162; M. Feltrin-Morris, *Universality, Dignity, and the Emptiness of Symbols in Paola Masino*, «Italica», LXXXVII, 2, 2010, pp. 194-208.

⁵⁰ P. Masino, *Appunti 2*, pp. 62-63, ora in B. Manetti, *Una carriera à rebours*, cit., p. 25. La citazione prosegue così: «Chissà perché scrivo queste cose stupide. Davvero stupide perché sono inutili. Le scrivo forse perché mi pare di ricominciare la mia vita. Vorrei sapere come ho amato certe cose nel passato, perché le ho amate, perché, ragionando ora in altro modo, pure seguito ad amarle».

⁵¹ Nonostante non siano conservati materiali preparatori per conversazioni o interviste radiofoniche, dal Fondo Masino emerge una certa attenzione a preservare la memoria dei lavori di traduzione, cui l'autrice si è dedicata con particolare intensità negli anni Sessanta e Settanta. All'interno della serie "Scritti", sottoserie "Traduzioni", fald. 82 "Traduzioni non pubblicate" [1953-1975 e s.d.], Masino ha incluso i materiali relativi alle trasmissioni della terza rete *Antologia* (1960) e *Pagine scelte* (1961), da cui era stata incaricata di selezionare 35 testi della letteratura europea. Dal dialogo tra il FPM e l'Archivio Copioni di Rai Teche è inoltre possibile ricostruire una fitta attività di traduzioni dal francese per la Rai, tra cui si ricordano solamente l'adattamento radiofonico di Jean Forest tratto da *Il saggio di aritmetica* di Jacques Perret (Secondo Programma, 17 dicembre 1956); *La partenza* di André Maurois, per la regia di Dante Raiteri (Terzo Programma, 27 aprile 1965); *Dermuche* di Marcel Aymé (Terzo Programma, 26 dicembre 1965); *Il cane* di Marcel Aymé, per la regia di Ugo Amodeo (Programma Nazionale, 9 marzo 1966); *Eufemismo* di Noel Devaulx, per la regia di Marco Lami (Terzo Programma, 8 novembre 1966).

Masino⁵², ideata e condotta in collaborazione con Luciana Corda da ottobre a dicembre 1985. Quest'esperienza, una delle ultime partecipazioni radiofoniche di Masino, rinsalda quell'immagine poliedrica di sé che l'autrice, sottolinea Francesca Bernardini, «non ha mai smesso di costruire, nei testi a stampa, nei progetti, nei quaderni di appunti e di diario, infine nel suo archivio»⁵³. Ad essere protagonista è qui lo sguardo testimoniale di chi ha vissuto in prima persona il fermento culturale e sociopolitico dell'Italia sotto il Regime fascista, rivendicando un ruolo di primo piano nella rete di relazioni dell'élite letteraria dei primi anni Trenta: su tutti, è celebrato lo scambio umano e intellettuale con Massimo Bontempelli e Luigi Pirandello⁵⁴ – i fondamentali «ma anche un po' ingombranti numi tutelari del suo itinerario culturale»⁵⁵ – con una particolare insistenza sullo snodo cronologico 1929-1932, in cui si affollano i ricordi degli anni trascorsi a Parigi⁵⁶ insieme ai tanti artisti che, captando la minaccia di «un larvato ma incipiente conformismo», si erano allontanati «dall'epicentro come gli animali quando avvertono il terremoto»⁵⁷.

Nel 30 si trovavano a Parigi da Arturo Loria a Filippo De Pisis, da Aldo Palazzeschi a Marino Moretti, da Leo Ferrero a Fausto Pirandello, da Bontempelli a Pirandello. Che era anche lì il più riposto e ardente vulcano della nostra creatività. [...] Pirandello – anche all'estero [...] – era davvero un grumo di Magna Grecia un'onda mediterranea, nera in superficie per il gran calore, come l'acqua dell'Egeo. E la sua voce, anche quando scherzava, aveva una profondità remota, non era mossa dal cervello, ma dal più profondo dell'essere. Vogliamo ascoltarne la voce?⁵⁸

Definita in un'intervista doppia con Carlo Bernari (*Voi e io '78*, Radio Uno, 7 giugno 1978) un «alveare fermentante»⁵⁹, Parigi è solo uno dei fili della memoria tramite cui Masino tesse la precisa trama del proprio autoritratto intellettuale alla radio: «Come vedete gli argomenti si annodano gli uni agli altri, si aprono a ventaglio, dilagano, è molto difficile seguirli, fino in fondo a uno a uno»⁶⁰, ammette rivolgendosi agli ascoltatori e alle ascoltatrici in una puntata de *Gli anni Trenta* in cui, nei margini della storia collettiva – tra l'evoluzione delle avanguardie letterarie, la storia del costume e l'esodo degli intellettuali durante il Regime – l'autobiografia rivendica il

⁵² I documenti elencati sono contenuti in FPM, serie “Scritti”, sottoserie “Pubblicistica”, fald. 86 “Collaborazioni con la RAP”, fasc. 1-6.

⁵³ F. Bernardini Napoletano, *Introduzione*, in B. Manetti (a cura di), *Paola Masino*, cit., p. 13.

⁵⁴ Sulla presenza di Pirandello tra le carte del Fondo Masino, cfr. M. Trevisan, *Il ricordo di Pirandello tra le carte di Paola Masino*, «Ariel», n.s., II, 2, 4, luglio-dicembre 2012, pp. 65-105.

⁵⁵ M. Mascia Galateria, *L'autobiografia trasfigurata di Paola Masino*, cit., p. 26.

⁵⁶ Sul rapporto tra Masino e la capitale francese, cfr. B. Sica, *Parigi 1929-1931 e oltre*, in B. Manetti (a cura di), *Paola Masino*, cit., pp. 109-133.

⁵⁷ FPM, fald. 86, fasc. 5 “Sabato e domenica”, 12 ottobre 1985. Appunto ms. autografo. Della puntata è conservata 1 scaletta ds. e 4 plichi di appunti, che differiscono per argomenti. Allo stato attuale della ricerca non è possibile stabilire quale sia la redazione definitiva utilizzata nel corso della puntata.

⁵⁸ FPM, fald. 86, fasc. 5 “Sabato e domenica”, 5 ottobre 1985, cc. 5-7. Appunto ms. autografo, sottolineatura presente nel testo sorgente.

⁵⁹ Intervista di Sandro Merli e Gastone Alecci a Carlo Bernari e Paola Masino sulla Parigi degli anni Trenta: *Voi e io '78*, Radio Uno, 7 giugno 1978.

⁶⁰ FPM, fald. 86, fasc. 5 “Sabato e domenica”, 12 ottobre 1985, cit.

proprio margine di narrazione e rende al pubblico un preciso sguardo sul mondo: «[...] io vi offro i miei ricordi che, se non sempre aderiscono ai ricordi altrui, non vuol dire siano falsi, ma solo nati da un diverso panorama o da un diverso modo di intendere e di recepire»⁶¹.

In conclusione, le collaborazioni radiofoniche, riscoperte grazie alla ricerca d'archivio che integra ai materiali del Fondo Masino la documentazione cartacea e audiovisiva di Rai Teche, si configurano come una galassia parallela che apre prospettive d'indagine inedite e significative ai fini di restituire ulteriore complessità alla già così poliedrica figura intellettuale di Masino. L'apporto dell'autrice alla produzione culturale al microfono si sviluppa, infatti, nei termini di una relazione profondamente contraddittoria, in cui la partecipazione assidua ai programmi Rai si scontra con una continua riflessione critica sui mass-media, affidata anche, come si è visto, alla narrazione mass-mediale stessa (si fa riferimento, in particolare, alla Radioconversazione del 21 agosto 1945, ma anche alla presenza settimanale a *Festival! Un programma di cinema, teatro, radio, televisione, musica*, in onda su Radio due dal 4 all'8 aprile 1983) e, soprattutto, alla lucida testimonianza che attraversa i quaderni di appunti:

Mentre lavoro, ogni tanto, mi giunge il suono di qualche radio lontana. [...] È un'onda di rumore, non differente dallo stridere o dal rombare dei motori delle macchine. Disturba e non distrae e non attrae. Anche le più alte voci dell'arte, emesse a volume ingigantito nel pieno mezzogiorno tra un rimestare di utensili casalinghi e di attrezzi artigiani, o sferragliare di macchina, e mille diversi trillare di campanelli, è diventato un lacerto di vita moderna [...].⁶²

L'analisi del corpus di partecipazioni al microfono posticipa, dunque, la scomparsa di Masino dalla scena culturale fino alla seconda metà degli anni Ottanta, restituendo il ritratto di un'autrice che non ha mai smesso di raccontare il proprio punto di vista sul mondo, se non attraverso la pura astrazione creativa, quantomeno provando a «captare un atomo di espressione»⁶³. Nel tentativo, fallimentare, di ritrovare l'ispirazione perduta, Masino riparte da sé, dalla rivendicazione di una precisa collocazione nella letteratura del Novecento e di una propria autonomia artistica dalla poetica bontempelliana – cui troppo spesso è stata acriticamente affiliata – disseminando negli interventi al microfono immagini ricorsive che dialogano, come si è già detto, con l'opera letteraria, con la produzione giornalistica e con le scritture private. «Quando si è tanto vissuto le cose si decantano: la panoramica è molto diversa per chi la guarda da lontano e per chi vi è ancora immerso»⁶⁴, appunta Masino nelle carte preparatorie all'ultima puntata di *Gli anni Trenta* (29 dicembre 1985), attribuendosi una certa «obiettività» narrativa, data tanto da una voluta e rivendicata dissonanza con il tempo presente, quanto da una giusta distanza storica dal tempo passato. Così, nelle onde radio, rimane una

⁶¹ *Ibidem*, sottolineatura presente nel testo originale.

⁶² P. Masino, *Appunti 8*, pp. 15-16.

⁶³ EAD., *Appunti 6*, p. 48.

⁶⁴ FPM, fald. 86, fasc. 5 “Sabato e domenica”, 29 dicembre 1985, appunto ms. autografo relativo alla puntata conclusiva della trasmissione.

traccia ibrida, pubblica e lucidamente ragionata dell'«autobiografia di una figlia del secolo»⁶⁵ che amplia lo sguardo sull'identità culturale del Novecento.

⁶⁵ L'espressione è tratta da P. Masino, *Io, Massimo e gli altri*, cit.

Edoardo Sanguineti: «saltimbanco alla radio» fra radiodrammi e interviste

Virginia Criscenti
(Università degli studi di Torino)

Pubblicato: 21 ottobre 2024

Abstract – The essay aims to inquire various radiophonic frequentations and experimentations by Edoardo Sanguineti. In order to do so conspicuous and heterogeneous archivist material will be inquired, both letters and typescripts, as well as radiophonic interviews to the poet, whose recordings are stored at Teche Rai (Rai's archive). First of all, the analysis aims to prove Sanguineti's profound knowledge and consciousness of radiophonic features, mechanisms and potential. Then, the research broadens towards an overview of the fertile interferences between radiophonic production, theatre, music as well as literature.

Keywords – blindness; Edoardo Sanguineti; radio; radio drama; voice.

Abstract – Il presente contributo intende indagare le molteplici frequentazioni e sperimentazioni radiofoniche di Edoardo Sanguineti, a partire da documenti d'archivio (corrispondenza e dattiloscritti) e attraverso la lente delle numerose interviste conservate presso le Teche Rai di Torino. L'analisi sarà volta, da un lato, a dimostrare la profonda consapevolezza da parte di Sanguineti dei meccanismi e delle potenzialità del *medium* radiofonico e, dall'altro lato, a esaminare le fertili interferenze tra la produzione radiofonica, teatrale, musicale e letteraria.

Parole chiave – cecità; Edoardo Sanguineti; radio; radiodramma; voce.

Criscenti, Virginia, *Edoardo Sanguineti: «saltimbanco alla radio» fra radiodrammi e interviste*, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 51-69.

virginia.criscenti@unito.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20493>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Virginia Criscenti

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

La prima occasione di affrontare un'esperienza radiofonica per Edoardo Sanguineti non fu una circostanza italiana, bensì francese. Dalla fruttuosa collaborazione con Luciano Berio, che nel solo 1963 vide la rappresentazione dell'avanguardistica «messa in scena» *Passaggio*¹ e dell'unica realizzazione del balletto *Esposizione*, nel 1965 sulla scia di quest'ultimo nacque l'opera radiofonica *Laborintus II* commissionata dalla radio francese (Office de Radiodiffusion Télévision Française - Ortf) per il VII centenario della nascita di Dante. Per la prima esecuzione e registrazione a Parigi, al poeta genovese venne affidato il compito di «aiutare la voce recitante, un attore francese»² che avrebbe dovuto eseguire «vocalmente [...] testi danteschi e passi in italiano e in latino»³. L'attore scelto si rivelò però poco adatto e «con una pronuncia assai poco corretta»⁴. Berio suggerì così che fosse lo stesso Sanguineti a recitare la parte: il poeta allora «ordin[ò] una specie di *extra omnes* allontanando tutti al possibile e [si] fec[e] coraggio con un buon whisky e fec[e] questa [...] registrazione»⁵. Così ricorda l'esperienza il poeta durante la trasmissione radiofonica *Appunti di volo. La musica di Edoardo Sanguineti*, una fra le innumerevoli interviste del poliedrico intellettuale conservate presso le Teche Rai. Questo prezioso patrimonio documentario, finora poco sondato dalla critica, permette di intraprendere un viaggio nella produzione sanguinetiana attraverso il filtro delle stesse parole del poeta e del *medium* radiofonico⁶.

La seconda tappa di questo percorso corrisponde al primo lavoro sanguinetiano per la radio italiana. Nel 1968, infatti, Sanguineti accettava la proposta della Rai di scrivere un testo sperimentale *Protocolli. Composizione drammatica stereofonica per sei voci, due maschili, due femminili, due*

¹ «Berio volle che non comparisse, come tradizionalmente si fa, “testi di”, “musica di”, [...] la definì messa in scena, espressione che desiderava fosse colta in tutta l'ambivalenza del termine: da un lato spettacolo, diciamo così, musicale, dall'altro lato quel tanto di allusivamente liturgico e rituale che in modi assolutamente profani vi si realizzava», Archivio Rai Teche (d'ora in poi ART), E. Sanguineti, *Radio 3 Suite-Festival dei festival*, Radio 3, 10 settembre 2006, conduttore: F. Antonioni, da leggersi ora in E. Sartirana, «*Quasi un autoritratto: Edoardo Sanguineti nelle Teche Rai*», Tesi di laurea magistrale, relatori C. Allasia, L. Nay, F. Prono, a. a. 2016/17, p. 505.

² ART, *Appunti di volo. La musica di Edoardo Sanguineti*, Radio 3, 24 settembre 1994, conduttore: E. Sanguineti, ora in E. Sartirana, «*Quasi un autoritratto*», cit., p. 357.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ I documenti d'archivio citati nell'articolo sono custoditi in varie forme presso il Centro Studi Interuniversitario “Edoardo Sanguineti” (<https://www.centrosanguineti.unito.it/it>): alcuni risiedono nel *Fondo Eredi Sanguineti* e sono attualmente oggetto di un lavoro di schedatura e riordino (sarà sempre indicata in nota l'appartenenza dei documenti a questo fondo attraverso la sigla ASW, ovvero *Archivio Sanguineti's Wunderkammer*). Presso il medesimo Centro Studi è conservato l'archivio lessicografico dell'autore (70.000 schede lessicografiche), catalogato, digitalizzato e immesso nel database *Sanguineti's Wunderkammer*. Infine, le interviste conservate presso le Teche Rai, qui citate, costituiscono un'ulteriore teca dell'archivio. Questo articolo propone la trascrizione di sezioni, anche inedite, di questo variegato materiale sotto la veste di risultati preliminari di una più ampia ricerca in fase di svolgimento. Per quanto riguarda le interviste radiofoniche non è stata effettuata un'operazione di editing, pertanto sono riportate anche le ripetizioni e le imprecisioni sintattiche tipiche della lingua parlata; la punteggiatura è stata dedotta dal tono e dal ritmo della voce.

voci bianche, in collaborazione con Sylvano Bussotti. Si tratta di una «sorta di radiodramma, anche se di carattere molto particolare»⁷, con l'intervento di Bussotti stesso, «voce tra le voci»⁸ di Elena Sedlack, Daniela Sandrone, Lino Sudano, Erika Mariatti e soprattutto Cathy Berberian⁹. Nei due ruoli fondamentali, prima voce maschile e prima femminile, i due collaboratori, Bussotti e Berberian, erano stati proposti da Sanguineti perché «fortemente impregnati [...] [e] caratterizzati da impegno musicale»¹⁰, le loro non erano voci «felicitemente, professionalmente standardizzate [...], ma [...] legate a una modalità di espressione musicale»¹¹.

Profondamente interessato al «trattamento della parola come strumento sonoro, musicale» e stimolato dalla prima collaborazione con Berio in cui «[aveva] visto convalidata in maniera straordinaria la possibilità di un impiego della voce al di là di tutte le dimensioni tradizionali della recitazione, attraverso il grido, il canto, il mugolamento, tutto il rumore vocale [...] che di solito il teatro [...] non offre»¹², Sanguineti aveva proseguito su questa linea di ricerca già nel 1964 con l'opera teatrale *Traumdeutung*¹³. In quest'ultima quattro attori, concepiti come un vero e proprio quartetto d'archi in scena davanti a un leggio, 'eseguono' ciascuno la propria onirica parte in un continuo incrocio e sovrapposizione di voci. Respinta «la fruizione orizzontale, sequenziale e integrale del testo»¹⁴, così come l'armonica musicalità della lingua, l'attenzione è posta sulla percezione della voce e dei suoni, puntando sul significante e innalzando il suono a senso. Il testo è, inoltre, accompagnato da una nota dell'autore che ci introduce al 'teatro di parola', il quale, svincolato dalle didascalie, riduce al minimo l'elemento visivo e non impiega risorse mimico-gestuali. L'unica evidenza che resta del corpo, allora, è proprio la voce, ovvero

⁷ ART, *Radiomania: la radio dei ricordi di Edoardo Sanguineti*, Radio 3, 18 gennaio 1996, conduttore E. Sanguineti, ora in *ivi*, pp. 388-389.

⁸ *Ibidem*.

⁹ «L'organico strumentale è fatto da pianoforte, organo, gong cinesi, campane, raganelle, triangolo, campanelli, clavicembalo, celesta, gonghi immersi e mossi in acqua, tam tam, gonghi vari e sonagli, ci sono appunto la voce maschile primo cantante che è Sylvano Bussotti, la seconda voce maschile è Rino Sudano, voce femminile come cantante e sospirante Cathy Berberian, e poi dicevo l'altra femminile e sospirante, anche nei titoli, è anche Elena Sedlack e poi la voce di bambino Daniela Sandrone e la voce di bambina Erika Mariatti, il tutto è stato registrato nell'inverno '68-'69, la regia è di Andrea Camilleri, ripresa ed elaborazione stereofonica realizzati dalla sezione di stereofonia del centro di produzioni di Torino», ART, *Radio Tre Suite*, Radio Tre, 8 dicembre 2000, conduttore: F. Fabbri.

¹⁰ ART, *Anteprima di esercizi di memoria. Un saltimbanco alla radio: le settanta lune di Edoardo Sanguineti*, Radio 3, 9 dicembre 2000, conduttore: A. Quattrocchi; ospiti intervistati: E. Sanguineti, S. Bussotti, ora in E. Sartirana, «*Quasi un autoritratto*», cit., pp. 427-434: 431.

¹¹ *Ibidem*.

¹² F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento. Conversazione con Edoardo Sanguineti* (1988), in *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, Genova, il melangolo, 2009, pp. 189-190; cfr. anche M. De Santis, *Luciano Berio e Edoardo Sanguineti. Momenti di un percorso amoroso*, in M. Gatto, L. Lenzi (a cura di), *L'esperienza della musica*, Maccrè, Quodlibet, 2017, pp. 167-177.

¹³ L'opera è stata rappresentata per la prima volta all'Akademie der Künste di Berlino per la televisione tedesca il 25 novembre 1964 dal Teatro dei Novissimi, un gruppo che voleva essere destinato all'avanguardia italiana, per la regia di Piero Panza, scene e costumi di Toti Scialoja; il testo verrà pubblicato la prima volta nel 1965 sulla rivista «Il Menabò».

¹⁴ L. Weber, *Usando gli utensili di utopia: traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Bologna, Gedit, 2004, p. 181.

lo strumento attraverso cui «il corpo nella sua dimensione di parola può comunicare»¹⁵. La centralità della parola, e quindi della voce, è portata alle estreme conseguenze nella dimensione radiofonica per cui nasce *Protocolli*, in virtù della cecità del *medium*¹⁶ che rende protagonista assoluta la vocalità, il gesto corporeo per eccellenza secondo Sanguineti.

Portando alle ultime conseguenze quanto sperimentato in *Traumdeutung*, la sovrapposizione delle diverse voci – questa volta un sestetto – spinge il testo verso un'esecuzione musicale che rompe con la pura tradizione attoriale per andare oltre la «percezione lineare di un testo drammatico». L'ascoltatore infatti non si trova a ricostruire una storia, ma «frammenti di vicende» dalla cui organizzazione può ricavare «con un'iniziativa soggettiva e un'interpretazione molto libera, una serie di fantasmi immaginativi dando come corpo, trattandosi di cosa radiofonica, a [quello] che non può vedere, ma può suscitare in lui molte immagini»¹⁷. Il sestetto di *Protocolli*, sovrapponendosi, organizza «un contrappunto fonico e tematico» che non va però disgiunto da una «reale preoccupazione scenica di fondo», definita

come il sogno di una drammaturgia senza dialogo e senza trama, in cui lo sviluppo dell'azione risulti regolato da un labirinto di motivi e di ritmi, articolati in un continuo giuoco di specchi vocali che contrastino e collaborino si elidano e si integrino. È ovvio che la parola in titolo, bilanciata tra l'accezione linguistica e quella clinica, tra l'enunciato che risulta da un'osservazione puntuale e la risposta psichica a uno stimolo organizzato, dice già quello che nessuna didascalia interviene a organizzare in margine, lasciando alla parola degli attori, e alla loro eventuale invenzione gestuale, un'estrema libertà e responsabilità nell'incarnazione, in una voce e in un corpo, il tessuto immaginativo e emozionale dell'opera.¹⁸

L'ascolto ideale di questo lavoro sarebbe dovuto avvenire in stereofonia, come ricorda Arrigo Quattrocchi durante la puntata del programma *Esercizi di memoria* di Radio Tre dedicata ai settant'anni del poeta che precede – per la prima volta dopo il 1969 – la messa in onda di *Protocolli*, in seguito al suo fortunato ritrovamento da parte di Vincenzo Ventura nella nastroregistroteca Rai di Torino; questo evento sonoro si svolge infatti «in maniera parallela, completamente parallela, sul canale destro e sul canale sinistro»¹⁹.

La regia di *Protocolli* è affidata ad Andrea Camilleri, regista che sarà coinvolto anche nelle celeberrime *Interviste impossibili* andate in onda per la prima volta fra il 1974 e il 1975. Il primo contatto radiofonico con Sanguineti, ricorda il regista, avvenne in occasione della commissione

¹⁵ ART, *Anteprima di esercizi di memoria*, cit., p. 431.

¹⁶ Cfr. G. Michelone, *Dalla radiofonia alla radiodrammaturgia*, «Comunicazioni sociali», XIX, 3, luglio-settembre 1997, pp. 573-598.

¹⁷ ART, *Anteprima di esercizi di memoria*, cit., p. 431.

¹⁸ ASW, Dattiloscritto di formato A5 con titolo 'Protocolli'.

¹⁹ ART, *Anteprima di esercizi di memoria*, cit., p. 431. Cfr. anche ART, *Radio Tre suite*, Radio Tre, 25 gennaio 2007, curatore: S. Roffi, intervistati: L. Pavolini, A. Arbasino ed E. Sanguineti: «ES: un radiodramma chiamiamolo così che però permetteva un gioco vocale straordinario, che si è poi conservato... per non so più quale mio compleanno si fece una notte, per fortuna si era conservato, e fu fatto riascoltare e c'era la voce di Cathy Berberian, di Bussotti, insomma erano testimonianze molto vive di ricerca a tutti i campi, dalla musica appunto, alla letteratura e a ogni specie di comunicazione».

del Terzo Programma al poeta genovese di una «sorta di panorama della poesia italiana contemporanea»²⁰, cui succederà appunto *Protocolli*, «l'esperienza fondamentale»²¹ a detta di Camilleri. Come opportunamente nota Clara Allasia, nel recente volume *«Giardini della zoologia verbale»*, il regista non distingue «la divulgazione dalla rappresentazione [...] di un testo»²², coerentemente con quanto sostiene Sanguineti in più occasioni riguardo l'ampia categoria della «comunicazione orale» che permea tutta la sua produzione; poiché mosso da una perpetua «pulsione di oralità» egli concepisce la scrittura come «qualcosa da eseguire»²³.

Alcuni materiali d'archivio del *Fondo Eredi Sanguineti* permettono di far risalire l'incontro fra Camilleri e il poeta genovese ad anni precedenti: dall'imponente mole di documenti epistolari che l'archivio conserva sono recentemente emerse alcune lettere della fine del 1960 e l'inizio del 1961 con il critico d'arte Eugenio Battisti e i musicisti Vittorio Gelmetti e Antonio De Blasio. Il 20 settembre 1960 Battisti si propone come intermediario per due «amici di Roma» che avevano recentemente musicato *Opus metricum* e che avevano potuto disporre di «superbe apparecchiature, anche migliori di quelle di Milano»²⁴. Prossimi a presentare il lavoro al pubblico, non osavano rivolgersi a Sanguineti, contattato invece dal Battisti che aveva provveduto a intercedere anche presso Anceschi così che la «prima presentazione pubblica della composizione»²⁵ potesse avere luogo al Verri di Milano e contemporaneamente a Roma alla galleria dell'Incontro, «data la rarità e l'importanza di queste manifestazioni»²⁶. Su invito dell'intermediario, quattro giorni dopo i due musicisti scrivono al poeta per chiedere l'autorizzazione al trattamento musicale del testo, in realtà ancora in fase di realizzazione, che «unitamente ad *Acte sans paroles* di Beckett»²⁷ sarebbe stato presentato in forma scenica. L'*Opus* sanguinetiano si era rivelato, secondo i due, «quanto mai idoneo ad essere immesso in una atmosfera acustica nuova quale solo la musica elettronica può realizzare»²⁸. A inizio ottobre, ricevuta l'auspicata autorizzazione di Sanguineti, Gelmetti e De Blasio propongono di discutere direttamente con l'autore le possibilità di trattamento musicale del testo e si riservano di inviargli «via via che saranno realizzate, parti del lavoro affinché [egli] possa esprimere il [suo]

²⁰ *In souplesse. Intervista sulle 'Interviste impossibili' a Andrea Camilleri*, in L. Pavolini (a cura di), *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da radio Rai (1974-1975)*, Roma, Donzelli, 2006, p. XXVIII.

²¹ *Ibidem*.

²² C. Allasia, *«Giardini della zoologia verbale» Percorsi intermediari negli scritti inediti o dispersi e nelle schede lessicografiche di Edoardo Sanguineti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2022, p. 276.

²³ ART, *Scrittori per un anno: ritratti, storie e percorsi. Edoardo Sanguineti*, Rai Uno, 2008, ora in E. Sartirana, *Quasi un autoritratto*, cit., pp. 285-295.

²⁴ ASW, Lettera dattiloscritta a Sanguineti di Eugenio Battisti, 20 settembre 1960.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ ASW, Lettera manoscritta a Sanguineti di Vittorio Gelmetti – è lui che scrive – e Antonio De Blasio, 24 settembre 1960, «il comune amico Battisti ha scherzosamente esagerato nel presentare come già musicato il suo *Opus Metricum*».

²⁸ *Ibidem*.

parere a riguardo»²⁹. La successiva lettera datata 31 ottobre 1960 riporta per la prima volta il nome di Andrea Camilleri che con De Blasio e Gelmetti – che scrive – si troverà a Milano a inizio novembre per un incontro a cui viene invitato anche Sanguineti: «sarebbe, oltre che utile per il lavoro da realizzare, estremamente piacevole conoscersi»³⁰; l'incontro verrà però rimandato alla settimana successiva proprio per un «imprevisto impegno del regista»³¹. Dopo un silenzio di due mesi – almeno d'archivio – da un'ultima lettera emerge che proprio quest'ultimo provò a intercedere, senza successo, presso l'editore Paolazzi per finanziare «il progettato spettacolo»³², tuttavia i tre avevano «comunque convenuto di realizzare egualmente le due composizioni elettroniche, certi che non [sarebbe mancata] l'occasione di presentarl[e] in forma teatrale, probabilmente all'inizio della stagione [successiva]»³³. De Blasio, in quell'occasione, comunica che il lavoro sperimentale per l'*Opus metricum* era praticamente terminato e che sarebbe passato al più presto alla fase di progettazione, imperniata sul trattamento delle sfaccettature della vocalità:

La composizione si fonderà esclusivamente nella elaborazione della voce umana, cantata o recitante: sia per ragioni di omogeneità, sia perché la voce, opportunamente trattata, dà luogo a timbri quanto mai vari, irreali, e altamente suggestivi. Il lavoro sarà compiuto interamente presso il laboratorio di elettroacustica dell'Istituto Superiore delle Telecomunicazioni, in Roma, ove di recente si è costituita una 'Lezione di fonologia musicale', il secondo studio del genere, in Italia, dotato largamente degli strumenti necessari.³⁴

Fra i carteggi emerge anche il modulo dattiloscritto di adesione all'Associazione per la musica elettronica³⁵, probabilmente allegato alla citata lettera di De Blasio; il documento dà notizia della sua istituzione e nel comitato, che reggerà l'associazione fino alla delibera del suo statuto da parte dell'Assemblea generale dei soci (entro il 31 dicembre 1962), si ritrovano Battisti, Camilleri, De Blasio, Gelmetti, accanto al regista Nicola Costarelli e al musicista Renato De Santis. L'associazione non pare poi aver lasciato traccia e non interessa qui seguirne la fantasmatica scia: tale excursus permette però di ampliare l'orizzonte del contesto sperimentale con cui entra in contatto Sanguineti in quei fervidi anni e colloca l'incontro con Camilleri in un panorama precedente e differente rispetto a quello radiofonico, con sperimentazioni che tuttavia anticipano l'attenzione alla vocalità che sarà condivisa dal poeta, non solo nei suoi lavori

²⁹ ASW, lettera manoscritta a Sanguineti di V. Gelmetti – è lui che scrive – e A. De Blasio, 7 ottobre 1960: «abbiamo ricevuto con piacere la tua lettera in cui ci autorizzi a elaborare musicalmente il tuo *Opus metricum*, e di ciò ti ringraziamo. [...] Nel frattempo ti inviamo a parte, un nastro con nostre precedenti composizioni».

³⁰ ASW, Lettera manoscritta a Sanguineti di V. Gelmetti, 31 ottobre 1960.

³¹ ASW, Lettera manoscritta a Sanguineti di V. Gelmetti, 1 novembre 1960.

³² ASW, Lettera manoscritta a Sanguineti di A. De Blasio su carta intestata Associazione per la musica Elettronica presso Casa musicale De Santis, 27 febbraio 1961.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ ASW, Dattiloscritto su carta intestata Associazione per la Musica Elettronica presso Casa Musicale De Santis: «L'Associazione ha lo scopo di organizzare audizioni di musica elettronica e di promuovere tutte le altre iniziative atte a diffondere la conoscenza della musica elettronica e dei problemi teorici, tecnici ed estetici ad essa connessi».

per la radio e per la scena. Inoltre, è necessario ricordare che solo a qualche anno precedente risale la nascita alla Rai di Milano dello Studio di Fonologia, centro di elaborazione elettroacustica³⁶, fondato da Berio e Bruno Maderna, grazie a cui «si registra in Italia una svolta nell'arte radiodrammatica e, al contempo, la nascita di una vera e propria arte acustica, o per usare un'espressione dello stesso Berio, di un "teatro degli orecchi"»³⁷. Rinforzati così gli stimoli al trattamento della vocalità dai due fronti e in particolare da quello «beriano»³⁸, il teatrale *Traumdentung* e il radiofonico *Protocolli*, degli anni '60, si collocano allora in un più vasto fronte di ricerca che coniuga – come sempre più sovente avverrà nella produzione sanguinetiana – teatro e musica, toccando anche l'arte specificatamente radiofonica.

L'invisibilità e la sottrazione della fisicità proprie della radio sono individuate da Sanguineti anche nella musica elettronica, il cui maggior tratto di novità è rappresentato proprio dal fatto che «per la prima volta la musica non è più una cosa da vedere, [...] la riproduzione meccanica [...] toglie alla fruizione musicale un elemento che si è sempre accompagnato alla fruizione, la fisicità»³⁹. Come testimonia il poeta stesso il nesso audio-visivo è profondamente radicato nella musica, a questo proposito egli cita gli studi in cui De Simone paventa l'impossibilità di comprendere la musica folklorica se si prescinde dalla gestualità dell'esecutore e l'impossibilità pronunciata da Stravinskij di «suonare uno strumento senza vederne il gesto»⁴⁰. La perdita del nesso audio-visivo è la novità del nostro tempo che si dirama anche grazie alla radio:

Certo con la radio, con il disco, con il nastro, nasce una fruizione della musica come oggetto che si ascolta soltanto e non si vede più, ora la musica elettronica è *naturaliter*. Io posso ascoltare per radio, per disco e per nastro una musica che è nata per essere guardata e mi accontento di una fruizione per così dire a occhi chiusi. La novità della musica elettronica sta precisamente nel fatto che non ho niente da vedere, perché è vero io posso anche vedere un tecnico che manipola determinati strumenti ma c'è una dissociazione radicale fra i suoi gesti veri e quello che in realtà ascolto. [...] considero l'uso filmico l'uso esemplare della musica elettronica perché come equilibrio tra immagine *ex machina* nella pellicola cinematografica e musica *ex machina* ottenuta attraverso gli strumenti, mi sembra che offrano il paradigma percettivo autenticamente modello [...]. Tant'è vero che quando ci troviamo di fronte, io li ho vissuti con Berio e con Globokar per esempio, [...] a esperienze di uso puro della musica elettronica o di uso misto in realtà il modello filmico tende necessariamente e giustamente a dominare e l'efficacia poniamo di un melodramma, per usare un

³⁶ Cfr. A.I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, EDT, 2004, in particolare *Sperimentazione musicale alla radio: il sincretismo dei generi*, pp. 28-35; *Ritratto di città: la nascita dello Studi di Fonologia della RAI di Milano e gli esordi di un genere*, pp. 185-207. Cfr. anche F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, Torino, Eri, 1981, pp. 104-105.

³⁷ A.I. De Benedictis, *Sperimentazione musicale alla radio: il sincretismo dei generi*, cit., pp. 30-31 e cfr. L. Berio, *A-Ronne*, in E. Restagno (a cura di), *Berio*, Torino, EDT, 1995, p. 99.

³⁸ È Sanguineti a registrare questo lemma nel corso della sua attività lessicografica: ASW, B1018 «beriano non registrato, dal compositore 'Luciano Berio'; M. Bortolotto, Mario Bortolotto risponde a proposito di "Fase Seconda" (1959), in Berio – d'Amico, *Nemici come prima*, p. 121: "Mi dispiace ancora che la recensione del mio libro sia stata occasione per offendere altri. Affatto beriana l'espressione 'basta un Evangelisti', una finezza da collega?".

³⁹ ART, *Dove va la musica elettronica?*, Radio Uno, 27 dicembre 1978, conduttori: F. Razzi e M. Zurletti, ospite intervistato: E. Sanguineti.

⁴⁰ *Ibidem*.

vocabolo arcaico, o di un balletto, sono tanto maggiori in rapporto all'uso della musica elettronica quanto più il modello filmico diventa significativo.⁴¹

Proprio nel 1960 Sanguineti avviava rapporti con i protagonisti dei due *coté* italiani di sperimentazione della musica elettronica, non solo come abbiamo visto quello romano, ma soprattutto quello milanese con uno dei suoi maggiori animatori: Berio. L'eco della definizione beriana dell'arte radiodrammatica, «teatro degli orecchi», risuona ancora molti anni dopo nell'epitaffio di derivazione shakespeariana «guarda con le tue orecchie»⁴² che Andrea Liberovici, un altro grande protagonista delle collaborazioni artistiche sanguinetiane, conia per descrivere i «frantumii»⁴³ delle sperimentazioni teatral-musicali nate dal connubio con Sanguineti. Occorre citare, a proposito, due liriche raccolte e pubblicate in *Varie ed eventuali*, in cui il poeta concentra le istanze della sinergia e dell'intesa con Liberovici che sfocerà nella fondazione della compagnia Teatro del Suono i cui lavori vengono ricalcati nei versi de *Il suono del teatro (variante)* (cioè: *rispondo per le rime a me medesimo*). L'esordio de *Il suono del teatro (primo getto)* decontestualizzato dai suoi riferimenti «rappeschi»⁴⁴ si risemantizza di un significato più ampio che abbraccia la produzione, non solo scenica, sanguinetiana: «è il segno, con il suono, che significa: | con il sogno (e l'immagine si smaga): [...] (ma con il suono): è scena che divaga | (e ci divide): (e ci inscena): ma il suono | è l'attore: che agisce: (e viene agito, | e si agita): (è agitato): [...]»⁴⁵. Incontriamo, appunto, stilizzati nella loro essenzialità e concatenazione gli elementi cardine di *Traumdeutung* e *Protocolli*, così come quelli di *Rap*, a riprova che ancora trent'anni dopo «il solo sole è il suono, che pontifica»⁴⁶.

Risulta ormai evidente l'impossibilità di circoscrivere l'elenco dei lavori radiofonici di Sanguineti ai soli radiodrammi. La fluidità della sua produzione, dietro cui si cela la costante pulsione dell'oralità, è fortemente aiutata anche dalle difficoltà nell'individuazione delle specificità dei generi radiofonici da parte della critica⁴⁷. Angela Ida De Benedictis, nella puntuale indagine *Radiodramma e arte radiofonica*, fornisce una possibile «discriminante iniziale» a partire

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Cfr. A. Liberovici, *Guarda con le tue orecchie*, in E. Sanguineti, *Macbeth Remix. Un travestimento da W. Shakespeare e F.M. Piave*, musiche e regia di A. Liberovici, trascrizioni a cura di V. Criscenti, M.D. Pesce, con saggi di V. Criscenti, M.D. Pesce, E. Risso, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2024, pp. 15-17: 16.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Il riferimento è ovviamente all'opera di teatro musicale di montaggio *Rap* del 1996 che inaugura la felice collaborazione con Andrea Liberovici, per cui si rimanda a C. Tavella, *Tra «materiali preesistenti» e «relativa libertà» dell'artista: esempi di «riuso dell'uso» nel Sanguineti in musica*, in C. Allasia, L. Resio, E. Risso, C. Tavella (a cura di), *Ritratto/i di Sanguineti 1930-2010/20*, «Sinestesia», 2021, numero speciale, pp. 367-384.

⁴⁵ E. Sanguineti, *Il suono del teatro (primo getto)*, inserita come «prefasonettizzazione» in G. Becheri (a cura di), *Officina Liberovici. Il suono diventa teatro*, Venezia, Marsilio, 2006, p. 11 e pubblicata in E. Sanguineti, *Varie ed Eventuali. Poesie 1995-2010*, Milano, Feltrinelli, 2010.

⁴⁶ E. Sanguineti, *Il suono del teatro (variante)* (cioè: *rispondo per le rime a me medesimo*), *ivi*, p. 13.

⁴⁷ Cfr. «Parafrasando l'Arnheim, diremmo che essa [la radio] non ha mai trovato la sua forma, poiché essa non ha forma e non può averne; diremmo che possiede, al contrario, una tale elasticità che le consente di assumere ogni forma che il tempo, le circostanze, le situazioni, le occasioni e, non ultima, la volontà degli uomini le suggeriscono o le impongono», F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, cit., p. 129.

dal «testo che informa l'evento, verbale per il radiodramma, musicale per l'opera»⁴⁸ che implica un rapporto di alternata subordinazione fra testo e musica, una *vexata quaestio* teorica da cui sembra difficile smarcarsi. Fin dalla messa in scena *Passaggio*, Sanguineti e Berio, sebbene in un contesto ancora teatrale, si liberano dalle maglie della categorizzazione e della subordinazione fra testo e musica, da cui il poeta genovese riuscirà a trovare salda via d'uscita in virtù della costante ibridazione delle categorie attraverso una parola che, se è testo, lo è solo per essere eseguita, una parola che è al contempo e prima di tutto rumore e musica. Sembra quindi calzante la definizione, che qui si sceglie di adottare, offerta da De Benedictis dei radiodrammi: «una forma di espressione acustica composta da parole, musica, canto, speciali effetti sonori, suoni naturali, rumori e silenzio. Tali elementi eterogenei possono essere utilizzati in una struttura lineare (per giustapposizione) o una struttura multi-layer (per sovrapposizione)»⁴⁹. Sotto questa definizione possono rientrare tanto le opere specificamente radiofoniche come *Protocolli* e *Laborintus II*, quanto la messa in musica di *Opus metricum* e la ricerca di *Traumdeutung*.

L'impossibile circoscrizione di queste opere all'esclusiva radiofonia, teatralità o messa in musica riverbera e consente il fluido passaggio da un *medium* all'altro. In effetti, il teatrale *Traumdeutung* viene messo in musica nel '67 non solo dal già citato Gelmetti⁵⁰, ma anche da un altro musicista con cui Sanguineti ha a lungo collaborato, Vinko Globokar, che ne fa una prima versione per quattro cori e poi una seconda negli anni '80 per un quartetto⁵¹. Della fine degli anni '60, poi, è anche la traduzione del testo in francese da parte del fedele traduttore d'oltralpe di Sanguineti, Jean Thibaudeau, proprio per una trasposizione radiofonica per il 3^{ème} Programme de la Radiodiffusion-Télévision Belge, presentato il 23 dicembre su France Culture dalla Communauté Radiophonique des Programmes de langue française⁵², seguita nel 1983 da un'ulteriore registrazione per Radio France di *Traumdeutung* nel trattamento di Globokar⁵³, a cui

⁴⁸ A.I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, cit., pp. 52-53.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Cfr. R. Mellace, *Sanguineti e i "suoi" musicisti. Una bussola per orientarsi*, in M. Berisso, E. Risso (a cura di), *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Genova, 12-14 maggio 2011), Firenze, Franco Cesati, 2012, pp. 291-310 ed E. Sanguineti, *Conversazioni musicali*, a cura di R. Iovino, Genova, il melangolo, 2011.

⁵¹ La versione musicata da Vinko Globokar è stata messa in scena nella primavera del 1969 a Zagabria. Sulla collaborazione con Globokar si rimanda agli studi di Chiara Tavella e in particolare al capitolo *Edoardo Sanguineti, Vinko Globokar e le «vocali [...] tradotte in note»* in C. Tavella, «Con un piede sulle note e l'altro sulle parole». *Sguardi incrociati tra letteratura e musica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, pp. 25-37.

⁵² ASW, Lettera dattiloscritta a Sanguineti di François Wahl, 23 gennaio 1967 (Parigi), su carta intestata Éditions du Seuil, a cui è allegata la presentazione dattiloscritta di Wahl di *Traumdeutung*: «[pour la décrire] Que j'aie dû employer à plusieurs reprises des métaphores musicales est significatif. C'est ici la première fois sans doute que la voix parlée, qu'un discours cohérent est soumis à un traitement, à une disposition structurale proprement musicale»; le traduzioni francesi di *Traumdeutung* e *Protocolli* sono state pubblicate in «Cahiers Renaud-Barrault», 55, 1966 e 77, 1971. In quegli anni si interessano a *Traumdeutung* anche altri artisti francesi legati all'ambiente di «Tel Quel», come testimoniano alcune lettere d'archivio, in particolare Gilbert Amy: «Vraiment, je suis tout à fait enthousiasmé par cette œuvre. [...] seriez-vous favorable à l'idée d'une réalisation musicale de *Traumdeutung*?», lettera dattiloscritta a Sanguineti di G. Amy, 26 dicembre 1966.

⁵³ ASW, Lettera a Sanguineti di Alain Tritai, 18 maggio 1982, su carta intestata France Culture, la registrazione è prevista per il 5 giugno 1983.

parteciperà lo stesso Sanguineti. Una lettera del trombonista illustra meglio l'operazione che prevede il suo intervento per un momento di riflessione e discussione a seguito del montaggio delle tre versioni dell'opera⁵⁴: quella per quattro attori di *Traumdeutung* registrata due anni prima a Radio France, la successiva per quattro cori registrata ad Amburgo nel 1976 e, infine, *Discours IV d'après Traumdeutung* che verrà registrato il 17 maggio di quello stesso anno. In quest'occasione francese, ma così avverrà anche in Italia e in altri paesi europei, il mezzo radiofonico si impone da un lato come luogo di nascita di sperimentazioni poi approdate in scena, dall'altro come spazio di trasposizione e fruizione di lavori precedentemente messi in scena, ma soprattutto come ulteriore campo di sperimentazione che permette di ibridare questi due *coté* in successivi montaggi che innestano su nuove registrazioni altre precedenti e intrecciano esperimenti radiofonici a sperimentazioni teatrali. Il transito dei testi sanguinetiani fra i diversi *medium* pare quasi naturale e le numerosissime simili occasioni sembrano confermarlo, in virtù di uno dei perni della ricerca di Sanguineti che attraversa la sua produzione, dalla poesia alla prosa, dal teatro alla traduzione, dalla musica alla radiofonia, quello appunto centrato sulla vocalità e sulla parola.

La volontà di categorizzazione da un lato e l'inevitabile fluidità dei generi dall'altro si rispecchiano anche nell'evoluzione del Premio Italia, istituito nel 1948 con una sola categoria di concorso, poi arricchito da altre due categorie, una musicale e una letteraria, e da una terza dedicata ai «documentari radiofonici». Fra le opere in concorso sono, infatti, sì presenti quelle «genuinamente radiofoniche» come *Laborintus II* di Berio e Sanguineti, vincitrice del premio Rai per le opere musicali nel 1966, ma non stupisce trovarvi altre addirittura estranee al contesto radiofonico come *Passaggio*, dei medesimi autori, in concorso proprio per le «produzioni stereofoniche» nel 1970⁵⁵.

Specularmente il montaggio o l'accostamento di tali lavori avviene anche sulla scena teatrale come testimoniano preziosi materiali d'archivio. L'occasione è la doppia rappresentazione dal titolo *Protocollen/Traumdeutung* per la regia di Liliana Alexandrescu sui testi sanguinetiani tradotti in olandese da Pieter De Meijer, presso il teatro universitario di Amsterdam nella stagione novembre-dicembre 1978⁵⁶. Si tratta di un ennesimo felice e inevitabile connubio di opere che si inseriscono nello stesso solco di sperimentazione. In realtà, sebbene la regista dichiara di aver seguito alcune indicazioni fornite dallo stesso Sanguineti⁵⁷, sembra aver mutato in particolare il trattamento della luce in *Traumdeutung* – che soffre secondo De Meijer di un'eccessiva e statica

⁵⁴ ASW, Lettera manoscritta a Sanguineti di V. Globokar, 27 aprile 1982.

⁵⁵ Cfr. A.I. De Benedictis, *Arte alla Radio-arte per la Radio: il caso Premio Italia*, in *Radiodramma e arte radiofonica*, cit., pp. 153-184.

⁵⁶ Il manifesto della rappresentazione e alcune foto di scena sono stati recentemente esposti nella mostra documentaria *Edoardo Sanguineti nella città «cruciverba»* curata dal Centro Studi Interuniversitario "Edoardo Sanguineti" e allestita presso l'Archivio di Stato di Torino-Sezioni riunite (12 dicembre 2023-30 maggio 2024). La mostra è stata corredata di una serie di eventi congressuali, i cui atti stanno per essere pubblicati in un numero speciale della rivista «Sinestesia».

⁵⁷ ASW, Lettera dattiloscritta a Sanguineti di Liliana Alexandrescu, 28 dicembre 1978, «Comme vous le verrez dans le Programme, j'ai suivi votre suggestion à propos de la musique de scène pour *Traumdeutung*».

illuminazione della scena e di una sottrazione del tema onirico – e ha collocato invece *Protocolli* in mezzo al pubblico⁵⁸, una soluzione, quest'ultima, dall'efficacia scenica così riuscita che De Meijer stesso consiglia al poeta di proporle la rappresentazione anche da una compagnia italiana⁵⁹.

Quanto abbiamo visto avvenire oltre i confini italiani, avviene seppur con una carica ridotta anche nel nostro contesto nazionale. Nello stesso anno della messa in onda della prima commissione radiofonica sanguinetiana, il 1969, la Radio Rai trasmetterà il 28 luglio con il titolo *Fedra. Radiodramma*, la traduzione sanguinetiana da Seneca nata per la regia di Luca Ronconi⁶⁰. Mentre l'anno precedente *Laborintus II* approdava al teatro Caio Melisso nell'ambito del Festival dei Due Mondi di Spoleto⁶¹, delle sue successive e numerose occasioni teatrali vale la pena ricordare almeno l'esecuzione alla Fenice di Venezia in cui il primogenito Federico Sanguineti sostituisce il padre nel ruolo di voce recitante. Giungerà ripetutamente all'esecuzione anche la seguente collaborazione con Berio del 1974 per la radio pubblica olandese Katholieke Radio Omroep in occasione del cinquantenario del manifesto del Surrealismo, *A-Ronne*, un documentario radiofonico per 5 attori su un poema di Sanguineti⁶².

Oltre alla comprovata duttilità delle opere sanguinetiane finora citate proposte sia in esecuzione radiofonica che scenica, ben oltre si spingerà Edoardo Sanguineti in *Storie Naturali* del 1971⁶³ trasportando sulla scena forse il più fondamentale dei tratti costitutivi della radio, la cecità. «In una tenebra di nero assoluto»⁶⁴ sarà infatti eseguita quest'opera, lasciando la parola-voce-rumore come unico tramite della comunicazione, in effetti è attraverso il solo *medium* verbale che lo spettatore immerso nel buio può cogliere l'accadimento e la presenza corporea.

⁵⁸ «Parce que *Traumdentung* a été jouée sur la scène; ensuite, pendant la pause, on changeait la disposition de la salle, et *Protocolli* se passait au milieu du public. Dès que j'aurai les photos, je vous enverrai quelques-unes, ainsi que l'affiche», *ibidem*.

⁵⁹ ASW, Lettera dattiloscritta a Sanguineti di Pieter De Meijer, 14 gennaio 1979, «ho preferito la messinscena di *Protocolli*, non destinati a un'operazione simile, a quella di *Traumdentung*. [...] In generale mi mancava nei due spettacoli il tono onirico. Ma mi ha colpito l'efficacia scenica di *Protocolli*: puoi tranquillamente suggerire a una compagnia italiana di metterli in scena». *Protocolli* non otterrà l'auspicata realizzazione teatrale in Italia, ma verrà messo in musica all'inizio degli anni '90 dal musicista Fausto Razzi, ribadendo ancora una volta le potenziali declinazioni di questo tipo di radiodramma.

⁶⁰ Nelle Teche Rai è così segnalata: *Fedra. Radiodramma*, canale non definito, 28 luglio 1969, 00:00:00:00-01:18:14:17, il sonorizzatore è Ugo Giannuzzi.

⁶¹ Alcuni articoli di rassegna stampa testimoniano che in questa occasione la regia doveva essere affidata ad Alberto Arbasino, tuttavia la collaborazione non si concretizzò: cfr. E. Valente, *Eseguite a Spoleto musiche di Pousseur, Petrassi e Berio*, «l'Unità», 12 luglio 1968; G. del Re, *Il lavoro di Berio*, «il Messaggero», 12 luglio 1968; R. de Sio, *Per evitare nuove grane Sanguineti ridimensionato*, «Corriere del giorno», 2 luglio 1968 (documenti conservati presso ASW).

⁶² Per citare un'esecuzione su tutte, *A-Ronne* venne eseguito dal gruppo vocale Allied Artists diretto da Berio nel 1983, nel corso della rassegna *Fonè, la voce e la traccia* svoltasi a Firenze dall'ottobre del 1982 al febbraio 1983. Gli atti della rassegna sono raccolti in S. Mecatti (a cura di), *Fonè, la voce e la traccia: conferenze, letture, spettacoli, concerti*, Firenze, La Casa Usher, 1985.

⁶³ Il testo era nato per un esperimento di simultaneità chiusa di Luca Ronconi per cui Sanguineti elabora «quattro storie indipendenti, non intrecciate, ma comunque intrecciabili», G. Sica, *Edoardo Sanguineti*, Milano, Il castoro, 1974, p. 85.

⁶⁴ F. Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento*, cit., p. 185.

L'invisibilità radiofonica, che all'inizio della storia della radiofonia veniva considerata un limite di quella sorta di «teatro mutilato»⁶⁵, ne diventa invece la forza costitutiva e potenziale tanto da essere ricercata anche sulla scena stessa.

Nel 1973 in *Apocalisse!!!* di Paolo Poli

lo spettatore si trova di fronte, del tutto impreparato, a un frammento cupo e inquietante di quelle «storie naturali» che Edoardo Sanguineti ha composto un paio d'anni fa per il teatro, e che nessuno ha avuto mai il coraggio o la possibilità di portare in scena, nemmeno quel Ronconi a cui, come «leçons de tenebres», erano dedicate.⁶⁶

Poli porta in scena solo «un brano della quarta “storia” [...] e s'intende, lo fa alla sua maniera», non al buio, ma «in piena luce e in parrucchino rosa, accanto a una Lucia con capelli verdi dando via libera a tutto il suo repertorio di bizzesse e mossette, lontane mille miglia dalla galattica e siderale angoscia immaginata da Sanguineti»⁶⁷.

Negli stessi anni i contatti con Poli si estendono anche al panorama radiofonico, egli infatti sarà attore e curatore di alcuni lavori in cui Sanguineti compare come traduttore per la radio, prove meno note se non sconosciute rispetto alle sue traduzioni per la scena. Il 9 dicembre 1972 Alessandro D'Amico, che qualche anno dopo sarebbe stato fra gli ideatori de *Le Interviste impossibili*, presenta su Radio Uno il radiodramma *Il teatro goliardico del XII secolo*: una selezionata antologia di testi che si limita «per ragioni di omogeneità [...] a testi comici, quasi tutti anonimi, ritrovati nell'area francese e appartenente al XII secolo»⁶⁸, provenienti da uno dei tre versanti del «panorama straricco offerto dalla letteratura drammatica europea nel Due, nel Tre e nel Quattrocento», quello universitario «ossia [...] quelle corporazioni di maestri e di studenti che sorsero nel XII e XIII secolo in varie città d'Europa»⁶⁹. Il parere sulla funzione e sul peso avuto dai drammi goliardici nella storia del teatro non è concorde, alcuni «negano ogni influsso in tal senso», poiché non vi è nessuna certezza che venissero rappresentati, «altri invece sono convinti che essi costituiscano la prova della vera e propria esistenza di un teatro goliardico e che questo teatro sia stato il preludio a una commedia umanistica e al teatro comico del rinascimento»⁷⁰,

⁶⁵ L'espressione è impiegata da G. Michelone per «l'operazione compiuta dalla radiofonia, nel senso che il teatro quindi ospite del mezzo radiofonico non corrisponde più a quello tradizionale, in quanto costretto ad assumere i requisiti della radiofonia (in primis cecità e invisibilità) smarrisce immancabilmente un elemento fondante o comunque significativo, come la parte dei codici visivi», in *Dalla radiofonia alla radiodrammaturgia*, cit., pp. 573-598. Riguardo il limite dell'invisibilità come amputazione o «teatro per ciechi» si rimanda a R. Sacchetti, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 49-50.

⁶⁶ ASW, articolo di G. Fink, «Il Mondo», 29 novembre 1973; Cfr. anche G. Sica, *Edoardo Sanguineti*, cit., p. 85: «La funzionalizzazione scenica del testo è ormai limitata alla forma dialogica delle storie e quindi, del tutto rimandata, eventualmente, alla funzione registica (non a caso) la rappresentazione che ne ha dato Paolo Poli recentemente al “Parioli” è riempita e mossa registicamente».

⁶⁷ ASW, articolo di G. Fink, «Il Mondo», 29 novembre 1973.

⁶⁸ ART, *Presentazione per... Storia del teatro da Eschilo a Beckett. Il teatro goliardico del XII secolo*, Radio Uno, 9 dicembre 1972, durata 08:42:52. La seconda parte della trasmissione mette in onda la *Rievocazione del teatro goliardico medievale, Plaudite et bibite ab bratimas*, durata 53:32:00.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

ma nel presentare questo lavoro D'Amico rassicura gli ascoltatori: «appartengano o no di diritto alla storia del teatro, questi testi tradotti liberamente, ma con perfetta aderenza allo spirito dell'originale da Edoardo Sanguineti, si ascoltano con gran piacere e si gustano assai più alla recita che non alla lettura»⁷¹. L'anno successivo altri testi tradotti da Sanguineti confluirono in *Les cabinets des fées. Nobili e popolani alla corte del re sole* trasmesso l'11 febbraio 1973 (durata 51:46:02) e *Les cabinets des fées. Modernisti e classicisti alla corte del re sole* messo in onda solo sette giorni dopo (durata 54:00:30), entrambi con le musiche di Cesare Brero, i testi dello stesso Brero e di Lucia Poli, la regia di Vilda Ciulo e numerosi interpreti fra cui anche Paolo Poli.

In questi lavori la partecipazione di Sanguineti si limita, più marginalmente, alla traduzione di testi. Radiodrammi nel senso più tradizionale del termine, in cui Sanguineti innerva «una riflessione sull'estrema duttilità della parola»⁷², saranno infine due ulteriori esperienze degli anni Settanta: le famose *Interviste impossibili* e il recentemente ritrovato episodio *La prima dell'Edipo Re* della serie *C'ero anche io. Radiocronache immaginarie dei nostri inviati speciali*⁷³.

Lasciando da parte *La prima dell'Edipo Re*, recentemente edito da Clara Allasia, volgiamo un ultimo sguardo alle note e fortunate *Interviste impossibili*, attraverso altri inediti materiali d'archivio che la Radio Rai offre. L'imponente operazione era stata messa in onda nei primi pomeriggi d'estate del 1974 e della primavera del 1975⁷⁴, anni in cui la più fruttuosa delle stagioni del radiodramma italiano stava volgendo al termine⁷⁵. A parteciparvi furono i maggiori esponenti della società letteraria, alcuni vi approdarono da pregresse e stimolanti esperienze dei cabaret letterari⁷⁶ come Alberto Arbasino, che pone «in relazione il clima culturale che

⁷¹ *Ibidem*. I testi tradotti sono così presentati da D'Amico: «la vendetta del marito cornificato, nella breve storiella del mercante, la beffa ai danni del marito nella novella dialogata intitolata Babbione, e in quella intitolata Lidia, un altro dramma, Alda dimostra invece l'inutilità delle precauzioni di un padre nel difendere la figlia dall'assalto maschile, mentre nella moglie di Cavicchiolo si affronta il tema dell'omosessualità. Infine, nelle *Elezioni* un testo però tardo scritto da uno studente tedesco che frequentava nel '400 l'università di Padova, si mette in scena direttamente un brano di vita goliardica, le elezioni che avvenivano appunto tra studenti per ottenere l'incarico di lettore», *ibidem*.

⁷² C. Allasia, «Giardini della zoologia verbale», cit., p. 280.

⁷³ A seguito del ritrovamento del dattiloscritto presso il Centro Studi e della registrazione alle Teche Rai grazie a una ricerca coordinata, il testo è stato recentemente edito in *ivi*, pp. 288-300.

⁷⁴ «Le trasmissioni progettate nel 1973 andarono in onda su Radio Due tra il primo luglio e il settembre 1974 [...]. L'inventore delle interviste impossibili è di sicuro riconducibile ad alcuni nomi del servizio prosa come Alessandro D'Amico, Adolfo Pitti, Adriano Magli o Roberta Carlotto, gli scrittori impegnati nella stesura dei testi furono di altissimo profilo [...], mai scrittori italiani così significativi si erano cimentati collettivamente nel teatro radiofonico e proprio in un'epoca in cui il teatro radiofonico, quello tradizionale, la prosa appariva in declino causa l'avvento dello sceneggiato e dell'originale televisivo», ART, *Dopo Teatro. Le interviste impossibili: dalla radio alla scena*, Radio Tre, 10 novembre 1992, conduttori: R. Zanetto e S. Ariotti.

⁷⁵ Cfr. F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, cit., pp. 105, 125; cfr. anche R. Sacchetti, *Scrittori alla radio*, cit., p. 16.

⁷⁶ Cfr. M. Fazio, *Cabaret, anticamera del teatro*, in R. Alonge, G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III: *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 899-919: 917-918. «A. Arbasino: [...] C'erano stati questi cabaret intellettuali soprattutto al teatro della Comit e a Milano al teatro Georgia [...] dove appunto, non solo queste interviste, ma anche le canzoni di Laura Betti o appunto queste serate con Cobelli, Adriana Asti erano più o meno sullo stesso tono [...]. S. Roffi: [...] Non senti allora questa esperienza

scorre nelle interviste impossibili con queste iniziative un po' marginali un po' anche di élite dei cabaret letterari, delle canzoni d'autore per Laura Betti, ecco questo è una parte dell'aria che circolava dentro l'avventura delle interviste»⁷⁷. Altri, come Sanguineti invece, avevano sfruttato l'occasione come stabile continuazione di precedenti sperimentazioni: «un'altra anima che circolava [...] era invece l'area [...] che ruotava intorno non solo all'esperienza del Gruppo 63, ma [...] [alla] ricerca della sperimentazione letteraria»⁷⁸.

Fra i personaggi storici convocati per immaginari colloqui dagli scrittori, che prestarono quasi senza eccezione la voce agli intervistatori⁷⁹, Sanguineti scelse Socrate, Francesca da Rimini, Vincenzo Monti e Sigmund Freud. La regia delle interviste sanguinetiane era ancora una volta di Camilleri:

Credo che chi gestiva la cosa fosse Camilleri, che si occupava anche proprio della regia concreta di queste trasmissioni e ricordo questa esperienza come un'esperienza molto felice perché c'era un sentimento davvero di inventare intanto una sorta di genere radiofonico, per non dire addirittura in fondo di genere letterario. Inoltre, il coinvolgimento per cui credo che abbia fatto eccezione Calvino che non voleva usare la propria voce, ma in tutti i casi l'autore appariva proprio come l'intervistatore in una situazione impossibile poiché intervistava un defunto, ma era liberissima la scelta, salvo naturalmente che per avventura due persone diverse scegliessero lo stesso personaggio, ma la storia è ricca di personaggi storici defunti e allora si era liberi di scegliere nell'ambito di quelli disponibili, per fortuna i quattro che io avevo scelto non erano contesi da nessuno.⁸⁰

L'intervista in cui si può più facilmente apprezzare la regia di Camilleri è sicuramente quella a Francesca da Rimini, interpretata da Laura Betti, di cui il regista «ha individuato con precisione i suoni d'ambiente di questa paradossale conversazione» immaginata come una telefonata da una cabina dall'oltretomba disturbata da tormentosi rumori infernali:

E c'era poi anche un gioco ambientale, io ricordo si immaginava che telefonassi a una cabina nell'oltretomba e la comunicazione fosse perturbata perché essendo la sventurata peccatrice in un luogo dove c'è la bufera infernale che mai non resta e gli spiriti erano trascinati violentemente, era possibile giocare sui 'pronto', 'non si sente niente', 'ma che rumore', 'ma che tempesta' eccetera eccetera. E questo permetteva al di là dell'incontro vocale anche degli effetti sonori molto arguti e felicemente integrativi.⁸¹

strettamente radiofonica come qualche cosa di estraneo, diverso rispetto alla sua. AA: No, perché derivava veramente da queste esperienze di cabaret, perché quando appunto per esempio con parecchi di questi autori, anche i più anziani come Moravia e Soldati [...] scrivevamo le canzoni per Laura Betti c'erano le stesse necessità di essere comunicativi [...] e su questo Laura era severissima, [...] cioè veramente era come un compositore che dice al librettista: no il dominus sono io», ART, *Radio Tre Suite*, 25 gennaio 2007, cit.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ «RF: [...] una delle prescrizioni era proprio data dal fatto che gli autori erano in qualche modo obbligati, poi non tutti si sono adeguati, Calvino per esempio no, almeno nella prima occasione, a essere loro stessi gli intervistatori con la loro voce. LP: [...] A questo anche Sciascia si rifiutò... tant'è vero che l'intervista impossibile di Sciascia è rimasta poi non realizzata, proprio per la sua non disponibilità, ed è stata fatta nel '98 con Andrea Camilleri», *ibidem*.

⁸⁰ ART, *Radio Tre Suite*, 25 gennaio 2007, cit.

⁸¹ *Ibidem*.

Nelle interviste a Freud e in particolare a Socrate, invece, emerge vivido quel carattere di inversione e rovesciamento proprio di tutte le interviste. Nella prima Sanguineti muta velocemente le sue spoglie di intervistatore per approdare sullo scomodo lettino e diventare il protagonista di una seduta psicanalitica.

