



Univeristà  
Ca' Foscari  
Venezia  
Facoltà  
di Lettere  
e Filosofia

## Corso di Laurea Magistrale in Filologia e Letteratura Italiana

Prova finale di Laurea

# Dal corpo alla voce: caratteristiche e tipologie del radiodramma italiano

### **Relatore**

Prof. Pier Mario Vescovo

### **Primo correlatore**

Prof. Riccardo Drusi

### **Secondo correlatore**

Prof.ssa Maria Ida Biggi

### **Laureanda**

Monica Zambon  
Matricola 823122

### **Anno Accademico**

2013/2014



## Sommario

Introduzione.....	I
Teatro e radio: due generi a confronto .....	1
1.1 Il radiodramma delle origini: un'arte «antidiluviana» .....	1
1.2 Alla ricerca di un genere.....	9
1.3 Enzo Ferrieri: <i>La radio, forza creativa</i> .....	14
1.4 Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata: il <i>Manifesto futurista della Radia</i> .....	16
1.5 Rudolf Arnheim: <i>La radio cerca la sua forma</i> .....	19
1.6 Enrico Rocca: <i>Panorama dell'arte radiofonica</i> .....	24
Il testo radiodrammatico: fattori costitutivi .....	28
2.1 La <i>parola</i> radiofonica: oralità o scrittura?.....	28
2.2 Il <i>suono</i> nel radiodramma .....	47
2.3 Lo <i>spazio</i> nel radiodramma.....	55
2.4 Il <i>tempo</i> nel radiodramma.....	67
Analisi sul campo: i radiodrammi de <i>Il terzo orecchio</i> .....	76
3.1 Il terzo orecchio: esperimento radiofonico di Mario Martone.....	76
3.2 Testi a confronto: musica, tempo, spazio e parola nel programma <i>Il Terzo Orecchio</i> .....	80
3.2.1 Cinema Cielo, Danio Manfredini, prima messa in onda 31 maggio 2002 .....	80
3.2.2 Messaggi, di Fausto Paravidino .....	89
La radio in teatro: forme ibride di teatro radiofonico.....	99
4.1 La radio si fa spettacolo.....	99
4.2 La radio conquista le scene: esperimenti di radiofonia teatrale.....	107
Conclusioni.....	117
Bibliografia.....	121



## Introduzione

Nel 1929, con *L'anello di Teodosio* di Luigi Chiarelli, ha inizio la storia del radiodramma italiano. In ritardo di cinque anni rispetto alla produzione inglese, che nel 1924 inaugura la nascita del nuovo stile con *Danger* di Richard Hughes, in Italia il radiodramma rimarrà per decenni un'ancella del teatro e della narrativa.

I primi interessi verso la radio, intesa come mezzo di comunicazione, e verso la creazione di uno stile radiofonico e radiodrammatico si attestano solamente all'albore degli anni Trenta.

In particolare, in questo decennio, vengono pubblicati i manifesti di Enzo Ferrieri e Filippo Tommaso Marinetti con Pino Masnata, con il titolo rispettivamente di: *Manifesto della radio come forza creativa*<sup>1</sup> (1931) e *Manifesto futurista della Radia* (1933).

Non va poi dimenticato, sebbene al di fuori dell'ambiente culturale latino, il significativo saggio di Rudolf Arnheim: *La Radio cerca la sua forma*, che sollecitò scrittori e dirigenti radiofonici alla riscoperta del mezzo; fino ad allora considerato eminentemente informativo e divulgativo. Nello stesso periodo si svilupparono i primi "manuali" di "scrittura per radio", lo stesso manifesto di Enzo Ferrieri, nell'individuare le peculiarità della radio, suggerisce alcuni precetti per la buona scrittura soffermandosi sull'importanza della voce e sul concetto di "sintesi" e di "riduzione all'essenzialità" del dramma per radio: «Sarà appunto l'opera drammatica, meglio che qualsiasi altro argomento, che riuscirà ad esprimere, in sintesi radiofonica, una parte della realtà, poiché la stessa tecnica tradizionale della commedia o del dramma [...] la consigliano favorevolmente per la trasmissione.»<sup>2</sup>.

Questo primo e fiorente dialogo è l'espressione della volontà di alcuni autori e registi di creare uno stile "cucito e misurato" con gli strumenti propri della radiofonia. Al contempo la sproporzione qualitativa fra i testi teorici e quelli artistici dimostra come il radiodramma italiano di quegli stessi anni, subisca ancora la sudditanza del teatro; al quale rimane fortemente legato per composizione ed esecuzione delle opere. La discontinuità intrinseca della storia del radiodramma dimostra, inoltre, la flessibilità

---

<sup>1</sup> Enzo Ferrieri, *Manifesto della radio*, «Il Convegno», XII, 6-7, 1931

<sup>2</sup> Enzo Ferrieri, *Manifesto della radio*, cit.

propria del mezzo radio. La "sintesi" auspicata da Ferrieri come espressione più sincera del linguaggio per radio trova nel mezzo radiofonico possibilità espressive innumerevoli e articolate secondo le necessità storiche e la sensibilità dell'artista, oltre all'ovvia quanto fondamentale disponibilità tecnologica.

Per avanzare un'ipotesi inglobante dello stile radiodrammatico sarà necessario trovare delle peculiarità inerenti al mezzo stesso entro le quali inserire la varietà dei testi. L'intento di un simile studio non deve avere carattere prescrittivo bensì descrittivo, per lasciare spazio a nuovi quanto probabili sviluppi del settore radiodrammatico.

La proposta qui avanzata e di supporre come campi d'indagine gli elementi: "parola-oralità", "tempo", "spazio", "silenzio e musica". I quattro elementi elencati racchiudono la sintesi dei principi strutturali del radiodramma.

La presenza o l'assenza, l'eccedenza o il difetto di uno o più di essi caratterizzano la struttura narrativa del radiodramma rendendolo un unicum nella moltitudine di linguaggi tipica del radiodramma.

Per compiere questo percorso attraverso il "tipo" radiodramma, verrà attuato un procedimento empirico per trarre dai singoli radiodrammi le peculiarità generiche delle trasmissioni drammatiche per radio. L'analisi si svolgerà in due sezioni, la prima delle quali dedicata al fenomeno radiodramma nel tempo, quindi all'evoluzione degli elementi sopracitati in relazione all'incremento tecnologico e alle variazioni socio-culturali. In un secondo tempo si approfondirà l'analisi dei testi attuali scegliendo come campione i radiodrammi prodotti per il programma *Il terzo Orecchio*, di Mario Martone, in onda su Radio3 nel 2002.

La rassegna verrà conclusa con la presentazione della piece teatrale *Il Fantanatale*, per la regia di Alberto Gozzi, in scena al Piccolo di Torino nel novembre 2012.

Liberato dall'iniziale sudditanza nei confronti della scena, con il tempo il radiodramma conquista il suo spazio e instaura un vivo e prolifico dialogo con il teatro. Anche l'ente nazionale di radiofonia, nel 2002, ha scelto di aprire le sale di produzione radiofonica al pubblico, ricreando, per la radio, la scena e la corporeità.

Il ritorno al teatro è l'ideale chiusura di questo percorso attraverso il radiodramma.

## 1.

# Teatro e radio: due generi a confronto

*La radio è uno strumento - un mezzo. Ogni nuovo strumento (ogni nuovo mezzo) è l'origine di una nuova forma (mentale, d'arte ecc.).*

A. Savinio

### 1.1 Il radiodramma delle origini: un'arte «antidiluviana»

«URI<sup>1</sup>: Unione Radiofonica Italiana. 1-RO: Stazione di Roma. Lunghezza d'onda: metri 425. A tutti coloro che sono in ascolto il nostro saluto e il nostro buonasera [...]»<sup>2</sup>. Il 6 ottobre 1924, alle ore 21.00, la voce di Ines Viviani Donarelli<sup>3</sup>, inaugura la «prima stazione radiofonica italiana» e il neonato ente radiofonico fa il suo debutto nel panorama sonoro internazionale.

La vicenda radiofonica italiana segnala, fin dal suo inizio, un ritardo sintomatico rispetto ad altri paesi europei. La prima trasmissione mondiale non sperimentale si deve alla stazione statunitense KDKA di Pittsburgh, che nel 1920 informava il Paese dei risultati elettorali fra il futuro presidente Warren Gamaliel Harding e lo sfidante democratico James Middleton Cox. Nel 1922, invece, a fare il loro ingresso ufficiale

---

<sup>1</sup> URI: Unione radiofonica Italiana è «la prima società concessionaria della radiodiffusione italiana». Fu fondata nell'agosto del 1924 dall'accordo e dall'unione di tre società: la SIRAC di Milano, Radio Araldo e Radiofono di Roma (entrambe del gruppo Marconi). Nel 1927, dopo la riforma Turati, l'URI cambiò denominazione in EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche) con l'estensione del monopolio delle trasmissioni fino al 1952. Nel 1944, in seguito alla ricostruzione postbellica la struttura della vecchia EIAR fu rifondata con il nome RAI (Radio Audizioni Italia, dopo il 1954 Radiotelevisione Italiana). Sulla storia della società radiofonica Cfr: Gianni Isola, *Cari amici vicini e lontani. Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano 1944-1954*, Firenze, La nuova Italia Editrice 1995; Gianni Isola, *Abbassa la tua radio per favore... storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La nuova Italia Editrice 1990; Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Venezia, Marsilio 1995.

<sup>2</sup> Il primo annuncio radiofonico dell'URI è ascoltabile nel sito: [www.rai.tv](http://www.rai.tv)

<sup>3</sup> Fino al 1997, quando venne ritrovata negli Archivi RAI di Firenze la registrazione del primo annuncio radiofonico, si attribuì l'onore del primo comunicato a Maria Luisa Boncompagni, una delle prime annunciatrici della storia radiofonica italiana.

nell'etere furono: Inghilterra, Svizzera e Russia. L'anno seguente Francia, Germania, Austria, Spagna, Belgio e Olanda<sup>4</sup> iniziarono a diffondere trasmissioni regolari.

Sebbene a prima vista non sia allarmante, il "ritardo" divenne un elemento peculiare della cultura radiofonica del Belpaese. Per anni lo strumento radiofonico fu utilizzato esclusivamente come mezzo informativo e ricreativo incentrato nella diffusione musicale.

Il primo radiodramma<sup>5</sup> originale italiano, *L'anello di Teodosio*, verrà diffuso soltanto nel 1929, con un ritardo di 5 anni dalla prima creazione britannica che, con *Danger* di Richard Hughes, si aggiudicò il primato internazionale nella creazione del dramma radiofonico.

Va ricordato, però, che il primo esperimento italiano nel campo si ebbe nel 1927, con l'adattamento del racconto *Venerdì 13* di Mario Vugliano. I responsi di questo primo tentativo furono tanto sorprendenti quanto positivi: «all'indomani della messa in onda di *Venerdì 13* il centralino dell'URI [venne] preso di mira da un gran numero di telefonate e in redazione arrivarono centinaia di lettere di ascoltatori entusiasti»<sup>6</sup>. L'impeto del pubblico, però, fu negativamente controbilanciato dall'impossibilità dell'ente di trovare autori in grado di affrontare con disinvoltura il mezzo radiofonico. Ne è la prova il fallimentare concorso indetto dall'URI nel 1926 per la creazione drammatica che non vide alcun vincitore per «la generale povertà di invenzione e deficienza di forma, una mancanza assoluta della tecnica indispensabile a questo nuovo genere d'arte [...]»<sup>7</sup>

Sebbene *Venerdì 13* sia la trasposizione di un originale in prosa, è generalmente riconosciuto che il genere radiodramma dovrà, fin dagli albori, confrontarsi con

---

<sup>4</sup> Cfr. Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, EDT 2004, p. XII.

<sup>5</sup> La denominazione "radiodramma" si consolidò solamente attorno agli anni Trenta; per più di un decennio il teatro radiofonico italiano si distinse per una diffusa ambiguità lessicale, accostando al titolo "radiodramma" le voci: "radioscena", teatro alla radio", "radioteatro", "teatro radiofonico", ecc. Cfr: Rodolfo Sacchettini, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Pisa, Titivillus, 2011, p. 18.

<sup>6</sup> R. Sacchettini, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, cit., p. 21.

<sup>7</sup> *La relazione della Giuria*, in «Radio Orario», 26 marzo 1927, 13, p.5, tratto da R. Sacchettini, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, cit., p. 21.



quello che comunemente viene considerato il suo legittimo antenato: il teatro<sup>8</sup>. In questo senso il giudizio dei critici e degli studiosi è unanime.

Ad esempio, nel suo recente studio, Rodolfo Sacchettini attribuisce la bassa qualità dell'arte radiofonica dal generale clima di apatia che regna nel «"medio" teatro italiano» degli anni Venti:

Il tentativo di inventarsi un genere nuovo alla fine si riduce a una ancora troppo semplice introduzione dei copioni teatrali di suoni e rumori. In questi primi esperimenti gli orientamenti intrapresi sono due complementari. O si parte dal desiderio di dare risalto alla rumoristica a allora si costruiscono le scene di conseguenza, dando esito a copioni di pura azione [...] oppure si cerca di sonorizzare copioni sostanzialmente teatrali [...]<sup>9</sup>

Analogo giudizio si legge nelle pagine di Angela Ida De Benedictis:

Se si cercasse in tutte le opere fin qui menzionate un minimo comune denominatore, esso potrebbe intravedersi nell'assoluta equivalenza che i vari autori istituiscono, sul piano tecnico ed estetico così come per stile e sviluppo narrativo, tra il dramma musicale radiofonico e quello tradizionale. Queste composizioni si configurano ancora come "estensione" o "trasposizione" di linguaggi artistici consolidati [...]<sup>10</sup>

Per quanto riguarda i critici che videro la nascita e l'evoluzione del genere citiamo l'autoritaria figura di Enrico Rocca; nel suo *Panorama dell'arte radiofonica*<sup>11</sup> lo studioso goriziano mette in luce come le due arti, quella scenica e quella radiofonica, si articolano su due piani sensoriali differenti che non permettono il libero scambio fra testi scenici e radiofonici senza ricorrere alla trasposizione che, specifica, equivale a una riscrittura secondo nuovi parametri.

---

<sup>8</sup> Il primo radiodramma della storia, *Danger* di Richard Hughes, fu originariamente scritto per le quinte teatrali. Ambientato in una buia miniera, *Danger*, non fu ritenuto particolarmente adatto alla rappresentazione scenica ma si adattò perfettamente alle necessità sonore della radio.

<sup>9</sup> R. Sacchettini, *La radiofonia arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, cit., pp. 134 - 135.

<sup>10</sup> A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, cit., p. 26.

<sup>11</sup> Enrico Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani 1938.

Dopo aver elencato vari esempi di evidente incompatibilità dei due sistemi di rappresentazione, Rocca, ci offre una considerazione di quanto in realtà sia comune la pratica della messa in onda di spettacoli teatrali:

All'adattamento di lavori teatrali, ottenuto col sistema suaccennato delle piccole aggiunte chiarificatrici e dei tagli indispensabili, si deve infatti se la radio ha fatto conoscere ai suoi innumerevoli, eterogenei e sparpagliatissimi ascoltatori più drammi, commedie ed opere di tutti i Carri di Tespi, di tutte le filodrammatiche e di tutti i Teatri di Stato sommati assieme.<sup>12</sup>

Evidenti aspetti rendono immediata e facilmente spiegabile l'associazione fra teatro comunemente inteso e dramma radiofonico: la presenza di attori e l'oralità del testo.

Entrambi i sistemi di rappresentazione, per essere espressi nella loro forma completa, necessitano della presenza (visiva e/o sonora nel caso della scena e vocalica nel caso della radio) di attori. Contrariamente a un testo scritto il dramma richiede di essere interpretato da un corpo e da una voce che lo trasformano in un avvenimento unico e irriproducibile. Nel teatro radiofonico, come fra le quinte, l'elemento umano travalica il testo nel momento in cui lo rappresenta; l'attore rende intellegibile per il pubblico un testo (visivo o acustico) che è il derivato stesso dell'interpretazione di un autore.

È curioso notare come alcune abitudini attoriali del teatro di scena si siano inizialmente trasferite negli studi di registrazione. Probabilmente per motivi folcloristici come per abitudine consolidata, gli attori continuarono a indossare i costumi di scena nelle stanze delle emittenti, seguitando a impersonare anche visivamente i loro personaggi.

Nelle foto scattate dall'organo ufficiale di divulgazione dell'URI, la rivista «Radio Orario», è possibile ancora oggi osservare la presenza scenica delle prime messe in onda; una consuetudine che verrà abbandonata solamente con lo scoppio del secondo conflitto mondiale<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Ivi, p. 134.

<sup>13</sup> «L'assenza della ribalta e del pubblico permeava talora le produzioni di un'aura nostalgica: non di rado gli attori recitavano in costume, poiché «se l'abito non fa il monaco, fa però l'attore, cioè

In radio come a teatro la presenza dell'attore è fondamentale. La recitazione per microfono, però, richiede qualità e competenze specifiche: il rapporto con l'altoparlante invita alla delicatezza e alla chiarezza e il "pericolo" della distorsione acustica è sempre presente. L'attore dovrà imparare a modulare la tonalità della voce in rapporto alla distanza dal microfono.

Per il mondo della recitazione la radio fu un'opportunità nuova di espressione ma anche un ipotetico concorrente. Non tutti gli attori furono capaci di adattarsi al nuovo mezzo e non tutti lo valutarono come un possibile canale per la nascita di un'arte nuova e originale. La competizione che si creò fra i due settori spinse alcune compagnie teatrali a redire contratti che vietavano agli attori di prestarsi all'esibizione radiofonica per tutta la durata delle tournée<sup>14</sup>. Inoltre, se evidenti furono i punti in comune fra i due canali di rappresentazione, altrettanto evidenti furono le differenze.

Nell'ottica dell'attore la prima evidente diversità è la mancanza del pubblico. La radio nel suo metafisico propagarsi via etere cancella la fisicità della scena e al contempo annulla l'esistenza concreta dell'ascoltatore:

Il teatro vive nell'atmosfera calda e vibrante che si crea con l'immediato contatto dell'attore con il pubblico. L'attore conquista e domina il pubblico trascinandolo attraverso tutte quelle sensazioni – piacere, angoscia, ilarità, dolore – del personaggio che egli rappresenta. [...] Se togliete il pubblico all'attore o l'attore al pubblico non avrete teatro. Perciò escludo possa esistere un teatro radiofonico.<sup>15</sup>

Il pubblico non può godere a pieno della mimica e dei gesti dell'attore; il suo agire e il suo atteggiarsi sono spiritualizzati in un'azione che ha nelle sfumature tonali e ritmiche della voce la sua unica manifestazione. L'empatia con lo spettatore, quando si crea, non è più percepita dall'attore che può valutare l'apprezzamento del pubblico

---

lo investe meglio nella sua parte». Le modalità di realizzazione di queste prime *pièces* ricordano, per alcuni versi, quanto accadeva nei primi teatri d'opera: l'attesa fra i vari cambi di scena, operazione alquanto complessa e condotta con varie strategie di "scenotecnica radiofonica", era colmata da sipari sonori o da veri e propri intermezzi musicali [...]. Cfr. A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, cit., p.28.

<sup>14</sup> Cfr. G. Isola, *Abbassa la tua radio per favore... storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, cit. p. 45.

<sup>15</sup> GIM, *I grandi artisti e la radi. Il pensiero di Ruggero Ruggeri*, in «La Stampa», 13 dicembre 1933.

solo attraverso le lettere di ammirazione o di critica che giungono alla redazione; come ricorda l'attrice Maria Melato in un'intervista a «La Stampa»:

-Lei ha mai recitato alla radio?

-Due volte. La prima fu a Roma, dove recitai una poesia di D'Annunzio [...] La seconda volta parlai alla stazione di Milano. [...] La trasmissione fu perfetta. Me lo dissero i tecnici e molti radiouditori, i quali mi scrissero letterine così gentili che le conservo ancora. Sono state appunto quelle care letterine a convincermi che la radio ha un pubblico.<sup>16</sup>

Seppur non percepito, come racconta la Melato, il pubblico radiofonico esiste e non sempre corrisponde a quello delle scene.

Da questa osservazione si possono spiegare due tendenze: la necessità di fidelizzare il maggior numero di ascoltatori, con drammi in grado di accontentare il gusto delle masse, e la volontà di rivolgersi non a un gruppo udente, ma al singolo radiouditore. A sintonizzarsi nelle frequenze radio non è una folla di più o meno grandi dimensioni come accadeva nelle platee, ma sono uomini e donne che interagiscono con le comunicazioni radiofoniche come singoli individui o in piccoli gruppi di ascolto. La catarsi dell'uditorio deve essere rivalutata e ridimensionata; non è più la massa degli astanti a entrare in sintonia con la rappresentazione ma è il singolo uomo che va catturato ed elevato;

Non esistono degli "ascoltatori" ma "l'ascoltatore" unico e solo. L'ascoltatore è portato a particolari reazioni soggettive, predisposto ad uno stato d'animo di confidenza, quasi di confessione, in atteggiamento, quindi, particolarmente sensibile ed aperto.<sup>17</sup>

In questo senso, volendo estendere il paragone alle arti della scrittura, il pubblico del radiodramma si accosta a quello della narrativa. Il lettore muove dalla pagina la propria fantasia guidato dalle parole dell'autore; in piena solitudine egli isola stilemi,

---

<sup>16</sup> GIM, *I grandi artisti e la radio. Maria Melato e Gualtiero Tumiati*, in «La Stampa», 3 febbraio 1934

<sup>17</sup> Alberto Perrini, *Guida alla composizione radiodrammatica*, in «Ridotto», dicembre 1953.

episodi, sviluppa sentimenti ed emozioni intime non influenzati dalle “reazioni del vicino” come potrebbe invece accadere al pubblico degli spalti.

Nel caso del radiodramma la vicinanza fra autore e fruitore è dilatata dalla messa in onda; se le composizioni in prosa sono generalmente il frutto di un singolo scrittore, i drammi radiofonici sono l'insieme di più menti, il risultato di un lavoro corale. Ipotizziamo un radiodramma che utilizzi con egual rilevanza gli elementi della musica, del rumore e della recitazione, e che si serva di figure specialistiche per ognuno degli aspetti elencati. In questo caso, il radiodramma composto dall'autore (inteso come colui che scrive le battute e intesse le fila della trama) è interpretato e completato dal compositore e dal rumorista, per poi subire un'ulteriore manipolazione attraverso la voce degli attori. Il compositore e il rumorista concludono il testo definendone il carattere, posizionandone gli accenti e la coloritura.

Ricorrendo nuovamente a un arduo paragone con la prosa, gli effetti sonori dovrebbero saper ricreare, quantomeno ideologicamente, la differenza fra un toscaneggiante «non ha paura dei brutti musi» e un neutro «non ha paura di nessuno»<sup>18</sup>. Risulta evidente che il cambiamento degli elementi “extraortografici” potrebbe determinare pertanto il totale mutamento del dramma, un effetto che è ulteriormente potenziato dall'unicità dell'opera (le prime trasmissioni, infatti, avvenivano nella maggior parte in diretta, e raramente venivano conservate, rendendo il radiodramma dei primi anni un atto unico e irripetibile).

Le considerazioni sul radiodramma tornano così a riposizionarsi nel campo del teatro scenico, dove l'opera è realizzazione corale, composita e irriproducibile. Esso dovrà però adattare le tecniche sceniche all'ascoltatore solitario tipico della prosa.

Sulla doppia valenza massmediatica/individualistica della radio Bertolt Brecht<sup>19</sup> innesta una riflessione pubblicata nel saggio *La radio come mezzo di comunicazione*.

---

<sup>18</sup> La citazione qui riportata fa riferimento al cambiamento stilistico adottato dal Manzoni fra l'edizione della Ventiseptata e quella della Quarantana, in particolare nel passo 73-77 del capitolo I; cfr: A. Manzoni, Lanfranco Caretti (a cura di), *Promessi Sposi*, Roma, Laterza, 1982.

<sup>19</sup> Pur dedicandosi al radiodramma e alla critica radiofonica, nel suo scritto *La radio – Un'invenzione antidiluviana* del 1927, Brecht assume una posizione molto critica nei confronti del mezzo: «[...] ho avuto subito la terribile impressione che si trattasse di un congegno incredibilmente antico, caduto a suo tempo in oblio in seguito al diluvio universale». B. Brecht, *La radio – Un'invenzione antidiluviana* (1927) in *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, nota introduttiva di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1975, p. 39.

*Discorso sulla funzione della radio*<sup>20</sup>. Il drammaturgo tedesco ambisce alla realizzazione di uno strumento capace di far interagire le masse con il “potere centrale”. Il vero detentore dello strumento dovrà essere, secondo Brecht, il pubblico che se ne servirà per interrogare lo stato e governare l’informazione contro l’imborghesimento forzato della società: «La radio dovrebbe di conseguenza abbandonare il suo ruolo di fornitore e far sì che l’ascoltatore diventasse fornitore»<sup>21</sup>. Per la creazione di un’arte didattica Brecht prescrive «l’applicazione delle scoperte tecniche della moderna arte drammatica, cioè dell’arte drammatica epica [...]»<sup>22</sup> al tessuto radiofonico.

La radio del futuro, per di più, stringerà in un’ideale sodalizio con il teatro: «la radio potrebbe svolgere una forma complementare nuova di propaganda a favore del teatro e cioè fornire informazioni reali [...]»<sup>23</sup> promuovendo la sperimentazione di nuove forme, compresa l’interazione del pubblico con il dramma e fra “i pubblici” dei due canali rappresentativi: «Si potrebbe poi organizzare anche una forma di collaborazione diretta fra spettacoli teatrali e radiofonici»<sup>24</sup>.

Spostando ora il nostro punto d’osservazione dall’attore al pubblico, la differenza più sensibile, quanto scontata, fra la messa in scena e la messa in onda è l’invisibilità della narrazione. Il dramma radiofonico fa affidamento sul solo senso acustico; i sentimenti dei personaggi, l’atmosfera del paesaggio, i movimenti dell’azione sono espressi esclusivamente attraverso il canale sonoro.

L’invisibilità dello spettacolo radiofonico trasforma il concetto di scena e sipario; le funzioni attribuite nel teatro alla gestualità, alla mimica e al movimento si fanno musica, rumori e narrazioni.

Se al radiodramma è precluso il linguaggio corporeo al contempo la liberazione dalla materia permette la totale emancipazione della fantasia. Le entità fiabesche o le personificazioni simboliche dei sentimenti non saranno più, come spesso accadeva nelle *pièces* tradizionali, surrogati antropomorfizzati dell’oggetto simbolico; liberati dal corpo, alberi parlanti, folletti, fantasmi saranno davvero entità vive e inumane, il cui

---

<sup>20</sup> B. Brecht, *La radio come mezzo di comunicazione. Discorso sulla funzione della radi* (1932), in *Scritti sulla letteratura e sull’arte*, cit.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 47.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

unico contatto con l'uomo resterà la voce dell'attore. La radio, dunque, deve recidere il cordone ombelicale con il teatro senza rinnegarne il legame:

La "radio" come mezzo di spettacolo, ho detto che nulla ha a che fare col teatro. Il teatro vive per proprio conto e ciò che è stato scritto e fatto per il teatro non serve per la radio. Sarebbe come pretendere di interessare il pubblico per tre ore leggendo, sul palcoscenico, un bel romanzo. Sarà interessante il romanzo, ma è un'opera creata e scritta per essere letta e parte.<sup>25</sup>

Le sperimentazioni sul genere non poterono che percorrere la strada qui indicata da Lamberto Picasso: assecondare le peculiarità del mezzo per creare un repertorio radiogenico.

Come vedremo, però, il percorso non fu così rapido e al vivace retroterra teorico non fiorirono immediate opere di valore.

## 1.2 Alla ricerca di un genere

In Italia l'indagine teorica sul radiodramma venne promossa con un certo ritardo rispetto al resto d'Europa<sup>26</sup>. Il fiorire di un dibattito teorico continuativo e rilevante è riscontrabile solo dagli anni Trenta, quando gli intellettuali italiani iniziarono a confrontarsi sulla creatività radiofonica innescando una discussione che interessò tutti i settori della produzione, non escludendo quello politico-propagandistico: «fra il 1934 e il 1935 appaiono vari segni che qualcosa sta cambiando, e forse è proprio in questi anni che si afferma [...] l'esigenza di un linguaggio radiofonico autonomo»<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> GIM, *I grandi artisti e la radio. Picasso e l'arte nuova*, in «La Stampa», 13 gennaio 1934.

<sup>26</sup> Citando solo alcuni dei testi più noti ricordiamo: Gabriel Germinet (pseudonimo di Maurice Vinot) *Contribution à l'étude des applications de la radiophonie* del 1923 e, per lo stesso autore, *Théâtre radiophonique: mode nouveau d'expression artistique* del 1925, Hermann Pongs con *Das Hörspiel* (1931) e Val Henry Gielgud con *How to Write Broadcast Plays* del 1932. Cfr: F. Malatini *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929 – 1979*, Torino, ERI, 1981, pp. 24-25.

<sup>27</sup> F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929 – 1979*, cit., p. 37.

L'inadeguatezza dell'intera politica culturale del settore delle comunicazioni radio fu espressa nel 1936 dal rapporto che Enzo Ferrieri stilò per il Ministero della Cultura Popolare:

La verità è che il trasmettere una grande notizia politica non è uno sforzo inventivo della radio, ma semmai merito del governo che l'ha resa possibile; il trasmettere il grande melodramma italiano in un paese che è la culla dell'opera per tutto il mondo è esso pure merito della musica italiana. In tutte queste trasmissioni non c'è da lodare che il mezzo radio, che è effettivamente straordinario.

La radio, in quanto desiderio di miglioramento, deve invece badare a che tutti i giorni dell'anno, cioè 365, i programmi siano almeno tollerabili, e poiché questo non è facile occorrerebbe proprio che un particolare sforzo di invenzione e di genialità permettesse di far sperare in un minimo di imprevisto.<sup>28</sup>

Nel tentativo di innalzare la qualità del prodotto radiofonico, vennero affiancati al Centro Radiofonico sperimentale "G. Marconi", il Centro di Preparazione Radiofonica, istituito per la preparazione di nuovi e competenti tecnici radiofonici, e il Centro di Sperimentazione Radiofonica, fondato per generare una coerente pianificazione estetica delle trasmissioni.

Al contempo gli stimoli rivolti dall'EIAR a scrittori e drammaturghi per composizione di radiodrammi e la promozione di concorsi non vennero mai meno, malgrado la scarsità dei risultati ottenuti. Fallimentare fu, ad esempio, la risposta all'invito del 1932 che l'EIAR estese a un gruppo di scrittori perché si dedicassero al radiodramma: «l'esito dell'invito [...] fu deludente, se non proprio fallimentare: l'impegno tematico generalmente scarso non superava i limiti della commedia comico-sentimentale e del dramma giallo né era riscattato dalla ricerca di un approfondimento formale».<sup>29</sup> Il tentativo, tuttavia, va letto come un ulteriore sforzo per far emergere una tradizione italiana del radiodramma.

Un importante passo in questa direzione venne avanzato dai concorsi dei Littoriali che, per la prima volta nel 1934, si interessarono all'espressione radiofonica

---

<sup>28</sup> Enzo Ferrieri in un rapporto a Dino Alfieri, in F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, cit., p. 153.

<sup>29</sup>F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929 – 1979*, cit., p. 35.



pubblicando un bando per la preparazione di un'ora di trasmissione. Il successo del concorso si deve alle creazioni nate in seno all'università milanese che, con Livio Castiglioni e Renato Castellani, utilizzo la tecnica del suonomontaggio «fondata sull'esclusivo apporto di elementi acustici differenti [...] tutti convergenti a costruire un quadro narrativo in forma originale per la radio»<sup>30</sup>

Prettamente rivolti alla drammaturgia radiofonica furono i concorsi del 1935 (destinato alle radiocommedie), e del 1940, a cui si aggiungono diversi concorsi a tema prestabilito aventi scopi preminentemente propagandistici.

Ma negli anni Trenta il dibattito attorno all'arte radiofonica valicò le mura dell'EIAR per suscitare la curiosità dell'opinione pubblica e soprattutto dei più attenti critici e drammaturghi del periodo.

Viste le vicinanze stilistiche e il comune entourage intellettuale fra il teatro di scena e il teatro radiofonico, la discussione si articolò principalmente come un richiamo alla divisione dei due generi.

È questo il "taglio" che assunse l'inchiesta *I grandi artisti e la radio* intrapresa dal quotidiano «La Stampa» e condotta fra il 1933 e il 1934 per la firma di GIM; probabile pseudonimo di Giuseppe Marotta<sup>31</sup>. L'indagine ebbe il merito di raccogliere le opinioni di numerose personalità teatrali e testimonia ancor oggi il clima con il quale il teatro accolse l'arrivo del nuovo mezzo.

Significative nella loro diversità, le interviste sono incentrate sul rapporto fra il teatro scenico e il teatro radiofonico. Pur non avendo lo scopo di delineare i possibili caratteri del radiodramma, questo serrato confronto, svolse "un'analisi in negativo" che, evidenziando tutto quello che il radiodramma non può essere, indica il percorso verso ciò a cui dovrebbe aspirare.

Particolarmente critiche furono le parole di Luigi Pirandello che etichettò come "parassiti teatrali" le arti del cinematografo e della radio. Con una riuscita metafora, Pirandello immagina il radiodramma quale il nudo scheletro del «magnifico edificio» teatrale:

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>31</sup> Cfr. G. Isola, *Abbassa la tua radio per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, cit., p. 49.

E la radio che dovrebbe essere apportatrice di arte in ogni casa, si vale appunto di questo scheletro per divertire i suoi ascoltatori e magari con la pretesa di renderlo più seducente mediante "l'adattamento per il microfono" lo defrauda di qualche vertebra, gli sopprime una tibia.<sup>32</sup>

Indicando, oltre la disapprovazione, il sentiero che la radio avrebbe dovuto intraprendere:

La radio deve cercare nutrimento in altro campo che non sia il teatro. Deve valersi dei propri mezzo, cercare e crearsi i suoi autori e i suoi attori. Gli autori devono valersi di fatto puramente acustici per dar vita ai loro personaggi e ricercare situazioni e ambienti aderenti al mezzo espressivo della nuova arte.<sup>33</sup>

Un'operazione simile a quella del quotidiano "La Stampa" fu precedentemente allestita da Enzo Ferrieri, uno dei personaggi fondamentali per la storia radiofonica del primo Novecento italiano e per l'intera cultura letteraria del Paese. Dopo la pubblicazione nella rivista "Il Convegno" del *Manifesto della radio come forza creativa*, Enzo Ferrieri raccolse, nelle colonne del periodico, opinioni, giudizi e proposte attorno all'arte radiofonica italiana.

Fra i molti contributi spicca per lungimiranza profetica l'intervista ad Alberto Casella, il quale anticipa di un paio di decenni l'inevitabile, quanto auspicabile, rivalutazione del ruolo registico:

Occorre il régisseur [...] un direttore di acuta sensibilità che intuisca le delicate sfumature, tecnico – artistiche, con cui il microfono può servire quel meraviglioso organo che è la voce umana. Tutto si potrà ottenere, dalla voce. Dico: tutto. Anche la parte visiva.<sup>34</sup>

A tre anni di distanza dall'inchiesta di Ferrieri, un nuovo apporto alla formazione del "genere" del radiodramma venne dalle fila dell'avanguardia italiana

---

<sup>32</sup> GIM, *Radio-Teatro- Cinematografo. Colloquio con Luigi Pirandello*, in «La Stampa», 21 aprile 1934.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Enzo Ferrieri (a cura di), *Inchiesta sulla radio*, «Il Convegno», anno XII, n. 7, 1931, p. 382.

con il *Manifesto futurista della Radia*<sup>35</sup>, firmato da Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata.

Il manifesto condensa le aspettative e i propositi dei futuristi sul nascente genere, ovvero predica la creazione di un'arte nuova, "meccanica", sintetica e rivoluzionaria; una rivisitazione ampliata e rivisitata dei suggerimenti espressi nei manifesti del teatro futurista.

È sempre negli anni Trenta che va alle stampe un caposaldo del pensiero sull'espressione radiofonica: il *Panorama dell'arte radiofonica* di Enrico Rocca.

Il testo di Rocca offre un'analisi approfondita, completa e stimolante dei progressi e delle potenzialità dei "sottogeneri" radiofonici; in particolare del giornale radio, della radiocronaca, del documentario e del radiodramma. Il volume descrive lo stato del radiodramma nei territori anglosassoni, in Germania, in Francia e dei paesi sovietici, ripercorrendo, inoltre, le tappe principali della formazione del "panorama dell'arte radiofonica" sul finire degli anni Trenta.

Negli anni successivi il dibattito si ridusse notevolmente.

Alla conclusione del secondo conflitto mondiale la neonata Repubblica dovette farsi carico del ripristino della rete di trasmissione nazionale, in gran parte danneggiata o distrutta (oltre l'80% delle attrezzature dovette essere sostituito<sup>36</sup>).

Tappe fondamentali per la crescita del radiodramma italiano furono: l'istituzione del Premio Italia nel 1948<sup>37</sup>, la nascita dello Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano<sup>38</sup> nel 1955 e l'inaugurazione del canale culturale radiofonico: il Terzo Programma<sup>39</sup>, nel 1950.

La presenza delle rubriche dedicate al radiodramma divenne, dal dopoguerra in poi, una consuetudine nelle riviste dedicate allo spettacolo; tuttavia, se non si può dire

---

<sup>35</sup> Filippo Tommaso Marinetti, Pino Masnata, *Manifesto futurista della Radia*, in «Gazzetta del Popolo», 22 settembre, 1933.

<sup>36</sup> Cfr: F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929 – 1979*, cit., p. 65.

<sup>37</sup> «Dal 13 al 19 dello stesso settembre 1948 ebbe luogo a Capri il Primo Convegno Internazionale di Arte Radiofonica, che vide i delegati dei maggiori enti radiofonici europei porre le basi statuarie del futuro Premio Italia. Di lì a breve il Premio diventò il più importante appuntamento per gli ambienti radiofonici [...]» A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, cit., p. 155.

<sup>38</sup> Cfr: A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, cit., pp. 185 - 202.

<sup>39</sup> Cfr: G. Isola, *Cari amici vicini e lontani. Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano 1944-1954*, cit., pp. 295 – 327.

concluso, il dibattito culturale avviatosi negli anni Trenta offre già tutte le basi teoriche per le riflessioni sul genere. Ciò che ancora va creato, e che vedrà il suo pieno compimento solo nel quindicennio 1960 - 1975, è una tradizione di radiodrammi capace di soddisfare le esigenze del pubblico e della critica.

### **1.3 Enzo Ferrieri: *La radio, forza creativa***

Come già anticipato nel paragrafo precedente, il primo intervento critico di ampio respiro nel panorama radiofonico italiano trova posto fra le colonne della rivista milanese il "Convegno", curata da Enzo Ferrieri.

Il contributo di Ferrieri al settore radiofonico fu rilevante ma soprattutto esteso. Oltre ad aver innescato in più occasioni il dibattito attorno al neonato mezzo di comunicazione<sup>40</sup> e alle sue potenzialità espressive, Ferrieri sarà direttore artistico di Radio Milano dal 1929 al 1931, promotore della prima Compagnia Stabile della Radio Italiana nonché fecondo regista radiofonico.

Ferrieri crede sia finalmente giunto il momento di trasformare la radio da strumento divulgativo a mezzo creativo poiché «la radio, come forza creativa di nuove forme giornalistiche o artistiche, oppure come incitamento a nuove consuetudini sociali [...] non esiste ancora in nessun paese se non come timido esperimento»<sup>41</sup>.

Perché ciò avvenga, il mezzo radiofonico deve saper divertire, avanzare con ritmo veloce e con chiarezza, deve trasmettere solamente voci "competenti", drammi appositamente creati per la messa in onda e musiche arrangiate sulle trasmissioni. Esso dovrà diventare il testimone della cultura di un popolo, «la prima ambasciatrice di ogni paese»<sup>42</sup>.

La questione della "radiogenia" della voce non è affatto scontata; come osserva Ferrieri l'annunciatore radiofonico deve riuscire, con la sola intonazione vocalica ad adattare il suono al contenuto e alla forma del programma che sta annunciando.

---

<sup>40</sup> Cfr: R. Sacchettini, *La radiofonica arte invisibile*, cit., pp. 28 – 32.

<sup>41</sup> E. Ferrieri, *La radio, forza creativa*, in *La radio! La radio? La radio!* cit. p. 30.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 32.

Per la creazione di questi esperti dicitori, Ferrieri richiede l'istituzione di una scuola il cui solo obiettivo sarà di educare gli speaker del futuro; coloro che padroneggeranno «l'arte di "colorire" una notizia, il senso difficilissimo della paura, il senso delicato dell'opportunità [...]».<sup>43</sup>

I caratteri del messaggio radiofonico dovranno essere: l'attualità, l'immediatezza, l'imprevedibilità e la novità.

Il principio fondamentale della radio dovrà essere quello di attrarre a se gli ascoltatori evitando con cura di poterli annoiare in qualche modo. Per questa ragione l'era delle lunghe conversazioni o dei convegni deve essere definitivamente chiusa. In radio a prevalere dovranno essere, piuttosto, le forme del dialogo e dell'intervista che incalzano l'attenzione del radiouditore il quale «attende ogni attimo qualche cosa di nuovo, un contrasto impensato, una trovata, che rompa la monotonia della trasmissione».<sup>44</sup>

Per quanto concerne lo stile radiofonico Ferrieri sintetizza il suo pensiero nel semplice ed efficace paradigma: «si riduca tutto all'essenziale»<sup>45</sup>.

Il linguaggio radiofonico necessita di un lessico leggero e immediato, che raggiunga il nucleo del discorso senza lunghe premesse, preferendo alla prolissità del romanzo la sinteticità della novella:

Si tratta di trovare nuove sintesi spirituali, per le quali la realtà venga espressa, certo con concisione estrema, ma che traggano la loro forza dall'elemento assoluto dominatore della Radio [...]: il silenzio<sup>46</sup>

Il silenzio è ciò che fornisce alla radio la sua naturale «inclinazione al fantastico». Sottofondo di tutte le trasmissioni radiofoniche, rifiorisce ad ogni interruzione del suono. Una breve pausa al modulare propagarsi delle onde sonore ha la forza di far cadere l'ascoltatore nel vuoto incommensurabile della quiete, il silenzio crea l'aspettativa per il rifluire di nuove parole.

---

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 39.

Per quanto concerne il teatro radiofonico, Ferrieri lo definisce il più adatto alla rappresentazione della realtà. Il suo carattere dinamico e sintetico lo favorisce al teatro tradizionale anche se, aggiunge Ferrieri, questo nuovo modello di rappresentazione è ancora tutto da inventare e organizzare.

Nel futuro processo di creazione, scrive, bisognerà evitare la cosiddetta «scena uditiva di... cartapesta» costruita sui rumori roboanti, gli effetti agghiaccianti o le forti risate. Meglio, invece, sarà realizzare un dramma in grado di sfruttare «la complicità del silenzio, come elemento di paurosa e grandiosa suggestione, e sul “senza limiti” dello scenario»<sup>47</sup>

Di fondamentale importanza saranno poi le voci degli attori: è essenziale che esse siano ben distinte le une dalle altre e che incarnino il più possibile il personaggio che è stato affidato loro; «le diverse voci diventeranno presto talmente caratteristiche da divenire rappresentative di determinati stati d'animo [...]».<sup>48</sup>

Il teatro radiofonico, inoltre, deve tener presente le dimensioni del suo pubblico. Un uditorio così ampio come quello della radio necessita un «carattere popolare» che allieti le ore di molti e non solamente le serate di pochi eletti.

Per quanto concerne il futuro del dramma, Ferrieri prevede l'interazione fra i mezzi visivo e acustico (televisione, teatro di scena e radio), sperando, tramite la reciprocità dei vari media, nel rinnovamento del circuito culturale moderno: «da un lato la Radio e la televisione potranno trasmettere “divulgativamente” opere e commedie [...] dall'altro lato, nei nuovi grandi teatri [...] si allestiranno le nuove opere che costituiranno l'abituale spettacolo familiare di ogni sera»<sup>49</sup>

#### **1.4 Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata: il *Manifesto futurista della Radia***

Il *Manifesto futurista della Radia* apparve il 22 settembre 1933 nella “Gazzetta del Popolo” di Torino ad opera di Filippo Tommaso Marinetti e Pino Masnata.

---

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 44.

Il testo si compone di tre paragrafi che elencano: cosa sia la «Radia» «ancora oggi», cosa non deve essere, ciò che abolisce e cosa sarà.

Sotto il titolo «la radia non deve essere» il manifesto futurista afferma chiaramente la necessità di una netta separazione fra le varie arti: scrittura, cinema, teatro e radiofonia:

«LA RADIA NON DEVE ESSERE:

- 1) teatro perché la radio ha ucciso il teatro già sconfitto dal cinema sonoro
- 2) cinematografo perché il cinematografo è agonizzante a) di sentimentalismo rancido di soggetti b) di realismo che avvolge anche alcune sintesi simultanee c) di infinite complicazioni tecniche d) di fatale collaborazionismo banalizzatore e) di luminosità riflessa inferiore alla luminosità autoemessa dalla radiotelevisiva
- 3) libro perché il libro che ha la colpa di aver resa miope l'umanità implica qualcosa di pesante strangolato soffocato fossilizzato e congelato (vivranno solo le grandi tavole parolibere luminose unica poesia che ha bisogno di essere vista).<sup>50</sup>

La necessità di distinguere le varie arti per non banalizzare le loro peculiarità è, in realtà, un'esigenza comunemente espressa da tutti i critici radiofonici; tuttavia trova nei futuristi una maggiore spinta verso il cambiamento e all'abbandono delle tradizioni, poiché, scrivono, «qualsiasi tentativo di riallacciare la Radia alla tradizione è grottesco»<sup>51</sup>.

Nei venti punti elencati nel paragrafo «La Radia sarà» emerge una visione della radio che potremmo descrivere come "panteistica".

La «Radia» è per i futuristi lo strumento che sarà in grado di esprimere il suono della materia stessa, libera dalle coordinate temporali e spaziali.

A essa non sarà associato alcun pubblico, considerato come una massa giudicante e deformante nel suo giudizio: «il pubblico inteso come massa giudice autoeletto sistematicamente ostile e servile sempre misoneista sempre retrogrado»<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> F. T. Marinetti e P. Masnata, *Manifesto futurista della Radia*, cit.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

Per quanto riguarda il linguaggio, invece, le uniche parole che di diritto appartengono alla radiofonia sono le “parole in libertà”; cioè quelle emissioni di significato-significante cariche di potenza espressiva ed essenzialità.

Per chiarire quanto scritto nel *Manifesto*, soprattutto nei riguardi dei concetti di atemporalità e “aspazialità”, Pino Masnata corredò il testo di note esplicative, oggi conservate nella Beinecke Rare Book and Manuscript Library alla Yale University.

Datato 1935<sup>53</sup>, il manoscritto di Masnata resta tuttora inedito nella sua versione originale; è disponibile, tuttavia, una traduzione in lingua inglese dal titolo: *Radia, A Gloss of the 1933 Futurist Radio Manifesto*<sup>54</sup>.

Masnata inizia la sua illustrazione spiegando il genere del sostantivo “radia”, scritto al femminile anziché al maschile.

I futuristi, rifiutando di attribuire un nuovo significato al termine “radio”, dalle definizioni già ampie e varie, scelsero di battezzare con il nome «Radia» la nuova macchina per l’espressione del pensiero umano.

Il requisito femminile distinguerebbe la tradizionale radio della macchina artistica dei futuristi, la cui terminazione in “-a” ne denota, anche linguisticamente, l’appartenenza alle altre arti comunemente consolidate:

And so we decided it inappropriate to simply assign the name *radio* to this new expression of human thought, in order not to attribute to this unfortunate word yet another meaning to the many it already possesses. We gave it the name with a feminine ending because that is the gender of almost all the arts, from painting to sculpture, from architecture to poetry.<sup>55</sup>

La «Radia» futurista convoglia intorno a se un folto panorama di credenze religiose e scientifiche che, nate in seno agli antichi filosofi, giungono fino alla fisica moderna. I futuristi riesumano le remote credenze mistiche degli influssi astrali e dei culti orientali

---

<sup>53</sup> La datazione è ricavata dall’indagine filologica con riferimento ad alcune note interne al testo che rimandano a scritti e ad avvenimenti anteriori al 1935. In particolare, fra i testi di Masnata sono citati i *Canti fascisti della metropoli verde* del 1935 e alcuni passi del suo *F. T. Marinetti e le parole in libertà* pubblicato nel 1935 in «Stile futurista». Cfr. in Introduzione; Pino Masnata, Margaret Fisher (a cura di), *Radia, A Gloss of the 1933 Futurist Radio Manifesto*, Emeryville, U.S.A.; Second Evening Art, 2012.

<sup>54</sup> Pino Masnata, Margaret Fisher (a cura di), *Radia, A Gloss of the 1933 Futurist Radio Manifesto*, cit.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 162.



(l'alchimia platonica, il cabalismo e la filosofia induista) per creare il mito radiofonico dell'immortalità delle onde sonore, capaci di perpetuarsi eternamente nell'universo. Il mito della «Radia» si arricchisce inoltre delle nuove conquiste scientifiche riguardanti i flussi radioattivi ed elettromagnetici. In Particolare Masnata cita gli studi dello scienziato George Lakhovsky sostenitore della comunicazione "telepatica" fra i corpi attraverso l'interscambio di onde radio.

Le affermazioni quali «la Radia sarà [...] captazione amplificazione e trasfigurazione di vibrazioni emesse da esseri viventi da spiriti viventi o morti»<sup>56</sup> scritte nel *Manifesto* vanno interpretate alla luce di queste teorie mistico-scientifiche secondo cui il mondo è: «a universe of trapped waves that are constantly shifting. Here again, the importance of radio is proved: tomorrow it could tap the secret of the universe, the trembling soul, the living essence of flowers or metal, the voice of God.»<sup>57</sup>

La «Radia», dunque, non è per il futurismo solamente un nuovo mezzo di espressione artistica; essa è potenzialmente una delle moderne macchine che prepareranno il genere umano alla nascita del "superuomo futurista", perfetto artificio di arte e tecnica.

### **1.5 Rudolf Arnheim: *La radio cerca la sua forma***

Pur non rientrando fra le fila dei critici italiani, Rudolf Arnheim resta uno dei più noti ricercatori «nell'ambito degli studi estetici moderni»<sup>58</sup>. Le sue teorie permearono con forza e rapidità nel tessuto culturale italiano, anche grazie alla sua permanenza a Roma fra il 1933 e 1938, anno in cui lasciò l'Italia per sfuggire alle persecuzioni razziali.

Il suo nome è ancor'oggi associato all'arte massmediatica (cinema, radio e televisione) e ai problemi dello stile radiofonico; con lui si confrontarono idealmente Rocca e Ferrieri, in un dialogo aperto e vivace.

---

<sup>56</sup> F. T. Marinetti, Pino Masnata, *Manifesto futurista della Radia*, cit.

<sup>57</sup> Pino Masnata, Margaret Fisher (a cura di), *Radia, A Gloss of the 1933 Futurist Radio Manifesto*, cit., p. 167.

<sup>58</sup>Rudolf Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, prefazione di Emilio Garroni, Postfazione di Alberto Abruzzese, Roma, Editori Riuniti, 2003, p.7.

Il testo di cui riportiamo i tratti essenziali è *La radio cerca la sua forma*, uscito in tedesco nel 1936 e tradotto e pubblicato per la prima volta in Italia l'anno successivo. Oggi esso è contenuto, insieme ad altri articoli, nel libro *La radio, l'arte dell'ascolto*<sup>59</sup>, pubblicato nel 2003 da Editori Riuniti.

In questo caso, come per gli altri scritti su cui ci siamo soffermati, l'attenzione sarà rivolta esclusivamente alle riflessioni sul radiodramma, tralasciando i capitoli che trattano altre questioni inerenti alla messa in onda («l'arte di parlare a tutti», «la radio e i popoli», «la psicologia del radioascoltatore» e «la televisione»).

Il saggio di Arnheim si struttura con due capitoli iniziali che disegnano con grande abilità la natura della radio; ad essi segue un nucleo centrale con osservazioni teorico-tecniche dove alle potenzialità generiche della messa in onda si sposano le specifiche problematiche legate agli aspetti tecnici dell'arte radiofonica per poi tornare, nei capitoli successivi, a uno sguardo filosofico - sociale della radiofonia: l'arte con la capacità di liberare il suono dal corpo grazie a una cecità che non va ripudiata ma «elogiata».

Arnheim riconosce fin dalle prime righe del suo saggio il valore mediatico dell'apparecchio radiofonico: il primo mezzo capace di trasmettere messaggi orali oltre il perimetro di una piazza travalicando i limiti fisici del suono eludendo le frontiere e internazionalizzando il messaggio di un popolo in spazi sconfinati.