Sigmund Freud: Sarà bene che io le dica immediatamente che le domande, se di domande si tratta, sarò io a porle e non lei. Capirà bene che è il mio mestiere. Ma perché se ne sta lì in piedi titubante e perplesso? Si metta comodo qui suvvia sopra questo lettino bello disteso come se dovesse farci una sua bella dormita, giù. Adesso si concentri, chiuda gli occhi, si rilassi, ecco così. Parli pure se ne ha voglia, ma si lasci andare. Io mi metto qui, fuori tiro e se permette prenderò soltanto qualche appunto di tempo in tempo.⁸²

Gli effetti sonori che accompagnano l'intervista scaturiscono proprio dallo scribacchiare dello psicanalista sul foglio, atto trasposto anche nella verbalizzazione di quanto sta appuntando con una modulazione della voce più bassa e sommessa, accompagnata dall'enunciazione costante della punteggiatura che inframmezza la scrittura. Un ulteriore *escamotage* ideato da Sanguineti, con cui Freud conduce tutta la seduta, permette la fantasmatica presenza di un terzo personaggio, che il fruitore, avvantaggiato dalla cecità del *medium* radiofonico, non può fare a meno di immaginarsi. Lo psicanalista, infatti, propone al «tutto emozionato e sconturbato» Sanguineti: «io parlerò di lei come di una terza persona di cui noi andiamo idealmente discorrendo così fra di noi per amore di pettegolezzo per il piacere di chiacchierare, per esempio diremo il signor Z, va bene le piace?». L'intervista rovesciata in una vera e propria seduta psicanalitica si chiude, infine, sulle note dell'edipico «grido sommesso, un po' strozzato, quasi livido, diafono»: «Papà, papà, papà, papà»⁸³.

Il rovesciamento dei ruoli è poi portato fino alla negazione degli stessi nell'intervista a Socrate, in cui Sanguineti «è particolarmente impegnato in un'opera di demolizione dell'idea di chi cerca che cosa, di chi ha il diritto di sapere e, quindi, il problema di chi fa le domande. Con

⁸² *Le interviste impossibili. Edoardo Sanguineti incontra Sigmund Freud*, <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/04/Le-interviste-impossibili---Edoardo-Sanguineti-incontra-Sigmund-Freud--cbd31183-a4b2-46ad-b6dc-c76c19abf43c.html> (ultima consultazione: 13 ottobre 2024), ora leggibile in L. Pavolini (a cura di), *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, cit.

⁸³ *Ibidem*. Sanguineti, molti anni dopo, torna su questo epilogo: «Potrei ripartire in qualche modo da lì perché ho ancora l'impressione che il problema centrale resti nella coscienza culturale [...] il problema edipico. Posso dire una cosa a riguardo, mi ha sempre abbastanza impressionato la frequenza con cui in studi di psicanalisti, ma anche di psichiatri e di psicologi genericamente, compare il ritratto di Freud come una sorta di appunto sacra imago e che sia questa specie di super ego che ha condizionato mi pare profondissimamente [...] lo sviluppo psicanalitico e ha suscitato grandi resistenze. Forse a Freud chiederei un'analisi di queste resistenze, di questa trasformazione superegoica dei suoi testi e in generale della sua figura e come si può cercare di procedere oltre evitando appunto il doppio scoglio di una prostrazione adorante o di una rivolta che a mio parere rimane immotivata nel senso che Freud è comunque una delle garanzie della nostra possibilità di raggiungere un qualche grado di coscienza», ART, *Appunti di volo*, Radio Tre, 17 febbraio 1996, intervistatore: C. Bologna.

Socrate [...] si domandano in continuazione chi può fare le domande se è un intervistatore, insomma è un cane che si morde la coda»⁸⁴.

Edoardo Sanguineti: [...] Ce la facciamo dunque questa intervista o non ce la facciamo?
 Socrate: Ce la facciamo sì, carissimo, l'intervista... ma tu chi sei però? Sei un intervistatore?
 ES: Ecco, intervistatore veramente, propriamente no.
 S: Che peccato ragazzo, come puoi tu infatti farmi un'intervista se non sei un intervistatore?
 ES: Tu ritieni o Socrate che occorra proprio essere un intervistatore per fare un'intervista?
 S: Ma come? Non sono forse i vasai quelli che fanno i vasi e gli indovini non sono quelli, mio caro, quelli che fanno le indovinzioni e gli indovinamenti? Così amico mio non diremo noi che un'intervista me la dovrà fare un intervistatore o ci sono altri che fanno le interviste oltre gli intervistatori?
 ES: In verità, sono gli intervistatori quelli che fanno le interviste.
 S: Hai mai fatto interviste tu?
 ES: Mai, o Socrate.
 S: Ahimè, lo vedi bene anche tu che non sei niente un intervistatore, ma vediamo un po' insieme noi due se possiamo metterla in un altro modo la cosa. Abbiamo detto io credo, che sono i vasai quelli che fanno i vasi e quelli che fanno gli indovini quelli indovinano, è così o hai già mutato opinione?
 ES: È così assolutamente, o Socrate.
 S: Dunque che diremo noi ancora? Diremo che il vasaio fa i vasi in quanto è vasaio o che è vasaio in quanto fa i vasi?⁸⁵

Dopo una lunga disquisizione in cui per parafrasare – e per rimanere sulla linea dei rovesciamenti – alla fine è proprio l'abito che fa il monaco' o meglio «la divisa fa il colonnello», Socrate conclude che «l'intervistatore [...] è l'intervista che lo fa e ci eravamo dunque sbagliati noi due prima pensando che fosse l'intervistatore a fare l'intervista perché è vero tutto il contrario invece»⁸⁶.

Ancora un rovesciamento, questa volta dello stesso format radiofonico, in occasione della pubblicazione di *Scribilli* per i tipi Feltrinelli, quando Sanguineti propone sulle pagine de «il Lavoro», il 25 ottobre 1985 uno scribillo in forma di autointervista intitolato *Un'intervista possibile* che metaletterariamente, o giornalisticamente, riflette sul genere in questione.

Inaspettatamente dalla radio al quotidiano, ma ovviamente anche dalla radio alla scena, le fortunate interviste approdano a teatro nel 1992, in un allestimento da parte del Gruppo della Rocca⁸⁷. L'operazione si nutre del collage dei testi radiofonici originari e di alcuni testi originali

⁸⁴ ART, *Radio Tre Suite*, 25 gennaio 2007, cit.

⁸⁵ *Le interviste impossibili. Edoardo Sanguineti incontra Socrate*, <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/04/Le-interviste-impossibili--Edoardo-Sanguineti-incontra-Socrate-b669aabbf-3b9a-4ac2-9ec4-c9b69db77e5e.html> (ultima consultazione: 13 ottobre 2024), ora in L. Pavolini (a cura di), *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, cit.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ «Gli interpreti sono Fiorenza Brogi, Bob Marchese, Mario Mariani, Oliviero Corbetta, le scene di Piero Guicciardini, la regia dello stesso Corbetta. Lo spettacolo *Le interviste impossibili* trae origine non già da un testo drammatico, di drammaturgia teatrale, ma proprio da quella particolarissima forma di scrittura per la radio, da quelle popolari interviste radiofoniche. Uno dei più originali divertissement culturali degli ultimi vent'anni si trasferisce così dai microfoni al palcoscenico», ART, *Dopo Teatro. Le interviste impossibili*, 10 novembre 1992, cit.

composti per l'occasione da Michele Ghislieri che ricalcano il modello di metà anni '70. La trasmissione *Dopo teatro*, che ne dà notizia, offre un'intervista a Oliviero Corbetta realizzata nel corso delle manifestazioni proposte dal Centro Studi del Teatro Stabile di Torino che propone alternatamente estratti delle interviste originarie e registrazioni dell'allestimento. Di quest'ultimo si apprezza in particolare un nuovo incontro impossibile condotto da Fiorenza Brogi, metà giornalista metà cicisbeo della storia, a colloquio con Dio (interpretato da Mario Mariano). I ruoli sembrano però quasi invertirsi: è infatti Dio che, forse privato del suo carattere onnisciente, rincorre notizie sul mondo e i suoi personaggi e finisce così per porre molte più domande dell'intervistatrice.

Dio: Senti, il mondo? Come va il mondo?

Intervistatrice: Gira.

D: E la Chiesa, e la Chiesa? Gira?

I: Ma il peggio lo abbiamo passato sai Torquemada, lo Ior, sai Marcinkus?

D: E di Marx? Che mi dici di Marx?

I: Un filosofo, forse è improprio chiamarlo filosofo, le sue idee hanno... avevano conquistato mezzo mondo.

D: Sii più precisa, che dice?

I: Ehhh, dio mio... niente più proprietà privata (D: Dice bene) le fabbriche sono di chi le lavora (D: Dice molto bene) gli uomini sono tutti uguali (D: Dice benissimo) Dio non esiste (D: Ma che caavolo dice? Le aveva azzeccate tutte) Ma non preoccuparti adesso tutti lo stanno abbandonando, sai anche i paesi dell'est sono tornati indietro molto indietro e sai a chi?

D: Adamo?

I: Sì, Adamo Smith (D: Chi?) sì, Adamo Smith.

D: Boh non mi ricordavo di averlo chiamato così, senti a proposito e Isacco, come sta Isacco?

I: Isacco chi?

D: Massì Isacco il grande Isacco.

I: Ahh Isacco Newton.

D: Ohhh Adamo Smith, Isacco Newton ma cos'è questa mania di inglesizzare tutto? Isacco il figlio di Abramo.

I: Ma quello è morto.

D: Nooo. E così Rebecca è rimasta vedova?

I: È morta anche lei e i figli dei figli e i figli dei figli (D: Uh la peppa, una moria) Ma no sono morti millenni fa.

D: Ah senti, tanto per capire, dopo la Rivoluzione francese?

I: Ma no prima.

D: Ah, eh sì e senti, tanto per capirci meglio dimmi un fatto saliente avvenuto prima di Isacco.

I: Ehhh il diluvio universale.⁸⁸

In questa panoramica di lavori radiofonici sanguinetiani, concentrata soprattutto nei fervidi anni '60 e nei vivaci anni '70 e che inevitabilmente sconfinava in un costante dialogo con il teatro, la musica e la letteratura, gli ultimi decenni appaiono certamente più scarni. Un ultimo scorcio sul finire del Novecento è concesso dai materiali del Centro Studi che conservano un telefax della Radio Programmi Fiction Rai del luglio 1995, che invita «autori di teatro e [...] narratori

⁸⁸ *Ibidem*.

[...] a scrivere un dramma radiofonico originale in cinque episodi consecuenti l'uno all'altro»⁸⁹. La durata degli episodi, su Radio Tre, ricorda quella de *Le interviste impossibili*: «uno spazio giornaliero di 15' (dal lunedì al venerdì ore 13.30-13.45)». Nel complesso si trattava di un'ora di programmazione «dedicata all'ingegnosità e al gusto di quegli scrittori che si sentiranno incuriositi e stimolati dalle possibilità espressive che il mezzo radiofonico può offrire»⁹⁰. Le indicazioni si addentrano in maggiori dettagli, chiedendo di tenere conto del «numero dei personaggi in ogni episodio (possiamo precisare che 13' corrispondono a sei cartelle di trenta righe circa di dialogo)»⁹¹. L'appunto manoscritto di Sanguineti che svetta sulla busta riguarda proprio questa raccomandazione: «5 puntate di 13 minuti» e lascia presumere – secondo la prassi sanguinetiana di accompagnare la corrispondenza importante con appunti manoscritti di riferimento⁹² – la volontà del poeta di partecipare a questa nuova occasione di sperimentazione offerta dal *medium* radiofonico. Tale volontà non sembra però aver lasciato traccia di una sua effettiva partecipazione al progetto. Presumibilmente anche questa frequentazione radiofonica avrebbe ancora una volta rispecchiato la prerogativa che genera la sua produzione letteraria, ovvero quella pulsione di oralità che si trova stilizzata nella sua essenzialità, ma non per questo semplicità, nei lavori specificatamente radiofonici.

⁸⁹ ASW, Telefax a Sanguineti da A. Mavaracchio su carta intestata Rai-Radio Programmi Fiction, 24 luglio 1995.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Il caso è davvero diffusissimo nella corrispondenza all'altezza di tutti i decenni (dagli anni '40 al primo decennio del XXI secolo).

Orengo in radio. I ‘libri degli altri’ raccontati in vent’anni di carriera

Luca Vincenzo Calcagno
(Università degli studi di Torino)

Publicato: 21 ottobre 2024

Abstract – Nico Orengo hasn’t been only a novelist and a poet, but also a book reviewer for «La Stampa» and its book insert «Tuttolibri». This paper aims to demonstrate how Orengo has managed with “books of others” not only in the newspapers but also through his interviews for Rai radio programs, in which he has dealt with classics, bestsellers, and publishing for three decades. Moreover, this article attempts to map Orengo’s activity as a writer for Rai during the Seventies, a period of his life still little studied.

Keywords – Einaudi; literature; publishing; Rai.

Abstract – Nico Orengo non è stato soltanto un romanziere e un poeta, ma anche un recensore di libri per «La Stampa» e l’inserto «Tuttolibri». Questo articolo vuole dimostrare come Orengo si sia dedicato ai “libri degli altri” non solo sui giornali, ma anche attraverso le sue interviste per i programmi radiofonici della Rai, in cui si è occupato di classici, bestseller ed editoria per tre decenni. Inoltre, l’articolo cerca di tracciare una mappa dell’attività di Orengo come scrittore per la Rai negli anni Settanta, un periodo della sua vita ancora poco studiato.

Parole chiave – Einaudi; letteratura; editoria; Rai.

Calcagno, Luca Vincenzo, *Orengo in radio. I ‘libri degli altri’ raccontati in vent’anni di carriera*, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 70-82.

lucavincenzo.calcagno@unito.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20442>

finzioni.unibo.it

In un bilancio della sua attività di scrittore, Italo Calvino rivelava: «nei momenti liberi scrivevo tanta di quella roba da cui poi venivano fuori dei libri, ma il massimo del tempo della mia vita l'ho dedicato ai libri degli altri, non ai miei»¹. Per molti versi è possibile sostenere lo stesso a proposito di Nico Orengo (1944-2009)², narratore in prosa e in poesia degli uomini, degli usi e del paesaggio dell'estremo Ponente ligure, ritratto, per esempio, nel romanzo *La curva del Latte* o nella raccolta di versi *Cartoline di mare: vecchie e nuove*. Al pari dell'autore di *Marcovaldo*, Orengo ha mosso i primi passi nella società letteraria lavorando, a partire dal '64³, come ufficio stampa per la casa editrice Einaudi e occasionalmente come una sorta di 'cacciatore di libri' di nuovi talenti. Suo è il merito, per esempio, di aver portato sulle scrivanie di Giulio Einaudi, prima, e di Calvino, poi, il manoscritto della prima opera del conterraneo Francesco Biamonti, *L'Angelo di Avrigue*⁴, come testimonia una lettera dello stesso redattore⁵. Alla fine degli anni Settanta Orengo lascia l'Einaudi⁶ per concentrarsi sull'attività di giornalista sulle pagine culturali de «La Stampa», del cui inserto librario, «Tuttolibri», sarà responsabile dal 1989 fino al 2007⁷.

Non sono soltanto l'impiego all'Einaudi e l'attività quasi trentennale di recensore per il quotidiano subalpino a restituire il profilo⁸ di un intellettuale votato al racconto dei 'libri degli altri', ma anche gli interventi radiofonici sui canali della Rai. Nei contributi di cui mi occupo in queste pagine – una selezione di casi esemplari scelti in un arco temporale che va dalla metà degli anni Settanta ai primi Duemila – Orengo discute di titoli per lui significativi, come *Le avventure di Robinson Crusoe*, ma anche degli scrittori del momento, come Enrico Brizzi e il suo *Jack Frusciante*

¹ M. D'Eramo, *Intervista a Italo Calvino*, «Mondoperaio», XXXII, 6, giugno 1979, pp. 133-138: 133.

² Nel 2017 la famiglia, che qui ringrazio, ha concesso il fondo archivistico-librario di Nico Orengo in comodato d'uso al Centro Studi Interuniversitario "Guido Gozzano-Cesare Pavese" di Torino. Attualmente in fase di riordino, consta di circa 5 mila carte e 9 mila libri.

³ «Che io sappia, Nico, entrato ventenne in casa editrice nel 1964, è stato l'unico pupillo che abbia saputo trasformare questo rapporto privilegiato iniziale [con Giulio Einaudi] in una vicinanza e in un'amicizia durata tutta la vita», M. Bersani, *Nico e Giulio*, in A. Cane, F. Improta (a cura di), *Nico Orengo: poeta della pagina e della vita*, Saluzzo, Fusta, 2019, pp. 50-51: 50.

⁴ Lo si legge in un articolo in ricordo di Biamonti su «La Stampa»: cfr. N. Orengo, *La cura per una mimosa fece scoprire Biamonti*, «La Stampa», 10 luglio 2003, p. 12.

⁵ «Caro signor Biamonti, Nico Orengo mi ha dato il manoscritto del Suo romanzo *L'angelo di Avrigue*. L'ho letto con molto interesse, contento di trovare una personalità di scrittore nuova e inattesa», I. Calvino, lettera a Francesco Biamonti del 21 ottobre 1981, in *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Milano, Mondadori, 2000, p. 1456.

⁶ «Nel 1978 Orengo ha lasciato la casa editrice perché, come altri caporedattori, era in disaccordo con la politica editoriale», F. Lorenzi, «Un paesaggio del sentimento»: *Nico Orengo, narratore e poeta di Liguria*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 15-16.

⁷ V.A. D'Agostino, *Raccontare cultura: l'avventura intellettuale di «Tuttolibri» (1975-2011)*, Roma, Donzelli, 2011, pp. 98, 145.

⁸ Come spiega Jérôme Meizoz la costruzione di una postura d'autore, ovvero l'immagine di sé che uno scrittore intende offrire al pubblico dei lettori, è un «processus interactifs» che si realizza «à la fois dans le texte et hors de lui», anche attraverso l'epitesto, tra cui le «entretiens avec l'auteur», J. Meizoz, *La fabrique des singularités*, Genève, Slatkine, 2011, p. 83.

è uscito dal gruppo; e parimenti si esprime sul mondo dell'editoria, sulle pubblicazioni per bambini e per giovani adulti, e sui fenomeni che vi si collegano, ad esempio l'acquisizione di Einaudi da parte della Mondadori, dimostrando un'acuta sensibilità critica e una solida conoscenza del mercato del libro.

Tuttavia, prima ancora che in qualità di ospite illustre, ruolo che ricoprirà con l'irrobustirsi del suo profilo artistico e professionale, Orengo lavora in Rai come autore di testi e sceneggiatore. Quello della sua prima esperienza tra radio e TV, in un periodo che abbraccia all'incirca tutti gli anni Settanta⁹, è un aspetto poco noto e sinora poco studiato della biografia, ma che è bene per lo meno mappare rapidamente, dal momento che presenta *in nuce* quegli interessi, come la letteratura per l'infanzia, che lo accompagneranno per tutta la vita. La sua produzione letteraria in questo ambito, infatti, si affianca a quella maggiore, a partire dalla raccolta di filastrocche del '72 *A-ulì-ulè* per arrivare a *Spiaggia, sdraio e solleone* del 2000¹⁰.

I programmi cui Orengo ha contribuito si possono identificare innanzitutto a partire dalle colonne del «Radiocorriere» e ancora dal prezioso patrimonio custodito presso le Teche Rai di Torino¹¹: per quanto riguarda le interviste si tratta di materiale prodotto per il secondo e il terzo canale, l'uno orientato verso l'intrattenimento e l'altro verso la cultura¹². La sua prima collaborazione con la Radiotelevisione Italiana risale alla fine degli anni Sessanta: si tratta della fiaba originale *La strega in jet*¹³, scritta appositamente per lo spettacolo televisivo *Centostorie* dedicato al pubblico dei più piccoli. La prima testimonianza radiofonica è del '72 con un altro prodotto rivolto ai giovanissimi, *Il cavallo del bambino va pianino va pianino*¹⁴, in 16 puntate, con filastrocche, racconti fiabeschi e musica. È indirizzato a una identica platea anche lo sceneggiato originale per ragazzi in 13 episodi *Cronache di due regni bizzarri con danni, beffe e inganni*, che il «Radiocorriere» indica come «romanzo di Nico Orengo [con] musiche di Romano Farinati [e] regia di Massimo Scaglione»¹⁵. Lo stesso regista cura i radiodrammi *I viaggi e le avventure di Marco Polo*¹⁶ in 13

⁹ Decennio in cui l'apporto di intellettuali e scrittori al mondo della radio va normalizzandosi, dopo il periodo 'pionieristico' del dopoguerra: «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*, sarà del tutto naturale coinvolgere mezza società letteraria: da Leonardo Sciascia a Edoardo Sanguineti, da Raffaele La Capria a Italo Calvino...», R. Sacchetti, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018, p. 16.

¹⁰ Per una panoramica delle opere di Orengo rivolte a un pubblico di giovanissimi v., F. Lorenzi, *Nico Orengo: Placere et docere a filastrocca*, «Italies», 22, 2018, pp. 217-240, Doi: <https://doi.org/10.4000/italies.6429> (ultima consultazione: 12 luglio 2024).

¹¹ Il materiale audiovisivo che ho riportato in questo articolo può essere consultato accedendo al catalogo informatico Rai presso le bibliomediateche "Dino Villani" a Torino, "Paolo Giuntella" e Comunicazioni di massa a Roma.

¹² Cfr., R. Sacchetti, N. Turi, *Storie da ascoltare nell'Italia del boom. Il radiodramma da Primo Levi a Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2023, p. 9.

¹³ Programmazione del primo canale televisivo, «Radiocorriere», 52, 1967, p. 50.

¹⁴ Programmazione del primo canale radiofonico, «Radiocorriere», 52, 1972, p. 42.

¹⁵ *Radio nazionale*, «Radiocorriere», 2, 1974, p. 52.

¹⁶ [programmazione di] *Radio 2*, «Radiocorriere», 49, 1976, p. 79.

appuntamenti e *Juliette, un amore impossibile*¹⁷ dall'omonimo romanzo di Edoardo Calandra, in 10, al cui riadattamento collabora anche Guido Davico Bonino. Nel '76 Orenco scrive un altro originale per la radio, *Il pipistrello*, in 10 puntate per la regia di Gianni Casalino¹⁸, e cura, insieme a Stefano Reggiani, il ciclo di episodi della trasmissione *Una regione alla volta* sul Piemonte¹⁹. Sul finire degli anni Settanta, Orenco si dedica nuovamente all'infanzia con le riscritture di fiabe piemontesi per *Cammina cammina...viaggio attraverso le fiabe popolari italiane*, con Ernesto Cortese come direttore artistico²⁰, e l'anno successivo con *Shérézade: viaggio insolito nel mondo della fiaba*, regista Renato Zanetto²¹. Nel suo curriculum compaiono inoltre rassegne musicali come *A distanza di anni*, un «vagabondaggio della musica leggera di ieri e di oggi con Nunzio Filogamo e Gloria Maggioni su testi di Stefano Reggiani e Nico Orenco»²², *Pranzo alle otto* con «musiche e canzoni soprattutto di ieri»²³ e *Paris soir* «alla ricerca di luoghi, musiche e personaggi di una città perduta e ritrovata. Testi di Stefano Reggiani e Nico Orenco»²⁴. Nell'opera orenghiana si può notare un'attenzione verso la canzone, soprattutto pop, come nell'ultimo libro, pubblicato prima dell'improvvisa scomparsa, *Islabonita*, il cui titolo riprende quello di un brano *leit-motiv* dalla narrazione; o ne *La curva del Latte*, in cui uno dei personaggi sta componendo il testo della celebre *Nel blu dipinto di blu*. Lungo gli anni Ottanta il contributo di Orenco alla produzione dei palinsesti Rai si interrompe, per riprendere con *Le famose coppie* da lui curato nel '90²⁵ e nel '95 con la partecipazione al «“progetto” teatrale» del programma *Aspettando il caffè* con il testo *Ping-pong*²⁶. Quella qui presa in esame è una parte dell'ampia produzione di Orenco: in alcuni casi sono testi che non sono mai stati pubblicati (per esempio, i radiodrammi *Il pipistrello* o *Cronache di due regni bizzarri con danni, beffe e inganni*), che ho intenzione di studiare individualmente e in riferimento alle opere coeve e successive nel prossimo futuro, per approfondire ancora il rapporto tra l'autore e la radio²⁷.

Non soltanto Orenco in radio presta il suo «lavoro letterario» nelle «operazioni fondamentali per la messa in onda, quali [...] gli adattamenti, le presentazioni»²⁸, ma con il tempo prende la parola in qualità di esperto, presentato nei primi anni come poeta, in seguito come autore e responsabile di «Tuttolibri». Gli interventi mostrano come egli si sia dedicato al racconto dei

¹⁷ [programmazione di] *Radio 2*, «Radiocorriere», 25, 1976, p. 102.

¹⁸ [programmazione di] *Radio 3*, «Radiocorriere», 14, 1977, p. 65.

¹⁹ [programmazione di] *Radio 1*, «Radiocorriere», 6, 1977, p. 46.

²⁰ [programmazione di] *Radio 3*, «Radiocorriere», 52, 1979, p. 161.

²¹ [programmazione di] *Radio 2*, «Radiocorriere», 39, 1980, p. 32.

²² [programmazione di] *Radio 2*, «Radiocorriere», 52, 1979, p. 165.

²³ [programmazione di] *Radio 3*, «Radiocorriere», 17, 1981, p. 147.

²⁴ [programmazione di] *Radio 2*, «Radiocorriere», 20, 1979, p. 137.

²⁵ [programmazione di] *Radio 2*, «Radiocorriere», 48, 1990, p. 56.

²⁶ *Un ping-pong in cinque strisce*, «Radiocorriere», 44, 1995, p. 85.

²⁷ Questa prima indagine presso le Teche Rai è parte del lavoro che sto portando avanti per la tesi di dottorato nell'ambito del progetto *Gli spiccioli di Orenco*, che parte dal riordino e dallo studio del fondo archivistico-librario di Nico Orenco.

²⁸ A. Abruzzese, F. Pinto, *La radiotelevisione*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. II: *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 837-870: 856-857.

‘libri degli altri’ per rispondere «alle esigenze di un popolo in crescita e culturalmente più vivace» come quello degli anni Settanta²⁹, facendosi così interprete di quella ‘filosofia’ che caratterizza l’inserito letterario torinese, e per commentare le «graduali ma profonde trasformazioni»³⁰ cui il mondo dell’editoria stava andando incontro, senza rinunciare, tuttavia, a occasioni in cui protagonisti sono i suoi titoli, come attestato ampiamente dall’archivio Rai. Orengo partecipa a contenitori quali *Spazio Tre*, «bisettimanale di informazioni sulle lettere, le arti, la musica e lo spettacolo»³¹; *Fine secolo*, «incontri quotidiani sulle idee e i fatti del nostro tempo»³²; *Segue dalla prima*, rassegna stampa anche a tema culturale; approfondimenti come *Note azzurre* e *Dentro la sera*; *Lampi* con al suo interno «una serie di rubriche che [...] permette di offrire uno sfaccettato panorama culturale all’ascoltatore»³³ e ancora *Fabrenbeit*, tutt’oggi in produzione.

Significativamente la prima testimonianza di cui si ha traccia risale al ’77: si tratta di *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York*, il cui protagonista viene rievocato già nel romanzo dell’anno precedente, *Miramare*, nelle fantasie del personaggio principale: «vorrei che arrivasse la canoa di Robinson mentre sto qui alla finestra»³⁴, queste sono le sue parole. Nella rubrica *All’ombra dei cipressi*, del programma *Occasioni*, Orengo descrive la sua esperienza di lettore di Defoe, che offre al giovanissimo Nico la chiave per un legame ancora più profondo con il suo territorio, le frazioni di La Mortola e Latte a Ventimiglia, luogo dove ha trascorso l’infanzia; le vicende rapiscono a tal punto il ragazzo da farlo identificare nel naufrago: «Sono io a lottare su quella nave, io che cado in mare e non mi stupisco a riconoscere le spiagge dell’isola: sono quelle di Ventimiglia, di Latte e le Calandre, i Balzi rossi»³⁵. Orengo racconta come il volume non soltanto lo abbia affascinato, ma sia diventato «un modello e un manuale» per i suoi giochi, che da allora si fanno «più organici, [perché] conosc[e] i passaggi, possied[e] delle regole: *Le avventure di Robinson Crusoe*» – conclude Orengo – «come kit, cassetina di montaggio con tutte le istruzioni necessarie» per costruire una zattera. L’esperienza di lettura muta, però, con l’età adulta, quando queste pagine rivelano la loro «terrificante filosofia calvinista»: non più un viscerale e idilliaco ritorno alla natura, ma un tentativo di addomesticamento della stessa. Tuttavia, Orengo non può recidere il legame con Robinson perché «dovrebbe finire [anche] il rapporto con l’isola, la [sua], le spiagge di Ventimiglia e di Latte» e perché ormai sente di essere il solo che difende la Riviera «dall’invasione dei cannibali francesi che ogni venerdì scendono su Ventimiglia, armati del loro franco pesante [...], dal cemento impilato che si mangia grandi bocconi di Orco, le spiagge e le rive, gli scogli e i ruscelli». L’attenzione per la tutela del paesaggio accompagna l’Orengo uomo e artista per tutta la vita. Negli anni Novanta, infatti,

²⁹ A. D’Agostino, *Raccontare cultura* cit., p. 6.

³⁰ G.C. Ferretti, *Storia dell’editoria letteraria in Italia 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, p. 226.

³¹ [programmazione di] *Radio 3*, «Radiocorriere», 14, 1977, p. 65.

³² [programmazione di] *Radio 3*, «Radiocorriere», 25, 1992, p. 98.

³³ *Le molte voci della cultura*, «Radiocorriere», 43, 1995, p. 85.

³⁴ N. Orengo, *Miramare*, Venezia, Marsilio, 1976, p. 45.

³⁵ ID., intervento su *Robinson Crusoe*, in *Occasioni*, 20 dicembre 1977, canale non identificato, identificatore teca RAI FI00044801.

viene rinviato a processo per diffamazione a mezzo stampa – uscendone poi assolto – per via de *Gli spiccioli di Montale*, un suo scritto pensato per sensibilizzare i lettori verso la salvaguardia di un uliveto nella piana di Latte³⁶.

Le vicende narrate da Defoe verranno rievocate, ancora una volta, nel '98, anno in cui Orenco curerà una rubrica, *Il piacere del testo*, all'interno del programma *Mattino tre*. In circa cinque minuti egli recita un brano da un'opera a lui cara, cui viene premesso un ricordo giovanile in qualche modo inerente alle atmosfere del testo. Ad esempio, per introdurre *Le avventure di Robinson Crusoe* l'«aggancio» è la memoria di un «rifugio»³⁷, un nascondiglio segreto poco distante dalla casa ligure, dove sono permesse «la solitudine o i discorsi fra i ragazzi». In questa rubrica sono tanti i «classici» affrontati, dall'*Odissea* a *I viaggi di Gulliver*, dall'*Antologia di Spoon River* a *Sulla strada* passando per *Il vecchio e il mare*, da *Lavorare stanca* a *Le città invisibili* attraverso *Se questo è un uomo* e *Il bosco degli urogalli*.

La narrativa d'avventura viene riproposta come argomento in una puntata di *Spazio Tre*, quando Orenco è chiamato a indicare la sua preferenza tra Emilio Salgari e Jules Verne e decide di farlo sgombrando subito il campo da qualsiasi fraintendimento, perché per lui non ci sono dubbi: «più c'è una patina di vecchiotto, più aumenta il fascino delle cose che [Verne] racconta. E non soltanto per i ragazzi»³⁸. E, come si avrà modo di constatare più avanti, non è questa l'unica occasione in cui Orenco sostiene l'inesistenza di una letteratura per adulti e di una specifica per i giovani e giovanissimi. È lui stesso a spiegare di aver avuto «un'infanzia un pochino curata» da Verne e Salgari, benché quest'ultimo non fosse ben visto dalla famiglia in quanto «scrittore d'evasione» e quindi ritenuto «non [...] utile»; mentre al primo era attribuito «grande rispetto perché Verne era uno di quelli scrittori che insegnavano anche, cioè non si perdeva tempo a leggere». Entrambi sono autori d'invenzione, ma Verne, a suo dire, è «scrittore di scenografie, è uno scrittore teatrale» che costruisce «grandi macchine» d'intrattenimento, mentre Salgari è scrittore «di parole e di luoghi colorati»; è un concetto sul quale lo scrittore ritornerà anni dopo, nel programma *Frammenti d'Italia: Liguria* in cui osserverà come «quei nomi che non riuscivo a leggere, erano complicati, ma davano parole colorate, erano più colorate dei colori che aveva la carta geografica»³⁹.

In qualità di ufficio stampa Einaudi Orenco viene intervistato, sempre per *Spazio Tre*, su un caso letterario: ovvero la scoperta di una novella inedita di Marcel Proust, presto tradotta in italiano dalla casa editrice torinese. È *L'indifferente* del 1896, di cui vengono delineate, oltre alla trama, le vicende che hanno portato al suo ritrovamento da parte di Philip Kolb. Orenco osserva nel giovane Proust «una notevole padronanza di mezzi»⁴⁰, quindi interpreta il breve componimento in rapporto alla maggiore *À la recherche du temps perdu* riscontrando due aspetti

³⁶ Cfr. B. Ventavoli, *La poesia vince il cemento*, «La Stampa», 7 maggio 1994, p. 14.

³⁷ N. Orenco, *Le avventure di Robinson Crusoe*, in *Mattino tre*, 20 marzo 1998, identificatore teca RAI 502097.

³⁸ ID., intervento su Salgari e Verne, in *Spazio Tre*, 3 agosto 1978, identificatore teca RAI 214290.

³⁹ ID., intervento sulla Liguria, in *Frammenti d'Italia: Liguria*, 3 luglio 1995, Radio 1, identificatore teca RAI 86792

⁴⁰ ID., intervento su *L'indifferente* di Marcel Proust, in *Spazio Tre*, 3 marzo 1978, identificatore teca RAI 213683.

importanti: «è la prima volta che nell'opera [dell'autore] ad essere innamorata è la donna [...] [e] per l'unica volta in tutta la *Recherche* Proust parla della propria malattia, dell'asma».

Negli anni Novanta la collaborazione radiofonica di Orengo con la Rai riprende, dopo un periodo di pausa nella decade precedente, dovuto forse all'attività a «La Stampa»⁴¹ e alla ricerca di un nuovo stile narrativo dopo il periodo giovanile influenzato dalla neoavanguardia. Nel convegno tenutosi in occasione del quarantesimo anniversario della nascita del Gruppo 63⁴², Renato Barilli ha accennato alla vicinanza di Orengo con quella esperienza artistica, ricordando che «lui aveva letto da giovanissimo mi pare nella riunione di Fano, l'ultima, del '66-'67».⁴³ Dell'episodio lo stesso Orengo fornisce ulteriori dettagli, raccontando nella trasmissione radio *Appunti di volo*⁴⁴ di aver presentato in quell'occasione un brano tratto da *Per preparare nuovi idilli* in via di stesura, guadagnandosi l'apprezzamento di Nanni Balestrini, grazie al quale il libro era poi stato «pubblicato dalla Feltrinelli nel 1969 nella collana "Nova"»⁴⁵. Quest'opera «insorg[e] contro il canone del romanzo», osserva Giuliano Gramigna, sovvertendo le regole «non solo a livello di costruzione e delle situazioni dei personaggi, ma a livello della logica dei significati, insidiando l'ordine stesso della frase»⁴⁶; così come la più tarda *La misura del ritratto*, che, per ammissione del suo stesso autore, programmaticamente «scardin[a] i meccanismi del [romanzo] giallo»⁴⁷. Con i successivi romanzi brevi, *Miramare* del 1976 e *Dogana d'amore* del 1984, Orengo «circumnaviga» la neoavanguardia «per raggiungere il nuovo continente del *plot*»⁴⁸, secondo la felice immagine di Cesare De Michelis, ma è nel 1988 che lo scrittore approda «a un tipo di narrativa più leggera»⁴⁹, aggettivo che indica una minore complessità nelle premesse formali e nella loro attuazione: una nuova fase in cui «compaiono con insistenza i luoghi di origine della sua famiglia, Latte e La Mortola»⁵⁰, e che segna una così una «svolta»⁵¹ che chiude la stagione precedente.

Nel '90 la trasmissione *Il setaccio* lo contatta per avere informazioni a proposito di un libro prossimo all'uscita, *La strada di San Giovanni* di Italo Calvino. La conversazione alterna giudizi sulla scrittura a un ricordo personale. Orengo non ha dubbi nel ritenere il sanremese «uno scrittore di misura breve», perché «mette sulla pagina tutti i temi che poi affronterà anche nei romanzi», come nel caso del racconto *L'avventura di un lettore* visto come anticipatore di *Se una*

⁴¹ Infatti, nel 1992 Orengo dà alle stampe *L'inchiostro delle voci*, una raccolta di «brevi cronache letterarie scritte fra il 1978 e il 1991», ID., *L'inchiostro delle voci*, Torino, I libri de La stampa, 1992, p. XI.

⁴² Evento cui avrebbe dovuto partecipare anche Orengo (il pieghevole dell'iniziativa lo annovera, infatti, tra i partecipanti), tant'è che, poco prima, Barilli si rammarica della sua assenza.

⁴³ R. Barilli, *Il Gruppo '63 e la ricerca narrativa successiva*, in F. Curi, N. Lorenzini, R. Barilli (a cura di), *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo: Bologna, 8-11 maggio 2003: atti del Convegno*, Bologna, Pendragon, 2005, pp. 273-301: 278.

⁴⁴ N. Orengo, intervento sul Gruppo 63, in *Appunti di volo*, 18 marzo 1996, identificatore teca RAI 141032.

⁴⁵ F. Lorenzi, «Un paesaggio del sentimento», cit., p. 63.

⁴⁶ G. Gramigna, *Interventi sulla narrativa italiana contemporanea (1973-1975)*, Treviso, Matteo, 1976, p. 6.

⁴⁷ *Dietro un paravento giallo: intervista a Nico Orengo*, «Aut», II, 8, 1-7 marzo 1973, p. 38.

⁴⁸ C. De Michelis, *Fiori di carta: la nuova narrativa italiana*, Milano, Bompiani, 1990, p. 156.

⁴⁹ F. Lorenzi, «Un paesaggio del sentimento» cit., p. 56.

⁵⁰ Ivi, p. 18.

⁵¹ Ivi, p. 56.

notte d'inverno un viaggiatore. In seguito Orengo confessa di non essere una persona ordinata, anche se questa era stata, ironicamente, la prima impressione avuta da Calvino: «lo sedussi, tra virgolette, perché lui stava cercando un libro da tempo che non trovava e io, non so come mai, questo libro l'avevo proprio dentro un cassetto della scrivania. E con molta semplicità gli dissi "È qui, eccolo". E lui pensò che io fossi uno molto ordinato cosa che invece assolutamente non è vera».

Per il programma *Due al tre* Orengo viene chiamato a commentare una proposta di «Tutto-libri» che aveva esortato i giovani lettori a cimentarsi nella stesura di testi nel segno di Cesare Pavese, testi che poi sarebbero stati pubblicati sulle colonne del giornale. L'ispirazione per il progetto nasce da *I dialoghi con Leucò*, un libro, a detta dello stesso Orengo, «difficile, finale, estremo e di recupero di un'identità come dire albale [sic] che era quella del mito»⁵². L'autore de *La luna e i falò* è per Orengo un provinciale, come sosterrà anche nella prefazione a *La bella estate*⁵³, seppure questa dimensione esistenziale non rappresenti un limite, ma sia invece un punto di forza, perché «parla[ndo] della sua terra, di quello che era il paesaggio, di quelle che erano le storie della propria terra, [...] approfondi[sce] in qualche modo un'identità regionale e provinciale [...]. Quindi un'identità del paese». Nelle pagine pavesiane il responsabile di «Tutto-libri» legge «i grandi temi della solitudine, [...] di un pessimismo contro un ottimismo velleitario, i temi, ripeto, del regionalismo cioè della conoscenza della propria terra da portare come tema dell'assoluto, [...], dell'identità», apprezzando l'«attenzione al paesaggio» in costante dialogo «fra noi e gli altri»; una preoccupazione condivisa, poiché «percorre in filigrana tutta l'opera letteraria»⁵⁴ orengiana.

Negli anni Novanta le strade del giornalista si incrociano felicemente ancora una volta con quelle del collaboratore della Rai: risale infatti al '95 l'avvio, per la trasmissione *Lampi*, di una rubrica dedicata alla classifica dei titoli più venduti stilata dall'inserito de «La Stampa», nella quale il pubblico radiofonico può intervenire in dialogo con diversi critici letterari. Tali testimonianze di stretta attualità permettono di far luce sulle opinioni di Orengo riguardo ad autori di consumo come Susanna Tamaro e ai fenomeni editoriali e letterari del momento, come *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* del giovane esordiente Enrico Brizzi.

In merito a *Va' dove ti porta il cuore* e alle critiche avanzate da alcuni radioascoltatori, Orengo dimostra un certo 'rispetto' per i grandi numeri: «quando un libro raggiunge in così poco tempo la tiratura che ha raggiunto la Tamaro, siamo vicini alle 2 milioni di copie, qualche cosa per forza deve avere»⁵⁵. Tutt'altro che un ingenuo, Orengo conosce i meccanismi di marketing che muovono l'editoria libraria: «a un certo punto [un libro] può diventare come un prodotto. Se

⁵² Nico Orengo, intervento su Cesare Pavese, in *Due sul tre*, 27 agosto 2000, identificatore teca RAI 24308.

⁵³ «Un provinciale a Torino [...] sempre su un "confine" di conoscenza, di indagine, di perpetuo tentativo di capire e indagare una ferita fra città-campagna», ID., *Cesare Pavese, un viaggiatore sedentario*, in C. Pavese, *La bella estate*, Torino, Utet, 2007, pp. IX-XVI: IX-X.

⁵⁴ F. Lorenzi, «Un paesaggio del sentimento» cit., p. 20.

⁵⁵ N. Orengo, intervento su *Va' dove ti porta il cuore* di Susanna Tamaro, in *Lampi d'inverno*, Radio 3, 9 ottobre 1995, identificatore teca RAI 72369.

[...] funziona, sfonda un certo pubblico e va per sempre, diventa quasi una merce». Ma non è così per Tamaro, nei cui confronti Orengo ha parole di apprezzamento: «ha scritto sempre dei libri veri, dei libri autentici e quindi non credo che abbia barato», dando alle stampe volutamente un titolo ‘commerciale’, perché il suo «successo [è dovuto] proprio al tam-tam fra i lettori».

Nonostante «la crescente diffusione della letteratura *midcult* e poi, in anni più recenti, della narrativa di genere»⁵⁶ che caratterizza il secondo dopoguerra, Orengo dimostra di non nutrire un’aprioristica disistima verso i best-seller, distinguendo, infatti, tra i libri nei quali si può trovare «l’adesione fra lo scrittore e la sua storia»⁵⁷, i suoi per esempio, e quelli volutamente pensati per essere ‘di cassetta’, «prodotti» votati all’intrattenimento, ma che richiedono comunque capacità. Ad esempio, ragionando su *Uto* di Andrea De Carlo, egli osserva come l’autore abbia una «grande dote oltre al talento sicuro»: per lui siamo di fronte a «un artigiano, cioè uno che sa costruire i libri, sa che cos’è un capitolo, cos’è una frase, che cos’è un libro». In definitiva l’ultima parola spetta al lettore e «al gusto di ognuno [di] dire “L’ha inventata bene [la storia], l’ha inventata male”». Ed è forse l’attitudine orengiana di vestire i panni di chi legge⁵⁸, anziché del romanziere o del critico, quando parla di ‘libri degli altri’, a consentirgli di trovare il ‘peso specifico’ di *Va’ dove ti porta il cuore*, di *Uto*, ma anche di *Oceano mare* di Alessandro Baricco («un gioco di grande virtuosismo, questo grande interrogativo sul mare: come raccontare il mare attraverso dei personaggi»⁵⁹) e di *Le stagioni di Giacomo* di Mario Rigoni Stern («è una scrittura di forte carica epica che è quella che aveva anche Calvino»⁶⁰).

In particolare, l’intervento sul caso letterario di Brizzi permette di misurare la ‘sintonia’ fra Orengo e le scritture giovanili degli anni Novanta. A *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* Orengo riconosce una «grande cosa che non è sempre facile trovar[e], la freschezza»⁶¹, sebbene il suo giudizio sia piuttosto prudente: Brizzi avrebbe testimoniato la vita dei «suoi coetanei e il suo tempo» ricorrendo, sul versante linguistico, allo «*slang* degli studenti bolognesi». Al tempo stesso il giornalista intuisce la labilità del costante richiamo alla cultura pop: «c’è molta musica, molti titoli di canzoni, c’è [...] un modo di parlare da tribù, direi, da clan giovanile. Sono quei modi di parlare che forse non durano più di un anno, due anni»; un ‘punto debole’ che

⁵⁶ G. Pedullà, *Mass media, consumi culturali e lettori nel secondo Novecento*, in S. Luzzatto, G. Pedullà (a cura di), *Atlante della letteratura italiana*, vol. III: *Dal romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 989-1011: 994.

⁵⁷ N. Orengo, intervento su *Uto* di Andrea De Carlo, in *Lampi d’inverno*, Radio 3, 20 novembre 1995, identificatore teca RAI 71270.

⁵⁸ Intervistato a proposito del suo romanzo *L’intagliatore di noccioli di pesca*, che ironizza sul mondo della critica letteraria, Orengo dichiara: «io non sono un critico, sono un lettore», ID., intervista su *L’intagliatore di noccioli di pesca*, in *L’appuntamento*, Rai 1, 12 marzo 2005, identificatore teca Rai FE433516.

⁵⁹ ID., intervento su *Oceano mare* di Alessandro Baricco, in *Lampi d’inverno*, Radio 3, 13 novembre 1995, identificatore teca Rai 71501.

⁶⁰ ID., intervento su *Le stagioni di Giacomo* di Mario Rigoni Stern, in *Lampi d’inverno*, Radio 3, 27 dicembre 1995, identificatore teca Rai 71397.

⁶¹ ID., intervento su *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* di Enrico Brizzi, in *Lampi d’inverno*, Radio 3, 16 ottobre 1995, Identificatore teca RAI 72333.

caratterizza anche le opere dei prosatori cosiddetti Cannibali⁶². Per quanto riguarda la narrativa delle nuove generazioni, Orengo non sembra nutrire particolare curiosità, pur avendo intervistato in passato Pier Vittorio Tondelli⁶³, poiché ammette di non conoscere, ad esempio, Isabella Santacroce, il cui stile ‘giovanilese’ aveva invece già attirato l’attenzione di fini critici come Edoardo Sanguineti e Renato Barilli. L’autore di *Altri libertini* è forse il giovane che più ha interessato Orengo, che lo rievoca nell’intervista sull’iniziativa pavese di «Tuttolibri», quando osserva che «la sua [di Tondelli] idea di Emilia che è anche America, in un mutamento, in fondo è [come] il Piemonte di Pavese che diventa America»⁶⁴.

All’approssimarsi del nuovo millennio *Lampi* chiede a chi ascolta di indicare i titoli del Novecento da portare nel XXI secolo. Nell’ultima puntata Orengo commenta le scelte dei radioascoltatori, sostenendo che non consegnerebbe al Duemila né *Se questo è un uomo* di Primo Levi, né la *Recherche* di Proust, perché se è vero che quest’ultimo «è il libro che ognuno vorrebbe portarsi nel prossimo secolo ed è un libro dal quale possono nascer[ne] altri. [Da] quello di Primo Levi si spera [invece] che non [ne] nasca più nessun[o]»⁶⁵, ovvero che nella Storia non si ripetano episodi come quelli che hanno condotto Levi a scrivere. Orengo non sceglie né l’uno né l’altro, ma dà la sua preferenza a Céline piuttosto, perché nella sua opera confluirebbero «l’orrore della guerra [...] di Levi [insieme alla] letteratura, la grande letteratura, [...] di Proust». In poesia Orengo opta per Montale, uno dei nomi indicati dal pubblico: «gli *Ossi di seppia*. Son quei libri che si continuano a leggere, si ritrovano in rivoli in mille altri libri», e i cui «echi figurativi e lessicali», osserva Federica Lorenzi, «sono riconoscibili» nel racconto lungo *Dogana d’amore*⁶⁶. Un concetto analogo era già stato espresso due anni prima, durante un’altra puntata di *Lampi*, quando Orengo aveva osservato come un premio Nobel quale Montale vendesse con i propri libri di poesia «5000 copie. Però in un certo modo la sua poesia è arrivata ben oltre le 5000 copie». La vitalità di una raccolta poetica non si valuta dal numero delle copie vendute, piuttosto dalla «forza che ha di essere ritrasmessa, di arrivare con una voce sua al di là delle pagine dei libri»⁶⁷.

Come si era anticipato, Orengo nei suoi interventi allarga spesso lo sguardo al mondo dell’editoria. Dal momento che una certa parte della sua attività come scrittore e autore Rai è rivolta ai giovani, egli viene chiamato a esprimersi sulla letteratura per ragazzi e lo fa innanzitutto criticando i calendari editoriali che programmano le uscite «soltanto a certe scadenze:

⁶² «Gran parte della produzione giovanile degli anni novanta [...] usa riferimenti linguistici ed espressivi di “gruppo”: [...] la musica [...] diviene un codice primario o secondario e in quanto tale può escludere una o più generazioni di lettori», E. Mondello, *In principio fu Tondelli: letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni Novanta*, Milano, il Saggiatore, 2007, p. 83.

⁶³ N. Orengo, *Tondelli: viaggi e amori nascono dalle parole*, «Tuttolibri», 27 maggio 1989, p. 3.

⁶⁴ ID., intervento su Cesare Pavese, cit.

⁶⁵ ID., intervento su libri scelti dagli ascoltatori, in *Lampi di primavera*, Radio 3, 24 giugno 1997, identificatore teca Rai 61137.

⁶⁶ F. Lorenzi, «Un paesaggio del sentimento», cit., p. 289.

⁶⁷ N. Orengo, intervento sul gioco della poesia organizzato con «Tuttolibri», in *Lampi d’inverno*, Radio 3, 9 ottobre 1995, identificatore teca Rai 72369.

Natale, Pasqua, le comunioni», mentre questo genere di libri dovrebbe essere stampato tutto l'anno «come dei libri normali». Altro discorso i suggerimenti di lettura. Secondo Oregno il Sessantotto ha segnato un prima e un dopo: un prima «quando tu a quattordici anni eri sicuro di poter dare [in lettura] *Tom Sawyer*» e un dopo quando «hai dei ragazzi che a tredici, quattordici, quindici anni leggono *Il Capitale* di Marx o leggono Lenin»; il confine tra giovane e adulto si è fatto più labile e, pertanto, «il libro che tu proponi a un ragazzo dev'essere lo stesso libro che stai leggendo tu: non una collana fatta per loro». Anche per i più piccoli Oregno rifiuta qualsiasi imposizione, auspicando che «in maniera disordinata un bambino entrando in libreria prend[er] il libro che lo attira, anche senza sapere che cos'è». In ultimo la questione si risolve nello stile, perché «non esiste una letteratura per ragazzi: esiste la letteratura ed esiste lo scrittore che, in quanto [tale], possiede certe tecniche e grazie a queste tecniche sa scrivere, sa come rivolgersi» a un pubblico anche giovane⁶⁸. A riprova Oregno chiama in causa *Tre storie della preistoria*⁶⁹ di Alberto Moravia – narrazioni «molto simpatiche, molto carine, [ma in cui] purtroppo si sente che forse è la prima volta che Moravia scrive per bambini: adopera dei termini incomprensibili» – e *Il leone buono*⁷⁰ di Ernest Hemingway, che invece «è scritto con un linguaggio che si rivolge direttamente ai bambini e non c'è nessuna parola che sia incomprensibile e che abbia il bisogno di un aiuto, cioè di un adulto vicino»⁷¹. Un ragionamento analogo porta Oregno a considerare *Il piccolo principe* (da lui prefato)⁷² un'opera erroneamente ritenuta per dei lettori giovani, mentre si tratta di «un libro difficile»; lo dimostra l'esperienza avuta con suo figlio che, seppur interessato alla storia quando raccontata a voce dal padre, una volta alla prova della lettura si interrompe, dicendo «“Io non capisco”»⁷³.

Oregno adotta il punto di vista del lettore anche quando commenta il mondo del libro. A un'ascoltatrice che lamenta una carenza di biblioteche e di aggiornamento dei loro cataloghi – siamo a metà anni Ottanta – consiglia di «[andare] in una libreria, e ce ne sono tante, molto civili. Uno si mette lì, sfoglia il libro e se il libro merita se lo compra». A un'altra ascoltatrice che lamenta il costo dei manuali scolastici e l'uscita annuale di nuove edizioni, Oregno risponde con molto pragmatismo: «un libro di testo fatto bene deve durare», perché «non può invecchiare in due anni: vuol dire che è un libro sbagliato»⁷⁴, cioè mal strutturato.

In coloro che seguono si avverte una progressiva diffidenza verso la figura del recensore. Durante la trasmissione *Ora D* viene posta una domanda sui criteri di selezione dei nomi di cui scrivere, con particolare riferimento alle piccole e medie case editrici. Oregno è trasparente nel

⁶⁸ ID., intervento sulla letteratura per ragazzi, in *Spazio Tre*, Radio 3, 14 dicembre 1977.

⁶⁹ Recensito anche su carta, ID., *Moravia e Dino Saurò*, «La Stampa», 2 dicembre 1977, p. 13.

⁷⁰ Anche se Oregno lo chiama *Il leone di San Marco*, in quegli anni risulta soltanto un *Il leone buono* per le edizioni Emme di Milano, pubblicato nel 1978. Quindi è probabilmente un errore della memoria di Oregno.

⁷¹ Va riconosciuto che il primo è scritto in italiano, il secondo è tradotto da Maria Enrica Agostinelli.

⁷² A. de Saint-Exupéry, *Il piccolo principe. Con le illustrazioni dell'autore*, prefazione di N. Oregno, Milano, Bompiani, 1998.

⁷³ N. Oregno, intervento su Antoine de Saint-Exupéry, in *Jefferson*, Radio 2, 28 ottobre 1998, identificatore teca Rai 70000000051990.

⁷⁴ ID., dialoghi con le ascoltatrici, in *Ora D*, Radio 3, 18 febbraio 1986, identificatore teca Rai 12170.

dichiarare che «si recensiscono i libri che stanno uscendo di autori innanzitutto che hanno una loro storia, un loro passato e quindi vanno seguiti nel loro lavoro». E su questo egli torna anni dopo: «una volta un bel recensore militante che seguiva un autore [...] ogni volta che usciva un libro nuovo cercava anche di fare dei paragoni con le opere precedenti o di riferir[vi]si»⁷⁵. Se nel 1986 Orenco constata che «un giornale che si occupa di libri e tira 500.000 copie sicuramente deve dare una panoramica [sui] libri che possono interessare un pubblico più vasto, ma questo non vuol dire che si trascuri[no] [quelli] di piccola tiratura o di piccole case editrici»; e poco meno di dieci anni dopo risponde a un interrogativo simile, con un certo cinismo, che «ci sono talmente tanti libri [...] di cui non vale la pena parlare»⁷⁶. Il silenzio sostituisce la stroncatura, possibile soltanto per «un autore molto importante che si è seguito», mentre per «i libri mediocri» – aggiunge Orenco – «credo che sia inutile», ed è meglio non scriverne. Addirittura, in un altro contributo, partendo dal dato dell'enorme quantità di titoli dati alle stampe in Italia e dell'impossibilità di leggerli tutti, Orenco riconosce agli articoli di «Tuttolibri» una funzione che arriva a surrogare la lettura: «informiamo dei libri che ci sono e forse [il lettore li] esaurisce con il leggere il pezzo e non [ha] bisogno di andarli a comprare»⁷⁷.

In diverse occasioni Orenco riflette sulla potenza comunicativa della televisione nelle dinamiche dell'editoria. Egli è consapevole che «si punta più sull'autore – che è simpatico, passa in video, ha delle cose piacevoli da dire – che non sul libro che ha scritto»⁷⁸. Le classifiche documentano l'impatto promozionale del tubo catodico, perché attraverso di esse si può constatare che «a lunga distanza si vede veramente il libro che è andato di più; e spesso [...] è quello che è passato in televisione»⁷⁹: un'efficacia ben superiore a quella che decenni prima era garantita dalla carta stampata: «quando lavoravo all'Einaudi, all'ufficio stampa, vent'anni fa, una recensione di Monelli o una di Montanelli faceva vendere dalle tre alle quattro mila copie [...]. Forse la televisione non aveva la forza e l'invadenza di oggi, sicuramente le firme erano una garanzia»⁸⁰, ricorda Orenco. Analoghe considerazioni sul ruolo della critica e dei media, in particolare del piccolo schermo, nella costruzione di un caso letterario si possono ritrovare nel titolo del 2004, *L'intagliatore di noccioli di pesca*, un'ironica descrizione della società letteraria, sospesa fra un'illustre tradizione che va spegnendosi e i nuovi fenomeni autoriali che nascono dalla, o grazie alla, televisione, emblematicamente rappresentati dal romanzo *Io uccido* di Giorgio Faletti.

Sul finire del '94 a Orenco viene chiesto di intervenire sull'acquisizione di Einaudi da parte di Mondadori. Al di là di una notazione pragmatica, cioè il domandarsi «se il progetto culturale dell'Einaudi coinciderà col progetto culturale della Mondadori»⁸¹, le sue parole sembrano

⁷⁵ ID., intervento sulla figura del recensore, in *Lampi d'inverno*, Radio 3, 4 febbraio 1998, identificatore teca Rai 56881.

⁷⁶ ID., intervento sui giornali culturali, in *Dentro la sera*, Radio 3, 24 gennaio 1995, identificatore teca Rai 107181.

⁷⁷ ID., intervento su «Tuttolibri», in *Lampi d'inverno*, Radio 3, 29 dicembre 1995, identificatore teca Rai 71046.

⁷⁸ ID., intervento sui giornali culturali, in *Dentro la sera*, Radio 3, 24 gennaio 1995, identificatore teca Rai 107181.

⁷⁹ ID., intervento su «Tuttolibri», cit.

⁸⁰ ID., intervento sulla figura del recensore, cit.

⁸¹ ID., intervento sull'acquisizione di Einaudi da parte di Mondadori, in *Note azzurre*, Radio 3, 25 novembre 1994, identificatore teca Rai 106412.

tradire una certa nostalgia o, per lo meno, il ricordo dell'adesione a un'esperienza storica irripetibile, quella di una Einaudi poco aziendale e animata da un gruppo di creativi: un ritratto che cozza con quello affidato, anni prima, alla nota con cui si conclude l'edizione di *Miramare* pubblicata per lo Struzzo: «erano cambiati i tempi, gli uomini, i manoscritti. [...] Era diventata, anch'essa, una impresa industriale»⁸². Per Orenco la casa editrice si basa, infatti, su «tempi che non sono [quelli] dell'editoria corrente», per via della sua creatività «all'apparenza poco industriale», in cui «si lavora in un altro modo, si perde tempo, si curano dei progetti, si lasciano perdere, si discute». Tuttavia, il senso di appartenenza non gli impedisce di apprezzare anche altri profili di editori, come quello di Arnoldo Mondadori, «l'inventore del Saggiatore, grande amico di Hemingway, ma soprattutto il fondatore degli Oscar, che credo in Italia [abbia] dato un gesto fondamentale sia per gli italiani che per l'editoria italiana: quello di farci leggere a prezzi bassi degli ottimi libri»⁸³. Curiosamente anni dopo, quando verrà intervistato dalla trasmissione *Fahrenheit* sull'iniziativa di *Torino capitale mondiale del libro 2006*, in un più ampio ragionamento sui rapporti di forza tra cultura e media, Orenco constaterà il problema di «ridare una nobiltà al libro», inteso come oggetto, perché «si trovano libri gratis, o quasi gratis, tirati dietro dappertutto»: insomma una circolazione «eccessiv[a]». E a chi ritiene questa diffusione un vantaggio, accusando lui di uno snobismo subito respinto, Orenco replica seccamente con queste parole: «vuol dire che la gente legge e possiamo chiuderla qui ed esserne ben felici»⁸⁴.

Sono questi soltanto alcuni dei molti interventi di Orenco in radio. Su altri ancora potrei soffermarmi: da quello dedicato alla serie a fumetti *Asterix*, o quello sulla Fiera del libro di Francoforte, da quello sulla *fatwa* lanciata contro lo scrittore Ahmed Salman Rushdie a quello sul falso einaudiano *Lettere agli eretici*. Orenco è un intellettuale versatile, capace di far propri argomenti diversi, ma gli interventi di cui si è discusso in queste pagine restituiscono e rafforzano l'immagine di una personalità che, oltre all'Einaudi e a «Tuttolibri», ha dedicato la vita al racconto dei 'libri degli altri', sviluppando una «grande sensibilità che gli [ha permesso] di intuire il lavoro di un libro senza attraversarlo pagina per pagina»⁸⁵; un acume riservato non soltanto ai titoli passati o del momento, ma anche a quei processi editoriali che a volte decidono, ancor più che la qualità del testo, la fortuna di un autore e del suo titolo.

⁸² ID., *Miramare*, Torino, Einaudi, 1989, p. 103.

⁸³ ID., presentazione del numero di «Tuttolibri» in edicola, in *Fine secolo*, Radio 3, 1 maggio 1992, identificatore teca Rai 6033686.

⁸⁴ ID., intervento su *Torino capitale mondiale dei libri 2006*, in *Fahrenheit*, Radio 3, 21 aprile 2006, identificatore teca Rai 700000000100647.

⁸⁵ B. Quaranta, *Intervista*, in A. D'Agostino, *Raccontare cultura*, cit., pp. 141-145: 141.

La città dei vivi di Nicola Lagioia:
nuovi orizzonti transmediali per la «giustizia del dimenticato»

Daniele Raffini
(Università di Bologna)

Pubblicato: 21 ottobre 2024

Abstract – Sergia Adamo has defined «justice of the forgotten» a genre of narrative re-writing associated with Leonardo Sciascia’s investigative storytelling. His works are indeed characterized by the ambition of giving voice to the ‘residues of justice’ left on the margins by official versions of History. In this canon, naturally tending towards transmediality, certain True Crime podcasts can also be incorporated. For instance, in Nicola Lagioia’s *La città dei vivi*, the direct access to the protagonists’ voices opens new perspectives for narration, promoting a creative dimension where retelling traumatic events becomes a participatory process that can give the described trauma a possibility of catharsis.

Keywords – Law and Literature; Leonardo Sciascia; microhistory; non fiction novel; podcast.

Abstract – Sergia Adamo ha definito «giustizia del dimenticato» quella modalità di ri-scrittura narrativa che associamo al racconto-inchiesta di Leonardo Sciascia, caratterizzata dall’ambizione di dare voce ai ‘residui di giustizia’ lasciati a margine dalle versioni ufficiali della Storia. In questo canone – intrinsecamente vocato alla transmedialità – possono oggi confluire alcuni podcast True Crime come *La città dei vivi* di Nicola Lagioia. L’accesso diretto alle voci dei protagonisti, infatti, apre nuove prospettive per la narrazione, dando luogo ad una dimensione creativa nella quale ri-raccontare determinate vicende traumatiche diventa un processo partecipativo in grado di offrire una possibilità di catarsi rispetto al trauma descritto.

Parole chiave – giustizia e letteratura; Leonardo Sciascia; microstoria; non fiction novel; podcast.

Raffini, Daniele, «*La città dei vivi* di Nicola Lagioia: nuovi orizzonti transmediali per la «giustizia del dimenticato», «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 83-99.
daniele.raffini2@studio.unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20492>
finzioni.unibo.it

Nello studio comparatistico *Giudici, avvocati, esperti nel determinare colpe e punizioni*¹, dedicato alla convergenza tra temi giudiziari e letterari, Remo Ceserani evidenzia come la sfera della giustizia costituisca una dimensione dove avviene «una costruzione narrativa delle esperienze umane»² che offre la possibilità di pronunciare discorsi e compiere azioni dotati di significato attraverso i quali si costruisce una comunità «che prende forma dai suoi procedimenti linguistici»³. Tuttavia, tale sfera si presta spesso ad errori e incomprensioni, motivo per cui il racconto dell'attività legale ha trovato spazio nella modalità narrativa del romanzo giudiziario, alla quale riconduciamo le storie basate su processi o indagini che spesso utilizzano fonti giudiziarie come spunto per la narrazione. Nel panorama della letteratura italiana, Alessio Berré⁴ ha illustrato l'origine di questa modalità tra fine Ottocento e inizio Novecento attraverso una lettura complessiva di opere afferenti a tre categorie: il filone processuale, derivante dalle cronache dei processi a istruttoria segreta, il filone criminale, incentrato sulla figura del delinquente protagonista dei crimini urbani, e il filone poliziesco, dove l'attenzione si sposta sul detective a caccia del criminale.

Berré evidenzia come la complessità di questo panorama letterario abbia contribuito alla costruzione culturale del crimine e del criminale, della macchina giudiziaria e dell'apparato poliziesco. Infatti, nel corso del tempo vari autori ed intellettuali hanno compreso come le narrazioni della dimensione giudiziaria potessero influenzare le regole della vita sociale. La posta in palio di questo discorso risiedeva «nel controllo degli apparati simbolici che strutturavano la nazione»⁵, come divenne lampante con la censura di determinate tematiche operata del fascismo⁶. Diversamente, dopo la Seconda guerra mondiale, nuovi stimoli extra-letterari condussero da un lato all'autonoma fortuna del poliziesco, mentre dall'altro alcuni romanzieri ripresero a riflettere sul tema della giustizia dando vita ad una «*linea giudiziaria della letteratura italiana del Novecento*, ancora oggi presente e viva»⁷.