La radio, pur raggiungendo grandi "masse" di ascoltatori, è l'espressione dell'interiorità del singolo; come la musica, essa sollecita il pensiero e la fantasia dell'ascoltatore attraverso i tre mezzi messi a disposizione dell'artista: «rumore – voce», «musica», «parola»:

All'artista si è così offerta la possibilità di creare con la cooperazione di tre mezzi – rumore e voce, musica, parola – una nuova sorprendente unità tra la costruzione lirico-filosofica, la forma pura e le manifestazioni della realtà fisica, mentre al teorico, allo studioso di estetica rimane oggi il compito importante di seguire questi tentativi.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> R. Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, cit.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 26.

Individuati i tre strumenti nelle mani dell'artista radiofonico, Arnheim ne analizza gli utilizzi soffermandosi sui concetti di: *direzione*, *distanza*, *risonanza*, *successione* e *simultaneità*.

La *direzione* e la *distanza* sono le coordinate che determinano il punto della sorgente sonora. Secondo Arnheim la radio conosce solamente il motivo della distanza, non potendo rappresentare alcuna distinzione fra destra e sinistra.

L'azione drammatica raccontata attraverso il microfono perde l'asse della longitudine; il suono, sia esso prodotto a destra o a sinistra del microfono, non cambia all'orecchio dell'ascoltatore che non percepisce alcuna differenza fra le due posizioni.

Diversamente avviene per la *distanza*. Un attore posto in prossimità del microfono provoca, nei risultati della messa in onda, un suono d'intensità maggiore rispetto a un attore posizionato a qualche metro dallo stesso. L'autore, cosciente di questa condizione di spazialità ridotta deve allora pensare a un dramma che fornisca i deittici necessari che descrivano la direzione del suono rispetto alla sua sorgente.

[...] il manoscritto di un radiodramma deve, quindi, essere compilato in modo che il testo contenga nella misura desiderata i necessari chiarimenti riguardo le posizioni spaziali.<sup>61</sup>

Secondo Arnheim il *primo piano* acustico è il tono naturale della voce radiofonica. Questa opinione nasce dalla semplice osservazione delle abitudini del radioascoltatore, che solitamente sta a una distanza dall'altoparlante misurabile in qualche metro o poco più. Contrariamente al teatro e al cinema dove è auspicabile una maggiore distanza, la vicinanza fra l'apparecchio e l'utente suggerisce di adeguare il tono delle trasmissioni a un livello intimistico capace di sussurrare il dramma all'orecchio dell'ascoltatore.

Ciò comporta, ad esempio, che il normale tono di trasmissione deve consistere in una conversazione intima e quasi sottovoce tra trasmittente ed ascoltatore. Sono i presupposti fisici stessi a richiedere un simile tono di trasmissione. E quando si vuole

---

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 53.

verificare l'idoneità radiofonica delle trasmissioni bisogna in primo luogo vedere in quale misura soddisfino questa richiesta.<sup>62</sup>

Inerente alla percezione dello spazio dell'azione drammatica è lo strumento della *risonanza*, cioè l'amplificazione di uno o più suoni. Essa può avere valenza espressiva o naturalistica, a seconda che il compositore la utilizzi per ricreare l'ambiente in cui hanno origine i fatti narrati, o che se ne serva per suscitare nell'ascoltatore un senso di estraneità o di partecipazione intimistica al dramma.

In particolare Arnheim ritiene che il radioascoltatore sia portato a sentirsi parte dell'ambiente narrativo quando esso sia privo di risonanza e, viceversa, ne teorizza l'estraneità quando la trasmissione sfrutta il fattore della risonanza.

Nel primo caso, infatti, le onde radio trasmettono un suono neutro che si adatta all'ambiente in cui viene riprodotto: la casa dell'ascoltatore, dunque, si fa scena teatrale e ospita gli atti del dramma in onda.

Nel caso in cui il suono abbia già in sé il suo ambiente, percepito dal risuonare dei rumori di sottofondo, la scenografia sarà già precostituita e definita dalla trasmissione cosicché l'ascoltatore sarà un uditore *in absentia* rispetto agli accadimenti.

Relativamente alla struttura narrativa del radiodramma Arnheim si sofferma sui concetti di *successione* e *simultaneità*.

La *successione* concerne il cambiamento scenico, che Arnheim individua in tre principali modalità: di carattere sonoro, attraverso il cambiamento dell'azione e con una mutazione rumoristica. A queste si aggiungono: l'intervento di una voce narrante che illustri il cambiamento, l'intervallo, cioè un breve silenzio fra i due momenti narrativi, la dissolvenza o la sovrapposizione di due momenti acustici e l'intervento musicale, dove la musica acquista la funzione di "sipario uditivo".

La *simultaneità* è uno dei caratteri eminentemente radiofonici di un testo.

In un radiodramma è possibile cambiare repentinamente l'ambiente scenico con «l'effetto di far sì che l'azione non si svolge solo successivamente, ma simultaneamente in diversi luoghi mettendo così in risalto il rapporto reciproco tra avvenimenti che non si svolgono nello stesso luogo»<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>63</sup> R. Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, cit., p. 85.

A differenza di quanto accade nell'arte visiva la simultaneità radiofonica si diffonde in tutto lo spazio dell'azione. In un'immagine gli elementi che compongono una scena costruiscono un'architettura la cui ossatura è la relazione che intercorre fra i singoli elementi, i quali, visivamente, occupano solo una parte dello "scheletro" architettonico. Mancando alla radio la dimensione spaziale, fatta eccezione per la profondità di campo, la simultaneità di apparizione dei diversi costituenti, invece, risulterà totalizzante. «Si pensi, ad esempio, [...] quando gli operai parlano della costruzione di una nuova città, mentre si sente contemporaneamente il rumore delle pale, il senso astratto delle parole sarà reso concreto da quel simbolo materiale»<sup>64</sup>.

L'uso consapevole delle peculiarità radiofoniche individuate da Arnheim rende il radiodramma un'opera perfettamente autonoma e compiuta, che non necessita dell'intervento dell'ascoltatore per trovare nella fantasia altrui la propria completezza. L'approccio che fa della radio uno strumento manchevole, in quanto privo di immagini è, secondo Arnheim, colpevole di dipendenza dal «mondo visivo» e cieco di fronte all'evidenza che «alla radio non manca proprio niente!»<sup>65</sup>.

La sfera acustica, aggiunge, è anzi l'arte che meglio si presta alla drammaturgia.

La mancanza visiva permette, meglio che in altri ambiti, il mascheramento del soggetto avvalendosi con più facilità "dell'effetto sorpresa" o della trasfigurazione dei personaggi che, divenute pure voci, si smaterializzano nell'etere. Ma, l'arte uditiva è la più idonea alla sfera drammatica innanzitutto perché il suono stesso, nel suo essere, è il sintomo di un mutamento; esso «ci comunica dei cambiamenti»<sup>66</sup> :

[...] le nostre percezioni uditive ci danno sempre notizia delle attività delle cose e degli esseri animati, perché una cosa, quando suona, si muove e si trasforma.<sup>67</sup>

Complessivamente, nella sua vasta e precisa argomentazione il saggio di Arnheim riquifica il genere radiofonico addossando ogni sua limitatezza alla consueta applicazione di canoni visivi a un'arte esclusivamente sonora.

---

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 95.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 104.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 31.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 30.

## 1.6 Enrico Rocca: *Panorama dell'arte radiofonica*

Il *Panorama dell'arte radiofonica*<sup>68</sup> di Enrico Rocca, ultimo scritto della nostra rassegna nella saggistica degli anni Trenta, è «un contributo fondamentale sul radiodramma italiano»<sup>69</sup>. Un testo che, oltre ad essere indispensabile, abbraccia le esperienze di tutta Europa fornendo esempi dettagliati e una cronologia attenta delle più riuscite produzioni e dei loro autori.

Nato dallo sconforto di un "ascoltatore deluso" dalle «ultime possibilità di un mezzo tanto diffuso quanto poco conosciuto», il saggio di Rocca si rivolge a tutti i radiouditori, in particolare ai «radiotifosi più maniaci» che pensano alla radio come a uno «strumento di civilissima barbarie»<sup>70</sup>.

Nella sua analisi Rocca configura i tratti di un nuovo "universo artistico", un mondo ancora in gran parte sconosciuto ma che vede sorgere, fra le nuove leve della drammaturgia, i primi "nativi radiofonici", quelli cioè capaci di usufruire e di comprendere pienamente il linguaggio della radiofonica, senza cadere nella tentazione di adattare a essa forme drammatiche proprie di altri sistemi di rappresentazione.

Fanno parte di questa nuova generazione: Aldo Franco Pessina, Fely Silvestri, Franco Ferruccio Cerio, Oreste Gasperini, Eugenio Galvano, Carlo Linati, Cesare Meano, Vittorio Minucci, Lorenzo Gigli, Leo Galetto, Alberto Casella e, il più promettente, Ettore Giannini che, «in una sua fecondità non esente da giovanili abborracciature, è tuttavia uno dei pochi che padroneggi in pieno la sintassi radiofonica e pensi auditivamente [...]»<sup>71</sup>

Una delle regole della grammatica radiofonica è la velocità della sintassi. Comparata con il ritmo delle "arti a lei sorelle" la rapidità della narrazione radiofonica è molto maggiore; essa equivale, in termini musicali, a un *prestissimo*, nel quale scene, musica e oratorio si susseguono o si sovrappongono senza interruzione di continuità:

---

<sup>68</sup> E. Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, cit.

<sup>69</sup> R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, cit., p. 57.

<sup>70</sup> E. Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, cit., p. 11.

<sup>71</sup> *Ivi*, p. 248.

La radio batte il teatro e il cinema in una celerità di trapassi dovuta non solo all'assenza dello scenario, ma alla facilità di suscitarlo con un effetto sonoro sobriamente indicativo e perfino con l'intonazione della voce [...]<sup>72</sup>

Restituire la lentezza teatrale alla radiofonia o la velocità radiofonica alle scene è un procedimento tecnicamente sempre possibile, ma che provoca, nella maggior parte delle situazioni, lo stravolgimento dei canoni estetici con i quali sono state concepite le diverse opere. Il rischio è di travalicare il confine dell'adattamento finendo nel campo della trasposizione che racchiude in sé un mutamento interiore del testo ed «implica il ripensamento di tutta una materia in modi e forme sostanzialmente diversi da quelli originali»<sup>73</sup>.

Pur ammettendo la possibilità di un interscambio fra le varie arti della parola Rocca ribadisce l'importanza della distinzione del teatro dalla radio, che deve continuare la ricerca di una grammatica formulata sulle potenzialità espressive del solo mezzo uditivo:

[...] ogni arte, nascendo da premesse particolari e con mezzi propri, mal s'adatta al linguaggio delle altre e che perciò anche alla radio un lavoro mediocre, ma radiofonicamente pensato, può battere in breccia la trasposizione più riuscita, la quale, gira e volta, non è mai esente da caratteristiche che, se nella forma primitiva erano qualità, in quella acquisita diventano difetti.<sup>74</sup>

Auspiciando e teorizzando la nascita di un'arte autonoma e indipendente, Rocca non dimentica i rapporti che intercorrono fra il teatro e la radio. Fra i due sistemi intravede un rapporto di filiazione diretta che fa della messa in onda il figlio legittimo della rappresentazione scenica; un discendente che dal padre eredita alcune consuetudini e costumi ma che nel lento maturare mostrerà la sua vera natura, consapevole che «nulla sorge dal nulla [...] ma niente rigenerandosi si ripete»<sup>75</sup>.

Dal teatro il radiodramma acquisisce la distinzione fra genere comico e tragico e il ricorso predominante alla narrazione dialogica. Tuttavia la tanto declamata (quanto

---

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 137.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 148.

mancata) “unità di luogo” dello spettacolo non ha motivo di esistere nel radiodramma, che meglio si adatta a una continua mutazione:

questa famosa unità è tollerabile alla radio solo quando l'azione sia breve e il luogo, per l'assoluta spiritualità della vicenda, non abbia alcuna importanza.<sup>76</sup>

Rocca, in particolare, istituisce una parentela molto ravvicinata fra il radiodramma e i sottogruppi teatrali dell'epica e del teatro medievale.

La tragedia greca «con la sua icasticità della parola, la linearità cristallina dell'azione, l'interpolazione corale e musicale»<sup>77</sup> appare la realizzazione visiva del dramma radiofonico, se non fosse appunto, per il suo ritmo ancorato ai tempi dello spettacolo visivo che non richiede, come quello uditivo, «un aumento progressivo di tensione e costante varietà»<sup>78</sup>

Il teatro medievale, invece, povero di scenografie ma ricco di aspettativa e «santa semplicità», possiede una dinamicità e una moltitudine di scene affini ai dettami del teatro radiofonico. Ma ciò che nel teatro religioso delle origini era affidato al mistero del soggetto, nel radiodramma è il frutto di un sapiente utilizzo della tecnica.

Il radiodramma ideale deve, continua Rocca, saper coniugare gli espedienti del teatro antico e medievale con le possibilità tecniche della modernità e l'assenza dell'immagine:

dovrebbe esser quello che riuscisse ad accordare, in un ritmo tipicamente radiofonico, l'unità ed evidenza d'azione proprie ai classici con la respirata molteplicità di luogo che all'antica scena fissa era negata e che invece il clima dell'invisibile richiede e, con le più semplici suggestioni acustiche, consente di suscitare.<sup>79</sup>

L'invisibilità radiofonica è il “fattore creativo” della radio.

L'immaterialità dei corpi permette l'abolizione delle distanze rendendo possibile il passaggio immediato da una scena all'altra. Sarà sufficiente, esemplifica lo studioso,

---

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 153.



che un personaggio annunci la sua partenza per visitare un amico lontano a giustificare, un istante dopo, una conversazione fra lui e l'amico preannunciato.

La mancanza di corpi visibili nel dramma radiofonico fa sì, inoltre, che tutte le presenze diventino possibili. Le allegorie medievali, i fantasmi o i sentimenti umani, trovano un adeguato contesto nel linguaggio radiofonico che, spogliando «il reale dei suoi attributi visivi, autorizza l'astratto ad imporre accanto ad esso la propria realtà di radioteatro»<sup>80</sup>.

Rocca descrive un universo radiofonico che si è sviluppato e sta continuando a crescere verso la piena maturità. Nonostante i detrattori, come Tyrone Guthrie, che intravedono l'imminente scomparsa della radio, sconfitta dalla devastante invasione della televisione, Rocca non perde la sua fiducia nel mezzo radiofonico e auspica, invece, una futura collaborazione fra TV e radio.

Dopo i primi e ingenui esordi, il radioteatro sta conquistando la piena dignità di genere artistico ed è ora pronto per la creazione dei primi capolavori rivolti ai raffinati ascoltatori e alla moltitudine delle masse: «Il terreno per ora, è stato disossato. Qualche semente è caduta. Qualche frutto si è raccolto. È stato vinto lo scetticismo iniziale. Gli arditi si son buttati avanti e han pagato, come sempre, il loro tributo. Ora aspettiamo il grosso dell'esercito: gli autori di qualità, le opere di polso, il poeta»<sup>81</sup>.

---

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 255.

## 2.

### **Il testo radiodrammatico: fattori costitutivi**

*Se la vista si serve di segni esteriori anche per parlare allo spirito, l'udito non ne ha bisogno perché già gli parla direttamente con una realtà senza peso. Se l'occhio è la finestra sul mondo, l'orecchio è la porta dell'anima.*

(Enrico Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*)

#### **2.1 La *parola* radiofonica: oralità o scrittura?**

Al pari del dramma scenico, dell'opera, del balletto e in generale di tutte le arti che trovano compimento nell'atto performativo, il radiodramma si colloca fra le soglie dell'oralità e della scrittura.

I radiodrammi "canonici", cioè le opere non sperimentali affidate all'improvvisazione recitativa o al mixaggio vocalico e sonoro, sono dotati di uno spartito, scritto e ideato per una recitazione priva di riferimenti visivi. Il testo, dunque, è la traccia d'appoggio per la realizzazione della performance; in esso è racchiuso il valore narrativo e formale del componimento, oltre alle prescrizioni, qualora l'autore se ne faccia carico, delle intonazioni vocaliche e delle disposizioni rumoristiche e musicali del radiodramma.

La *parola*, significato e significante della complessa rete narrativa, si confronta e si arricchisce con gli altri elementi testuali e strutturali del radiodramma: musica, recitato e rumori. La relazione di questi fattori costituisce la totalità del componimento mentre il loro variare, con la predominanza di una delle parti o con l'armonia fra le stesse, orizzonta il radiodramma fra le categorie della *narrazione radiofonica* e dell'*opera lirica*.

Per "*narrazione radiofonica*" o recitato radiofonico intendiamo qui l'interpretazione di testi che presentano la tipica struttura narrativa di un racconto destinato alla lettura individuale; privo d'interventi sonori e di una spiccata propensione all'oralità.

Con "opera lirica" ci riferiamo, al pari del melodramma, a una composizione cantata nella quale musica e vocalizzo occupano la totalità narrativa.

Fra questi due estremi inseriamo il radiodramma che può oscillare liberamente nella linea ideale tracciata fra i punti ora descritti.

Utilizzando un'altra metodologia descrittiva potremmo definire questa libertà di oscillazione come il passaggio fra un massimo livello di "significanza" ritmica-fonetica a un massimo grado di significato verbale, senza però ammettere che la diminuzione o l'aumento del significante sia direttamente proporzionale all'aumento o alla diminuzione del significato e viceversa.

Date alcune indicazioni riguardo la complessità del componimento radiodrammatico ed evitando di invadere il campo della filosofia del linguaggio, limiteremo la questione alla struttura narrativa che il genere radiofonico può mettere in atto per la creazione delle sue opere, chiedendoci soprattutto a quale canale esso debba riferirsi: l'oralità o la scrittura?

Il concetto di oralità riporta la nostra attenzione all'uditorio radiofonico: la società moderna e il suo rapporto con lo "strumento verbale".

Le implicazioni socioculturali apportate dalla diffusione della radiofonia furono riassunte a metà del Novecento nelle espressioni: «oralità secondaria»<sup>1</sup> e «ri-tribalizzazione»<sup>2</sup> delle comunità.

Con la prima si intende sottolineare la diversità strutturale che sussiste fra civiltà orali di tipo primario, che non conoscono, cioè, l'uso della scrittura, e le società tipografiche che, metabolizzata l'alfabetizzazione, si riappropriano dell'oralità rielaborandola attraverso i concetti dell'educazione "tipografica" di cui sono portatrici.

La nozione di «oralità secondaria» arricchisce la teoria di «ri-tribalizzazione» secondo la quale l'ampliamento e la riorganizzazione del "villaggio" in "villaggio tribale" sono il frutto dell'estensione dei sensi umani a opera dei mezzi tecnologici<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> «Questa nuova oralità [l'oralità secondaria] ha sorprendenti somiglianze con quella più antica per la sua mistica partecipatoria, per il senso della comunità, per la concentrazione sul momento presente e persino sull'utilizzazione della formule. Ma si tratta di un'oralità più deliberata e consapevole, permanentemente basata sull'uso della scrittura e della stampa [...]». Walter J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 191.

<sup>2</sup> Nel saggio *Galassia Gutenberg* Marshall McLuhan rielabora il concetto di ritribalizzazione, precedentemente espresso da Popper nel volume *La società aperta e i suoi nemici*. Nella sua analisi dell'evoluzione sociale McLuhan individua nella tecnologia (in particolare le tecniche collegate alla scrittura) il fattore determinante per lo sviluppo sociale, di cui distingue quattro fasi: periodo tribale, età della scrittura, età della stampa, età dei mezzi elettronici. Cfr.: Marshall McLuhan, *Galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1998.

<sup>3</sup> Cfr.: «Più ancora del telegrafo, la radio è un'estensione del sistema nervoso centrale alla quale può essere accostato soltanto il discorso umano. Non merita forse riflessione il fatto che sia

La prevalenza di un organo di senso sugli altri avrebbe comportato, secondo McLuhan, la mutazione dei processi di apprendimento, di ragionamento e di interazione sociale delle comunità. Il passaggio dalla cultura orale a quella alfabetica implicò lo "slittamento sensoriale" dall'udito alla vista con il conseguente riequilibrio cognitivo che, dalla simultaneità di pensiero, mutò verso il ragionamento analitico e lineare:

[Per spazio acustico] Intendo uno spazio che non ha centro né perimetro diversamente dallo spazio strettamente visuale, che è un'estensione e un'intensificazione della vista. Lo spazio acustico è organico e integrale, percepito attraverso l'interazione simultanea di tutti i sensi, laddove lo spazio "razionale" o pittorico è uniforme, sequenziale e continuo e dà vita a un mondo chiuso che non permette il manifestarsi di nessuna delle ricche risonanze presenti tra gli echi del mondo tribale. [...] L'uomo tribale conduceva un'esistenza complessa e caleidoscopica proprio perché l'orecchio, diversamente dall'occhio, non può essere focalizzato ed è sinestetico, non analitico e lineare. La lingua parlata è un'espressione, o più precisamente, un'esteriorizzazione, di tutti i nostri sensi insieme; il campo uditivo è simultaneo, il campo visuale successivo. I modelli di vita dei popoli non letterati erano impliciti, simultanei e discontinui, e molto più ricchi di quelli dell'uomo alfabetizzato.<sup>4</sup>

La radio, come altre tecnologie riequilibrò i modelli sensoriali restituendo parte della sua autorità "all'orecchio" e allo spazio uditivo, pur non restituendo alla società la spontaneità d'ascolto precedente la scrittura.

Tuttavia le tecnologie, per citare nuovamente le teorie dello studioso canadese, si innestano nel tessuto ricettivo umano come estensione degli organi sensoriali: lo spazio uditivo della radio supererà, dunque, il perimetro tribale e percettivo dell'oralità antica per estendere la comunicazione oltre i limiti della decadenza dell'onda sonora.

L' "iper trasmissione" consentita dalle onde radio potenzia la risonanza del racconto e, al contempo, ne destruttura il messaggio, che da collettivo diviene individuale.

---

particolarmente accordata su questa prima estensione del nostro sistema nervoso centrale, su quel *mass medium* aborigeno che è la lingua parlata?». M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, traduzione di Ettore Capriolo, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 319.

<sup>4</sup> *Intervista a Marshall McLuhan*, in «Playboy», marzo 1969.

Il pubblico si smaterializza riducendosi dalla comunità udente al singolo ascoltatore; così come il contenuto della narrazione si trasforma da storia di un popolo a breve frammento destinato all'intrattenimento o alla riflessione individuali.

Con la diffusione della scrittura l'oralità venne sollevata dall'incarico di depositaria della cultura; spodestata dal suo compito primario, essa si adattò lentamente ai nuovi mezzi di trasmissione appropriandosi della sintassi logica del discorso scritto<sup>5</sup>.

Il cambiamento di funzione del messaggio permise alla radiofonia di agire liberamente nel campo della forma, senza limitare le risorse stilistiche agli stratagemmi narrativi che meglio accompagnano l'apprendimento e la memorizzazione della storia.

Il radiodramma, liberato dalla funzione storico-educativa affidata all'aedo, si serve dei requisiti dell'antica tradizione orale rielaborandoli con le acquisizioni logico-analitiche del pensiero alfabetico.

Al radiodramma, come il dramma scenico, è consentita la variazione fra questi due canali. In particolare a esso è concesso l'uso della ripetizione, dell'allitterazione o del procedimento ritmico; figure che in un contesto scritto risulterebbero inadeguate o altresì scorrette, mentre sono raccomandabili nel racconto orale il cui fine è l'apprendimento e la comprensione<sup>6</sup>.

Il ricorso al dialogo, forma privilegiata nel dramma, è, invece, in rapporto diretto con la mutazione stilistica dovuta alla diffusione della scrittura.

Il dialogo è ritenuto la prima forma logica che innescò il processo razionale analitico basato sulla consequenzialità degli eventi e sulla confutabilità degli assunti.

---

<sup>5</sup> «Egli [Berkley Peabody] mette in chiaro che il vero «pensiero» o contenuto dell'antico epos orale ha sede nel modello della stanza a carattere formulaico, che il cantore rammenta, e non nella sua intenzione consapevole di organizzare l'intreccio narrativo [...]. «Un cantore non comunica il proprio pensiero, ma quello della tradizione, in forma convenzionale per i suoi ascoltatori, compreso se stesso». Egli non trasmette «informazioni» [...] ma fondamentalmente ricorda in pubblico [...] i temi e le formule che egli ha udito cantare dagli altri cantori.». Cfr. Walter Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, cit., p. 205.

<sup>6</sup> «In una cultura orale primaria, per risolvere con efficacia il problema di tenere a mente o recuperare un pensiero articolato, è necessario pensare in moduli mnemonici creativi creati apposta per un pronto recupero orale. Il pensiero deve nascere all'interno di moduli bilanciati a grande contenuto ritmico, deve strutturarsi in ripetizioni e antitesi, in allitterazioni e assonanze, in epiteti e espressioni formulaiche, in temi standard [...]. Il pensiero è intrecciato ai sistemi mnemonici, i quali determinano anche la sintassi». *Ivi*, pp. 62-63.

Nei *Dialoghi* di Platone, infatti, si riconosce il primo nucleo di passaggio fra la tradizione alfabetica e quella orale; la narrazione dialogica di Platone sarebbe il primo ibrido testuale risultante dal passaggio alla nuova tecnologia alfabetica:

[...] gli inizi della filosofia greca [sono] collegati alla ristrutturazione del pensiero operata dalla scrittura. L'esclusione dei poeti dalla sua Repubblica rappresenta in realtà il rigetto, da parte di Platone, dell'antico pensiero orale, associativo e paratattico, perpetuato da Omero, in favore dell'analisi e della dissezione del mondo e del pensiero resa possibile dall'interiorizzazione dell'alfabeto nella psiche dell'uomo greco.<sup>7</sup>

In quest'ottica, "l'esclusione platonica dell'aedo" dalla città ideale dipinta nella *Repubblica* si potrebbe interpretare, utilizzando le teorie fin ora esaminate, come la concretizzazione di un conflitto fra la tradizione orale del poeta (inconfutabile e completa) e la cultura scritta del filosofo (dialettica e suscettibile di critiche).

L'oralità del radiodramma nasce dunque come una forma nuova capace di interessare i suoi racconti nella totale libertà stilistica offertagli dalla confutabilità del suo messaggio.

L'aedo radiofonico è la "voce" per il popolo "ri-tribalizzato" perché, come i suoi ascoltatori, è emancipato dalla logica tipografica e, pur rivolgendosi alle orecchie del suo pubblico, non è più capace di interpretare il mondo attraverso l'udito. La sua sintesi sonora deriva dall'osservazione logico-tipografica dell'essere, che accetta l'individualismo dell'ascoltatore e dell'autore<sup>8</sup> non presentandosi come voce della comunità ma come performance particolare di una realtà multiforme.

La complessità della realtà alfabetica implica la molteplicità della struttura della parola. Essa può organizzarsi in un dialogo serrato fra due o più personaggi, in un monologo, in un dialogo o in un monologo interpolato da momenti descrittivi affidati a una voce narrante, oppure servirsi contemporaneamente di tutte queste possibilità.

---

<sup>7</sup> W. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, cit., p. 52.

<sup>8</sup> Cfr.: E.A. Havelock, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, traduzione di M. Carpitella, Roma, Laterza, 2005.

Per quanto riguarda i “radiodrammi sperimentali” potremmo ascriverli a quelle opere che si affidano completamente o quasi al suonomontaggio e fanno della mancanza strutturale il loro punto di forza.

Nella storia del radiodramma italiano possiamo trovare espresse tutte queste alternative testuali. Un radiodramma di tipo dialogico è, ad esempio, *La giustizia* di Giuseppe Dessì; dialogico fu anche il primo radiodramma della storia italiana, *L'anello di Teodosio* di Luigi Chiarelli, che tuttavia mancava della consapevolezza acustica ben chiara e presente allo scrittore cagliaritano.

Ne *La giustizia*, infatti, Dessì non ricade nella tentazione di accompagnare le azioni sonore con l'intervento descrittivo dei personaggi per cui, di contro, nel tentativo radiofonico di Chiarelli, al rumore di un'auto segue la battuta «Eccoli sono saliti in un taxi. Un altro taxi presto.»<sup>9</sup>

Lo scrupolo di Chiarelli manifesta la diffidenza verso le potenzialità del mezzo radiofonico, corrette, forse con consapevole ironia, da una sovrastrutturazione degli elementi dialogo-suono, nella quale il primo subentra in appoggio alla già sufficiente rappresentazione sonora.

Pur attribuendo al radiodramma la totale libertà di azione, l'autore radiodrammatico dovrà assecondare l'intangibilità e all'invisibilità del mezzo radio, onde sottrarsi ai due maggiori pericoli nei quali il radiodramma incorre: la noia e l'incomprensione; «[...] il radioascoltatore è portato a distrarsi con facilità, se ciò che ascolta non riesce ad avvincerlo. Compito dell'autore radiofonico, quindi, è quello di agganciare con semplicità ed immediatezza il suo ascoltatore e di trascinarlo dietro con un ritmo in crescendo fino alla conclusione, senza divagazioni o sbandamenti.»<sup>10</sup>

Il rischio dell'incomprensione può derivare da un errato equilibrio della sintassi testuale nella quale può agire un'interferenza non lineare o netta fra il piano del narratore e del personaggio e fra il livello della parola e quello della musica o dei rumori.

---

<sup>9</sup> L. Chiarelli, *L'anello di Teodosio*, in «La Letteratura», Milano, 1 novembre 1929, Anno XXIX, n.11, p. 187.

<sup>10</sup> Alberto Perrini, *Guida alla composizione radiodrammatica*, in «Ridotto», dicembre 1953.

Un esempio di chiara divisione strutturale fra piani del racconto è offerta dal radiodramma *Pilato*<sup>11</sup> di Antonio Santoni Rugiu e Giuseppe Di Martino, in cui alla predominanza del dialogo ben si adattano gli intervalli musicali e rumoristici e nel quale il dialogo scivola nel monologo per dissolversi, ri-evolvendo in dialogo, nei cadenzati cambi di scena.

Il testo è introdotto da una musica solenne che presenta al lettore l'ambientazione: l'aldilà. Qui Pilato, appena giunto, incontra altre ombre che lo interrogano sulla sua esistenza terrena. Al dialogo iniziale fra i defunti segue il racconto del giudice che alterna al ruolo di narratore quello di protagonista.

Il primo passaggio fra le sue due funzioni è denunciato da un biblico canto di gallo, il quale scandisce il susseguirsi dell'introduzione narrativa con la rappresentazione drammatica di tipo dialogico:

PILATO: la mattina di quel giorno mi avviai al pretorio in compagnia del mio consigliere Marco Valerio Anziate, giovane ancora, fresco di studi. Era ancora molto presto: un'alba di una già piena primavera:

*(canto del gallo)*

SENTINELLA IN S.P.: Vigila legionario è l'ora prima del giorno a Gerusalemme dissolvenza con gallo

*(cambio di scena: al pretorio di Gerusalemme)*

PILATO: Io non so Marco come tu ti sia adattato fra i giudei. Ogni loro invito è una minaccia, ogni occhiata congiura, mai che agiscano a viso aperto un branco di vividi.

MARCO: Dimentichi i fatti di Cesarea, lì tu li minacciasti di morte [...]<sup>12</sup>

Le riflessioni fra il giudice e il suo consigliere marcano l'ambiguità del colloquio radiofonico: ovvero lo slittamento del dialogo nel monologo.

Il personaggio radiofonico esiste solamente quando esce dallo "stato di quiete", il suo silenzio lo rende invisibile non solo all'udito ma anche alla percezione. Quando le battute di uno dei due interlocutori si dilatano sovrastando lo spazio della controparte essa lentamente scompare nella memoria dell'ascoltatore che, per un istante, si troverà

---

<sup>11</sup> Giuseppe Di Martino e Antonio Santoni Rugiu, *Pilato*, Giandomenico Giagni (regia di), prima messa in onda 1955; ora riascoltabile all'indirizzo: [www.radio3.rai.it](http://www.radio3.rai.it)

<sup>12</sup> Giuseppe Di Martino e Antonio Santoni Rugiu, *Pilato*, cit., trascrizione del redattore.



al cospetto di una voce monologante che si rivolge a se stessa o direttamente a chi la segue dell'altro lato del microfono<sup>13</sup>.

Per ovviare alla "decadenza" degli interlocutori, Rugiu ricorre a uno stratagemma semplice quanto efficace: l'interrogazione o la chiamata in causa del ricevente (in questo caso Marco), il quale automaticamente ritorna, muto, alla memoria del radioascoltatore:

PILATO: [...] Quando giunse a Roma, quel giovinetto impiegò vent'anni, dico, vent'anni, **Marco**, a capire che bisogna fare di tutto, di tutto, se si vuole essere degli uomini. E per altri dieci anni io ho fatto di tutto! Ho lodato chi non lo meritava, ho fatto il buffone davanti ai potenti, ho mentito perché un altro un giorno mentisse per me. Trent'anni, **Marco**, per dimenticare e per digerire le delusioni [...]<sup>14</sup>

Il caso del radiodramma *Pilato* è un esempio eccellente di nitidezza dell'apparato strutturale. I cambi di ruolo dei personaggi, con il passaggio dal discorso diretto a quello indiretto, sono sempre espressi con grande chiarezza, l'ascolto è semplice e guidato dai raccordi sonori; all'ascoltatore non è chiesta un'eccessiva attenzione se non il lasciarsi guidare dal testo, facilmente accessibile e apprezzabile dalla grande massa dell'audience radiofonica.

Un esempio di complesso "rimescolamento" della sintassi testuale è invece offerto da *Il mattatoio* di Giorgio Pressburger, dove l'alternanza delle scene, delle lingue, dei media si susseguono ininterrottamente e rapidamente senza un costante e inequivocabile segnale del netto passaggio da una sequenza a quella successiva, richiedendo al radiouditore massima attenzione.

A variare sono, in questo caso, i canali del dialogo: registrazioni telefoniche, microspie e colloqui frontali. Il mezzo di recitazione è sempre il discorso diretto: Pressburger non ricorre al narratore o alla descrizione che viene soddisfatta da musiche e rumori fortemente simbolici.

---

<sup>13</sup> «Nella scena radiofonica non esiste scena muta, come accade invece a teatro con le «controcene». Un attore che non si manifesta acusticamente non è presente; quando un attore tace per qualche tempo, deve considerarsi «fuori scena». *Il silenzio esclude l'azione*, a meno che esso non sia usato come *pausa* o come *sospensione* espressiva». Alberto Perrini, *Guida alla composizione radiodrammatica*, in «Ridotto», dicembre, 1953.

<sup>14</sup> Giuseppe Di Martino e Antonio Santoni Rugiu, *Pilato*, cit., trascrizione del redattore.

L'unica voce estranea agli avvenimenti del racconto è udibile all'inizio del radiodramma, essa scandisce, con tono neutro, una citazione<sup>15</sup> tratta da *L'uomo a una dimensione* di Herbert Marcuse. Questo preambolo risuona nell'ascoltatore come una morale anteposta o piuttosto come un indizio per l'interpretazione del testo.

La simultaneità dei canali è specificata fin dalle primissime battute del radiodramma nelle quali si sentono due agenti di polizia collegare i loro microfoni alla stanza del sospettato, sovrapponendo così due luoghi e due regie: reali e fittizi.

La casa di Mr. Luciano è il luogo dove avvengono realmente i fatti e, come precedentemente accennato, è collegata, con dei microfoni, alla silenziosa e misteriosa cabina nella quale i detective ascoltano e registrano gli avvenimenti; regia nascosta per i personaggi della vicenda, la cabina di registrazione è il nesso fra la storia e l'ascoltatore che, con la polizia, esamina la voce dell'indagato e dei suoi familiari. In questo gioco a incastri, inoltre, va evidenziata, fuori dalla storia, la regia reale, dalla quale i tecnici Rai registrano le voci degli attori:

POLIZIOTTO: Attention, Attention!

*Rumori di festa in sottofondo*

POLIZIOTTO: Okay, collegamento perfetto, sono tornati finalmente. Questa notte Don Luciano avrà... sicuramente, basta che non scoprono i microfoni. It will be a long night boys.

VOCE FEMMINILE: Zitt Zit.

VOCE MASCHILE: Sei grande Luciano, sei grande

VOCE FEMMINILE: Veramente grande!

VOCE MASCHILE: Sei Prisco, il Prisco più grande del mondo

URLA IN S.P.: Il Prisco più grande del mondo.

VOCE MASCHILE: Luciano Prisco tu sei peggio di Cristoforo Colombo.

URLA IN S.P.: di Cristoforo Colombo.

VOCE MASCHILE: Luciano tu hai conquistato l'America!

VOCI IN CORO: e viv l'amè

---

<sup>15</sup> Il potere sull'uomo che questa società ha acquisito trova giustificazione quotidiana nella sua efficienza e produttività. Assimilando tutto ciò che tocca, assorbendo l'opposizione, prendendosi gioco della contraddizione, essa attesta la propria superiorità [culturale]. Nello stesso modo la distruzione delle risorse e la proliferazione dello spreco attestano la sua opulenza e «l'alto livello di benessere»; «la comunità se la passa troppo bene per darsi pensiero». H. Marcuse, *L'uomo a una dimensione: l'ideologia della società industriale avanzata*, citato in G. Presburger, *Il mattatoio*, radiodramma, Rai, 1967; il radiodramma è ascoltabile dal database delle Teche Rai.

VOCE FEMMINILE: Zit, facetelo parlà!  
MR. PRISCO: È l'America che ha conquistato Napoli. Boys  
that's that<sup>16</sup>

La mimesi camaleontica de *Il mattatoio* si articola sul piano sonoro piuttosto che sul collegamento sintattico del periodo o del testo. Il passaggio da una scena all'altra, o la loro contrapposizione, non coinvolge il livello testuale, che si affida sempre al dialogo senza mai servirsi dell'intervento di un narratore.

Il cambiamento spaziale corrisponde a un rinnovato stato sonoro, a riverberi differenti oppure è segnalato da "voci fuori campo" che, pur essendo parte del racconto, sono irrilevanti per l'avanzamento della storia rivestendo un ruolo d'intermezzi paratattici.

Tralasciando dunque la sintassi testuale, interamente costruita sul discorso diretto, ci soffermeremo sull'architettura proposizionale e lessicale de *Il mattatoio*, perfettamente aderente alla natura orale della radio.

Dal punto di vista lessicale i colloqui di questo radiodramma non alterano il registro linguistico dei suoi personaggi servendosi dell'italiano standard, del napoletano, dell'italiano regionale e dell'inglese maccheronico dei migranti.

*Il mattatoio* è uno dei primi esempi di innovazione linguistica nella drammaturgia radiofonica. Dopo la prima fase di "purismo linguistico", dagli anni Sessanta il radiodramma estese i suoi orizzonti al dialetto e alle "parlate spurie", con inflessioni gergali, prestiti stranieri o dialettali:

La sperimentazione condotta sul radiodramma nel corso degli anni Sessanta volge decisamente nella direzione dell'abbandono dell'italiano di stampo letterario per il recupero degli italiani regionali: è il caso di radiodrammi come *Il pantografo* di Luigi Squarzina, *Il guerriero scomparso* di Giorgio Bandini, *Il mattatoio* di Giorgio Pressburger, per citare solo i casi più noti.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> G. Pressburger, *Il mattatoio*, cit.. Trascrizione del redattore.

<sup>17</sup> Stefania Stefanelli, *L'italiano del radiodramma*, in *Gli italiani trasmessi. La radio*, Firenze, Edizioni della Crusca, 1994, p. 481.

In quegli stessi anni la "rivoluzione linguistica" si allargò a tutte le arti, dal cinema alla poesia<sup>18</sup>: fra i primi anni Quaranta e la metà degli anni Cinquanta si registrano i successi di Visconti e De Sica e, nel campo della critica letteraria, nel 1952 venne pubblicata l'antologia *Poesia dialettale del Novecento* curata da Mario Dell'Arco e Pier Paolo Pasolini.

Nel caso de *Il mattatoio* l'idioma dei personaggi riveste sia un ruolo realistico sia una funzione simbolica.

L'inglese maccheronico di Mr. Luciano è la nota distintiva della sua disonestà, prova della forza che egli esercita sui familiari e della conquista economica del Nuovo Continente sul Vecchio: «È l'America che ha conquistato Napoli»<sup>19</sup>, esordisce Mr. Prisco nei primi minuti di trasmissione.

Il dialetto napoletano è qui un retaggio culturale associato alla sconfitta e all'inadeguatezza di una tradizione, destinata a essere offuscata dai fumi dell'alcool, sostanza simbolica dell'invasione commerciale americana e della soggezione alla legge del malaffare.

La variazione dei registri linguistici non fu certamente un'innovazione del radiodramma (da secoli essa appartiene alla letteratura), tuttavia la straordinarietà delle registrazioni dialettali risiede proprio nell'oralità del mezzo. Con la radio (come con il cinema) il dialetto si presenta nella sua veste originaria: le parole, dette e non scritte, non richiedono la creazione di un alfabeto in grado di raccogliere le sfumature fonetiche liberando, così, la travolgente sonorità di lingue a volte molto lontane dall'italiano.

L'oralità radiofonica si fa carico della verbalità del discorso quotidiano il quale è fonte d'ispirazione e insegnamento per la composizione di testi capaci di sfruttare al massimo le possibilità dell'emissione radiofonica coordinando la morfologia, il lessico, la paratassi e la fonetica del racconto con la totale sonorità del messaggio radiofonico.

---

<sup>18</sup> Nella poesia dialettale del Novecento coesistono entrambe le tendenze di riqualificazione del dialetto: in senso naturalistico - realistico e in senso aulico – lirico. Poeti di stampo neorealista come P. Pasolini tendono a servirsi del dialetto per meglio interpretare la potenza o la naturalezza del popolo; altri, fra i quali G. Noventa o B. Marin, dal dialetto estrapolano una nuova lingua poetica riscoprendo in esso il canone aulico della poesia moderna. Cfr: F. Brevini, *La poesia in dialetto*, Milano, Il Saggiatore, 1999.

<sup>19</sup> G. Presburger, *Il mattatoio*, cit..

La questione dell'adeguamento del parlato radiofonico alla "grammatica orale" fu discussa in un noto saggio da Carlo Emilio Gadda; per cinque anni collaboratore dell'ERI in qualità di consulente culturale del Terzo Programma. L'opuscolo, dal titolo *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, gli fu commissionato dall'azienda nel 1953 e fu diffuso in forma anonima per oltre un decennio fino a quando, nel 1969, apparve «col titolo di *Inderogabili norme e cautele* (ripreso dall'*incipit*) a firma Pseudo-Gadda e con nota redazionale nel numero di febbraio-marzo 1969 della rivista «Il Caffè» [...]»<sup>20</sup>. Il saggio venne ristampato nel 1982 nella raccolta *Un radiodramma per modo di dire e scritti sullo spettacolo*.

Sebbene non rivolte esclusivamente al radiodramma, le *Norme* gaddiane delineano le istanze di oralità del mezzo e risultano tutt'oggi contemporanee e adattabili a tutti i generi radiofonici come indicazioni generali per sfuggire alla noia e all'incomprensione.

In particolare sono applicabili al radiodramma i suggerimenti che riguardano la sintassi proposizionale, dall'aspetto preferibilmente snello e vivace, mentre meno indicate, per le qualità letterarie del radiodramma, sono le cautele destinate al lessico, preferibile, secondo Gadda, quando in accordo con l'italiano dell'uso medio:

10) Evitare le parole desuete, i modi nuovi o sconosciuti, e in genere un lessico e una semantica arbitraria, tutti quei vocaboli e quelle forme del dire che non risultano prontamente e sicuramente afferrabili. Figurano fra essi:

- a) i modi e i vocaboli antiquati;
- b) i modi e i vocaboli di uso regionale, provinciale, municipale;
- c) i modi e i vocaboli, talora arbitrariamente introdotti nella pagina, della supercultura (p. e. della supercritica), del preziosismo e dello snobismo;
- d) i modi e i vocaboli della diverse tecniche; della specializzazione;
- e) i modi e i vocaboli astratti.

11) Evitare le forme poco usate e però «meravigliose» della flessione, anche se provengono da radicali verbali di comune impiego [...]»<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> C. E. Gadda, Claudio Vela, a cura di, *Un radiodramma per modo di dire e scritti sullo spettacolo*, Milano, Il Saggiatore, 1982, p. XI.

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 111-112

Se è generalmente vero che a parole pompose o auliche l'autore dovrà preferire vocaboli comuni e quotidiani, è altrettanto vero che il personaggio letterario si presenta attraverso le azioni che svolge e il lessico con cui le racconta; egli è il risultato di una rappresentatività fattuale, fonetica e grammaticale che alla radio, priva della tipicità visivo-gestuale, accresce esponenzialmente rispetto al teatro.

Nel radiodramma il lessico del personaggio è la realizzazione del suo esistere, la prima azione che egli compie nei confronti dell'ascoltatore è l'atto stesso di "parlare"; il suo apparire coincide con l'emissione di un suono, verbale o musicale. L'alterazione dei caratteri di armonia lessicale (come l'abuso di termini gergali o magniloquenti, di tecnicismi o di dialettismi oppure il ricorso a "tic" linguistici o ricorrenti errori di pronuncia) è uno degli espedienti in possesso dell'autore per caratterizzare il suo personaggio, nonché l'unica maschera che gli attori radiodrammatici possono indossare.

L'indicazione di un "parlato neutrale", quindi, non solo non venne seguita dai radiodrammaturghi, ma oggi è in parte ignorata da molti famosi dj<sup>22</sup>. La radio contemporanea è una fucina di conduttori riconoscibili per la loro voce e per l'uso lessicale che adottano; spesso fortemente caratterizzato da singolari registri regionali o da costrutti gergali.

Il parlato radiofonico, tuttavia, si distanzia e si distanzia dallo "stile libresco" il quale, ancor prima che dall'oralità si distacca dalla letterarietà narrativa del dramma, necessariamente lontano dallo stile saggistico o accademico cui Gadda si riferisce:

«il tono accademico o dottrinale è da escludere: solo per eccezione adeguatamente giustificata dall'occorrenza, potrà ammettersi il tono sontuoso della prolusione universitaria [...]. La «orazione per la morte di Giuseppe Verdi» recitata da Gabriele [d'Annunzio] al Teatro Dal Verme di Milano non potrebbe essere

---

<sup>22</sup> Per esempio, una radicale scelta linguistica è offerta da Radio Veneto Uno, un'emittente del trevigiano, che trasmette il notiziario serale nel dialetto locale. Oppure un altro esempio è offerto dal linguaggio gergale e leggermente regionale del noto Trio Medusa, in onda dagli studi di Radio DeeJay con il programma *Chiamate Roma Triuno Triuno*. Il programma è così presentato: «In diretta dal "Deejay studio" di Roma il Trio Medusa presenta un magazine a tutto tondo...due ore di puro cazzeggio a contenuti zero garantito al cento per cento. Protagonisti, insieme ai conduttori, tutti gli ascoltatori grazie alle molte rubriche ideate dal trio. [...]»; vedi [www.deejay.it](http://www.deejay.it)

utilmente rifatta al microfono «per la morte di Arnold Schoenberg» [...]»<sup>23</sup>.

Nelle norme che riguardano la sintassi, Gadda prescrive di preferire periodi brevi e perifrasi paratattiche; di evitare «le parentesi, gli incisi, gli infarcimenti, e le sospensioni sintattiche [...] e le litòte a catena [...] le rime involontarie [...] e le allitterazioni involontarie [...]»<sup>24</sup>.

Per esaminare più da vicino la struttura drammatica e l'uso linguistico nel radiodramma confrontiamo un segmento di tre componimenti degli anni Cinquanta: *La giustizia*<sup>25</sup> di Giuseppe Dessì, *Pilato*<sup>26</sup> di Giuseppe Di Martino e Antonio Santoni Rugiu e *Il pantografo*<sup>27</sup> di Luigi Squarzina:

#### [LA GIUSTIZIA]

(Flauti)

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

[...]

(Marranzano)

MAGISTRATO: Buongiorno

PIETRO MANCONI: Buongiorno a lei.

MAGISTRATO: Lei è Pietro Manconi?

PIETRO MANCONI: Manconi Pietro fu Stefano

---

<sup>23</sup> C. E. Gadda, *Un radiodramma per modo di dire e scritti sullo spettacolo*, cit., pp. 105-6.

<sup>24</sup> C. E. Gadda, *Un radiodramma per modo di dire e scritti sullo spettacolo*, cit., pp. 108-11.

<sup>25</sup> Giuseppe Dessì, *La giustizia*, regia di Giulio Pacuvio, prima messa in onda luglio 1960. Il radiodramma è stato ritrasmesso il 10 novembre 2012 nel programma *Tutto Esurito! Radiodrammi d'archivio* ed è ora riascoltabile dal sito [www.radio3.rai.it](http://www.radio3.rai.it).

<sup>26</sup> Giuseppe Di Martino e Antonio Santoni, *Pilato*, cit..

<sup>27</sup> Luigi Squarzina, *Il pantografo*, regia dell'autore, prima messa in onda 1959. Il radiodramma è stato ritrasmesso il 3 novembre 2012 nel programma *Tutto Esurito! Radiodrammi d'archivio* ed è ora riascoltabile dal sito [www.radio3.rai.it](http://www.radio3.rai.it).

[...] Signor Giudice, 15 anni fa sono stato accusato ingiustamente di omicidio. Ho fatto 10 mesi di carcere preventivo, ho speso l'anima mia in avvocati. Ho avuto la fortuna di trovare giudici onesti, giudici di buon senso. E hanno fatto quello che potevano fare: proscioglimento per insufficienza di prove. Ma la macchia resta. [...].<sup>28</sup>

[PILATO]:

[...]

CLAUDIA: quel giorno quando venni a trovarti eri allegro. "me la sono cavata da un imbroglio terribile", mi dicesti. Proprio così dicesti. Me la sono cavata. Hai sempre parlato come un soldatuccio. E che ai giudei sta volta gliela avevi fatta in barba e li chiamasti maledetti ipocriti

PILATO: è vero

E mi faceva piacere che parlassi così. Perché io odiavo il loro paese e ci stavo male. Entrò Livio e ci interruppe.

PILATO: Sì. Livio era il mio secondo figlio, signori. Il solo perché...

CLAUDIA: Lucio vuol dire che il primo lo perdemmo bambino. Non lo dice perché teme che io

PILATO: taci Claudia. Entrò Livio, dunque. Un ragazzo forte robusto, ma triste. Non aveva amici ne compagni di giochi. Anche per lui avrei desiderato che Cesare m'avesse trasferito in una provincia migliore.

SPIRITI: e quindi tu ponevi cura di apparire a Roma un procuratore modello.

PILATO: certamente. Anche facendo forza a me stesso.

SPIRITI: per ambizione.

PILATO: e perché no. Qual è l'uomo che non ambisce arrivare.

SPIRITI: Non per i figli, allora.

PILATO: Anche. Come può distinguere un padre se desidera per se o per i figli.

CLAUDIA: Lucio ha sempre molto amato i suoi figli. Mi ricordo ancora il dolore che provò quando morì il piccolo.

PILATO: oh non come te.

CLAUDIA: aveva un anno solo il piccino. Ed era ancora tenero. Tutto piccolo.

PILATO: Claudia, non piangere. Presto ce ne andremo vedrai. So che Cesare è molto contento di me. Mi promuoverà e mi manderà in Grecia, oppure in Aquitania.

---

<sup>28</sup> Giuseppe Dessì, *La giustizia*, regia di Giulio Pacuvio, cit., trascrizione del redattore.



CLAUDIA: Oh Lucio. Aquitania, sì. C'è Valeria lì. Te la ricordi Valeria?

PILATO: Certo che me la ricordo. Partiremo prestissimo vedrai. Ancora un poco di pazienza.

CLAUDIA: Ancora solo un poco, vero Lucio? Solo un poco, poco...

CLAUDIA: Ma lui mi mentiva signori...<sup>29</sup>

[IL PANTOGRAFO]:

[...]

NARRATORE: Attanazzi aveva calcolato che ci sarebbero bastate un paio d'ore per sbrigare il nostro lavoretto extra e tornare allo scalo San Lorenzo dove ci toccava il turno serale. Nel pomeriggio la squadra era stata chiamata al terzo chilometro dopo la Tuscolana per una riparazione urgente a un segnalatore che si era guastato bloccando tutto il movimento. Attanazzi e Ostinelli, e anche io nel mio, s'era fatta una bravura per finire alla svelta. E in poco tempo i locomotori avevano ripreso a manovrare... coi loro pantografi che bevevano elettricità dai cavi dell'alta tensione. Io, io mi incantavo sempre a guardarli, quei bestioni color del miele, che una sagoma di fili leggera e vibrante come le antenne di un insetto basta a rianimare di vita vertiginosa (*Fischio in P.P.*)

OSTINELLI: fortuna che il guasto non era grosso, senno stavamo ancora là

Voce disse proprio così, povero Ostinelli [...]

GIUFFRÈ: Ah Ostinelli, che lavoro fai adesso?

OSTINELLI: Sò passato alla manutenzione, con lui.

GIUFFRÈ: ma come, non stavi al nono chilometro?

OSTINELLI: sì, sì. Mai ch'avessero il carello da damme, e al ritorno, quando non trovavo una macchina che rientrava, dovevo pedalamme tutta la strada. E così non avevo tempo de lavorà fori [...]<sup>30</sup>

Le voci narranti de *La giustizia* e de *Il pantografo* presentano un andamento narrativo sullo stile della novella, con registro umile ma letterario, che non ricalca, cioè, il parlato quotidiano (nonostante l'inserimento di coloriture linguistiche: «s'era fatta una bravura per finire alla svelta.»).