Si tratta di quella che Sergia Adamo ha definito «giustizia del dimenticato», codificando un'etichetta atta a racchiudere una serie di riscritture che legano il tema della giustizia ad una riflessione sull'esercizio della memoria. Nel saggio *La giustizia del dimenticato: sulla linea giudiziaria*

¹ R. Ceserani, *Giudici, avvocati, esperti nel determinare colpe e punizioni* in *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 141-164.

² Ivi, p. 153.

³ Ivi, pp. 148-149.

⁴ A. Berré, *Nemico della società. La figura del delinquente nella cultura letteraria e scientifica dell'Italia postunitaria*, Bologna, Pendragon, 2015.

⁵ Ivi, p. 91.

⁶ Ivi, p. 75.

⁷ Ivi, p. 79.

nella letteratura italiana del Novecento (2003)⁸, Adamo descrive le caratteristiche di questa «linea» rilevando come il problema della giustizia venga «sempre più frequentemente posto in relazione con la possibilità di raccontare e ri-raccontare storie dimenticate, con la problematica aspirazione a recuperare alla storia collettiva quello che si è perso tra i misteri delle ricostruzioni ufficiali»⁹. In questo modo si configurano ri-narrazioni del passato «che riprendono atti, documenti, testimonianze, li rileggono, li riscoprono e mettono in moto continuamente la necessità di “fare giustizia”»¹⁰. Questa modalità è descritta da Adamo come costante sottesa alla letteratura italiana del secondo Novecento a partire dall’opera di Leonardo Sciascia, dove occupano una posizione di spicco proprio i racconti-inchiesta basati sulla ricerca documentaria e sulla riscrittura narrativa delle fonti per rendere giustizia a personaggi dimenticati. Sulla scorta della lezione sciasciana, Adamo sostiene che sia diventata topica l’idea della storia italiana recente come «una catena indecifrabile di misteri che le istituzioni adibite alla giustizia non possono e non riescono a padroneggiare»¹¹. Secondo l’autrice, inoltre, nell’alveo delle narrazioni attinenti a questa pratica, esisterebbe una specifica tendenza all’evoluzione transmediale riscontrata, sul finire del secolo scorso, nelle opere di Marco Paolini e Carlo Lucarelli¹². Riteniamo che tale tendenza possa essere oggi ravvisata anche in opere che assumono sia la forma canonica del testo letterario che adattamenti a podcast, come *La città dei vivi* di Nicola Lagioia.

1. *Giustizia, storia e letteratura: la «linea giudiziaria della letteratura italiana»*

Per ritrovare le origini di questa modalità narrativa, è necessario considerare come il racconto-inchiesta sciasciano riprenda l’impostazione narrativa e la postura etica di un’altra opera cardinale del nostro panorama culturale: la *Storia della Colonna Infame* di Alessandro Manzoni¹³. Sciascia rivendica l’ascendente manzoniano a partire dall’esplicita volontà di ricostruire un avvenimento storico la cui memoria richiedeva di essere sanata. In questo senso, in un saggio dedicato all’autore siciliano, Giuliana Benvenuti, ricorda come la comunanza risieda proprio nella passione per una prassi documentaria in grado di configurare la memoria come «luogo del recupero e del riscatto di ciò che dal passato chiede giustizia»¹⁴ attraverso

⁸ S. Adamo, *La giustizia del dimenticato: sulla linea giudiziaria nella letteratura italiana del Novecento*, in I. Fried, A. Carta (a cura di) *Le esperienze e le correnti culturali europee del Novecento in Italia e in Ungheria*, Budapest, ELTE Bölcsészettudományi Kar-Főiskolai Olasz Nyelv és Irodalom Tanszék, 2003 pp. 161-189; ora in P. Antonello, F. Mussgnug (a cura di), *Postmodern impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Oxford, Peter Lang, 2009, pp. 259-287.

⁹ Ivi, pp. 259-260.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 285.

¹² Ivi, p. 260.

¹³ A. Manzoni, *Storia della Colonna Infame* (1842), Palermo, Sellerio, 1995.

¹⁴ G. Benvenuti, *Microfisica della memoria. Leonardo Sciascia e le forme del racconto*, Bologna, Bononia University Press, 2013, p. 7.

l'analisi e l'interpretazione delle fonti. Nella *Storia della Colonna Infame*, infatti, è proprio attraverso l'utilizzo del documento che Manzoni illustra l'ingiustizia commessa dai giudici trovandone traccia nelle carte del processo. Secondo l'analisi di Luigi Weber¹⁵, lo scrittore lombardo dimostra «una precoce intuizione della natura *dialogica* dell'interrogatorio. Dialogica in primo grado tra il prigioniero e il magistrato, e a un grado ulteriore tra un testo (gli atti) e un altro testo (la sua riscrittura)»¹⁶. La ricostruzione degli interrogatori subiti dai capri espatori imputati come untori, infatti, avanza parallelamente al 'dialogo' che Manzoni intrattiene con le carte per trarne una nuova e più giusta verità. In questo modo lo scrittore si erge a 'giudice dei giudici', dotandosi di una postura intellettuale che lo mette in condizione di scavare nel passato per emettere una nuova sentenza sulla vicenda.

Tale impostazione, dunque, coincide con quella dei racconti-inchiesta sciasciani. Infatti, già in *Morte dell'inquisitore* (1964)¹⁷ – opera incentrata sul processo per eresia del frate racalmutense Diego La Matina – è fondamentale l'analisi delle testimonianze riguardanti la vicenda da una prospettiva vicina all'Inquisizione¹⁸. Ne consegue un'impostazione narrativa in cui i contenuti desunti dalle fonti si alternano alla parola dell'autore che, se da un lato trae informazioni per ricostruire l'accaduto, dall'altro integra le lacune e i silenzi. Infatti, le ricostruzioni sono passate al vaglio nelle loro incongruenze per tendere alla verità che mirano a celare, attuando una sorta di 'confutazione linguistica' di chi si esprime dalla parte del potere inquisitoriale.

Un simile uso del documento pare particolarmente attinente alla pratica della microstoria proposta da Carlo Ginzburg¹⁹. Non a caso, lo storico annovera tra le sue ispirazioni lo stesso Manzoni, oltre ad altri grandi scrittori ottocenteschi (come Tolstoj o Stendhal) che già invitavano ad andare oltre le grandi gesta per cogliere ogni singolo punto di vista sugli avvenimenti, monito da cui Ginzburg mutua il suo rifiuto di una concezione meramente quantitativa della storiografia. Ad esempio, ne *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500* (1976)²⁰, Ginzburg sostiene di essersi proposto «di ricostruire il mondo intellettuale, morale e fantastico del mugnaio Menocchio attraverso la documentazione prodotta da coloro che l'avevano mandato sul rogo»²¹. In questo modo, le lacune nelle fonti diventano elementi costitutivi del racconto nella misura in cui persino ipotesi e dubbi si caricano di significato nella costruzione di una verità necessariamente incompleta. Il metodo utilizzato viene definito da lui stesso «paradigma indiziario»²², riprendendo la tecnica ideata da Morelli per l'attribuzione dei

¹⁵ L. Weber, «*Facta atque infecta*»: Manzoni e l'infezione della verità, in A. Manzoni, *Storia della Colonna Infame*, a cura di L. Weber, Pisa, ETS, 2009, pp. VII-LII.

¹⁶ Ivi, p. XVI.

¹⁷ L. Sciascia, *Morte dell'Inquisitore* (1964), Milano, Adelphi, 1992.

¹⁸ Principalmente si tratta del diario del dottor Auria e della relazione sull'Atto di Fede (ovvero la morte sul rogo) di padre Matranga.

¹⁹ C. Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so su di lei*, «Quaderni storici», XIX, 86, 1994, pp. 511-539.

²⁰ ID., *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500* (1976), Torino, Einaudi, 2009.

²¹ ID., *Microstoria*, cit., p. 523.

²² ID., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 158-209.

quadri antichi²³. Secondo Ginzburg, infatti, la storia – come la medicina e la filologia – dovrebbe funzionare per conoscenza indiretta e indiziaria piuttosto che seguire il metodo scientifico sperimentale, in modo da fornire versioni dei fatti più attinenti alla verità del singolo caso preso in esame che non escludano ogni dato irrilevante dal punto di vista statistico²⁴.

Il metodo del «paradigma indiziario» si può applicare per indagare il passato, ma anche rivolgendosi al presente, come lo stesso Ginzburg ha dimostrato ne *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri* (1991)²⁵. Un simile approccio, d'altronde, è adottato anche in opere sciasciane come *L'affaire Moro* (1978)²⁶, scritto 'a caldo' nei mesi successivi al rapimento e all'omicidio del presidente della Democrazia Cristiana. Qui le fonti analizzate diventano principalmente le lettere lasciate fuoriuscire dalla prigione dove le Brigate Rosse lo trattennero per mesi, documenti a partire dai quali Sciascia ricostruisce gli avvenimenti concentrandosi sul peculiare linguaggio di autocensura che avrebbe adottato Moro per far trapelare informazioni utili. Questa operazione consente di mettere in discussione l'interpretazione ufficiale elaborata dal governo e dai dirigenti democristiani che sottolineava la follia di un Moro ormai succube della prigionia e delle BR. Secondo Sciascia, infatti, tale interpretazione «è verosimile, ma non può essere vera e reale»²⁷. Quel criterio della verosimiglianza che Manzoni aveva definito «terribile parola»²⁸ nella *Colonna Infame* è appunto l'informazione che l'apparato di potere modella in consonanza con la propria narrazione dei fatti. Concordando con la lezione di Borges²⁹, Sciascia sembra suggerire che ogni versione della Storia sia sempre una narrazione che esprime un determinato punto di vista, invitando a riflettere su come la realtà finisca per esistere solo nel suo stesso racconto. Riscrivere una storia, allora, significa «fare un romanzo»³⁰ nella misura in cui si tratta del solo modo possibile per discutere le versioni latrici di un'insoddisfacente prospettiva «verosimile».

Questa riflessione sembra richiamare direttamente il pensiero espresso da Hayden White in *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe* (1973)³¹, dove lo storico ha criticato le pretese di oggettività della storiografia moderna arrivando a mettere in discussione i confini

²³ Ivi, p. 166.

²⁴ In questo modo, Ginzburg intende contrapporsi all'operato di autori come Furet, Chaunu e Le Goff; si veda C. Ginzburg, *Microstoria*, cit., p. 518.

²⁵ ID., *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri* (1991), Macerata, Quodlibet, 2020; l'opera fu scritta dopo la condanna in primo grado inflitta ad Adriano Sofri come presunto mandante morale dell'omicidio del commissario Luigi Calabresi, fortemente preso di mira dal movimento Lotta Continua (di cui Sofri era allora leader) in seguito alla morte del ferroviere anarchico Pino Pinelli.

²⁶ L. Sciascia, *L'affaire Moro* (1978), Milano, Adelphi, 1994.

²⁷ Ivi, p. 31.

²⁸ A. Manzoni, *Storia della Colonna Infame*, cit., p. 30.

²⁹ Lo scrittore argentino è chiamato in causa proprio nell'ultima pagina de *L'affaire*; a tal riguardo, si veda G. Benvenuti, *Microfisica della memoria*, cit., pp. 234-236.

³⁰ Espressione adottata da Sciascia stesso in riferimento alla sua opera; si veda L. Sciascia, *L'affaire Moro*, cit., p. 79.

³¹ H. White, *Metahistory. The historical imagination in nineteenth-century Europe*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 1973, trad. it. di P. Vitulano, *Metahistory: retorica e storia*, Milano, Meltemi, 2019.

tra finzione letteraria e scrittura di storia e, di conseguenza, sostenendo che la storiografia può essere definita come pratica discorsiva finalizzata non solo a riportare alla luce avvenimenti del passato, ma soprattutto ad attribuire loro un significato. Intesa in questo senso, la scrittura di storia diventa difficilmente separabile dalla struttura narrativa scelta per esporla: analizzando i modi della narrazione storiografica, White ha sostenuto che non ci sono ragioni teoretiche certe per preferire uno di essi piuttosto che gli altri, ma solamente motivazioni morali o estetiche.

La posizione di White non è stata unanimemente accolta. Alle formulazioni relativistiche derivanti dal lavoro dello statunitense si sono contrapposti altri movimenti, come il gruppo italiano degli studiosi di microstoria, tanto che già nel saggio *Microstoria: due o tre cose che so su di lei* (1994) Carlo Ginzburg aveva polemizzato con White tacciandolo di scetticismo³². Secondo l'interessante riflessione svolta da Raffaello Palumbo Mosca in *Che cos'è la non fiction*, è proprio il diverso uso delle fonti ad essere dirimente tra la prospettiva di *Metahistory* e quella di Ginzburg, poiché per quest'ultimo esse «costituiscono un limite invalicabile, una 'prova' che non può essere nascosta»³³ a differenza di quanto accade nella scrittura di finzione. Se il pensiero di White ha contribuito a centralizzare la natura soggettiva e situata di qualunque resoconto storico, allora gli studiosi di microstoria ritengono che il compito dello storico risiederà precisamente nel passare attentamente al vaglio le proprie fonti per individuare la specifica deformazione determinata da ognuna di esse, smascherandola attraverso una nuova narrazione. In una prospettiva ginzburgiana, dunque, non si nega che il passato sia ricostruibile solo in maniera mediata in un processo di natura forzosamente imperfetta e parziale, ma si parte esattamente da questo presupposto per giungere ad una dimensione dove la contaminazione retorica della storiografia moderna fornisca un allargamento delle sue possibilità stilistiche e conoscitive³⁴.

Secondo Palumbo Mosca è propriamente su questa soglia che si situa il confine tra il discorso finzionale e quello fuor di finzione. Infatti, così come la storia intesa in questo senso sembra tendere alla narrazione romanzesca, è possibile per quest'ultima compiere il movimento opposto, appropriandosi dei caratteri della storiografia – primariamente l'uso delle fonti e dell'argomentazione – per ottenere un effetto di realismo. Al tempo stesso, tuttavia, quanto esibito a livello narrativo può rappresentare «solo alcune delle "prove" fornite dall'autore e non certo le più cogenti»³⁵, mentre la veridicità del testo letterario viene spesso validata da una struttura discorsiva particolarmente fededegna basata sulle dichiarazioni di onestà del narratore ottenute occultando la distanza dalla propria materia; distanza che, al contrario, è proprio il carattere essenziale nella prospettiva dello storico per garantire il valore scientifico del proprio operato.

³² Cfr. C. Ginzburg, *Microstoria*, cit., pp. 530-531.

³³ R. Palumbo Mosca, *Che cos'è la non fiction*, Roma, Carocci, 2023, p. 14.

³⁴ Cfr. *ivi*, pp. 17-18.

³⁵ *Ivi*, p. 16.

La distinzione tra questi due approcci, tuttavia, sfuma nella narrativa non fiction contemporanea, la quale non ha scopo di falsificare la realtà nonostante sia frutto di un'inevitabile costruzione situata. Già con Manzoni e Sciascia appariva sempre chiara l'implicazione autoriale nei confronti della materia narrata per quanto essi cercassero il gradiente di imparzialità più elevato possibile attraverso la dimostrazione della mancanza di manipolazione delle fonti. Tale caratteristica permane anche nelle opere di non fiction successive, espressione con cui – richiamando nuovamente le parole di Palumbo Mosca – intendiamo

scritture in prosa – con un gradiente di finzionalità variabile, dal reportage alla testimonianza, dal “diario in pubblico” alla biografia o autobiografia narrativa (più o meno fittizia), fino al romanzo di fatti veri o al romanzo pseudofattuale – che si basano sul prestigio dell'è accaduto e dimostrano una «intenzionalità storica», pur servendosi di molti strumenti e tecniche tipici della letteratura d'invenzione.³⁶

È lo stesso studioso a chiarire che il rapporto tra «intenzionalità storica» e strumenti letterari incide in primo luogo sulla volontà del testo di non rinunciare ad essere letto come un libro di storia, mentre «allo stesso tempo cerca di “recuperare il potenziale simbolico” degli eventi che racconta per “renderli intelleggibili su più livelli” – cioè, recupera l'“universalità” tipica dell'arte»³⁷.

È possibile notare come questa duplice tendenza risieda alla base delle intenzioni narrative di Manzoni e Sciascia, distinguendole da quelle ginzburghiane nonostante intrattengano un simile rapporto con le fonti. Dal punto di vista dello scrittore lombardo, infatti, la *Storia della Colonna Infame* rappresenta il racconto di un'ingiustizia che assume valore universale in relazione all'abuso di potere perpetrato dai giudici incaricati di inquisire i presunti untori. D'altro canto, Sciascia ha dimostrato una certa coerenza nel mettere in scena attraverso i suoi racconti d'inchiesta «un unico e drammatico rovello: comprendere, immaginare, le ragioni dell'azione dei singoli, quasi sempre portatori di un'eccezione, a confronto con le dinamiche di potere»³⁸. Si tratta, dunque, di ricerche dal forte valore simbolico che necessitano di svilupparsi in stretto rapporto con la prova documentaria nella convinzione che sia necessario decostruire determinate versioni ‘verosimili’ – dei giudici degli untori, dell'Inquisizione siciliana del XVII secolo, degli uomini di potere della DC – per accedere ad un nuovo livello di consapevolezza sugli avvenimenti.

Tale livello è correlato alla capacità dello scrittore di immaginare le ragioni profonde dell'azione umana. Come ricorda Benvenuti: «il paradigma indiziario può percorrere un tratto di cammino, oltre occorre affidarsi all'immaginazione e, forse, fare i conti con il fatto che esistono solamente verità parziali. Il che non significa acquietarsi e sospendere

³⁶ Ivi, pp. 27-28; per alcuni esempi di «strumenti e tecniche» si vedano le medesime pagine.

³⁷ Ivi, p. 35.

³⁸ G. Benvenuti, *Microfisica della memoria*, cit., p. 50.

l'interrogazione»³⁹. Come lo storico, così anche lo scrittore può utilizzare i propri strumenti per sfuggire al relativismo scettico accostato alle posizioni di White. Questa volontà di non «sospendere l'interrogazione», d'altronde, è proprio il carattere che Adamo ha constatato diventare prolifico per una serie di autori italiani che si configurano come 'eredi' di Sciascia muovendosi proprio nel campo della letteratura non fiction.

Accanto ad alcuni scrittori in senso stretto – come Franchini, Carlotto o De Cataldo – Adamo sostiene che vadano fatti «i nomi di Paolini e Lucarelli, accomunati non solo dallo stesso interesse per i “misteri” della storia italiana [...] ma anche dalla consapevolezza della necessità di trovare vie non esclusivamente e tradizionalmente letterarie per porre questi problemi»⁴⁰. L'autrice aveva dedotto che la transmedialità potesse diventare un carattere specifico della «linea giudiziaria della letteratura italiana» all'alba del nuovo secolo. Infatti, se Marco Paolini ha introdotto il tema della giustizia del dimenticato nel linguaggio teatrale e Lucarelli in quello dei programmi televisivi, seguendo l'evoluzione di questo processo riteniamo oggi possibile ritrovare gli stessi caratteri in opere letterarie che vengono adattate per il medium podcast, indicizzate spesso sotto l'etichetta del True Crime, con la quale si intende il racconto di storie vere di cronaca nera. Tra di esse, il caso emblematico de *La città dei vivi* di Nicola Lagioia – romanzo di successo del 2020⁴¹ adattato a podcast l'anno successivo⁴² per una delle prime produzioni di Chora Media – costituisce sicuramente un osservatorio privilegiato da cui osservare le prospettive aperte dal nuovo medium e il rapporto tra adattamento e opera letteraria originale.

2. *La città dei vivi: i podcast e la «giustizia del dimenticato»*

Nello studio *Podcasting: the audio media revolution*⁴³, Martin Spinelli e Lance Dann evidenziano come attorno a questo medium emergente stiano prendendo forma modalità di espressione inedite e si apra spazio a una creatività interdisciplinare. L'innovazione principale, nel caso preso in considerazione, è rappresentata sicuramente dalla possibilità di riportare direttamente le voci dei protagonisti delle vicende ricostruite, fattore che favorisce l'immediatezza dell'opera e, contestualmente, richiede una maggiore ipermediazione che prende forma attraverso editing e montaggio. Inoltre, la centralità del discorso orale attiva una serie di riflessioni sulle possibilità conoscitive di un testo che assume le forme volatili e temporanee del parlato. Infine, la possibilità di integrare vive voci narranti che esulino da quella dall'autore-narratore omodiegetico caratteristico della *non fiction novel* può dare luogo ad inediti processi di

³⁹ Ivi, p. 244.

⁴⁰ S. Adamo, *La giustizia del dimenticato*, cit., p. 285.

⁴¹ N. Lagioia, *La città dei vivi*, Torino, Einaudi, 2020.

⁴² ID., *La città dei vivi* (serie podcast), Chora Media, 2021-2022.

⁴³ M. Spinelli, L. Dann, *Podcasting. The audio media revolution*, New York, Bloomsbury, 2019, trad. it. di P. Molica, *Podcast. Narrazioni e comunità sonore*, Roma, minimum fax, 2021.

partecipazione che rinvigoriscono le possibilità dell'opera di collaborare alla costruzione di una memoria collettiva, come vedremo più avanti.

La vicenda trattata ne *La città dei vivi* è l'omicidio di Luca Varani, avvenuto nella periferia di Roma il 4 marzo 2016: invitato ad unirsi ad un festino intimo a base di cocaina dai conoscenti Manuel Foffo e Marco Prato, Varani fu ucciso dalla coppia in pieno delirio psichico. L'approccio adottato da Lagioia è assolutamente avvicicabile a quanto osservato in precedenza per ciò che Adamo identifica come «giustizia del dimenticato», oltre che alle caratteristiche delineate per la letteratura non fiction. Infatti, l'autore rivendica la veridicità degli avvenimenti raccontati dedicando al tema alcune righe significative poste in chiusura dell'opera:

La storia raccontata in questo libro è realmente accaduta. La sua ricostruzione è frutto di una lunga attività di documentazione che comprende atti giudiziari con perizie, intercettazioni, sentenze ora definitive, contributi audio e video, dichiarazioni ufficiali, interviste. Ho utilizzato fedelmente questa documentazione per ricostruire gli eventi, le versioni delle persone coinvolte, la narrazione dei protagonisti. Per alcuni personaggi coinvolti nella storia, ma assenti o poco presenti nel racconto dei media, sono stati utilizzati per discrezione nomi fittizi.⁴⁴

Come già visto in Manzoni e Sciascia, il racconto prende vita a partire dagli atti relativi al processo e dalle indagini legate al caso, contributi che vengono spesso integrati nel racconto al pari di una serie di testimonianze delle persone coinvolte dalla vicenda.

Il testo ci appare come un «romanzo di fatti veri»⁴⁵, possibilità della non fiction contemporanea in cui Lagioia dimostra di muoversi con grande maestria. Infatti, l'opera si avvale di numerose fonti documentarie – a partire dalle deposizioni rese davanti al Pm dai due assassini – per ricostruire il crimine commesso e, contestualmente, indagare «gli antefatti e le conseguenze» della vicenda, secondo il movimento introdotto a suo tempo da Manzoni con la *Storia della Colonna Infame*⁴⁶. L'adattamento a podcast riprende i contenuti del libro pur organizzando la materia narrativa in maniera differente: se il testo tende a seguire lo sviluppo della vicenda sulla base dello svolgimento cronologico dei fatti, antefatti e conseguenze, il podcast ha degli specifici punti di interesse in ognuno dei suoi episodi. Ad esempio, i primi tre di essi introducono le figure coinvolte nella vicenda – nell'ordine, Manuel Foffo, Marco Prato e Luca Varani – concentrandosi su un personaggio per episodio. D'altra parte, il podcast – vista la sua specifica vocazione in merito – riesce ad accogliere le voci di molte figure chiamate a contribuire alla narrazione: persone vicine a chi è stato coinvolto, come il padre di Manuel Foffo o l'ex insegnante di Varani Davide Toffoli, giornalisti come Chiara Ingrosso o ancora persone chiamate in causa in quanto esperte della materia trattata, come Vladimir Luxuria (riguardo la vita notturna a Roma), Vittorio Lingiardi (psichiatra) o il senatore Luigi Manconi (esperto di giustizia riparativa). Se il contributo di alcuni di essi era già presente nel libro,

⁴⁴ N. Lagioia, *La città dei vivi*, cit., p. 451.

⁴⁵ Ivi, p. 9.

⁴⁶ L. Weber, «*Facta atque infecta*», cit., p. XXXIII.

ovviamente ascoltarne la viva voce influenza positivamente la fruizione dell'opera: infatti, il montaggio consente di integrare i contributi nel testo audio simulando un dialogo con la voce autoriale.

Tuttavia, le voci più emblematiche che vengono incluse sono proprio quelle dei due carnefici protagonisti della vicenda grazie alla registrazione delle deposizioni rese da Manuel Foffo e Marco Prato durante l'interrogatorio davanti al pubblico ministero Francesco Scavo. Questo aspetto consente di rinsaldare l'opinione espressa da Bolter e Grusin in *Remediation. Understanding new media*, dove si sostiene che la nostra cultura esprima un sempre maggiore bisogno di «immediatezza» quanto di «ipermediazione», nella misura in cui «vuole allo stesso tempo moltiplicare i propri media ed eliminare ogni traccia di mediazione»⁴⁷. Ciò vale anche nel caso del podcasting: se da un lato è possibile ascoltare direttamente le voci dei personaggi coinvolti, dall'altro il montaggio delle produzioni può sfruttare diverse tecniche per modificare, tagliare e sovrapporre queste voci realizzando intrecci difficilmente riconoscibili come rispecchiamento di conversazioni reali, ma proprio per questo funzionali alla narrazione. Si tratta di quelle che Spinelli e Dann definiscono «pratiche di addizione», come il «breathless edit» o il «montaggio veloce e compatto»⁴⁸, che diventano nuove tecniche a disposizione dell'autore nel rapporto con le fonti tipico della «linea giudiziaria della letteratura italiana».

La conseguenza di questo tipo di editing è l'abbandono di un fulcro percettivo del suono che potenzia velocità e intensità del racconto, distaccandosi dalla situazione tipica del testo scritto dove il narratore deve mediare le parole dei personaggi attraverso locuzioni come «disse», «rispose», o anche solo mediante l'utilizzo di segni di interpunzione e capoversi. Inoltre, la voce di Foffo e Prato è spesso accompagnata dal battere dei tasti di un pc, mimesi acustica del fatto che stiano rispondendo in tempo reale alle domande del Pm:

SCAVO: Come lo avete ucciso?

FOFFO: Con coltelli e il martello.

SCAVO: Chi ha fatto cosa?

FOFFO: Tutti abbiamo preso parte a tutto. Entrambi abbiamo utilizzato queste armi. [...] la cosa che più fa male a questa vicenda è che comunque lui ha sofferto tanto.⁴⁹

In casi come questo, il montaggio rispecchia l'andamento di una conversazione reale, ma esso può anche essere editato in maniera assai più elaborata, come avviene nella ricostruzione di quanto avvenuto nelle giornate precedenti la morte di Varani, fino ad arrivare all'atto dell'omicidio.

Tale ricostruzione è svolta prevalentemente attraverso il montaggio delle deposizioni dei carnefici – seppur rese in sedi e momenti differenti – in modo da realizzare una sorta di

⁴⁷ J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding new media*, Cambridge (MA), MIT Press, 2000, trad. it. di Alberto Marinelli, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002, p. 29.

⁴⁸ M. Spinelli, L. Dann, *Podcasting*, cit., pp. 63 e ss.

⁴⁹ N. Lagioia, «Ep.1: C'era una volta a Roma», *La città dei vivi*, Milano, Chora Media, 10 ottobre 2021, 35:50.

conversazione a distanza tra i due. Così, ad esempio, apprendiamo come Foffo e Prato abbiano iniziato ad aggredire Varani dopo aver messo dell'Alcover nel suo cocktail in modo da fargli perdere i sensi:

FOFFO: Da là non c'è stato un momento in cui comunque lui c'aveva, diciamo, la meglio. Siamo stati troppo cattivi, è stato uno schifo, uno schifo vero.

PRATO: L'abbiamo preso, l'abbiamo portato sul letto della camera di Manuel. Manuel mi chiamava "amo". Mi ha detto: «Amo strozzalo».

LAGIOIA: Amo strozzalo, questa è la frase che secondo Marco ha fatto iniziare tutto. Secondo Manuel è invece Marco che ha cominciato ad aggredire Luca.

FOFFO: Lui aveva detto a Luca, che noi, io e Marco, avevamo scelto che lui doveva morire.

LAGIOIA: Non ho mai detto niente di simile, ribatte Marco. È stato Marco a colpire per primo o è stato Manuel? Ma è davvero così importante capire chi ha iniziato? [...]

PRATO: A quel punto Manuel è mezzo impazzito, è diventato un animale, ha iniziato ad aggredirlo.⁵⁰

Si può notare come questo tipo di montaggio sia funzionale a mettere in risalto il contrasto tra le due versioni dei fatti, mimando una discussione a distanza che, alle volte, arriva quasi a sembrare una conversazione mai avvenuta tra Foffo e Prato. Tuttavia, per quanto discordanti, le deposizioni non riescono a celare un quadro d'insieme spaventoso: Luca è stato a lungo torturato, al punto da morire dissanguato.

Un altro contrasto che prende forma nel podcast, soprattutto nel primo episodio «Ep.1: C'era una volta a Roma»⁵¹, è quello tra la voce di Manuel che racconta i suoi disagi in ambito familiare e la testimonianza resa dal padre Valter, assente nel libro ma intervistato da Lagioia per la realizzazione del podcast. Affidando alla voce dello stesso Valter la descrizione delle vicende familiari, si percepisce lo stridore di una posizione parecchio controversa: da padre, non può che sentirsi responsabile degli atti del figlio, ma dalle sue parole emerge continuamente un maldestro tentativo di giustificare il proprio comportamento. L'avvicendamento di diverse prospettive non era un aspetto totalmente estraneo al testo letterario. Infatti, Lagioia – sfruttando a suo vantaggio la facilità disarmante con cui a Roma, attraverso un breve giro di conoscenze, sia possibile mettersi in contatto pressoché con chiunque – già nella terza parte del libro, intitolata non a caso *Il coro*, sfruttava una composizione di voci corale, riportando una serie di testimonianze molto efficace per descrivere meglio le figure di Prato, Foffo e Varani. Tale costruzione viene ripresa dal podcast nell'«Ep.2: La Notte»⁵² in relazione alla figura di Prato, introducendo il concetto di «notte romana» come vero mediatore della conoscenza tra i due assassini.

Infatti, Foffo e Prato si erano conosciuti nel corso di una serata che – come nel caso dell'omicidio di Luca – avevano trasformato in più giorni di festino continuativo. Rispetto a questa intimità costruita in maniera improvvisa, Lagioia commenta come segue:

⁵⁰ ID., «Ep.6: Il naufragio», *La città dei vivi*, Milano, Chora Media, 14 novembre, 2021, 16:40.

⁵¹ ID., «Ep.1: C'era una volta a Roma», cit.

⁵² ID., «Ep.2: La Notte», *La città dei vivi*, Milano, Chora Media, 17 ottobre 2021.

Va bene che Roma è un acceleratore di intimità, ma come è possibile che due persone che non si sono mai viste prima, si chiudano in un appartamento e trascorrono quattro giorni sempre insieme? [...] La cocaina, ecco la spiegazione. La cocaina a Roma è un collante sociale, la bianca rete elettrica che avvolge la città. Quanto più le strade si svuotano di senso, tanto più la coca le riempie del proprio.⁵³

La cocaina stimola conversazioni disinibite portando i due ragazzi ad aprirsi e ad entrare in sintonia: così, Foffo racconta di come il padre lo faccia sentire incapace ed estromesso dagli affari di famiglia; Prato, per suo conto, confida che anche il suo dolore affonda nella situazione familiare, dove non vede accettata la propria omosessualità mentre continua a sognare di compiere un percorso di transizione.

Il cuore dell'opera consiste nella scoperta di come sia avvenuto l'incontro fra queste due personalità, ricostruendo la loro personale 'microstoria' che li porterà ad abusare di cocaina e a diventare due carnefici in pieno delirio psichico. Si tratta specificatamente della ricerca di quegli 'antefatti' che consentono di comprendere sotto una luce diversa come si possa essere arrivati a questo esito. A Lagioia sembra che «nell'appartamento di Manuel Foffo si siano concentrati per quattro giorni tutto il senso di fallimento, la frustrazione, l'arroganza, la brutalità di cui l'aria cittadina è satura da anni⁵⁴». Infatti, *La città dei vivi* dipinge un ritratto ambivalente di una Roma malata – il comune commissariato, lo scandalo legato all'indagine 'Mondo di Mezzo' – che pare specchio di un'intera società disfunzionale. Ciò si evince anche dal racconto mediatico del caso, presentato dapprima come efferatezza incomprensibile, fino a che l'estrazione borghese dei carnefici fece rapidamente virare l'opinione pubblica verso l'idea di un 'delitto sociale'. Inoltre, alla scoperta dell'omosessualità di Prato e dei rapporti intercorsi con Foffo, puntualmente messi in contrapposizione con alcuni post razzisti e omofobi rinvenuti sull'account Facebook di Varani, il ragazzo venne dipinto come vittima di due omosessuali a causa del suo presunto sostegno alle ragioni della famiglia naturale. Infine, il fatto che Luca si fosse recato in quella casa sotto promessa di un compenso in denaro, come emerso dalle indagini, suscitò anche la reazione di chi sosteneva che se la fosse andata a cercare.

Se la giustizia del dimenticato è caratterizzata da riscritture che si oppongono a versioni solo *verosimili* delle vicende, tale schema si può riscontrare anche in quest'opera. La verosimiglianza qui non riguarda la versione dei fatti proposta da un apparato di potere istituzionale, ma piuttosto quella di una forma di potere peculiare che si sviluppa attraverso narrazioni politiche, giornalistiche e mediatiche tendenzialmente semplicistiche e polarizzanti. Al contrario, Lagioia sottolinea come si dovrebbero affrontare queste storie rifiutando facili giudizi immediati prendendosi tempo per mettersi in ascolto e cercare di comprendere. Questo atteggiamento è racchiuso in una delle frasi più iconiche del podcast: «Bisognerebbe amare la vittima senza

⁵³ ID., «Ep.4: Un'amicizia», *La città dei vivi*, Milano, Chora Media, 31 ottobre 2021, 6:30.

⁵⁴ ID., «Ep.2: La Notte», cit., 11:30.

sapere nulla di lei. Bisognerebbe sapere molto del carnefice per capire che la distanza che ci separa da lui è minore di quanto crediamo»⁵⁵.

Nell'analisi di Spinelli e Dann⁵⁶, intimità ed empatia sono descritte come qualità innate del podcasting, poiché «il cervello opera in modo diverso (e con più difficoltà) quando ascolta una narrazione acustica rispetto a quando ne osserva una visiva – e questo, d'altro canto, stimola connessioni più intime con le voci ascoltate»⁵⁷, rendendo possibile un profondo condizionamento emotivo. La peculiarità dell'opera risiede nel fatto che le voci con cui ci mette in contatto sono proprio quelle dei carnefici, mentre sarebbe (o dovrebbe essere) immediato empatizzare con la vittima. In questo senso, è utile considerare il concetto di «iscrizione analogica» proposto da Giovannetti nel suo saggio «*The lunatic is in my head*». *L'ascolto come istanza letteraria e mediale*, dove l'autore invita a cogliere «il momento in cui l'ascolto enunciato sul piano della storia comincia ad intaccare le forme del racconto» implicando una «torsione»⁵⁸ delle istanze del testo. Nella sua riflessione – di matrice letteraria, ma applicabile anche al podcasting – la valenza dell'ascolto emerge anche «come *metafora* in senso lato *etica*»⁵⁹, invitando a cogliere la voce altrui sia a livello tematico quanto a livello metaforico, spingendo al cambiamento chi sia capace di mettersi in ascolto. L'iscrizione delle voci di Foffo e Prato proposta dall'autore de *La città dei vivi* sembra muoversi proprio in questa direzione.

Attraverso la valorizzazione della dinamica di ascolto inteso in questo è allora possibile «recuperare il potenziale simbolico degli eventi»⁶⁰ per renderli intelleggibili grazie alla specifica lente con i quali è in grado di inquadrarli la letteratura. Lagioia ha esplicitato chiaramente questa idea in un articolo intitolato *La realtà ci chiama per essere squarciata* pubblicato poco dopo l'uscita de *La città dei vivi* in versione podcast:

Le informazioni che ci bombardano senza sosta [...] producono in noi una sensazione di accecamento, non di messa a fuoco. Ecco, però, che se quelle stesse informazioni vengono intercettate da una forza (la letteratura) in grado di selezionarle, gettando via il superfluo ed esercitando su ciò che resta una torsione di tipo poetico, linguistico, una tensione estetica, ciò che un attimo prima sembrava una lingua sconosciuta fa vibrare le nostre corde in modo da produrre un vero significato.⁶¹

Nello stesso articolo Lagioia attribuisce direttamente questa prerogativa alla letteratura non fiction, modalità alla quale possiamo supporre che riconduca anche la sua ultima opera.

⁵⁵ ID., «Ep.3: Mi chiamo Luca», *La città dei vivi*, Milano, Chora Media, 24 ottobre 2021, 44:45.

⁵⁶ Si veda in particolare il Cap. 4 di M. Spinelli, L. Dann, *Podcasting*, cit.: *A letto coi radiotopiani. Intimità, empatia e narrativa nei podcast*.

⁵⁷ Ivi, p. 133.

⁵⁸ P. Giovannetti, «*The lunatic is in my head*». *L'ascolto come istanza letteraria e mediale*, Milano, Biblion, 2021, pp. 13-14.

⁵⁹ Ivi, p. 46. L'autore mutua l'idea in particolare da E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.

⁶⁰ Ivi, p. 6.

⁶¹ N. Lagioia, *La realtà ci chiama per essere squarciata*, «Il Foglio Review», II, 4, 2022, pp. 12-16: 15.

In questo senso, è interessante mettere a confronto tale approccio con la lettura critica proposta da Daniele Giglioli in *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, dove l'autore illustra come la «scrittura dell'estremo» sia una costante della narrativa italiana contemporanea. Questo estremo si caratterizza come «una tensione verso qualcosa che eccede costitutivamente i limiti della rappresentazione» perché «sottoposto all'ingiunzione contraddittoria di essere insieme presente e inafferrabile»⁶². Nella crisi ormai compiuta del rapporto tra letteratura e mondo – dove la realtà, come visto anche nel pensiero di Hayden White, tende a coincidere con la sua rappresentazione – Giglioli sceglie il termine «Reale» per indicare la ricerca dell'«evento senza senso, traumatico, in quanto non può essere elaborato, simbolizzato, reso nominabile»⁶³. Secondo l'autore, tuttavia, la tendenza alla ricerca di questo «Reale» si sposa con modalità narrative mirate ad aggirare l'ineffabilità di ciò che si persegue. Questo obiettivo, a suo parere, si realizza secondo due direttrici fondamentali: da un lato il ricorso alla letteratura di genere (giallo, noir, romanzo storico), dall'altro il ricorso all'autofinzione, a prescindere dal gradiente di finzionalità della stessa. In questo modo, la rappresentazione ritroverebbe sicurezza attraverso gli stilemi richiesti dal genere oppure mediante la validazione dell'esperienza assicurata dall'io narrante.

Tale costante identificata da Giglioli sembrerebbe il retroterra culturale perfetto per lo sviluppo di narrazioni come *La città dei vivi* e, in parte, è sicuramente così. Alcuni dei caratteri riscontrati come costanti nelle opere analizzate in *Senza trauma*, infatti, sono attribuibili anche all'opera di Lagioia, come la necessità di coinvolgere l'opinione di esperti o testimoni dei fatti per validare l'analisi proposta⁶⁴, la presenza di strutture romanzesche che sottopongono «il possibile al montaggio del necessario»⁶⁵, l'utilizzo di un io narrante che per convenzione coincide con l'autore esterno al testo⁶⁶ e che acquisisce autorevolezza divenendo parte integrante della vicenda narrata⁶⁷. Nonostante tali somiglianze, tuttavia, Lagioia rifiuta il carattere fondante della «scrittura dell'estremo», ovvero la rappresentazione costante «della morte, del cadavere, del corpo offeso, aperto, martoriato»⁶⁸, e risulta difficile leggere la sua opera sia attraverso stringenti categorie di genere, sia come autofiction in senso stretto, dal momento che l'autore evita totalmente di assumere una forte postura testimoniale in prima persona, affidandosi piuttosto alle parole di terzi e alle fonti documentarie per validare la credibilità del narrato.

La città dei vivi si avvicina piuttosto alla prospettiva che Giglioli lascia intravedere dopo un'analisi fortemente critica di una letteratura dell'estremo che sembra – a suo parere – prescrivere un trauma spesso fantasmatico:

⁶² D. Giglioli, *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 15.

⁶³ Ivi, p. 17.

⁶⁴ Ivi, p. 41.

⁶⁵ Ivi, p. 47.

⁶⁶ Cfr. ivi, p. 53.

⁶⁷ Cfr. ivi, p. 64.

⁶⁸ Ivi, p. 36.

Chi riuscisse a risalire di trauma in trauma fino alla mancanza di essere che li genera, chi cessasse di prestare all'indicibile il servizievole soccorso dell'immaginario, potrebbe con ciò accedere alla possibilità, squisitamente, radicalmente politica, di denunciare il Reale come qualcosa che non ci appartiene, non ci serve, non ha nulla a che vedere con la nostra facoltà di dare forma e destino a esistenza e società.⁶⁹

L'operazione messa in atto da Lagioia, a ben guardare, tende allo stesso obiettivo: svuotare l'evento della sua mostruosità ineffabile per renderlo parte degli avvenimenti umani che si possono nominare, persino spiegare, impegnandosi a mettere in luce antefatti e conseguenze dell'accaduto.

Questo procedimento coincide con una delle possibili funzioni del podcasting identificata da Spinelli e Dann: «contrapporre l'insormontabile complessità delle cose a una forma narrativa modellabile che possiamo usare per parlare di esse»⁷⁰ e, dunque, per tentare di conoscerle. Tale pratica porterebbe ad una «concezione della verità come processo, verità che è una sintesi tra il materiale e gli eventi così come esistono nel mondo, e la prospettiva [...] che li elabora proponendone un possibile significato»⁷¹. Ciò che conta, allora, è l'esercizio prima del risultato ottenuto, il tentativo di comprensione, che può diventare «persino uno sforzo di risanare qualcosa, anziché un semplice desiderio di raccontare una storia»⁷². Questo esercizio richiama direttamente l'impostazione sciasciana e ginzburgiana basata sull'analisi documentaria nella convinzione che sia ancora possibile scrivere – storia o letteratura – facendo presa sulla realtà extra testuale. Infatti, anche secondo Giglioli «[c]hi sapesse guardare il Reale come nulla e sconfessare la pretesa risentita e codarda che il nulla sia la verità del tutto, avrebbe in cambio una mano da giocare nell'infinita partita della realtà»⁷³. Questa «mano» è ciò che tenta di mettere in gioco Lagioia adottando una pratica letteraria che compie effettivamente «uno sforzo di risanare qualcosa».

Il risanamento è necessario alla Roma specchio di una società malata rappresentata da Prato e Foffo che rifiutano di riconoscere la propria responsabilità, imputandola all'altro e all'effetto della cocaina. Mentre l'esercizio della giustizia dovrebbe far comprendere al criminale la natura delle sue azioni, l'esito della vicenda appare ben diverso: Prato riuscirà a suicidarsi in carcere, mentre Foffo rimarrà fermo sulle proprie posizioni anche dopo la condanna⁷⁴. Il fallimento della giustizia emerge anche dall'incapacità sociale di elaborare con cognizione di causa l'accaduto, testimoniata dai commenti sui social e dalla narrazione mediatica della vicenda, oltre che dalla totale mancanza di dialogo tra le famiglie dei soggetti coinvolti. L'inquadramento de *La città dei vivi* nel canone della giustizia del dimenticato dipende proprio da questi aspetti:

⁶⁹ Ivi, p. 97.

⁷⁰ M. Spinelli, L. Dann, *Podcasting*, cit., p. 48.

⁷¹ Ivi, p. 328.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Ivi, p. 98.

⁷⁴ N. Lagioia, *La città dei vivi*, cit., p. 451.

Lagioia lancia «una domanda aperta sulla giustizia»⁷⁵ che tenta di fare i conti con la difficile elaborazione collettiva della vicenda.

Per sfuggire ai silenzi e alle solitudini creati dall'omicidio, sarebbe necessario ricorrere a processi che solo raramente vengono adottati, come le pratiche della giustizia riparativa, introdotte sia nel testo che nel podcast dalle parole di uno dei massimi esperti italiani in materia: il senatore Luigi Manconi. Proprio l'impossibilità di attuare questo processo tra le parti in causa ha condotto Lagioia a cercare un'altra strada per superare il silenzio, offrendo una possibilità di riscatto a beneficio della comunità romana coinvolta. La difficoltà riscontrata in questa operazione deriva dal fatto che il mondo laico «non ha saputo elaborare, o aggiornare, dei rituali collettivi che aiutino i singoli a contenere l'incommensurabile»⁷⁶. Secondo l'autore, dunque, un'alternativa possibile potrebbe essere quella letteraria, anche nei suoi adattamenti transmediali. Infatti, è precisamente attraverso il podcast de *La città dei vivi* che l'opera trova la sua conclusione attraverso un'inedita parte aggiuntiva.

Nell'«Ep.7: Preghiera per Roma», Lagioia ricorda come Roma, che «di tragedie ne ha viste tante», sia al tempo stesso capace di offrire «visioni, epifanie, a chi ci vive e a chi l'attraversa»⁷⁷, le quali – attraverso un opportuno montaggio – potrebbero andare a comporre una preghiera collettiva che riempia quel vuoto lasciato aperto dalla mancanza di riti, un rituale catartico che consenta di superare il trauma.

LAGIOIA: a un certo punto ho chiesto a molte delle persone incontrate in questo podcast di raccontarmi la loro Epifania romana. E poi ho chiesto la stessa cosa su Facebook: sono arrivate centinaia di risposte, brevi storie esemplari, piccoli aneddoti, momenti luminosi. Quello che ascolterete adesso è un insieme di voci, un coro, una preghiera laica in grado di posarsi lieve sui vivi e i morti per rischiarare forse l'orizzonte.⁷⁸

In questo modo, voci di amici, intellettuali e persone coinvolte nel podcast diventano parte di un racconto collettivo attraverso la propria «epifania romana», realizzando un 'coro' che sembra illuminare una dimensione magica della città, riscoperta nella sua bellezza. Questa impostazione prosegue nell'«Ep.extra: Il Coro»⁷⁹, pubblicato un paio di mesi dopo la conclusione della serie, dove ulteriori voci vanno a realizzare una nuova preghiera dopo essere state raccolte dagli ascoltatori stessi del podcast.

Questo tentativo di risanare ricorda la pratica che Kate Lacey ha proposto in *Listening Publics*, con il concetto di «listening out» («ascolto attivo») che Spinelli e Dann definiscono come «scelta politica di essere disposti ad ascoltare materiale che può risultare disturbante o destabilizzante a livello personale»⁸⁰. Tale scelta richiede il coinvolgimento dell'ascoltatore e può dare luogo ad

⁷⁵ S. Adamo, *La giustizia del dimenticato*, cit., p. 287.

⁷⁶ N. Lagioia, *La realtà ci chiama per essere squarciata*, cit., p. 16.

⁷⁷ ID., «Ep.7: Preghiera per Roma», cit., 2:05.

⁷⁸ Ivi, 30-40.

⁷⁹ ID., «Ep. extra: Il Coro», *La città dei vivi*, Milano, Chora Media, 1° gennaio 2022.

⁸⁰ M. Spinelli, L. Dann, *Podcasting*, cit., p. 229.

interessanti dinamiche di partecipazione: infatti, in questo senso, l'audience di un prodotto culturale appare «not only as a collective noun, but as a state of being and a civic disposition»⁸¹. D'altra parte, il filosofo Jean-Luc Nancy, in un testo intitolato *All'ascolto* (2002), aveva già introdotto il concetto di «dimensione metessica»⁸², ossia partecipativa, per indicare un frame cognitivo – basato sulla metafora dell'ascolto – in grado di valorizzare i processi basati sulla messa in risonanza delle informazioni nella convinzione che tale approccio favorisca un'elaborazione veritiera e condivisa delle stesse. Giovannetti sottolinea come questo paradigma «non favorisce un percorso unicamente individuale» riguardo la conoscenza di un contenuto, ma si rivolge «alla sua *messa in comune*, alla possibilità di viverne la ripercussione *collettiva*»⁸³ in una direzione simile a quella ricercata da Lagioia.

L'episodio extra posto in chiusura della serie audio, dunque, apre prospettive inedite per gli esiti più recenti della «linea giudiziaria della letteratura italiana», le cui caratteristiche paiono visibilmente assonanti con la prospettiva di Nancy. Al termine dell'ascolto de *La città dei vivi*, infatti, quello che resta non è una risposta definitiva sull'accaduto, bensì una prospettiva etica per leggere gli eventi. Attraverso questo passaggio, l'opera è in grado di diventare un esercizio simile al processo della giustizia riparativa, avvicinandosi in particolare alla sua funzione catartica. In questo senso, la letteratura si riscopre pratica che può divenire un rituale collettivo in grado di stimolare sentimenti di riconoscimento nel pubblico in ascolto e, in questo modo, offrire una forma di riscatto (nelle forme dell'indignazione o della speranza) per il pubblico in ascolto.

In conclusione, si può rilevare come anche nel caso de *La città dei vivi* prendano forma modalità narrative pienamente consonanti col paradigma della riscrittura tipico della giustizia del dimenticato. Gli atti focali da cui prende il via la narrazione, infatti, sono le deposizioni di Foffo e Prato – vero e proprio documento giudiziario – che vengono inserite in una costruzione indiziaria indirizzata a generare una microstoria che possa fare luce sul contesto più ampio, ovvero la situazione della città di Roma. Tutto questo avviene organizzando la materia secondo una struttura narrativa per costruire una versione della vicenda che vada oltre le banalizzazioni social-mediatiche della stessa, facendosi percorso veramente dotato di potenziale conoscitivo e catartico rispetto all'accaduto. In questo senso, l'adattamento dell'opera letteraria a podcast amplifica tale potenzialità, aprendo anche al lettore/ascoltatore la possibilità di partecipare alla narrazione e così favorendo lo sviluppo di un'audience attiva che possa elaborare quanto accaduto secondo la prospettiva mostrata dall'opera.

⁸¹ K. Lacey, *Listening Publics. The politics and the experience of listening in the media age*, Cambridge (UK), Polity Press, 2013, p. 13.

⁸² J.-L. Nancy, *À l'écoute*, Parigi, Galilée, 2002, trad. it. di E.L. Pietrini, *All'ascolto*, Milano, Raffaello Cortina, 2004, p. 76.

⁸³ P. Giovannetti, «*The lunatic is in my head*», cit., p. 76.

Il connubio tra podcast e romanzo in due casi studio: *La disciplina di Penelope e Morgana*

Giulia Marziali
(Sapienza Università di Roma)

Publicato: 21 ottobre 2024

Abstract – Podcasts have long been perceived – and in part still are – as a ‘new’ medium (Cfr. T. Bonini, *Il nuovo podcasting, come e perché cambiano i media*, «che Fare», 12 novembre 2021, <https://che-fare.com/almanacco/societa/tecnologia/podcast-media-bonini/>, ultima consultazione: 1° ottobre 2024), despite their origins dating back to 2004. In Italy, the starting point can be identified with *Veleno* (2017), hosted by Pablo Trincia and Alessia Rafanelli, which was followed by a book and a TV series. This case, by no means isolated, highlighted a bidirectional relationship between podcasting and narrative works, both fictional and non-fictional. This paper aims to investigate the transcodification process in Gianrico Carofiglio’s *La disciplina di Penelope* (2021) and in *Morgana. Storie di ragazze che tua madre non approverebbe* (2019) by Michela Murgia and Chiara Tagliaferri.

Keywords – broadcast; contemporary literature; digital culture; media space; seriality.

Abstract – Il podcast è stato a lungo percepito – e in parte si tende ancora a farlo – come uno strumento ‘nuovo’ (Cfr. T. Bonini, *Il nuovo podcasting, come e perché cambiano i media*, «che Fare», 12 novembre 2021, <https://che-fare.com/almanacco/societa/tecnologia/podcast-media-bonini/>, ultima consultazione: 1° ottobre 2024), nonostante la sua prima comparsa risalga al 2004. In Italia, il punto di partenza può essere individuato in *Veleno* (2017), condotto da Pablo Trincia e Alessia Rafanelli, seguito dal libro e dalla serie TV. Questo caso, per nulla isolato, ha messo in luce un rapporto bidirezionale tra podcasting e opere narrative di *fiction* e *non fiction*. Il contributo intende indagare il procedimento di transcodificazione de *La disciplina di Penelope* (2021) di Gianrico Carofiglio e di *Morgana. Storie di ragazze che tua madre non approverebbe* (2019) di Michela Murgia e Chiara Tagliaferri.

Parole chiave – broadcast; cultura digitale; letteratura contemporanea; serialità; spazio mediale.

Marziali, Giulia, *Il connubio tra podcast e romanzo in due casi studio: «La disciplina di Penelope» e «Morgana»*, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 100-115.

giulia.marziali@uniroma1.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20452>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Giulia Marziali

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. *Contesto narrativo-mediale*

Prima di analizzare il romanzo *La disciplina di Penelope* (2021) di Gianrico Carofiglio¹, poi divenuto podcast, e la serie audio *Morgana. Storie di ragazze che tua madre non approverebbe* (2019)² di Michela Murgia e Chiara Tagliaferri, trasformata successivamente in volume, preme riflettere sullo sviluppo progressivo del sistema letterario in relazione all'emergere dei nuovi media.

Senza ripercorrere nel dettaglio la ormai consolidata transizione dall'analogico al digitale, iniziata negli anni Novanta con la creazione del primo sito web da parte di Tim Berners-Lee, e l'ampio dibattito intensificatosi negli ultimi decenni attorno al rapporto tra digitale e cultura, è importante considerare l'affermarsi della figura ibrida del *prosumer*³ – ossia un soggetto che è allo stesso tempo consumatore e produttore di contenuti – che ha ridefinito le dinamiche della cultura contemporanea, creando la dialettica pluralistica del *many-to-many* (molti-a-molti) e l'espansione di narrazioni, ramificate in diversi formati e piattaforme.

Partendo dal presupposto che oggi nessun mezzo di comunicazione possa operare in totale autonomia, appare molto utile la lettura innovativa proposta dagli studiosi David Bolter e Richard Grusin, secondo cui l'elemento di novità non risiederebbe nell'esistenza stessa dei media ma nel processo di rimediazione⁴, inteso quale integrazione e rimodellamento tra *old* e *new* media. In linea con la tesi di Bolter e Grusin, André Gaudreault e Philippe Marion puntano l'accento sullo sviluppo progressivo dei mezzi di comunicazione, sostenendo che tutti i media nascono almeno due volte: la prima volta, come estensione e continuazione di pratiche precedenti; la seconda, quando iniziano «a path that enabled the resources it had developed to acquire an institutional legitimacy that acknowledged their specificity»⁵. Con l'arrivo del terzo millennio affiora un nuovo orizzonte di senso interconnesso e dai confini sfumati e labili, i cui processi di convergenza pongono in dialogo tecnologie differenti coinvolgendo la sfera estetica e rompendo l'isolamento della forma artistico-letteraria per creare configurazioni narrative 'altre', aperte e adattive. Si tratta di trasformazioni

¹ G. Carofiglio, *La disciplina di Penelope*, Milano, Mondadori, 2021.

² M. Murgia, C. Tagliaferri, *Morgana. Storie di ragazze che tua madre non approverebbe*, Milano, Mondadori, 2019.

³ Il termine *prosumer* è stato coniato da A. Toffler in *The third wave. The Classic Study of Tomorrow*, New York, Morrow, 1980, trad. it. di L. Berti, *La terza ondata. Il tramonto dell'era industriale e la nascita di una nuova civiltà*, Milano, Sperling & Kupfer, 1987.

⁴ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding new media*, Cambridge (MA), Mit Press, 1999, trad. it. di B. Gennaro, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, a cura di A. Marinelli, Milano, Guerini e Associati, 2002. Come noto, lo studio di Bolter e Grusin prende le mosse dal volume di Marshall McLuhan, *Understanding Media*, New York, McGraw Hill, 1964, trad. it. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1986.

⁵ A. Gaudreault, P. Marion, *A medium is always born twice...*, «Early Popular Visual Culture», III, 1, 2005, pp. 3-15: 4: «un percorso che permette alle risorse sviluppate di acquisire una legittimità istituzionale che ne riconosce la specificità» (trad. it. mia).

profonde e rapide che hanno messo in discussione le categorie dicotomiche di stampo novecentesco e delle rispettive gerarchie – come tra cultura alta e cultura bassa – in favore di un accesso libero ai contenuti, polimorfici e trasversali, e quindi di una democratizzazione della loro stessa produzione e fruizione⁶.

Va da sé che l'avvento del digitale e il conseguente cambiamento culturale, con lo sviluppo di inedite modalità di scrittura, non siano stati ben visti da gran parte della critica; basti pensare a quanto sostenuto da Alberto Asor Rosa, secondo cui «di fronte alla liquidazione delle forme tradizionali della cultura, si va chiudendo una storia intellettuale cominciata sotto i Lumi e protrattasi sino agli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso. La civiltà massmediatica, non più fondata sulla preminenza del testo scritto, rappresenta un passaggio persino più radicale della rivoluzione di Gutenberg»⁷. Le perplessità espresse da Asor Rosa emergono con maggior forza nel volume *Scrittori e massa* (2015), in cui sottolinea il venir meno di «una società letteraria degna di questo nome, e con essa [...] la tradizione letteraria come idea, persuasione che in letteratura e nelle arti [...] per partire in una qualsiasi nuova direzione, sia necessario guardare innanzitutto al passato, ripensarlo e superarlo ma mai ignorarlo»⁸. Similmente anche Mario Vargas Llosa ne *La civiltà dello spettacolo* (2013) esprime preoccupazione per il cambio di rotta del panorama culturale, sempre più incline alle logiche dell'intrattenimento, della quantità e del sensazionalismo⁹.

Si delinea un'infosfera reticolare e rizomatica in cui la letteratura sembra compiere un movimento di estroflessione nel tentativo di costruire un ponte di collegamento tra il mondo interno ed esterno alla rete. La pervasività del paradigma narrativo ha ben presto investito tutti i campi del sapere (*narrative turn*)¹⁰, spostando l'attenzione dalla creazione di forme letterarie all'invenzione di storie identitarie e dal forte impatto emotivo. L'affermarsi di nuovi immaginari, caratterizzati dalla compresenza di artista, spettatore e oggetto spettacolare, ha pertanto determinato una maggiore esposizione mediale della letteratura con la costituzione dell'autore-personaggio e un allentamento della coesione formale della parola scritta. In questa prospettiva, appare chiaro quanto il bisogno di raccontare e di identificarsi, oltre alla ricerca di performatività e serialità dei contenuti, rappresentino le coordinate indispensabili per reinterpretare il panorama culturale contemporaneo. In linea con le tendenze del digitale, la scrittura cambia i propri connotati e la struttura fissa e cristallizzata del libro cede il passo a

⁶ Si rinvia a F. Medaglia, *L'espansione transmediale quale forma di narrazione egemone della cultura convergente*, «Enthymema», XXXI, 2022, pp. 287-301; G. Zanchini, *Leggere, cosa e come. Il giornalismo e l'informazione culturale nell'era della rete*, Roma, Donzelli, 2016; ID., *La cultura nei media. Dalla carta stampata alla frammentazione digitale*, Roma, Carocci, 2024.

⁷ A. Asor Rosa, *Il grande silenzio. Intervista sugli intellettuali*, a cura di S. Fiori, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 97.

⁸ ID., *Scrittori e massa*, Torino, Einaudi, 2015, p. 373.

⁹ M. Vargas Llosa, *La civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012, trad. it. di F. Niola, *La civiltà dello spettacolo*, Torino, Einaudi, 2013.

¹⁰ Per un approfondimento sul *narrative turn*, si consigliano: D. Meneghelli, *Storie proprio così. Il racconto nell'era della narritività totale*, Milano, Morellini, 2013; EAD., *Le voci della narrativa*, in L. Neri, G. Carrara (a cura di), *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Roma, Carocci, 2022, pp. 231-253.

un andamento più fluido, immersivo e partecipativo. Esempi emblematici di questa evoluzione sono lo *storytelling*, la *fan fiction*, la diegesi per immagini e i blog letterari¹¹.

Per comprendere appieno quanto detto, è utile considerare la nozione di narrazione transmediale (*transmedia storytelling*), che fonda la propria essenza sullo sconfinamento e sulla contaminazione dei linguaggi. Come sostiene Henry Jenkins¹², si impone una tipologia di racconto trasversale e adattabile che attraversa diversi dispositivi, creando un macro-mondo narrativo frammentario e al contempo unico. Si tratta di un approccio che consente lo sviluppo potenziale delle varie trame di un testo all'interno di un circuito comunicativo ampio e *multi-device*, che trae origine dalla forma libro per ottenere maggiore visibilità e rilancio nel vasto universo della rete. In questa prospettiva si può parlare anche di «ecosistema narrativo»¹³, espressione volta a indicare ciò che segue alla creazione di un determinato bene culturale, come la pubblicazione di un libro con la successiva costruzione di un marchio, di una serie di prodotti derivativi e mercati subordinati (dall'adattamento cinematografico e/o teatrale alla serie televisiva, dalle pagine e canali social al *merchandising*). In proposito, il caso più noto è senz'altro rappresentato da *Gomorra* (2006)¹⁴ di Roberto Saviano, che ha dato origine in breve tempo a una vera e propria narrazione transmediale ampiamente indagata da Giuliana Benvenuti¹⁵. Si tratta di riscritture che danno vita a sviluppi e interpretazioni differenti del prodotto originario, la cui autenticità e veridicità è garantita dall'autore-personaggio mediatico Saviano. Al caso letterario sono seguiti l'adattamento teatrale del 2007 di Ivan Castiglione e Mario Gelardi, il film di Matteo Garrone, risalente al 2008, la serie televisiva prodotta da Sky nel 2014 e il suo *spin-off*, vale a dire il film *L'immortale* del 2019 diretto da Marco D'Amore, per concludere con applicazioni e riscritture dei fan. Si può osservare dunque l'articolarsi di un ecosistema che ospita al suo interno molteplici versioni, legate alle potenzialità di ciascun medium, la cui matrice comune risiede nel 'brand Saviano' venutosi ad affiancare al brand *Gomorra*.

Come suggerisce Frank Rose, venendo meno il rapporto lineare tra medium e contenuto, e quindi la sua stessa tradizionale fruizione, risulta più facile condensare esperienze molteplici all'interno del medesimo contesto, spaziando dalla funzione ludica a quella informativa, da quella pubblicitaria all'intrattenimento¹⁶. Di qui le strategie di *branding*, gli accordi aziendali

¹¹ In proposito è interessante evidenziare quanto sostenuto da Tiziano Bonini, secondo cui i blog testuali sono «tra i primi antenati del podcasting: hanno aperto la strada alla modalità di ascolto intima e asincrona», T. Bonini, *Definire il podcasting*, in T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, Roma, Carocci, 2023, pp. 17-36: 32.

¹² H. Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press, 2006, trad. it. di V. Susca, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

¹³ I.A. De Pascalis, G. Pescatore, *Dalle narrazioni estese agli ecosistemi narrativi*, in G. Pescatore (a cura di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*, Roma, Carocci, 2018, pp. 19-24.

¹⁴ R. Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2006.

¹⁵ Si rinvia al volume G. Benvenuti, *Il brand «Gomorra». Dal romanzo alla serie TV*, Bologna, il Mulino, 2017.

¹⁶ F. Rose, *The Art of Immersion: How the Digital Generation Is Remaking Hollywood, Madison Avenue and the Way We Tell Stories*, New York, W.W. Norton & Company, 2010, trad. it. di A. Guerra, *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di internet*, Torino, Codice, 2013.

che sfruttano un'idea di successo per creare mondi narrativi complessi coinvolgendo al contempo nuovi mercati¹⁷.

È bene sollevare un'ulteriore riflessione che muove dal rapporto bidirezionale tra letteratura e media: se nel corso del XX secolo si tendeva a prediligere l'influenza letteraria nelle produzioni cinematografiche, teatrali e radiofoniche, oggi le contaminazioni e i rimandi sono reciproci e denotano una presenza notevole dei format del digitale, soprattutto dei social media, in contesti e contenuti tradizionali. Nell'era intermediale perde di valore la stessa 'fedeltà all'originale' poiché la realtà virtuale non è concepita come mera riproduzione del mondo effettivo, quanto piuttosto come una sua estensione integrativa. In casi estremi di sovrapposizione e immersione tra *online* e *offline*, si delinea un unico grande affresco di riferimento in grado di inglobare al suo interno gli scenari più consueti; da qui il paradosso della necessità di evadere nel reale.

Spostando per un momento i termini del ragionamento sull'utilità della letteratura contemporanea, sulla capacità di un testo di arrivare a un pubblico esteso e su come si sia modificata l'indole stessa del lettore, si può rivelare alquanto esplicitivo il volume *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura* (2021)¹⁸ di Walter Siti. Nel tentativo di rispondere ai diversi interrogativi, si prende in considerazione quanto sostenuto da Baricco in *The Game* (2018)¹⁹, secondo cui «le notizie devono rinunciare a un po' di verità per assumere "un profilo aerodinamico" che consenta loro di viaggiare veloci. È interessante capire come il nuovo ambiente stia lavorando per rendere "aerodinamici" pure i testi letterari»²⁰. Baricco – consapevole dei vantaggi offerti dal digitale, in primo luogo la vastità dei prodotti artistici, così come degli stessi limiti, ovvero la mancata fascinazione suscitata dal solo contatto fisico con il libro – intende compensare la perdita di profondità con l'«estensione – cercando il brivido e l'anima non nello scavo semantico o nella traccia materiale del corpo ma nell'avventura del muoversi, del collegare luoghi lontani, del sentirsi perennemente incuriositi»²¹. Siti, dal canto suo, ricorda che il valore letterario risiede nella totalità stessa dell'opera, compromessa dall'azione di destrutturazione e sintesi del virtuale. Interezza e segmento diventano i poli opposti a cui guardare, nel tentativo di trovare un punto intermedio che possa ripensare la cultura in quanto non solo testimonianza ma anche avventura conoscitiva. Le tesi valutate da Siti

¹⁷ Si tenga in considerazione anche lo studio di Derek Johnson sul *media franchise* dal titolo *Franchise Histories: Marvel, X-Men, and the Negotiated Process of Expansion* in J. Staiger, S. Hake (a cura di), *Convergence Media History*, New York, Routledge, 2009, pp. 14-23. In proposito si rinvia anche a quanto sostenuto da Alberto Brodesco in *Lo spleen di Hollywood. Lo spettatore flâneur nell'era dell'algoritmo*, in F. Zecca (a cura di), *Il cinema della convergenza. Industria, racconto, pubblico*, Milano, Mimesis, 2012, pp. 205-218: 217: «Lo spazio della (nuova) *flânerie* audiovisiva [...] è dunque allestito nella struttura stessa del *media franchise*, nelle narrazioni larghe, che offrono ampi margini di divagazione; nel racconto incompleto, frammentato, percorso da faglie intertestuali».

¹⁸ W. Siti, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.

¹⁹ A. Baricco, *The Game*, Torino, Einaudi, 2018.

²⁰ W. Siti, *L'età del ferro / L'epoca dello spezzatino*, «doppiozero», 4 aprile 2019, <https://www.doppiozero.com/le-poca-dello-spezzatino> (ultima consultazione: 1° ottobre 2024). Cfr. ID., *Contro l'impegno*, cit., p. 43.

²¹ ID., *L'età del ferro / L'epoca dello spezzatino*, cit.

concordano sul fatto che a contare maggiormente sia l'effetto generato dal contenuto, l'impatto emotivo e non la profondità di quanto espresso. In linea con quanto spiegato, Siti rinvia nelle pagine seguenti al saggio *Biologia della letteratura* (2019)²² di Alberto Casadei secondo cui l'importanza delle stilizzazioni del messaggio tendono a compensare la diffusa semplificazione e omologazione del sistema culturale, in quanto è la forma a sollecitare e indirizzare la reazione cognitiva. Nello specifico, si tratta di un processo volto ad attrarre e produrre nuove tendenze che, guardando e riutilizzando i classici, vertono sull'espressione del frammento. Contribuisce a una migliore comprensione della questione la riflessione di Pietro Montani in *Emozioni dell'intelligenza* (2020)²³, che prende le distanze dalle narrazioni estese dei romanzi della tradizione. Secondo Montani, il senso di fascinazione viene scaturito dall'effettiva brevità della forma, il più delle volte accompagnata da immagini e suoni. Le considerazioni e gli esempi apportati rinviano al più ampio dibattito sul politicamente corretto, aspramente criticato da Siti perché secondo quest'ultimo le opere della contemporaneità tendano ormai a sacrificare la forma e la profondità letteraria in nome di una maggior trasparenza e pervasività dei contenuti. Il procedimento di semplificazione garantirebbe pertanto l'immediatezza e la rapidità del messaggio, fondato sui buoni sentimenti, danneggiando la qualità della scrittura e il suo valore intrinseco.

Le considerazioni finora esposte, se pur traggono origine dalle relazioni tra letteratura e mondo dell'audiovisivo e della serialità televisiva, non possono rimanere indifferenti, all'interno del vasto panorama mediale contemporaneo, alle significative trasformazioni che hanno attraversato la filiera dell'audio digitale. Il podcast – per ricorrere alle parole di Tiziano Bonini – ha «conservato la memoria dei media che lo hanno preceduto», si pensi alla radio novecentesca, ma ha anche assunto «una sua specifica forma culturale» e «una nuova identità linguistica»²⁴. In un arco temporale lungo venti anni, il podcasting ha visto aumentare il proprio potenziale, tanto creativo quanto commerciale, dando vita a una industria in forte crescita, sia a livello nazionale sia internazionale, che ha presto catalizzato l'interesse delle principali piattaforme digitali di streaming. Da arte amatoriale si è così passati a un'effettiva professione (*podcaster*) che incrementato l'effettivo guadagno non solo attraverso sponsor, pubblicità, donazioni e crowdfunding ma anche attraverso specifici abbonamenti. Sul piano dei contenuti, come si avrà modo di approfondire nei paragrafi seguenti, il podcast ha recuperato la tradizione del parlato radiofonico e, ancor prima, del racconto orale, per rimediarle e superarle. In questa ottica, Jonathan Sterne per mettere in evidenza la natura ibrida e dinamica del podcast ha preferito parlare non di un nuovo medium autonomo, perché

podcasting is not, strictly speaking, a new medium or a new format. Rather, it is a group of connected technologies, practices and institutions. It therefore raises some of the same questions that we normally associate with the emergence of new media. It offers us an occasion to reconsider

²² A. Casadei, *Biologia della letteratura*, Milano, il Saggiatore, 2019. Cfr. W. Siti, *Contro l'impegno*, cit., p. 61.

²³ P. Montani, *Emozioni dell'intelligenza*, Udine-Milano, Mimesis, 2020. Cfr. W. Siti, *Contro l'impegno*, cit., p. 63.

²⁴ T. Bonini, *Definire il podcasting*, cit., p. 31.

those elements of mediality and practices in the “neighbourhood” of podcasting and not consider it as a thing-in-itself. We need to consider podcasting’s historical emergence in relation to other media technologies, institutions and practices, and to move beyond the discourse of iPods, blogging and RSS.²⁵

2. *L’universo podcast*

Sebbene la storia del podcast²⁶ prenda avvio nel 2004 con la pubblicazione sul «Guardian» di un noto articolo di Ben Hammersley²⁷, in cui si allude ai «contenuti audio seriali pubblicati sul web e distribuiti tramite la tecnologia rss»²⁸, non è ancora facile comprendere come la sua natura e funzione si siano evolute nel corso di due decenni. E non sembra inoltre possibile individuare quanto, nell’effettivo, radio, letteratura, teatro – o meglio le arti in generale – abbiano condizionato la costituzione del formato digitale e quali effetti, quest’ultimo, abbia avuto sui media tradizionali.

Senza dubbio, il podcast ha visto modificare nel tempo la propria fisionomia, il modo di essere pensato e percepito dagli addetti ai lavori e dal pubblico, nonché il suo grado di apprezzamento. Per diversi anni, non ha infatti riscosso molto successo e ha subito alcune battute d’arresto; oggi, al contrario, l’industria del podcasting gode di un’ampia diffusione e

²⁵ J. Sterne, J. Morris, M.B. Baker, A.M. Freire, *The Politics of Podcasting*, «Faculty Publications and Scholarship», 1, 2008, https://source.sheridancollege.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1002&context=fhass_comm_publ (ultima consultazione: 1° ottobre 2024): «il podcasting non è, in senso stretto, un nuovo mezzo o un nuovo formato. Piuttosto, è un insieme di tecnologie, pratiche e istituzioni connesse. Per questo motivo solleva alcune delle stesse questioni che normalmente associamo all’emergere dei nuovi media. Ci offre l’opportunità di riconsiderare quegli elementi di medialità e le pratiche che si trovano nel “vicinato” del podcasting, senza considerarlo come un’entità a sé stante. Dobbiamo valutare la sua comparsa storica in relazione ad altre tecnologie mediatiche, istituzioni e pratiche, andando oltre il discorso sugli iPod, i blog e i feed RSS» (trad. it. mia). Si veda anche A. Euritt, *Podcasting as an Intimate Medium*, London, Routledge, 2022.

²⁶ Il termine podcast, o più precisamente podcasting nasce dalla fusione tra la parola *pod*, che rinvia all’iPod prodotto dalla Apple, e la parola *broadcasting*. Quest’ultima, come spiega Giorgio Zanchini significa «letteralmente “semina larga”» e «definisce la trasmissione circolare via etere di contenuti di interesse generale non indirizzati a un destinatario particolare ma a tutti gli apparecchi che si trovano nell’area di ricezione», G. Zanchini, *La radio nella rete. La conversazione e l’arte dell’ascolto nel tempo della disattenzione*, Roma, Donzelli, 2017, p. 21. Per la bibliografia critica sul tema si vedano: T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos’è un podcast*, cit.; T. Bonini (a cura di), *La radio in Italia. Storia, mercati, formati, pubblici, tecnologie*, Roma, Carocci, 2013; G. Solimine, G. Zanchini, *La cultura orizzontale*, Bari-Roma, Laterza, 2020; G. Zanchini, *La cultura nei media*, cit.

²⁷ Si rinvia al passaggio dell’articolo di Ben Hammersley, *Audible revolution. Online radio is booming thanks to iPods, cheap audio software and weblogs*, «The Guardian», 12 febbraio 2004, <https://www.theguardian.com/media/2004/feb/12/broadcasting.digitalmedia> (ultima consultazione: 1° ottobre 2024): «With the benefit of hindsight, it all seems quite obvious. MP3 players, like Apple’s iPod, in many pockets, audio production software cheap or free, and weblogging an established part of the internet; all the ingredients are there for a new boom in amateur radio. But what to call it? Audioblogging? Podcasting? GuerillaMedia?».

²⁸ T. Bonini, *Il nuovo podcasting, come e perché cambiano i media*, «che-Fare», 12 novembre 2021, <https://che-fare.com/almanacco/societa/tecnologia/podcast-media-bonini/> (ultima consultazione: 1° ottobre 2024).

di proprie logiche di mercato. Nonostante i suoi venti anni di esistenza, il medium innovativo, ma non più recente, viene comunemente percepito come nuovo e quindi non ben definibile.

Nella convinzione che qualsiasi sforzo classificatorio e tentativo di ricognizione temporale non si rivelerebbero utili ai fini dell'analisi qui proposta, basterà tenere in considerazione la sintetica e chiara definizione di Tiziano Bonini e Marta Perrotta. Secondo i due studiosi, si tratta di «una tecnologia mediale e una forma culturale» dalle proprietà eterogenee, ma «con una propria specificità e autonomia», e non «più solo un MP3 distribuito automaticamente attraverso feed rss, come era alla sua nascita»²⁹. Solo intorno al 2014 ha conosciuto una più larga diffusione grazie al successo mondiale riscosso dal podcast statunitense *Serial*, ideato e condotto da Sarah Koenig. La serie *true-crime* di proprietà del «New York Times» ha segnato una svolta nel settore dell'audio parlato. Nel 2017 anche in Italia si è affermata la tendenza a produrre contenuti sonori informativi per la sola fruizione on-demand. Il punto di partenza è da rintracciare nella serie *Veleno* condotta da Pablo Trincia e Alessia Rafanelli per «la Repubblica»³⁰. Quanto fin qui affermato, se posto in correlazione con le opere narrative più recenti, non sembra discostarsi molto dalle riflessioni di Isotta Piazza sulle «forme letterarie ibride»³¹ – scritture romanzesche nate in rete e poi pubblicate all'interno della più tradizionale struttura libro; tra le opere più esplicative, effetto e contaminazione della grande diffusione del web tra fine Novecento e primi anni Zero: *Il mondo deve sapere* (2006)³² di Murgia e *Questa e altre preistorie* (2008)³³ di Pecoraro. Non deve pertanto stupire la stretta vicinanza tra il podcasting e la categoria di spazio mediale, in nome di quella commistione dialogica «tra progetto autoriale e processo editoriale, creatività letteraria e organizzazione industriale, istanza artistica e attese di lettura»³⁴. In questa ottica, ripercorrendo gli studi di Piazza sull'influenza delle dinamiche del web sulla letteratura italiana degli ultimi anni, risulta evidente quanto anche l'ecosistema audio digitale, con i suoi mutamenti, incida sui rispettivi testi di *fiction* e *non fiction*, e viceversa. In proposito, tra gli elementi degni di nota spicca senza ombra di dubbio la serialità, comune – come si avrà modo di approfondire più avanti – a entrambi i casi studio selezionati, rappresentativa tanto della letteratura tradizionale ottocentesca quanto della letteratura granulare del XXI secolo³⁵. Si è così passati,

²⁹ T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, cit., p. 10.

³⁰ Cfr. G. Zanchini, G. Marziali, *La cultura della rete e in rete*, in ID. *La cultura nei media*, cit., pp. 159-182.

³¹ I. Piazza, *Lo spazio mediale del web e la nascita di una letteratura «granulare»*, in S. Martin, I. Piazza (a cura di), *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 39-62. Si rimanda anche a: EAD., *Forme ibride (web/ volume) e i paradigmi della modernità: il caso Pecoraro*, «Griseldaonline», 19, 2020, pp. 107-117; EAD., *Dal web al volume: il caso Carbé*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 5, 2020, pp. 289-309; EAD., *Lo spazio mediale. Generi letterari tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Firenze, Franco Cesati, 2018; G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018; R. Donnarumma, *Ipermmodernità: dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

³² M. Murgia, *Il mondo deve sapere. Romanzo tragicomico di una telefonista precaria*, Roma, Isbn, 2006.

³³ F. Pecoraro, *Questa e altre preistorie*, Milano, Le Lettere, 2008.

³⁴ I. Piazza, *Lo spazio mediale*, cit., p. 14.

³⁵ Cfr. G. Benvenuti, *La letteratura nel sistema mediale contemporaneo*, in G. Benvenuti (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Torino, Einaudi, 2023, pp. 3-71; V. Innocenti, G. Pescatore, *Le nuove forme della*

nel corso dei secoli, dalla suddivisione in capitoli di un libro alla pubblicazione a puntate del romanzo d'appendice, dai radiodrammi alle stagioni seriali dell'audiovisivo e del solo audio *on-demand*. Come ben sintetizza Giuliana Benvenuti, sono scritture che

sembrano tornare alle origini della *popular fiction*, in primo luogo per la serializzazione che lo spazio mediale delle piattaforme tende a imporre [...] possiamo affermare che la letteratura online non è da meno e che le corrispondenze con il *feuilleton* vanno ben oltre la «forma interrotta», toccando anche le dinamiche creative, influenzate dal contatto con i lettori.³⁶

Ponendo l'accento sul settore del *self-publishing*, in cui predominano scritture brevi e frammentate assoggettate alle logiche della 'piattaformizzazione', Benvenuti constata il predominare della letteratura di genere, tra cui horror e fantasy, che determina l'andamento del mercato editoriale. Nello specifico, si tratta di dinamiche circoscritte alla produzione di e-book, si pensi al microcosmo di Amazon, ma che si rifanno tanto ai processi di smaterializzazione del mercato elettronico quanto all'interesse mostrato dall'accademia ai romanzi di consumo, in particolare al fenomeno del *best-seller* di fine Novecento³⁷. In un panorama culturale crossmediale, come quello attuale, risulta evidente, quasi superfluo, affermare che la variazione degli strumenti e delle piattaforme utilizzate implichi un cambiamento delle modalità di scrittura dei contenuti interessati, identificando sempre più il supporto con forma e contenuto. Ogni testo, che si tratti di un libro o di un articolo di giornale, quando viene letto ad alta voce e trasposto in formato audio non diventa necessariamente un podcast, bensì si configura come un audiolibro o un audio-articolo. In altre parole, anche il podcasting, per elaborare prodotti originali, si serve di proprie regole che attingono in gran parte al mondo radiofonico, ma non solo. Contaminando linguaggi, tecniche e generi diversi, vengono posti i presupposti per una grammatica dai contorni non fissi, che si plasma a seconda dei contesti in cui verranno diffusi, delle finalità e delle modalità di fruizione. Ciò che però non può mancare – aspetto su cui si avrà modo di tornare nei prossimi paragrafi – è il connubio tra io autoriale, stile chiaro, *suspense*, fiducia ed empatia nei riguardi dell'ascoltatore.

3. «La disciplina di Penelope»

Le argomentazioni critico-teoriche esposte trovano applicazione ne *La disciplina di Penelope* di Gianrico Carofiglio e nella omonima trasposizione audio³⁸. Come suggerisce il titolo stesso, Penelope Spada, ex pubblico ministero e neo-investigatrice privata, è la protagonista

serialità televisiva. Storia, linguaggio, temi, Bologna, Archetipolibri, 2008; M. Dall'Asta, *Trame spezzate. Archeologi del film seriale*, Recco, Le Mani, 2009.

³⁶ G. Benvenuti, *La letteratura nel sistema mediale contemporaneo*, cit., p. 30.

³⁷ Cfr. *ivi*, p. 31. Si veda anche B. Della Gala, *Un long seller transmediale: «Il nome della rosa» di Umberto Eco*, in *ivi*, pp. 115-137.

³⁸ Disponibile all'indirizzo: <https://www.raiplaysound.it/programmi/ladisciplinadipenelope> (ultima consultazione: 1° ottobre 2024).

e voce narrante tanto del romanzo quanto della serie podcast. Soffermando l'attenzione in prima istanza sul *crime novel*, a colpire l'attenzione è il linguaggio colloquiale che si avvale di un italiano standard privo di inflessioni dialettali. Non si può infatti desumere se la procuratrice, sospesa dall'incarico per un motivo non precisato, sia originaria di Milano o se vi si sia trasferita in un secondo momento. Predomina il flusso di coscienza, declinato sotto forma di pensieri, ricordi e flashback narrati in prima persona, che acquisterà maggior evidenza nella serie audio, arricchita – come si avrà modo di sottolineare nelle pagine seguenti – di numerosi effetti sonori. L'autore alterna il monologo interiore della protagonista ai dialoghi tra quest'ultima e i personaggi comprimari, utilizzando una varietà di registri linguistici, incluso un uso significativo del turpiloquio, per preservare gli aspetti istintivi ed espressivi del discorso orale riprodotto per iscritto. Gli stilemi del noir e della finzione narrativa consentono a Carofiglio di costruire un intreccio che, sebbene sia ascrivibile alla struttura della *detection*, sembra al contempo distaccarsene grazie all'inserimento del vissuto personale dell'io narrante. Ogni situazione viene descritta e percepita attraverso il punto di vista sghembo di Penelope, che ricostruisce e risolve il femminicidio in modo anticonvenzionale. La protagonista viene raffigurata al pari di un'antieroina, dal carattere in apparenza duro ma in realtà fragile, che è solita lavorare ai suoi casi nella sala interna di un bar sorseggiando caffè corretto dalle undici del mattino. Nonostante non possa più esercitare la professione di magistrato, Penny, così viene soprannominata nel corso della storia, accetta su insistenza dell'amico e cronista di nera Filippo Zanardi, di risolvere l'omicidio, avvenuto un anno prima, di Giuliana Baldi, moglie di Mario Rossi, madre della piccola Sofia e insegnante di fitness. L'indagine, fin da subito, porta alla luce molti problemi coniugali, da cui derivano le inquietanti accuse rivolte inizialmente dagli inquirenti al marito, e il segreto amore omosessuale di Giuliana verso la sua stessa assassina.

Colpisce come Carofiglio, per la prima volta, sia riuscito a indossare i panni non solo di una protagonista dai tratti caratteriali e professionali 'scomodi', ma anche della stessa vittima scavando nel suo intimo. Se precedentemente l'operazione antropologico-narrativa dell'autore aveva dato vita alla serie di romanzi dedicati all'avvocato, depresso e nostalgico, Guido Guerrieri e al suo opposto, il maresciallo Pietro Fenoglio, qui la focalizzazione si sposta e cambia, puntando non tanto sull'introspezione femminile, quanto su un'analisi psicologica volta a trascendere le differenze di genere, enfatizzando aspetti emotivi comuni all'umanità intera. La travagliata maternità della vittima emerge ripetutamente nel corso della storia, raccontata attraverso la deposizione del marito, che non riusciva ad accettare una vita matrimoniale e familiare convenzionale. Nonostante tentasse di soffocare la sua inclinazione omosessuale, desiderava ardentemente la propria libertà, intraprendendo una relazione extracongiugale che, una volta interrotta dai sensi di colpa di Giuliana, porterà l'amante abbandonata a ucciderla. Affiora, a più riprese nel corso della storia, la combattuta e sofferta maternità della defunta donna, raccontata attraverso la deposizione del marito.

Lo stile scorrevole e ritmato ha senza dubbio facilitato la transcodifica del romanzo in *fiction* sonora³⁹, suddivisa in sei puntate della durata di circa trenta minuti ciascuna, prodotta dalla podcast company Chora Media per Rai Radio Uno. Nonostante ciò, il lavoro di messa a punto tanto del suono quanto della sceneggiatura, conservando una fedeltà con l'originale romanzesco, non è stato immediato e ha visto la collaborazione di numerosi professionisti del settore. La presenza dello stesso Carofiglio non si limita alla sola consulenza sulla riscrittura del testo, redatto da Jonathan Zenti con la supervisione di Stefano Bises, ma diventa manifesta, all'interno del secondo episodio, quando per pochi secondi presta la sua voce a un passante in cerca del tribunale. Appare dunque chiaro come la serie audio sia un prodotto corale, in grado di coinvolgere l'autore in modi differenti, ma senza per questo snaturare la struttura del romanzo da cui prende forma.

Si tratta di una produzione innovativa che inaugura l'arrivo in Italia di un formato mediale diverso, che si rivela capace di collimare l'ascolto intimo con le caratteristiche tipiche della serialità televisiva. *La disciplina di Penelope* coinvolge una decina di attori, tra cui Valentina Mandruzzato nel ruolo della protagonista detective, ma segna uno scarto decisivo dal tradizionale radiodramma perché la ricerca e la registrazione dei suoni ambientali non avvengono all'interno di studi insonorizzati, ma all'esterno. Basti pensare alla trasposizione della scena descritta nel romanzo, quando Penelope, in compagnia di Zanardi e di un ex collega della mobile, si reca sul luogo del ritrovamento del cadavere di Giuliana nella periferia estrema di Milano. A questo proposito, non si può non fare riferimento alle parole pronunciate dal regista Luca Micheli⁴⁰ nel corso di un'intervista, che aiutano a comprendere meglio il backstage: «abbiamo davvero portato gli attori a registrare in un campo a Rozzano: Jonathan Zenti [...] ci ha mandato perfino la posizione precisa con Google Maps! [...] eravamo un po' straniti, sembrava che davvero avessero ucciso una persona lì»⁴¹. Lo stesso metodo è stato adottato anche per le sequenze audio che riproducono il chiacchiericcio di sottofondo dei passanti lungo la strada, nei bar e in metropolitana. Malgrado la ricerca del suono possa sembrare casuale, improvvisata e amatoriale, cela al contrario un incessante lavoro, dallo sforzo di catturare la spontaneità del momento, senza ricorrere alla preconfezionata audioteca, al successivo montaggio. Ricorrendo ancora alle parole di Micheli: «quando accompagnavo i miei

³⁹ Come si legge nella descrizione presente sul sito di Rai Play Sound, si tratta della «prima opera di fiction sonora prodotta in Italia» disponibile sulle principali piattaforme di distribuzione di contenuti audio (v. <https://www.raiplaysound.it/programmi/ladisciplinadipenelope>, ultima consultazione: 1° ottobre 2024).

⁴⁰ Luca Micheli non solo è il regista, ma anche compositore e sound designer. Tra i suoi lavori si ricordano anche le serie podcast: *La città dei vivi* di Nicola Lagioia, *Proprio a me* di Selvaggia Lucarelli, *La Piena* di Matteo Caccia e le serie di Pablo Trincia. Come sottolinea Micheli, l'elemento sonoro, tanto quello ambientale quanto le musiche scelte per la colonna sonora, si rivela fondamentale per coinvolgere il pubblico stimolando la capacità di immaginazione: «Tanti mi dicono che ascoltare Penelope è come guardare una serie, solo che le immagini ce le metti tu. E più elementi metti, più ne dai all'ascoltatore per farsi il suo film», M. Blumi Tripodi, *Chora ci ha svelato il dietro le quinte di un podcast di successo*, «RollingStone», 4 aprile 2022, <https://www.rollingstone.it/cultura/podcast/chora-ci-ha-spiegato-il-dietro-le-quinte-di-un-podcast-di-successo/629709/> (ultima consultazione: 1° ottobre 2024).

⁴¹ *Ibidem*.

bambini a scuola infilavo delle cuffie binaurali, che fanno sia da auricolare che da microfono, e registravo tutto ciò che mi sembrava interessante, avvicinandomi e allontanandomi per dare dinamicità»⁴². Come spiega Guido Bertolotti, esperto del suono, questa tecnica permette di vivere un'esperienza immersiva: «si tratta di scene registrate in stereo, con due microfoni collocati in una finta testa in polistirolo: si trovano all'interno di due padiglioni auricolari di plastica, nella posizione in cui sarebbero i timpani»⁴³. La serie podcast sembra dunque puntare sull'ancoraggio con il reale, perseguito dal genere *crime*, animando e dando voce in particolare al contesto urbano di riferimento, di cui viene delineato un effettivo e allusivo *soundscape*. La mappatura della città, in un gioco tra interno ed esterno, tra dimensione privata e pubblica, è affidata alla capacità uditiva e immaginaria dell'ascoltatore, che può intuire situazioni e sfumature spaziali, relazionali e d'azione attraverso il coinvolgimento del solo udito. Molte sono dunque le elisioni a cui si rinvia in modo indiretto o implicito grazie all'articolata e rappresentativa stratificazione acustica. Similmente, particolare attenzione viene riposta nei rumori di fondo delle azioni compiute da Spada e dagli altri personaggi, i gesti e gli oggetti, dal suono di un mazzo di chiavi ai passi che salgono le scale di un palazzo per giungere all'apertura di una porta. Viene così delineato un vero e proprio percorso che consente di seguire lo sviluppo della scena e di immaginarla nei minimi dettagli. Si prendano in considerazione l'attacco del primo episodio del podcast, in cui attraverso il respiro affannato e la vibrazione ritmata dei passi sul manto stradale precedono i primi pensieri della protagonista che introducono il fruitore nella psiche e nella dimensione interiore dell'io narrante. La sequenza, breve ma rivelativa, non è presente nel capitolo di apertura del romanzo, la cui narrazione prende invece avvio con la descrizione del respiro regolare e del modo di dormire dell'uomo con cui Penelope aveva condiviso quella notte.

Non deve pertanto stupire come l'impianto diegetico abbia subito modifiche rilevanti; prima fra tutte la condensazione della trama nel passaggio dai ventuno capitoli dell'opera letteraria ai sei episodi della serie podcast. In questa ottica, alcuni personaggi aggiuntivi, come il ladro Antonio di origini georgiane e il relativo excursus sulle tecniche di svaligiamento degli appartamenti, sono stati eliminati a favore di una storia più compatta e meno dispersiva nei suoi sviluppi successivi. In sintesi, il mutamento del medium espressivo, con il passaggio dalla parola scritta alla parola parlata, determina effetti estetico-comunicativi differenti che si pongono in aperto dialogo con le modalità di fruizione e le capacità di ascolto di un pubblico eterogeneo, di non soli lettori. Per quanto concerne la mimesi del registro orale, anche qui non emergono cadenze e intonazioni dialettali al contrario di un consistente uso del turpiloquio, soprattutto nelle battute pronunciate da Spada-Mandrizzato. È bene però osservare l'inserimento di note audio, telefonate e discorsi in presa diretta che contaminano la voce della protagonista, registrata in alta definizione solo per i monologhi interiori. Un ruolo importante è affidato inoltre agli estratti musicali e alle colonne sonore che contribuiscono a creare atmosfere e stati

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

d'animo, colmando i vuoti delle pause e conferendo un valore aggiunto al narrato. Come si è cercato di spiegare, nonostante i tagli, le aggiunte e le modifiche, l'operazione di Chora Media non ha mai voluto snaturare l'essenza del romanzo nell'intento di restituire l'atmosfera e il significato più profondo conferiti all'opera dallo stesso Carofiglio.

4. «Morgana»

Diverso è il caso del volume *Morgana. Storie che tua madre non approverebbe* di Michela Murgia e Chiara Tagliaferri, che trae origine da alcuni episodi presenti nel primo ciclo della serie podcast *Morgana. Storie di ragazze che tua madre non avrebbe approvato* raccontati dalla sola Murgia, parte integrante del più ampio progetto *Morgana. La casa delle donne fuori dagli schemi*⁴⁴. Innanzitutto, preme chiarire che i contenuti audio – prodotti a partire dal 17 giugno 2018, con cadenza mensile, dalla piattaforma di *storytelling* Storielibere.fm – appartengono a una forma espressiva che prende le distanze dalla *fiction* sonora. Come già detto, si tratta di un procedimento di conversione e adattamento di segno opposto rispetto a quanto riscontrato per l'opera di Carofiglio, il cui punto di partenza è da rintracciare nella versione audio. Il podcast narrativo dà voce alla biografia vera di personalità femminili appartenenti a mondi diversi, dal cinema alla teologia, dalla letteratura alla musica e all'attivismo politico-sociale, che si sono distinte per stravaganza ed eclettismo sfidando il patriarcato con il proprio essere controcorrente. *Morgana* è pertanto ascrivibile alla categoria della *non fiction*, ma nulla a che vedere con i più gettonati formati audio che fanno capo alle inchieste *true crime*; qui, realismo e sensazionalismo costituiscono gli ingredienti fondamentali della narrazione orale, caratterizzata da musiche e interviste a intellettuali e personaggi di successo, la cui testimonianza e punto di vista conferiscono movimento, affidabilità e valore al racconto biografico in questione. Si deve inoltre constatare la chiara ed evidente cifra autoriale che prende la parola all'interno della narrazione esprimendo liberamente dubbi, incertezze e opinioni. Questo tratto, comune alla maggior parte dei podcast non finzionali, contribuisce a creare un legame di fiducia ed empatia con il pubblico di ascoltatori. Lo stile discorsivo e i toni confidenziali riproducono i presupposti di una chiacchierata informale, che guida e coinvolge l'ascoltatore, rendendolo

⁴⁴ Dal 17 giugno 2018 al 17 maggio 2024, Storielibere.fm ha prodotto cinquantadue episodi, suddivisibili in quattro differenti stagioni: la prima *Morgana. La casa delle donne fuori dagli schemi*, comprende i primi ventiquattro episodi raccontati da Michela Murgia. La seconda stagione dal titolo *Morgana. Io sono l'uomo ricco*, dedicata alle donne che sono riuscite a emanciparsi senza sposarsi con uomini facoltosi, è costituita dai dieci episodi successivi a cura di Michela Murgia e Chiara Tagliaferri. Anche la terza stagione dal titolo *Il Corpo* conta dieci episodi, firmati dalle due autrici e con la collaborazione di Dario Nasci, le cui protagoniste hanno combattuto gli stereotipi di genere attraverso il proprio corpo. L'ultima, la quarta stagione intitolata *La Madre*, tratta il tema della maternità in tutte le sue sfaccettature, ma è raccontata dalla sola Tagliaferri a causa della prematura scomparsa, avvenuta il 10 agosto 2023, di Murgia (cfr. <https://storielibere.fm/morgana/#player>, ultima consultazione: 1° ottobre 2024). Dalle prime due serie podcast sono nate due raccolte antologizzate, a firma delle due autrici, *Morgana. Storie che tua madre non approverebbe* e *Morgana. L'uomo ricco sono io*, edite entrambe da Mondadori rispettivamente nel 2019 e 2021. In questa sede, l'analisi verterà solo sul primo volume posto in relazione ai corrispettivi episodi sonori.

partecipe delle riflessioni delle stesse narratrici. Fondamentali, anche in questo caso, sono le musiche e i suoni che attribuiscono maggior enfasi e *pathos* al parlato. Il contenitore audio sembra così ospitare al proprio interno una serie di spazi, uno nell'altro, che si sovrappongono e dialogano nella commistione tra oralità e scrittura. In proposito, è bene soffermare lo sguardo sul testo interpretato dalle autrici nella serie podcast che si mostra ricco di aggettivi, incisi e digressioni, in parte riversate in bianco e nero sulle pagine del volume. La struttura diegetica dei due media è molto simile; se, infatti, si prova ad ascoltare e allo stesso tempo leggere la storia di una delle dodici Morgane, si potranno notare le numerose somiglianze. Senza dubbio, la struttura del volume, per ragioni di spazio e coerenza formale, necessita di una preliminare operazione di limatura e pulizia dello *script* pensato per il racconto orale, denso di commenti aggiuntivi e piccole ripetizioni che ritmano il discorso. A differenza della serie tratta dal giallo di Gianrico Carofiglio, per il volume a quattro mani il procedimento di elisione investe non l'audio ma il volume antologizzato, che simboleggia una summa di quanto viene invece approfondito nel podcast senza però rinunciare a quei tratti distintivi, quasi teatrali, della scrittura di Murgia e Tagliaferri che rendono tanto il testo quanto l'audio scorrevole e vivace. Le autrici nel selezionare le protagoniste dell'antologia hanno voluto realizzare «non [...] un catalogo di donne esemplari»⁴⁵, ma hanno scelto dodici «streghe per le donne stesse, irriducibili anche agli schemi della donna emancipata e femminista»⁴⁶. Prende forma una galleria ricca ed eterogenea in cui ogni capitolo corrisponde a una delle 'Morgane', con l'eccezione del quarto dedicato alle tre sorelle Brontë, ed è introdotto da un disegno stilizzato dell'artista MP5. A colpire l'attenzione è l'ordine, in cui sono state disposte le tessere narrative, che non segue una collocazione cronologica e nemmeno alfabetica. L'individualità e la singolarità dei ritratti biografici tracciati acquistano maggior evidenza nel volume, in cui prevale l'assenza di dialogo a differenza della serie podcast in cui i riferimenti disseminati, se pur parziali, sono affidati alle voci del racconto orale. La lotta contro le regole e le convenzioni sociali costituisce il vero e unico *fil rouge*, che tocca e attraversa molteplici temi: dalla sfida alla perfezione, superando sé stesse, all'identità, dalla sfera spirituale all'immaginario letterario, che permette di evadere dai confini domestici, dalla passione per l'arte circense all'architettura più estrema e visionaria.

Murgia e Tagliaferri decidono di affrontare, decostruire e ricostruire lo stereotipo del femminile dolce, rassicurante, ancillare attraverso dieci storie scritte a voce, pensate e progettate per una narrazione audio, la cui rielaborazione per la forma strutturata del volume conserva la forma agile del racconto ma si arricchisce di strutture sintattiche e disegni che fissano le immagini evocate nella serie podcast. È importante pertanto ribadire che il libro non rappresenta una riproduzione, nero su bianco, della versione audio ma si tratta di due prodotti culturali dissimili. Senza dubbio il coinvolgimento della voce negli episodi audio non solo facilita l'intrattenimento ma esibisce, con toni leggeri e personali, un chiaro intento formativo

⁴⁵ M. Murgia, C. Tagliaferri, *Morgana. Storie che tua madre non approverebbe*, cit., quarta di copertina.

⁴⁶ *Ibidem*.

e divulgativo, messo in risalto nella seconda parte di ogni puntata dalla presenza di un ospite speciale che commenta al microfono le tematiche correlate all'eroina raccontata in quel giorno. Nonostante le diversità appena esposte, podcast e volume si rivelano due segmenti complementari del progetto *Morgana* che mostra, fin dal principio, una forte valenza sociale e politica⁴⁷.

5. Conclusioni

Sia *La disciplina di Penelope* sia *Morgana* attingono dal mondo della letteratura, della radio e del digitale per dare forma a due prodotti – podcast e libro – ben diversi per genere, linguaggio e temi, nel tentativo comune di integrare e rimodellare non solo i media precedenti ma anche la stessa esperienza di fruizione. Entrambe le serie audio puntano sulla «rimediazione dell'intimità dell'ascolto»⁴⁸, resa possibile dalla dialettica *one-to-one* che connota la natura del podcast in grado di generare, a dispetto di quella *one-to-many*, un maggior impatto emotivo⁴⁹. Al contempo anche i rispettivi libri presi in esame si aprono a due diverse chiavi di lettura: la possibilità di essere letti in modo autonomo, slegati dalle serie podcast; o al contrario essere letti in funzione dell'ascolto degli episodi, come arricchimento di quell'universo espanso sottoposto alle logiche mediali descritte nelle pagine precedenti. Sul piano invece delle divergenze strutturali, in Murgia e Tagliaferri, a differenza di Carofiglio, emerge con vigore l'io autoriale e la personalizzazione del narrato. Le due autrici prendono per mano l'ascoltatore e il lettore facendo leva su memorie e impressioni personali capaci di creare e consolidare un rapporto di fiducia ed empatia. La narrazione, in alcuni tratti, sembra assumere i connotati più spontanei e improvvisi del riflettere ad alta voce, mettendo al corrente il fruitore del motivo che si cela dietro l'operazione letteraria, o la singola storia, e il valore da trasmettere. I piani narrativi si intrecciano e alternano dando vita a *plot twist* e *cliffhangers* che contribuiscono a catturare e mantenere viva l'attenzione del pubblico. Come si può intuire dalle analogie e antinomie messe in luce, *Morgana* e *La disciplina di Penelope* sono opere che denotano come l'offerta culturale possa comunicare a stretto contatto con le tendenze digitali attraverso prestiti e contaminazioni. Se si vuole guardare tanto al mercato editoriale contemporaneo,

⁴⁷ La lotta per la parità di genere emerge con maggior forza nei sei nuovi episodi del podcast *Morgana - sono io l'uomo ricco* da cui prenderà vita il volume *L'uomo ricco sono io*, edito da Mondadori nel 2021. Ogni audio svela un altro aspetto degno di nota, che porta alla luce un'operazione aziendale comune a molti prodotti podcast e, in questo caso, estranea alla nascita del libro: la collaborazione con Buddybank. Le due narratrici raccontano, in tutti gli appuntamenti audio, l'origine del conto corrente di Unicredit nella volontà di arginare il ristretto numero di clienti giovani e donne emerso da alcuni dati interni alla banca. La strategia bancaria viene così inserita nella più ampia riflessione di Murgia e Tagliaferri sull'emancipazione femminile, intesa anche quale emancipazione economico-finanziaria. Si veda in proposito il comunicato di Unicredit su Buddy Bank: https://www.buddybank.com=conto_IB (ultima consultazione: 1° ottobre 2024).

⁴⁸ T. Bonini, *Definire il podcasting*, cit., p. 27.

⁴⁹ *Ibidem*. Si prenda in considerazione anche M. Spinelli, L. Dann, *Podcasting: The Audio Media Revolution*, New York, Bloomsbury, 2019, trad. it. di P. Molica, *Podcast. Narrazioni e comunità sonore*, Roma, minimum fax, 2021.

quanto all'evoluzione della letteratura, è bene quindi porre l'accento sulla commistione tra scrittura e oralità, *online* e *offline* superando i limiti posti da un ragionamento esclusivamente dicotomico. Si può allora constatare come Internet abbia stimolato e influenzato il discorso intorno alla letteratura, in relazione alle sue trasformazioni e ai suoi sconfinamenti, senza incidere sulla qualità della stessa forma letteraria.

Podcast fever: storytelling e identità nelle narrazioni intermediali di Sara Poma

Alessandra Trevisan
(Università Ca' Foscari Venezia)

Publicato: 21 ottobre 2024

Abstract – This article explores the intermedial narratives of Sara Poma, focusing on two of her main projects: the podcast *Prima* (2021), dedicated to the complex identity story of Maria Silvia Spolato, the first woman to publicly come out in an Italian square in 1972 and later an Lgbt rights activist, and the subsequent book *Il coraggio verrà* (2023). The analysis focuses on the relationships between medium, storytelling, and the construction of identity, both authorial and of Spolato's character, integrating interviews and other contents that enrich and complement the podcast and the book in a transmedial perspective.

Keywords – activism; lesbian literature; Maria Silvia Spolato; *Prima*; *queer podcast*.

Abstract – Questo articolo esplora le narrazioni intermediali di Sara Poma, focalizzandosi su due dei suoi principali progetti: il podcast *Prima* (2021), dedicato alla complessa vicenda identitaria di Maria Silvia Spolato, prima donna a fare *coming out* pubblico in una piazza italiana, nel 1972, e successivamente attivista per i diritti Lgbt, e il libro che ne è seguito, *Il coraggio verrà* (2023). L'analisi si concentra sulle relazioni tra medium, storytelling e costruzione dell'identità, sia autoriale che del personaggio di Spolato, integrando interviste e altri contenuti che arricchiscono e compendiano il podcast e il testo in una prospettiva transmediale.

Parole chiave – attivismo; letteratura lesbica; Maria Silvia Spolato; *Prima*; *queer podcast*.

Trevisan, Alessandra, *Podcast fever: storytelling e identità nelle narrazioni intermediali di Sara Poma*, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 116-131.

ale.trevisan@unive.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20458>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Alessandra Trevisan

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

We think we listen, but very rarely do we listen with real understanding, true empathy. Yet listening, of this very special kind, is one of the most potent forces for change that I know.¹

La pratica di creare podcast come ‘oggetti audio-digitali’ è in voga dai primi anni Duemila² ma si è perfezionata fino a oggi su nuove piattaforme³ che sono ‘depositi di conoscenza’ dal momento che riuniscono una varietà di contenuti dal formato accessibile su dispositivi diversi – smartphone compresi –, fornendo prospettive varie e sempre aggiornate atte a stimolare lo spirito critico di una comunità di apprendimento, che fruisce e condivide questi contenuti attraverso i social media, ripostando e interagendo con commenti. I podcast fungono pertanto da archivi digitali, conservando voci, racconti ed esperienze; in questo modo, contribuiscono a preservare la memoria collettiva e a trasmettere parte del patrimonio culturale alle generazioni future. Ai tempi della pandemia di Covid-19, in Italia, più di 13 milioni di persone hanno ascoltato podcast, con un aumento del 15% dell’*audience* rispetto al 2019⁴. Questa consuetudine di fruizione di contenuti ha moltiplicato, fino a oggi, la creazione stessa, dando origine a una *podcast fever*, una febbre da podcast particolarmente fruttuosa, tanto che ogni segmento di mercato ha trovato la sua rappresentazione: ne è un esempio Wtlk, la prima Video Podcast Company italiana, fondata nel 2024⁵. Se da un lato radio e quotidiani online hanno perfezionato le modalità comunicative unendo, in misura maggiore, ad articoli anche contenuti audio secondo un processo di «rimediazione»⁶ – si pensi agli audiolibri di Raiplay Sound o ai podcast di «D di Repubblica» o ancora a quelli di *La 27esima Ora*, il blog di «Corriere.it» – l’evoluzione di questi ‘oggetti’ in altri contesti è supportata da ulteriori dati, riguardanti aumenti trasversali dal 2021: secondo Ipsos gli ascoltatori di podcast, infatti, nel 2022, hanno raggiunto quota 36% della

¹ C.R. Rogers, *A way of being*, Boston-New York, Houghton Mifflin, 1980, p. 116.

² Cfr. G. Stanley, *Podcasting: Audio on the Internet Comes of Age*, «TESL – EJ», IX, 4, 2006, pp. 1-7.

³ Tra le piattaforme note indichiamo, ad esempio, iTunes, Spreaker, Audible, Spotify, Storytel, storielibere.fm, Chora Media e molte altre.

⁴ Le indagini si rifanno ai dati di NielsenIQ che considera una comunità di fruitori ‘13+'. Cfr. P. Armelli, *Audiolibri e podcast in Italia, dati in aumento fra smart speaker e qualità*, «Wired», 4 dicembre 2019, <https://www.wired.it/play/cultura/2019/12/04/audiolibri-podcast-aumento-dati-aie/> (ultima consultazione: 19 giugno 2024); il giornalista traccia una dettagliata lettura di ‘nuove abitudini di consumo culturale’ che vede una progressiva diminuzione dell’ascolto della radio, in Italia, dal 2014 al 2019 (dal 79% al 61%) e un aumento della fruizione di podcast, nello stesso periodo (dall’8% al 17%) con riferimento analogo alla comunità di chi ha più di tredici anni. Allo stesso modo un’altra indagine svela l’incremento dell’anno successivo, sostenuto dalla pandemia: A.F. de Cesco, *Il 2020 è stato l’anno dei podcast, in Italia? Secondo noi, sì. Ecco perché*, «Corriere della Sera», 20 dicembre 2024, https://www.corriere.it/tecnologia/20_dicembre_24/2020-stato-l-anno-podcast-italia-secondo-noi-si-ecco-perche-d08e8e86-456d-11eb-978b-46140dbd780d.shtml (ultima consultazione: 19 giugno 2024).

⁵ Da Michele Polico, Mattia Curmà, Luca Ravenna e Matteo Ravenna, si occupa della creazione di sviluppo di video-podcast, spin-off video-podcast e di progetti di comunicazione integrata per aziende e brand.

⁶ Cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi* (1999), a cura di A. Marinelli, trad. it. di B. Gennaro, Milano, Guerini e Associati, 2018.

popolazione italiana con più di 13 anni (circa 11,1 milioni di utenti nella fascia 16-60 anni, cioè ben 1,8 milioni in più rispetto all'anno precedente), con una crescita significativa rispetto al 31% del 2021⁷; inoltre, nel 2023, la crescita ha raggiunto il 39% per la stessa fascia di età⁸. Nel 2024 si rileva come siano ipotizzabili delle ulteriori evoluzioni, per i prossimi anni, promosse sia dalle tendenze della Generazione Z sia dai progressi dell'AI⁹. Ancora nel 2021, Andrea Colamedici e Maura Gancitano, fondatori del progetto Tlon, avevano così spiegato il successo dell'applicazione Clubhouse: «aver messo la voce al centro sgomberando la scena dalle immagini, dai video e dai commenti» che affolla(va)no i diversi social network¹⁰. Di fatto, chi accedeva all'app entrava, sulla base degli interessi espressi, in una delle tante 'stanze di conversazione' su un determinato argomento, avendo la possibilità di conversare e raccontare storie. Sebbene l'esperimento sia parzialmente fallito nel 2022¹¹, la loro interpretazione si può allargare al mondo del podcasting, rifacendoci anche alla definizione dello psicologo statunitense Carl Rogers in esergo.

Nell'ambito delle *Digital Humanities*, i podcast potrebbero essere oggi definiti come «forme inedite» che rappresentano, in questo momento storico, un possibile e auspicabile «futuro della letteratura» di cui parla Massimo Riva riferendosi a «forme nuove e generi ibridi [che] emergono dal rimescolamento di generi e forme tradizionali in media sempre più nuovi»¹². In tal senso i podcast saranno probabilmente 'forme' in grado di guadagnare sempre più spazio all'interno dei fenomeni narrativi. D'altronde di «ibridazione» e di una sfocatura dei confini tra diverse forme di media e comunicazione, così come del profondo impatto sul modo in cui leggiamo e scriviamo – vediamo e ascoltiamo, per estensione –, Riva aveva già parlato a partire dalla fine degli anni Novanta¹³. Questa prospettiva si interseca con la «narrazione transmediale» di Henry

⁷ Ci si rifà alla Ipsos Digital Audio Survey 2022 (*Podcast indagini, Ipsos Digital Audio Survey - Il podcast nel 2022: la qualità come strada per crescere*, 4 ottobre 2022, <https://www.ipsos.com/it-it/podcast-indagini-ipsos-digital-audio-survey-podcast-qualita-strada-crescere>, ultima consultazione: 19 giugno 2024).

⁸ La fonte è la stessa indagine ma relativa all'anno successivo, *Ascolto e fruizione dei podcast: Ipsos presenta i risultati della Digital Audio Survey 2023*, 27 settembre 2023, <https://www.ipsos.com/it-it/ascolto-fruizione-podcast-ipsos-digital-audio-survey> (ultima consultazione: 19 giugno 2024).

⁹ Si veda l'articolo *Pocast e trend 2024: facciamo due chiacchiere?*, «Palazzina Creativa», gennaio 2024, <https://www.palazzinacreativa.it/diario/podcast-e-trend-2024-facciamo-due-chiacchiere/> (ultima consultazione: 19 giugno 2024).

¹⁰ La citazione proviene da un post di Tlon su «LinkedIn»: https://www.linkedin.com/posts/tlonsrl_perch%C3%A9-clubhouse-il-social-network-vocale-activity-6762332451911045120-uOdc/?originalSubdomain=it, 2021 (ultima consultazione: 19 giugno 2024).

¹¹ L'app si è reinventata nel 2023 come piattaforma per la «messaggistica audio tra utenti all'interno di gruppi», cfr. D. Barbera, *Clubhouse cerca di reinventarsi come piattaforma per i messaggi audio*, «Wired», 7 settembre 2023, <https://www.wired.it/article/clubhouse-chat-vocali-gruppo-app/> (ultima consultazione: 26 settembre 2024).

¹² M. Riva, *Il futuro della letteratura. L'opera letteraria nell'epoca della sua (ri)producibilità digitale*, Napoli, ScriptaWeb, 2011, p. 38.

¹³ ID., *Per una comunità della formazione letteraria: il World Wide Web e la nuova italianistica*, Intervento tenuto al Convegno *Internet: Ricerca e/o Didattica*, Bologna, Dipartimento di Italianistica, 27 novembre 1996 (rivisto dall'autore nel 1999), disponibile in <https://boll900.it/convegni/ird-riva.html> (ultima consultazione: 19 giugno 2024).

Jenkins¹⁴, secondo la quale i frammenti della storia transmediale sono interconnessi ma non necessariamente in ordine lineare, con un conseguente invito all'*audience* a mettere insieme i pezzi della storia da solo. Jenkins individua alcuni attributi del concetto di 'transmedia storytelling'; per quanto ci riguarda, rilevanti sono: la distribuzione mirata e multiplatforma dei contenuti; la sinergia tra produzione e consumo; il fenomeno della cultura partecipativa in termini di soggettività e performance. Inoltre, secondo lo studioso, la storia deve rispondere a un principio di continuità e molteplicità, con diversificate prospettive e interpretazioni, ma anche a una trasformazione attraverso il pubblico e le tecnologie coinvolte. Sulla scorta di questa posizione, Massimo Riva e Alessandro Carpin fanno convergere la propria:

An interesting thought experiment may extend the value of this case-study even further: if, in the definition by Jenkins quote above, we replace "fiction" with "discourse" – a logical-rhetorical formation which may contain fictional elements but whose values and goals are not necessarily, or only, entertainment – then we can establish an interesting analogy with forms of humanistic expression and communication which imply a "narrative" or even "fictional" component.¹⁵

In questo saggio sarà necessario individuare come il 'discourse' finzionale dell'autrice Sara Poma agisca, secondo caratteristiche proprie e, soprattutto, secondo le caratteristiche della «intracompositional/extracompositional intermediality» di cui parla Werner Wolf¹⁶. Riva e Carpin hanno individuato la necessità di indagare il transmedia storytelling attraverso una prospettiva transdisciplinare – e per noi anche intermediale in questa sede. Inoltre, il loro tracciato include, tra le sfide più nuove cui le *Digital Humanities* devono oggi rispondere, quelle che riguardano l'*ethos*, con un presupposto spostamento da valori individualistici verso valori sempre più 'collettivizzati', come risultato del networking pervasivo e della 'socializzazione' della ricerca rispondenti anche a quella della società. Un dibattito in cui siamo immersi e che sembra allargare quello sui *queer media* e sulle pratiche di decolonizzazione, di cui ci occuperemo nei prossimi paragrafi.

1. Per una mappatura dei podcast femminili post-pandemia

¹⁴ H. Jenkins, in *Cultura Convergente*, Milano, Apogeo, 2007. Cfr. anche ID., *Transmedia 202: Further Reflections*, in «Confessions of an Aca-Fan», 1 agosto 2011, http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html (ultima consultazione: 21 giugno 2024): «Transmedia storytelling represents a process where integral elements of a fiction get dispersed systematically across multiple delivery channels for the purpose of creating a unified and coordinated entertainment experience. Ideally, each medium makes its own contribution to the unfolding of the story».

¹⁵ M. Riva, A. Carpin, *Transmedia Storytelling and Other Challenges (and Opportunities) for the (Digital) Humanities*, «DigitCult - Scientific Journal on Digital Cultures», 1, 2016, pp. 31-40.

¹⁶ W. Wolf, *(Inter)mediality and the Study of Literature*, «CLCWeb: Comparative Literature and Culture», 13, 2013, pp. 1-9. V. inoltre ID., *Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, in S.M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart (a cura di), *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, Leiden, Brill, pp. 13-34.

Abbiamo già notato come la pandemia da Covid-19 abbia amplificato l'esigenza di narrazioni audio, più specificamente da parte delle donne, dando vita a una «aesthetic multiplicity of modes of expression in a body of writing»¹⁷. In questo nuovo scenario, scrittrici e giornaliste italiane hanno assunto un ruolo centrale, utilizzando la loro voce significativa per dare nuova vita ai podcast, pur continuando – dato rilevante – a pubblicare libri. Queste autrici incarnano l'idea di «ascolto come atto sociale» e «parlano contro la discriminazione e la denigrazione»¹⁸, facendosi portavoce di un «attivismo mediatico»¹⁹ caratteristico del femminismo di terza ondata e degli studi postcoloniali. Esse praticano un ascolto attivo e solidale denunciando discriminazioni, usano la scrittura come strumento di attivismo femminista e postcoloniale, promuovendo un cambiamento sociale che ridà voce ai soggetti marginalizzati anche in ambiti pubblici – si pensi ai festival. La loro opera sfida le narrazioni dominanti, risana ferite storiche e pertanto decolonizza il canone letterario. La loro voce è strumento di guarigione e apertura verso una maggiore inclusività che la società rivendica.

Una esplorazione primigenia²⁰ dei podcast creati da autrici è stata già affrontata nel 2021, in quell'occasione creando una cartografia dei contenuti più in auge in quel momento. Tra i casi esaminati figuravano quelli di Lidia Ravera su Teresa Noce (presentato ad Archivissima Festival, edizione 2020), Michela Murgia e Chiara Tagliaferri con *Morgana*, Annalena Benini con *Il Figlio* e altri, come esemplari della relazione tra medium, storytelling e costruzione dell'identità. In particolare, Murgia e Tagliaferri, dedicando ogni puntata a una figura di donna invisibile alla società nella storia dell'occidente, hanno ideato un format che si apparenta con altri simili e comparabili, tra cui quelli di Mis(S)conosciute²¹ con *Gagliarda Potenza* (Emons Records, 2024) dedicato all'attrice e scrittrice Goliarda Sapienza, ma anche di *Le Ortioue*²² e di *Senza Rossetto* di Giulia Cuter e Giulia Perona (Audible, 2022).

Sara Poma è una *head of branded content* e autrice che in *Carla. Una ragazza del Novecento* (auto-produzione, 2020) ha raccontato la storia della nonna materna a partire da un suo testo; il suo podcast più recente è *Figlie* (RaiPlay Sound, 2023) con Sofia Borri, figlia della *desaparecida* Silvia Roncoroni: una storia che ripercorre quella dell'Argentina del 1978. In un secondo progetto Poma ha affrontato la complessa vicenda identitaria di Maria Silvia Spolato, prima donna a fare

¹⁷ G. Weiss-Sussex, *By women, for everyone - a message for International Women's Day*, «Talking Humanities», 8 march 2021, <https://talkinghumanities.blogs.sas.ac.uk/2021/03/08/by-women-for-everyone-a-message-for-international-womens-day/> (ultima consultazione: 21 giugno 2024).

¹⁸ E.S. Zehelein, *Mummy, me, and her podcast – feminist and gender discourses in contemporary podcast culture*, «International Journal of Media & Cultural Politics», XV, 2, 2019, pp. 143-161.

¹⁹ G. Fabbri, C. Romeo, *Podcasting Race: Participatory Media Activism in Postcolonial Italy*, in B. B. Blaagaard, S. Marchetti, S. Ponzanesi, S. Bassi *Postcolonial Publics: Art and Citizen Media in Europe*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2023, pp. 39-56.

²⁰ Cfr. A. Trevisan, «Podcast Fever» by Italian women writers and journalists in the time of COVID-19, in *Italian Studies: Theory and Practice. An SIS Workshop for ECAs*, University College Cork/Society for Italian Studies, Thurs 24 – Fri 25 June 2021, online.

²¹ Cfr. Il sito <https://missconosciute.wordpress.com/> (ultima consultazione: 26 giugno 2024).

²² Cfr. A. Giroto, A. Trevisan, *Le Ortioue: un progetto collettivo e digitale per riscoprire le artiste dimenticate*, in E. Burgio, F. Fischer, M. Sartor, *Knowledgescape. Insights on Public Humanities*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2021, pp. 161-170.

coming out pubblico, come lesbica, in una piazza italiana nel 1972, e successivamente attivista per i diritti Lgbt. Una figura che se calata nel presente potremmo definire mediaticamente ‘queer’, dal momento che con questo termine-ombrello si definiscono i soggetti con identità di genere o orientamento sessuale non conformi alle norme eterosessuali e cisgender dominanti nella società. Al podcast *Prima* (Chora Media, 2021) è seguito il libro *Il coraggio verrà* (Harper-Collins, 2023). Questa trasposizione risponde a un’esigenza di far dialogare nuovi media digitali e arti visive, secondo forme ri-significanti. Il libro sfida le gerarchie e la fedeltà del podcast rispondendo a quella che Linda Hutcheon ha definito in questi termini: «a literary adaptation is a creative and intertextual process, not just a secondary mode of production, and should be evaluated in a horizontal rather than vertical order»²³. Restituendo voce a storie e soggetti di donne marginalizzate, sfidando le disuguaglianze di genere e decostruendo i canoni tradizionali, la produzione di questi contributi da parte di Poma – come quella di altri sopraccitati – contribuisce a nutrire un panorama mediatico più inclusivo e rappresentativo nell’Italia odierna, offrendo nuove prospettive di ricerca nell’ambito delle *Digital Humanities* e dei *Gender Media Studies*.

2. *God save the queer podcasts. Sulla metodologia e la focalizzazione dei temi*

Per sondare in quale genere si inserisca il lavoro di Sara Poma, prima di procedere con l’analisi sarà utile verificare come, dal 2020 a oggi, si sia declinato il panorama dei *queer podcast*, ossia spazi di rappresentazione che esplorano e celebrano le esperienze, le identità e la cultura Lgbtq+, fondendo testimonianza, attivismo, educazione, informazione e intrattenimento al fine di creare una comunità inclusiva²⁴. A titolo esemplificativo abbiamo individuato questi risultati di cui ci avvaliamo:

- *QUID*. *Il podcast di Quid*, prodotto da Paolo Armelli e Daniele Biaggi per storielibere.fm dal maggio 2020, evoluzione di un progetto nato su Instagram. Le puntate informative

²³ L. Yan, *Linda Hutcheon on the Creativeness and Independence of Literary Adaptation*, «Foreign literature», 2, 2008, pp. 110-115. Cfr. L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema e nuovi media*, trad. di G.V. Distefano, Roma, Armando, 2011.

²⁴ I *queer podcast* puntano alla condivisione di esperienze personali che riguardano la formazione dell’identità di genere e sessuale non egemoniche. Chi li produce si espone contro la misrappresentazione dei membri della comunità Lgbtq+. Per quanto riguarda l’analisi storica dei media digitali legati alle vicende delle diverse comunità, gli studi e le analisi sinora rimandano soprattutto all’ambito statunitense e nordamericano: cfr. R. Tiffe, M. Hoffmann, *Taking up sonic space: feminized vocality and podcasting as resistance*, «Feminist Media Studies», XVII, 1, 2017, pp. 115-118; S. Copeland, *Broadcasting Queer Feminisms: Lesbian and Queer Women Programming in Transnational, Local, and Community Radio*, «Journal of Radio & Audio Media», XXV, 2, 2018, pp. 209–223. L’Italia, infatti, presenta ancora un’omofobia pronunciata, che diventa un’anti-queerness» in grado di pervadere non solo la società ma anche i media: cfr. I. Callahan, K. Loscocco, *The Prevalence and Persistence of Homophobia in Italy*, «Journal of Homosexuality», LXX, 2, 2021, pp. 228–249.

affrontano argomenti legati al mondo Lgbtq+, fino al linguaggio inclusivo, ai libri e alle serie tv a tema queer²⁵;

- *Le radici dell'orgoglio*, condotto da Giorgio Umberto Bozzo tra il 2021 e il 2022, ha raccontato la storia dei movimenti Lgbtq+ in Italia a partire dagli anni Settanta. Attraverso testimonianze dirette e materiali d'archivio, il podcast ripercorre le lotte e le conquiste della comunità queer italiana²⁶;

- *Tiresia*, prodotto da Emons Edizioni nel 2022 e condotto da Silvia Pellizzari²⁷, esplora la letteratura queer attraverso la figura mitologica di Tiresia. Ogni episodio approfondisce la vita e l'opera di un diverso autore queer, intrecciando biografia, analisi letteraria e riflessioni personali²⁸.

Tutti questi 'oggetti', in misura diversa, rispondono a un'urgenza di individuare, nei media, quei «sentimenti di libertà, appartenenza e trascendenza» di cui parla Hollis Griffin²⁹.

A nostro avviso Sara Poma colloca il suo podcast *Prima* nel genere dei *queer podcast* (e dei *queer media*) ma posiziona il volume *Il coraggio verrà* nell'ambito della letteratura lesbica, riconfermando valore a una trama che rimanda storicamente e cronologicamente al contesto di Maria Silvia Spolato. In questo senso compie un'operazione non canonizzante e bidirezionale. La relazione tra *Prima* e *Il coraggio verrà* è certamente transmediale, risponde alle logiche di fruizione collettivizzanti³⁰ e della trasformazione del *transmedia storytelling* ma è soprattutto 'intermediale', nella misura in cui contiene in sé un rapporto di reciprocità e di comunanza della narrazione con altre storie, rispondendo inoltre ai principi individuati da Ryan³¹ e da Wolf³², in particolare secondo due modalità che ci interessano: «d) literature as a medium that can refer to other media in various way; and e) literature as an element of historical remediation»³³.

La metodologia che Poma mette in campo è quella della ricerca d'archivio, raccogliendo materiali familiari – nel caso di *Carla. Una ragazza del Novecento* un quaderno facente parte

²⁵ Si rimanda al link: <https://open.spotify.com/show/3umNdpxlXlr1NLL9m28WG5> (ultima consultazione: 26 giugno 2024).

²⁶ Analogamente si rinvia al link: <https://open.spotify.com/show/3xW3Il3gFN3CksTE0sNeAd> (ultima consultazione: 26 giugno 2024).

²⁷ La ricerca della podcaster sembra allinearsi, in parte, alle posizioni critiche di Johnny L. Bertolio espresse nell'antologia scolastica *Controcannone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi* (Torino, Loescher, 2022) sebbene lei guardi, con maggiore coerenza, al mondo angloamericano e francese in cui certe definizioni hanno attecchito con più aderenza critica rispetto al mondo italiano.

²⁸ Il link: <https://emonsaudiolibri.it/audioserie-e-podcast/tiresia> (ultima consultazione: 26 giugno 2024).

²⁹ F. Hollis Griffin, *Feeling Normal: Sexuality and Media Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 2017. La traduzione è nostra.

³⁰ Con 660 recensioni su Spotify e un punteggio di 4,9/5.

³¹ M.L. Ryan, *Media and Narrative*, in D. Herman, M. Jahn, M.L. Ryan (a cura di), *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, 2005, pp. 288-292.

³² W. Wolf, *(Inter)mediality and the Study of Literature*, cit.