---

<sup>29</sup> Giuseppe Di Martino e Antonio Santoni, *Pilato*, cit., trascrizione del redattore.

<sup>30</sup> Luigi Squarzina, *Il pantografo*, cit., trascrizione del redattore.

Ne *La giustizia* la pronuncia è chiara e neutra, come lo è in gran parte anche ne *Il pantografo* dove, però, viene lievemente richiamato l'accento senese delle narratore, il venticinquenne Quinto, che ricorda la triste vicenda della morte del collega, avvenuta dieci anni prima in una palazzina «alle porte di Città Giardino».

Spesso, contrariamente alle norme della scrittura, i periodi iniziano con avverbi o congiunzioni, come "ma", "forse", oppure "e", che creano continuità o contraddizione con i costrutti appena precedenti.

In *La giustizia*, per accreditare e chiarire i caratteri del piccolo paesino, scenario dei fatti, il narratore intesse una serie di supposizioni che seguono lo schema: caratteristica + FORSE + spiegazione: «un piccolo paese al centro della Sardegna, che da quel tempo è cambiato ben poco. Forse anche cento anni fa era poco diverso da come è ora».

Particolarmente ricercate e distanti da un lessico spontaneamente orale sono, invece, le metafore de *Il pantografo*: «Io, io mi incantavo sempre a guardarli[i pantografi], quei bestioni color del miele, che una sagoma di fili leggera e vibrante come le antenne di un insetto basta a rianimare di vita vertiginosa.» con un raffinato contrasto fra i pesanti *bestioni – pantografi* e le leggere *antenne – fili* con la continuità metonimica fra le *bestie* e le *antenne* descritte con aggettivi (*vibrante, vertiginoso*) eleganti e figurativi.

I dialoghi sono costruiti sul parlato comune, sobrio e contenuto: in *La giustizia*, la conversazione è adatta al contesto dell'interrogatorio; frizzante e diretto è invece la conversazione degli operai de *Il pantografo*; particolarmente riflessivo è il parlato di *Pilato*, costruito con il tono pacato e disincantato della confessione o dell'indagine. In esso i sentimenti e le ragioni interiori sono scrutati e investigati alla ricerca dei motivi e delle scelte che condussero alla fatale condanna.

La sintassi del dialogo di *Pilato* si articola, come richiede l'oralità, con «parafrasi paratattiche» pur rispecchiando, nel piano lessicale, la solennità del tema e traducendo in uno stile distinto il linguaggio di quei nobili latini per i quali l'espressione idiomatica: "me la sono cavata" è prerogativa di un volgare "parlar soldatesco": «-Me la sono cavata da un imbroglio terribile- mi dicesti. Proprio così dicesti. -Me la sono cavata-. **Hai sempre parlato come un saldataccio.**» apostrofa Claudia a Pilato.

Seppure rivestito da un'"aulica" veste, in *Pilato* il discorso diretto ha funzione narrativa perché assolve l'avanzamento della storia e il suo procedere si struttura sia

cronologicamente, evolvendo lungo l'asse temporale della faccenda, sia dialetticamente, per raggiungere, con la successione logica di tesi e ipotesi, la ragione del verdetto. Il dialogo, in questa sua seconda funzione, va oltre il principio di "presa diretta"; esso si fa carico di una riflessione in divenire, dove i poli opposti di "giusto e sbagliato" si mescolano e si confondono con il succedersi dei punti di vista. Ciò a cui assiste l'ascoltatore non è la dimostrazione di un problema già risolto ma la ricerca di un "perché" che non troverà risposta.

Comunicando attraverso un canale orale, il radiodramma per necessità deve sopperire ai limiti attentivi dell'ascoltatore adottando la semplicità e l'immediatezza del linguaggio parlato ma, al contempo, può utilizzare la logica e l'analiticità derivati da secoli di scrittura per mettere in onda ragionamenti complessi o di autentica "logica tipografica".

Nel radiodramma il piano analitico della scrittura e quello ridondante dell'oralità si avvicendano l'uno all'altro senza artificio: al dialogo succede la descrizione e alla descrizione il dialogo senza che questo alternarsi appaia l'accostamento azzardato di due sfere comunicative differenti.

La naturale propensione al discorso diretto è una peculiarità che appartiene a tutta la categoria del dramma, sia esso radiofonico o scenico, sebbene in quest'ultimo la presenza di intervalli narrativi sia meno usuale rispetto ai canoni radiofonici poiché risulta superflua qualora i cambiamenti spaziali, le ambientazioni e i movimenti degli attori nel palcoscenico siano già visivamente evidenti<sup>31</sup>. Nel teatro le descrizioni situazionali sono solitamente affidate alle didascalie<sup>32</sup> le quali, seppur descritte verbalmente nello spartito, assumono, nella rappresentazione, uno statuto visivo anziché recitativo - acustico.

---

<sup>31</sup> Seppur ampiamente utilizzato, l'intervento del narratore era sconsigliato da diversi critici fra i quali Alberto Perrini: «Alla radio la calda e vibrante parola dei personaggi non dovrebbe essere sommersa e soffocata dall'invadente e fredda scorciatoia dell'anonimo e sbrigativo narratore. A meno che il compito del narratore non sia assunto da un "coro" o da un "corifeo", parte integrante, cioè, dell'opera drammatica.». A. Perrini, *Guida alla composizione radiodrammatica*, cit..

<sup>32</sup> Qui ci riferiamo alle didascalie che ricoprono le «funzioni mimiche e registiche» (utilizzando la definizione di Serena Mazzone), cioè alle didascalie che trovano realizzazione nella dimensione ottica e spaziale della recitazione. Le didascalie con «funzione interpretativa», invece, sono applicabili sia al radiodramma sia al dramma teatrale poiché riguardano gli aspetti emotivi dei personaggi, spesso espressi attraverso la voce. Cfr. Silvia De Min, *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Bologna, ArchetipoLibri, 2013.

Il mezzo radiofonico, geneticamente più rapido e immediato di quello teatrale, consente il passaggio dalla parola alla scrittura (entrambe recitate) senza il pericolo di incorrere in pericolose cesure testuali: «la rapidità del ritmo è artisticamente in proporzione inversa alla complessità dei fattori, per fattori intendo sia i sensi cui la percezione si rivolge che le dimensioni in cui è avvertita. [...] In compenso di quello che perdono in confronto al teatro (visione e comunicativa dirette), queste nuove forme di espressione drammatica [cinema e radio] acquistano capacità che il teatro ignora [...]»<sup>33</sup>.

Da quanto brevemente osservato emerge come il radiodramma si componga di una struttura testuale estremamente flessibile, in grado di collimare discorso diretto e indiretto senza appiattare la vivacità e la dinamicità del narrato. Esso si appoggia, facendosi scudo dell'invisibilità della scena, alla voce quale strumento di riconciliazione fra narratore e personaggio; la voce «reca la marca della concretezza e della fisicità, [...] il segno stesso della presenza e dell'essere: la voce è segno della persona nel suo essere persona viva»<sup>34</sup>.

Grazie alla potenza rievocativa della voce, nel radiodramma azione e descrizione condividono egualmente il piano sonoro in cui si realizzano. Queste componenti possono essere espresse verbalmente (con la voce del narratore) e sonoramente (con musiche o rumori di scena) senza che le une, le descrizioni, siano necessariamente subordinate alle altre, le azioni. Per la sua intrinseca cecità il radiodramma non poggia necessariamente sull'avvicinarsi degli eventi, lasciando ampio spazio al discorso indiretto. Nel radiodramma *Pilato*, ad esempio, il piano del racconto è interamente sviluppato nella conversazione degli spiriti e l'azione è dissolta nell'atto stesso del raccontarsi.

La forma linguistica del radiodramma evidenzia come gli aspetti più classicamente "letterari", tipici cioè del racconto in prosa, siano armoniosamente sovrapponibili alla sintassi del parlato-recitato<sup>35</sup>. In essa le artificiosità logiche e le costruzioni ipotattiche riscontrabili nella prosa testuale sono limitate e sconsigliate, mentre predilette e generalmente utilizzate sono le costruzioni brevi e cadenzate, nelle

---

<sup>33</sup> E. Rocca, *Panorama dell'arte radiofonica*, cit., p. 133.

<sup>34</sup> Stefania Stefanelli, *L'italiano del radiodramma*, cit., p. 475.

<sup>35</sup> Sulle sfumature del parlato cfr.: G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato* in «Strumenti critici», LX, 1976, pp. 1-56.

quali la ripetizione di sostantivi o di interi costrutti agevola la comprensione del componimento senza inficiarne la leggerezza.

Nel discorso diretto, invece, sono solitamente rispettate o imitate le caratteristiche del parlato, pur essendo trascurate le naturali incertezze e sovrapposizioni tipiche delle reali conversazioni poiché: «in quanto basata su un testo, la lingua del radiodramma è portatrice, anche con atto involontario da parte dello scrittore, di una certa persistenza di quella norma consolidatasi proprio a livello di lingua scritta»<sup>36</sup>.

La *parola* del radiodramma, dunque, (quando questo si collochi idealmente a metà nel *continuum* fra narrativa e canto) è una forma ibrida che può liberamente ottimizzare le potenzialità della scrittura e del parlato; a essa corrisponde una nuova lettura del mondo, sospesa fra la rigidità dell'universo tipografico e la fluidità inglobante del teatro tradizionale<sup>37</sup>.

## 2.2 Il suono nel radiodramma

Il suono a disposizione dei radiodrammaturghi è suddivisibile in due principali sottogruppi: i rumori e la musica<sup>38</sup>. Con questi due termini intendiamo distinguere il suono attraverso la separazione delle sue funzioni testuali.

I rumori sono tradizionalmente utilizzati per rendere immaginabile la scena. Al pari del sipario teatrale, il rumore è descrizione extraverbale dei fatti; se sul palcoscenico un'azione ambientata in cucina sarà corredata da fornelli e tavolo da pranzo, tegami e padelle, la stessa scena in un radiodramma avrà come sottofondo il borbottare dell'acqua sui fornelli, il fischio della teiera o il tintinnio delle posate.

In questo esempio il rumore accompagna i gesti dei personaggi fungendo da scenario acustico, ha un valore descrittivo e mimetico poiché rende acusticamente verosimile

---

<sup>36</sup> Stefania Stefanelli, *L'italiano del radiodramma*, cit., p. 483.

<sup>37</sup> «La radio tocca intimamente, personalmente, quasi tutti in quanto presenta un mondo di comunicazioni sottintese tra l'insieme scrittore-*speaker* e l'ascoltatore. È questo il suo aspetto immediato: un'esperienza privata. Le sue profondità subliminali sono cariche degli echi risonanti di corni tribali e di antichi tamburi. Ciò è insito nella natura stessa del *medium* per il suo potere di trasformare la psiche e la società in un'antica stanza degli echi.» M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, cit., p. 318.

<sup>38</sup> Cfr. A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, cit., pp. 96-150.

lo svolgersi del racconto. In generale si può affermare che il rumore può rappresentare l'ambientazione e l'interagire dei personaggi con l'ambiente.

*Pranzo di famiglia* di Roberto Lerici e Giorgio Quartucci del 1969 inizia con il melodioso cinguettio di alcuni uccellini che, con il loro canto, accompagnano il rabbioso lavoro del giardiniere, protettivo e innamorato dei suoi fiori quanto feroce e vendicativo contro le erbacce che infestano il giardino:

*(cinguettio di sottofondo)*

GIARDINIERE: questo è lo meglio fiore del giardino. Se rampica come un serpe, ci ha la lingua de fora, gli occhietti gialli neri su pistilli de pelliccia, li petali a guance de verminella, vedi come s'aprono a meraviglia. Via ste erbacce (*rumore di falce*) via tutto (*falce*) [...] <sup>39</sup>

In questo primo ambiente il quadro acustico è interamente e costantemente invaso dal canto degli uccelli che pervade il testo competendo con il monologo dai toni altalenanti del giardiniere (toni alti e bassi si susseguono accompagnando la concitazione del recitato: amabile con i fiori, iroso con le erbacce).

Al "rumore scenico", che costruisce l'ambiente, si accompagna il "rumore dell'azione" svolta dal personaggio in relazione con gli oggetti con cui interagisce: al taglio delle erbacce corrisponde, sordo e fragoroso, il suono della falce che si infrange contro il fascio di malerba.

Entrambi i rumori in campo sono verosimili; essi non assolvono a funzioni simboliche ma descrivono l'ambiente e le azioni dei personaggi.

La musica <sup>40</sup>, invece, ricopre una funzione simbolica che può riguardare simultaneamente la struttura e il contenuto del testo.

Essa può agire come intermezzo sonoro per annunciare il cambiamento scenico, sia ambientale sia temporale. Oltre a operare come "sipario" per segnalare i cambi di scena essa, eseguita all'inizio e/o alla fine del testo, può fungere da cornice per l'intera opera. Come ha evidenziato Angela Ida De Benedictis, il sipario sonoro e

---

<sup>39</sup> Roberto Lerici e Giorgio Quartucci, *Pranzo di famiglia*, prima messa in onda 1969. Trascrizione del redattore.

<sup>40</sup> Con musica non intendiamo un componimento melodioso creato per strumenti musicali tradizionali, ma qualsiasi elemento sonoro destinato alla creazione di emozioni.

l'intermezzo scenico possono anticipare quanto avverrà negli atti successivi o, nel caso dell'introduzione musicale, suggerire il tono e il contenuto dell'intero radiodramma<sup>41</sup>.

La musica composta con queste funzioni può altresì contrastare gli avvenimenti testuali: ad esempio le note di un coro festante anteposte a un litigio o a un dialogo tragico susciteranno nell'ascoltatore un senso di contrarietà, amplificando, grazie al contrasto fra le due atmosfere percettive, la drammaticità degli eventi.

Questo espediente è riscontrabile in *Il mattatoio*<sup>42</sup> nel quale i canti e le musiche della festa si contrappongono alle angherie di Mr. Prisco sulla famiglia.

*Musica allegra di sottofondo*

MR. PRISCO: Domani mezza Napoli sarà nostra! Alla faccia di Don Peppino!

ZIO: E io sarò il sottopadrone?

MR. PRISCO: Certo! Tutti sarete padroni... e sottopadroni... that's right... padroni e sotto...<sup>43</sup>

Altra possibilità della musica è "accompagnare" i personaggi, i luoghi o le situazioni fungendo da leitmotiv o da simbolo sonoro.

Il personaggio o l'ambiente guidati da un ritornello musicale acquisiranno una connotazione che li renderà immediatamente riconoscibili all'ascoltatore.

Solitamente il "motivo epitetico" manifesta musicalmente le qualità di ciò che descrive: il carattere del personaggio, la geografia del paesaggio, il mestiere dei protagonisti etc...

Un'epoca e una località, per esempio, possono essere suggerite dalle sonorità che tradizionalmente o morfologicamente vi sono associate.

Nel sipario sonoro che introduce la prima scena di *La Giustizia* di Dessì, per esempio, vengono fatti suonare dei marranzano, tradizionali strumenti musicali del Meridione, i quali, simbolo di una regione geografica e di una specifica tradizione musicale,

---

<sup>41</sup> Cfr.: A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica: Storia e funzioni della musica per la radio in Italia*, cit., pp. 96-150.

<sup>42</sup> Giorgio Pressburger, *Il mattatoio*, prima messa in onda 1967. Il radiodramma è riascoltabile presso gli archivi delle Teche Rai.

<sup>43</sup> Giorgio Pressburger, *Il mattatoio*, trascrizione del redattore.

ribadiscono l'ambientazione del radiodramma, già precedentemente introdotta dalle parole del narratore.

Un altro esempio può essere estrapolato da *Le formiche* (1959) di Anna Luisa Meneghini, radiodramma liberamente ispirato alla favola di Esopo, nel quale l'ingresso in scena delle cicale viene anticipato dal canto melodioso delle loro voci:

*cantato:*

VOCE MASCHILE: il giorno se n'è andato e il sole lo splendor,  
la vita ho ritrovato nel canto e nell'ardor

VOCE FEMMINILE: il cielo è tutto acceso di luce e di calor, il  
cuore è tutto preso dal canto e dall'amor

CORO: [...]così bella è la vita il mondo n'è incantato, sfumato<sup>44</sup>

Accompagnato dal suono dell'arpa il leitmotiv delle cicale è cantato all'inizio e alla fine del radiodramma. Una variante della melodia è orchestrata a metà dell'opera quando il piccolo coro interpreta, con toni bassi e piatti, la malinconia dell'inverno<sup>45</sup>.

Il leitmotiv delle cicale è associato allo stereotipo attribuito all'insetto: l'amore per il canto e la spensieratezza per il futuro. L'atteggiamento incantato permane anche nel motivo riguardante l'inverno e sottolinea come la ricorsività del ritornello tematico corrisponda alla ciclicità delle stagioni e alla ciclicità del racconto (che si apre con l'arrivo della famiglia di cicale e si chiude con la loro partenza in un ritrovato clima di serenità).

La melodia, infatti, oltre a rappresentare le cicale descrive la gioia e l'armonia estiva, stagione che inaugura e conclude il radiodramma, mentre il canto melodioso ma malinconico inserito nel mezzo della storia segnala al contempo l'ingenuità delle cicale e l'arrivo del freddo inverno.

Nonostante l'aderenza allo stereotipo del "cicalio sfaccendato", la morale del radiodramma si discosta da quella originale di Esopo. Il panorama sociale rappresentato dalla Meneghini è, pur nella metafora della favola, molto complesso.

---

<sup>44</sup> Anna Luisa Meneghini, *Le formiche*, regia di Guglielmo Morandi, prima messa in onda 1959. Il radiodramma fu ritrasmesso il 9 novembre 2013 nel programma *Tutto esaurito! Un mese di teatro a Radio3* ed è ora riascoltabile dal sito [www.radio3.rai.it](http://www.radio3.rai.it). Trascrizione del redattore.

<sup>45</sup> «*Cantato* / VOCE MASCHILE: Ormai l'inverno è sorto dal cielo nuvolo, il freddo ti ha portato, col vento furioso / VOCE FEMMINILE: Le piante son gelate, il vento fischia forte, tra nebbie e nevicate, la fame è ormai alle porte [...]». Anna Luisa Meneghini, *Le formiche*, cit., trascrizione del redattore.



Le cicale della Meneghini sono artisti itineranti che offrono spettacoli di intrattenimento alle formiche, incapaci di cantare. Nonostante l'incomprensione e il reciproco odio fra le due specie, l'amore fra la giovane cicala Cic e la formica Mica convince le cicale alla permanenza, rinunciando alla migrazione verso paesi più caldi e costringendosi all'elemosina e alle angherie delle formiche.

Il formicaio, luogo di instancabili lavoratori, è la rappresentazione di una società altamente gerarchizzata a regime totalitario, nella quale aspirazioni e libertà individuali non sono concesse. Il regime delle formiche è descritto dal canto-lamento delle operaie al lavoro:

CORO: Uno, due, forti come un bue, tre, quattro, veloci come un gatto

MICA: Che caldo che fatica

FORMICA: Lavora formica, il sole è alto ancora

CORO: Lavora, lavora, uno, due, tre, quattro, cinque, sei, sette, otto.

Fatevi sotto fino a sera con la veste nera, tagliate il grano con l'agile mano.

CORO: Lavora, lavora [...]

Lavora, lavora, che il cielo già scolora [...]<sup>46</sup>

Il ritmo allegro del cicalio trova il suo opposto nella dissonante marcia delle formiche<sup>47</sup>.

Questo richiamo al lavoro, come il coro delle cicale, è inserito a cornice del radiodramma; sia il primo sia il secondo ascolto della marcia sono consecutivi alla presentazione canora delle cicale e inaugurano il ritorno dell'estate, tempo di pace per le cicale e di lavoro per le formiche.

I leitmotiv di *Le formiche* denotano il carattere delle due comunità e del loro stagionale agire. Il binomio "ritornello=comunità" costituisce la sonorità di un agire ricorsivo e ciclico, di un comportamento umano (il lavoro e l'arte) e naturale (le stagioni) che si

---

<sup>46</sup> Anna Luisa Meneghini, *Le formiche*, cit., trascrizione del redattore.

<sup>47</sup> Per enfatizzare l'effetto cacofonico colorando di tinte agghiaccianti la marcia delle formiche, le voci degli interpreti furono tecnicamente alterate. Si tratta del primo esperimento in Italia di deformazione timbrica della voce. Cfr.: [www.radio3.rai.it](http://www.radio3.rai.it); *Tutto esaurito! Radiodrammi e infanzia*, puntata del 9 novembre 2013, a cura di Rodolfo Sacchettini.

perpetuano nel tempo sempre uguali a se stessi, in un'ineluttabile e individuale ricerca di prosperità e benessere.

Le figure di contatto fra i due mondi sono i giovani innamorati: Cic e Mica. La cicala infatti si adatterà al lavoro manuale, poco remunerativo e gratificante, mentre la giovane formica entrerà a far parte dell'universo musicale del suo innamorato. L'amore fra i due nasce proprio attraverso l'introduzione al canto di Mica, che acquisterà il leitmotiv della comunità "nemica". Mica, personaggio ribelle, che si oppone alla rigidità del formicaio, è la voce divergente dalla comunità la quale, negando i principi d'individualità e libertà, costringerà la giovane innamorata al suicidio, sua unica possibilità di fuga e salvezza.

La musica, o meglio l'intonazione sonora vocalica e strumentale può svolgere, inoltre, il ruolo del protagonista. Nel radiodramma essa ha le stesse potenzialità espressive di un personaggio umano (che sulla scena teatrale è solitamente presente in carne e ossa, mentre nel radiodramma subisce l'etereità del mezzo) con la grande differenza del linguaggio comunicativo: verbale nei personaggi tradizionali, extraverbale nel "personaggio musica". L'umanità espressa attraverso la musica dovrà necessariamente fare appello a un linguaggio "altro" ricodificando la norma linguistica della parola con gli strumenti della musica. Essa genererà una grammatica originale legata ai sentimenti e alle percezioni stravolgendo i codici lessicali già consolidati e metabolizzati dal pubblico.

Una dimostrazione eccellente dell'utilizzo del "personaggio-musica" è rintracciabile dal radiodramma *Agenzia Fix*<sup>48</sup> di Alberto Savinio, con regia di Anton Giulio Majano e con il sostegno della compagnia di prosa, dell'orchestra e del coro di Roma della RAI. Il radiodramma fu trasmesso per la prima volta nell'aprile del 1950, ed è «una delle più antiche registrazioni conservate alle Teche RAI»<sup>49</sup>.

La storia narra la vicenda dell'anima di un suicida che, rinnegato il vivere terreno, si risveglia nel regno dei morti, qui chiamato Agenzia Fix. L'epiteto dell'aldilà evidenzia il senso di eternità e immutabilità: "fix", fisso, come spiega il «consigliere delegato» di questo universo, interpretato dalla voce di Arnaldo Foà.

---

<sup>48</sup> Alberto Savinio, *Agenzia Fix*, regia di Anton Giulio Majano, prima messa in onda: aprile 1950. Il radiodramma fu ritrasmissione il 24 novembre 2012 per il ciclo *Tutto esaurito! Radiodrammi d'archivio* trasmesso da Radio3. La registrazione dell'opera è disponibile nel sito [www.radio3.rai.it](http://www.radio3.rai.it).

<sup>49</sup> R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile*, cit., p. 252.

Il consigliere accompagna l'anima appena giunta nel suo sorvolo nostalgico sopra il mondo terreno al termine del quale si avvera la «muda» definitiva del suicida, la cui voce, perdendo le peculiarità e le ristrettezze terrene, si unisce al coro delle anime eterne.

Il viaggio offerto da questo radiodramma, cioè il sorvolo della Terra e dei ricordi del defunto, raggiunge una straordinaria dimensione metafisica grazie alla scelta compositiva e all'incorporeità degli eventi rivisitati (la morte, la fatica del lavoro, la pazzia e il lamento di sofferenza del mondo eternamente destinato alla decadenza...). Il radiodramma, analizzando il progetto compositivo, è architettato sul dialogo fra la parola e il suono. Le poche voci che si esprimono con un linguaggio umano sono gli echi dei presenti che assisterono al suicidio e dei dottori che dichiararono il decesso che sono udibili solamente al termine del radiodramma, quando l'anima entra definitivamente nella casa di Agenzia Fix. Altra fondamentale voce umana è riservata al consigliere delegato, l'unica anima dell'aldilà a esprimersi con parole umane. Il coro di anime, infatti, comunica attraverso il canto, assecondando l'emotività e la comprensibilità del loro dire modulando il tono e la rapidità del gorgheggio. Allo stesso modo l'anima protagonista è interpretata da un clarinetto basso che si esprime ripetendo un ritornello di sette note:

[...] l'anonimo suicida si esprime esclusivamente con la "voce" del clarinetto basso che enuncia - con differenti sfumature ritmiche, dinamiche o accentuative - il seguente inciso:<sup>50</sup>



In questo contesto di "personaggi musica", la voce di Arnaldo Foà è l'unico contrappunto alla liricità del componimento. Essa, esprimendosi con parole umane, ma soprattutto con un linguaggio estremamente materiale, ricostruisce con un susseguirsi di tecnicismi la corporeità del mondo terreno. Il suo stesso epiteto, «consigliere delegato», è uno stimolo alla concretizzazione di un universo rarefatto le cui regole comunicative, sconosciute agli esseri terreni, vengono rimodellate sui canoni della quotidianità lavorativa.

---

<sup>50</sup> A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, cit., p. 86.

Savinio, forte della sua esperienza di compositore musicale<sup>51</sup>, orchestra il suo radiodramma nel dialogo fra musica e parola che, alla radio, risuona come l'incontro fra due universi comunicativi. Interagendo con pari dignità verso entrambi i mezzi linguistici, Savinio pone quale unico intermediario fra l'aldilà e il mondo terreno il Consigliere delegato. Egli, guida del suicida (e l'ascoltatore) nell'esplorazione della Terra, traduce e interroga i suoni del mondo rivisitandolo "acusticamente" e sentimentalmente in questo tragitto fra la morte del corpo e la rinascita eterna dell'anima.

In questo radiodramma la musica entra a far parte della storia, ha cioè carattere diegetico. Le varie funzioni fin qui descritte del suono nel radiodramma sono, infatti, suddivisibili in due grandi categorie: diegesi e extradiegesi; dove nella prima la musica è presente nella storia mentre, nella seconda, essa è integrata durante la composizione narrativa<sup>52</sup>.

A queste tipologie appartiene, accostandolo alla "classe suono", anche il "fattore silenzio".