³³ Ivi, p. 4.

dell'archivio privato familiare³⁴ – e materiali di diversa provenienza: nel caso di *Prima*, alcuni provenienti dal Fondo della rivista «Fuori! - Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano» conservata alla Fondazione Sandro Penna di Torino ma sostanziale risulta anche la ricerca storica di Giovanni Focardi, Nicolò Da Lio e Adriano Mansi³⁵, che esce dal facile errore dell'agiografia cui si incorre occupandosi di figure considerate marginalizzate e minori nella storia sociale e culturale. Contenuti paratestuali quali *teaser*, brevi interviste su YouTube e su riviste online, post e *reel* su Instagram, video di eventi pubblici in festival costruiscono un apparato di documenti comunicativi a supporto del podcast e del libro, quasi come media *épitome* della storia. Autocommentandosi e operando sul piano della divulgazione, Poma riadatta e riformula le direttrici principali del proprio lavoro, fondato secondo questi termini: «Sicuramente una delle cose più importanti per me è il tema della memoria, cioè trovare dei modi per preservare la memoria, valorizzare la memoria, guardare indietro e imparare continuamente, costantemente qualcosa che ci riguarda»³⁶. L'etica della memoria come fulcro perimetra un'adesione al genere dei podcast narrativi e ibridi, in cui sono incluse interviste e *free-talk* secondo un mix ben architettato che sostiene l'andamento narrativo. Su di esso si impernia «la voce come luogo privilegiato della differenza»³⁷ secondo Roland Barthes, ripresa diversamente nelle posizioni di Jean-Luc Nancy: «La parola che si rivolge a qualcuno è una parola corporea»³⁸. Adriana Cavarero³⁹ ha evidenziato come la dimensione relazionale della voce abbia rovesciato, nel nuovo millennio, il paradigma «oculocentrico [...] stabilendo una tensione tra *performativo* e *narrativo*»⁴⁰. La studiosa ha posto al centro l'aspetto di unicità incarnato nella voce delle donne che si rivela essere uno strumento politico anche nell'ambito dei *queer media*. L'agente di questi oggetti di studio, dunque, non potrà essere solo ciò che viene espresso e narrato ma anche il congegno impiegato, infatti Poma ha dichiarato: «la scelta di raccontare queste storie attraverso la voce è una scelta su cui non ho mai avuto dubbi nel momento in cui ho iniziato io stessa a farmi

³⁴ Nel titolo il rimando al titolo *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani è evidente. Tuttavia in nessuna sede viene esplicitata alcuna affinità di stile o di contenuto con il noto poemetto.

³⁵ G. Focardi, N. Da Lio, A. Mansi, *Essere esseri umani. Il coraggio di Mariasilvia Spolato*, «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», XLVI, 2, 2021, pp. 23-45. Questo studio inizia nel 2018 con alcuni seminari organizzati dagli studiosi all'Università degli Studi di Padova; si rimanda alla bibliografia per una completezza dei rinvii alle fonti, tra le quali segnaliamo L. Borghi, *Connessioni transatlantiche: lesbismo femminista anni '60-'70*, «Genesis», X, 2, 2011, pp. 44-52. Per quanto riguarda «Fuori!» si rimanda anche a V. Surliuga, *Interviste sul Fuori! (Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano) / Interviews on Fuori! (Italian United Homosexual Revolutionary Front)*, Venezia, Ytali.com, 2024.

³⁶ S. Poma, *BioNEsT: Sara Poma, e quel primo passo fatto verso sé stessa*, «The deep NEsT», 7 aprile 2022, <https://youtu.be/jXH4ReApNuo?si=i4NMNW9kyw3PU51n> (ultima consultazione: 23 giugno 2024).

³⁷ Ci riferiamo a R. Barthes, *La musica, la voce, la lingua*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 267-73. Inoltre, per il filosofo: «la grana della voce [è definita come] la materialità del corpo che parla la sua lingua materna» in ID., *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, trad. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1986, p. 58.

³⁸ In J.-L. Nancy, *Corpo teatro*, Napoli, Cronopio, 2010, p. 31.

³⁹ A. Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Roma, Castelvecchi, 2022.

⁴⁰ A. Pellino, *Voce, corpo, relazione. A più voci. Filosofia dell'espressione vocale di Adriana Cavarero, a vent'anni dalla sua prima pubblicazione*, «Il Tascabile», 11 maggio 2022, <https://www.iltascabile.com/linguaggi/filosofia-vocale-cavarero/> (ultima consultazione: 23 giugno 2024).

travolgere dalle storie raccontate con la voce»⁴¹, patrocinando e difendendo anche una chiara scelta stilistica. Tra i temi interrelati che l'autrice affronta ci sono la storia del lesbismo all'interno dei movimenti femministi, di area romana soprattutto, e la relazione di Maria Silvia Spolato con essi; la condizione di solitudine di cui fa esperienza che risuona in una 'figlitudine' in assenza, ossia quella di Poma che ha perso la madre Marisa a diciassette anni, come narra più approfonditamente in *Figlie*. Inoltre, l'esperienza del *coming out* come luogo di scontro/incontro dell'altro/degli altri, legata alle battaglie per i diritti Lgbt, che restano un motore civile e politico forte nelle sei puntate di *Prima* e nel libro. L'autobiografia in controluce permette all'autrice di dialogare continuamente con la vita e le vicende di Spolato: la ricostruzione storico-biografica si snoda secondo percorsi molteplici, nei luoghi vissuti, negli incontri con chi aveva conosciuto e nella scelta attenta di materiali di repertorio che possano fornire dei dati sul contesto. L'editing come parte fondamentale della narrazione – e come processo di produzione – riconduce sempre il discorso alla dimensione individuale e personale di Poma ma soprattutto risignifica il discorso genettiano, ossia il come la storia viene presentata in termini di scelta delle parole, struttura, organizzazione dei capitoli e altri elementi stilistici e retorici utilizzati per comunicarla.

3. Una «vita piena di buchi»

Su esplicita dichiarazione della podcaster, la vita di Maria Silvia Spolato si è rivelata, sin dalle prime battute, «piena di buchi, fatti incerti e non registrati che voglio provare a riempire»⁴². Per rimandare alla metodologia, nel quinto episodio si evidenzia come la ricerca di una storia da raccontare fosse partita dall'Archivio dei diari di Pieve Santo Stefano (AR), con l'individuazione di un documento che non avrebbe mai potuto utilizzare per espressa volontà del donatore, per poi proseguire con l'individuazione della storia di Spolato a partire dalla biografia tracciata da Graziella Gaballo⁴³ e dalla foto che funge da immagine-chiave del progetto di *Prima*. Si tratta di quella in cui Maria Silvia è ritratta con un cartello al collo con su scritto 'liberazione omosessuale', l'8 marzo 1972, a Campo de' Fiori a Roma, durante una manifestazione femminista; una fotografia esemplare pubblicata il 30 marzo su «Panorama», che scopriremo poi essere collocabile nello stesso anno scolastico in cui venne demansionata come docente di matematica, passando da un istituto superiore alle medie⁴⁴. La scelta di accostare la narrazione iconografica

⁴¹ E. Brigatti (a cura di), *Dove iniziano le storie. Incontro con Sara Poma e Livia Bonetti*, «Archivissima Festival», 11 giugno 2022, Gallerie d'Italia, Torino, <https://youtu.be/Zn6hCaWefe8?si=OqtmH-f0efq5KAGO> (ultima consultazione: 23 giugno 2024).

⁴² S. Poma, *Realtà e immaginazione*, episodio 2, in EAD., *Prima* (podcast), Chora Media, 2021, <https://choramedia.com/podcast/prima/> (ultima consultazione: 26 giugno 2024).

⁴³ G. Gaballo, *Maria Silvia Spolato*, «Enciclopedia delle Donne», 2019, <https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/mariasilvia-spolato> (ultima consultazione: 26 giugno 2024).

⁴⁴ Focardi, Da Lio e Mansi escludono tuttavia una relazione consequenziale tra il provvedimento del provveditorato agli studi e le sue lotte politiche nella primavera del 1972. In altri termini l'«allontanamento dall'insegnamento "per indegnità"» non è confermato nel loro studio (G. Focardi, N. Da Lio, A. Mansi, *Essere esseri umani*, cit., p. 32).

a quella autobiografica crea una circolarità immediata dal primo episodio, auditiva e simbolica: la mente, infatti, immagina ciò che l'orecchio non può cogliere e proprio il dispositivo descrittivo concede al pubblico di predisporre un'attenzione diversa ogni volta che la foto ritornerà al centro della narrazione. Allo stesso tempo, la foto come emblema sembra fondare la motivazione che spinge verso l'esplorazione di questa trama: il riconoscere dignità alla vicenda di una donna che combatté, con mezzi non sempre usuali, i pregiudizi e i tabù del proprio tempo, sfidando le convenzioni e aprendo la strada a battaglie successive. Questo primo tassello permette, dunque, a Poma di riconoscersi e di creare un senso di appartenenza fluido, tra lei e la protagonista e tra lei e gli ascoltatori. È un *book* perfetto sul quale tornerà di nuovo in altri episodi.

La struttura circolare, tra narrazione e cronologia, intersezione di interviste a personaggi coevi a Spolato, rimandi al presente e riferimenti privati viene rispettata. Lo storytelling di Poma è costellato di elementi attualizzanti e dati sulla storia del movimento omosessuale in Italia, con un taglio giornalistico focalizzato e mai divagante, necessario per convogliare informazione e trattazione storico-sociale. Si attraversa lo 'scandalo dei balletti verdi', un caso di *moral panic* dei primi anni Sessanta in cui alcune feste private a Brescia, che vedevano coinvolti membri della celata comunità omosessuale, vennero strumentalizzate per alimentare l'omofobia e giustificare una repressione giudiziaria sproporzionata, basata su accuse infondate e pregiudizi sociali. Nel secondo episodio, lo scrittore Stefano Bolognini l'ha definito come un «primo scandalo massmediatico Italiano in campo omosessuale [...] in quegli anni l'omosessualità era relegata alla cronaca nera»⁴⁵, affermando inoltre che «l'omosessuale e la lesbica erano individui "circondati" da una gabbia di pregiudizio»⁴⁶. La narrazione tocca la fondazione dell'Arcigay (nel 1980 a Palermo e definitivamente nel 1985 in Italia), le campagne di prevenzione dell'Hiv tra anni Ottanta e Novanta, e la promulgazione della legge 164 del 14 aprile 1982 recante «la disciplina per la rettificazione dell'attribuzione di sesso e, conseguentemente, del nome per le persone transessuali». Poma approda anche ai fatti di Giarre che videro, nel 1980, coinvolti due giovani ragazzi trovati senza vita, sospettati di aver avuto una relazione omosessuale. Ricorda, inoltre, l'istituzione del Cassero a Bologna, nel 1985, luogo-chiave per la comunità Lgbt in quegli anni. Nel quinto episodio riconsegna diversi fatti che hanno caratterizzato la stigmatizzazione dell'omosessualità negli Stati Uniti e parla della stessa come disturbo mentale nel Dsm, il manuale diagnostico redatto dall'American Psychiatric Association fino al depennamento, solo nel 1990, dall'elenco delle malattie mentali da parte dell'Oms.

La biografia di Maria Silvia viene invece presentata per frammenti e strappi secondo una cronologia, ripercorrendo gli studi editi. Nata in una famiglia borghese, nel centro di Padova, nel 1935, compie gli studi al liceo scientifico Nievo e poi si laurea in Scienze Matematiche all'Università di Padova. Si trasferisce in seguito a Milano, dove lavora alla Pirelli, per poi

⁴⁵ Questa posizione è ripresa in S. Bolognini, *Balletti verdi: uno scandalo omosessuale*, Brescia, Liberedizioni, 2000. Certamente è sintomatico il caso di Aldo Braibanti, noto e raccontato anche nel film *Il signore delle formiche* di Gianni Amelio (2022).

⁴⁶ Stefano Bolognini in S. Poma, *Prima*, cit., secondo episodio.

intraprendere la professione di insegnante di scuola. La successiva importanza del suo ruolo nei movimenti, tra la nascita del Flo – Fronte Liberazione Omosessuale nel 1970 e le apparizioni, le lotte e l'impegno tra il '71 e il '74, è certificata da alcune pubblicazioni. Scopriamo che si avvicinerà al collettivo femminista di via Pompeo Magno e scriverà su «Fuori!» alcuni racconti autobiografici al presente, in cui denuncerà la condizione degli omosessuali, ma anche un testo nel 1972, *I movimenti omosessuali di liberazione* con prefazione di Dacia Maraini (Roma, Samonà e Savelli). Incontrerà l'attivista Massimo Consoli ad Amsterdam e, per poco, mancherà l'occasione di conoscere Mario Mieli. Farà dunque ricerca e sarà produttrice di sapere. Continuerà poi a scrivere, su «Men» e «ABC» ma anche su «Effe», partecipando al convegno dell'Udi il 27 ottobre 1974. Inizierà progressivamente dagli anni Ottanta a vagabondare, a spostarsi in treno da Bolzano – la città in cui trascorrerà gli ultimi anni della sua vita, un numero cospicuo alla casa di riposo Villa Armonia – a Roma, appoggiandosi da amici, sempre accompagnata da borse piene di libri e foglietti: il suo bagaglio culturale.

La struttura segmentaria abbracciata da Poma restituisce la dimensione di un'identità in fieri, che battaglia per sé e che deve fare i conti con altri gruppi, in una difficile convivenza delle singolarità. L'identità in formazione di Maria Silvia, nel podcast, aderisce a quella performatività queer che non si rende mai come un'identità fissa ma, piuttosto, come una sfida alle categorizzazioni binarie di genere e sessualità secondo Charlotte Ross⁴⁷. È soprattutto attraverso le testimonianze di chi lei ha conosciuto che individuiamo la queeritudine ante litteram di Maria Silvia, in evoluzione nello storytelling di Poma. Un'identità che è anche figurazione di un'eccentricità primigenia – per dirla con de Lauretis⁴⁸ – ed è tutta soggettiva. Assumiamo come tali queste dimensioni del sé proprio per l'attivismo che Spolato ha incarnato e per la sua azione nel mondo.

La rimodulazione della sua vita, nel podcast, seguendo il filo rosso della voce dell'autrice e di altri, permette di ricontestualizzare e dare nuova pregnanza al contenuto. L'efficacia narrativa dello storytelling transmediale non chiude mai il cerchio ma fa riverberare il contenuto chiedendo al pubblico di completarne l'interpretazione, specie dove non ci sono dati – ad esempio il periodo milanese alla Pirelli rimane completamente scoperto nella ricerca. D'altronde Poma ha così operato, asserendo:

Realizzando il mio podcast, mettendomi in ascolto di quel tipo di storia che si è svolta molto prima che io nascessi ho veramente realizzato come la mia posizione fosse una posizione temporalmente privilegiata perché, chi è nato come me, alla fine degli anni Settanta e all'inizio degli anni Ottanta, si trova in quella generazione di mezzo che da un lato può capire, sentirsi fortunato per non essere nato omosessuale o transgender o queer cinquant'anni prima, però allo stesso tempo può guardare avanti e capire, nonostante ci siamo ancora molta strada da fare, che tipo di accelerazione incredibile

⁴⁷ C. Ross, *Queer*, in M. Rizzarelli (a cura di), *Sapienza A-Z*, Milano, Electa, 2024, pp. 196-198. Qui la studiosa indica come il termine «ha molti significati, relativi a fenomeni che decostruiscono criticamente discorsi, posizioni e regimi normativi», p. 196.

⁴⁸ Il rimando è a T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Milano, Feltrinelli, 1999.

c'è stata negli ultimi anni [...] guardare alle generazioni nuove con [...] tanta speranza [...] questi giovani hanno accesso a un tipo di rappresentazione che è completamente diversa oggi.⁴⁹

Sono le diverse voci che si affacciano nella narrazione audio a fornire le coordinate di attesa agli ascoltatori. Le fonti orali che Poma insieme alla sua squadra di produzione ha scelto sono quelle, nel terzo episodio, di Angelo Pezzana, tra i fondatori di «Fuoril!», e di Anna Cuculo, compagna di quei tempi, che definiscono Maria Silvia una figura particolare: «la follia ha tanti aspetti ma c'è anche l'aspetto interessante, coraggioso. [...] Lei era sempre così: un po' matta perché poteva fare qualunque cosa», afferma lui, mentre Cuculo che l'amica è stata «una persona di grande cultura». Quella figura di 'militante di ferro' che Poma aveva immaginato diventa una figura umana franta. Nella quarta puntata Dacia Maraini sostiene una certa indecifrabilità umana di Spolato mentre Anna Rap, attiva nel già menzionato Pompeo Magno, sottolinea che «non era assolutamente instabile». Di quel trapasso, tra un mondo vecchio e nuovo che si stava evolvendo dopo il Sessantotto, è stata protagonista anche Fufi Sonnino, che scrisse alcuni tra i principali inni femministi dei movimenti romani, e che conobbe Maria Silvia. Sonnino si espone confermando di «ricordare quell'atmosfera» in luogo della politica. Allo stesso modo Giovanna Pala, ex-attrice e attivista, conferma che l'amica «era molto leaderistica nel suo modo di essere [...] lei sorrideva sempre, era sempre un po' ironica», ricordando nella quarta puntata soprattutto l'idea del Flo di Spolato.

La sistematicità con cui vengono organizzate le diverse fonti intreccia prospettive di lettura e di ascolto non lineari e non sovrapponibili. Alla scomparsa di Spolato il giornalista dell'«Alto Adige» Luca Fregona e il fotografo dell'Ansa Lorenzo Zambello l'hanno ricordata attraverso inediti documenti, tra cui la *Canzone dell'8 marzo* delle femministe di Pompeo Magno, il gruppo che ha frequentato e di cui ha fatto parte⁵⁰. Questa canzone, recuperata dal musicoterapista di Villa Armonia, torna a chiusura del podcast *Prima*, nel sesto episodio: un lascito che prosegue la visita alla tomba di Maria Silvia prima di congedarci. Possiamo pertanto affermare che la podcaster si serve anche della «plurimedialità»⁵¹ teorizzata da Wolf.

Poma lascia ai margini le testimonianze scritte – una di Rina Macrelli è su «Effe»⁵² – e seziona questa storia con una lente diversa, dal proprio punto di vista, coinvolgendo gli spettatori e i

⁴⁹ S. Poma in questo *reel* sul suo profilo Instagram, postato il 21 settembre 2021, definisce «una perversione» quella per la narrazione audio di immagini: <https://www.instagram.com/reel/CUF2SLpjejB/> (ultima consultazione: 26 giugno 2024).

⁵⁰ Cfr. *Commozione in tutta Italia per la morte di Mariasilvia Spolato, la prof gay*, «Rainews», 9 novembre 2018, <https://www.rainews.it/tgr/bolzano/articoli/2018/11/blz-Mariasilvia-Spolato-55cb1947-b9dc-4c29-9374-e2cb165090c9.html> (ultima consultazione: 20 giugno 2024).

⁵¹ W. Wolf, *Intermediality Revisited*, cit., pp. 21-22.

⁵² «[Mariasilvia] si lanciò a vivere, in una capsula-tempo iperconcentrata ed esplosiva, la scommessa di fare azione lesbica e femminista. [...] di vivere (subito) un rapporto felice non spaurito con una donna impauritissima che pure l'amava e di politicizzare (subito) le amiche [...], il tutto essendo insegnante di matematica e autrice di libri di matematica. E andando incontro a rapide delusioni, scontri, a furie, all'estromissione dalla scuola, all'isolamento» (R. Macrelli, «Effe», marzo 1982, <https://efferivistafemminista.it/2014/12/per-una-storia-del-lesbismo->

protagonisti di quella stagione. In base a quest'ottica il podcast si configura come un correlato transmediale che risponde alle richieste di Jenkins e un prodotto in cui la voce gioca un ruolo preminente e derridiano⁵³ poiché è essa stessa 'scrittura' – ed è contaminata dalla 'scrittura'. Inoltre è soggetta alla 'differenza' e alla 'traccia' ma è anche legata all' 'assenza' della protagonista.

4. *Intrepidezza e rivolta: dal podcast al volume. Conclusioni*

Secondo Agamben: «Lo scrivere è al parlare quel che leggere è all'udire»⁵⁴. Intuendo questa congrua *liaison*, Poma ha traslato il proprio lavoro in libro: *Il coraggio verrà* (Milano, HarperCollins, 2023) valutando il proprio prodotto transmediale come un prodotto che si potrebbe definire in media-espansione inversa. Certamente la biografia di Spolato è stata alla base di questa scelta ma il legame autobiografico con la sua vicenda diventa, nel testo, un elemento ulteriore di analisi. Il volume si colloca a metà tra biografia romanzata e autofiction, accludendo caratteristiche di una e dell'altra tipologia. La storia di Poma stessa produce un movimento diverso e un appello al pubblico di lettori: «La sua storia [di Maria Silvia] è stata funzionale a ripercorrere certe cose della mia vita che avevo dimenticato e a mettere sulla carta certe dinamiche [...] penso che alcune cose che racconto della mia vita siano esperienze molto comuni in cui tante persone si possono riconoscere»⁵⁵. Quella 'generazione di mezzo' di cui l'autrice fa parte, essendo nata nel '76, comunica a più livelli con la vita di Spolato, che viene ripercorsa nel libro e sviscerata. Questo genere di contenuto è, a tutti gli effetti, «un nuovo tipo di testo: mai concluso, sempre passibile di correzioni e commenti [...] espanso ed espandibile oltre i confini fisici del display»⁵⁶. Secondo questa direzione che connette l'utilizzo di vari media indicata da Beniamino Della Gala e Lavinia Torti, Poma sembra rispondere anche a un'esigenza di *audience* diversa rispetto al passato: «Vengono a crearsi di conseguenza anche nuove modalità di ricezione: da una parte, per esempio, lo *scroll* diventa una nuova forma di lettura, in cui il lettore procede in senso verticale e orizzontale ed è continuamente interrotto e allo stesso tempo stimolato da altre forme di testualità e visualità rispetto al testo principale»⁵⁷. In prospettiva transmediale, ciò risulta vero nuovamente per il passaggio dal podcast al libro, tuttavia, è pur

la-mia/, ultima consultazione: 28 giugno 2024). Si rinvia a G. Focardi, N. Da Lio, A. Mansi, *Essere esseri umani*, cit., p. 43.

⁵³ Queste asserzioni di Derrida rispetto al rovesciamento dell'*écriture* a favore della voce nella filosofia occidentale sono riprese da G. Agamben nel suo intervento dal titolo *La voce*, tenuto a Palazzo Serra di Cassano - Napoli, 11 maggio 2019, https://youtu.be/-vAnV_CRquc?si=VKYm84xZzpnCMAd- (ultima consultazione: 26 giugno 2024).

⁵⁴ G. Agamben, *La voce umana*, Macerata, Quodlibet, 2023, p. 45.

⁵⁵ S. Poma, *reel* dal suo profilo Instagram, https://www.instagram.com/reel/CnTrKyPj_zY/ (ultima consultazione 30 giugno 2024).

⁵⁶ B. Della Gala, L. Torti, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *Pixel. Letteratura e media digitali*, Modena, Mucchi, 2021, pp. 9-15: 10.

⁵⁷ *Ibidem*.

necessario verificare che, in termini intermediali, l'autrice adotta la narrazione in volume come medium in un processo storico di rimediazione. Poma, infatti, rinegozia l'esistenza del volume riprendendo, rielaborando e ricontestualizzando i contenuti narrativi del podcast. Si avvale altresì del processo bidirezionale secondo il quale il libro incorpora elementi narrativi del podcast: in particolare le fonti storiche, riadattate come narrazione romanzesca; includendo alcune citazioni maggiormente commentate e la descrizione di elementi che nello storytelling erano risultati pregnanti, foto comprese; infine espandendo la narrazione autofittiva della propria vicenda personale. L'influenza reciproca di podcast e libro, la loro coesistenza e la lotta per l'attenzione richiesta al pubblico diventano nodi critici per leggere l'operazione culturale ed editoriale dell'autrice anche sul piano dell'adattamento di Hutcheon. Secondo le teorie della studiosa canadese, gli adattamenti sono onnipresenti: non sono un fenomeno marginale, ma un meccanismo centrale nella diffusione delle storie attraverso diversi media e generi. Sono altresì una forma di ripetizione senza replicazione: non una semplice copia dell'opera originale, ma una sua reinterpretazione creativa che introduce inevitabilmente dei cambiamenti, così com'è il passaggio da *Prima a Il coraggio verrà*. L'adattamento, infine, segue un processo di contrattazione tra l'opera originale, il nuovo medium e le aspettative del pubblico. Abbiamo verificato, sino a qui, anche la capacità di creare un'esperienza significativa di fruizione nel nuovo contesto mediale, seppure tradizionale nel caso del libro.

Sul piano dello «spazio mediale», di cui ha parlato Isotta Piazza⁵⁸, il caso di questo volume, in cui «il medium digitale [...] è riprodotto su carta»⁵⁹ non nominato né tematizzato, può dirsi una forma di «ricodificazione». La «brevitas granulare» teorizzata dalla studiosa per quanto riguarda la scrittura nello «spazio mediale del web»⁶⁰ può essere probabilmente estendibile anche alla forma del podcast che diventa libro. Sul piano dell'intermedialità di Wolf, invece, saremmo di fronte a relazioni dinamiche e bidirezionali, in cui un medium – il podcast – può influenzare l'altro – il libro, secondo una forma extracompositiva. È coerente applicare altresì il concetto di transmedialità, in grado di creare connessioni tra diverse opere e media, evidenziando somiglianze e strutture condivise a un livello concettuale o tematico.

Tornando al testo, si può affermare che le quattro parti di cui si compone seguono una cronologia non lineare – com'è già nel podcast –, con continui flashback e anticipazioni, mentre i brevi capitoli intrecciano fittamente le due vite e i fatti. Curioso come anche Poma condivida, dal punto di vista generazionale, un aspetto identitario forte: la scoperta dell'amore per le donne grazie al romanzo *Il pozzo della solitudine* di Radclyffe Hall (London, Jonathan Cape, 1928), primo

⁵⁸ Cioè «lo spazio/luogo fisico predisposto dall'editore per la pubblicazione di un testo, atto a svolgere una funzione mediale tra l'autore e una comunità di lettura più o meno precisamente definita, tra l'atto creativo e un modello di fruizione almeno in parte prestabilito» (I. Piazza, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale. Il caso Verga*, Firenze, Franco Cesati, 2018, p. 14). Cfr. EAD., *Lo spazio mediale del web e la nascita di una letteratura «granulare»*, in S. Martin, I. Piazza (a cura di), *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, Firenze, Franco Cesati, 2019, pp. 39-62.

⁵⁹ B. Della Gala, L. Torti (a cura di), *Introduzione*, cit., p. 12.

⁶⁰ I. Piazza, *Letteratura postmediale. Il fototesto social*, in ivi, pp. 163-180: 171. Cfr. inoltre EAD., *Lo spazio mediale del web e la nascita di una letteratura «granulare»*, cit.

esempio di letteratura lesbica ma censurato. I capitoli d'invenzione, in cui il *discourse* diventa funzionale alla narrazione, sono scritti dall'autrice in corsivo e inseriti prima di ogni ricostruzione storica puntuale, con cui fare i conti per determinare la microstoria nella macrostoria della conquista dei diritti Lgbt, un vero motore per questo lavoro. Nonostante la complessità filologica in cui Poma si trova immersa⁶¹, lei sceglie l'autobiografia e il parlare di un sé che è alla scoperta del proprio desiderio. Questo transito si annuncia come spartiacque:

Se devo pensare a uno dei momenti che hanno deciso della mia vita in un senso o nell'altro, non posso non pensare all'anno che ho vissuto all'estero durante l'università. Alleggerita dal fatto di avere intorno persone che non avevano nulla a che fare con la mia città natale, mi sono sentita libera di capire chi fossi. In quel 1997, ho trovato il coraggio di dire per la prima volta a una ragazza che mi piaceva. Ricordo distintamente gli attimi elettrizzanti in cui ho preso la decisione di dichiararmi a lei. La camminata notturna fra la mia stanza e la sua, l'attesa che aprisse la porta e il cuore impazzito mentre le dicevo in inglese: «*I guess I really like you*». Ricordo il suo sguardo attonito e le parole imbarazzate che seguirono, visto che non ero ricambiata. Ma non mi importava niente, perché ormai mi ero liberata e non sarei più tornata indietro rispetto a ciò che stava avvenendo in quella stanza spoglia di uno studentato universitario. In fin dei conti, era stata quella la mia rivoluzione.⁶²

Lo specchio del *coming out* diventa fondativo per entrambe le trame, con alcune peculiarità. Il lessico, ad esempio, è un elemento circolare: 'rivoluzione' è una parola pronunciata undici volte; 'memoria' trentuno; 'ricordo' cinquanta; 'donna' settantasette. Nel podcast la ripetizione aggancia l'orecchio così come la narrazione del libro fa con l'occhio – anche in questo senso secondo il discorso genettiano. Il lessico-chiave diventa strumento interpretativo e avvicina questo testo all'oralità promuovendo quell'empatia cui accenna Rogers. Importante notare anche che il nome di 'Maria Silvia' viene ripetuto centodieci volte: un appellarsi all'altra con il vocativo, per filtrare il proprio io e la propria storia come autrice.

Studi storici recenti hanno certificato che, per numerosi soggetti, la pubblica appartenenza al lesbismo dagli anni Settanta sia passata attraverso rotte accidentate: ne sono esempio le vicende di Paola Cavallin e Lorenza Accorsi ma anche quella della stessa Spolato⁶³. Uscendo e rientrando in continuazione nella narrazione e parimenti nella propria vicenda, Poma solca i concetti portati all'attenzione in Italia, solo negli anni Ottanta, dalla saggista e poeta Adrienne Rich: «Ho scelto di usare i termini esistenza lesbica e *continuum lesbico* perché la parola lesbico evoca un ambito clinico e limitativo [...]. Per *continuum lesbico* intendo una serie di esperienze,

⁶¹ Specialmente dopo la fondazione del Flo e l'estate del 1971, Poma scrive: «Arrivata a questo punto della storia, ho sbattuto la testa per settimane, cercando di incrociare date e notizie; ho tentato di costruire una cronologia che potesse assomigliare a una vita, quella della Maria Silvia trentacinquenne in quel nuovo decennio appena iniziato, carico di tensione politica ma anche di splendidi novità», S. Poma, *Il coraggio verrà*, cit., p. 35, cap. 17 [ebook].

⁶² Ivi, p. 36, cap. 18 [ebook].

⁶³ P. Stelliferi, S. Voli, *Anni di rivolta. Nuovi sguardi sui femminismi degli anni Settanta e Ottanta*, Roma, Viella, 2024, pp. 157, 159, 167. Sulla scorta degli studi di Focardi, Da Lio e Mansi si rimanda anche a E. Biagini, *L'emersione imprevista. Il movimento delle lesbiche in Italia negli anni '70 e '80*, Pisa, ETS, 2018, pp. 9, 22-26, 40-41, 98.

sia nell'ambito della vita di ogni singola donna che attraverso la storia, in cui si manifesta l'interiorizzazione di una soggettività femminile»⁶⁴ e di cui Spolato è culturalmente una precorritrice.

La narrazione autofittiva di Poma concorre alla demarcazione di due identità che si incontrano e, pur non conoscendosi, si conoscono e ri-conoscono. Il filo rosso che le lega resta intatto. La storia dell'una diventa politica anche per l'altra e non c'è dubbio che l'*ethos*⁶⁵ cui mira Poma sia collettivizzato e collettivizzante così come lo è la 'rilevanza pubblica' intermediale di questi oggetti di ricerca.

⁶⁴ E prosegue: «e non solo il fatto che una donna abbia avuto o consciamente desiderato rapporti sessuali con un'altra donna. Se allarghiamo il concetto fino ad includervi molte altre espressioni di intensità affettiva primaria fra donne, [...] allora cominceremo a recuperare brandelli di storia e di psicologia delle donne che ci erano finora esclusi come conseguenza delle definizioni limitative ed in gran parte cliniche di "lesbismo"», A. Rich, *Eterosessualità obbligatoria ed esistenza lesbica*, «Ciliegie: supplemento a DWF», XCVIII, 2013, pp. 8-71, già in «DWF», XXIII-XXIV, 1985, pp. 5-40.

⁶⁵ M. Riva, A. Carpin, *Transmedia Storytelling and Other Challenges (and Opportunities) for the (Digital) Humanities*, cit., pp. 35-36.

Del teatro e di altre faccende a occhi chiusi. L'audiodramma tra radio, teatro e podcast

Ilaria Cecchinato
(Ricercatrice indipendente)

Pubblicato: 21 ottobre 2024

Abstract – This paper examines the relationship between theatre and podcasts in Italy, to provide an overview of the different configurations of audio drama in relation to the characteristics of the new medium. It focuses on the period between 2020 and the present, when podcasting began to be widely used as an 'autonomous' and 'independent' medium. The examples presented refer to different productions, intending to analyze various forms and highlight those that deviate from the radio tradition to align themselves with the logic of the podcast and contemporary storytelling.

Keywords – audio drama; podcast; radio; storytelling; theatre.

Abstract – Il presente scritto ripercorre la relazione tra teatro e podcast in Italia per restituire una panoramica delle diverse configurazioni dell'audiodramma in relazione alle caratteristiche del nuovo medium. Si prende in esame il periodo fra il 2020 e l'oggi, momento in cui il podcast inizia a essere largamente considerato e utilizzato come mezzo 'autonomo' e 'indipendente'. Gli esempi fanno riferimento a produzioni diverse fra loro col fine di analizzare varie forme ed evidenziare le creazioni che si distanziano dalla tradizione radiofonica per avvicinarsi alle logiche del podcast e della narrazione contemporanea.

Parole chiave – audiodramma; podcast; radio; storytelling; teatro.

Cecchinato, Ilaria, *Del teatro e di altre faccende a occhi chiusi. L'audiodramma tra radio, teatro e podcast*, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 132-147.

ilaria.cecchinato@outlook.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20472>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Ilaria Cecchinato

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Si dice che il teatro sia di pertinenza dello sguardo. Nulla da obiettare a tale convinzione, purché se ne riconosca la parzialità. Il fenomeno teatrale non si manifesta infatti solo come «qualcosa di certificabile con gli occhi»¹, ma si completa con tutto quell'universo immateriale e invisibile che, per essere colto, richiede un senso diverso dalla vista: l'udito.

Non sorprende allora il lungo sodalizio che l'arte teatrale instaurò con la radio fin dalla nascita del medium: la 'scatola magica' fu presto riconosciuta come uno spazio di possibilità creative, anche grazie alla radio stessa che, in cerca della sua forma², chiamò in aiuto artisti, teatranti e letterati. Da un primo timido confronto, si passò a un'assidua ricerca di qualità specifiche che potessero caratterizzare la radiofonia come un'arte autonoma. Tra dibattiti e sperimentazioni prese così forma il radiodramma, ovvero un'opera appositamente pensata per l'ascolto. Fu difficile da definire, ogni paese diede un nome diverso e anche l'Italia si orientò su varie nomenclature (radiocommedia, teatro alla radio, radiospettacolo, radioscena, teatro radiofonico...). Una difficoltà che rivelò fin da subito la «natura sfuggente»³ di questo strano oggetto artistico, che si alimenterà non solo dell'arte drammatica – dalle forme più tradizionali alle strutture moderne – ma anche di letteratura e cinema, sebbene per lungo tempo fu definito 'teatro per ciechi'⁴. La prima opera radiofonica della storia, *Danger* di Richard Hughes trasmessa da BBC nel 1924, invitava infatti ad allontanare i bambini impressionabili e a chiudere gli occhi per entrare nel vivo della vicenda di personaggi rimasti intrappolati al buio in una miniera: si riconosceva la potenza immersiva e suggestiva dell'ascolto, ma non ancora l'alto potenziale dato proprio dall'assenza d'immagini. L'Italia arrivò tardi, il primo radiodramma fu trasmesso nel 1929 (*L'anello di Teodosio* di Luigi Chiarelli⁵) e fu dagli anni Trenta che il genere iniziò a definirsi, configurandosi negli anni come un'arte testo-centrica, che affida cioè alla parola il potere evocativo, allusivo e immaginativo. Tra decenni prolifici di consolidamento del genere (tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Sessanta⁶) e iniziative sperimentali degli anni post-avvento della televisione (come *Audiobox. Spazio multimediali* di Pinotto Fava con Armando

¹ Cfr. E. Pitozzi, *Il teatro della voce. La voce in scena da Carmelo Bene alle ultime esperienze di teatro in Italia*, lezione online n. 3 nell'ambito del ciclo *Parrrole di suono* a cura di Tempo Reale, 20 febbraio 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=Dr5bP-IFFXo> (ultima consultazione: 1° luglio 2024).

² Cfr. R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Corazzano, Titivillus, 2011; R. Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto*, Roma, Editori Riuniti, 1987.

³ Cfr. R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile*, cit., p. 18.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 9.

⁵ In verità, una settimana prima fu trasmesso *Due voci, due cuori, nell'immensità dello spazio* di Vittorio Campi e nel 1926, a seguito di un concorso dall'esito fallimentare indetto dall'Uri, il radiodramma di Mario Vugliano *Venerdi 13*. Cfr. R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile*, cit.; F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2006; F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, Torino, Eri, 1981.

⁶ Cfr. R. Sacchetti, *Letteratura per sola voce. Cento radiodrammi trasmessi in Italia dal 1955 al 1960*, Prato, Anthology Digital Publishing, 2022.

Adolghiso), il radiodramma resiste fino agli anni Ottanta⁷. Poi, nonostante i profondi cambiamenti del sistema dei media, il teatro alla radio sopravvive in modo sporadico ma in nicchie di qualità, come la stagione di fine anni Novanta con artisti quali Luca Ronconi, Franco Quadri, Mario Martone; o in esperienze più recenti come i progetti di Sergio Ferrentino con Fonderia Mercury⁸; i programmi come *Teatri in prova* di Marino Sinibaldi, o *Tutto esaurito!* di Radio3 a cura di Antonio Audino e Laura Palmieri; o, ancora, le occasioni di riflessione e sperimentazione nate in contesti teatrali come, ad esempio, Santarcangelo Festival⁹, che ha coinvolto artisti e compagnie quali Chiara Guidi, Fanny&Alexander, Claudio Morganti, Menoventi, Muta Imago, lacasadargilla, etc.¹⁰

Oggi è soprattutto al podcast a cui si tende l'orecchio con l'aspettativa di un vivace ritorno alla tradizione del radiodramma, anche sperando nella genesi di inediti formati. Si tratta di una prospettiva concreta, dal momento che le consuetudini produttive ripropongono «una diversa concezione del linguaggio in relazione ai modelli culturali ed economici di broadcasting in cui il genere è fiorito»¹¹ e, perciò, in Italia e in Europa la tendenza va verso «forme radiodrammatiche di ascendenza teatrale e legate al dibattito sulle possibilità espressive dell'arte radiofonica»¹². Tuttavia, è altrettanto vero che il contesto socioculturale, il teatro stesso e il suo incontro con il medium sonoro oggi sono differenti rispetto all'epoca radiofonica. Viene perciò da chiedersi: di fronte a tali cambiamenti e al mutare delle logiche narrative e di fruizione, il contributo che l'arte teatrale può dare al podcast e viceversa può risolversi solo nella forma audiodrammatica in senso tradizionale? Che genere di teatro potrebbe incontrare oggi il medium sonoro? Che tipo di narrazioni e modi potrebbero nascere se l'esperienza teatrale nel suo complesso rendesse oggetto di creazione i connotati specifici del podcast e viceversa?

Senza la pretesa di trovare risposte, ma utilizzando questi interrogativi come tracce e filtri di lettura, il presente scritto intende restituire una panoramica delle relazioni tra l'arte teatrale e il podcast in Italia, evidenziando le diverse configurazioni dell'audiodramma e dell'auditeatro oggi, in continuità e discontinuità con la radio. Si cercherà così di individuare quali caratteristiche assume la 'scena invisibile' in relazione alle specificità del podcast, chiedendosi se queste possano considerarsi nuove e capaci di inserirsi nel complesso ecosistema

⁷ Cfr. ID., *La radiofonica arte invisibile*, cit.; F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, cit.; F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, cit.; F. Monteleone, *Per la sola voce. Il radiodramma nel Novecento italiano*, in R. Alonge, G. Davico Bonino, (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, 4 voll.: vol. III. *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento*, Torino, Einaudi, 2001.

⁸ Cfr. Fonderia Mercury, <https://www.fonderiamercury.it/> (ultima consultazione: 1° luglio 2024).

⁹ Cfr. S. Caputo e A. Cava (a cura di), *Quaderno n.1*, Santarcangelo, Nero su bianco Edizioni, 2011; <http://menoventi.com/inchiesta-sul-radiodramma/> (ultima consultazione: 1° agosto 2024).

¹⁰ Per la panoramica contemporanea cfr. R. Sacchetti, *Fiction e teatro tra radio e podcast / Il futuro sussurra all'orecchio*, «Doppiozero», 7 giugno 2020, <https://www.doppiozero.com/il-futuro-sussurra-allorecchio> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).

¹¹ T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, Roma, Carocci, 2023, pp. 79-80.

¹² Ivi, p. 80.

contemporaneo¹³. L'arco temporale in esame è ristretto in particolare al periodo pandemico (2020-2021), in quanto ha visto un importante incremento della produzione audiodrammatica in podcast, in concomitanza con la crescita degli ascolti e della creazione di contenuti 'autonomi'; e arriva fino ad oggi, quando il podcast è ormai parte delle abitudini di consumo¹⁴.

1. *In origine era la radio*

Se la radio era stata una vera e propria rivoluzione delle comunicazioni – senza precedenti e, almeno agli albori, senza concorrenti – il podcast, nascendo in un complesso sistema multimediale con un passato e una storia, «conserva dentro di sé la memoria dei media che lo hanno preceduto»¹⁵. La radio, anche guardando al suo ruolo pubblico, si interrogava sulla propria funzione e sul linguaggio facendo riferimento, tra le altre discipline, all'arte drammatica per esplorare le proprie peculiarità e arrivare a creare un'arte ad hoc. Il podcast, invece, libero dal servizio pubblico, non si trova tanto a ragionare sulla propria funzione, ma a doversi definire come mezzo capace di competere con gli altri media, specie quelli visuali, e affermarsi nell'intricato ecosistema digitale. In un simile contesto il podcast, come ogni nuovo mezzo, non sembra poter attuare «la propria funzione di comunicazione in condizioni di isolamento dagli altri media»¹⁶. La necessità di ritagliarsi uno spazio di esistenza lo ha così portato a mettersi in relazione con sua 'sorella maggiore', la radio, adattando forme preesistenti come l'audiodocumentario, l'audiolibro e, per l'appunto, l'audiodramma, restituendo loro nuova vita. In linea con le note teorie di Bolter e Grusin, anche il podcast sembra, almeno in prima istanza, riprendere i connotati del suo predecessore e giustificare la propria esistenza andando a «riempi[re] un vuoto o corregge[re] un errore compiuto dal suo predecessore, perché realizza una promessa non mantenuta dal medium che lo ha preceduto (normalmente, com'è ovvio, gli utenti non si rendono conto che il vecchio medium ha fallito fino a quando uno nuovo non appare sul mercato)»¹⁷.

Dal punto di vista del podcasting, si tratta dunque più di una ripresa della tradizione radiofonica che un vero e proprio confronto diretto con il teatro. Il podcast, infatti, tende a considerarlo principalmente come «l'arte di dar voce a un testo»¹⁸, di qualsiasi natura esso sia,

¹³ Per approfondire il concetto di ecosistema narrativo cfr. G. Pescatore, *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alle serie TV*, Roma, Carocci, 2018; V. Innocenti, G. Pescatore, *Transmedia storytelling: narrazioni estese ed ecosistemi narrativi*, in S. Calabrese (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2016cit., pp. 93-103.

¹⁴ Cfr. G. Pescatore, *Ecosistemi narrativi*, cit.; AssiPod, *La storia del podcast*, <https://www.assipod.org/storiadelpodcast/#:~:text=In%20Italia%20si%20comincia%20a,che%20pubblicano%20podcast%20per%20passione> (ultima consultazione: 2 agosto 2024); J. Zenti, *Radio Revolution*, «La Falena», 2, 2021.

¹⁵ T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, cit., p. 32.

¹⁶ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, trad. it. di B. Gennaro, Milano, Guerini e Associati, 2002, p. 40.

¹⁷ Ivi, p. 89.

¹⁸ T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, cit., p. 32.

piuttosto che come un'arte da (ri)scoprire nelle sue evoluzioni tecniche, formali e drammaturgiche, per tentare una configurazione contemporanea o del tutto nuova dell'audiodramma o audio-teatro. Da questa prospettiva «il podcasting fino a oggi non ha ancora inventato un genere autonomo come invece ha fatto la radio [...] ma ha dato nuova vita a tutti quei generi radiofonici che stavano scomparendo o diventando marginali»¹⁹.

Il teatro, dal canto suo, non sembra inizialmente mostrare interesse per il podcast, a differenza di quanto avvenuto con la radio, a cui si affidò presto riconoscendovi certe affinità, come quella tra l'hic et nunc teatrale e la diretta radiofonica; o tra la dimensione comunitaria e la diffusione *one-to-many*. Tale senso di somiglianza è riconducibile anche alle forme del teatro ai tempi della radio, alle occasioni di incontro tra i due linguaggi (si pensi alla compagnia di prosa della Rai) e al carattere di novità del mezzo che, nel periodo dell'avanguardia e della ricerca teatrale, attirò molti artisti intenti nella sperimentazione e nella messa in discussione del canone drammatico²⁰. Ora, invece, l'arte teatrale – abituata all'ibridazione con i media e concentrata più sull'indagine attorno al digitale, alla *virtual reality* e alle tecnologie più innovative – sembra guardare al podcast da una parte come un mezzo non del tutto nuovo, dall'altra con una certa diffidenza dettata proprio dalla sua natura dissimile alla radio: asincrono, registrato, *on demand* e atto a una ricezione *one-to-one*, il nuovo medium appare complice delle (cattive) abitudini di fruizione rapida, multitasking²¹ e solitaria, aspetti letti come distanti dall'esperienza teatrale, che richiede invece distensione temporale, attivazione sensoriale e immaginativa, fruizione collettiva e dal vivo. Una simile lettura sembra viziata dal tipico scetticismo subito da ogni nuovo medium, in questo caso unito al 'conservatorismo'²² nei confronti di una tradizione tanto prolifica quanto troppo a lungo dimenticata²³. Non sorprende dunque che il rinnovato incontro tra teatro e medium sonoro avvenga all'insegna della tradizione radiodrammatica e che, in questo contesto, si inizi a parlare propriamente di 'forma podcast' non tanto mossi da un interesse sperimentale per il medium, quanto da un'urgenza dettata dalle contingenze di un

¹⁹ Ivi, p. 26.

²⁰ Cfr. R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile*, cit. Per le teorie del dramma e delle sue evoluzioni, cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)* (1965), Torino, Einaudi, 2015; B. Brecht, *Scritti teatrali*, trad. it. di M. Ranchetti, P.S. Rizzato, Torino, Einaudi, 1985; R. Schechner, *Teoria della performance*, trad. it. di B.M. Mazzara, Milano, Ubulibri, 1994; H-T. Lehmann, *Teatro postdrammatico*, trad. it. di M. Marelli, Milano, Ubulibri, 2005.

²¹ L'abilità multitasking sembra un falso mito: «Quando crediamo di essere multitasking, stiamo probabilmente spostando l'attenzione avanti e indietro fra due o tre compiti, che ci sono familiari e che possiamo svolgere con una vigilanza ridotta», P. Churchland, *L'io come cervello*, Milano, Raffaello Cortina, 2014, p. 244.

²² 'Conservatorismo' inteso come l'importante influenza data dall'eredità delle consuetudini produttive di cui si parlava sopra. Vedi introduzione e cfr. nota 12.

²³ Solo in anni recenti si è aperta in Italia un'attenzione teorica sulla tradizione del radiodramma. Si vedano gli studi di A.I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per la radio in Italia*, Torino, Edt, 2004; o quelli di R. Sacchetti: *La radiofonica arte invisibile* cit.; *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018; *Letteratura per sola voce*, cit.

periodo, il 2020, quando lo spettacolo dal vivo non poteva darsi a causa dell'emergenza pandemica²⁴.

1.1. *Ritorno alla scena invisibile tra recupero della tradizione e perdita di memoria*

In quell'anno e mezzo senza spettacoli, fra i vari tentativi di 'sopravvivenza', il teatro in Italia ha iniziato infatti ad approcciarsi al podcast attirato non solo dal suo carattere invisibile capace di sopperire ai limiti della 'non-scena-mediata-da-uno-schermo', ma anche dalle sue possibilità creative di strumento libero e per certi versi facile da produrre e diffondere²⁵. L'incontro col podcast avviene all'insegna di connotati che lo rendono un familiare della radio, tanto che alcune esperienze nascono da una collaborazione tra istituti teatrali ed emittenti radiofoniche. È il caso di *Sul Filo-Teatro in tempi di radio*²⁶, sei puntate a cura del Teatro Filodrammatici di Milano in collaborazione con la redazione di Off Topic di Radio 24; e de *L'arte invisibile*²⁷ del Gla-Gruppo di Lavoro Artistico, iniziativa del Teatro Metastasio di Prato con Rete Toscana Classica. In entrambi i casi, ogni episodio si configura come dramma o racconto a sé stante, prima trasmesso in radio e poi reso fruibile su Spotify e Spreaker. Si rivela fin da subito come il podcast venga qui inteso come un supporto per la diffusione online e *on demand*, un'evoluzione digitale della radio. Le caratteristiche di quest'ultima, infatti vengono assorbite dal podcast, che – come spesso accade ai media digitali – tende a «cancellare se stesso, in modo tale che lo spettatore possa stabilire lo stesso legame con il contenuto veicolato come se si stesse confrontando con il medium originale»²⁸.

Tale approccio si riversa anche sulle estetiche e sulle forme, che riprendono i modelli tradizionali dell'arte drammatica, soprattutto l'azione dialogica e il monologo interiore. Nel caso di *Sul Filo*, a fare da collante alle varie puntate è una sfida creativa: in sole 24 ore attori, drammaturghi e registi avevano il compito di rielaborare una notizia in forma di audiodramma e registrarla in presa diretta. L'ascoltatore – informato brevemente della vicenda in questione – viene catapultato in quella stessa situazione divenuta racconto a una sola voce, favola narrata,

²⁴ Il 2020 è considerato dagli esperti l'anno dei podcast in Italia in termini di produzione e di ascolti. Il trend è rimasto stabile, sebbene con una naturale decrescita, anche in post-pandemia, tanto che il podcast è entrato nelle abitudini di consumo e viene considerato un linguaggio autonomo, complesso e ibrido. Cfr. A. Veronese, *Il nuovo ecosistema dell'Audio-Suono visto dall'Italia* in Rai Ufficio Studio, *Ecosistema Audio-Suono. Dalla Radio all'Audio di Servizio Pubblico. Tra nascita dell'ascolto, offerte digitali, comandi vocali e opportunità di innovazione*, Roma, Rai Libri, 2022, pp. 35, 85-102.

²⁵ Tra le fonti di quanto segue, anche le ricerche condotte nell'ambito del progetto *Turn on your ears* di Altre Velocità a cura della scrivente e di R. Sacchetti, cfr. <https://www.altrevelocita.it/turn-on-your-ears/#:~:text=Turn%20on%20your%20ears%20%C3%A8,teatrale%20e%20le%20creazioni%20audio> (ultima consultazione: 7 ottobre 2024).

²⁶ Cfr. *Sul Filo*, Teatro in tempi di Radio: <https://teatrofilodrammatici.eu/podcast-teatrale-sul-filo/> (ultima consultazione: 30 giugno 2024).

²⁷ Cfr. Sez. Gla sul sito "Teatro Metastasio": <https://www.metastasio.it/it/gla/rtc-gla> (ultima consultazione: 5 luglio 2024)

²⁸ J. D. Bolter, R. Grusin, *Remediation*, cit., p. 73.

sketch dalle battute serrate, vicenda agita. L'impianto di ogni puntata è basato sul testo e sulla recitazione teatrale, a volte caricaturale altre realistica: si passa da notizie riproposte in storie ironiche e paradossali (si veda per esempio l'episodio *La fine del mondo*) a narrazioni più complesse vicine alla dimensione letteraria, affidandosi al potere della parola orale di dare voce all'interiorità (nell'episodio *La cittadina modello*).

Nel caso dell'esperienza del Gla, invece, non esiste una cornice contestuale ma un intento comune, ovvero quello di esplorare le possibilità del teatro sulle 'scene digitali', dal video all'audio, per rispondere allo stato di emergenza. Il progetto ha coinvolto 15 artisti, regolarmente scritturati dal Teatro Metastasio che hanno lavorato su modalità tradizionali del teatro alla radio, tra adattamenti e scritture originali, sotto la guida del critico e studioso del radiodramma italiano Rodolfo Sacchettini. Tra questi, lo stile narrativo di *Arianna e la vita*, in cui la voce di Oscar De Summa racconta la storia di due donne di «un qualunque sud del mondo»²⁹ che si scontrano fino allo svelamento di scomode verità³⁰; o l'accento sulla recitazione e la vocalità, come ne *L'isola dei radiotraumi* (per la regia di Massimiliano Civica), in cui grotteschi personaggi avviano dialoghi impossibili, come quello fra un poeta e un neonato. Oppure, *Go West, Go Nord, Go Sud* (scritto da Gianmarco Marabini e Carlotta Pansa, con le voci di Francesco Rotelli, Paola Tintinelli e la regia di Roberto Latini), che usa il monologo 'al buio' per dare voce ai pensieri: l'ascoltatore è nelle sinapsi del protagonista, una sorta di professor Humbert nabokoviano, partecipe dei suoi oscuri pensieri attraverso un testo costruito su non detti, ritmi concitati e flussi di parole, che danno forma a un racconto mediato dal singolare punto di vista del protagonista, lo stesso dell'ascoltatore³¹. O ancora, l'adattamento de *Il paese dei ciechi* di H.G. Wells (regia di Chiara Callegari), che recupera il classico espediente di porre personaggi e ascoltatori nella medesima condizione di cecità. L'ascoltatore è accompagnato infatti 'come cieco' nella vicenda attraverso gli occhi e la mente del protagonista (l'unico personaggio che possiede ancora la vista), il quale riporta la vicenda mediante un racconto descrittivo-narrativo intervallato da brevi dialoghi recitati.

Le puntate di *Sul Filo* e gli audiodrammi del Gla si possono leggere come esempi di rimediazione del genere radiodrammatico, in cui la ripresa di estetiche, forme e tropi del passato all'interno del mezzo podcast si rivela utile per recuperare una sorta di alfabeto. Il retaggio del radiodramma consente infatti agli autori/produttori l'accesso a tecniche e forme già collaudate, per riprendere dimestichezza con la drammaturgia da ascoltare a partire da basi note e sicure; mentre la generale amnesia storica riguardo al radiodramma permette al pubblico di riscoprire

²⁹ Dalla presentazione dell'audiodramma *Arianna e la vita di Oscar De Summa*, cfr. sito del Teatro Metastasio di Prato, <https://www.metastasio.it/it/eventi/gla/gruppo-di-lavoro-artistico/arianna-e-la-vita.883> (ultima consultazione: 3 ottobre 2024).

³⁰ Cfr. R. Sacchettini, *La voce del narratore*, in *Letteratura per sola voce*, cit., pp. 60-64.

³¹ Cfr. ID., *La voce interiore*, in *ivi*, pp. 68-70.

il genere come fosse nuovo³². Questo processo di «riposizionamento» di modi, forme e contenuti di un medium vecchio (la radio) in uno nuovo (il podcast) tipico dell'era digitale, può essere inteso come una fase di transizione, in cui il nuovo medium è utilizzato in modo tale da «restituirci un terreno il più possibile familiare, mentre sviluppiamo i concetti e le competenze che ci permettono di allentare i nostri legami con il passato»³³. Si tratterebbe dunque di un preavviso di profondi cambiamenti, possibili – secondo alcuni teorici di ieri³⁴ e, come si vedrà in seguito³⁵, di oggi – solo con un taglio netto con i media antenati. Altri studiosi (in primis Bolter e Grusin) affermano con forza, invece, che per quanto possa avvenire un distacco dal passato, i media digitali «non cercheranno mai di raggiungere questo stato di trascendenza, preferendo porsi in una relazione di costante dialettica con i media che li hanno preceduti»³⁶.

1.2. *Né radio, né podcast: «La quarantena del Signor Zut»*

Stando dunque ai due studiosi americani, la novità dei mezzi digitali andrebbe cercata nelle «modalità secondo le quali i nuovi media rimodellano i vecchi e, allo stesso tempo, i vecchi media provano a reinventarsi per rispondere alle sfide lanciate dalle nuove tecnologie»³⁷. Un esempio che ha ripreso le tecniche del passato ma al contempo pare avvicinarsi alle logiche del podcasting, è stata la serie *La quarantena del Signor Zut*³⁸ realizzata da Michele Bandini, autore, regista e co-direttore artistico, insieme a Emiliano Pergolari, di Spazio Zut di Foligno. Si tratta di un audiodramma in quattro puntate, a cui si aggiungono un prologo e un epilogo, nato dal desiderio di trovare vie alternative di relazione col pubblico *in assenza*:

La componente 'cieca' dell'espressione artistica apre a una possibilità di visione molto interessante e in questo momento di isolamento, di ripensamento delle questioni che riguardano il fare teatro, ho pensato che ritornare a questo linguaggio poteva essere il modo giusto per affrontare questo tempo particolare. È un percorso di solitudine che prevede la necessità e il desiderio del dialogo con le persone che ascolteranno. La condizione dell'ascolto mette in relazione a diversi livelli, quindi ho pensato di scrivere e registrare in casa questo radiodramma.³⁹

³² Cfr. G. Rossini, *La libertà dell'oblio: Homecoming e il podcast drama*, in M. Fusillo, M. Lino, L. Faienza, L. Marchese (a cura di), *Oltre l'adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Bologna, il Mulino, 2021, pp. 99-120.

³³ S.R. Holtzman, *Digital mosaics: the aesthetics of cyberspace*, New York, Simon & Schuster, 1997, p. 15.

³⁴ Come, ad esempio, lo stesso Steve Holtzman, cfr. *ivi*.

³⁵ Come Martin Spinelli e Lance Dann, vedi prg. 2. *Il podcast e il teatro oltre il radiodramma?*

³⁶ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, cit., p. 78.

³⁷ *Ivi*, p. 40.

³⁸ Cfr. M. Bandini, *La quarantena del Signor Zut*, <https://www.spaziozut.it/quarantena-signor-zut/> (ultima consultazione: 25 giugno 2024).

³⁹ Intervista a M. Bandini a cura di R. Sacchettini, *Luce di taglio. Quando riaprono i teatri?*, Rete Toscana Classica, 20 maggio 2020, <https://www.retetoscanaclassica.it/puntata/quando-riaprono-i-teatri/> (ultima consultazione: 3 luglio 2024).

La terminologia utilizzata dallo stesso Bandini per raccontare il progetto rivela fin da subito come l'approccio al podcast avvenga sempre guardando a un orizzonte radiofonico. Infatti, l'impostazione narrativa riprende modalità già note: un narratore onnisciente racconta le giornate del Signor Zut, scandite, anche sonoramente, da aggiornamenti sanitari e Dpcm, fugaci uscite per fare la spesa o prendere un po' d'aria, brevi e 'distanziati' incontri con i vicini riportati in scene recitate. Tuttavia, alcuni aspetti si potrebbero considerare un passo verso le logiche del nuovo medium, forse anche per ovvie ragioni: la serie nasce e viene distribuita *solo* in podcast perciò, riprendendo McLuhan, il medium influenza la forma⁴⁰. Innanzitutto, a differenza di *Sul Filo* e degli audiodrammi del Gla, la narrazione seriale è aperta e cronologica, ovvero si estende e sviluppa nell'arco delle varie puntate. Se questo aspetto non si può considerare una novità propria del podcasting, è altrettanto vero che per come si è configurata oggi la radio sarebbe difficile immaginare una serialità simile inserita nel flusso di trasmissione⁴¹: «Il dramma singolo è una necessità delle trasmissioni radiofoniche a causa dell'imprevedibilità dei modelli di ascolto del pubblico. La programmazione radiofonica è utilizzata come accompagnamento alle attività quotidiane e deve adattarsi ad esse piuttosto che viceversa»⁴². La fruizione radiofonica oggi avviene principalmente in background e gli appuntamenti per l'ascolto di specifici contenuti vengono gestiti grazie alla tecnologia *on demand*. Non a caso generi come l'audiodocumentario, i formati *talk-oriented* e lo stesso audiodramma hanno oggi sempre meno spazio nelle radio pubbliche, ma trovano nuova vita nel podcasting perché esso

rende più facile godere della ricchezza di un testo sonoro, così come le piattaforme di streaming video online sono particolarmente adatte a godere dei generi di fiction e dei documentari, allo stesso modo in cui lo era il cinema rispetto alla televisione. È come se i formati audiovisivi della fiction e del racconto basato su fatti reali aspettassero, da un centinaio di anni, l'invenzione di dispositivi in grado di sfruttare tutto il loro potenziale.⁴³

Sempre guardando agli aspetti fatti propri dal podcast a partire da ciò che la radio non è più, altri due sono quelli presenti ne *La quarantena del Signor Zut*: la velata componente documentaria e il racconto particolare di un'esperienza, quella di un essere umano qualunque durante il lockdown del 2020. Questo avvicina al podcast nella misura in cui il medium accoglie bene la tendenza contemporanea dello storytelling basato su storie vere e personali, grazie anche alla fruizione in cuffia e individuale che amplifica il carattere intimo, immersivo ed emotivo delle storie⁴⁴. *La quarantena del Signor Zut* è una serie che si muove tra realtà e finzione, capace di

⁴⁰ Cfr. M. McLuhan, *Capire i media. Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 1967.

⁴¹ Sul flusso radiofonico e l'evoluzione della radio cfr. B. Fenati, *Radio di programmi e radio di flusso*, in *Fare radio negli anni '90*, Roma, Eri, 1993; E. Menduni, *Il mondo della radio. Dal transistor ai social network*, Bologna, il Mulino, 2012.

⁴² L. Dann, *Only Half the Story: Radio Drama, Online Audio and Transmedia Storytelling*, London, Ravensbourne and Bath Spa University, 2014, p. 7, traduzione mia.

⁴³ T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, cit. p. 26.

⁴⁴ Non a caso, le produzioni che vanno per la maggiore prediligono la forma dell'inchiesta, del True Crime e del documentario. Cfr. *ibidem*.

innescare immedesimazione e straniamento al contempo, ponendosi al confine tra l'intrattenimento e la fotografia (sonora) di un periodo storico. In questo senso, la scrittura drammaturgica si sintonizza con la tendenza ipermoderna, propria anche della letteratura, secondo la quale ciò che conta oggi «non è la registrazione dei fatti ma la proposta di un'esperienza, di una narrazione che si fa modello di pensiero e comprensione, come avviene nello storytelling oggi applicato al marketing»⁴⁵.

1.3. *Primi accenni di podcast-dramma da Web 2.0*

Sebbene *La quarantena del Signor Zut* e altre serie simili⁴⁶ si collochino in una zona intermedia tra radio(dramma) e podcast(dramma), è evidente come quest'ultimo si manifesti ancora come una riconfigurazione di caratteri preesistenti, rivelandosi per davvero un medium non del tutto nuovo⁴⁷. Dipende tuttavia da quale angolatura viene osservato. Se isolato dal contesto, è 'solo' un'evoluzione della radio, ma se inserito nel complesso sistema digitale si può constatare un aspetto fondamentale: il podcast – così come altre tecnologie, media, dispositivi che lo hanno preceduto e gli succederanno – non è solo un innovativo supporto di trasmissione, ma un «artefatto relazionale»⁴⁸, il risultato cioè di una serie di fattori socioculturali che ne hanno sancito la costituzione e lo sviluppo:

alla domanda su che cosa sia il podcasting [...] la nostra definizione è la seguente: una complessa forma culturale ibrida, costantemente modellata da una rete di diversi attori umani (produttori audio, curatori editoriali, sviluppatori di software, grafici, ascoltatori) e non umani (piattaforme, algoritmi di raccomandazione, dispositivi media mobili, tecnologie di distribuzione, infrastrutture Internet).⁴⁹

Intendere il podcast non più solo come un mero supporto digitale ma come una forma culturale significa iniziare a calare il medium nel presente e nell'ambiente digitale che lo ha costituito, prestando così ascolto a quali tipi di interazioni si vengono a instaurare e a come queste – combinate alle logiche del web – si riflettono sulle forme e sui modi del narrare. In tal senso, il podcast può essere osservato sotto la lente dell'ipermediazione, ovvero considerandolo come una delle componenti di un ambiente digitale (o un ambiente digitale esso stesso) capace di «moltiplica[re] i segni della mediazione», frammentando la composizione narrativa e, di conseguenza, la modalità di fruizione. In questo modo, si potrebbe arrivare a «riprodurre la

⁴⁵ S. Calabrese (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, cit., p. 19.

⁴⁶ Tra queste, si segnala *The Source* di Gruppo Cap: <https://thesource.gruppocap.it/> (ultima consultazione: 20 giugno 2024).

⁴⁷ Cfr. T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, cit.

⁴⁸ Ivi, p. 34.

⁴⁹ *Ibidem*.

ricchezza sensoriale dell'esperienza umana»,⁵⁰ dal momento che «la logica dell'ipermediazione esprime la tensione insita nel considerare uno spazio visuale da un lato come mediato, dall'altro come spazio “reale” esistente oltre la mediazione»⁵¹.

In un simile contesto l'arte teatrale può trovare una sintonia sperimentando sul piano drammaturgico una testualità aperta e ibrida, che si affida alla cultura partecipativa di internet per ricreare la dimensione comunitaria che gli è propria.