Questo elemento è estremamente contraddittorio e complesso nel panorama radiofonico: è contraddittorio perché può contemporaneamente rappresentare un "errore" come una "possibilità" espressiva, ed è complesso poiché il confine fra l'erroneità e l'espressività dello stesso è ambiguo e vacillante.

Le potenzialità del silenzio furono evidenti fin dagli albori del genere. Scriveva Enzo Ferrieri nel 1931: «[il silenzio] è l'immenso sfondo a tutte le voci, che vengono a noi per Radio, suscitando immagini, paesaggi, movimenti, conflitti reali e fantastici»<sup>53</sup>. Attraverso l'utilizzo del silenzio la radio, più di qualsiasi altra arte, ha l'occasione di esprimere concretamente il concetto di "vuoto". In un genere che si affida alla sola manifestazione sonora, la quiete acustica è la rappresentazione totalizzante dell'assenza; in questo stato dell'essere personaggi e ambienti scompaiono definitivamente dalla scena, invasa dalla reale percezione del "non essere".

Il silenzio, ipoteticamente sempre assimilabile a un "errore tecnico" o di trasmissione, è, tuttavia, un fattore tutt'oggi discriminato dalla radiofonia, come racconta Fausto

---

<sup>51</sup> Le musiche e i testi di *Agenzia Fix* furono interamente curati dall'autore, noto compositore musicale.

<sup>52</sup> A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, cit., p. 86.

<sup>53</sup> E. Ferrieri, *La radio, forza creativa*, cit., p. 39.

Paravidino in un aneddoto legato alla realizzazione del suo radiodramma *Messaggi*: «[...] quella che io chiamavo “dissolvenza in nero” (l’espressione vale per le immagini, in radio equivale ad andare a silenzio) è vietatissima; ma proprio perché sono vietati, i silenzi in radio sono una cosa molto forte ed è perciò che li volevo utilizzare e mi servivano moltissimo. I tecnici però erano terrorizzati e cercavano di riempire i silenzi in tutti i modi: “Magari mettiamo una musichetta”... Ma allora non sarebbe stato più silenzio!».<sup>54</sup>

Come dimostrò Paravidino, il silenzio, con la musica e i rumori, rientra nelle suggestioni sonore del radiodramma. Tutti questi fattori, insieme, costruiscono una delle peculiarità più raffinate del genere: l’incontro fra la parola-significato e la parola-significante e, ancor più, la rinnovata unione fra il significato lessicale e il significato emozionale della voce, che nasconde, fra le sfumature dell’intonazione, le recondite espressioni della psiche.

### **2.3 Lo spazio nel radiodramma**

L’ambiente, con le sue prospettive spaziali, è ciò che qui intendiamo essere lo “spazio del radiodramma”. In questa analisi non considereremo lo spazio radiofonico nella sua totalità che comprenderebbe, seppur in due momenti differenti, l’ambiente del racconto e lo spazio dell’ascoltatore. Seppur imprevedibile e costantemente variabile, è facilmente intuibile come lo spazio dell’ascolto possa influenzare la ricezione dell’opera quanto l’acustica o la solitudine di una stanza siano in grado di stimolare l’attenzione così diversamente distratta da un luogo affollato e rumoroso. Per ovviare a questa problematica riduciamo lo “spazio” al solo ambito testuale estromettendo questioni statistiche quanto individuali e ipotizzando quale ideale campo d’ascolto “la buia solitudine”.

Come per il fattore “parola” il radiodramma può servirsi di mezzi propriamente descrittivi-narrativi per raccontare lo spazio entro il quale si muovono i personaggi. Il narratore può illustrare, come nei racconti o nei romanzi, dove si svolgono i fatti: se

---

<sup>54</sup> Concetta D’angeli, *Concetta D’angeli intervista Fausto Paravidino*, in «ateatro», 11 marzo 2004 vedi: [www.trax.it](http://www.trax.it).

in città o in campagna, fra le mura di una stanza o nello spazio infinito della natura. Esso solitamente introduce l'ascoltatore in un ambiente che nel corso della narrazione si delinea e si caratterizza tramite gli espedienti sonori.

I rumori rendono acusticamente concreto l'invisibile spazio narrativo del radiodramma; il rumore, vera e propria metonimia sonora, risveglia nell'ascoltatore la conoscenza acustica del mondo utilizzandola per suscitare in lui l'idea di paesaggio che l'autore desidera ricreare.

Se nel teatro alcuni oggetti pregnanti rivestono l'intero ambiente, nel radiodramma singoli suoni rappresentano interi paesaggi, perciò il solo fischio di un treno sarà sufficiente per ricreare l'intera immagine di un convoglio. Lo spazio, dunque, è fortemente interconnesso con la composizione bruitistica suggerita dall'autore o dal regista.

Tutto l'impianto rumoristico delinea i contorni del contesto spaziale senza però definirne la tridimensionalità e anzi, se registrato e trasmesso con la stessa intensità del recitato, il suono permea integralmente la scena annullando la profondità spaziale del naturale paesaggio sonoro.

Per ricreare la tridimensionalità dello spazio è necessario quindi restituire profondità ai segnali bruitistici adattandoli a piani prospettici d'intensità differente, solitamente indicati: PP, primo piano e SP, secondo piano.

Per anni lo spazio rappresentabile acusticamente fu limitato dalle tecniche di registrazione che condannavano la riproduzione spaziale alla bidimensionalità ricreata dall'alternanza dei piani sonori i quali descrivono, posto il microfono come "punto zero", la distanza fra l'organo di ricezione e quello di emissione del segnale.

Fino all'avvento della stereofonia i suoni pronunciati ai lati del microfono si risolvevano alle orecchie dell'ascoltatore come semplici variazioni di profondità annullando i concetti di "a destra" e "a sinistra" dell'altoparlante.

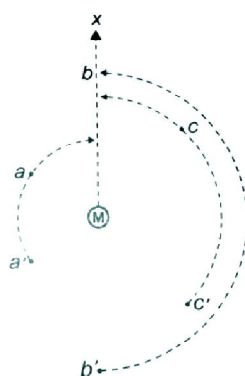
Quando nel 1936 Arnheim, in relazione alle tecniche di registrazione allora conosciute, rifletté sulla questione dello spazio radiofonico definì il radiodramma come un testo che si muove sulla sola profondità dell'enunciato:

Passando dall'ascolto diretto al radioascolto, si nota un'ulteriore restrizione fondamentale: per il microfono non esiste neanche la

differenza fra destra e sinistra! (Ogni ascoltatore sa che sentendo un dialogo fra due persone non è possibile dire chi stia seduto a sinistra e chi a destra) [...]

È verosimile che da un punto di vista psicologico non esistano nello spazio acustico delle direzioni, ma solo delle distanze. Tutti i cambiamenti del suono, quindi, che sono attribuibili a un cambiamento di direzione, vengono percepiti come effetto di distanza.<sup>55</sup>

Dall'analisi del fattore spaziale Arnheim ricavò diversi grafici, che mostrano visivamente come le diverse fonti sonore venissero "appiattite" dalla strumentazione di allora, capace di differenziare la voce sul parametro della sola distanza (graficamente individuata dall'asse *x* e avente come punto d'origine il microfono, *M*):

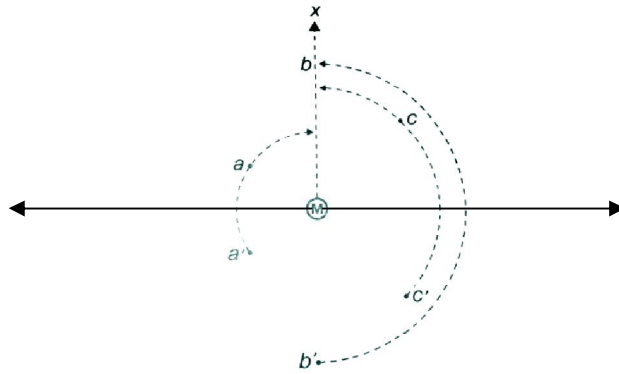


56

Gli schemi dello studioso tedesco, esaustivi e completi per il 1936, oggi andrebbero integrati estendendo lo spazio radiofonico alla tridimensionalità della stereofonia e dell'olofonia. La tecnica della stereofonia permise l'espansione dello spazio del racconto permettendo la trasmissione del suono ai lati del microfono e ampliando "orizzontalmente" lo schema di Arnheim:

<sup>55</sup> R. Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, cit., p. 50.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 51.



La stereofonia non fu soltanto una spinta innovativa di carattere tecnico, bensì assunse un significato narrativo. Con essa la determinazione dello spazio attorno alla fonte sonora si arricchì di particolari; si tracciarono precise coordinate spaziali che autori e registri seppero accrescere di significato simbolico.

Nel radiodramma *Pranzo di famiglia*, per esempio, il piano sonoro segue la disposizione della tavolata attorno alla quale è riunita la famiglia di un anziano imprenditore il cui piano sonoro centrale è assediato lateralmente dalle voci dei parenti, pronti ad avvelenarlo per impadronirsi dei suoi lasciti<sup>57</sup>:

*A Sinistra: interno, sala da pranzo. A destra: esterno, giardino. Lo spazio stereofonico è interamente occupato da una tavola da pranzo. [...] al centro lo spazio sonoro è occupato dal Padre, Alla sua destra lo Zio, fratello della Madre, con a fianco Lui, il fidanzato della figlia, e Lei, la figlia [...].*<sup>58</sup>

Uno degli effetti della stereofonia è l'inglobamento dell'ascoltatore nello spazio del racconto. Con questa tecnica è possibile "indirizzare" il suono ai lati dell'ascoltatore che avrà la sensazione di trovarsi immerso nel racconto, fino a esserne penetrato: per esempio è possibile far oscillare gradualmente i rumori da destra verso

<sup>57</sup> «Come dichiarava lo stesso Lericì, la posizione fisica del posto a tavola ha suggerito di far procedere l'azione drammatica per monologhi, che si intersecano fra loro in forma di dialogo fra personaggi. Questi dialoghi «sono però solo apparenti, in quanto la tensione del monologo è data dalla volontà di comunicare al di fuori della situazione scenica, di realizzare cioè il monologo come forma estrema del dialogo: quello con l'ascoltatore». F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia, 1929-1979*, cit., p. 81.

<sup>58</sup> Roberto Lericì, *Pranzo di famiglia. Radiodramma stereofonico di Roberto Lericì*, in *Vent'anni di Teatro del Terzo Programma*, «Terzo Programma», 1-2, 1971, pp. 354-64; citato in A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, cit., p. 66.



sinistra o viceversa ottenendo la sensazione che la vibrazione acustica si sposti da un orecchio all'altro dell'ascoltatore attraversandone la scatola cranica.

Con questa innovazione tecnica l'uditore può accorciare la distanza che lo separa dall'ambiente narrativo, già estremamente ridotto dall'invisibilità dell'ambiente radiofonico e dalla permeabilità totale del suono, che invade in egual misura il luogo d'ascolto.

La stereofonia ridusse ulteriormente questa distanza ponendo l'ascoltatore al centro degli avvenimenti narrativi e integrando l'esecuzione con la naturale capacità di audizione binaurale dell'udito. Prima d'allora il radioascoltatore era costretto a uno statico punto d'osservazione posto, metaforicamente, all'estremità di un immaginario tunnel sonoro dal quale è possibile distinguere unicamente la distanza fra chi emette e chi riceve/registra il messaggio. Con la stereofonia il punto d'ascolto, e con esso il suono, si fa mobile; lo spazio si dilata a un arco di 180° dal microfono riuscendo a sintetizzare ciò che succede vicino e lontano dall'altoparlante e ciò che accade ai suoi fianchi. La registrazione stereofonica fornisce una disposizione spaziale riconoscibile, idealmente ricreabile, pluridimensionale e soprattutto mobile, cioè in grado di duplicare la ricreazione del movimento: da lontano-vicino a lontano-vicino e destra-sinistra.

Le possibilità tecniche offerte della stereofonia sembrerebbero orientare la rappresentazione dello spazio verso una maggiore naturalezza, garantita dall'aderenza acustica del mezzo alle fisiologiche capacità dell'udito umano. Questa potenzialità tecnica venne arbitrariamente applicata, gli autori infatti derivarono dalla maggiore aderenza alla realtà, una ulteriore possibilità di alterazione della stessa accentuando lo straniamento della narrazione e consolidando nella dimensione spaziale gli ambienti onirici, fantastici o interiori.

L'opera sperimentale *Giocchi di fanciulli* di Giorgio Pressburger coglie le potenzialità stranianti della stereofonia. Questo radiodramma, come lo classifica lo stesso autore, si avvicina alle ricerche della poesia concreta<sup>59</sup> che forzano i limiti tradizionali del

---

<sup>59</sup> «[In *Giocchi di fanciulli*] L'uso del mezzo stereofonico, ha consentito di accentuare il gioco di movimento [...] tutto ciò per poco più di mezz'ora di trasmissione, la cui classificazione nell'ordine dei generi è abbastanza difficile. A nostro parere non è molto lontano da quel ramo della poesia che oggi viene chiamato poesia concreta». Giorgio Pressburger, *premessa al fascicolo di*

testo librandosi nei territori dell'improvvisazione e della casualità, dove le sequenze acustiche lasciano trapelare appena la logica narrativa del radiodramma.

[...] uno dei primissimi testi che ho scritto, o meglio che non ho scritto, è un radiodramma intitolato: *Giochi di fanciulli*. [...]. L'ho scritto, ma con intenzioni particolari. Allora ero convinto che il linguaggio fosse ormai esaurito: eravamo negli anni Settanta e questa era la tiritera di allora [...]<sup>60</sup>

*Giochi di fanciulli* si ispira all'omonimo quadro di Pieter Bruegel il Vecchio. Fu creato dalle registrazioni e dall'assemblaggio delle voci dei bambini delle classi elementari di Beinasco, ai quali fu chiesto di praticare 26 dei 78 giochi rappresentati nel quadro di Bruegel<sup>61</sup>. Alle registrazioni spontanee si aggiungono alcuni brani suggeriti dall'autore ai ragazzi, oltre a una citazione dal Faust di Goethe:

Per sapere le esatte formule di alcuni giochi di carattere magico le parole ci vennero comunicate solo per iscritto; pronunciate avrebbero perso il loro potere. Scelti i bambini (esclusivamente in base alla maggiore o minore conoscenza dei giochi) li abbiamo invitati negli studi della RAI dove avevamo costruito poste per i giochi e preparato tutti gli attrezzi necessari, compresi gli strumenti musicali, da usare liberamente. I giochi di imitazione (matrimonio, battesimo, nascita) sono estratti di improvvisazione; i monologhi sono stati suggeriti a voce e ripetuti all'istante dai bambini (una sola volta) con variazioni anche da parte dell'autore, introdotte secondo la variazione del momento. L'intervento meccanico è stato limitato al massimo. Nella composizione abbiamo inserito un verso di Goethe: le parole di Euphorion precipitato nella vette del regno oscuro.<sup>62</sup>

---

presentazione del Premio Italia, citato in F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia*, cit., p. 123.

<sup>60</sup> Marina Beer, *Marina Beer, italianista, incontra Giorgio Pressburger*, in *Per amore della lingua. Incontro con scrittori ebrei*, Laura Quercioli Mincer. (a cura di), Roma, Lithos, 2005, pp. 119-20.

<sup>61</sup> «Dapprima siamo andati di classe in classe nella scuola elementare di Beinasco, piccolo comune vicino a Torino, luogo di concentrazione di operai provenienti dall'Italia meridionale. I 26 quadri scelti dei 78 del quadro erano tutti noti; ma le versioni che i bambini ne fornivano erano diverse, sorprendentemente più espressive di quelle raccolte dagli etnografi». *Ibidem*.

<sup>62</sup> Giorgio Pressburger, *premessa al fascicolo di presentazione del Premio Italia*, citato in F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia*, cit., p. 123.

Il "testo non scritto" di *Giocchi di fanciulli* ritrae nella ritualità genuina e inalterata dei giochi d'infanzia un'umanità simbolica e ferina. Nel radiodramma, con piena aderenza alla tela di Bruegel, è sintetizzato il ciclo della vita ridotto simbolicamente ad alcuni giochi-imitazioni che, in chiave cattolica, riducono a tre le esperienze salienti dell'umano esistere: il battesimo, la crescita e il matrimonio.

Oltre il significato narrativo dell'universale e simbolico racconto della vita umana, il radiodramma di Pressburger è un tassello che si aggiunge alla costante e duratura ricerca sul linguaggio che interessò l'autore fin dai suoi primi studi.

Oriundo ungherese e "letterariamente italiano", fin da ragazzo Pressburger amava "istruirsi" ai giardini romani (si trasferì a Roma nel 1956) studiando le filastrocche e gli idiomi dei bambini:

Avevo cominciato a studiare all'Accademia di Arte Drammatica, qui a Roma, e andavo due o tre volte alla settimana al Gianicolo a sentire i bambini con le loro madri, come si esprimevano, come giocavano, le filastrocche che cantavano e che ancora ricordo. [...]<sup>63</sup>

Negli anni Settanta, in linea con «la tiritera di allora», la sua ricerca sulla comunicazione giunse a concepire il linguaggio quale strumento insufficiente all'espressione che confidava, piuttosto, nel quasi totale annullamento delle sue potenzialità<sup>64</sup>. Per *raccontare*, dunque, Pressburger esce dalle convenzioni linguistiche nella persuasione di poter ripristinare, con il mistico linguaggio dei giochi, la natura dell'uomo: solamente attraverso il rifiuto dei codici linguistici tradizionali sarà possibile superare i ritmi sociali e le abitudini espressive imposti dalla civilizzazione.

In *Giocchi di fanciulli* Pressburger ricrea uno spazio simbolico attraverso l'uso sperimentale della tecnologia radiofonica. La stereofonia è utilizzata per agevolare

---

<sup>63</sup> Marina Beer, *Marina Beer, italianista, incontra Giorgio Pressburger*, cit., p. 119.

<sup>64</sup> «In quegli anni [anni Settanta] era diffusa la superstizione che la lingua avesse esaurito la sua funzione di comunicazione. Era una grande panzana, e c'era anche chi sosteneva che il linguaggio in realtà non fosse altro che una tautologia del mondo esistente, dunque erano tanti gli scrittori che tendevano allo zero. Anch'io ero caduto in questa superstizione, e invece di scrivere un radiodramma ho fatto giocare i bambini con parole che non significavano assolutamente nulla [...]». *Ivi*, p. 120.

l'ascoltatore nell'individuazione dei giochi, tuttavia lo spazio in cui questi avvengono risuona vuoto e simbolico:

L'uso del mezzo stereofonico ha consentito di accentuare il gioco di movimento, di ottenere effetti suggestivi e ha altresì permesso un fitto intreccio di azioni, la sovrapposizione di vari elementi sonori, ed il richiamo replicato di alcuni elementi chiave della struttura<sup>65</sup>.

L'ambientazione non appartiene all'interiorità del singolo e al contempo è estraneo alla caducità dell'universo naturale. Il ritmo imposto dal montaggio e l'eco stereofonico suggeriscono l'esistenza di un regno onirico nel quale il ciclo della vita si compie, in un rituale eterno, immutabile e inenarrabile con la "parola adulta".

Lo spazio interiore è percepito, fin dagli albori della critica radiofonica, l'ambientazione ideale per questo genere di arte<sup>66</sup>. La cecità della radio sembrò a molti il terreno perfetto per la rappresentazione del fantastico, dell'onirico o dell'intimistico. Trattandolo *spazio* del radiodramma vanno dunque considerate, oltre alle possibilità prettamente tecniche, le peculiarità trascendenti della radio, eco lontano di un mondo invisibile.

Nella classificazione della "scena" del radiodramma è utile distinguere, mescolando il campo tecnico con quello tematico, fra testi realistici e i testi fantastici. Entrambi usufruiscono delle medesime potenzialità tecnologiche sfruttandole, però, per la descrizione di un ambiente scenico semanticamente opposto.

Un evidente esempio di quanto appenda illustrato è l'uso dell'eco. L'ambiente scelto per *Danger*, primo radiodramma della storia, fu l'ecoica caverna di una miniera. Per amplificare il vuoto e l'immensità del buio nel quale i protagonisti sono immersi fin dai primi istanti di trasmissione, «citazione», e per ricreare l'inquietudine della catastrofe e l'eco naturale della caverna, Richard Hughes costrinse i suoi attori a

---

<sup>65</sup> Giorgio Pressburger, *premessa al fascicolo di presentazione del Premio Italia*, citato in F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia*, cit., p. 123.

<sup>66</sup> «Dopo la guerra emerge nettamente l'universo interiore. In parallelo alla voce dei morti, in molti radiodrammi appare la voce misteriosa della coscienza. Solitamente il dialogo avviene di notte, in completa solitudine, quando il protagonista cerca di scacciare i pensieri, di svagarsi, di autoassolversi.» R. Sacchetti, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, cit., p. 225.

recitare parlando al fondo di un secchio<sup>67</sup>. L'esperimento, oggi non necessario grazie alla strumentazione tecnologica, ha, come principale risultato, la rappresentazione di un ambiente naturalmente ecoico e naturalmente pericoloso e impervio.

Hughes sfrutta le potenzialità intrinseche della miniera-caverna la quale, per se stessa, suscita sentimenti di apprensione e diffidenza. I sentimenti associati alle miniere sono ulteriormente amplificate dal "fattore buio" che nel radiodramma è presente, quasi come un personaggio complementare, per tutto il corso oltre ad essere prescritto all'ascoltatore per essere più partecipe all'opera:

Due raccomandazioni agli ascoltatori inglesi del 1924: evitare l'ascolto del play ai bambini facilmente impressionabili e il suggerimento di seguire il radiodramma a luci spente per consentire agli ascoltatori di sentirsi proprio al centro dell'azione [...]<sup>68</sup>

In altri casi, invece, l'eco è lo strumento ideale per rappresentare ambienti o personaggi che non appartengono alla realtà sensibile. Il suono ridondante può essere utilizzato per descrivere uno spazio ultraterreno le cui uniche coordinate sono l'ampiezza indefinita e il vuoto penetrante. Come ipotizzava Arnheim «nel prologo in cielo del *Faust* di Goethe per la radio, la voce del Signore potrebbe vibrare liberamente in tutta la sua ampiezza, mentre la voce di Mefistofele potrebbe risuonare in ambiente sordo, per indicare tutte le ristrettezze materiali.»<sup>69</sup>.

Un esempio raffinato di uso dell'eco per definire, attraverso il contrasto, lo spazio dell'azione si ha nel radiodramma *La notte di Bertil*<sup>70</sup>. Il testo, scritto dalla penna di Giandomenico Giagni con la regia di Pietro Masserano Taricco, fu trasmesso per la prima volta nel 1950 e viene oggi ricordato come uno dei migliori radiodrammi di

---

<sup>67</sup> Cfr. l'introduzione al radiodramma *Danger* a cura di Rodolfo Sacchettini trasmessa nella puntata del 18 novembre 2012 nel programma *Tutto esaurito! Radiodrammi d'archivio*. La puntata è disponibile nel sito [www.radio3.rai.it](http://www.radio3.rai.it).

<sup>68</sup> *Ibibem*.

<sup>69</sup> R. Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, cit., p. 82.

<sup>70</sup> Giandomenico Giagni, regia di Pietro Masserano Taricco, *La notte di Bertil*, prima messa in onda: 1950. Il radiodramma fu ritrasmesso il 17 novembre 2013 per il ciclo *Tutto esaurito! Radiodrammi d'archivio per l'infanzia* (emittente: Radio3) ed è ora accessibile nel sito [www.radio3.rai.it](http://www.radio3.rai.it).

Giagni, figura di spicco della radiofonia italiana, in gran parte ricordato per la riuscita e innovativa trasmissione culturale *Teatro dell'usignolo*<sup>71</sup>.

*La notte di Bertil* narra l'avventura del giovane Bertil nella notte in cui, abbandonata l'età della fanciullezza entrerà nel mondo degli adulti: «Bertil ha aperto la porta del mondo in una notte. Sarebbe capitato a chiunque, come a mio figlio... a tutti succede una volta o l'altra, e non bisogna prepararsi. A Bertil accadde all'improvviso»<sup>72</sup>.

Il passaggio fra questi due stati della coscienza avviene all'interno di un palazzo apparentemente vuoto ma risuonante di voci; forse appartenenti agli spiriti dei vecchi inquilini o, forse, echi di conversazioni lontane custodite segretamente dalle magiche mura del palazzo.

Durante l'avventurosa notte Bertil conoscerà la quotidianità familiare, l'amore, la menzogna, il fallimento, l'inganno e la brutalità. Al termine del suo viaggio nelle emozioni umane sul suo volto resterà l'ombra indelebile e invisibile propria dei giovani diventati uomini; di coloro che hanno sperimentato la paura e perso irrimediabilmente l'innocenza:

UOMO: Bertil, anche sul tuo volto è calata un'ombra, sai che io riesco a vederla?

BERTIL: posso guardarmi allo specchio?

UOMO: Guardati

*Rumori di passi, piano*

BERTIL: (da lontano) Non vedo niente. Ho solo gli occhi gonfi dal sonno.

UOMO: È impossibile vederla<sup>73</sup>

In questo testo l'eco è utilizzata in senso realistico mentre la sua sospensione, che ripositiona il ragazzo all'interno di un palazzo abitato e vissuto, corrisponde all'ingresso in un mondo altro, «vuoto di corpi, ma pieno di voci»<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> *Teatro dell'usignolo* fu un programma culturale trasmesso dal 12 novembre del 1947 fino al primo luglio del 1949. L'ideazione del programma si deve a Leonardo Sinisgalli e a Giandomenico Giagni. I due autori utilizzarono il mezzo radiofonico per diffondere testi poetici, la lettura dei quali era preceduta da una nota critica redatta dai curatori stessi. La lettura delle poesie era affidata ad attori professionisti o agli stessi poeti.

<sup>72</sup> Giandomenico Giagni, regia di Pietro Masserano Taricco, *La notte di Bertil*, cit., trascrizione del redattore.

<sup>73</sup> Giandomenico Giagni, regia di Pietro Masserano Taricco, *La notte di Bertil*, cit., trascrizione del redattore.

Con l'ingresso del bambino nell'androne del palazzo l'eco risuona per la prima volta nel radiodramma, a denunciare con forza il preannunciato abbandono dell'edificio, dal quale non si vede mai nessuno entrare o uscire:

UOMO: Sarai mica tu il proprietario del palazzo?

BERTIL: Quale palazzo?

UOMO: Quello là dietro. Non ci vedo mai nessuno alle finestre. Non dico una bella ragazza, perché quelle non abitano da queste parti, ma almeno un cane vorrei vederci dietro a quei vetri...<sup>75</sup>

Il riverbero della voce di Bertil, che chiede aiuto cercando di parlare con le presenze del palazzo, si ripercuote nei corridoi e trova pace solamente quando, aperta una stanza, essa si riempie delle voci di uomini e donne che, privi di corpo, narrano parte della loro storia.