Un lavoro che sembra aver intuito questi aspetti è stato *ON AIR-Sulle frequenze di Santa Lucia*, otto puntate tra finzione e documentario, rivolte a grandi e piccoli a cura di Teatro Caverna e del suo fondatore Damiano Grasselli, teatrante e già autore radiofonico. *ON AIR* è il racconto in prima persona dell'asino Gelsomino e di un giornalista in viaggio alla scoperta delle tradizioni della festa di Santa Lucia, fra gag, voci remote e reali testimonianze. La forza del progetto risiede nel proporre l'ascolto in forma di gioco: rivolte soprattutto alle comunità di tre quartieri di Bergamo, tutte le puntate sono state pubblicate in un giorno e orario prestabiliti, poi rese sempre disponibili. Le regole, consultabili sul sito della compagnia, richiedevano di dotarsi di carta, penna o matita, non per illustrare la storia ma per «lasciarsi trasportare dalle sensazioni» e, una volta terminato l'ascolto, «guardare. Guardarsi. Commentare», decidere «il titolo dell'opera creata» e inviarla a Teatro Caverna per la pubblicazione sul sito⁵². Oltre a proporre una sorta di educazione all'ascolto, tale espediente si affida alle possibilità partecipative di internet per stabilire connessioni con e fra il pubblico isolato. In questo modo, la collettività teatrale viene ri-mediata e la narrazione – grazie ai disegni, al loro invio e alla pubblicazione – si estende facendosi anche visiva e partecipativa. Da questa prospettiva, *ON AIR* può essere considerato una sorta di esperimento di 'teatro-in-digitale', in cui il podcast e il relativo ascolto dell'audiodramma sono componenti di un'esperienza più complessa, ampia e frammentata in altri segni, azioni, linguaggi. Il podcast è qui utilizzato come un medium aperto, capace di accogliere le logiche del digitale e di internet, che vanno ad allargare l'esperienza d'ascolto e la storia narrata, rendendo gli utenti non solo fruitori di contenuti ma *prosumer*⁵³.

2. Il podcast e il teatro oltre il radiodramma?

Proprio perché nate da esigenze altre rispetto a un concreto desiderio di indagine sperimentale, terminato lo stato d'emergenza, in Italia le produzioni di audio-teatro sono andate scemando. A far da complice non è stato solo il ritorno sul palcoscenico, ma anche la nuova configurazione del sistema dell'audio. Nel frattempo, infatti, la produzione di podcast in

⁵⁰ J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation*, cit., p. 59.

⁵¹ Ivi, p. 67.

⁵² Cfr. Teatro Caverna, <https://www.teatrocaverna.it/attivita/2.htm> (ultima consultazione: 22 luglio 2024).

⁵³ Sul teatro e l'innovazione digitale cfr. O. Ponte di Pino (a cura di), *Innovazione dello spettacolo dal vivo e nuovi linguaggi del digitale*, Milano, FrancoAngeli, 2024; A.M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Milano, FrancoAngeli, 2011.

Italia ha subito un'importante accelerazione, trasformando il medium da tecnologia amatoriale per pochi a prodotto del mercato culturale per tutti⁵⁴. Una spinta che ha comportato una inevitabile omologazione di formati e generi, puntando su quelli più richiesti ed 'economici', per cui il podcast-dramma non trova molto spazio. Tuttavia, nel contesto europeo e statunitense l'affermazione del medium ha condotto alcuni produttori nativi a confrontarsi col podcast in quanto strumento da sperimentare nelle sue specificità. Fra i primi ad affermare la necessità di considerare il podcast un mezzo autonomo, sono gli studiosi britannici Martin Spinelli e Lance Dann, proponendo un approccio al podcast libero da vecchi modelli:

Il podcasting rappresenta un'opportunità allettante per una nuova generazione che può lasciarsi alle spalle l'intera storia dell'audio con l'obiettivo di inventare e reinventare, scoprire e riscoprire le esperienze e le relazioni nel mondo dei media sonori, ma a modo proprio e alle proprie condizioni. Possiamo considerarlo un approccio ingenuo o azzardato, ma quella di reimmaginare il dramma, il giornalismo, la scienza, la filosofia, il sesso, la spiritualità, e persino l'umanità è un'occasione rara e rigenerante, da cogliere senza ripensamenti. [...] perché i producer e gli ascoltatori postmoderni dovrebbero sopportare il fardello del sussunto mantra modernista secondo il quale "bisogna innovare", costringendosi a fare continuo riferimento al passato per poter definire il loro lavoro "innovativo"? In parole povere, per molti dei suoi producer il podcasting è "nuovo".⁵⁵

Potrebbe apparire come un rifiuto della Storia, ma è l'invito ad assorbire la tradizione per tradirla e fare così spazio a quanto il presente e le sue logiche hanno da offrire sul fronte linguistico, narrativo e creativo. A questo proposito, Spinelli e Dann individuano undici caratteristiche del podcast da cui partire per poter esplorare le potenzialità narrative e formali del medium⁵⁶. Tra queste, la portabilità, il carattere di intimità e immersività, le proprietà di tecnologia *audience controlled* e la dimensione comunitaria sono aspetti con cui l'arte teatrale può trovare affinità, instaurando col medium un rapporto generativo di forme originali, in parte connesse anche alle odierne macchine narrative. Questo scarto può avvenire da una parte guardando all'arte scenica come esperienza complessa; dall'altra riconoscendo al podcast il suo carattere di *testo* a cui l'utente *sceglie* di prestare attenzione predisponendosi all'*esperienza d'ascolto*⁵⁷:

quando si ascolta la radio, la direzione della nostra attenzione è spesso determinata dai ritmi della vita quotidiana piuttosto che da quelli del 'testo' iscritto nel 'flusso' radiofonico. Il flusso radiofonico in cui un testo narrativo è inserito abilita e facilita un ascolto di sottofondo: di solito l'oggetto del nostro ascolto è la radio stessa, non il programma specifico. Un testo costruito per il

⁵⁴ Cfr. L. Lupo, *Podcasting*, cit.; T. Bonini, M. Perrotta, *Che cos'è un podcast*, cit.; Rai Ufficio Studi, *Ecosistema Audio-Suono*, cit.

⁵⁵ M. Spinelli, L. Dann, *Podcast. Narrazioni e comunità sonore* (2019), trad. ita di P. Molica, Roma, minimum fax, 2021, p. 21.

⁵⁶ Ivi, pp. 22-23.

⁵⁷ Sui cambiamenti della pratica d'ascolto cfr. G. Zanchini, *La radio nella rete. La conversazione e l'arte dell'ascolto al tempo della disattenzione*, Roma, Donzelli, 2017.

podcasting favorisce e abilita invece un ascolto in primo piano, che inizia e finisce quando lo sceglie l'ascoltatore [...].⁵⁸

Il carattere testuale del podcast richiede dunque all'ascoltatore – come il teatro allo spettatore – di stare al 'gioco', ovvero di sospendere il proprio tempo-spazio per accogliere il ritmo della storia; mentre la possibilità di scegliere come, dove e quando ascoltare comporta una naturale predisposizione alla ricezione attenta e partecipe, un po' come avviene quando si sceglie di entrare in una sala. La portabilità del podcast potrebbe apparire incompatibile sia con la testualità sia con il teatro, ma invece può rivelarsi una sfida creativa che tiene insieme le caratteristiche della tecnologia, le proprietà dell'arte scenica e i nuovi meccanismi narrativi.⁵⁹

2.1. *Il podcast e il teatro come esperienze*

Una produzione che tiene conto di questi aspetti e manifesta una relazione teatro-medium sonoro 'da podcast' proviene da un teatro oltre la sala e oltre il dramma *tout court*, a cavallo tra performance e *soundwalk*. Si tratta del podcast/performance urbana *Città sola* della compagnia lacasadargilla (Lisa Ferlazzo Natoli, Alessandro Ferroni, Maddalena Parise e Alice Palazzi), un adattamento dell'omonimo romanzo di Olivia Laing, parte di un «progetto modulare» dedicato a questo libro e al tema della solitudine⁶⁰. Nato nel 2022⁶¹ come un attraversamento di alcuni quartieri di Milano, *Città sola* è strutturato per tracce audio, rimandanti ai capitoli del libro, ed è pensato per adattarsi a diversi percorsi e contesti cittadini: in base al luogo scelto, infatti, lacasadargilla compone una variazione, cambiando l'ordine delle 'pagine sonore' o proponendone solo alcune, in base al paesaggio che si prevede di attraversare o al tipo di esperienza che si intende proporre al pubblico. In ogni caso, l'intento è di costruire un'occasione di incontro fra lo spettatore-ascoltatore e le solitudini narrate dal romanzo; e una risonanza fra la città di New York descritta dalla protagonista e il paesaggio urbano attraversato. All'ascolto si accede tramite QR code da scansionare con il proprio smartphone e che rimanda a una pagina web con le tracce sonore, consegnato in un dato luogo in alcune fasce orarie e per un arco temporale definito. Parte del contesto e del modo di fruizione è dunque predeterminato dagli artisti; tuttavia, mentre la passeggiata sonora solitamente è una pratica di gruppo, con un attore nel ruolo di guida, in *Città sola* lo spettatore-ascoltatore cammina da solo, chiuso nella propria bolla sonora di cui ha il controllo, dal momento che l'ascolto avviene dal proprio dispositivo.

⁵⁸ T. Bonini, *Le mutazioni del podcasting*, postfazione all' ed. italiana di M. Spinelli, L. Dann, *Podcast. Narrazioni e comunità sonore*, cit., p. 409.

⁵⁹ Cfr. L. Dann, *Only Half the Story*, cit., p. 6.

⁶⁰ Cfr. <https://www.lacasadargilla.com/cittasola> (ultima consultazione: 6 ottobre 2024).

⁶¹ *Città sola* è una produzione del Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa, Stagione 2022/23.

Il percorso in solitudine e in cuffia favorisce immersione e intimità, che nel caso di *Città sola* sono date anche dalla forma con cui viene proposto il testo della Laing, ovvero una lettura, accompagnata da sonorizzazioni, di una riduzione del romanzo, adattato appositamente per le orecchie: la pagina scritta viene cioè alleggerita dalla sintassi letteraria per trasformarsi in racconto orale, composto da frasi più brevi e semplici. Segue un esempio tratto dal testo scritto:

Immaginate di stare alla finestra, di notte, al sesto o al settimo o al quarantatreesimo piano di un edificio. La città si rivela come un insieme di celle, centinaia di migliaia di finestre, alcune buie, altre inondate di luce verde o bianca o dorata. Al loro interno, estranei nuotano avanti e indietro, presi dalle faccende delle ore private. Lì si può vedere ma non toccare, così che questo comune fenomeno urbano, che si rinnova ogni notte in tutte le città del mondo, infonde anche al più socievole degli uomini il tremore della solitudine, la sua inquieta mistura di separazione ed esposizione. Si può essere soli ovunque, ma la solitudine che viene dal vivere in una città, circondati da milioni di persone, ha un sapore tutto suo. Una condizione che si potrebbe pensare antitetica alla vita urbana, all'assembramento di altri esseri umani, ma la mera vicinanza fisica non è sufficiente a dissipare quel senso di intimo isolamento.⁶²

Il brano viene reso come di seguito nella performance sonora:

Immaginate di stare alla finestra, di notte, al sesto o al settimo o al quarantatreesimo piano di un edificio. La città si rivela come un insieme di celle, centinaia di migliaia di finestre. Al loro interno, estranei nuotano avanti e indietro, *Li potete vedere ma non potete toccarli*. Questo fenomeno che si rinnova ogni notte in tutte le città del mondo, infonde anche al più socievole degli uomini il tremore della solitudine. Si può essere soli ovunque, ma la solitudine che viene dal vivere in una città, circondati da milioni di persone, ha un sapore tutto suo. *La vicinanza fisica non può dissipare quel senso di isolamento.*⁶³

Lacasadargilla pare così sfruttare tutto il potenziale del podcast come *testo* e delle sue caratteristiche di tecnologia mobile che – combinati al teatro come ‘simulazione di situazione’ dentro la quale lo spettatore viene immerso e invitato ad agire – fanno del romanzo non un semplice adattamento in audio ma una vera e propria *esperienza*. Si potrebbe allora interpretare *Città sola* podcast/performance urbana come una rivisitazione originale non solo dell’audio-teatro, ma anche dell’audiolibro, sia in termini formali che sul piano della ricezione. Se infatti la condizione di isolamento è funzionale per restituire un immediato rimando al tema della solitudine, al contempo la pratica teatrale della passeggiata in cuffia si affida alla mobilità del medium e ai suoi modi di fruizione per ricreare la situazione quotidiana dell’ascolto di un podcast, ponendo l’utente in una condizione familiare. Tuttavia, calata nella cornice performativa, l’abituale modalità di fruizione viene messa in discussione: la bolla comunicazionale dentro la quale normalmente ci isolano le cuffie, qui diventa un luogo-filtro da cui osservare se stessi e il mondo esterno, sia grazie al meccanismo teatrale che richiede

⁶² O. Laing, *Città sola*, trad. ita di F. Mastruzzo, Milano, il Saggiatore 2018, p. 2.

⁶³ Prologo, *Città sola*, podcast de lacasadargilla, *var #5 Il potere rivoluzionario della colla*, <https://www.lacasadargilla.com/cittasola-variazione5> (Bologna in occasione di ‘Turn on your ears’ 2023, progetto a cura di Altre Velocità. <https://www.altrevelocita.it/turn-on-your-ears/>), corsivi miei per segnalare i cambiamenti rispetto al testo originale.

all'ascoltatore di 'stare al gioco'; sia perché l'ascolto di *Città sola* è pensato per mescolarsi con i rumori reali dell'ambiente attraversato, che diventano veri e propri componenti sonori e drammaturgici del lavoro.

Da quanto delineato, *Città sola* sembra spingersi oltre la tradizione radiodrammatica, facendo incontrare il podcast non solo con le consuetudini e le forme del vecchio medium, ma direttamente con l'arte teatrale e con uno specifico genere, la performance urbana, accogliendo così anche elementi non strettamente legati alla forma drammatica⁶⁴. In questo senso, il podcast come supporto di trasmissione qui 'scompare' diventando parte essenziale di un'esperienza performativa che risulta così immediata e diretta. La capacità del medium digitale di farsi 'trasparente' consente la creazione di un ambiente narrativo immersivo, che nel caso di *Città sola* si sovrascrive a quello reale, pur lasciandolo costantemente intravedere⁶⁵. Attraverso la scelta drammaturgica di integrare la narrazione alla passeggiata e agli elementi sonori reali, sembra attuarsi la doppia logica della rimediazione, ovvero una continua – e in questo caso voluta – oscillazione tra la trasparenza del medium, che immerge nella dimensione del racconto, e la sua «opacità» che moltiplica i livelli di esperienza⁶⁶.

Lo spettatore-ascoltatore si trova dunque a sintonizzarsi con il ritmo del racconto, a rallentare, a porsi secondo una postura attenta, partecipativa e critica, sia nei confronti dell'opera sia del suo stesso comportamento; a guardare oltre ciò che vede per immaginare quanto viene descritto o suggerito; a connettere quello stesso immaginario con la realtà che sta attraversando. Vista in questi termini *Città sola* sembra fare delle caratteristiche del podcast materia stessa di creazione, inglobando gli idiomi del medium nella pratica performativa e viceversa, generando così un'esperienza complessa, immersiva, personale e partecipativa.

3. Per (non) concludere

L'incontro tra teatro e podcast si manifesta in forme molteplici, dalle più tradizionali a quelle più vicine alle logiche del web; dai nuovi meccanismi narrativi fino alle creazioni che si rifanno all'arte teatrale oltre il genere drammatico *tout court*. Se gli adattamenti e le rimediazioni dalla radio riportano all'attenzione l'audiodramma e mostrano le potenzialità di un medium slegato dalla comunicazione di flusso, gli esiti più innovativi sembrano quelli capaci di creare esperienze da vivere in prima persona, costruite appropriandosi delle logiche del digitale e del web (*ON AIR*); o facendo delle caratteristiche del podcast materia di creazione (*Città sola*). In entrambi i casi sembra ci si affidi ai caratteri di *esperienzialità*⁶⁷ e di immediatezza propri dei media digitali

⁶⁴ Si potrebbe dire che in questo contesto si guarda mento alla forma dramma in senso classico e moderno, tendendo più a un teatro post-drammatico, cfr. H-T. Lehmann, *Teatro postdrammatico*, cit.

⁶⁵ Cfr. G. Giannachi, *Virtual Theatres. An introduction*, Londra, Routledge, 2004.

⁶⁶ Cfr. J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation*, cit., p. 100.

⁶⁷ Cfr. J. Mildorf, T. Kinzel, *Audionarratology. Interfaces of sound and narrative*, Berlin, De Gruyter, 2016.

e delle modalità narrative odierne⁶⁸, ampliando così le possibilità creative del podcast e affrontandolo non più solo in relazione alla radio ma anche in rapporto al contesto multimediale contemporaneo; e all'arte teatrale non intesa solo come dramma, ma come un complesso di linguaggi, forme ed elementi che il nuovo medium sonoro può accogliere e riformulare. È allora proseguendo in questa direzione che si potrebbe delineare una forma *contemporanea e nuova* di audio-teatro, in grado di inserirsi nell'ecosistema narrativo e digitale? Quali tipi di storie potrebbe generare o accogliere un simile approccio? Cosa potrebbe raccontare del presente? È forse ancora prematuro azzardare delle risposte. Senz'altro le esperienze riportate mostrano come le proprietà del podcast possano generare progettualità originali in cui l'arte teatrale, nel suo complesso di forme, generi e linguaggi, si alimenta del medium digitale e viceversa. Il podcast-dramma può essere allora inteso come una delle tante variazioni della relazione teatro-podcast, oppure – al pari del radiodramma – come un organismo 'mutaforma', ibrido e soggetto a continui cambiamenti. In questo senso, le creazioni di podcast che mirano all'esperienzialità, all'immediatezza e all'interattività potrebbero oggi rappresentare uno dei percorsi creativi da esplorare, per immaginare drammaturgie sonore capaci di relazionarsi con gli universi narrativi espansi tipici dello storytelling contemporaneo; o di accogliere nella pratica performativa gli idiomi del podcast e viceversa, dando così vita a strani oggetti artistici, interattivi e dal vivo.

⁶⁸ Cfr. S. Calabrese, Sara Uboldi, *Immersività e serializzazione*, in S. Calabrese (a cura di), *Narrare al tempo della globalizzazione*, cit., pp. 75-92.

Liste e costruzione narrativa: la sfida di Gesualdo Bufalino

Maria Pia De Paulis
(Université Sorbonne Nouvelle)

Publicato: 21 ottobre 2024

Abstract – This essay studies Bufalino’s narrative work from the focal point of the theory and poetics of the list. In the five major novels – *Diceria dell’untore*, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, *Le menzogne della notte*, *Qui pro quo* and *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc* – a *modus scribendi* emerges, obsessive and structural: to think the work from words arranged in lists. Of this way of proceeding, that invests the text and the paratext, an attempt is made here to understand its functioning and literary meaning.

Keywords – Gesualdo Bufalino; labyrinth; list; spiral; vertigo.

Abstract – In questo saggio si studia l’opera narrativa di Bufalino dalla focale della teoria e della poetica della lista. Nei cinque romanzi maggiori – *Diceria dell’untore*, *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria*, *Le menzogne della notte*, *Qui pro quo* e *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc* – un *modus scribendi* emerge, ossessivo e strutturale: pensare l’opera a partire da parole disposte in liste. Di questo modo di procedere, che investe il testo e il paratesto, si tenta qui di capire il funzionamento e il senso letterario.

Parole chiave – Gesualdo Bufalino; labirinto; lista; spirale; vertigine.

De Paulis, Maria Pia, *Liste e costruzione narrativa: la sfida di Gesualdo Bufalino*, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 148-167.
maria-pia.depaulis@sorbonne-nouvelle.fr
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20453>
finzioni.unibo.it

1. *L'ossessione della lista*

In uno degli ultimi aforismi della raccolta *Il malpensante* (1987), Gesualdo Bufalino scrive:

Varianti: non rifiutarne nessuna, ma recitarsele insieme, raddoppiando il testo e l'estasi di dominarlo. Un testo multiplo è più vero d'ogni perfezione finale.¹

Siamo nel 1987, nel bel mezzo del breve ma intenso percorso letterario dello scrittore comisano che non perde mai occasione di insistere sull'essenza letteraria del suo universo: «Senza la letteratura morirei»². *Il Malpensante* rappresenta l'essenza stessa del modo classificatorio, enumerativo, elencativo (oltre che citatorio), e per questo labirintico, della scrittura di Bufalino e della sua attività letteraria iniziata con la pubblicazione del romanzo *Diceria dell'untore* (1981). Nel definire il suo avvicinarsi a verità non concluse, usa un lessico sintomatico di una nevrosi che lo spinge all'approssimarsi al punto-limite della definizione – grazie alla parola – del mondo rappresentato nei suoi romanzi. Così, nel celebre *Autoritratto con personaggio* delineato nell'intervista rilasciata a Massimo Onofri nel 1992, a qualche anno dalla sua morte (1996), Bufalino qualifica quei «motti fulminei», quasi accensioni rimbaldiane, tra il morale e il sarcastico, sul comportamento dell'uomo come «filamenti di pensiero o di sentimento, schegge, minuzie, versi abortiti, confessioni a singhiozzo»³. E nella *Nota al testo* stilata da Francesca Caputo nel primo volume delle *Opere*, frammenti di definizioni formulate dall'autore in alcune interviste testimoniano ancora l'assillo di una tendenza maniacale alla lista quale modalità propria di una officina scrittoria sempre *in fieri*, sottoposta alla variazione, all'enumerazione, all'aggiunta e alla circoscrizione infinite. Allora parole quali «zibaldone, scartafaccio quotidiano di riflessioni, scherzi, schegge liriche e narrative, appunti, citazioni» applicate al *Malpensante*, e ancora «serbatoio di spunti, immagini, impressioni fugaci» e infine «mosaico, motti, epigrafi, lampi, moralità»⁴ attestano l'articolazione strutturale tra forma e contenuto dell'opera bufaliniana fatta di parole che dialogano con se stesse in una tensione tuttavia infinita, inconclusa, col senso.

L'opera di Bufalino sembra posta sotto l'estetica della lista quale mezzo retorico di razionalizzazione del narrato oscillante tra nominazione, classificazione, elenco e ritorno ciclico sulle stesse ossessioni che ne fondano l'essenza estetica ed etica. Espressione dell'arbitrarietà della posizione dei nomi, forma pura e grado zero della scrittura, «condizione di ordine e fermento

¹ G. Bufalino, *Il malpensante*, in ID., *Opere 1981-1988*, a cura di M. Corti, F. Caputo, introduzione di M. Corti, Milano, Bompiani, 1992, p. 1129.

² Ivi, p. 1067.

³ *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, intervista rilasciata a M. Onofri («Nuove Effemeridi», V, 18, 1992), ora in G. Bufalino, *Opere/2 1989-1996*, a cura e con introduzione di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, pp. 1320-1346: 1333.

⁴ F. Caputo, *Nota al testo Il malpensante. Il lunario dell'anno che fu*, in G. Bufalino, *Opere 1981.1988*, cit., pp. 1386-1387.

di panico»⁵, la lista è caratterizzata dall'ontologica coesistenza binaria del caso e della volontà di pervenire a una disposizione degli elementi portatrice di un progetto gnoseologico. Per Bernard Sève, la lista è infatti «agrammaticale» nella misura in cui «implica la discontinuità dei suoi elementi, le parole vi si trovano come isolate le une dalle altre»⁶.

Nei cinque romanzi maggiori, iscritti in una temperie postmoderna cui Bufalino non sembra insensibile, data la sua attenzione ai coevi fenomeni culturali franco-italiani⁷, la lista si presta a una rilettura delle modalità operative che ci portano a ricercare sensi e soprasensi del funzionamento elencativo e a vedere nella predilezione per la lista una postura che, lungi dall'essere meccanica e ascrivibile solo alla tradizione filologica e variantistica della letteratura italiana, traduce l'essenza della scrittura bufaliniana: questa riposa sulla sacralità della parola che oscilla tra la tendenza alla lista, di per sé forma grossolana, plastica e flessibile⁸, e l'unità tematica. Allora facciamo nostri i presupposti del filosofo Bernard Sève per il quale

la liste est mise en ordre, et elle incite à la dispersion; la liste est indifféremment close et ouverte, statique et dynamique, finie et infinie, ordonnée et désordonnée, sans jamais cesser d'être liste. [...] Que signifie agir et penser «en liste»? Les listes ont-elles une valeur esthétique? Prouvent-elles quelque chose?⁹

Ci sembra che queste domande inerenti all'estetica della lista possano essere applicate all'autore siciliano. La questione della lista deve essere qui affrontata tenendo conto di alcune articolazioni: da un lato, tra paratesto e testo i quali imprimono un dialogo costante tra le fasi preparatorie, autoesegetiche, sperimentali, giustapposte al testo, e il risultato narrativo edito: in questo senso rivestono importanza capitale le *Istruzioni per l'uso* di *Diceria dell'untore* e le

⁵ G. Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire. Le Clézio, Modiano, Perec*, préface de P. Hamon, Genève, Droz, 2017.

⁶ B. Sève, *De haut en bas. Philosophie des listes*, Paris, Seuil, 2010, p. 26.

⁷ La scelta della lista da parte dei membri dell'Oulipo, tra cui lo stesso Italo Calvino, quale modo classificatorio per nominare le cose è oggetto di studio ormai da anni ed è individuata come una delle coordinate della loro scrittura. Opere quali *Les Enfants du limon* (1938) di Raymond Queneau, *Les Choses* (1965), *Un homme qui dort* (1967), *La Vie mode d'emploi* (1978) di Georges Perec, o ancora *Le città invisibili* (1972) o *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) di Calvino, contengono le caratteristiche di una scrittura che oltre alla poetica della lista predilige la tendenza alla classificazione, alla combinatoria cui si presta la dinamica espansiva connaturata alla lista. Georges Perec sottolineava la dialettica complessa e per nulla scontata fra semplicità apparente della lista e le costrizioni cui soggiace: «rien ne semble plus simple que de dresser une liste, en fait c'est beaucoup plus compliqué que ça n'en a l'air: on oublie toujours quelque chose, on est tenté d'écrire, mais justement, un inventaire, c'est quand on n'écrit pas». Cfr. G. Perec, *Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail*, in *Penser, Classer, Écrire: de Pascal à Perec*, a cura di B. Didier, J. Neefs, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1990, pp. 21-22. A tal proposito, si legga J. Roubaud, *Notes sur la poétique des listes chez Georges Perec*, in *ivi*, pp. 201-208. Per una visione più globale della lista nella scrittura dell'Oulipo, cfr. C. De Bary, *Les listes oulipiennes*, in «Poétique», CLXVIII, 4, 2011, pp. 415-429, ora in <https://www.cairn.info/revue-poetique-2011-4-page-415.htm> (ultima consultazione: 4 ottobre 2024).

⁸ Jacqueline Pigeot definisce la lista una «forma semplice, un po' grossolana (*fruste*)» (cfr. *La liste élatée: tradition de la liste hétérogène dans la littérature japonaise actuelle*, in «Extrême-Orient, Extrême-Occident», 12, *L'Art de la liste*, 1990, pp. 109-138: 109), mentre Robert E. Belknap afferma: «Lists are plastic, flexible structures» (in *Id.*, *The List. The Uses and Pleasures of Cataloguing*, New Haven-London, Yale University Press, 2004, p. 2).

⁹ B. Sève, *De haut en bas*, cit., quarta di copertina.

presentazioni di quarta di copertina dei romanzi successivi stilate dall'autore per le edizioni Sellerio (*Argo il cieco*) e Bompiani (*Le menzogne della notte*, *Qui pro quo* e *Tommaso e il fotografo cieco*)¹⁰; dall'altro, tra il caso o l'arbitrarietà, il carattere dinamico della lista nelle stesure e scartafacci provvisori, e la strutturazione narrativa finale. A questo proposito, Jean-Michel Adam e Françoise Revaz oppongono la lista alla descrizione: la prima è fatto linguistico puro, arbitrario, aleatorio ed espansivo in quanto non è retto da nessun ordine o limite; la seconda ubbidisce a un'orchestrazione che circostringe il senso all'universo rappresentato¹¹. Nell'opera di Bufalino l'officina scrittoria, che testimonia un'ossessione variantistica innegabile, inserita nella tradizione inaugurata da Ungaretti con la sua assillante riscrittura delle poesie, in particolare quelle dell'*Allegria*¹², è parte integrante del risultato finale (per lo meno al livello dell'ermeneutica delle soluzioni stilistiche e degli elementi costitutivi dei romanzi)¹³. Se è vero che apertura e chiusura formano, secondo Gaspard Turin, una delle bipolarità strutturali della lista¹⁴, occorrerà affrontare il concetto di 'opera aperta' nell'estetica di Bufalino ove la tendenza a «mettre en liste» corrisponde, usando le categorie di Bernard Sève, al desiderio nevrotico di «quadriller le monde», di arrivare a una «domestication de la pensée»¹⁵. Per fare questo, Bufalino mette in risalto nella sua pratica scrittoria il valore salvifico incarnato dalla 'parola'. Occorrerà inoltre tener conto dell'articolazione stabilita da Philippe Hamon, in un testo ancora valido sul piano emerneutico, fra lista («kyste textuel»¹⁶ estraneo alla struttura profonda del testo) e organizzazione narrativa. A tal riguardo, il materiale preparatorio dei romanzi di Bufalino consente di leggere le fasi redazionali e in fondo anche l'opera edita secondo il *focus* della poetica della lista intesa anche come predilezione per la linea spiraliforme, per il labirinto. A questo proposito,

¹⁰ Le *Istruzioni per l'uso* vengono pubblicate in un'edizione separata, «sibi et suis», da Sellerio nel 1981 e inserite nell'edizione 1982 del romanzo proposta dal Club degli Editori insieme a *Museo d'ombre*. Cfr. *Nota al testo* approntata da Francesca Caputo in G. Bufalino, *Opere 1981-1988*, cit., p. 1342.

¹¹ J. Adam, F. Revaz, *Aspects de la structuration du texte descriptif: les marqueurs d'énumération et de reformulation*, in «Langue Française», 81, 1989, pp. 59-98: 61, 66. Anche Madeleine Jeay insiste sull'aleatorietà e discontinuità intrinseche alla lista perché le unità che la compongono possono essere permutabili nel suo interno senza cambiare il senso della disposizione delle parole «dall'alto verso il basso» (per riprendere il titolo di Bernard Sève). Cfr. M. Jeay, *Le commerce des mots. L'usage des listes dans la littérature médiévale (XII^e-XV^e siècles)*, Genève, Droz, 2006. Per Bernard Sève, c'è «un'antinomia di principio fra la lista e la narratività» (ID., *De haut en bas*, cit., p. 106).

¹² G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969 e ora la riedizione a cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola, 2009. Cfr. S. Zoppi Garampi, *Varianti d'autore negli epistolari: il caso Ungaretti*, in B. Alfonzetti, G. Baldassarri, F. Tomasi (a cura di), *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVII congresso dell'Adi – Associazione degli Italianisti (Roma Sapienza, 18-21 settembre 2013), Roma, Adi editore, 2014, pp. 1-10.

¹³ Utili a tal riguardo sono tutti i materiali preparatori di *Diceria dell'untore*, *Argo il cieco* e *Le menzogne della notte* che Bufalino ha donato a partire dal 1989 al Fondo Manoscritti di Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia, e quelli di *Qui pro quo* e *Tommaso e il fotografo cieco* conservati presso la Fondazione Bufalino di Comiso. Grazie ad essi, Francesca Caputo ha potuto ricostituire filologicamente le numerose fasi redazionali e le varianti della maggiore produzione di Bufalino.

¹⁴ G. Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire*, cit., pp. 108 e ss.

¹⁵ B. Sève, *De haut en bas*, cit., p. 8.

¹⁶ P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 12.

risultano suggestive l'immagine della «vertigine della lista» e l'idea di «labirinto aperto» proposte da Umberto Eco, che si adattano bene allo scrittore comisano. Eco afferma:

Il labirinto è una forma, ma per chi lo vive è l'esperienza di una impossibilità a uscirne e dunque di una erranza mai conclusa – e da questo nasce il suo fascino e lo spavento che incute. Il labirinto è paradossalmente un elenco non lineare, che si riavvolge a gomitolo su se stesso [...].¹⁷

È grazie a questa dialettica che forse si riuscirà a individuare un senso globale perseguito da Bufalino, tramite una poetica fondata sull'immagine del testo come labirinto e su un'etica dell'inconcludenza filosofica su cui riposa la sua scrittura.

2. *La fucina della parola e tutte le virtualità della lista*

Opera scaturita dall'esperienza traumatica della guerra¹⁸, *Diceria dell'untore* con la sua ossessione della parola ricercata, preziosa, consente a Bufalino di esorcizzare quel vissuto e sublimarlo nel gioco combinatorio di parole-chiave che rappresentano l'avantesto, lo stadio della nominazione pre-redazionale: realtà bellica e affabulazione si incontrano nell'articolazione di parole tenute insieme da una rete di echi semantici e musicali:

Mi è venuto dall'esperienza di malato in un sanatorio palermitano: negli anni del dopoguerra [...] Il sentimento della morte, la svalutazione della vita e della storia, la guarigione sentita come colpa e diserzione, il sanatorio come luogo di salvaguardia e d'incantesimo [...]. M'importava esorcizzare quell'esperienza; ma soprattutto mi urgeva coagulare eventi e persone intorno a un centro di parole che avevo dentro. Confesso che il primo capitolo che scrissi [...] consisteva nel trovare intrecci plausibili fra 50 parole scelte in anticipo per timbro, colore, carica espressiva. [...] essendo nel mio caso il legame tra le parole scelte non casualmente ritmico, né esoterico o cabalistico, ma insorgente da una parentela e coalizione espressiva e musicale [...].¹⁹

Questa idea espressa a ridosso della pubblicazione del romanzo torna strutturale nelle *Istruzioni per l'uso*, paratesto autonomo eppur dialogante con esso. È il primo esempio di «guida-indice», lista di *items* strutturati²⁰ (Temi, Tempi di stesura, Idea del libro, Titolo, Qualche intenzione), che Bufalino definisce come «manipolo di notizie, appunti e ipotesi di lavoro, e più o meno false testimonianze, cresciute ai margini del testo, prima, durante e dopo la materiale

¹⁷ U. Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009, p. 241.

¹⁸ Mi permetto di rimandare al mio saggio *Esperienza e poetica del trauma di guerra*, in M.P. De Paulis, M. Paino (a cura di), *Rileggere Bufalino. Temi e forme di un'opera plurale*, «Chroniques italiennes», XLI, 2, 2021, pp. 21-52, ora su <http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes-recherche-par-numero-page-1-441707.kjsp?RH=1488359347838> (ultima consultazione: 4 ottobre 2024).

¹⁹ *Che mastro, questo Don Gesualdo*, intervista rilasciata a L. Sciascia, «L'Espresso», 1° marzo 1981, ora in G. Bufalino, *Opere/2 1989-1996*, cit., pp. 1313-1319: 1318-1319.

²⁰ Secondo Bernard Sève la lista è costituita di *items* composti o di una sola parola o di un gruppo nominale o di un insieme di parole la cui lunghezza supera la parola o il gruppo nominale. Cfr. B. Sève, *De haut en Bas*, cit., p. 20.

stesura»²¹. È questa la forma complessa della lista i cui *items* si espandono in commenti autoegetici e indicazioni di metodo ermeneutico, insomma la forma di un inventario-catalogo che narrativizza l'artificio scrittoria raggrumato in parole-chiave. Esempio:

Tempi di stesura: l'inizio nei primi anni dopo la guerra, al tempo della glaciazione neorealista. Smisi quasi subito, turbato di non riuscire a reprimere gli effetti di liberty funebre di cui, mio malgrado, venivo insaporendo la mia scrittura. Ci ripensai verso il '70 e mi ricredetti. Da allora una revisione ininterrotta fino alla pubblicazione (1981).²²

A queste *Istruzioni*, Francesca Caputo aggiunge, nella *Nota al testo*, altri *items* pubblicati nell'edizione 1982 delle *Istruzioni*: Argomento, I personaggi, Ricorrenze miticoeroiche, La scrittura, Tecniche scrittorie usuali²³. La parola innestata sull'esperienza bellica è *input* creativo che dà poi corpo a quell'«esuberato di parole» che il personaggio-narratore mette in scena in *Diceria dell'untore*²⁴ per fronteggiare l'insorgere incontrollato del ricordo del trauma di guerra. Le parole tengono sotto controllo la sofferenza personale e vanno messe a distanza grazie alla tessitura semantica e fonica:

Idea del libro: [...] il libro è nato [...] da un'esigenza e da un turgore espressivo: c'era in me un grumo di parole che voleva liberarsi e che coagulai attorno ad eventi di morte e di estate [...]. A monte del libro sta comunque un'esperienza [...] Esorcizzare tale esperienza [...] e sfogare insieme quel turgore di parole [...] questa la doppia spinta che mi costrinse ad esprimermi. [...] il primo capitolo [...] nacque come un gioco serio, la scommessa di trovare intrecci plausibili fra 50 parole scelte in anticipo per timbro, colore, carica evocativa comuni.²⁵

La parola, cuore dell'invenzione letteraria ed elemento costitutivo della lista, ha una funzione salvifica per sé e per i mondi scomparsi²⁶ e, in quanto tale, precede, accompagna ed esula dalla *mise en récit*.

²¹ G. Bufalino, *Istruzioni per l'uso* (di *Diceria dell'untore*), in *Opere 1981-1988*, cit., pp. 1284-1302: 1297.

²² Ivi, p. 1299.

²³ Ivi, pp. 1342-1343. Interessanti le scoperte fatte da Giulia Cacciatore circa una lista di autori presi a modello per la redazione di *Diceria dell'untore*. Autori italiani e stranieri elencati in un «foglio di appunti intitolato “Allegazioni Epigrafi e Titoli // Citazioni-Memoranda”». Nel documento, scrive la studiosa, «Bufalino riporta una lista di autori, di personaggi, o titoli di romanzo, affiancati dal numero di pagina, talvolta da una parola chiave». La tecnica della lista è quindi consustanziale alla pratica scrittoria dell'autore sin dai suoi esordi. Cfr. G. Cacciatore, *Dicerie di un lettore: altre (e inedite)* «Istruzioni per l'uso», in M. Paino, G. Cacciatore (a cura di), *La «biblioteca totale». La citazione nell'opera di Gesualdo Bufalino*, «Cahier d'études italiennes», 30, 2020, ora in <https://journals.openedition.org/cei/6537> (ultima consultazione: 4 ottobre 2024).

²⁴ «[...] un esuberato di parole, un gusto di cantarsi e compiangersi, di cui io per primo (ve ne accorgete) non ho saputo guarire mai più». Cfr. G. Bufalino, *Diceria dell'untore*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 24.

²⁵ ID., *Istruzioni per l'uso* (di *Diceria dell'untore*), ivi, pp. 1299-1300.

²⁶ A proposito di *Museo d'ombre* (1982), costruito anch'esso come una lista di sezioni tematiche (*Mestieri scomparsi*, *Luoghi d'una volta*, *Antiche lucuzioni illustrate*, *Piccole stampe degli anni trenta*, *Facce lontane*), Bufalino nell'intervista rilasciata a Massimo Onofri nel 1992 parla di «archivio di spettri amati» (cfr. *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 1327). Tale lista suscettibile di espansione circa il ricordo della varia umanità della Comiso della sua infanzia (sintomatica a tal riguardo è l'epigrafe che apre *Mestieri scomparsi*, posta sotto il segno dell'infinitudine dell'elenco:

Nel procedere ‘per lista’, il titolo del romanzo occupa ogni volta un posto di rilievo nella ricerca affannosa di quello definitivo. I titoli dei cinque romanzi maggiori di Bufalino – *Diceria dell'untore* (1981), *Argo il cieco ovvero i sogni della memoria* (1984), *Le menzogne della notte* (1988), *Qui pro quo* (1991) e *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc* (1996) – sono il risultato di un corpo a corpo con numerosi titoli o aggregati di parole elencati nel materiale filologico conservato all'Università di Pavia o alla Fondazione Bufalino di Comiso. I titoli alternativi, scartati ma non distrutti dall'autore, dialogano con il titolo edito e, indirettamente, lo completano, attivano interpretazioni plurali del romanzo, ne costituiscono versioni parallele ed esegeticamente orientate, considerate sempre valide dallo scrittore. Tali liste di titoli esprimono il percorso attraverso il quale il testo si forma o si orienta in funzione di essi che ne esprimono il senso raggrumato, il paradigma semantico ed etico. Diamo qui solo alcune delle soluzioni elencate da Bufalino («dall'alto verso il basso», secondo l'espressione di Bernard Sève) per i cinque romanzi, rimandando per le liste complete alle *Note ai testi* stilate da Francesca Caputo:

Diceria dell'untore. Annali del malanno; I fuochi neri; Il labbro gonfio; Elegos in barocco; Io, Marta e altre lacrime; Aegri ephemeris; Le vanitose agonie; Falsa testimonianza; L'obolo falso; Pas de deux; Diceria del monatto; Diceria dell'untore; Il monatto e la ballerina.²⁷

Argo il cieco. La brace e il vento ovvero I castighi della memoria; Il ricordo disubbidiente; La memoria punita; Le disgrazie della memoria; Il cieco ovvero La pazienza della memoria; La mala fiaba; Fiaba nera ovvero Le disgrazie della memoria; Le braci fredde ovvero L'inutile medicina; La brace fredda; La brace breve; La poca brace; La fiamma e il vento; Il cielo cieco; La falsa vita; La falsa estate; La cera persa; La fiaba buffa; Operetta; Rondò; Falsa testimonianza; Le dimissioni della memoria; Il fuoco breve ovvero Gli scacchi della memoria; La poca vita ovvero I congedi della memoria [...].²⁸

Le menzogne della notte. Qui pro quo o La morte in maschera; Lo specchio e il grido; Il muro della caverna; Fiaba (guerra) di maschere e specchi; Gli specchi e la spada; Il dado falso; Colpo di dadi; Le facce false; L'impostura; Guerra di maschere; Il doppio specchio; Il gran galà delle maschere; Il trucco e il grido; Carnaval; Gli specchi, le spade, le maschere; La pagliacciata; La notte, la morte, gli specchi; Il veglione dei condannati; Fiaba di maschere; La notte in maschera; I dadi sotto la croce; La smascherata [...].²⁹

«Scrivano, scarpato, cordaro, campanaro, campiero, sediaro, ferraro, perriatore, chiavettiero, spadolatore, pignataro, merciero, saponaro...»), è tuttavia chiusa a tenaglia fra un testo incipitale (*Giustificazione*) e un *Congedo* che pur, attestando la finitezza del catalogo, ne rivendica l'inconcludenza («Non si finirebbe, ci furono altri mestieri» (in G. Bufalino, *Opere 1981-1988*, cit., p. 228). In altre parole, in Bufalino la lista è anche una forma che riesce a chiudersi in una struttura di senso, perché è costituita di segmenti coerenti e omogenei connessi a una visione profonda delle cose e del loro ricordo da perpetuare e da cui attingere proprio come da un archivio. Essa dà adito a una coesione degli *items* che sfociano in una tassonomia che sottrae la lista all'elencazione caotica. Cfr. G. Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire*, cit., pp. 108, 112. Umberto Eco distingue fra *enumerazione congiuntiva* (elenco di cose che seppur diverse creano un insieme) ed *enumerazione disgiuntiva* di cose assolutamente caotiche tra loro. Sul concetto di *enumerazione caotica* cfr. U. Eco, *Vertigine della lista*, cit., pp. 321-322.

²⁷ *Note ai testi: Diceria dell'untore*, in G. Bufalino, *Opere 1981-1988*, cit., pp. 1325-1343: 1330.

²⁸ *Note ai testi: Argo il cieco*, ivi, pp. 1354-1363: 1355-1356. Si aggiungono titoli cassati: *Cabala e fiaba*, *La fiaba nera ovvero Le malizie della memoria* o ancora *La fiaba nera* o infine *Il fuoco breve ovvero Le malizie della memoria* (ivi, p. 1360).

²⁹ *Note ai testi: Le menzogne della notte*, ivi, pp. 1372-1377: 1374.

Qui pro quo: La pagliacciata (con i sottotitoli «scherzo giallo», «disegno / esercizio / materiali per un romanzo»); Il cadavere indaga ovvero La morte indaga; La morte indaga; La morte calda; La morte fredda; Il rompicapo; La messinscena; Scatole cinesi; Corse truccate.³⁰

Tommaso e il fotografo cieco ovvero il Patatràc: Tommaso e il fotografo cieco / ovvero / La vicevita; Il PATATRAC / Strani casi in un condominio.³¹

Da questo elenco parziale si evincono alcune delle tendenze elencative e alternative di Bufalino la cui scelta dei titoli, ancora abbastanza semplice allo stadio di *Diceria dell'untore*, si amplifica a partire da *Argo il cieco*. Da questo romanzo in poi, la tendenza alla disgiunzione esplicativa costituirà un tratto precipuo dell'oscillazione tra due modi indicativi del titolo e del suo senso profondo, e ciò secondo le modalità identificate da Francesca Caputo che condivido pienamente: innanzitutto il titolo *Argo il cieco* «è il frutto di una lunga approssimazione al valore»³², quello delle *Menzogne della notte* «è il frutto di una laboriosa ricerca, di un lungo procedere per tentativi»³³. Un titolo può essere formato da un sostantivo (astratto o concreto), un sostantivo più un aggettivo con o senza sottotitolo, o titoli quasi narrativizzati (ex. *Operette dei pupi ovvero I sogni della memoria*). La lunga lista dei titoli di *Argo il cieco* e delle *Menzogne della notte* mostra, pur nella grande varietà, il principio della coerenza che soggiace alla «vertigine della lista» cui Bufalino ludicamente ma poeticamente si abbandona. La coerenza degli elementi elencati risponde al principio della tautologia connaturato alla lista letteraria. Se Bernard Sève considera la lista «un testo dal quale l'autore o il produttore si è ritirato», in quanto essa è il luogo di assenza di enunciazione e di proferazione³⁴, Gaspard Turin parla invece di «dominante psicologica», di investimento «affettivo» della lista che «esige da parte del soggetto enunciante un'implicazione complessa»³⁵. Questo investimento poetico conferisce alla lista bufaliniana un carattere tassonomico e filosofico. Il campo semantico è infatti strutturale al senso traghettato dal romanzo: che sia la perdita della memoria, la cenere fredda della vita perduta, la fallacia dei ricordi, la cera persa della fiaba delle illusioni passate, la memoria come malinteso e falsa testimonianza, la fiamma falsa perché sempre spenta dallo scorrere del tempo, il tutto conduce a quella poca vita («vicevita», dirà in *Tommaso e il fotografo cieco*) che Bufalino tenta di far risorgere tramite la memoria divenuta invenzione letteraria (*fiaba, operetta, rondò*), insomma parola musicale seppur percepita come disguido e congedo dall'esistere. Per *Le menzogne della notte*, il campo semantico che dà corpo alla visione disincantata della vita si esprime attraverso «oggetti-simbolo»³⁶ quali lo specchio, il dado, la spada, la maschera, il trucco, il doppio, l'imbroglione, il caso e infine la menzogna smascherata, in una coesistenza ossimorica di luce e buio, irrazionalità e

³⁰ Note ai testi: *Qui pro quo*, in G. Bufalino, *Opere/2 1989-1996*, cit., pp. 1401-1409: 1408.

³¹ Note ai testi: *Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc*, ivi, pp. 1421-1432: 1424.

³² Note ai testi: *Argo il cieco*, cit., p. 1354.

³³ Note ai testi: *Le menzogne della notte*, cit., p. 1373.

³⁴ B. Sève, *De haut en bas*, cit., pp. 87-88.

³⁵ G. Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire*, cit., p. 112.

³⁶ Note ai testi: *Le menzogne della notte*, cit., p. 1373.

logica, caos e ordine. Per *Qui pro quo*, il concetto di «Caso» di stampo dürenmattiano³⁷ rivitalizza il genere giallo sottoponendolo a uno scardinamento concettuale e diegetico nella misura in cui non è più un congegno salvifico, ma, alla maniera di Sciascia, è affidato al Caso, espressione della connaturata sfiducia dei siciliani nella Storia³⁸. Nelle mani di Bufalino esso diventa un oggetto ludico che propone la decostruzione di una teleologia intellettuale e semantica. Per queste ragioni, i titoli o sottotitoli del quarto romanzo insistono sul *divertissement*, sulla parodia, sul bisticcio di «logica e ghiribizzo [...] smarrimento e vertigine»³⁹. Sulla scia di *Qui pro quo*, anche *Tommaso e il fotografo cieco* si impernia su una poetica dell'enigma, del cruciverba cui dà lustro la scrittura manieristica, caratterizzata tra l'altro dal *double coding* postmoderno. La varietà dei titoli alternativi si riduce nettamente, quasi che il senso e l'appellazione dell'ultimo romanzo sia più chiara e forse raggrumata nel titolo *Il guazzabuglio*, scartafaccio o «testo-canovaccio» da cui Bufalino trae personaggi e situazioni riattivati in *Tommaso e il fotografo cieco*⁴⁰.

La coerenza della semantica poetica di Bufalino spiega la permutazione di alcuni titoli da un'opera all'altra: per esempio *Qui pro quo* viene pensato dapprima come titolo per *Le menzogne della notte*, *Falsa testimonianza* è pensato come un titolo tanto per *Diceria dell'untore* che per *Argo il cieco*; *Cera persa* darà il titolo alla raccolta di elzeviri *Cere perse* (1985). Secondo Francesca Caputo, «la circolarità dei titoli di Bufalino (sia accolti che rifiutati) è una spia ulteriore della sua fedeltà a motivi e figure retoriche (ossimoro innanzi tutto)»⁴¹.

Anche i sottotitoli soggiacciono a questo gioco combinatorio per cui il titolo della prima stesura era *Diceria dell'untore / ovvero Le vanitose agonie*, mentre quest'ultimo sintagma figurerà alla fine nella lista dei titoli scartati. Nel materiale preparatorio di *Qui pro quo* si rinvergono le varianti con cui Bufalino si diverte a moltiplicare o combinare i sottotitoli: *QUI PRO QUO / capriccio in giallo minore*. A questo si affiancano sottotitoli quali 'fantasia', 'burletta', 'scherzo',

³⁷ Si rimanda al romanzo di Friedrich Dürrenmatt, *La promessa* (*Das Versprechen*, 1958). Sottotitolato *Un requiem per il romanzo giallo*, esso smonta il meccanismo deduttivo e razionale del genere d'investigazione. (*La promessa*, trad. it. di S. Daniele, Milano, Feltrinelli, 1959).

³⁸ Bufalino definisce la Storia «divinità stupida, ciclope impazzito» (*Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 1324) al quale i siciliani oppongono la «diserzione» e lo «scetticismo» (cfr. P. Gaglianone, L. Tas, *Conversazione con Gesualdo Bufalino. Essere o riessere*, con uno studio di N. Zago, Roma, Omicron, 1996, p. 48). Sciascia affronta la questione della paura storica dei siciliani sia in *Sicilia e sicilitudine* (1969), in ID., *La corda pazzca. Scrittori e cose della Sicilia*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 11-18, sia in *La Sicilia come metafora*, intervista di M. Padovani, Milano, Mondadori, 1979, soprattutto le pp. 49 e ss.

³⁹ *Note ai testi: Qui pro quo*, cit., p. 1405.

⁴⁰ Per questo ipotesto rimasto inedito eppur sempre usato come 'serbatoio' narrativo, cfr. *Note ai testi: Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatrù*, cit., pp. 1424-1427. In un'intervista rilasciata a Giuseppe Quatriglio («Giornale di Sicilia», 15 novembre 1995), Bufalino spiega: «L'ho considerato una specie di miniera da cui estrarre pagine, personaggi, battute per i miei libri. È diventato una specie di succursale a cui mi rivolgo per firmare gli disegni ed esigerli, e pagare così poi i miei conti con la scrittura odierna. [...] Il titolo è *Il guazzabuglio* che, appunto, rispecchia la natura di serbatoio» (ivi, pp. 1424-1425). Si veda anche G. Cacciatore, «Un ferro da stiro coi chiodi». *Dentro «Il guazzabuglio»*, in M.P. De Paulis, M. Paino (a cura di), *Rileggere Bufalino*, cit., pp. 153-169.

⁴¹ *Note ai testi: Qui pro quo*, cit., p. 1408.

‘svago’, ‘bizzarria’, ‘pochade’; oppure *QUI PRO QUO / ovvero / La PAGLIACCIATA / ovvero / IL CASO DEL MORTO CHE PARLA*⁴².

Sempre dal materiale preparatorio presentato da Francesca Caputo nelle *Note ai testi*, si evince l’ossessione di Bufalino per la logica combinatoria che non può non tenere conto del potere modellizzante dei romanzi di Calvino *Le città invisibili* (1972), *Se per una notte d’inverno un viaggiatore* (1979) o *Palomar* (1983). E la lista funziona sempre come schema compositivo, strumento di pensiero e catalogazione del materiale mentale, messa in ordine della planimetria onomastica del mondo intesa come puzzle, mosaico i cui pezzi si possono spostare e ridisporre a piacimento. Questo modo di procedere esprime l’ossessione per la totalità della creazione e delle sue fasi, in una sorta di perseguimento dell’*Opera totale* o del *Libro* di stampo mallarmeano e borghesiano mediante la messinscena della sua ontologica incompiutezza e della sua natura labirintica. Così Bufalino riporta sempre «dall’alto verso il basso» nel *verso* di un foglio di una delle sette stesure gli *Omissis* di *Diceria dell’untore*: «Pianta della Rocca / Regolamento sanitario interno / Cartelle cliniche scelte / Copialettere / Corredo di Marta (nota di incinerazione) / Ritagli di giornale / Indice obituario / Philoctete’s blues (copione per una rivista)»⁴³. Riporta anche «le parole principali di un capitolo soppresso». Per ogni lettera Bufalino elenca una lista di lessemi come in una danza dionisiaca del verbo creatore: «F: Frenico, Fiale, Fitto, Famelico, Fureria, Falcone, Forcipe, Fuggire; G: Girone, Gruccia, Giravolta, Gasometro, Garofani, Guglia, Griglia, Gemito, Gemere; L: Lentisco, Largire; N: Negligenza, Novellino, Nebula»⁴⁴. Bufalino ha parlato di «rapporto dialettico e conflittuale con le parole»⁴⁵ che sole, o disposte come soldati nel campo di battaglia della pagina o del racconto, attestano la «nevrastenia stilistica» o la «frenesia correttoria» che soggiace all’idea dell’infinita perpetuazione dell’opera⁴⁶. Nel celebre testo autoesegetico della propria officina scrittoria, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, lo scrittore riconosce la sua nevrosi possessiva nei confronti di *Diceria*, ma il discorso sulla possessione parossistica dei suoi testi si può estendere a tutta la sua opera:

Ma sarebbe durata fino alla mia morte, se non fossero intervenuti degli elementi puramente fortuiti. [...] Sicché da questo “figliolo” non è che me ne sia distaccato, con violenza, ma l’ho nutrito in me fino a quando ho potuto; non solo, ma, come tutte le cose mie, io mi accingo alla pubblicazione con l’eterno rimorso di consegnare un’incompiuta alle stampe; nel senso che considero l’opera alla quale sto lavorando come una specie di *opus perpetuum*, il cui sigillo dovrebbe essere posto soltanto dalla morte dello scrittore.⁴⁷

Delle *Menzogne della notte* Bufalino conserva gli schemi dei capitoli e l’ordine della struttura, svelando così l’ossessione dell’esemplificazione, della geometria compositiva, della mappa

⁴² Ivi, pp. 1406-1407.

⁴³ *Note ai testi: Diceria dell’untore*, cit., p. 1331.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, *Wordsbow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere*, Taormina, Associazione culturale Agorà, 1989, p. 50.

⁴⁶ *Note ai testi: Diceria dell’untore*, cit., p. 1332.

⁴⁷ G. Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid?*, cit., pp. 146-147.

gnoseologica che sola gli offre una visione panoramica del testo. Così la lista dei capitoletti gli è chiara sin dall'inizio: «1 Chi; 2 Dove; 3 Le trattative; 4 Il trasloco; 5 Racconto di Agesilao; 7 Intermezzo con il temporale; 7 Racconto del barone Ingafù; 8 Ponticello; 9 Racconto di Salignibeni; 10 Ultime volontà; 11 Racconto dello studente; 12 Conclusione; 13 Addenda»⁴⁸. L'ossessione della lista intesa come planimetria e schema strutturale riguarda anche i capitoli del romanzo, e arriva fino alla lista dettagliata degli snodi narrativi del capitolo narrato da Agesilao. Qui la lista si apre a una sua ambizione narrativa, riconciliando così il suo grado zero di senso con la forma finita della narrazione⁴⁹. Ambisce allora alla funzione di «lista poetica» la quale, secondo Umberto Eco, esprime la tensione verso l'indicibile «perché non riesce a enumerare qualcosa che sfugge alla nostra capacità di controllo e denominazione»⁵⁰. Bufalino schematizza questa pratica del documento di lavoro, della scaletta dettagliata, talvolta *emboîtée* in quanto ricorre a noticine e rinvii bibliografici che esprimono la nevrosi del controllo dell'universo da creare:

Riassunto

Padre Arrabito – Medaglione + biglietto – Vendetta – Morte della madre / Scena Carafa – Seduzione – Fuga / arruolamento / Il capitano / Decide di ucciderlo / Fuga / Rientro in patria / Smania di libertà / Attentato al re / Il re-padre / Padre Carafa ecc. / Parricidio teorizzato / Padreterno vicario di tutti i padri / Lui figlio-Cristo / Che muore per Pater nei cieli e lo invoca / Edipo (cfr. Freud) + Tirata: Uccidete i padri ecc. Dostoev. – per Porfirio nei Karamazov.⁵¹

Anche *Qui pro quo* attesta il lavoro di schedatura del romanzo che, se da una parte si riallaccia alla poetica della lista, dall'altra mostra la propensione di Bufalino alla struttura chiara, leggibile, di ogni romanzo, e ciò anche a costo di far collidere tale chiarezza compositiva con il ribaltamento che spesso subisce il binomio verità/menzogna, luce/oscurità, razionalità/irrazionalità, caos/ordine⁵². Così di *Qui pro quo* Bufalino concepisce subito la struttura alla quale si affida una volta iniziata la fase redazionale:

I	Luoghi e persone	1-8
II		9-14
III		15-23
IV	Il cadavere indaga	24-29
V	Il cadavere cambia partito	30-37
VI		38-44

⁴⁸ *Note ai testi: Le menzogne della notte*, cit., p. 1375.

⁴⁹ Bernard Sève afferma: «La liste exclut la parole, au sens où elle n'est pas faite pour être dite ou parlée. [...] Elle est essentiellement graphique et muette. [...] La liste, comme telle, est énumération et non discours; elle est écrite et a-grammaticale, étrangère à toute logique d'interlocution». ID., *De haut en bas*, cit., p. 85.

⁵⁰ U. Eco, *Vertigine della lista*, cit., p. 117.

⁵¹ *Note ai testi: Le menzogne della notte*, cit., p. 1376.

⁵² Cfr. M. Paino, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005 ed EAD. *La stanza degli specchi. Esercizi di lettura sui romanzi di Gesualdo Bufalino*, Acireale, Bonanno, 2015. Cfr. anche N. Zago, *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Ragusa, Euno/Fondazione Gesualdo Bufalino, 2017.

VIII cadavere in trappola 45.⁵³

L'officina di Bufalino è essa stessa un labirinto che invita lo studioso a trovare un filo conduttore che si irradia nelle direzioni più complesse. Per esempio, lo scrittore elenca i suoi modelli cinematografici, gli attori che dovevano recitare i personaggi di *Qui pro quo*⁵⁴. Studiando i materiali filologici, Francesca Caputo ha rintracciato nel *verso* di un frontespizio un elenco intitolato «Le loro facce / Iconografia / facce possibili» con i nomi degli attori suscettibili di rappresentare meglio i suoi personaggi⁵⁵. Bufalino elenca inoltre i giallisti con il cui universo narrativo egli gareggia tramite allusioni/citazioni intertestuali per definire la sua propria poetica. Ecco allora l'elenco dei giallisti convocati in *Qui pro quo*: «Fruttero e Lucentini / Altri giallisti moderni / Presunto innocente / Highsmith / Perry Mason / Ell. Queen / Christie – Morte al sole»⁵⁶. Resta a parte, come modello fondatore, Gaston Leroux del cui capolavoro lo scrittore comisano scrive: «*Il mistero della camera gialla* è stato forse il primo poliziesco che abbia letto»⁵⁷ e quello che forse lo ha influenzato di più. Infine, *Qui pro quo* è corredato da una serie di illustrazioni integrate nella diegesi. Supporto plastico della visività connaturata alla scrittura del romanzo⁵⁸, le illustrazioni vengono presentate in una lista posta in appendice che gioca con le diverse forme elencative del romanzo stesso. Si instaura un gioco a rimpiazzino poiché il lettore è sollecitato a capire il nesso fra il testo e l'illustrazione, a indovinare il titolo di questa e a scoprirne l'identità ricorrendo alla lista in appendice. Aldilà del criterio ormai noto dell'intertestualità, il titolo dell'illustrazione risemantizza anche il passo nel quale Bufalino inserisce l'allusione al testo iconografico, sollecita la questione sull'*input* iniziale (l'illustrazione suscita l'ispirazione o è successiva alla diegesi?) e fa di *Qui pro quo* un esempio dialettico di iconotesto, spazio narrativo dipinto⁵⁹ in cui le varie arti convocate creano tensioni e allargano i confini della rappresentazione⁶⁰. Testo e paratesto dialogano così in modo strutturale. Del resto Bufalino scrive al riguardo, adottando, una volta di più, la tecnica della lista:

⁵³ Note ai testi: *Qui pro quo*, cit., p. 1406.

⁵⁴ Ivi, p. 1408.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Ivi, p. 1407.

⁵⁷ Ivi, p. 1402.

⁵⁸ Per uno studio sulle illustrazioni di *Qui pro quo*, cfr. M. Paino, *Bufalino e la detection 'per imago'*, in «Arabeschi», 6, luglio-dicembre 2015, pp. 74-87, ora su <http://www.arabeschi.it/-bufalino-e-la-detection-per-imago/> (ultima consultazione: 4 ottobre 2024).

⁵⁹ Cfr. G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.

⁶⁰ Alain Montandon così definisce l'iconotesto: «La spécificité de l'iconotexte comme tel est de préserver la distance entre le plastique et le verbal pour, dans une confrontation coruscante, faire jaillir des tensions, une dynamique qui opposent et juxtaposent deux systèmes de signes sans les confondre», cfr. A. Montandon (a cura di), *Iconotextes*, Paris, Ophrys, 1990, p. 6. Si legga anche *Scritture del conflitto. Parole e/vs immagini nella tradizione dell'iconotesto*, intervista di Andrea Cortellessa rilasciata a Luca Bernasconi, «Le parole e le cose», 15 ottobre 2018 ora in <https://www.leparoleelecose.it/?p=34478> (ultima consultazione: 4 ottobre 2024). Per Andrea Cortellessa «nella logica iconotestuale a essere conflittuale è proprio la *ratio* compositiva dei materiali convocati», in quanto «nell'iconotesto parola e immagine si confrontano sul campo di battaglia, sul campo da gioco della pagina, ciascuna

Al cosiddetto paratesto attribuisco valore totale di testo. Sicché titolo, dediche, epigrafi, note, risvolti, pre e post-fazioni, in quanto carne dell'opera stessa, ne spiegano o integrano o modificano il senso. Al titolo arrivo dopo laboriosissime selezioni.⁶¹

Stando a quanto trovato da Francesca Caputo nel materiale preparatorio di *Qui pro quo*, sembra che questo romanzo porti a un livello parossistico la nevrosi del libro, inteso come totalità, e del labirinto nel quale Bufalino invita a perdersi sia lo studioso sia il semplice lettore. Così scrive Francesca Caputo:

L'ultimo fascicolo di fogli raccoglie le diverse stesure dei risvolti, elenchi di illustrazioni o fotocopie di immagini proposte per il corredo iconografico, una piantina dei luoghi del romanzo, un glossario, testimonianza dell'attenzione più volte dichiarata da Bufalino per il libro nel suo complesso.⁶²

Per *Tommaso e il fotografo cieco* la ricchezza variantistica della lista è meno accentuata, e Francesca Caputo afferma che le modifiche operate sarebbero più di tipo stilistico. A parte i cambiamenti dei nomi dei protagonisti, nei materiali preparatori si trovano solo «schegge di scalletta» ed «elenchi di progetti»⁶³.

Questa modalità scrittoria fondata sulla lista ha un ulteriore riscontro tanto nei sommari dei romanzi – in cui si riflette, aldilà della natura arbitraria e discontinua della lista, la ricerca di una forma ordinata, chiusa, anzi circolare – quanto in altri paratesti, per esempio i risvolti di copertina dei romanzi, scritti per la maggior parte da Bufalino stesso⁶⁴.

A parte *Diceria dell'untore*, il cui sommario presenta un'organizzazione classica in diciassette capitoli numerati ma privi di una qualunque connotazione semantica, è con *Argo il cieco* che anche i sommari partecipano all'estetica della lista. In apparenza elencatoria, la lista dei capitoli del secondo romanzo in realtà racchiude il racconto in una tenaglia fra la *Locandina delle intenzioni* che gioca sull'aleatorietà e sull'apertura della scrittura («Partire da questa ipotesi. Poi si vedrà che succede»⁶⁵) e il capitolo finale «XVII ter. Preghiera, dietro le quinte» che non conclude come non conclude la vita, o almeno questo è l'oggetto dell'invocazione del protagonista: «Vita, più il tuo fuoco langue più l'amo. Gocciola di miele, non cadere. Minuto d'oro, non te ne andare»⁶⁶. Tra l'inconcludenza della vita e la circolarità della forma (la *Locandina* fa eco metadiscorsivamente al capitolo XVII ter) risiede la sfida lanciata da Bufalino. I titoli degli altri capitoli

conservando però la propria specifica natura». A tal riguardo riporta una dichiarazione stimolante di Didi-Huberman secondo cui «le immagini prendono posizione» svelando il conflitto scrittoria ed estetico tra le due forme d'arte, G. Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I* (2009), a cura di F. Agnellini, Milano-Udine, Mimesis, 2018.

⁶¹ G. Bufalino, *In corpore vili*, in *Opere/2 1989-1996*, cit., p. 1363.

⁶² *Note ai testi: Qui pro quo*, cit., p. 1409.

⁶³ *Note ai testi: Tommaso e il fotografo cieco ovvero Il Patatràc*, cit., p. 1431.

⁶⁴ Il risvolto di copertina di *Diceria dell'untore* venne scritto invece da Leonardo Sciascia. Cfr. *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero La felicità di far libri*, a cura di S. Silvano Nigro, Palermo, Sellerio, 2003, p. 80.

⁶⁵ G. Bufalino, *Argo il cieco*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 237.

⁶⁶ *Ivi*, p. 400.

portano tutte le caratteristiche di una lista complessa, dove gli *items* si aprono a un dettato programmatico, a una scansione tematica, narrativa e dal carattere pedagogico, che raramente segnala una progressione temporale, quindi diegetica («Conclusione del ballo [...] Ultimi giorni nella città. Pranzo d'addio [...] pioggia finale»). L'eventuale interscambiabilità dei titoli dei capitoli cozza con la numerazione progressiva di essi, anzi proprio su questi si appoggia. La linearità temporale dei capitoli viene inglobata dai capitoli autoriali di inizio e fine del romanzo.

Il sommario delle *Menzogne della notte* porta alle estreme conseguenze questo schema compositivo. Anche qui il carattere progressivo dei capitoli (I-XIV) si articola con la semantica razionale del testo: organizzato come un copione teatrale, esso si apre con il fondale del «dove» da cui emergono le cinque figure (*Il chi e il quale*) il cui gioco scenico inizia dopo che hanno fissato le regole del gioco (*Decisioni sull'uso della notte*). La storia messa in scena si conclude su un «colpo di dadi» che tiene in scacco anche il «*diabolus ex machina*», per terminare fuori dal perimetro della rappresentazione teatrale. L'articolazione ideata consente a Bufalino di rimettere in auge la «cornice» boccacciana⁶⁷, stravolta certo nella sua azione salvifica, ma funzionante come alternativa alla linearità della lista dei titoli. In realtà questi costruiscono uno schema solido che chiude anche qui a tenaglia la struttura: i quattro capitoli iniziali (I-IV) della cornice fanno da *pendant* ai tre capitoli finali (XII-XIV); essi abbracciano il corpo centrale del romanzo che, in maniera strutturata, alterna capitoli di racconto dei protagonisti e capitoli di cornice⁶⁸.

In *Qui pro quo* questo schema collaudato nei romanzi precedenti raggiunge un'essenzialità tematica e stilistica che riporta la lista alla sua natura di elenco di *items* agrammaticale e discontinuo. Organizzato su undici capitoli, il sommario articola la linearità dei numeri romani (I-XI) alla intercambiabilità dei titoli che nulla dicono della loro progressione diegetica. Quale consequenzialità temporale ci sarebbe tra «Ballo dell'orso» e «Il gioco delle tre carte»? La loro linearità narrativa scaturisce dall'atto di lettura il quale semantizza *après coup* tali titoli e li riconosce come tappe progressive nello svolgimento narrativo. Bufalino riproduce qui lo schema dei romanzi precedenti: in esso si esprime l'ossessione dell'articolazione fra, da un lato, la tensione verso l'apertura e l'inconcludenza e, dall'altro, la chiusura del cerchio. Questo è rappresentato dalla circolarità del primo e dell'ultimo capitolo caratterizzati dallo stesso titolo: «Paesaggio di mare con figure». L'immagine sottostante del serpente che si morde la coda dice l'ossessione di Bufalino per l'eterno ritorno delle cose che assume una dimensione teatrale e una tonalità ironica. Lo prova la lista dei protagonisti, posta in apertura del romanzo come in un testo drammaturgico, che si conclude con il «busto» di Eschilo annoverato tra i personaggi. Questi livelli strutturati secondo una logica oppositiva dicono anche «l'irrilevanza dei caratteri psicologici»⁶⁹ delle figure umane a favore della struttura combinatoria e dell'inconcludenza testuale e filosofica.

⁶⁷ A. Boulé-Basuyau, C. Perrus, *Le récit encadré de Boccace à Gesualdo Bufalino*, in *Modèles médiévaux dans la littérature italienne contemporaine*, «Arzanà», 10, 2004, pp. 219-243, ora su <https://doi.org/10.3406/arzan.2004.940> (ultima consultazione: 4 ottobre 2024).

⁶⁸ Per uno studio di questo romanzo, cfr. A. Cinquegrani, *Bufalino postmoderno: lettura delle «Menzogne della notte»*, in M.P. De Paulis, M. Paino (a cura di), *Rileggere Bufalino*, cit., pp. 65-79.

⁶⁹ Cfr. G. Traina, *Il "giallo" in trappola*, in G. Bufalino, *Qui pro quo*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 145-175: 163.

Questa idea viene affermata nell'*Appendice con fantasia di varianti*, sorta di ironica dichiarazione poetica dell'opera letteraria intesa come pagliacciata e *divertissement*. Nell'*Appendice*, sotto forma di lista di stralci narrativi ripescati dal cestino, lo scrittore dà la chiave di lettura del suo romanzo giallo «in trappola», luogo in cui riprende forma pirandellianamente l'*In-concludenza* ontologica sia dell'Opera («All'insegna l'*In-concludenza*, musa superstite della Finzione»⁷⁰) sia della vita. Tale inconcludenza trova una corrispondenza iconotestuale nel disegno di Steinberg posto alla fine di questa *Appendice*: in esso la successione di una mano che disegna un soggetto che a sua volta disegna se stesso è una *mise en abyme* dell'atto scrittoriale infinito cui la *contrainte* editoriale impone comunque una fine, scavalcando la reticenza dello scrittore a separarsi dai suoi testi.

Il sommario di *Tommaso e il fotografo cieco* ripete lo schema collaudato in *Qui pro quo*: una lista di titoli che vanno dal semplice sostantivo (*La passeggiata*; *Il funerale*) al sintagma semantico (*Fatto successo*; *Primizie di svelamento*; *Strani casi in un condominio*), alla lista dentro la lista (*Manovre*, *tafferugli*, *trattative*). Questi titoli-lista sono permutabili nell'ordinamento elencatorio in quanto non contengono nessun segnale di progressione o consequenzialità narrativa. Una volta di più, si è di fronte a uno spazio percorribile a piacimento e solo l'atto di lettura consente la semantizzazione di tale lista. La circolarità della lista e del romanzo, evidente in *Qui pro quo*, viene qui dissimulata e svelata solo alla fine del racconto. Come ha scritto Bufalino stesso, testo e paratesto sono «carne dell'opera stessa, ne spiegano o integrano o modificano il senso» (v. *supra*). In *Tommaso e il fotografo cieco* questa dialettica viene portata alle estreme conseguenze, in quanto il sommario contiene dissimulato il senso della lista che lo costituisce e partecipa alla poetica del romanzo stesso. Il secondo capitolo (*La passeggiata*) introduce il personaggio di Tiresia, il fotografo cieco («Bussano. So già chi è prima che entri. Ha picchiato con la punta ferrata della mazza, è Tiresia, il fotografo cieco. Tiresia, faccio per dire: è il battesimo che ho imposto io per nobilitarlo»⁷¹). Il capitolo finale XVI (*Epiprologo*) ripropone in modo speculare ma con una *mise en abyme* meta-letteraria la stessa situazione, questa volta in funzione di cornice di primo grado rispetto al racconto di secondo grado («Bussano. So già chi è prima che entri. Ha picchiato con la punta ferrata della mazza, è il condomino del piano di sopra, Martino Alàbiso, il fotografo cieco»⁷²) che ha ispirato la storia già letta. L'*Epiprologo* ripete in modo speculare anche la scena di secondo grado narrata nel capitolo VII (*La partouze*, p. 77) che metteva in scena la morte di Tiresia all'uscita del cinema dove insieme al personaggio narrante ha visto il film *Lancelot*. In un contesto metanarrativo, la scena si ripete nell'ultimo capitolo del romanzo:

È con stupore infinito, quindi, che lo vedo ad un tratto strapparsi dal mio braccio e attraversare a grandi passi la strada, tre metri prima che comincino le strisce pedonali. Non faccio in tempo a sgridarlo, a corrergli dietro, quando sento, col fracasso d'una tromba d'Apocalisse, crescerci dietro il rombo d'una Kawasaki.

⁷⁰ Ivi, p. 139.

⁷¹ G. Bufalino, *Tommaso e il fotografo cieco*, Milano, Bompiani, 1996, p. 11.

⁷² Ivi, p. 172.

«Martino, Tir! Attento!» grido dentro di me, mentre scorgo a due passi da me la testa del cieco saltare press'a poco a pezzi, e il tronco, con le braccia come ali di spaventacchio, volare in aria confusamente prima d'abbattersi contro il muro, stampando una sagoma rossa sul cartellone di *Lancelot*.⁷³

Questa scena conferma la poetica bufaliniana dell'indecisione tra realtà e letteratura, dell'incongruenza scelta come «motore felice d'ogni finzione»⁷⁴, dell'azzardo che regge non finalisticamente la vita e quindi la sua incompiutezza ontologica che la poetica della lista porta in sé.

Così per il paratesto inteso in senso più largo, possiamo ricorrere alle definizioni che ne dà Gérard Genette. Per questi, il paratesto, per essenza esterno al testo, è nondimeno integrato nella narrazione di cui fornisce dati e orientamenti. In esso traspaiono la soggettività e le intenzioni dell'autore che così fa corpo con la diegesi. *Texte et hors-texte* si rifrangono in una continua osmosi testuale. La funzione «di transizione, ma anche di *transazione*» ricoperta dal paratesto fa di esso il «luogo privilegiato di una pragmatica e di una strategia, di un'azione sul pubblico al servizio di [...] una lettura più pertinente»⁷⁵. A tal proposito, *Qui pro quo* e *Tommaso e il fotografo cieco* sono corredati, nell'edizione Bompiani, da un risvolto di copertina con ogni evidenza scritto da Bufalino, di cui porta il sigillo tonale e stilistico. In questi risvolti, la logica della lista si articola alla dimensione narrativa, ma soprattutto esegetica dei piani costitutivi dei due romanzi. Bufalino vi esercita quel rapporto «di tipo leonino» affermato nelle *Istruzioni per l'uso di Diceria dell'untore*⁷⁶. Gli *items* scelti per *Qui pro quo* – Genere, Argomento, Intenzioni – indicano i tre piani del romanzo grazie ai quali l'autore intende far capire la destrutturazione del genere giallo e la tonalità ironica con cui la serietà dell'intento metafisico si rovescia in gioco dissacrante. Gli *items* del *Bugiardino* di *Qui pro quo* sono parole-valigie (*mots-valise*) che si dispiegano in sensi complessi. Il risvolto si arricchisce in *Tommaso e il fotografo cieco* i cui *items* più numerosi – Composizione, Genere, Argomento, Struttura, Personaggi, Luogo, Tempo, Lingua – dicono non solo la funzione letteraria del risvolto, ma anche la complessità strutturale del testo bufaliniano in cui, ormai, «quando tutto sembra finire, tutto sembra ricominciare» e soprattutto dove «il paratesto entra nel testo e lo confuta», con il conseguente scardinamento del patto di lettura. L'ultimo romanzo dialoga allora con i precedenti, ne raccoglie l'eredità, portandone alle estreme conseguenze la portata metaletteraria e metadiscorsiva. La lista, da strumento di enunciato oggettivo e arbitrario che era, diventa, all'altezza di *Tommaso e il fotografo cieco*, la modalità sintetica che contiene ed esprime un mondo cartaceo e labirintico. A questo proposito, e contrariamente a *Qui pro quo*, la lista del risvolto dell'ultimo romanzo trova, nell'edizione Bompiani,

⁷³ Ivi, p. 178.

⁷⁴ Ivi, p. 175.

⁷⁵ G. Genette, *Semils*, Paris, Seuil, 1987, p. 8. Cfr. anche quanto scrivono Cristina Demaria e Riccardo Fedriga nell'introduzione al volume da loro curato *Il paratesto*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001, p. 21: «Qualunque sia l'effetto del paratesto, esso in ogni caso costituisce lo spazio di una pragmatica e di un'azione sul pubblico. Il paratesto rende esplicite un'intenzione e un'interpretazione, crea attese e aspettative, dispensa consigli e suggerimenti. Protegge e racchiude, classifica e spinge a conservare».

⁷⁶ *Istruzioni per l'uso* (di *Diceria dell'untore*), cit., p. 1287.

un'espressione compendiata nella frase seguente, anch'essa autoriale, posta come chiave di lettura del risvolto stesso e di tutto il romanzo: «Io volevo soltanto architettare un labirinto cartaceo... con una contemplazione della morte, ma strabica, per ridere, sai, per star meglio». Una pratica di lungo corso si è ormai imposta come una vera poetica della letteratura intesa come percorso, attraversamento epistemologico indiretto dei meandri del pensiero e dell'immaginazione. Fino alla fine, Bufalino rimane fedele a una predisposizione divenuta *habitus* estetico e po-etico: «io mi abbandono a tutti i vizi della spirale e del labirinto»⁷⁷, che significa anche la sfiducia nella funzione teleologica del romanzo, forse l'idea dell'impossibilità stessa di scrivere romanzi in piena temperie postmoderna.

3. La letteratura come «sfida al labirinto»

La nozione di letteratura come gioco⁷⁸, ghiribizzo, che presiede soprattutto all'ideazione di *Qui pro quo* non è mai disgiunta da una nota di «smarrimento» (*Bugiardino*) legato a sua volta, malgrado la funzione terapeutica della scrittura⁷⁹, a un mancato controllo sul mondo. Sentita come risposta all'«istintiva persuasione dell'inverosimiglianza della vita», la letteratura è lo schermo che consente a Bufalino di «distrar[s]i dal pensiero della fine»⁸⁰. Così, se è ormai riconosciuta dalla critica la dimensione metafisica e conoscitiva della sua scrittura⁸¹, si dovrebbe studiare la coesistenza ossimorica dell'artificio, del paradosso, della gratuità postmoderna e di un fondo filosofico ascrivibile alla vertigine dello smarrimento cosmico. Già nel 1996, in occasione della pubblicazione di *Tommasso e il fotografo cieco*, Marco Belpoliti affermava che il manierismo di Bufalino serviva a dissimulare la sua lotta con la scrittura, le sue prese di distanza da essa. E continuava: «[...] non c'è mai pacificazione, ma solo conflitto, antitesi, lotta [che] conferma quella vocazione allo scacco che è lo stigma sicuro di tanta narrativa contemporanea che non rifugge le angosce dello stile ma le cerca di continuo»⁸². Una letteratura che si presenta dunque come sfida alla lingua, all'intreccio tradizionale del racconto e alla rappresentabilità del mondo. A proposito delle *Menzogne della notte*, così Bufalino risponde a Massimo Onofri

⁷⁷ *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 1329. Bufalino delega al suo alter ego Esther Scamporrino, protagonista-scrittrice di *Qui pro quo*, l'affermazione di questa poetica della scrittura come meandro senza scopo né fine: «Vado matta per i discorsi che non imitano la freccia ma la spirale e il gomito: viaggi che non approdano se non al cuore inutile d'un labirinto», G. Bufalino, *Qui pro quo*, cit., p. 27.

⁷⁸ Nel 1983, in *Le ragioni dello scrivere*, Bufalino afferma: «Si scrive per giocare, perché no? La parola è anche un giocattolo, il più serio, il più fatuo, il più caritatevole dei giocattoli adulti», G. Bufalino, *Cere perse*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 824.

⁷⁹ «Qui un altro nodo emerge: medicina e scrittura [...] scrittura come analgesico, come palliativo e *placebo*, quando si tenga conto del margine di frode pietosa che sempre inerisce a una consolazione del genere», ivi, p. 823.

⁸⁰ *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit., p. 1334.

⁸¹ Cfr. A. Cinquegrani, *La partita a scacchi con Dio: per una metafisica dell'opera di Gesualdo Bufalino*, Padova, Il Poligrafo, 2002.

⁸² Citazione tratta dalla recensione di Marco Belpoliti del 30 maggio 1996 su «Il Manifesto», riportata nelle *Note ai testi: Tommaso e il fotografo cieco*, cit., p. 1423.

alludendo al testo di Benjamin sull'arte al tempo della riproducibilità tecnica. L'uso della lista, come luogo conflittuale, serve a dar voce alla bivalenza strutturale del suo pensiero:

Questo mio ritorno all'intreccio non va inteso in senso ottocentesco. A noi moderni è vietato, purtroppo, di ritrovare quella sovrana capacità affabulatoria, quella naturale fiducia nella riproducibilità del reale. A noi è toccata la sorte diversa di doverci muovere fra l'abbandono e l'ironia, la vista e la visione, l'ordine e l'avventura.⁸³

La poetica della lista partecipa a questa visione d'ascendenza calviniana della letteratura come sfida all'infinito da addomesticare per progressivo avvicinamento⁸⁴. In questa bipolarità e ambiguità risiede forse l'essenza della lista che, come dice Philippe Hamon, da una parte, vuole «stabilizzare il mondo per farne l'enciclopedia totalizzante» e, dall'altra, contiene un senso di «derelizione e di morte». Morte che la lista tenta di scongiurare con il suo funzionamento precipuo: «entusiasarsi, andare alla deriva, zigzagare»⁸⁵, creando così la vertigine di cui parla Umberto Eco. Sono allora note le dichiarazioni di Bufalino sull'incompiutezza ontologica della sua opera:

[...] ritengo che un'opera non debba mai finire, che un'opera debba continuare all'infinito [...] e chiudersi soltanto con la morte dell'unico lettore privilegiato, cioè l'autore. Penso che un libro pubblicato sia una bara, che non prevede più varianti, non prevede più accrescimenti. Se viene pubblicato è un cadavere e se la lapide tipografica che ci si mette sopra esclude ogni proliferazione, pubblicare per me sarebbe stato come tradire questa possibilità di perfezione che inseguivo, che non avrei mai raggiunto, ma che mi potevo illudere di ottenere fino a quando non avessi pubblicato.⁸⁶

Ma la poetica della lista partecipa anche alla visione della letteratura come provocazione che si realizza in Bufalino nelle forme dell'incantesimo verbale («Io non capirò mai come un intreccio di parole riesca a commuovermi o darmi gioia»⁸⁷). La lista esprime questo incantesimo tramite l'enumerazione e l'accumulazione, ma riveste anche una funzione riparatrice quando raggiunge la pienezza della circolarità. La proliferazione enunciativa riguarda tanto la riflessione metaletteraria quanto la pratica narrativa nei cinque romanzi e in altre opere quali il *Dizionario dei personaggi di romanzo. Da Don Chisciotte all'Innominabile* (1982), *L'uomo invaso* (1986) e *Il malpensante* (1987). Queste opere sono, la prima, un «breviario» considerevole di personaggi della letteratura mondiale⁸⁸, «musée de l'homme» emblematico di una «mitopea gigantesca» di modelli

⁸³ Gesualdo Bufalino: *autoritratto con personaggio*, cit., pp. 1335-1336.

⁸⁴ Il titolo di questa terza parte del mio studio rimanda proprio al saggio di Calvino *La sfida al labirinto* del 1962 (cfr. I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 99-117).

⁸⁵ P. Hamon, *Préface* a G. Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire*, cit., p. X.

⁸⁶ L. Ritter-Santini, M. Hardt S.A. Sanna (a cura di), *A colloquio con Gesualdo Bufalino*, (1984), intervista pubblicata in C. Lüderssen, S. A. Sanna (a cura di), «*A colloquio con...*». *Interviste con autori italiani contemporanei*, Firenze, Franco Cesati, 2004, pp. 39-48: 41-42.

⁸⁷ Gesualdo Bufalino: *autoritratto con personaggio*, cit., p. 1334.

⁸⁸ Il libro è tutta una *mise en abyme* della lista: di personaggi, innanzitutto, altrettanti alter ego dell'autore Bufalino, del «Registro delle nascite e delle paternità» e dell'«Inventario dei tipi romanzeschi» aperto all'infinito («Il picaro, il

umani⁸⁹; la seconda, un dizionario di citazioni tratte dalle opere da salvare (si veda il racconto *L'ingegnere di Babele*⁹⁰); la terza, riflessioni estemporanee che, se sganciate da qualunque ordinamento semantico, quindi interscambiabili, sottostanno tuttavia all'organizzazione del testo in dodici mesi, la quale aggancia la lista alla temporalità intima dello scrittore.

Poiché tutta l'opera di Bufalino insinua l'idea del caos in un mondo già privo di ordine di cui dice l'inconcludenza («Del resto, la storia, la vita, l'universo tutto sono in-concludenti»⁹¹), essa si può leggere dal *focus* dell'estetica e della po-etica della lista nella duplice configurazione proposta da Gaspard Turin di *hybris* (dismisura, eccesso, sovrabbondanza, desiderio di completezza) e di *mélancolie* connessa all'inesauribilità della lista e per questo all'idea di mancanza, di perdita e, più globalmente, alla fallimentare nominazione totalizzante del mondo⁹². La letteratura tenta di superare questa *impasse*, presentandosi come «un ingranaggio che sia vece di vita»⁹³. Proprio nell'ultimo capitolo metanarrativo (XVII bis) di *Argo il cieco* Bufalino ricorre al labirinto della lista quando per via metaforica afferma la sua idea di letteratura:

Per l'intreccio una rubrica a parte. [...] Mille graziose mine sepolte avrebbero assicurato la festa: trappole per topi, paretai per allodole, ami per pesci pagliacci. Che devo dirti? Una rara salsapariglia, ottenuta mischiando *vaudeville* con *grand-opéra*, canto *scat* con *belcanto*. [...] Una scrittura con falsetti, maniere, rugiade, citazioni occulte, goliarderie; ma non senza note sfogate, abbandoni, magari lacrime. Qualcosa che somigliasse alla mia stessa condizione di ora, di me sicofante e baro, di me bibliotecario del nulla, guardiano a spasso d'una incenerita Alessandria.⁹⁴

Il capitolo XVII bis incarna l'esaltazione delle parole, base e fine dell'opera bufaliniana⁹⁵. Parole disposte sul campo di battaglia della pagina bianca alla quale, pur consapevoli della loro pochezza ma con una *hybris* fondamentalmente conflittuale, nella loro vertiginosa lista contengono il vuoto che riempiono con i rimasugli di sé stesse:

Parole, e dovrei dire parolipomeni del mio disastro, spurghi e fecce della memoria, ambascerie che portano pena [...] Parole. E me n'ero costruito un glossario, quasi i ruoli d'un esercito: depravate,

giramondo curioso, il bighellone triste, il buonannulla, lo zotico furbo [...], il personaggio in cerca d'autore... Ma ne ce sono altri...», G. Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo. Da Don Chisciotte all'Innominabile* (1982), Milano, Bompiani, 2000, p. 31.

⁸⁹ Ivi, pp. 14-15.

⁹⁰ «Libro dei Libri, solitario alambiccico che converte in oro massiccio le infinite cascate d'inchiostro scorse nel mondo da quando qualcuno scrisse sulla sabbia con un dito la prima parola di spavento o d'amore», G. Bufalino, *L'ingegnere di Babele (L'uomo invaso)*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 469.

⁹¹ *Gesualdo Bufalino: autoritratto con personaggio*, cit. La nozione di caos va collegata a quella di menzogna quale ingrediente e finalità della letteratura. Alla domanda «Che cosa è per lei la letteratura?», Bufalino risponde: «[...] letteratura come menzogna gigante, prova decisiva della falsificabilità del mondo, unico criterio per giudicarne la validità», cfr. *Conversazione con Gesualdo Bufalino. Essere o riessere*, cit., p. 16.

⁹² Si veda il cap. V di G. Turin, *Poétique et usages de la liste littéraire*, cit., pp. 119-147. Turin parla di «éternelle incomplétude de la liste» (ivi, p. 138).

⁹³ G. Bufalino, *Argo il cieco*, in *Opere 1981-1988*, cit., p. 394.

⁹⁴ Ivi, pp. 394-395.

⁹⁵ «Sul minuscolo tetto d'una parola riposano a milioni i significati come gl'infusori in una gocciola d'acqua». Tale è la definizione poetica che Bufalino dà della parola in *Il malpensante*, cit., p. 1047.

timide, tracotanti, dolorose; tutte ugualmente disciplinate fino alla nausea. In un luogo [...] ho combattuto alla loro testa in una variante della battaglia di Zama.⁹⁶

Dopo questa lunga metafora con la quale Bufalino dichiara la sua poetica, *Argo il cieco* termina con un elenco di parole autoreferenziali, semplice input creativo, sganciate dal tessuto narrativo entro il quale dovrebbero acquistare senso («Manipolando i fatti a servizio d'esse, da esse facendo sprigionare i fatti. Tanto poco importano i fatti»⁹⁷). Madeleine Jeay ha inteso questa presenza della lista immotivata nel tessuto narrativo come un «effetto di rottura, di presenza nell'enunciato ospite di un blocco testuale identificabile per la sua eterogeneità»⁹⁸. Così il discorso metaletterario inserito nel racconto culmina nella successione di parole accostate le une alle altre, un glossario senza nesso semantico se non quello dell'appartenenza delle parole al serbatoio del dicibile. Bufalino cede alla tentazione della lista che, a mo' di congedo ludico in cui prevale il puro valore fonetico, funziona come una dichiarazione di poetica dentro il romanzo stesso:

Così, per la conclusione, non avevo già pronto un dossier di verbi, averbi, deverbali, proverbi? Te ne offro, lettore, un estratto, tanto per ridere, chissà che possa servirti: cartastraccia, disturbo, ex aequo, fiducia, lunario, peluria, persiana, piccione, placca, puntura, raggiro, rappezzare, ratifica, raviare, rimembranza, riotto, salasso, scaccia-pensieri, scalfittura, scandaglio, scorpione, sezione aurea, sibilo, sgargiante, sleale, snebbiato, sottana, sperperare, spiccio, spurio, staffato, stanghetta, stenografa, strige, sudare, svernare, tappezzeria, tarlatana, tetano, thermos, tosone, tradotta, Tucca, Vario, Via crucis, virgolette...⁹⁹

Bufalino ribadisce così la natura verbale del suo universo narrativo. Questa affermazione, in apparenza tautologica e lapalissiana, dice fundamentalmente la reticenza dello scrittore nei confronti di una letteratura come specchio del mondo mediante un realismo referenziale. Sulla scorta sia di Calvino che di Borges, Bufalino affranca la scrittura da qualunque costrizione rappresentativa e moraleggiante. L'invenzione prevale nella misura in cui, come scrive lui stesso, la scrittura letteraria è visione che tende, grazie alla vertigine delle parole, al visibilo e all'incantesimo, al sogno e alla menzogna.

⁹⁶ G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., p. 395.

⁹⁷ *Ibidem*. In *Conversazione con Gesualdo Bufalino. Essere o riessere* (cit. p. 39), Bufalino afferma che «a volte c'è un senso che vuole farsi autonomo, altre volte un suono che vuole farsi senso». Questa seconda opzione sembra il sigillo poetico della sua opera.

⁹⁸ M. Jeay, *Le commerce des mots*, cit., p. 9.

⁹⁹ G. Bufalino, *Argo il cieco*, cit., pp. 395-396.

Il corpo e la voce. Le poesie di Pasolini ‘dette’ dall’autore

Silvia Martín Gutiérrez
(Universidad Autónoma de Madrid)

Publicato: 21 ottobre 2024

Abstract – In May 1962 Pier Paolo Pasolini began recording some of his poems for the RCA Italiana record label. His participation, edited by Sergio Bardotti, begins the «Edizioni letterarie» series in which there will be collaborations with Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale or Salvatore Quasimodo. This project marks the turning point of the RCA in the studios of via Tiburtina and as regards contemporary Italian literature, it calls into question the possible benefits of recording the voice of poets on the written text. For Pasolini, it represents the opportunity to deal with his voice for the first time as an author-reader. But not only that, in the act of reading the tercets of the text chosen for the recording, the unpublished *La Guinea*, he reworks the poem by bringing this new multimedia medium closer to the modus operandi of Pasolini’s laboratory. From the following recording with RCA; the readings in the films for Rai and Rsi up to the debate held in Lecce in October 1975. In this essay we will retrace all the moments in which the poet reads his poems aloud.

Keywords – Italian RCA; Pier Paolo Pasolini; poems read by the author; sound recording.

Abstract – Nel maggio del 1962 Pier Paolo Pasolini comincia le registrazioni sonore di alcune delle sue poesie per la etichetta discografica RCA Italiana. La sua partecipazione, curata da Sergio Bardotti, dà inizio alla collana «Edizioni letterarie» in cui ci saranno collaborazioni con Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale o Salvatore Quasimodo. Questo progetto segna il momento di svolta della RCA negli studi di via Tiburtina e per quanto riguarda la letteratura contemporanea italiana, mette in discussione i possibili benefici della registrazione della voce dei poeti sul testo scritto. Per Pasolini, presuppone l’opportunità di confrontarsi per la prima volta con la sua voce in quanto autore-lettore. Ma non solo, nell’atto di leggere le terzine del testo scelto per la registrazione, l’inedito *La Guinea*, rielabora la poesia avvicinando questo nuovo mezzo multimediale al modus operandi del laboratorio pasoliniano. Dalla seguente registrazione con la RCA, le letture nei filmati per la Rai e la Rsi fino al dibattito tenutosi a Lecce nell’ottobre 1975 in questo saggio ripercorreremo tutti i momenti in cui il poeta legge a voce alta le sue poesie.

Parole chiave – Pier Paolo Pasolini; poesie dette dall’autore; RCA Italiana; registrazione sonora.

Martín Gutiérrez, Silvia, *Il corpo e la voce. Le poesie di Pasolini ‘dette’ dall’autore*, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 168-183.
silviamgutierrez@gmail.com
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20454>
finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Silvia Martín Gutiérrez
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

La filologia dovrà tener conto, forse, in futuro, del *textus ne varietur* stabilito “a voce”, su nastro, dall'autore stesso (è il caso di Ungaretti, e di molti altri). Per la prima volta, la “viva voce” di un poeta può esser chiamata a testimoniare dell'intenzione originaria, nel processo ecdotico.¹

Siamo alla fine del 1961 e la Rca Italiana² sta ampliando la sua sede di via Tiburtina, nella periferia industriale di Roma. Al contempo, il produttore fiorentino Ennio Melis³, direttore artistico della Rca, sta assumendo uno staff di musicisti arrangiatori molto giovani. Alcuni di essi si sono appena diplomati al Conservatorio Santa Cecilia di Roma, come Ennio Morricone; altri invece hanno già esperienze in altre case discografiche, come Luis Bacalov. Melis ingaggia anche parolieri come Franco Migliacci e Sergio Bardotti. Bardotti ha iniziato una collaborazione con l'Rca Italiana come produttore e autore di testi, ma presto diventerà direttore artistico dell'azienda. Quindi, il primo lavoro di Bardotti nella rinnovata Rca non è legato alla musica ma alla letteratura. È, insomma, un momento di svolta per la casa discografica italiana: sta per cominciare l'età d'oro della *Città della musica*.

Ufficialmente, nel marzo 1962 vengono inaugurati i nuovi studi di registrazione a via Sant'Angelo 7, centralizzando così in uno stesso complesso tutte le fasi dell'intero processo produttivo⁴. Nella sede polivalente di via Tiburtina ci sono diversi studi, a seconda delle necessità del lavoro. Lo studio A, quello più rilevante, è destinato alle registrazioni delle orchestre. Poi, quello B, di medie dimensioni, si usa per registrare le voci, strumenti, colonne sonore e anche per realizzare i doppiaggi cinematografici. Ci sono anche gli studi C e D, quest'ultimo in particolare sarà quello destinato a ospitare la collana «Edizione Letterarie», un progetto in cui i poeti italiani contemporanei dovranno confrontarsi con le loro opere.

Il 1962 è per Pier Paolo Pasolini l'anno in cui viene pubblicato il romanzo *Il sogno di una cosa*⁵ mentre lavora al film *Mamma Roma*⁶. Accompagnato dagli amici Dacia Maraini e Alberto Moravia, oltre che dal produttore Alfredo Bini, Pasolini si reca in Kenya e Zanzibar per completare la stesura del suo nuovo progetto cinematografico *Il padre selvaggio*. Tuttavia, questo film non

¹ C. Bologna, *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 9.

² Radio Corporation of America è stata un'azienda di elettronica statunitense, fondata nel 1919 dalla General Electric.

³ E. Melis, *Storia della RCA. La grande pentola*, a cura di A.M. Angiolini Melis, E. De Bartolo, Genova, Zona, 2022.

⁴ È molto interessante il servizio fotografico dell'inaugurazione custodito dall'Archivio Luce Cinecittà.

⁵ *Il sogno di una cosa* è il primo romanzo di Pier Paolo Pasolini, scritto nel 1949-50 ma pubblicato solo nel 1962 e originariamente intitolato *I giorni del Lodo De Gasperi*.

⁶ Nel 1962 uscì il primo album da solista di Endrigo, intitolato *Sergio Endrigo*, che decise di incidere una traduzione in italiano di una delle poesie friulane di Pasolini de *La meglio gioventù, Il soldato di Napoleone* (1954).

vedrà mai la luce⁷. In questo periodo, il poeta abita nel quartiere Monteverde, in un appartamento in via Giacinto Carini 45, nello stesso condominio in cui abita la famiglia Bertolucci⁸. È proprio qui che avvengono i primi incontri fra Pasolini e Sergio Bardotti⁹, appuntamenti che hanno come obiettivo principale quello di organizzare le registrazioni di alcune poesie pasoliniane in una collana della Rca¹⁰. Prima dell'inizio delle registrazioni sonore con i poeti, nel 1959, la Rca chiede a Ennio Morricone di provare a convincere Pasolini a scrivere un componimento poetico. Questo lavoro avrebbe fatto parte delle iniziative per il centenario dell'Unità d'Italia, un disco che, secondo Morricone, «apparve ma presto scomparve e non se ne seppe più nulla»¹¹.

Nel 1962 diversi poeti italiani partecipano a questa nuova collezione discografica. Tutti leggono alcune delle loro poesie, sottolineando così il fatto di essere allo stesso tempo autori e lettori. Come riferito nei *gatefold* dei primi cinque dischi¹², questa collana è basata su *La loro voce, la loro opera*. Molto interessanti sono le registrazioni dei poeti Eugenio Montale e Salvatore Quasimodo. In entrambi i dischi, infatti, vengono incluse riflessioni degli autori sul processo multimediale, sul passaggio dalla scrittura alla lettura, sull'oralità della poesia. Ad esempio Montale, che non crede molto ai benefici delle registrazioni, afferma:

Sono sempre dell'avviso, già da me in altre occasioni espresso, che la poesia non abbia nulla da guadagnare da una dizione ad alta voce, tanto peggio se resa con esperto artificio o arte di attore. La vera voce della poesia può essere solo colta da un intimo ascolto, sulla pagina. Ha forse lo stesso metallo indefinito della reminiscenza e della nostalgia, e come tale resta, in ultimo, al di là, impronunciabile [...]. Se l'esperimento è riuscito, e di questo ormai giudicherà chi mi ascolta, avrò contribuito con il mio primo volume a quella biblioteca fonografica che Leopardi, nello Zibaldone, preconizza per un'umanità cogli occhi stanchi di leggere.¹³ (IMG. 1)

Quasimodo pensa, invece, che leggere le poesie non significhi necessariamente una perdita e afferma:

Si dice anche, e molto si è scritto in proposito, che le poesie non sopportino il dominio della voce, che i poeti bisogna leggerli soltanto con gli occhi. Questo può essere anche vero; ma uguale sorte

⁷ A. Bini, *I primi passi del regista Pasolini*, capitolo II: *Il padre selvaggio*, «L'Europeo», 28 novembre 1975, p. 13.

⁸ S. Bardotti, *Una severità piena di misteriosa dolcezza*, in P.P. Pasolini, *Meditazione orale*, Roma, Luca Sossella, 2005, pp. 18-21.

⁹ I dischi del 1962 hanno come curatore anche Paolo Bernobini, quelli del 1963 soltanto Bardotti.

¹⁰ La sua prima collaborazione per il mondo discografico è stata con una delle sue attrici feticcio, Laura Betti. L'attrice registrò nel 1960 con L'orchestra di Piero Umiliani l'album *Laura Betti*, che comprendeva due canzoni di Pasolini, *Valzer della toppa* e *Maeri Teresa Detta Paszija*. I testi del poeta furono musicati da Piero Umiliani.

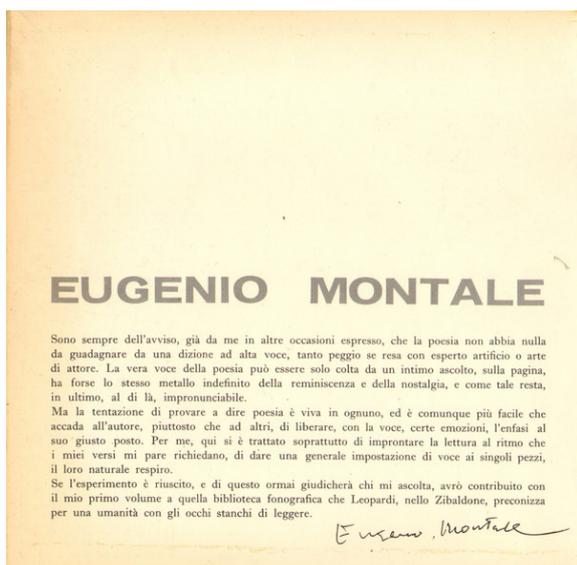
¹¹ E. Morricone, *Riscopri con la mia musica la Meditazione di Pasolini*, intervista di Valerio Cappelli, «Il Corriere della sera», domenica 21 luglio 2013, p. 26.

¹² I primi dischi sono quelli dedicati alle poesie di Pier Paolo Pasolini, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo e Vittorio Sereni. Sebbene la stampa annunciassero la registrazione di altri tra i quali Leonardo Sinigaglia, Sergio Solmi e Alfonso Gatto, questi dischi non videro mai la luce.

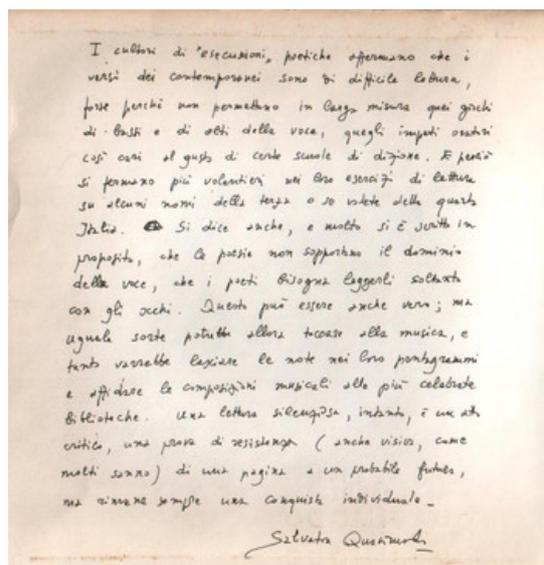
¹³ Brano tratto dal volumetto presente nel Disco Rca del 1962 intitolato *Eugenio Montale da Ossi di Seppia* (IMG. 1).

potrebbe allora toccare alla musica, e tanto varrebbe lasciare le note sui loro pentagrammi e affidare le composizioni musicali alle più celebrate biblioteche.¹⁴ (IMG. 2)

Dobbiamo fermarci un attimo su un'opinione comune a questi due poeti, entrambi d'accordo nel respingere senza esitazioni il lavoro dei *recitatori* di poesie, cioè degli esperti della dizione: «i cultori di esecuzioni poetiche affermano che i versi dei contemporanei sono di difficile lettura, forse perché non permettono in larga misura quei giochi di bassi e di alti della voce, quegli impulsi sonori così cari al gusto di certe scuole di dizione. E perciò si possono più volentieri nei loro esercizi di lettura, su alcuni nomi della terza o su parole della quarta Italia. Si dice anche, e molto si è uniti in proposito, che la poesia non appartiene al dominio della voce, che i poeti bisogna leggerli soltanto con gli occhi. Questo può essere anche vero; ma ugualmente sarebbe allora toccata alla musica, e tanto varrebbe lasciare le note nei loro pentagrammi e affidare le composizioni musicali alle più celebrate biblioteche. Una lettura silenziosa, infatti, è un atto critico, una prova di resistenza (anche visiva, come molti sanno) di una pagina a un probabile futuro, ma rimane sempre una conquista individuale».¹⁵



IMG. 1



IMG. 2

Nel momento in cui la collana viene presentata al pubblico, la Rca sottolinea la qualità delle recitazioni poiché i poeti scelti «si rivelano spesso interpreti del tutto eccezionali, scalzando il pregiudizio assai diffuso che un autore non sia adatto a fornire la “voce” ai propri versi»¹⁶. Tuttavia, non tutti i poeti sono stati valutati buoni dicatori di poesia. Ungaretti è considerato come un buon lettore delle proprie poesie, come uno straordinario esecutore anche in televisione; mentre Montale è invece giudicato un lettore pessimo, meramente passivo.

Un altro dei caratteri fondamentali della collana è quello di servire anche come contenitore di materiale d'archivio, cioè oltre alle voci dei poeti possiamo accedere anche a scritti, documenti, autografi, testimonianze degli autori stessi o di critici illustri con l'obiettivo di costruire una vera e propria *biblioteca sonora*¹⁷.

¹⁴ *Ibidem* (IMG. 2).

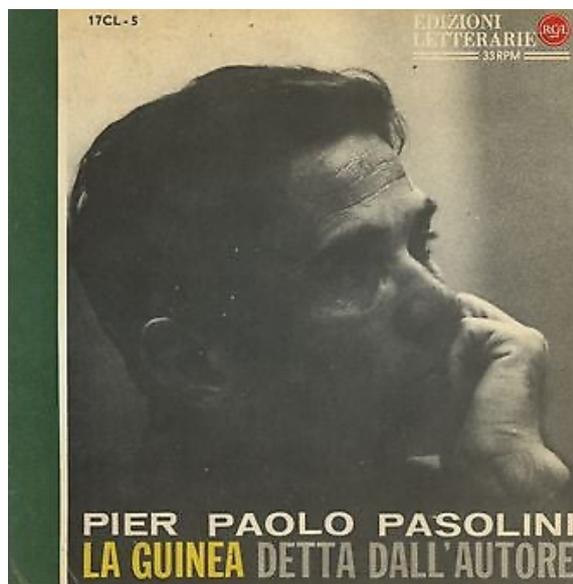
¹⁵ Disco Rca 1962, *Salvatore Quasimodo*. Da «Acque e terre» e «Oboe sommerso».

¹⁶ *Le voci dei poeti*, «Il Corriere della sera», sabato-domenica 10-11 novembre 1962, p. 7.

¹⁷ *Ibidem*. Nei primi dischi della collana esiste uno scopo che va al di là della semplice registrazione sonora, incorporando manoscritti delle poesie poi lette dagli autori. Per Pasolini questo è assai rilevante: questa lettura per i dischi gli serve per fare correzioni e si trasforma in una versione alternativa rispetto alla prima stesura, quella edita da Garzanti.

Nel mese di maggio di questo stesso anno, Pasolini si reca nella sede della Rca per registrare, nello studio D, diverse sue poesie¹⁸: *Il canto popolare* (1952-1953)¹⁹, *Le ceneri di Gramsci* (1954)²⁰ e *Terra di Lavoro* (1956)²¹. Ma per il disco l'autore sceglie un poemetto inedito, intitolato *La Guinea*²², un lungo testo composto di ben settanta terzine²³.

Questo componimento era stato scritto dall'autore solo tre mesi prima della registrazione, dopo un viaggio in Africa. Dalla biografia di Pasolini ci si rende conto che all'epoca della composizione della poesia non era mai stato in Guinea, ciononostante i versi del poemetto riflettono le immagini e le esperienze da lui vissute negli altri paesi afri-



IMG. 3

cani. La Guinea si confermerà come il paradigma del suo *Terzo Mondo*.

È quindi proprio la registrazione di Pasolini a inaugurare la collana «Edizioni letterarie». Il formato scelto per questi dischi rimarrà quasi immutato finché sarà in vita la serie della Rca. Nei dischi editati per la collana «Edizioni letterarie», soltanto lui si concentra su una unica poesia. La copertina ci mostra un primo piano di una sua fotografia scattata da Glauco Cortini, un fotografo di scena molto conosciuto all'epoca (IMG. 3).

Dentro, possiamo leggere due delle terzine del poema:

Mostrare la mia faccia, la mia magrezza –
alzare la mia sola, puerile voce –
non ha più senso: la viltà avvezza
a vedere morire nel modo più atroce
gli altri, con la più strana indifferenza.

¹⁸ Non abbiamo certezze sulla registrazione anche della poesia *10 giugno*, ma su internet si può sentire Pasolini che legge questo componimento: cfr. P.P. Pasolini, *10 giugno*, in *Poesia in forma di rosa* (1964), in *Tutte le poesie*, a cura di W. Siti, vol. I, Milano, Mondadori, 2003, p. 1099.

¹⁹ La poesia è apparsa per la prima volta su «Nuovi Argomenti», 17-18, novembre 1955 - dicembre 1956, pp. 72-82, ora in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., p. 818.

²⁰ P.P. Pasolini, *Il canto popolare*, in *Le ceneri di Gramsci* (1957), in *Tutte le poesie*, cit., p. 881.

²¹ La poesia è apparsa per la prima volta su «Nuovi Argomenti», 26, maggio - giugno 1957, pp. 62-67, ora in P.P. Pasolini, *Tutte le poesie*, cit., p. 1626.

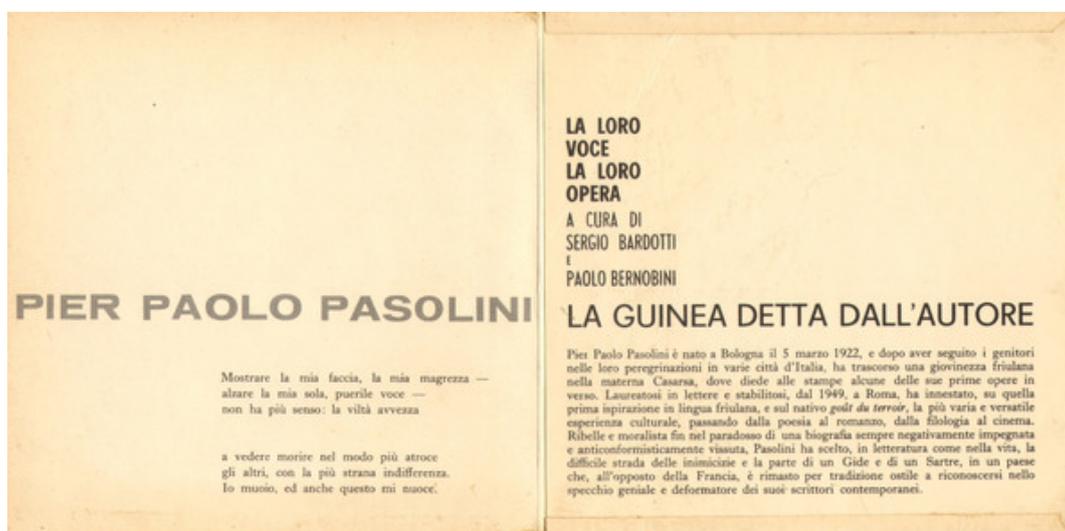
²² La poesia è apparsa per la prima volta su «Palatina», 6, 21-22 giugno 1962, pp. 3-9, ora in *Tutte le poesie*, cit., pp. 620-628.

²³ Pasolini aveva fatto leggere alcune delle sue poesie ad altri. È il caso della poesia *10 giugno* nell'episodio *La ricotta*, parte del film collettivo *RO.GO.P.A.G.* (1963) letta da Orson Welles, o del testo *Marilyn* interpretato da Bassani per *La rabbia* (1963). Si ha notizia di un'esecuzione musicale di questo testo da parte di Laura Betti nel *Giro a vuoto* del 1962, con le musiche di Marcello Panni, ma purtroppo non ne è rimasta alcuna traccia discografica.

Io muoio, ed anche questo mi nuoce.

Insieme ai versi troviamo anche una piccola, ma suggestiva, biografia dell'autore. Pasolini viene paragonato a Gide e Sartre, ai quali era stato avvicinato altre volte²⁴ e ai quali egli stesso aveva fatto riferimento nei suoi scritti²⁵. Inoltre, Pasolini viene rappresentato anche come il *diverso*²⁶, attraverso la metafora dello specchio. Tuttavia, se leggiamo il resto delle biografie, quelle degli altri poeti che si trovano all'interno dei *gatefold*, ci accorgiamo che esse sono meramente descrittive:

Ribelle e moralista fin nel paradosso di una biografia sempre negativamente impegnata e anticonformisticamente vissuta, Pasolini ha scelto, in letteratura come nella vita, la difficile strada delle inimicizie e la parte di un Gide e di un Sartre, in un paese che, all'opposto della Francia, è rimasto per tradizione ostile a riconoscersi nello specchio geniale e deformatore dei suoi scrittori contemporanei.²⁷ (IMG. 4)



IMG. 4

²⁴ Cfr. La federazione del Pci di Pordenone, 26 ottobre 1949, cit. in *Cronologia*, in *Pasolini. Lettere 1940-1954*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1986, p. CIX: «Prendiamo spunto dai fatti che hanno determinato un grave provvedimento disciplinare a carico del poeta Pasolini per denunciare, ancora una volta, le deleterie influenze di certe correnti ideologiche e filosofiche dei vari Gide, Sartre e di altrettanto decantati poeti e letterati, che si vogliono atteggiare a progressisti, ma che in realtà raccolgono i più deleteri aspetti della generazione borghese».

²⁵ Cfr. P.P. Pasolini, *Lettera a Luciano Serra*, 12 aprile 1949, in *Pasolini. Lettere 1940-1954*, cit., p. 354: «Non condivido affatto le tue idee su Penna e su Gide, che ammiro incondizionatamente».

²⁶ Cfr. *Cinéastes de notre temps. Pasolini l'enragé*, video di Ina France, luglio 1965, <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/i08078741/pier-paolo-pasolini-et-l-independance> (ultima consultazione: 25 giugno 2024): «Io ho rappresentato, credo, per i lettori borghesi italiani quello che viene definito il diverso o l'altro da sé. Cioè la mia presenza stessa, non soltanto erano le contestazioni al sistema capitalistico borghese, per la mia critica e per la mia ideologia (che del resto è la critica di milioni e milioni d'italiani), ma proprio per quello che io stesso ero».

²⁷ Trascrizione dal *gatefold* del disco (IMG. 4).

Durante la registrazione, Pasolini non si limita a leggere le terzine del suo testo. Va ben oltre, realizzando correzioni e rivedendo la propria opera mentre la legge ad alta voce²⁸. Ma questi cambiamenti ne *La Guinea* non saranno gli ultimi²⁹. Il poemetto ha infatti diverse fasi elaborative: la prima nel febbraio 1962; la seconda creata a maggio dello stesso anno, durante la registrazione del disco; la terza nel mese di giugno, quando finalmente appare³⁰ sulla rivista parmense «Palatina»³¹ e, infine, la quarta, che fa parte della raccolta *Poesia in forma di rosa* edita da Garzanti nel 1964³².

Questo modus operandi, così abituale e caratteristico della produzione pasoliniana³³, ci porta dalle registrazioni al concetto di *laboratorio*³⁴. Per laboratorio intendiamo una forma compositiva in cui sperimentazione stilistica e riflessione sui sistemi espressivi si incontrano ed entrano in dialogo, talvolta anche in maniera contraddittoria³⁵. La rilettura, e anche la rielaborazione delle opere pasoliniane sono ricorrenti. Ricordiamo anche le parole dell'autore nell'intervista con Jean-Michel Gardair nel 1971 in cui, interrogato sull'evoluzione delle sue poesie, rispose: «Ho cercato di classificarli io stesso, anche se in realtà sono un unico poema, continuamente ripreso e interrotto»³⁶. A tal proposito, è interessante ricordare anche la nota introduttiva di *Bestia da stile?*:

Ho scritto quest'opera teatrale dal 1965 al 1974, attraverso continui rifacimenti, e quel che più importa, attraverso continui aggiornamenti: si tratta, infatti, di un'autobiografia [...]. Nell'estate del 1974 ho deciso di smettere. Con gli aggiornamenti, ma non con i rifacimenti (per cui l'opera è rimasta ancora per più di un anno inedita: chiudendosi così il decennio 1965-1975).³⁷

Nel leggere le proprie poesie diventa 'autore-lettore' e il lettore delle sue opere verrà trasformato in 'lettore-ascoltatore'³⁸. Quindi, come sottolinea Alessandro Mistrorigo³⁹, una poesia di

²⁸ Nel *gatefold* del disco il curatore dell'edizione affermava che il dattiloscritto originale con le correzioni autografe sarebbe stato riprodotto nella parte stampata del *long playing* delle poesie di Pasolini – progetto che non vide mai la luce.

²⁹ Riguardo alle correzioni di questo poemetto consiglio di leggere il saggio di G. Tellini, «*La Guinea* di Pasolini», «Nuovi Argomenti», 59-60, luglio-dicembre 1978, pp. 7-24.

³⁰ P.P. Pasolini, *La Guinea*, «Palatina», cit.

³¹ «Palatina» fu un trimestrale di lettere e arti sotto la direzione del critico d'arte Roberto Tassi.

³² P.P. Pasolini, *La Guinea*, in *Poesia in forma di rosa. 1961-1964*, Milano, Garzanti, 1964, pp. 10-18.

³³ Questo modo di lavorare con le poesie sarà determinante anche per le sceneggiature: realizza diverse versioni, cambia e riprende singole parole che modificano il senso delle scene e dei film.

³⁴ P.P. Pasolini, *Dal laboratorio (Appunti 'en poète' per una linguistica marxistica)*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 69.

³⁵ Cfr. P. Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del segno e del cinema*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 17.

³⁶ P.P. Pasolini, *Intervista a Pier Pasolini (1971)*, a cura di J.M. Gardair, «Stanford Italian Review», II, 2, 1982, pp. 46-48, ora anche in «Poetry Criticism», a cura di C.T. Gaffke, M. Haerens, 17, Gale, 1997.

³⁷ P.P. Pasolini, *Orgia, Bestia da stile*, Milano, Garzanti, 1979, p. 195.

³⁸ G. Cavallo, R. Chartier, *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. IX.

³⁹ Raccomando di consultare il progetto Phonodia, un archivio multimediale dedicato alla poesia in cui le registrazioni delle voci dei poeti e i loro testi si presentano in una speciale configurazione che promuove l'ascolto della poesia, lo studio delle sue implicazioni a livello cognitivo ed emozionale e la ricerca su temi come il ruolo

cui esiste una registrazione sonora si dà non solo come testo o come audio, ma anche come qualcos'altro, nato dall'articolazione tra testo e audio, che la trasforma in una sorta di testo 'sdoppiato'.⁴⁰ Tra questi due mezzi, quello scritto e quello orale, ne appare uno nuovo definito per la sua natura intermediale⁴¹. Come detto da Gichary, nel libretto dedicato a Ungaretti: «Chi legge un testo poetico dovrebbe essere insieme dicitore e regista-critico di se stesso, dal momento che critica e lettura convergono»⁴².

Quando Pasolini legge ad alta voce le terzine del poemetto *La Guinea* diventa autore-lettore e usa la propria voce come elemento di riscrittura. Quindi il lettore-ascoltatore del disco si rende conto rapidamente che quello che sta ascoltando non è una semplice esecuzione della poesia. Anzi, si accorge che la voce dell'autore sta disegnando un testo completamente diverso nella misura in cui aggiunge elementi come il dinamismo, il ritmo o l'enjambement. Ciò che interessa a Pasolini di quest'operazione, come nota Manzoli, è «recuperare quell'oralità che sta all'origine della poesia stessa, ma ancora più: indagare cosa accade alle parole quando passano dalla pagina al corpo, quando da segni grafici si fanno segni orali attraverso la voce»⁴³.

La poesia, che parla innanzitutto con i ritmi⁴⁴ e con i suoni, quando è letta dall'autore è condizionata dalle competenze linguistiche e poetiche che questo ha. Così, viene rafforzato il suo ruolo di autore, che esercita sul testo un alto grado di autorità⁴⁵ per quanto riguarda la sua trasposizione al *medium-voce*⁴⁶. La poesia letta dal suo autore risuona in armonia con le intenzioni originarie, poiché ascoltarsi parlare sarebbe un'operazione assai importante quanto essere riflesso in uno specchio⁴⁷. Eugenio Montale, nella sua registrazione del 1962 sottolinea la rilevanza della sua lettura in quanto depositaria del ritmo da lui voluto, dando alle poesie: «una generale impostazione di voce ai singoli pezzi, al loro naturale respiro»⁴⁸.

In un'intervista con Sergio Arecco, nel 1972, Pasolini afferma che la sua opera poetica non può mai essere un *oggetto*, perché è sempre *in lavorazione*:

della voce nel linguaggio. Il sito è disponibile online al link: <https://pric.unive.it/progetti/phonodia/home> (ultima consultazione: 25 giugno 2024).

⁴⁰ A. Mistrorigo, *Phonodia. La voce dei poeti e l'uso delle registrazioni*, in L. Cardilli, S. Lombardi Vallauri (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Torino, Accademia University Press, 2020, p. 98.

⁴¹ I.O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, «Revue Inter-médialités», 6, 2005, pp. 43-64: 46.

⁴² E. Giachery, *Ungaretti a voce alta ed altre occasioni*, Roma, Nuova Cultura, 2008.

⁴³ G. Manzoli, *Voce e silenzio nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, Bologna, Pendragon, 2001, p. 64.

⁴⁴ Occorre avere presente l'idea di Contini sul ritmo poetico come fattore che riguarda l'insieme, lo schema mentale dell'enunciato, il valore specifico (anche grammaticale) di una parte del discorso rispetto alle altre e, infine, la realizzazione timbrica della parola: cfr. G. Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1933-1968)*, Torino, Einaudi, 1970.

⁴⁵ Secondo Barthes, l'atto di scrittura agisce inevitabilmente da ostacolo all'intenzione dell'autore, in quanto il significato non è quello che egli ha voluto dire, bensì ciò che l'opera significa per i diversi lettori. Cfr. R. Barthes, *Il bruscio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, p. 4: «Lo scrivere non può designare un'operazione di registrazione [...] bensì ciò che i linguisti chiamano un performativo [...], nella quale l'enunciazione non ha altro contenuto che l'atto stesso con il quale si enuncia».

⁴⁶ A. Mistrorigo, *Phonodia*, cit., p. 101.

⁴⁷ M. Dolar, *A voice and nothing more*, Cambridge, Mit Press, 2004, p. 39.

⁴⁸ Disco RCA 1962 intitolato *Eugenio Montale da Ossi di Seppia*.

Non è né un merito né un demerito, ma credo che poche poesie siano fatte per essere lette “ad alta voce” (a essere orali) come lo sono le mie. Esse infatti non sono che raramente “oggetto”, sono quasi sempre (e senza che io lo volessi – da letterato ambizioso) sospese, in lavorazione. Erano confessioni, perorazioni, meditazioni: insomma monologhi, proprio come quelli dell’Amleto.⁴⁹

In questi termini si esprime l’autore anche nella celebre intervista televisiva con Enzo Biagi, girata nel 1971 ma trasmessa soltanto dopo la morte di Pasolini: «io produco una merce, la poesia, che è inconsumabile: morirò io, morirà il mio editore, moriremo tutti noi, morirà tutta la nostra società, morirà il capitalismo ma la poesia resterà inconsumata»⁵⁰.

Se Pasolini ritiene che la poesia è una merce inconsumabile ed anche che le sue poesie non possono diventare oggetti poiché sono in costante trasformazione, pare desumibile che non fosse molto soddisfatto dal risultato dei dischi della Rca. Così come accade con il teatro⁵¹, Pasolini non avrà un’esperienza positiva con le registrazioni sonore. Parliamo di delusioni sia personali che pratiche: «il teatro è un mondo privo d’interessi, senza amore per l’attualità e senza amore per il proprio lavoro. Mi dà l’impressione di un orchestrale che tratta con distacco il proprio divino strumento – come spesso mi è capitato di osservare, nelle registrazioni alla Rca o altrove»⁵².

Nell’anno seguente, Pasolini partecipa di nuovo nella collana della Rca. Questa volta con il poema *Poesia in forma di rosa*, che appartiene alla raccolta omonima della Garzanti, pubblicata nel 1964⁵³. Questa poesia è una sorta di preghiera laica, un miserere pronunciato mentalmente ma anche urlato di fronte a un immaginario interlocutore. Il formato è quello che abbiamo già descritto per il disco del 1962 con alcune modifiche all’interno. La foto di copertina fatta da Glauco Cortini viene accompagnata dal dattiloscritto della poesia con le correzioni autografe dell’autore nel *gatefold* (**IMG. 5**); poi, all’interno della copertina, ci sono alcuni testi con le opinioni su Pasolini espresse da autori come Giancarlo Virogelli o Mario Socrate. Nelle parole de Virogelli:

Non fosse altro, Pasolini lavora a ridare al poeta – e cioè all’uomo – una più grande statura, più umana, più sociale... Pasolini lavora a questa crescita, a questa dilatazione – non più privata – dell’anima; vuole salvare l’uomo operando una clamorosa riconciliazione tra il

⁴⁹ S. Arecco, *Conversazione con Pier Paolo Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Partisan edizioni, 1972, p. 68.

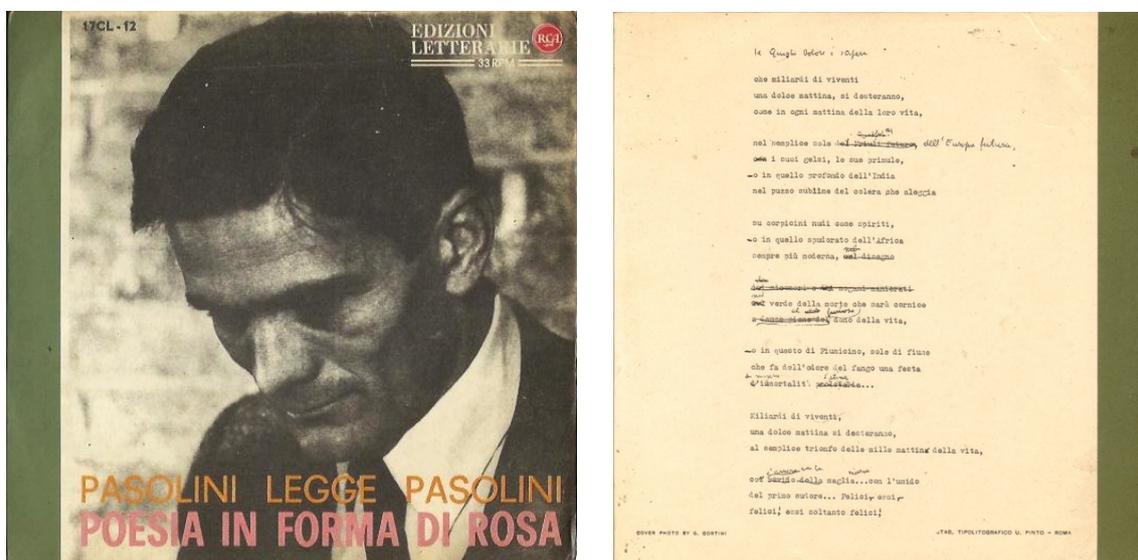
⁵⁰ P.P. Pasolini, *Terza B, facciamo l’appello*, intervistato da Enzo Biagi, 1971. Il video dell’intervista è disponibile online al link: <https://www.teche.rai.it/2017/03/enzo-biagi-e-pierpaolo-pasolini-un-confronto/> (ultima consultazione: 25 giugno 2024).

⁵¹ Cfr. M.A. Bazzocchi, *Pasolini: il corpo in scena*, in G. Savoca (a cura di), *Contributi per Pasolini*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2002, p. 9: attraverso il teatro l’autore tentò di conferire alla parola un doppio valore come «lo strumento della razionalità borghese, e per questo il corpo deve ribellarsi a lei, ma la parola può tornare a risuonare di quella vocalità originaria che condivide con linguaggio poetico».

⁵² G. Carioti, *Fui antimoderno, sognai Platone. Note di un antico incontro con Pasolini*, «Rivista Machina, Spettacolo e comunicazione», I, 1, aprile 1977, p. 17.