Giagni utilizza il contrasto risonanza-decadenza dell'onda sonora per imbastire un dialogo fra due mondi il cui piano sonoro differente è avvertito chiaramente nel dialogo finale fra l'unica "entità corporea" del palazzo e Bertil. Il dialogo fra i "neo-uomo" Bertil e il vecchio superstite termina quando questo viene vinto dalla morte che, impossessandosi del suo corpo, lascia al mondo terreno solamente la voce-storia dell'anziano signore. Sul piano acustico il passaggio fra i due universi è descritto dal ritorno dell'eco nella stanza: la conversazione, infatti, si svolge interamente senza alcun riverbero finché la voce di Bertil non si infrange, sola, nella stanza divenuta vuota.

In *La notte di Bertil* lo spazio e le coordinate acustiche con cui esso viene descritto sono parte integrante del significato del racconto poiché tratteggiano, attraverso l'intervallarsi di pieno e vuoto, l'incontro di due universi paralleli.

Da questi semplici esempi si deduce come lo sfruttamento delle medesime tecniche possa portare a risultati estremamente diversi a discrezione dell'artista, che può applicare i ritrovati tecnologici per riprodurre le categorie acustiche naturali o

---

<sup>74</sup> Rodolfo Sacchettini nell'introduzione al radiodramma *La notte di Bertil* dal programma *Tutto esaurito! Radiodrammi d'archivio per l'infanzia*, Radio3, puntata del 17 novembre 2013.

<sup>75</sup> Giandomenico Giagni, regia di Pietro Masserano Taricco, *La notte di Bertil*, cit., trascrizione del redattore.

adottarli alterandone il ritmo e gli accostamenti per dipingere spazi irreali e ultrasensibili che ben si adattano al carattere etereo del mezzo radiofonico.

Relativamente alle coordinate spaziali nel radiodramma esse possono venire descritte verbalmente o acusticamente (un paesaggio marino per esempio può essere presentato dal narratore o dal rumore del mare), qualora l'autore scelga la seconda opzione, avrà, oggi, infinite possibilità "prospettiche"; cioè infinite alternative sulla posizione che occuperà dall'ascoltatore all'interno della scena acustica. Con la trasmissione monofonica il radioascoltatore viene posto di fronte a una direttrice lungo la quale le variazioni tonali e d'intensità indicheranno la distanza fra l'azione e l'ideale zero microfonico. Come già osservato da Arnheim la neutralità del microfono può essere alterata ponendo l'altoparlante a un punto "0+x" lungo la direttrice microfono; tuttavia questo mutamento non comporta l'ampliamento delle coordinate spaziali che restano determinate dal parametro della sola distanza.

Con la trasmissione stereofonica venne aggiunto un asse allo schema tracciato in precedenza il quale, intercettando perpendicolarmente la retta della distanza, introduce l'audizione binaurale. Con questa tecnica la posizione dell'ascoltatore può variare da destra a sinistra e più o meno distanziato dalla fonte del suono, oppure, può mantenere una posizione centrale così da essere circondato dall'azione che si svolge ai lati o di fronte al soggetto.

Le sperimentazioni tecniche nel campo dello spazio sonoro non si arrestarono alla stereofonia giungendo negli anni Settanta allo sviluppo di impianti di riproduzione e registrazione sonori capaci di rigenerare il suono nella sua piena totalità spaziale. Tecniche avanguardistiche, quali furono la quadrifonia, l'ottofonia, l'olofonia o le tecniche ambisoniche, invasero le arti sceniche-sonore nella loro totalità<sup>76</sup>.

All'interno di uno stesso spazio fisico inerte, quindi, tramite la simulazione è possibile definire differenti spazi acustici come pure passare da uno all'altro nei tempi stabiliti dalle necessità

---

<sup>76</sup> Per esempio Luigi Nono si esibì in diverse performance di *live electronics* come *Prometeo* o *Guai ai gelidi mostri*; nel campo del teatro invece portiamo l'esempio di «*Elettra* di Hugo von Hofmannthal, regia di Andrea de Rosa (2004): 150 spettatori ascoltavano in olofonia attraverso una cuffia stereofonica le voci degli attori in movimento immersi in ambienti sonori tridimensionali.» Cfr.: *Dimore dei suoni. Quinta edizione del laboratorio di drammaturgia sonora, Roma, Rai Radio3*, data di trasmissione: 30 aprile 2014, nel sito [www.radio3.rai.it](http://www.radio3.rai.it).



musicali. Inoltre, all'interno di uno spazio acustico virtuale è possibile posizionare le sorgenti virtuali in qualsiasi punto e farle muovere a velocità variabile lungo traiettorie che non devono necessariamente seguire la disposizione geometrica dei diffusori.<sup>77</sup>

Seppur con le limitazioni dovute alla complessità e al costo degli impianti, l'orizzonte dell'acustica radiofonica potenzialmente offre possibilità spaziali che, nei casi più complessi quali l'olofonia, possono ricreare lo spazio nella sua insita complessità naturale. E, come scrive Vidolin, se è possibile rimpiangere la non partecipazione dei "musicisti d'accademia" all'evoluzione della musica virtuale<sup>78</sup>, per il radiodramma si può, invece, affermare che già le sperimentazioni degli anni Settanta, con a capo Luciano Berio e Bruno Maderna, portarono a risultati estremamente complessi, in grado di rappresentare la scena acustica nella sua tridimensionalità.

Ai fini dell'interpretazione testuale possiamo affermare che lo spazio acustico rappresenta un fattore narrativo ponderante, cioè in grado di influire nella realizzazione formale e contenutistica dell'opera la cui strumentazione tecnologica in continua evoluzione rappresenta uno degli aspetti più interessanti del genere radiodramma, dove al bagaglio creativo corrisponde un'elaborazione tecnica determinante<sup>79</sup>.

## 2.4 Il tempo nel radiodramma

La categoria temporale è, in apparenza, meno significativa per il genere radiodramma di quanto non possano sembrare i fattori narrativi fin qui esaminati. Come vedremo, infatti, l'organizzazione temporale del radiodramma ha le stesse potenzialità d'espressione consentite alla prosa o al dramma teatrale. Al contempo, però, esso

---

<sup>77</sup> Alvisè Vidolin, *Suonare lo spazio elettroacustico*, in [www.dei.unipd.it](http://www.dei.unipd.it), p. 6.

<sup>78</sup> «Il mondo musicale accademico o "colto", come dir si voglia, si è chiuso nelle proprie sale da concerto ed ha lasciato ad altri la possibilità di occupare questi nuovi spazi. Forse è troppo presto per trarre delle conclusioni ma ho la sensazione che si stia perdendo una grossa occasione culturale». *Ivi*, p. 9.

<sup>79</sup> Con ciò non significa che un radiodrammaturgo debba necessariamente conoscere i meccanismi tecnologici di registrazione e riproduzione, tuttavia qualora la figura del registra e del compositore non combacino è necessaria per la realizzazione dell'opera la collaborazione di professionalità differenti che partecipano in egual misura alla definizione della stessa.

sviluppa soluzioni ardite e inconsuete per le altre categorie testuali, prestandosi al ritmo «velocissimo» proprio della percezione acustica.

All'interno della macro definizione "tempo" è possibile individuare due micro ordini che concorrono alla qualificazione della categoria generale: la durata e il tempo narrativo.

La durata corrisponde al tempo effettivo del radiodramma, cioè ai minuti che intercorrono fra l'inizio e la conclusione dell'opera.

Seppur non esistano delle norme irrevocabili, o delle prescrizioni assodate, inerenti la durata, il radiodramma è comunemente racchiuso entro i 30-40 minuti di registrazione.

Rispetto alla prosa o al teatro, questo genere risente di una maggiore rigidità nella lunghezza del testo, conseguenza inevitabile della naturale decadenza attentiva dell'ascoltatore di fronte ad un'opera puramente acustica, nella quale i restanti sensi percettivi, oltre a essere superflui, si rivelano potenzialmente d'intralcio.

Questo limite fu chiaro fin dai primi tentativi di scrittura radiodrammatica ed è ancor oggi documentato, nonostante le rare registrazioni acustiche degli anni Trenta e degli anni Quaranta, dai regolamenti dei concorsi pubblicati fin dal 1926 nelle pagine di «Radio Orario»<sup>80</sup>.

Altrettanto emblematiche, riguardo la durata delle trasmissioni radiofoniche, sono le tempistiche suggerite da Gadda nelle sue *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, nelle quali si legge:

[...] A quindici minuti di parlato corrispondono centottanta righe dattiloscritte. Nessuna conversazione da trasmettere «a una voce» può superare questo limite.

Ove si preveda una conversazione di maggior durata, bisogna costruire il testo in modo da poterlo «dire» a due voci, a tre voci, a più voci. [...] In tal modo, affidando i successivi periodi ovvero momenti espressivi a voci alterne, è possibile ottenere ascolto fino a trenta quaranta minuti.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Si pensi per esempio alla durata prescritta nel primo concorso indetto dall'URI per la creazione di un radiodramma il quale «non dovrà superar più di 25 minuti»; cfr.: «Radio Orario», 2 ottobre 1926, 40, p.7.

<sup>81</sup> E. Gadda, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, cit., pp. 103-4.

Nella natura transitoria del radiodramma risiede un'altra delle motivazioni della medio-breve durata delle trasmissioni. Nonostante l'odierna possibilità di riascoltare in podcast le registrazioni radiofoniche, interrompendole o replicandole più volte, la messa in onda attraverso radiofrequenze comporta sempre una comunicazione ininterrotta di informazioni.

Il radiodramma, quindi, è l'equivalente di una performance artistica istantanea in cui tutti i dati forniti devono essere percepiti e assimilati *in medias res*, senza possibilità di disattenzioni: il radioascoltatore "legge" le tracce acustiche senza possibilità di riascolto, in analogia con le performance teatrali e in totale discontinuità con il testo scritto. Il radiodramma non offre possibilità di "rilettura"; ciò che sfugge all'orecchio non può più essere recuperato.

Diventa evidente che per essere comprese, le sfumature formali e contenutistiche del radiodramma devono modellarsi entro i limiti fisici d'attenzione «del radioascoltatore abbonato, il quale, pagando un «servizio», chiede che questo «servizio» venga reso nei termini dovuti»<sup>82</sup>.

Il tempo della narrazione del radiodramma offre possibilità descrittive equiparabili alle potenzialità temporali attinenti i testi di prosa letteraria. Entrambi i generi (prosa e radiodramma) godono di una molteplicità di combinazioni non soggette alle ristrettezze delle sequenze scenico-visive<sup>83</sup> del teatro e del cinema:

La contrazione o, all'opposto, la dilatazione artificiale del tempo possono assumere quanti aspetti per quanti se ne contemplanò nell'arte del racconto: il commediografo radiofonico può a rigore veder realizzati quei salti temporali o quella rappresentazione pluridimensionale del presente che un narratore può offrire al suo lettore [...].<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 103.

<sup>83</sup> Con ciò si fa riferimento al teatro tradizionale le cui fondamenta sono storicamente appoggiate all'uso del dialogo senza valutare le infinite potenzialità letterario-narrative espresse nel teatro contemporaneo o, prima ancora, nel teatro epico.

<sup>84</sup> A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, cit., p. 82.

Il tempo della narrazione identifica l'«ordine»<sup>85</sup> in cui vengono narrati i fatti della storia. Esso può svilupparsi cronologicamente, cioè nella totale corrispondenza fra i fatti narrati e un'ipotetica realizzazione degli stessi nella realtà, dove lo svelarsi della storia necessariamente si sviluppa linearmente da un "tempo zero" a un tempo x, ottenuto dalla progressione "positiva" e "continuativa" lungo l'asse temporale. Un racconto i cui fatti si sviluppano, ipotizziamo, all'interno di una mattinata, soddisferà pienamente i requisiti della descrizione cronologica del racconto qualora salvaguardi la linearità e la regolarità temporali (un racconto può seguire una logica cronologica anche operando dei tagli o delle dilatazioni temporali, passando, per esempio, in un minuto dalle ore 10.00 alle ore 10.30. In questo caso si parlerà di accelerazione o rallentamento della narrazione, che non determina necessariamente un progresso non cronologico della stessa).

Un esempio particolarmente famoso di questo tipo di realizzazione fu "l'esperimento" statunitense di Orson Wells che nel 1938, agli albori del radiodramma e della comunicazione radiofonica, trasmise per l'emittente CBC (Columbia Broadcasting System) la radiocronaca immaginaria dello sbarco alieno sulla terra. Le azioni descritte in questo radiodramma seguivano la naturale successione temporale; i fatti venivano conosciuti e comunicati in "tempo reale" causando nel radioascoltatore un cortocircuito fra realtà testuale e fattuale<sup>86</sup>.

Dall'esito meno inquietante, ma di indubbio impatto emotivo, è il radiodramma *Un'altra Storia. Scene grottesche da un attentato* di Giosuè Calaciura, trasmesso da Rai Radio3 il 26 ottobre 2010 in occasione del sessantesimo anniversario dalla nascita del canale culturale Rai. L'opera di Calaciura "mette in scena" un attentato di mafia che, seppur non esplicitamente richiama, per modalità e dinamiche, la strage di Capaci del maggio 1992.

In questo testo il microfono radiofonico appare come un invisibile ascoltatore che, silenzioso, assiste, ritrasmettendolo *in medias res*, all'appostamento per l'attentato. L'ascoltatore è passivo testimone del dialogo fra i due mafiosi in attesa del passaggio dei mezzi blindati da far esplodere. Egli assiste idealmente a una conversazione

---

<sup>85</sup> Sui fattori narratologici cfr.: Gerarde Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>86</sup> In occasione della messa in onda del radiodramma *La guerra dei mondi* si registrarono diverse reazioni di panico fra gli ascoltatori che non compresero la natura fantasiosa del racconto.

verosimile, che si svolge nel continuum temporale e secondo il naturale ritmo del discorso, privo di accelerazioni e dilatazioni o di incursioni nel passato e nel futuro della vicenda.

I radiodrammi che seguono un andamento temporale cronologico-naturale, si rivelano particolarmente adatti per raccontare fatti di breve lunghezza, tanto da poter essere risolti entro i limiti imposti dalla durata della trasmissione.

Simile allo "svolgimento cronologico", ma con maggiore complessità nella struttura narrativa è la sovrapposizione temporale di più scene ambientate in contesti differenti. In questo caso le singole scene avanzano in continuità temporale ma senza che vi sia una equivalenza fra il tempo della narrazione e la durata della trasmissione e nel quale la seconda è dilatata rispetto il primo.

Un esempio di questa modalità testuale è il già citato radiodramma *La domenica della buona gente* di Vasco Pratolini e Giandomenico Giagni. Il testo, in tre atti, la cui durata rispecchia quella di una partita di calcio fu trasmesso per la prima volta nel 1952 e rappresenta l'accostamento in successione di vicende diverse avvenute nello stesso arco di tempo, il cui procedere è reso evidente dal ritorno, in un momento consecutivo, a una delle microstorie presentate.

La prima storia descritta è quella del rapporto fra una donna e un gruppo di tifosi. A questa segue la narrazione delle vicende di alcuni camerati, che si dissolvono nella terza storia, la quale racconta l'amore di due fidanzati. A questi fatti segue la registrazione della conversazione di una famiglia in difficoltà economiche. La quinta storia tratta di un vecchio tipografo alle prese con la schedina del totocalcio. Da quest'ultima vicenda, si ritorna, a distanza di tempo, ai casi delle storie precedenti: la donna misteriosa, i fidanzati e gli altri personaggi le cui vicissitudini si incrociano attorno al tema centrale della partita:

C'è una molteplicità di luoghi, ma tutti ruotano intorno a un'idea articolata di città. Nel caso specifico è Roma, ma – come afferma lo Speaker- potrebbe essere «Parigi, come Londra... come Vienna, come Copenaghen, come Madrid. Una città come un'altra, stretta intorno ad una bandiera sportiva, che porta un nome, generico o specifico, glorioso o no, affidato a undici

uomini». Tutti i luoghi allo stadio dove si recheranno i personaggi della vicenda.<sup>87</sup>

L'intera cronologia del radiodramma ha, inoltre, come oggetto di riferimento i novanta minuti della partita Lecce-Roma mach dal quale tutti i personaggi dipendono, sia passivamente (ad esempio è così per la donna toscana che incappa nella partita per cercare il suo uomo) sia attivamente (è così per i tifosi o per l'ex calciatore il cui futuro dipende dal buon esito dell'incontro sportivo). La partita è la comune e genuina passione che tesse il filo sottile della trama del radiodramma; elemento comune di tutte le microstorie, sottofondo temporale dei novanta minuti di narrazione.

Un altro caso di fittizio rispetto cronologico della successione temporale è l'accelerazione o la contrazione del racconto rispetto il tempo reale dello svolgimento dei fatti. In questi casi l'accelerazione o il dilungare della descrizione in dettagli o pensieri del narratore coincidono con una scelta formale o contenutistica dell'autore, assecondando, altresì nel piano temporale, la rilevanza di uno o più elementi simbolici. Nel radiodramma *Buchettino*<sup>88</sup>, nel quale la narrazione si alterna fra l'impiego della terza persona nel narratore onnisciente e il dialogo diretto fra Buchettino e gli altri protagonisti della favola, la sinergia fra storia e racconto si sospende per alcuni istanti nel dilungarsi atemporale della descrizione.

NARRATORE: (*musica in S.P. per tutta la descrizione*) [...] I fratellini erano tutti maschi: sette maschi. L'ultimo era così piccino che si poteva misurare con un pollice, entrava comodamente in tutti i buchi, per questo si chiamava Buchettino [...]. Buchettino il più piccino, era molto delicato, si ammalava spesso. E siccome non parlava molto, ed era piuttosto riservato, i genitori credevano che fosse sciocco (*risa di Buchettino in S.P.*). [...] Era invece, il più intelligente di tutti, perché in compenso teneva le orecchie bene aperte. Il suo silenzio era una prova della sottigliezza del suo spirito.<sup>89</sup>

---

<sup>87</sup> Rodolfo Sacchettini, *La radiofonica arte invisibile*, cit., p. 236.

<sup>88</sup> Claudia Castellucci, *Buchettino*, regia di Chiara Guidi, ambientazione sonora Romeo Castellucci, Roma, Rai Radio3, prima messa in onda 10 maggio 2002. Il radiodramma è riascoltabile presso le sedi delle Teche Rai.

<sup>89</sup> Trascrizione del redattore.

Grazie all'intervento del narratore, l'ascoltatore entra in possesso di nuove ed esplicite informazioni riguardo l'insospettata genialità del piccolo bambino. I dati aggiuntivi sono forniti in un astratto "tempo zero", irreali e immutabili, estranei agli avvenimenti riportati nella loro successione cronologica dal discorso diretto.

L'intervento narrativo, dunque, interrompe apparentemente la sequenza lineare della storia lasciando sospeso, fino al tacere della voce narrante, l'avvicinarsi dei fatti. "L'interruzione" è detta fittizia perché non influisce sulla durata dell'audizione testuale pur interrompendo l'equilibrio fra fatti e narrazione e imponendo di conseguenza la dilatazione dei primi attraverso la seconda.

Un'altra frattura dei due piani temporali è data dalla prolessi e dall'analessi, ovvero l'interruzione della linearità cronologica degli avvenimenti del racconto che vengono anticipati (prolessi) o posticipati (analessi) agli accadimenti determinando una trama discontinua secondo il profilo temporale.

Un esempio di prolessi testuale è il radiodramma *Il mattatoio* di Giorgio Pressburger nel quale segmenti di "passato" si sovrappongono ai fatti del presente.

In questo testo il passaggio fra le scene dell'oggi a quelle del domani avviene grazie all'espedito delle intercettazioni, che ci trasportano *in medias res* dal presente alle vicende passate, permettendo un rapido e chiaro trasferimento fra le due dimensioni temporali.

La prolessi riscontrabile in *La giustizia* di Giuseppe Dessì si articola invece tramite il racconto dei personaggi stessi, quindi non si identifica come un flashback diretto ma come una prolessi indiretta; un racconto nel racconto i cui fatti appartengono al passato. In *La giustizia*, inoltre, il rapporto fra il passato e il presente è la "molla" che innesca il meccanismo della storia: nelle increspature del tempo risiede la giustizia (o meglio l'ingiustizia) che i magistrati, simbolo di una legalità minacciata e minacciosa, si ostinano a inseguire. Il radiodramma di Dessì è il racconto dalla reiterazione di errori passati, dell'angosciosa ricerca di verità per una morte rimasta impunita e per la quale gli spiriti del passato tornano a perseguire le coscienze omertose degli antichi testimoni.

I racconti precedenti ai fatti presenti sono narrati dai protagonisti che, interrogati dal magistrato, rispolverano i remoti ricordi, intrecciando le trame dell'agoniata verità fra le complicità del presente e i fantasmi del passato:

PIETRO MARCONI: Quello che dice la ragazza è vero, tutti lo sanno che è vero. Solo (*pausa*) che è successo quindici anni fa. Eh sì, signor Maresciallo! Quindici anni fa in quel posto preciso, nel boschetto, fu trovata una vecchia con la testa spaccata, Lucia Giorri, la madre di queste due: Minnia e Francesca. Non è così? [...]

DOMENICA: Non è vero, non è vero. Io l'ho vista, era lì stamattina, era lì [...]<sup>90</sup>

Dessi utilizza il ritmo lento e pacato degli intrighi polizieschi, dell'interrogatorio elegante e garbato guidato con intelligenza ed eleganza dal Giudice incaricato alle indagini. Tuttavia, come già abbiamo accennato nel paragrafo riguardante lo spazio e la musica nel radiodramma, i salti temporali in questo genere letterario possono avvenire con estrema velocità e facilità.

Mirati esclusivamente a un organo «iperestetico» come l'orecchio, la forma e il contenuto del messaggio sembrano restituire alla dimensione temporale una maggior concretezza (o una maggiore tangibilità), che inganna paradossalmente il suo fluire costante a favore di una sorta di sospensione in blocchi spazio-temporali.<sup>91</sup>

Nel radiodramma non è necessario, al mutare del tempo, un cambiamento di scenografia corrispondente ai diversi gradi temporali. Ciò permette la sopracitata velocità di spostamento, come nell'esempio di *Il macello* è sufficiente un'indicazione sonora o un'introduzione narrativa per trasferire l'ascoltatore in piani temporali differenti, nei quali i personaggi e le ambientazioni possono rimanere costanti o variare assimilando al cambiamento temporale quello spaziale e figurativo.

Per completare l'analisi del tempo nel radiodramma è doveroso sommare alle tre consuete concezioni temporali (presente, passato, futuro) il concetto del "tempo metafisico". Questa tipologia cronologica riguarda esclusivamente il tempo narrativo non potendo in alcun modo condizionare la durata effettiva della trasmissione. Un racconto che prescinde il naturale susseguirsi logico-cronologico degli avvenimenti è inscrivibile nella categoria del "tempo metafisico". Il suo svelarsi sarà

---

<sup>90</sup> Giuseppe Dessì, *La giustizia*, cit., trascrizione del redattore.

<sup>91</sup> A. I. De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, cit., p. 82.



espressamente condizionato dalla storia e dal significato della narrazione nella quale sarà prevalente il rifugio nel ritmo e nella dimensione onirica.

Il radiodramma *Agenzia Fix* di Alberto Savinio, ambientato nel mondo ultraterreno, utilizza il ritmo naturale solamente come cornice della storia, che si sviluppa interamente al di fuori del tempo. Savinio si serve della sinfonia della musica corale e orchestrale per rappresentare l'universo immobile del suo radiodramma; cogliendo, invece, i momenti di vita vissuti dal clarinetto-suicida li distorce facendoli risuonare eternamente nell'are del nuovo mondo ultraterreno.

Nuovamente sull'utilizzo ardito e ricercato dei suoni si costruisce il raffinato rapporto fra tempo e vita del radiodramma *Ages* di Giorgio Pressburger, musicato da Bruno Maderna. Come suggerito dal titolo, l'argomento stesso del radiodramma è il tempo dell'umana crescita: dalla fanciullezza, alla pubertà, alla maturità e, dalla vecchiaia, alla morte. Il testo di *Ages*, scritto in inglese, è tratto dalle parole pronunciate da Jaques, personaggio centrale del dramma *As you like it* di William Shakespeare. Ogni elemento della composizione di Maderna e Pressburger è concepito per esaltare la ricorsività delle tappe del destino umano, inesorabilmente segnate dal tempo e con esso dall'invecchiamento che porta alla morte. Il ciclo della vita si manifesta in tutta la sua rituale ineluttabilità nel ritmo altalenante del monologo a più voci (quella dei bambini e degli adulti), sostenuto dalla ridondanza degli effetti sonori e dall'espressione assente degli attori, rapiti anch'essi dalla trappola dell'eternità. In *Ages* la categoria del tempo è consapevolmente e mirabilmente annullata per riprodurre non "un periodo" ma il sincretismo temporale delle vicende umane; il tempo del racconto racchiude l'interezza delle vicende umane reiterate nel susseguirsi delle generazioni. In questo radiodramma a essere descritto è il tempo della vita umana che si sottrae alle logiche temporali delle singole esistenze per rappresentare la realtà dell'umanità il cui procedere è l'eterno e immutabile ripetersi di situazioni e sentimenti già esperiti da altri nel passato e che altri incontreranno nel futuro.

### 3.

## Analisi sul campo: i radiodrammi de *Il terzo orecchio*

*Chi comanda al racconto non è la voce: è l'orecchio.*

(Italo Calvino, *Le città invisibili*)

### 3.1 Il terzo orecchio: esperimento radiofonico di Mario Martone

Nel 1990, in occasione di "La voce del teatro", Seminario sulla Drammaturgia Radiofonica<sup>1</sup>, Luca Ronconi tracciò la sua personale e disincantata visione sulla radiofonia italiana.

Ancora estraneo all'ambiente radiofonico<sup>2</sup>, Ronconi ne coglie le potenzialità rilevandone, al contempo, la modesta valorizzazione nei programmi a lui contemporanei. Poiché libera dalle interferenze di immediatezza visiva, la radio, rispetto al mezzo televisivo, «insuperabile» nel settore dell'informazione, godrebbe, secondo Ronconi, di maggiori possibilità espressive nell'ambito dell'informazione culturale:

Per quanto concerne l'informazione culturale, io credo, invece, che un rilancio della radiofonia sarebbe largamente auspicabile: la notizia culturale, che esige attenzione e riflessione, non può che essere rafforzata da un mezzo che, appunto, non "distrae" con un eccesso di immediatezza come può fare la televisione quando informa attraverso le immagini.<sup>3</sup>

A sette anni da queste osservazioni, spetterà proprio a Ronconi sanare il debito della radio nei confronti della cultura e «confortare le minoranze colte delle loro buone ragioni». Convinto «che sulla perentoria certezza dello strapotere dell'immagine

---

<sup>1</sup> Barbara Regondi, a cura di, *La Voce del teatro: seminario sulla drammaturgia radiofonica: Fondazione Collegio San Carlo, Modena, 22 ottobre 1990*, Firenze, Passigli, 1991.