⁵³ Di questo compendio esistono due edizioni, la prima pubblicata nel mese di aprile e la seconda nel maggio dello stesso anno, con eliminazione di refusi e varianti considerevoli di lezioni e struttura.

poeta dannato e il mondo condannato, e sull'empietà comune che arriva a far sfolgorare una pietà per tutti.⁵⁴



IMG. 5

Le registrazioni destinate alla collana «Edizioni Letterarie» finiscono nel 1963. Nel 1970 Ennio Morricone, che doveva scrivere un testo da inserire nel disco commemorativo per le celebrazioni di Roma Capitale, recuperò il testo scritto da Pasolini nel 1959: «così come si registrò per l'evento dell'unificazione nazionale»⁵⁵. Nel brano, intitolato *Meditazione orale*, Pasolini guarda l'Unità d'Italia attraverso la lente della Capitale: «Roma è al centro di questo pezzo»⁵⁶. Poi, nel 1995 si pubblica un Cd che contiene questa collaborazione fra Pasolini e Morricone, ma ormai in una Rca nelle mani del Bertelsmann Music Group⁵⁷, in cui sono state incluse anche le poesie registrate nel 1962 per il primo disco (IMG. 6).

Nel 1966 l'antropologo e storico delle religioni Alfonso Maria Di Nola intervista Pasolini nella sua casa di via Eufrate. Il filmato, che andrà in onda dalla Rai nel 1968, si intitola *La preghiera dell'uomo – un mondo che cambia*.⁵⁸ Il poeta, da sempre attratto anche da discipline umanistiche extra-letterarie, dichiara una particolare predilezione per l'antropologia.

Ho aggiunto alla mia esperienza esistenziale anche degli interessi specifici. Cioè linguistici, per esempio. Ma anche etnologici e antropologici. Non ne ho un'informazione scientifica, ma ne ho la

⁵⁴ Trascrizione dal *gatefold* del disco.

⁵⁵ E. Morricone, *Riscopri con la mia musica la Meditazione di Pasolini*, cit., p. 26.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ F. Sciannameo, *Reflections on the Music of Ennio Morricone. Fame and Legacy*, Lanham (MD), Lexington Books, 2020, p. 91.

⁵⁸ Questo intervento appartiene al programma *Mondo rurale e religione* (1968) e andò in onda il 9 agosto del 1968.

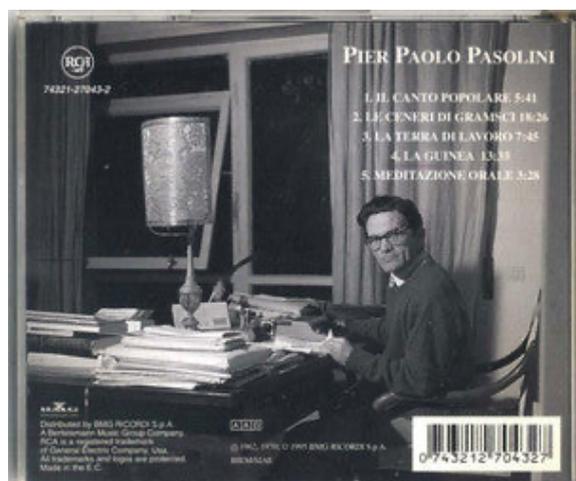
conoscenza che deriva da un profondo interesse. È tutto questo che mi fa stupire di fronte alla totale ignoranza della maggior parte degli intellettuali italiani... su questi problemi.⁵⁹

Di Nola è testimone del progressivo allargamento degli interessi pasoliniani, tant'è che nei diversi colloqui avuti con il poeta dichiara:

Le nuove acquisizioni gli consentono così di rappresentarsi, secondo un'immagine fortemente deformata che riflette e rivive, nel fondo, la lezione gramsciana sulle società subalterne, le culture arcaiche del nostro Paese. Partendo da quella che è stata occasionalmente la sua unica esperienza di economie contadine, il Friuli, delinea a monte della sua presenza poetica attuale, assunta a misura del tempo storico vissuto attualmente in Italia, gli universi plurimi delle civiltà regionali, con i loro dialetti e le loro visioni del mondo.⁶⁰

Nei fotogrammi del filmato della Rai, vediamo Pasolini che legge alcuni dei suoi versi d'impronta cristiana e dialoga con l'antropologo sulla religiosità nella cultura contadina. Per questa occasione, il poeta sceglie la poesia *La religione del mio tempo* (1957-59)⁶¹, testo omonimo della raccolta del 1961⁶². I versi scelti vengono a rafforzare il discorso che fa Pasolini nella conversazione con Di Nola, incentrato sulla lacerazione fra pulsione e storia⁶³. Questo documento audiovisivo è tra i primi in cui ascoltiamo la voce di Pasolini e vediamo il poeta recitare i suoi versi.

Da questo momento in poi, Pasolini reciterà alcune delle sue poesie in diversi filmati. In quanto autore che legge le proprie opere in formato audiovisivo, il poeta mette in gioco diversi elementi: il corpo, lo spazio e il rapporto con gli altri. Adesso, nel formato video, l'oralità della poesia diventa un dispositivo multimediale nella connessione fra linguaggio e performatività⁶⁴. Occorre, però, innanzitutto chiarire che cosa intendiamo per performativo. Si tratta di un concetto introdotto dal filosofo del linguaggio John L. Austin nel corso di Harvard *How to do things with the words*⁶⁵ che ha il significato di 'costitutivo di realtà' e 'autoreferenziale'⁶⁶.



IMG. 6

⁵⁹ A. Di Nola, *Pasolini e l'antropologia. I mondi arcaici*, «La Stampa», 3 gennaio 1976, p. 3.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, 1957-59, poi in ID., *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961 ora in ID., *Tutte le poesie*, cit., p. 985.

⁶² Il poemetto *La religione del mio tempo* è diviso in sei capitoli e scritto in terzine rimate.

⁶³ Cfr. M. Recalcati, *Pasolini: il fantasma dell'Origine*, Milano, Feltrinelli, 2022, p. 19.

⁶⁴ Cfr. P. Zumthor, *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 1984, p. 63.

⁶⁵ Cfr. J.L. Austin, *Como hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós, 1982, p. 47.

⁶⁶ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011, p. 55.

Dal linguaggio del corpo del poeta emerge un ritmo che è legato all'atto della lettura ad alta voce. La voce è intesa come un gesto unico e particolare, così come unico e particolare è ogni corpo: quando un individuo si esprime attraverso la propria voce, le sue parole non perdono mai il loro status espressivo, «le parole, infatti, non sono segni, ma espressioni»⁶⁷. Quindi, nell'atto della lettura è l'autore stesso a restituire la realtà sonora ad un testo già fissato sulla pagina.

Nel filmato della Rai, Pasolini è seduto in una delle poltrone del salotto di casa, in un piano di figura intera che permette di vedere lo spazio che lo circonda. La telecamera lo fissa in un piano generale, ma non frontalmente. Infatti, lo vediamo sempre da una angolazione laterale e non in un piano frontale, che permetterebbe di fissare l'attenzione sul viso del poeta. Pasolini tiene in mano il libro da cui trae il testo che sta leggendo a Di Nola, non fa nessun movimento: in realtà, si tratta di una lettura assai ieratica (**IMG. 7**). Il modo in cui viene girata la scena della lettura intende privilegiare l'idea di un dialogo, e non di un monologo come accadrà in altre occasioni.



IMG. 7

Nel 23 febbraio 1967 Pasolini è intervistato da Fernando Di Giammatteo per la Rsi. Da questo incontro nasce il filmato *Pier Paolo Pasolini - Le confessioni di un poeta*, una riunione intima e privilegiata in cui il poeta si racconta a tutto tondo. Giammatteo, critico cinematografico, si reca al 9 di via Eufrate, nel quartiere romano Eur. Lì lo aspettano Pasolini e sua madre, Susanna Colussi. Durante l'intervista Pasolini legge alcune poesie, in primo luogo *Le ceneri di Gramsci* (1954)⁶⁸ e poi *Supplica a mia madre* (1961)⁶⁹. In altri filmati della Rai, Pasolini legge *Le belle bandiere* (1962)⁷⁰ e *Un aeroplano dove si beve champagne, Caravelle da L'alba meridionale* (1964)⁷¹.

⁶⁷ U. Galimberti, *Il corpo*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 14.

⁶⁸ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 818.

⁶⁹ ID., *Supplica a mia madre* (1961), in *Tutte le poesie*, cit., p. 1102.

⁷⁰ ID., *Le belle bandiere* (1962), in *Tutte le poesie*, cit., p. 1175.

⁷¹ ID., *L'alba meridionale* (1964), in *Tutte le poesie*, cit., p.1234.

L'immagine canonica dello scrittore, seduto in una poltrona rossa con fiori oppure davanti alla scrivania, era già stata fissata attraverso molteplici servizi fotografici. Nei filmati, Pasolini sceglie questi luoghi che ormai funzionano come spazi simbolici, potenziando la sua figura d'intellettuale.

Il filmato della Rsi comincia con un piano americano di Pasolini seduto, nello studio della casa di via Eufrate 9, che – come *Le Penseur* di Rodin – ha la mano destra poggiata sul viso (**IMG. 8**). Vediamo il piano della scrivania, gli appunti, i libri e anche un microfono e sullo sfondo lo scaffale. Prima che cominci la lettura dei versi de *Le ceneri di Gramsci*, il filmato ci mostra diversi primi piani di Pasolini, con e senza gli occhiali, in diversi spazi della casa come il salotto, il giardino e il suo studio. Dopo una dissolvenza, la macchina da presa si fissa sul poeta seduto in una delle poltrone a dondolo del salotto; il piano generale ci fa vedere questo spazio della casa (**IMG. 9**). È consuetudine che nelle foto e nei filmati il tavolo sia sempre pieno di libri e appunti ammonticchiati.

Pasolini legge il poema dal libro appoggiato sulle ginocchia. Molto velocemente la macchina da presa si muove per mostrarci un piano medio del poeta e, infine, un primo piano. Come accade con il filmato della Rai, non c'è movimento nella lettura tranne un lieve movimento della testa per guardare la telecamera. Questa staticità di Pasolini contrasta con l'atteggiamento rilassato che ha quando risponde alle domande di Giammatteo. Si tratta di un tipo di performatività che verrà fissato come canonico in altri filmati, come quello della Rai in cui vediamo il poeta leggere *Le belle bandiere*.

Quando arriva il momento della lettura di *Supplica a mia madre* vediamo un primo piano del viso di Susanna Colussi, che ascolta con aria triste la poesia 'detta' dal figlio. Dopo una dissolvenza, vediamo un piano medio di Pasolini, con la mano sinistra appoggiata sul viso mentre legge da un blocco di appunti. Di nuovo vediamo la madre che da un primo piano viene mostrata in un piano generale in cui possiamo vederla nel contesto dello spazio dello studio. In uno dei fotogrammi, la signora Susanna china il capo e con le mani incrociate, ricordando il suo ruolo di Mater Dolorosa nel film del figlio *Il Vangelo secondo Matteo*. La presenza della madre che ascolta cambia assolutamente il modello che abbiamo descritto prima. Dal momento in cui c'è lei nell'atto della lettura, tutta l'attenzione si concentra su di lui, sui suoi gesti. Così come nelle fotografie, nei filmati si crea un modello nuovo in cui Pasolini e la madre formano una sola unità.

La mia casa, con la solitudine di mia madre. Siamo due sopravvissuti, senza mai probabile pace, terrorizzati da tutto quello che ci può sempre succedere: dalla morte di Guido alla tragedia degli ultimi anni di mio padre, alla tragedia mia, sopita e neutralizzata, per qualche periodo ma sempre pronta a riesplodere, spietata, scontata, senza speranza.⁷²

⁷² ID., *La vigilia. Il 4 ottobre* (1960), in *Romanzi e racconti (1946-1961)*, cit., pp.1561-1562.



IMG. 8



IMG. 9

La presenza fisica di Pasolini non si limita ai filmati per la televisione, anzi essa si moltiplica fino a raggiungere tutti i mezzi espressivi con cui lavora il poeta. Nel cinema, dall'*Edipo re* (1967) in poi lo vedremo come attore dei suoi film, sarà un allievo di Giotto nel *Decameron* (1971) e si metterà nei panni di Geoffrey Chaucer nel film *I racconti di Canterbury* (1972).

Cosa significa la mia presenza nel *Decameron*? Significa aver ideologizzato l'opera attraverso la coscienza di essa: coscienza non puramente estetica, ma, attraverso il veicolo della fisicità, cioè di tutto il mio modo di esserci, totale. Non ti dico le parole pronunciate da me, con cui finisce il film, perché voglio che siano una piccola sorpresa: ma in esse l'opera si ironizza, e diviene un'esperienza particolare, non mitizzata.⁷³

L'anno 1975 è un periodo di attività frenetica per Pasolini, che è impegnato con la lavorazione del film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, con la scrittura degli articoli per «Il Corriere della Sera», la partecipazione nella Frankfurter Buchmesse o il progetto fotografico con Dino Pedriali.

Tra queste attività vogliamo sottolinearne una, la performance *Intellettuale (Il Vangelo di/su Pasolini)*, ideata dall'amico Fabio Mauri e proposta per l'inaugurazione della Gam di Bologna nel maggio di quell'anno⁷⁴. Il corpo di Pasolini, vestito con una camicia bianca e seduto su una sedia al centro della stanza, si mostra agli spettatori nel buio, illuminato dall'unica luce della proiezione, come se fosse uno schermo vivente e provocando un effetto singolare: «la proiezione rivela fisicamente la nascita del 'segno intellettuale' dentro il corpo dell'autore»⁷⁵.

Il 21 ottobre Pasolini tiene un dibattito sul *Dialetto a scuola* nella biblioteca del liceo classico Palmieri di Lecce. Da un lato ci sono i professori e gli alunni e dall'altro il poeta, che inizia con una premessa che racchiude in sé una provocazione:

⁷³ ID., *Io e Boccaccio* (1970), in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Milano, Mondadori, 2005, p. 1647.

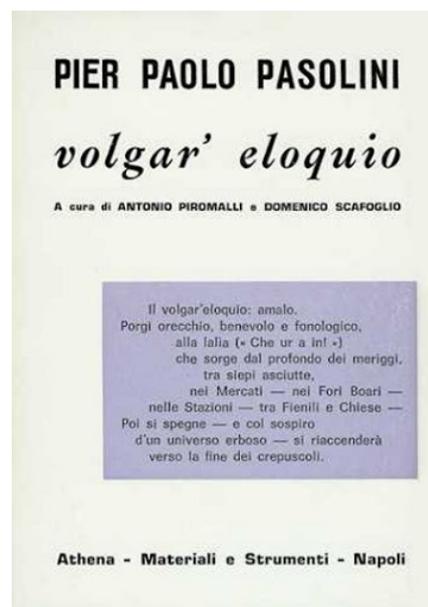
⁷⁴ Cfr. F. Mauri, *Pier Paolo Pasolini regista e performer rivive a Bologna*, «La Stampa», 3 marzo 2002, p. 25.

⁷⁵ Cfr. ID., *Attraversando lo specchio dell'ideologia*, intervista di S. Chiodi, «Reset», 100, marzo-aprile 2007, p. 89.

Devo dirvi che io non so parlare, non saprei mai fare una conferenza o una lezione, e quindi direi di passar quasi immediatamente al dibattito. Forse come spunto, come indirizzo a questo dibattito, invece che improvvisare un cappello, che non saprei fare bene, vi leggerò un pezzettino di una mia poesia, che è il monologo finale di un dramma che si chiama *Bestia da stile*, e da cui mi è venuta l'idea d'intitolare questo nostro incontro *Volgar'eloquio*.⁷⁶

Quel pomeriggio di ottobre del 1975 il poeta si reca anche a Calimera⁷⁷ per ascoltare di persona l'esibizione dei canti popolari in griko⁷⁸. Pasolini apprezza proprio la spontaneità dei canti e l'improvvisazione di quell'incontro. Dopo i primi canti popolari in griko, lo stesso Pasolini vuole ascoltare in prima persona i cosiddetti Morolòja⁷⁹, i canti delle prefiche. Di questo incontro si conserva la registrazione sonora⁸⁰ in cui possiamo sentire Pasolini che recita una poesia che, in un certo senso, si rifà ai *Cantos* di Ezra Pound⁸¹. È il monologo finale dell'opera teatrale *Bestia da stile* che nella parte finale del Frammento VI, a partire da «nel tuo fascismo privo di violenza» è una traduzione-riscrittura dell'ultima parte di un testo italo-friulano della *Nuova gioventù*, quello intitolato *Saluto e augurio*.

A Venezia, nel 26 ottobre del 1967, Pound e Pasolini si incontrarono per la prima volta, al numero 252 di Calle Querini. È Gianfranco Contini, consapevole dell'eccezionalità dell'evento, a chiedere alla Rai di filmare l'incontro⁸². In questo colloquio, Pasolini legge una delle poesie poundiane di *Lustra*: «Stringo un patto con te, Ezra Pound – | ti detesto ormai da troppo tempo»⁸³. L'intervento pasoliniano sarà edito postumo nel 1976 da Antonio Piromalli e Domenico Scarfoglio, sulla base della registrazione su nastro che era stata allora effettuata⁸⁴ (IMG. 10).



IMG. 10

⁷⁶ M. Anselmo, *Pasolini sulla coscienza*, «La Stampa», 29 giugno 1987, p. 3.

⁷⁷ Un primo incontro era già avvenuto tra il 1959 e il 1960, quando Pasolini si era prestato alla stesura del soggetto per il documentario di Cecilia Mangini, *Stendali – suonano ancora*.

⁷⁸ Da segnalare a riguardo le fotografie scattate da Antonio Tommasi in cui Pasolini ascolta con molta attenzione i canti.

⁷⁹ È un canto che intonano le lamentatrici funebri, le prefiche, davanti alla bara in cui è disteso il defunto. Si tratta di componimenti costituiti da quartine, in cui il secondo e il terzo verso rimano quasi sempre, che la prefica recitava in base alla circostanza e, soprattutto, interpretandoli in base alla propria memoria personale.

⁸⁰ Il servizio fotografico che completa la registrazione sonora è custodito nell'Archivio Piromalli.

⁸¹ Specie nel frammento VI, dove cita anche i versi del poeta Giorgio Orelli.

⁸² Verrà poi trasmesso sul Secondo Canale, nella rubrica *Incontri* di Vanni Ronsisvalle, il 7 giugno 1968. L'intervista scomparve subito e non venne più ritrasmessa: cfr. F. Pivano, *Quel veneziano di Ezra Pound*, «Il Corriere della sera», 30 maggio 1984, p. 15.

⁸³ Pasolini sostituì il nome di Walt Whitman, che era presente nella poesia originale, con quello di Ezra Pound.

⁸⁴ Nel 1976 viene trascritta e pubblicata dalla casa editrice Athena di Napoli: cfr. P.P. Pasolini, *Volgar'eloquio*, a cura di A. Piromalli, D. Scarfoglio, Napoli, Athena, 1976.

Il lunedì 27 ottobre del 1975 Pasolini arriva a Stoccolma, nella capitale svedese trascorre vari giorni in cui gli aspettano una serie di eventi in diverse sedi culturali. La direttrice dell'Istituto di allora, Lucia Pallavicini, è convinta che se Pasolini si fosse fatto conoscere all'interno della classe intellettuale svedese avrebbe potuto vincere il successivo Nobel per la Letteratura dopo Eugenio Montale⁸⁵. Dopo il soggiorno in Svezia fino al 31 ottobre, e la sosta a Parigi, Pasolini parte per Roma. Dei molteplici interventi del poeta in questi prolifici giorni abbiamo alcune registrazioni sonore ma in esse Pasolini non legge nessuna poesia. Tuttavia ci sono, anche ora, articoli non pubblicati, interviste concesse a Radio e TV e mai trascritte, interventi a conferenze, appunti, note. Insomma, un patrimonio tutto da riscoprire in cui le registrazioni sonore svolgono un ruolo importantissimo.

Nel maggio 1976 Fabio Mauri mette in scena la performance *Senza*, in ricordo di Pier Paolo Pasolini. Si tratta di un'azione rappresentata a tappe in cui il protagonista «è l'opera intellettuale nel suo valore reale, nel suo peso determinante nei confronti della storia e della società»⁸⁶. Nella seconda tappa, quella svolta nella galleria milanese Toselli, si proiettano contemporaneamente quattro film diversi. Al fondo, su di una camicia di Pasolini appaiono le immagini del suo film *Il Vangelo secondo Matteo*, e su altri oggetti si possono vedere fotogrammi di *Gertrud* di Dreyer, *Alexander Nevski* di Eisenstein, *West-front 1918* di Pabst. Per quanto riguarda Pasolini, la sua camicia sopra una sedia parla di una assenza e allo stesso tempo di una presenza: «l'autore è scomparso ma l'opera d'arte è ugualmente eloquente»⁸⁷.

La storia della Rca Italiana negli anni Sessanta è, quindi, un caso molto rilevante per gli studi filologici e per gli studi pasoliniani. Come detto dal filologo Corrado Bologna il momento in cui la voce è sostituita dallo schema della scrittura avviene una perdita nella potenza del discorso. Grazie, quindi, alle possibilità offerte dalle tecniche fonologiche è possibile recuperare la forza dell'oralità:

Per questo la voce è essenzialmente una metafora, di cui tutto può «esternamente» essere detto (tono, timbro, frequenza, altezza, vivacità colore, profondità, registro, ampiezza, livello ecc.), mentre nulla può venir descritto pienamente circa la sua «sostanza interna», che è quella del flusso, del brivido e del sospiro.⁸⁸

Le registrazioni sonore di Pasolini e le sue performance in diversi contesti, così come le interviste televisive e anche i dibattiti, ci permettono di apprezzare la sua voce e il suo corpo come strumenti poetici e di comprendere meglio il suo processo creativo.

⁸⁵ Cfr. S. Martín Gutiérrez, *Stoccolma, ottobre 1975*, in *Pier Paolo Pasolini. Sotto gli occhi del mondo*, a cura di M.A. Bazzocchi, S. Martín Gutiérrez, Roma, Contrasto, 2022, pp. 192-201.

⁸⁶ Cfr. F. Mauri, *Ricordando Pasolini*, intervista di L. Griglié, «Il Corriere della Sera» 20 maggio 1976, p. 6.

⁸⁷ Cfr. F. Mauri, *Senza* (significati a me noti delle proiezioni su oggetti e corpi), in *Opere e azioni: 1954-1994*, Milano, Mondadori, 1994, p. 156.

⁸⁸ C. Bologna, *Flatus vocis*, cit., p. 41.

Machiavel imaginaire. Histoires d'un cliché

A cura di Alessandro Campi e Frédérique Dubard de Gaillarbois

Paris, Spartacus-idh, 2023, pp. 240

ISBN: 978-2-36693-126-6

Recensione di Edoardo Bassetti

Pubblicato: 21 ottobre 2024

Bassetti, Edoardo, recensione ad Alessandro Campi, Frédérique Dubard de Gaillarbois (a cura di), *Machiavel imaginaire. Histoires d'un cliché*, Paris, Spartacus-idh, 2023, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 184-188.

e.bassetti@student.unisi.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20487>

finzioni.unibo.it

Al di là degli ambienti accademici, Machiavelli è senza dubbio uno degli autori italiani più conosciuti all'estero, secondo forse solo a Dante, il cui successo ha però conosciuto un notevole salto di qualità soltanto nell'Ottocento. A differenza del sommo poeta, d'altra parte, le ragioni della fortuna machiavelliana esulano spesso dall'effettivo contenuto della sua opera, e una tale peculiarità è riscontrabile non solo in epoca contemporanea ma a partire già dal Cinquecento. Proprio per questa ragione, il volume collettaneo *Machiavel imaginaire* pone al centro della sua indagine trilingue (con contributi in francese, italiano e inglese) l'articolata e multiforme ricezione postuma dell'autore, o meglio ancora le *immagini* (vale a dire l'iconografia e, più in generale, le *forme* e le *storie* plurali evocate dal sottotitolo) che hanno contribuito a forgiarne l'immaginario (e talvolta il *cliché*), dagli anni immediatamente successivi alla sua morte (nel 1527) fino ai nostri giorni.

«Combien y a-t-il eu de Machiavel dans l'histoire et combien y en a-t-il aujourd'hui encore, combien en connaissons-nous, copies ou nuances du même personnage?» (p. VII), si chiedono sin da subito i due curatori. Più di altri autori o autrici del canone letterario italiano, infatti, Machiavelli è considerato un 'personaggio' al di là delle sue stesse opere, e ciò ha contribuito in maniera decisiva alla formazione di un'incessante produzione iconografica dedicata alla sua figura. È proprio in virtù di questa predisposizione che, pur essendo una persona realmente esistita, 'Machiavelli-come-personaggio' ha perso una dimensione storica in senso stretto, tale da ricordare per certi versi i *Miti dell'individualismo moderno* analizzati nel celebre volume di Ian Watt, i quali «abitano tutti una sorta di limbo in cui non sono forse considerati come veri e propri personaggi storici, ma neppure come puro frutto della fantasia»¹.

«Si la connaissance du “vrai” visage de Machiavel est mission impossible, s'agissant d'un homme du XVI^e siècle» (p. XII), è esistito però senza alcun dubbio un Machiavelli «historique et effectif» (p. VII), quello che decine di biografie hanno dipinto come il segretario della Signoria fiorentina, lo stratega militare, l'abile diplomatico, il fervente repubblicano, l'uomo che venerava la storia romana, l'attento osservatore di politica estera; come d'altra parte è esistito ed esiste tuttora il Machiavelli «cité dans les manuels d'histoire de la politique et de littérature italienne» (p. VII) quale autore del trattato che oggi chiamiamo *Il principe*, dei *Discorsi* e delle *Istorie fiorentine*, di racconti satirici, commedie sferzanti e persino di raffinati componimenti poetici, oltre che il traduttore di Lucrezio, lo scrittore di preziosi carteggi privati e acute relazioni diplomatiche.

C'è inoltre un Machiavelli «stéréotypé et conventionnel» (p. VII), il cui nome si è radicato nel corso dei secoli nella cultura popolare e nell'immaginario collettivo, spesso sulla base di pregiudizi e fraintendimenti: l'italiano ingannevole e infido, l'amico dei tiranni, l'apologeta della violenza, il custode dei segreti inconfessabili del potere, l'orditore di intrighi, il complottista,

¹ I. Watt, *Miti dell'individualismo moderno. Faust, don Chisciotte, don Giovanni, Robinson Crusoe*, trad. it. di M. Baiocchi e M. Gnoli, Roma, Donzelli, 2007, p. xv.

l'uomo che amava la bella vita. A questo tipo di immaginario è strettamente legato anche il Machiavelli delle formule divenute proverbiali (anche se in realtà non sono mai state scritte dall'autore fiorentino), a partire dalla celeberrima espressione 'il fine giustifica i mezzi'.

C'è poi il Machiavelli con cui intere generazioni di pensatori e filosofi si sono confrontate, offrendone interpretazioni spesso fra loro discordanti se non addirittura antitetiche, sintomo di una produzione che resiste ogni volta a una classificazione definitiva, e che rende appunto Machiavelli un classico della cultura occidentale da ormai cinque secoli: il fondatore dell'autonomia della politica, il libertino che ha anticipato l'Illuminismo, il precursore della critica di Nietzsche al Cristianesimo, il democratico repubblicano, il rivoluzionario nemico delle oligarchie, il profeta ante litteram dell'Unità d'Italia.

C'è infine – ed è questo il vero oggetto di studio del volume – «le Machiavel des images, lui aussi, peu réel et très imaginaire: difficile à décrypter» (p. VIII). Come viene giustamente sottolineato nell'introduzione, infatti, «L'étude de l'iconographie machiavélienne est un domaine de recherche relativement nouveau. La bibliographie consacrée à l'auteur du *Prince* est notoirement illimitée. Mais cet aspect – à savoir la manière dont il a été représenté et reproduit au cours des siècles – n'a jamais suscité un grand intérêt chez les chercheurs. Or, il s'agit d'une erreur critique, d'une grave sous-estimation» (p. VIII).

Due sono le ragioni profonde che hanno portato i curatori a rimediare a una simile lacuna critica. La prima è data dalla possibilità, brillantemente argomentata nel libro, che i ritratti di Machiavelli – tutti significativamente postumi² – siano di per sé delle rappresentazioni 'machiavelliche', realizzate cioè quando sulla figura e l'opera dell'autore si era già abbattuta la censura e l'ostilità del Santo Ufficio. Ciò significa che oltre a un anti-machiavellismo letterario, politico e filosofico, vi è stato forse anche un vero e proprio anti-machiavellismo iconografico, latore di un'influenza di lunga durata ancora più influente sull'immaginario collettivo. Se da una parte nessuno oggi si sognerebbe di considerare le opere machiavelliane come diaboliche e blasfeme, dall'altra, in effetti, persiste ancora sulla sua figura un'aura in qualche modo inquietante, enigmatica e sulfurea, alimentata appunto dalle proliferanti *immagini* legate al suo personaggio – basti solo pensare, fra le ultime versioni di questo immaginario, al suo ruolo chiave nel fortunato videogioco *Assassin's Creed*. Una simile declinazione diviene allora comprensibile appieno solo se messa in relazione a un'analisi rigorosa dell'iconografia machiavelliana, che in tal senso merita forse un'attenzione paradossalmente maggiore rispetto all'effettiva produzione storico-letteraria dell'autore.

L'altra ragione da cui muove il volume *Machiavel imaginaire*, invece, è proiettata più verso i nostri giorni, dato che 'Machiavelli-come-personaggio' ha dimostrato una sorprendente plasticità rispetto ad altri autori del canone (basti pensare a un suo illustre contemporaneo come Ludovico Ariosto, ad esempio, che non gode certo di una simile attrattività nell'immaginario

² A partire dal più conosciuto, quello attribuito a Santi di Tito (1536-1603) e oggi conservato a Palazzo Vecchio a Firenze.

collettivo odierno) nell'essere veicolato all'interno della produzione transmediale contemporanea. Negli ultimi anni, infatti, sono stati dedicati a Machiavelli contenuti creativi sempre più eterogenei fra loro come fumetti, videogiochi, fotomontaggi, meme sui social e gadget di tutti i generi, che meritano attenzione al pari dei ritratti e delle incisioni cinquecentesche per comprendere l'evoluzione della sua ricezione – a tal proposito risulta particolarmente preziosa a livello critico, anche in ottica di studi futuri, l'appendice composta da ben 53 illustrazioni relative all'iconografia machiavelliana nel corso dei secoli (pp. 211-240).

È da questa premessa di fondo, allora, che prende le mosse l'articolato itinerario proposto dal volume, composto da sette capitoli di diversa natura fra loro per oggetto di studio e approccio critico, da quelli più tradizionali di stampo storico-filologico fino a quelli più comparatistici e interdisciplinari. I primi due, ad opera del co-curatore Alessandro Campi (Università degli Studi di Perugia), propongono «un parcours et un programme de recherche» relativo alla tradizione e alle soluzioni di continuità dell'iconografia machiavelliana (I), seguito dall'analisi di uno specifico caso di studio, ovvero il ritratto riportato nella cosiddetta 'Testina', l'edizione delle opere machiavelliane pubblicata a Venezia tra il 1540 e il 1541 (II): si tratta dell'*immagine* (fuorviante e connotata) che ha contribuito maggiormente alla diffusione di un vero e proprio anti-machiavellismo iconografico, basato più sui pregiudizi e sulla condanna relativa alla sua opera che sul reale aspetto esteriore dell'autore.

I successivi tre capitoli sono redatti dall'altra co-curatrice del volume, Frédérique Dubard de Gaillarbois (Sorbonne Université), e spostano gradualmente l'attenzione verso la nostra epoca, approfondendo la ricezione di Machiavelli da parte dello scrittore francese Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889), che più volte nella sua vasta produzione fa riferimento all'autore fiorentino (III); il 'ritratto' di Machiavelli realizzato nel 1935 dal controverso fotografo statunitense William Mortensen (1897-1965), recentemente rivalutato dalla critica quale precursore di Photoshop e delle odierne manipolazioni digitali, oltre che per alcune suggestioni di natura pop e queer (IV); le modalità attraverso cui la figura di Machiavelli (e quella a lui associata di Cesare Borgia) viene oggi utilizzata nei fotomontaggi dedicati a politici del nostro tempo, da Obama a Merkel passando per Renzi e Macron (V).

Nel VI capitolo Jean-Marc Rivière (Aix-Marseille Université) indaga invece il rapporto tra Machiavelli e il mondo del fumetto; mentre nel VII Giulia Maria Giuffra (Sapienza Università di Roma) approfondisce la serie *Existential comics* curata da Corey Mohler (tradotta parzialmente in Italia dalla rivista *L'Indiscreto*), volta a presentare il pensiero di alcuni grandi filosofi in chiave semplificata e graficamente accattivante per il grande pubblico: dal 2013 sino ad oggi sono stati rappresentati ben oltre 120 autori, tra cui appunto Machiavelli, che nell'episodio *Risk, a game of conquest, a game of philosophy* (2014) si ritrova accanto a Hobbes, Rousseau e Freud per giocare una partita a RisiKo!.

Fra i sette capitoli citati, credo che in questa sede³ meriti un'attenzione di riguardo quello relativo al Machiavelli di William Mortensen, che rappresenta meglio di altre versioni uno dei più recenti punti di svolta della sua fortuna, ovvero la ricezione dell'autore fiorentino negli Stati Uniti a partire dai primi decenni del XX secolo. In primo luogo perché s'inserisce proficuamente nel dibattito relativo all'odierna risemantizzazione del genere del ritratto, e poi perché offre un esempio perfetto delle problematiche che sorgono quando determinate esigenze drammaturgiche (Mortensen collaborò infatti con numerose produzioni hollywoodiane), da una parte, e le poetiche personali dei singoli interpreti, dall'altra, si appropriano di personaggi storici così influenti per la cultura occidentale: un'operazione che, nel caso di un artista e teorico della fotografia come Mortensen, si traduce anche – come scrive acutamente Dubard – in «une translation du machiavélisme de la sphère politique à celle esthétique» (p. 134).

Machiavel imaginaire, in conclusione, si presenta come un volume estremamente prezioso, perché affronta in maniera sistematica un ambito non ancora sondato a dovere, ponendo le basi per ulteriori studi futuri. Forse il maggiore pregio di questo libro è racchiuso proprio nella parola *imaginaire* del sottotitolo, che cristallizza simultaneamente le *immagini* plurali dell'articolato *immaginario* legato a uno dei massimi autori del nostro canone: meglio di qualsiasi esegesi testuale, infatti, le *immagini* attraverso cui *immaginiamo* Machiavelli, storico o *immaginario* che sia, rievocano la peculiare ambiguità della sua stessa opera, oggetto di *querelles* insolubili ma anche, e anzi forse proprio per questo, matrice di un incessante palinsesto iconografico.

³ Basti pensare ai contributi relativi alla ricezione contemporanea della figura e dell'opera di Caravaggio, per certi versi affine appunto a quella di Machiavelli, comparsi nei primi due numeri della rivista «Finzioni» (I, 1-2, 2021).

Dopo il carnevale.
Corpo e linguaggio in una trilogia comica di Sebastiano Vassalli

di Beniamino Della Gala
Bologna, Pendragon, 2021, pp. 311
ISBN 978-88-3364-420-2

Recensione di Giorgia Esposito

Pubblicato: 21 ottobre 2024

Esposito, Giorgia, recensione a Beniamino Della Gala, *Dopo il carnevale. Corpo e linguaggio in una trilogia comica di Sebastiano Vassalli*, Bologna, Pendragon, 2021, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 189-192.

giorgia.esposito@unitn.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20486>

finzioni.unibo.it

Il percorso tracciato da Beniamino Della Gala nella monografia *Dopo il carnevale* mira alla riscoperta del ‘secondo tempo’, se così si può definire, della produzione giovanile del novarese Sebastiano Vassalli (1941-2015).

Il primo tempo, infatti, coincide con l’iscrizione al PCI e con l’esordio nell’ambito della Neoavanguardia del Gruppo 63, a cui lo scrittore aderisce in occasione del convegno di Fano del 1967. Alla breve stagione di militanza politica e letteraria, abiurata poi in età matura, si ascrivono i contributi elaborati per la rivista «Quindici» e le prose sperimentali di *Narisso* (1968), *Tempo di massacro* (1970), *Il millennio che muore* (1972) e *A.A. Il libro dell’utopia ceramica* (1974). Se già in questi primi libri si rileva l’impiego, tipicamente d’avanguardia, di «un’euforica bisboccia verbale, sconnessa e avvampante», di «un clownesco uso della lingua» – come ebbe a dire Manganelli a proposito del *Narisso* – sarà, per paradosso, l’affrancamento ideologico dal Gruppo 63 e l’osservazione distaccata dei movimenti di contestazione degli anni Sessanta e Settanta a spingere Vassalli a impugnare le «armi del comico», sulla scia di quella linea narrativa tratteggiata da Walter Pedullà all’inizio del nuovo millennio.

È così che, tra la fine degli anni Settanta e l’inizio degli anni Ottanta, lo scrittore novarese si impegna nella stesura di una trilogia romanzesca – *L’arrivo della lozione* (1976), *Abitare il vento* (1980), *Mareblù* (1982) – che si configura come reazione alla politicizzazione degradata, ai suoi occhi, in politichese e, più in generale, come reazione all’*horror vacui* scaturito dalla proliferazione delle «idee senza parole», cioè di quelle fraseologie e di quei termini astratti che, come spiega Della Gala anche sulla scorta delle analisi condotte da Furio Jesi in *Cultura di destra*, «non pretendono di essere comprese, o meglio, respingono ogni comprensione profonda del loro vero significato, alludendo a una dimensione inattingibile per cui hanno efficacia fascinosa dovuta alla loro stessa qualità di feticcio» (p. 157).

Il primo capitolo della monografia si incentra, quindi, sulla ricostruzione del contesto storico-culturale degli anni Sessanta e Settanta che avvia il rilancio del comico in Italia, e in particolare a Bologna, dove riscuotono grande successo gli studi letterari e antropologici di Piero Camporesi e Gianni Celati, impegnati in diversi modi nella diffusione-ridiscussione del pensiero di Michail Bachtin e Viktor B. Šklovskij.

Della Gala mostra come i registri discorsivi, le immagini e le situazioni della narrativa di Vassalli si inseriscano a pieno titolo nel repertorio del Carnevale con l’obiettivo, solo in apparenza paradossale, di «torcerle contro il Carnevale stesso» (p. 27).

Per meglio comprendere il tentativo vassalliano di aggredire il Carnevale con i suoi stessi strumenti, cioè mediante *rovesciamento* (parola-chiave della concezione bachtiniana del carnevalesco inteso come modalità di sovversione dell’ordine esistente), Della Gala ricorda che la riflessione degli studiosi italiani sul rapporto tra comicità e letteratura istituzionale (cultura popolare vs cultura ufficiale, basso vs alto) assume, nel clima del post-Sessantotto, un carattere eminentemente politico. Il fenomeno di marginalizzazione dello stile comico rispetto ad altri

istituti formali finisce per essere letto come manifestazione simbolica delle differenze di classe e delle gerarchie sociali esistenti, motivo per cui «l'espulsione della comicità» è interpretata alla luce della «partizione del discorso funzionale al mantenimento dello *status quo*» (p. 36).

Questo aspetto militante attribuito al comico e alle sue potenzialità eversive (vere o presunte) diventerà una produttiva fonte di ispirazione per il movimento del Settantasette bolognese, che costituirà a sua volta uno dei principali idoli polemici dei romanzi di Vassalli. Difatti, se il repertorio cui si attinge è lo stesso per tutti – la materia comica e carnevalesca –, è l'approccio a segnare uno scarto ideologico decisivo, aspetto su cui Della Gala torna a più riprese servendosi dell'opposizione di Bachtin tra il carattere palinogenetico del comico medievale, che diventa la base simbolica della lotta politica, e la satira negativa dei moderni, che meglio si adatta a descrivere l'operazione polemica di Vassalli, il quale arriva a considerare impietosamente, con nesso causale estremo, tutte le pratiche contestative di quegli anni come prodromi del terrorismo e della lotta armata. Nella sua concezione dei «folli anni Settanta» si percepisce, infatti, «un certo riduzionismo che li appiattisce in toto sulla violenza, senza spazio per un'azione politica collettiva che non assuma la consistenza di puro miraggio» (p. 180).

Sulla base di considerazioni di ordine antropologico, ad esempio la distinzione operata da Victor Turner tra i riti di crisi vitale e i riti di inversione, la comicità satirica dello scrittore novarese è vista come relitto del *dopo Carnevale*, «sopravvivenza deteriorata di un repertorio di immagini» (p. 45) prive di ogni impulso utopico o rigenerativo.

Il negativo, suggerisce Della Gala, è elevato a sistema e la postura nichilistica dell'autore investe tutti i soggetti dell'universo romanzesco, fatalmente imbrigliati in vicende e miti per i quali non sentono nessun trasporto reale, aderenza di pensiero o di linguaggio. Uno dei motivi unificanti della trilogia è, infatti, la falsa coscienza che abita i personaggi, che appaiono tutti equamente disfunzionali, nevrotici, *fools*. A nulla vale la loro irriducibile diversità di caratteri, ideali politici o ambienti frequentati: la violenza neofascista dell'idiota Benito Chetorni di *L'arrivo della lozione*, in fondo, non si discosta più di tanto dalla falsa fede rivoluzionaria del terrorista erotomane Cristiano Antonio Rigotti di *Abitare il vento*, o dalla vendetta 'antiborghese' vaneggiata da Augusto Ricci, il sessantottino fallito e un po' matto di *Mareblù*.

Nei successivi tre capitoli, Della Gala si muove con agilità dalla micro alla macroanalisi e viceversa, restringendo e allargando il mirino critico in base alle problematiche che il *corpus* pone via via. La densità dei riferimenti teorici messi in campo non oscura in alcun modo il lavoro sui testi, organizzato secondo quattro principali linee di indagine: inquadramento di genere; descrizione dei personaggi e lettura ravvicinata degli snodi del *plot*; individuazione delle strategie retoriche e stilistiche; ricerca delle fonti.

Nonostante la satira sociale di Vassalli sia mossa dall'esigenza primaria di dimostrare che la patologia della lingua corrisponde, infine, alla «patologia del mondo reale», dove domina «un caos ideologico, in cui l'azione politica è orientata da agglomerati di parole ormai prive di significato» (p. 120), la specialità differenziale di ogni libro del trittico consiste nel bersaglio politico prescelto.

Si comincia con il pluristilismo di *L'arrivo della lozione* (1976), in cui Vassalli, come rileva Della Gala, mescola generi diversi – dalla cronaca medievale all'agiografia fino alla satira del villano – per inscenare la vicenda del santo martire stercofilo Benito Chetorni, incarnazione dell'utile idiota che immola la sua vita al combattimento della luzione/lozione (scempiamento di 'rivoluzione') come naturale prosecuzione della sua attitudine da bullo. Dal chisciottismo neofascista di Chetorni, con la sua lingua 'maccheronica' e la sua cieca e indissolubile fede nell'opposizione a qualcosa che non sa neppure nominare, si arriva così alla comicità più spinta di *Abitare il vento* (1980): al centro della storia c'è il terrorista Cris Rigotti, che appare in costante dialogo con il suo fallo, il «Grande Proletario» (con commistione parodica del lessico marxista e del discorso del Pascoli del 1911) che determina la sua vita e persino la sua morte.

Scatologia, ambiguità semantica, vuoti di senso e sindrome chisciottesca costituiscono anche l'ossatura della commedia all'italiana *Mareblù* (1982), dove si dispiega «la nevrosi della fine» dell'ex rivoluzionario/incendiario mancato Augusto Ricci, la cui personalità si riduce a un mucchio di pasticciacci logici, rancore e richiami feticistici alle icone comuniste (da Stalin a Mao).

Tra i motivi ricorrenti bisogna infine sottolineare il sentimento di frustrazione che permea tutta la trilogia, l'impossibilità di «credere alla mobilitazione collettiva per un'azione responsabile volta a incidere sull'esistente», quasi un'anticipazione di quella «agency requisita» (p. 288) di cui ha parlato Daniele Giglioli in *Stato di minorità* (2015). Il grande merito dell'operazione critica di Della Gala consiste allora nel valorizzare questa fase della scrittura di Vassalli come *incipit* di una 'doppia transizione', di sé e del paese. Il comico si giustifica, quindi, da un lato, come crisi personale culminata nel passaggio dalla prosa di matrice neoavanguardistica a una narrativa più distesa; dall'altro, come possibilità testimoniale, seppure deformata, di uno dei momenti più complessi della storia di Italia, con il trapasso dall'epoca delle rivolte collettive degli anni Sessanta e Settanta all'individualismo del riflusso nel privato, che dimostra, in ultima analisi, «che il Carnevale è perduto, e che, per quanto ci si illuda di poterlo far rivivere, con l'aprirsi degli anni Ottanta [...] si annuncia l'ombra di una lunga Quaresima» (p. 287).

«Recensioni»

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20489>

«Finzioni» 7, 4 - 2024

ISSN 2785-2288

Gadda

A cura di Paola Italia

Roma, Carocci, 2024, pp. 509

ISBN: 978-88-290-2054-6

Recensione di Simone Marsi

Pubblicato: 21 ottobre 2024

Marsi, Simone, recensione a Paola Italia (a cura di), *Gadda*, Roma, Carocci, 2024, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 193-197.

simone.marsi@unipr.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20489>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Simone Marsi

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

È sempre difficile scrivere su Carlo Emilio Gadda, soprattutto se si vuole offrire un quadro critico complessivo sulla sua opera. È il tentativo perseguito con successo dal nuovo libro *Gadda*, curato da Paola Italia e uscito per Carocci nel 2024. Il volume si propone infatti come una guida alla comprensione dell'Ingegnere (suddiviso in due sezioni, una dedicata alle opere, e una ad alcuni temi trasversali che ne contraddistinguono la produzione), fornendo al lettore le coordinate per inquadrare ciascun titolo, e allo specialista l'occasione per ricostruire la stratificazione di passaggi che hanno determinato (e che stanno ancora determinando) la forma di ciascuna opera. La cura di Paola Italia ha generato una omogeneità di intenti, ponendo il baricentro dell'indagine tra il cantiere filologico e quello che altrove è stato chiamato lo «spazio mediale»¹.

I capitoli dedicati alle opere di Gadda, infatti, ricostruiscono la genesi dei romanzi, dai primi abbozzi d'autore ai rapporti editoriali, mostrando come l'opera finale sia la risultante di numerose forze vettoriali (autore, riviste, editori, critici) che modulano, più o meno esplicitamente, il messaggio letterario. È il caso del *Giornale di guerra e di prigionia*, recentemente arrivato ad una nuova edizione Adelphi (2023). Andrea Cortellessa ricostruisce la storia del testo, che attraversa la tragedia della Prima guerra mondiale (da cui nasce), il passaggio dal fascismo, che tentò di «requisire la memoria popolare» (p. 51) del precedente conflitto, e poi le relazioni con le riviste «Letteratura e Arte contemporanea» e «Letteratura», l'esonazione dell'Arno nel 1966 che rovinò le carte donate al Gabinetto scientifico-letterario di G.P. Vieusseux, e i rapporti con gli editori. Simile approccio è seguito da Mauro Bignamini, che delinea i cantieri del *Racconto italiano di ignoto del Novecento* e de *La meccanica*, sottolineando la teoria letteraria emersa nel primo, e la ricerca linguistica proposta nella seconda; da Monica Marchi, che ricostruisce il passaggio de *La Madonna dei filosofi* dalla rivista Solaria al volume, e del *Castello di Udine*, dove le numerose chiose costituiscono un «apparato complesso e labirintico che va a formare un controcanto del testo principale» (p. 95); da Claudio Vela, che presenta una cronologia dell'*Adalgisa* e un breve «screening» di ciascun disegno che compone l'opera; da Mariarosa Bricchi, che ricostruisce la genesi di *I viaggi e la morte*, tra pubblicazioni in rivista e il ballo tra due editori, Einaudi, che si propone come editore definitivo, e Garzanti, disposto a stipendiare Gadda per fargli completare il *Pasticciaccio*; e da Carlo Enrico Roggia, che sottolinea come i racconti, spesso considerati subalterni ai due grandi romanzi, siano stati invece fondamentali nella sua carriera letteraria, dato che il 1953, anno della vittoria del premio Viareggio con le *Novelle del ducato in fiamme*, inaugura «per Gadda la stagione del successo letterario» (p. 117).

Come mostra questo *companion*, non esiste davvero un'opera minore: ogni brandello della sua produzione permette di saggiare un esempio della *forma mentis* gaddiana, del suo modo di narrare, di intendere la letteratura e di intendere il mondo. Non è un caso, forse, che spesso la

¹ I. Piazza, S. Martin (a cura di), *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, Firenze, Franco Cesati, 2020, p. 9.

critica abbia letto le sue opere ponendo grande attenzione al dato biografico d'autore, cercando di sottolineare aderenze tra il vissuto e l'opera narrata. E ciò è accaduto e accade tutt'oggi non perché i critici si siano dimenticati del proficuo dibattito tra Proust e Sainte-Beuve, ma perché davvero ogni pagina scritta da Gadda non può che essere una pagina scritta da Gadda. Da qualunque punto si decida di accedere alla sua opera, si ha la percezione di entrare in un personalissimo sistema letterario, dove la funzione del narratore e quella dell'autore gravitano pericolosamente in uno spazio di mutua convergenza. Non fraintendiamoci: Gadda non è quel tipo di autore che scrive sempre lo stesso libro; ma è quel tipo di autore che scrive ogni libro ponendosi e rielaborando le stesse questioni formali, linguistiche, stilistiche, gnoseologiche e, potremmo dire, esistenziali, occupando così una posizione peculiare nel panorama letterario nazionale e internazionale. Posizione peculiare che si percepisce ad esempio nelle opere brevi, come *Le meraviglie d'Italia*, *Gli anni*, e *Verso la certosa*, per le quali «la non facile decisione di licenziare romanzi incompiuti fu certo provocata dalla sua consapevolezza dell'originalità della propria scrittura, alimentata da lettori sensibili al primato dello stile» (p. 198). E che finisce per trasmutare i generi letterari con cui si confronta, come sottolineato da Pietro Gibellini a proposito dei così detti *poème en prose*. Testo unico nella produzione gaddiana è *Eros e Priapo*, un «infinito variare intorno al tema», «un motivo che picchia in una parte oscura, situata [...] nella psiche di chi sta indagando la psiche altrui ed è contemporaneamente analista e paziente» (p. 227). Nella ricostruzione della storia editoriale del libro, Raffaele Manica mostra come la prima apparizione del testo in volume sia stata in «un'edizione d'autore per la quale l'autore ha molto lasciato fare ad altri» (p. 230). Di questo «molto» fa parte anche il titolo, *Da furore a cenere*, una scelta non autoriale che però ha determinato, fin dalla sua apparizione, la ricezione del testo di critici e lettori. La versione originale dell'opera è apparsa in tempi relativamente recenti (nel 2016 per Adelphi), a dimostrazione di quanto ci sia da lavorare anche solo per dare una forma alle opere di Gadda.

Ma nonostante ogni titolo offra un terreno di accesso esemplare alla sua opera, sono i due grandi romanzi ad occupare l'attenzione dei lettori, come sottolinea anche Paola Italia invitando la ricerca a concentrarsi su altre opere gaddiane (p. 262). Un invito alla diversificazione che però dice molto non solo su Gadda, ma anche sui gaddisti, e più in generale di tutti i critici: la canonizzazione di un prosatore del Novecento non può non passare da un romanzo. Il grande romanzo è ancora oggi la porta d'accesso al canone dei grandi. Eppure, anche le opere maggiori sono il risultato di eterogenei incroci vettoriali: «Il romanzo in nove capitoli che noi ancora oggi leggiamo e che Gadda non ha mai scritto in questa forma è il frutto, dunque, di una “soluzione contaminatoria” inaugurata da Roscioni, curatore delle varie edizioni Einaudi del romanzo, e confermata in tutte le edizioni successive» (p. 141). La ricostruzione dei brani che compongono *La cognizione del dolore* e la loro apparizione nelle diverse edizioni dimostrano, come suggerisce Cristina Savettieri, che la nostra percezione dell'opera è stata profondamente condizionata fin dalla sua prima apparizione, sia nella struttura che nelle sue interpretazioni. Anche il *Pasticciaccio*, le cui vicende sono state ricostruite da Giorgio Pinotti, si presenta come

un romanzo editoriale, il cui scioglimento trova più limpide esecuzioni in testi derivativi, che a loro volta influenzano la nostra percezione e interpretazione dell'opera da cui sono nati, in un circolo di mutua rifrazione che sembra aver trovato la norma nella produzione contemporanea².

Per un autore che possedeva «una fiducia totale nella testimonianza del documento» (p. 255), tanto da conservare una mole sterminata di documenti di ogni tipo, e per il quale è chiara una «predominanza dell'inedito sull'edito», si comprende bene l'importanza della ricerca filologica, e dell'investigazione palmo a palmo di quello spazio mediale che così profondamente ha inciso il significato di numerose opere. Sono, da questa prospettiva, una fonte importante la biblioteca d'autore, analizzata da Milena Giuffrida e composta da numerose biblioteche che fotografano gli interessi eterogenei e compositi di uno scrittore onnivoro; le lettere, analizzate da Claudia Carmina e Carolina Rossi, che oltre ad essere fondamentali documenti di interesse storico, possono essere lette come «le più antiche testimonianze della scrittura gaddiana» (p. 398), addestramento privato di uno scrittore non ancora pubblico; e le traduzioni, che più di ogni altro strumento permettono di ricostruire l'orizzonte d'attesa e la ricezione oltre i confini nazionali. Un esempio, riportato da Rebecca Falkoff, è il caso di Robert de Lucca, che traducendo una porzione del *Pasticciaccio* come tesi di dottorato, ha sottolineato alcune scelte linguistiche della traduzione di Weaver che modificano profondamente il significato del romanzo. Non è quisquilia lessicografica: se è vero, come sottolinea Luigi Matt, che «senza quella lingua, semplicemente, la narrativa di Gadda non esisterebbe» (p. 287), la preservazione delle scelte linguistiche nelle traduzioni è centrale nella fruizione dell'autore in un contesto internazionale. Si tratta di un aspetto tutt'altro che secondario se vogliamo collocarlo nel canone europeo, come fa Gabriele Frasca mettendo in dialogo l'ingegnere con due dei massimi modernisti come Proust e Joyce, cercandone memorie intertestuali nella produzione letteraria.

Oltre alla voracità con cui Gadda attinge ai più disparati serbatoi linguistici, la sua opera si è sempre nutrita di diversi campi del sapere. L'apprendimento filosofico è legato al percorso accademico, minuziosamente ricostruito da Riccardo Stracuzzi, e in particolare dal rapporto con il suo maestro Martinetti. Ma la filosofia, in Gadda, non è una singola esposizione esauritasi nella tesi di laurea mai discussa, ma si impasta in tutta la sua scrittura, in un indivisibile amalgama che si colloca «tra filosofia e dolore, tra pensiero etico e critica dell'esistenza» (p. 347). Così come l'influenza dell'arte, ricostruita da Patrizio Aiello: «il fatto artistico, i riferimenti agli artefici e alle loro opere, un intero immaginario figurativo che si annoda a doppio giro con la sua personalità emergono nella prosa sotto forma di cenni, digressioni, osservazioni, analisi, autoanalisi, confronti e descrizioni» (p. 374). E così come la psicanalisi, che Gadda approfondisce a dispetto di una diffusa diffidenza della cultura italiana, e che reca profonde risonanze nelle opere come ben evidenziato da Valentino Baldi, risonanze che hanno un «impatto devastante, in termini logico-narrativi» (p. 365) sulla produzione letteraria.

² G. Benvenuti (a cura di), *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, Torino, Einaudi, 2023.

Tutte le suggestioni che Gadda assimila le impasta nella sua prosa narrativa, che rivela il tentativo di una «scrupolosa aderenza alla scorza ruvida del mondo» (p. 308). È il vero realismo di Gadda, come sottolinea Federico Bertoni: «un realismo critico, dinamico, stilisticamente dialogico e polifonico, lontano da ogni forma di rispecchiamento meccanico del mondo» (p. 326), un realismo «da cui sorgono immagini e apparizioni che nessuna esperienza della realtà potrebbe mai farci incontrare» (p. 327). Il nuovo *companion* dedicato a Gadda, dunque, si presenta come uno strumento fondamentale per orientarsi nell'ecosistema Gadda, un ecosistema che si presenta al lettore come ampio, eterogeneo, intricato, complesso, e soprattutto vivo, vivissimo.

Storie da ascoltare nell'Italia del boom.
Il radiodramma da Primo Levi a Giorgio Manganelli

di Rodolfo Sacchettini e Nicola Turi

Roma, Carocci, 2023, pp. 135

ISBN 978-88-290-2025-6

Recensione di Simone Giorgio

Pubblicato: 21 ottobre 2024

Giorgio, Simone, recensione a Rodolfo Sacchettini, Nicola Turi, *Storie da ascoltare nell'Italia del boom. Il radiodramma da Primo Levi a Giorgio Manganelli*, Roma, Carocci, 2023, «Finzioni», n. 7, 4 - 2024, pp. 198-201.

simone.giorgio@unisalento.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/20485>

finzioni.unibo.it

Di primo acchito, il periodo storico scelto da Rodolfo Sacchettini e Nicola Turi per il loro lavoro sui radiodrammi, *Storie da ascoltare nell'Italia del boom*, evoca altre forme di comunicazione: proprio negli anni Sessanta, infatti, la televisione prende definitivamente piede nel nostro Paese, assurdo a simbolo degli anni del benessere, tanto quanto la Cinquecento, la Vespa, le autostrade. Eppure, è proprio in questo periodo che gli autori della nostra letteratura vincono la diffidenza verso la radio che aveva caratterizzato fin lì la storia del loro rapporto con questo mezzo, e complici anche altre grandi trasformazioni, arricchiscono e ampliano enormemente il panorama dei radiodrammi italiani.

Per evidenziare questa dinamica, Sacchettini e Turi predispongono un impianto concettuale particolarmente efficace, che tiene conto sia dell'evoluzione storica del mezzo, sia della storia del nostro Paese. La svolta qualitativa e quantitativa nella produzione dei radiodrammi, infatti, è impressa dal progresso delle tecniche di registrazione, che i due autori segnalano di volta in volta, senza perdere il filo del proprio discorso in ostici tecnicismi. Anzi, la descrizione di questi nuovi dispositivi e di queste nuove pratiche dialoga sempre in modo spontaneo, nella trattazione, con l'esposizione del contenuto dei vari radiodrammi illustrati da Sacchettini e Turi.

Il libro è diviso in due parti. A un primo capitolo incentrato sulla forma del radiodramma nella prima parte degli anni Sessanta, segue un secondo capitolo che si sofferma invece sulle sperimentazioni a cui il radiodramma è sottoposto nella seconda metà del decennio e nei primi anni Settanta, periodo caratterizzato dalla nascita delle nuove avanguardie e dal tumultuoso sviluppo della contestazione politica e giovanile. Sacchettini e Turi riescono a evidenziare diverse corrispondenze fra il materiale narrativo dei radiodrammi presi in esame e i momenti storici in cui tali opere si collocano. Di conseguenza, anche solo scorrendo l'indice del libro, ripercorriamo allo stesso tempo i principali temi del dibattito sociale e politico di quegli anni, come il miracolo economico, la cui rappresentazione è delegata a «storie di costume, brevi ritratti dalle sfumature grottesche» (p. 28). Altro aspetto sociale che interessa gli autori di quegli anni è il rapporto tra vecchia e nuova generazione, considerato alla luce della nascita della categoria sociologica stessa dei giovani, che si diffonde appunto negli anni del boom.

In alcuni casi, invece, il radiodramma italiano è in sintonia con alcune delle tendenze di genere presenti nella cultura del tempo. Si delinea, infatti, anche un corpus di radiodrammi fantascientifici, un genere che ha costituito un importante serbatoio per la forma radiodrammatica sin dalla sua nascita, frequentato da grandi autori come Landolfi, Frassinetti, Wilcock.

Altra forma indagata da Sacchettini e Turi è quella dell'inchiesta, che caratterizza soprattutto la seconda metà degli anni Sessanta e si lega all'emersione, nel mondo radiofonico, di una rinnovata attenzione verso le tematiche politiche: è il caso ad esempio di *Outis Topos. Un'ipotesi di radio futura* (1973), particolare ibrido fra il documentario e il radiodramma firmato da Andrea Camilleri e Sergio Liberovici. Quest'opera, incentrata sulla questione abitativa degli operai nella

periferia di Torino, è «rappresentativa di una specifica produzione artistica che, a partire dagli anni Sessanta, mescola la realtà [...] con una autorialità della finzione artistica» (p. 86).

I radiodrammi di cui si occupano Sacchetti e Turi si situano in un'epoca in cui la radiofonica è ancora dominata dalla Rai. Proprio sul finire degli anni Sessanta, la riorganizzazione interna dell'emittente radiotelevisiva pubblica comincia a privilegiare il mezzo televisivo: dopo diversi anni di rinnovamento e investimenti economici nella radio, inizia un'epoca di trasferimento delle risorse verso la televisione. Sacchetti e Turi notano acutamente come questa decisione, purtroppo, sia stata presa in contemporanea con la definitiva acquisizione di prestigio della forma radiodrammatica presso i nostri autori, anche quelli più sperimentali; un'acquisizione che stava inaugurando una stagione di sperimentazioni particolarmente interessanti sul mezzo. Riprova ne sono gli approfondimenti che chiudono il volume, incentrati sui radiodrammi di Luigi Malerba e Giorgio Manganelli: due autori, nelle parole di Sacchetti e Turi, contraddistinti da una «straordinaria prolificità e capacità di adesione al mezzo» (p. 95).

Più in generale, gli affondi autoriali caratterizzano la composizione di questo libro, che tiene insieme la storia delle aree culturali e le vicende dei singoli autori: da Primo Levi, che si interessa al radiodramma dopo una trasposizione in questa forma di *Se questo è un uomo* messa in atto in Canada, a Fruttero e Lucentini, che inaugurano il loro sodalizio proprio nell'occasione della scrittura radiofonica dell'*Incaricato*, risalente al 1964. Trovano spazio per una trattazione personale anche autori che normalmente si riterrebbe lontani dal mezzo della radio, come Riccardo Bacchelli, che firma un radiodramma d'avventura (*Duello all'americana in miniera*, 1962) e Luciano Bianciardi, che scrive con Enrico Vaime l'opera *Come una grande famiglia* (1966).

La grande trasformazione a cui va incontro la forma radiodrammatica in questi anni è dovuta a una migliore integrazione del lavoro fra autore e regista, di impronta esplicitamente teatrale. Si tratta di una redistribuzione dei compiti, scrivono Sacchetti e Turi, che assegna al regista un'importanza che non aveva avuto fino a quel momento: questa figura «comincia ad acquistare sempre maggiore autonomia, diventando in certi casi vero e proprio autore» (p. 65). L'aumento di qualità dei testi radiodrammatici di questa stagione è dovuto proprio a questo: «la spinta di rinnovamento deve perciò giungere non solo o non tanto dal coinvolgimento di scrittori e letterati, che pure aumenta in maniera sensibile in tutto il decennio, ma dall'ingresso di nuove sensibilità alla regia» (p. 67). In questo contesto, Sacchetti e Turi sottolineano in particolare l'importanza di due autori, Giorgio Bandini e Giorgio Pressburger. Il primo debutta alla regia nel 1960 con un testo di Beckett, *Ceneri*, che rappresenta la prima proposizione al grande pubblico italiano dell'opera del futuro Nobel. La carriera di Bandini proseguirà negli anni successivi con una ferma attenzione alla sperimentazione, che si manifesta anche nella versione radiodrammatica italiana del già citato *Se questo è un uomo* (1964), prima di aprirsi anche verso la docufiction con il dittico *Il guerriero scomparso* (1966) e *Il guerriero in provincia* (1969). Il primo radiodramma è incentrato sulla storia di un giovane meridionale, Giovanni, emigrato a Milano, la metropoli del Nord di cui si riproduce il particolare ambiente sonoro; il secondo, invece, è una sorta di diario (Sacchetti e Turi lo definiscono antecedente dei moderni podcast)

in cui Bandini fa visita a Teramo, la sua città natale, evidenziandone difetti e criticità nell'età del benessere.

Pressburger, di origini ungheresi, è invece caratterizzato da una regia forte e personale; Sacchettini e Turi, nel ripercorrere la sua carriera, si soffermano in particolare sul radiodramma *Giochi di fanciulli* (1970), in cui registra alcuni bambini della scuola elementare di Beinasco, in provincia di Torino, mentre giocano in uno spazio appositamente predisposto negli studi Rai. L'ispirazione per quest'opera gli viene da un dipinto di Bruegel il Vecchio, raffigurante per l'appunto alcuni bambini intenti a giocare; il radiodramma si configura dunque come una trasposizione sonora dell'immagine del dipinto: «un'opera immersiva, introdotta dalla voce dello stesso Pressburger che spiega l'operazione e permette all'ascoltatore, senza vederlo, di entrare percettivamente dentro il quadro di Bruegel» (p. 74).

Storie da ascoltare nell'Italia del boom offre, come si intuisce da queste brevissime estrapolazioni, un'ampia e variegata panoramica delle produzioni radiodrammatiche di un'Italia alle prese con improvviso, seppur agognato, benessere. Pur dovendo per necessità riassumere diversi autori e correnti in un numero di pagine non esteso, riesce a dare ottimi spunti per riflettere su questa forma e sul rapporto che essa intrattiene con il resto della cultura italiana; un rapporto che, complice la bravura di Sacchettini e Turi, emerge con naturalezza in queste pagine, in cui presentano il radiodramma come una forma a pieno titolo inserita nella nostra cultura, nella nostra letteratura e nella nostra storia.