<sup>2</sup> «Ho fatto qualche regia in televisione, ma non ho mai lavorato espressamente per la radio. Non ho per altro, nessun particolare preconcetto verso questo mezzo espressivo, anzi.» Barbara Regondi, a cura di, *La Voce del teatro: seminario sulla drammaturgia radiofonica: Fondazione Collegio San Carlo, Modena, 22 ottobre 1990*, cit., p. 147.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

[...] ci sia qualche riserva da fare»<sup>4</sup>, nel 1997 Ronconi inaugura il ciclo radiofonico *Teatri alla Radio*<sup>5</sup>, comprendente trentacinque opere curate da venti differenti registi, dando inizio, con questo progetto, alla rinascita della tradizione del teatro radiofonico. Nell'intervento a "La voce del teatro", Ronconi suggeriva una radiofonia in grado di focalizzare lo sguardo sulla contemporaneità, con particolare sensibilità alle drammaturgie «nelle quali la parola ha riacquisito un'importanza determinante [...]». Ciononostante, nel progetto *Teatri alla Radio* Ronconi intraprende un percorso incentrato sui classici del Novecento e in particolare sulla drammaturgia italiana, completando il suo cartellone con compositori quali Savinio, Parise, Betti, Brancati, Testori e Bontempelli.

L'esperimento del 1997 inaugurò il rifiorire, nei canali della Rai, dell'interesse per le potenzialità artistiche della radio e diede inizio a un ciclo drammaturgico che, dopo Ronconi, proseguì nel 2000 sotto la direzione di Franco Quadri.

Con *Teatri alla Radio – Europa oggi*, Franco Quadri ampliò gli orizzonti della drammaturgia radiofonica proponendo un cartellone ricco di raffinati inediti europei

---

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Il cartellone di *Teatri alla radio* comprendeva: Aristofane, *Lisistrata*. Regia: Luca Ronconi; Ingeborg Bachmann, *Il buon Dio di Manhattan*. Regia: Cesare Lievi; Henry Becque, *I corvi*. Regia: Walter Le Moli; Ugo Betti, *Il vento notturno*. Regia: Ida Bassignano; Massimo Bontempelli, *Nembo*. Regia: Federico Tiezzi; Vitaliano Brancati, *Don Giovanni involontario*. Regia: Toni Servino; Kazimierz Brandys, *L'arte della conversazione*. Regia: Lorenza Codignola; Bertolt Brecht, *Santa Giovanna dei Macelli*. Regia: Federico Tiezzi; Franco Brusati, *Le rose del lago*. Regia: Mario Missiroli; Elias Canetti, *La commedia della vanità*. Regia: Giorgio Pressburger; Thomas Stearns Eliot, *Cocktail Party*. Regia: Luca Ronconi, Jean Giraudoux, *Sodoma e Gomorra*. Regia: Luca Ronconi; Gunnar Heiberg, *La tragedia dell'amore*. Regia: Giorgio Bandini; Henrik Ibsen, *Hedda Gabler*. Regia: Nanni Garella; Bernard-Marie Koltès, *Nella solitudine dei campi di cotone*. Regia: Mario Martone; Tommaso Landolfi, *Scene dalla vita di Cagliostro*. Regia: Ida Bassignano; Federico Garcia Lorca, *La casa di Bernardo Alba*. Regia: Giancarlo Cobelli; Vladimir Majakovskij, *La cimice*. Regia: Gabriele Vacis; Molière, *Le intellettuali*. Regia: Gabriele Vacis; Heiner Müller, *La missione*. Regia: Elio De Capitani; Eugene O'Neill, *Anna Christie*. Regia: Gianni Amelio; Aleksander Ostrovskij, *La fidanzata povera*. Regia: Cesare Lievi; Goffredo Parise, *L'assoluto naturale*. Regia: Federico Tiezzi; Luigi Pirandello, *L'amica delle mogli*. Regia: Guido De Monticelli; Jean Paul Sartre, *La squaldrina timorata*. Regia: Cherif; Alberto Savinio, *Alceste di Samuele*. Regia: Luca Ronconi; George Bernard Shaw, *Casa Cuorinfranto*. Regia: Mario Missiroli; August Strindberg, *Il vincolo*. Regia: Ida Bassignano; Giovanni Testori, *L'Arialda*. Regia: Giuseppe Bertolucci; Ramon Maria del Valle-Inclán, *Le corna di Don Quisquilia*. Regia: Egisto Marcucci; Villiers de l'Isle-Adam, *La rivolta*. Regia: Ida Bassignano; Frank Wedekind, *Franziska*. Regia: Elio De Capitani; Rodolfo Wilcock, *L'abominevole donna delle nevi*. Regia: Federico Tiezzi.

(la maggior parte dei titoli presentati erano sconosciuti al panorama italiano), per un progetto complessivo di dieci autori per altrettanti registi<sup>6</sup>.

Nel 2002 un'ulteriore trasformazione dei *Teatri alla Radio* si ebbe grazie all'iniziativa di Mario Martone la cui ambizione, con il programma *Il Terzo Orecchio*, fu di proporre testi drammaturgici appositamente concepiti per la radio, commissionando originali radiofonici o, nel caso di primigeni teatrali, richiedendo un adattamento nella prospettiva della sola ricezione acustica:

Se, dunque, con Ronconi e Quadri il travaso e lo scambio è stato quello **dal Teatro alla Radio**, con Martone il senso e la cifra sono state quelle di creare un nuovo palcoscenico, **La Radio**, con le sue potenzialità specifiche e originali, **per il Teatro**.<sup>7</sup>

Il titolo de *Il terzo Orecchio* è un omaggio a un'omonima trasmissione radiofonica diffusa da Radio Nuova Napoli negli anni Settanta; così battezzata in onore, anch'essa, del gruppo musicale Third Ear Band (al complesso inglese, infatti, appartiene uno dei tre brani montati nella sigla della trasmissione).

La sigle del programma è il frutto dell'assemblaggio di un estratto da *Salomè*, dramma adattato per la radio nel 1976 e interpretato da Carmelo Bene (Erode) e Rosa Bianca Scerrino (Salomè), da un componimento musicale firmato Third Ear Band e da una traccia acustica estrapolata da una pellicola di Jean-Luc Godard<sup>8</sup>.

Il titolo *Il terzo orecchio*, oltre le citazioni infraculturali, testimonia una nuova creatività programmatica che si distanzia dai cicli precedenti dei *Teatroi alla Radio*; esso indica un nuovo percorso creativo e una rigenerata capacità di ascolto: «ecco perché *Il Terzo orecchio*, un'altra forma di scrittura radiofonica e quindi un altro ascolto.»<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Il cartellone di *Teatri alla radio - Europa oggi* era così composto: Enzo Moscato, *Bordello di mare*. Regia: Toni Servillo; Mark Ravenhill, *Shopping & Fucking*. Regia di Barbara Nativi; Tom Stoppard, *Arcadia*. Regia: Federico Tiezzi; Werner Schwab, *Le presidentesse*. Regia: Cherif; Sergi Belbel, *Dopo la pioggia*. Regia: Pappi Corsicato; Veronique Olmi, *Punto a capo*. Regia: Valerio Binasco; Botho Strauss, *Il tempo e la stanza*. Regia: Elio De Capitani; Fatima Gallaire, *Le conspose*. Regia: Marco Martinelli; Lars Norén, *La veglia*. Regia: Lorenzo Loris; Edward Bond, *La compagnia degli uomini*. Regia: Giorgio Barberio Corsetti.

<sup>7</sup> Roberto Carlotto, *Dal teatro alla radio, la radio per il teatro*, in [www.radio.rai.it](http://www.radio.rai.it)

<sup>8</sup> Mario Martone, intervista radiofonica dal programma *Il terzo orecchio*, Roma, Radio3, 19 aprile 2002; trascrizione del redattore.

<sup>9</sup> Gianfranco Capitta, *Intervista a Mario Martone*, in [www.radio.rai.it](http://www.radio.rai.it).

Il filo occulto che lega i testi in cartellone, distanti gli uni dagli altri sia per realizzazione tecnica che per struttura narrativa e tematica, sono i concetti di: «di e con»<sup>10</sup> e di montaggio.

La scelta programmatica di Martone è orientata verso le figure attoriali e autoriali dotate di una spiccata sensibilità alla globalità del testo drammatico; il quale può dirsi pienamente realizzato solamente nella completa metabolizzazione di partitura, interpretazione, presenza visiva e uditiva. Martone, dunque, predilige professionisti capaci di essere al contempo registi e interpreti dei loro testi, seguendo la formula da lui espressa con il «di e con», sintesi di una visione olistica del testo da condurre alla massima espressività attraverso il piano radiofonico.

I testi scelti prevedono, nella maggior parte, repentini cambi temporali e scenici accostati a un'incessante modulazione delle voci, spesso interpretate dallo stesso attore anche per personaggi differenti.

La voce, tuttavia, è solamente uno degli "ingredienti" della morfologia del dramma, la cui sostanza vivificante è la sapiente gestione del montaggio<sup>11</sup>:

Alcuni spettacoli nascono dalla parola [...] ma per tutti il suono come l'immagine non sono tanto la forma, quanto l'interesse che questi artisti hanno per la globalità del segno teatrale.<sup>12</sup>

Il «senso della costruzione della partitura» è l'aspetto che accomuna gli autori presenti nel cartellone de *Il Terzo Orecchio*, programma omogeneo nella sensibilità d'interpretazione seppur libero e vario nelle tematiche e negli stili di registrazione e interpretazione.

*Il Terzo orecchio*, andò in onda per le frequenze di Radio3 a partire dal 19 aprile 2002 e, ogni venerdì sera, intrattenne i radioascoltatori per una durata complessiva di dieci puntate, con il seguente cartellone: *Sull'ordine e il disordine dell'ex macello pubblico*,

---

<sup>10</sup> «Sono pezzi teatrali, tutti "di e con", perché vi coincidono sempre la figura dell'autore e quella del regista...» Mario Martone, intervista radiofonica dal programma *Il terzo orecchio*, cit.

<sup>11</sup> Nella citata intervista Martone indugia sul concetto di montaggio, il quale, secondo l'autore, farebbe della radio lo strumento più vicino al genere cinematografico: «Io per altro ho, per le poche esperienze radiofoniche avute, la sensazione che al radio sia lo strumento più vicino al cinema, più del teatro e della fotografia, perché in radio come al cinema c'è il montaggio [...] c'è il senso della costruzione della partitura.» Mario Martone, intervista radiofonica dal programma *Il terzo orecchio*, cit.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

testo e regia di Enzo Moscato; *Il volo*, testo e regia di Pippo Delbono; *Non sentire il male. Dedicato a Eleonora D.*, testo e regia di Elena Bucci, *Buchettino*, adattamento di Claudia Castellucci, sonorizzazione di Romeo Castellucci, regia di Chiara Guidi; *Senza polvere, senza peso*, di Mariangela Gualtieri, regia di Cesare Ronconi; *Antonio Neiwiller – Pensieri e frammenti da un teatro dell'utopia*, testi di Antonio Neiwiller, regia di Mario Martone; *Cinema Cielo*, testo e regia di Danio Manfredini; *Non parlo di me*, testo e regia di Eleonora Danco; *Out of joint*, di Enrico Ghezzi; *Messaggi*, di Fausto Paravidino; *Circo dei sogni - Ritratto d'attore da giovane*, di Sandro Lombardi, drammaturgia, orchestrazione sonora e regia di Sandro Lombardi e Federico Tiezzi.

### **3.2 Testi a confronto: musica, tempo, spazio e parola nel programma *Il Terzo Orecchio*<sup>13</sup>**

#### **3.2.1 Cinema Cielo, Danio Manfredini, prima messa in onda 31 maggio 2002**

Concepito per il cinema e approdato poi a teatro, il radiodramma *Cinema Cielo* è il frutto di un percorso d'indagine che impegnò Danio Manfredini nell'esplorazione della letteratura erotica e delle realtà viziose.

Il progetto primigenio di Manfredini prevedeva la realizzazione di una sceneggiatura cinematografica intorno al romanzo *Nostra Signora dei fiori* di Jean Genet, libro dagli spiccati riferimenti autobiografici e pubblicato per la prima volta in forma anonima nel 1942.

Nel percorso accidentato di questo copione<sup>14</sup>, che si risolverà in una pièce teatrale di grande successo<sup>15</sup>, si inserisce la realizzazione del radiodramma, richiesto appositamente a Manfredini per il progetto radiofonico *Il Terzo orecchio*.

---

<sup>13</sup> Proposti, in precedenza, i fattori di analisi del testo radiodrammatico cercheremo ora di studiare i radiodrammi de *Il Terzo Orecchio* secondo le categorie indicate. Lo studio verrà limitato a metà dei testi diffusi dal programma diretto da Martone soffermandoci sulle narrazioni composte originariamente per la trasmissione radiofonica.

<sup>14</sup> La pellicola ideata da Danio Manfredini non venne di fatto mai realizzata preferendo trasformare il lavoro di ricerca iniziato per il grande schermo in un trampolino per l'omonima e affermata pièce teatrale.

Il riadattamento in chiave contemporanea del romanzo di Genet fu la sfida colta da Manfredini con *Cinema Cielo*. Egli tentò di ricreare i complessi rapporti fra dominazione e sottomissione, fra virilità criminale e sensualità custoditi dal racconto sfuggendo, però, all'intellettualismo della pura trasposizione letterale:

Cercare di mettere in scena in qualche modo la questione che veniva dal romanzo di Genet era molto complesso [...] perché non riuscivo a far atterrare la materia in una condizione più a me conosciuta e innanzitutto più nostra, dei nostri tempi, rispetto a un romanzo scritto negli anni Quaranta. Afferrare un po' il mondo di Cinema Cielo, che comunque era un cinema a luci rosse, era trovare un luogo che nel contemporaneo poteva contenere dei personaggi che erano narrati, fatti vivere, dentro il romanzo di Genet.<sup>16</sup>

Cinema Cielo, una sala di proiezioni a luci rosse realmente esistita nei sobborghi di Milano, fornì a Manfredini l'ambiente ideale dove far rivivere i personaggi di Genet, attualizzandoli e restituendo loro una contemporaneità riconoscibile.

I caratteri dei personaggi del racconto si mescolano con le personalità reali studiate dall'autore. La "popolazione" di Cinema Cielo divenne per Manfredini un esempio da imitare per la creazione del radiodramma, il quale assorbì, nelle sonorità radiofoniche le voci di persone reali anziché gli echi di passate icone letterarie.

Per la realizzazione dell'opera, Manfredini si fece "regista antropologo", indagando personalmente l'ambiente dei cinema erotici e interrogandosi su chi e perché li frequentasse. Egli svolse un'analisi approfondita del microuniverso sociale gravitante attorno la pornografia, interpretandone l'ironia e l'umanità e limandone la stravaganza entro i canoni della normale routine.

Il radiodramma ha inizio fra i rumori della città; il primo suono trasmesso al radioascoltatore è, infatti, lo stridere del tram e il frastuono del traffico quotidiano. Poi, seguendo il peregrinaggio di un cliente il microfono si allontana dalla strada spingendosi fino alle porte d'ingresso del cinema, non ancora identificato come

---

<sup>15</sup> Con *Cinema cielo* Manfredini si aggiudica, nel 2004, il Premio Ubu come miglior regista.

<sup>16</sup> Nicola Campogrande, *Intervista a Danilo Manfredini*, intervista radiofonica per il programma *Tutto Esaurito!*, Roma, Radi3, 17 novembre 2011. Trascrizione del redattore.

cinema hard. Similmente a un'ipotetica ripresa cinematografica, la camera di registrazione sonora sfuma il rumore del traffico per fermarsi di fronte alla biglietteria. Il primo dialogo del radiodramma si svolge proprio lì, all'esterno della sala di proiezione, fra Pina, la bigliettaia, e Luigi, il proiezionista. In questo frangente dialogico si intuisce, dagli impliciti segnali della conversazione, la natura pornografica del luogo, dove iniziare una pellicola dal secondo tempo è equivalente a proiettarla dall'inizio:

BIGLIETTAIA – [...] (al telefono) Pronto? Signor Raimondi? Senta, qui è un casino. Si è inceppata tutta la pellicola del primo tempo da un bel dieci minuti. Tra l'altro nessuno esce dalla sala, non so io cosa fan lì dentro. Cos'è che devo fare? Qui c'è la fila. In più c'è un extracomunitario che insiste che ha bisogno del gabinetto e... Eh, gli ho detto che si deve pagare.

SIG. RAIMONDI – (dal telefono) Dica a Luigi che bisogna mandare il secondo tempo. Tant' l'è istess. (riaggancia)

[...]

BIGLIETTAIA – Senti Luigi, manda il secondo tempo. Tant' l'è istess<sup>17</sup>

Seguendo il percorso dell'avventore, si sviluppa il secondo cambio di scena: il microfono si addentra nella sala cinematografica dalla quale si distinguono due piani sonori: quello della musica e dei gemiti in sottofondo e quello delle voci di un avventore e di Samir (un gigolo) in primo piano. Dopo la loro breve conversazione, della durata di circa un minuto, l'ambientazione cambia nuovamente.

La scena successiva si svolge nel bagno del cinema, come pure i successivi cambi d'ambientazione sono tutti attuati nel piccolo universo compreso fra la sala di proiezione e il bagno del locale. Le uniche tre "drastiche" variazioni d'ambientazione avvengono, all'inizio, a metà e alla fine del radiodramma; quando l'apparecchio di registrazione si muove dall'interno all'esterno del cinema.

Il percorso dal "di fuori" al "di dentro" segue il cammino obbligato degli avventori, che, dal traffico della città, entrano nel cinema stando per qualche istante di fronte alla biglietteria. Allo stesso modo i gigolo che lavorano all'interno della sala si soffermano qualche istante, prima di uscire, a conversare con "la Pina"; personaggio

---

<sup>17</sup> Danio Manfredini, *Cinema cielo*, trascrizione del redattore.



di raccordo fra la conosciuta quotidianità della strada e la celata routine della prostituzione.

L'uscita dei «marchettari» dal cinema si colloca approssimativamente a metà della narrazione e soddisfa la necessità di concedere all'ascoltatore una pausa, acustica ed emotiva, dal ritmo narrativo della storia. Durante questa "sospensione", i personaggi raggiungono un bar che, oltre agli interni del cinema, è l'altro luogo chiuso rappresentato nel radiodramma. Qui intessono la prima conversazione che sfugge ai canoni di compravendita precedentemente vigenti, quando i dialoghi sono finalizzati all'espressione di desideri e alla parcellizzazione degli stessi. Lungo la strada e all'interno del bar il colloquio fra i personaggi si fa comune, rispolverando la "pragmaticità" del quotidiano («c'è maiale nella tartina? Lo sai che non lo posso mangiare!») e la faciloneria dei pregiudizi i quali, non senza ironia, vengono indirizzati verso i nuovi immigrati: «Vedi quello col cane? Quelli ci hanno rovinato a noi. I filippini. [...]. Lavorano in casa dei signori, portano in giro il cane per ottocentomila al mese».

Gli ambienti esplorati dal radiodramma riconducono a cinque luoghi distinti; essi sono: la strada, il bar, la biglietteria, la sala di proiezione e il bagno. Il quantitativo, misurato secondo il valore simbolico, è invece ridicibile a soli due universi: il microcosmo di Cinema Cielo e il macrocosmo del modo reale; a metà fra essi, sospesa in un limbo di passaggio, si colloca la biglietteria.

Il vagare dei personaggi fra questi due universi permette di «restituire un senso di entrata dentro un micromondo che [...], in qualche maniera, richiama [...] un mondo un po' più grande fatto di piccoli rapporti di potere, di piccoli rapporti di complicità oppure di condivisione o anche semplicemente [permette] di sostare dentro delle solitudini [...] dove magari c'è un essere lì presenti ma non in vera condivisione ma [...] a condividere la solitudine [...]»<sup>18</sup>.

Il concetto di «entrata» in uno "spazio altro" e l'inaspettata somiglianza fra i due mondi rappresentati è rinvigorito dal ritmo intenso e cadenzato del racconto. Come per lo spazio, il tempo della narrazione è analizzabile su due piani distinti. Il primo, più immediato e riconoscibile, è il susseguirsi di azioni e cambi di scena, il

---

<sup>18</sup> Nicola Campogrande, *Intervista a Danio Manfredini*, cit.

secondo, che ingloba i primi, è l'introiezione delle scene nella giornata lavorativa, schematizzabile in: inizio-lavoro-pausa-lavoro-fine.

Il tempo del racconto coincide con quello della storia, fatta eccezione per alcune accelerazioni dovute all'immediatezza dei cambi di scena, che azzerano o contraggono il passaggio fra un'azione e la successiva.

Il movimento fra le varie vicende è estremamente ricco, così come lo è la rosa di personaggi (nove in soli venti minuti di radiodramma) che si alternano sulla scena sonora. La frenesia delle riprese acustiche abbraccia la facilità e la rapidità dei rapporti sessuali che si consumano nei bagni della sala fra clienti, trans e gigolo. Il ritmo dello scambio sintetizza, in una finestra di venti minuti, l'intera giornata lavorativa dei «marchettari» di Cinema Cielo. Le otto ore lavorative sono il tempo globale e simbolico dell'azione entro le quali si stipulano contratti occasionali per prestazioni subitane. Il sentimento dei personaggi nei confronti del cinema non è dissimile da quello di un lavoratore qualsiasi che, alle lamentele del superiore, potrebbe rispondere come Mustafà con la bigliettaia, insofferente per la sua ennesima uscita: «Signora... tutto il giorno lì dentro. Otto ore. La testa va fuori, capito signora?».

La circolarità delle azioni agisce sia su piccola che su grande scala.

Analizzando lo svolgimento dei fatti appare infatti chiaro che le azioni all'interno del cinema sono sempre le stesse (finalizzate all'appagamento sessuale e alla soddisfazione di un guadagno economico) benché i personaggi siano intercambiabili: all'interno del bagno, per esempio, le azioni svolte non mutano con il variare dei personaggi, siano essi Samir e un cliente oppure un non ben definito Veneziano in compagnia di un altro avventore. Le loro azioni saranno sempre le stesse, come identica sarà la ricorsività dell'intera giornata lavorativa, somma indefinita di rapidi incontri.

Nei minuti finali del radiodramma il senso di ineluttabile ritualità dell'esistenza è ulteriormente enfatizzato dalla conversazione fra Margherita (probabilmente un travestito) e la bigliettaia Pina. Le due intavolano una conversazione sulle feste natalizie e sul loro trascorrere sempre medesime a se stesse, frutto di abitudini consolidate che appartengono in egual modo ai protagonisti del "mondo canonico" e dell'universo pornografico:

MARGHERITA – Ciao Pina. Cosa fai, l'albero di Natale?

BIGLIETTAIA – Sì, Margherita. Ormai ci siamo.

MARGHERITA – Che belle palline che hai.

BIGLIETTAIA – È roba antica.

MARGHERITA – Cosa fai da mangiare per Natale?

BIGLIETTAIA – Ah, non so. Non me ne parlare. Per me le feste sono un problema. Devo stare attenta col mangiare. A mio marito gli faccio le tagliatelle e il cappone.

MARGHERITA – A me la carne mi è andata giù di giro. An petit pu. Forse prendo il capitone sottaceto, anche se con l'ulcera ci metto tre giorni a digerirlo. Ma una volta l'an...<sup>19</sup>

I concetti di ritualità e normalità sono stravolti dalle azioni, ma al contempo normalizzati nei dialoghi, dei personaggi. Il concetto di perversione, sempre vivo nel radiodramma, richiama, fin dalla sua origine etimologica, il rinnegamento consapevole della normalità e il rovesciamento dell'ordine stabilito. Questo sentimento, insieme al desiderio di assecondarlo, sono gli inneschi del meccanismo che regola le scelte e le condizioni dei protagonisti. Esso può essere attuato solamente all'interno della sala di proiezione, spazio libero dalle convenzioni sociali, dove la corporeità e gli istinti sessuali non vengono discriminati. All'interno di Cinema Cielo intimità e agire sociale si mescolano e si confondono trovando nei dialoghi di Samir la loro sistemazione entro i canonici atteggiamenti accettati dalla società civile. Nella sala di proiezione, Samir, chiacchierando con Mustafà, elenca alcune delle perversioni dei suoi clienti ricollocandole entro l'anormalità cui lo spettatore le indicherebbe: «Questo periodo, quando finisco di lavorare, mi sento solo. Devi credermi. Magari vado in Germania e trovo lavoro. Qui sono tutti pazzi.». Al contempo, però, la breve panoramica sui desideri degli avventori e le azioni ascoltate nel radiodramma rendono chiaro come sia facile accettare l'esistenza di questo universo parallelo; accettate e comprese le sue norme, prima fra tutte l'assenza del giudizio, ogni azione ci sembra possibile così da non distinguere più il confine fra realtà e immaginazione:

SAMIR – Senti, quanto vale un appartamento in Via Larga di 200 metri quadri?

CLIENTE – Mah... forse sui due miliardi. Perché?

SAMIR – C'è uno che mi ha detto che magari mi intesta un appartamento di 200 metri quadri in Via Larga.

---

<sup>19</sup> Trascrizione del redattore.

CLIENTE – E cosa vuole da te?  
SAMIR – Il cazzo.  
CLIENTE – Per quanto tempo?  
SAMIR – Per tutta la vita.  
CLIENTE – Quanti anni ha?  
SAMIR – Ottantatré.  
CLIENTE – Vale la pena.  
SAMIR – Ma è una balla, che ti ho detto!

Il Cliente, persuaso dagli interrogativi di Samir, crede che questa vicenda, come le altre storie ascoltate fin ora, sia realmente accaduta. Essa, infatti, è sufficientemente aderente alla routine di Cinema Cielo tanto da renderla verosimile nell'ambiente in cui viene raccontata. Infatti, metabolizzate le regole e assuefatti allo scandalo, gli ascoltatori, al pari del Cliente del dialogo citato, vengono persuasi all'abbandono del pregiudizio per interpretare il sussurrare di *Cinema Cielo* come si intende il vociare del mercato, abitato da una variegata massa di clienti e venditori.

Samir apprese le regole del microuniverso catturato da Manfredini, è un lavoratore come altri, che spende il suo tempo in un luogo infernale perché sua unica fonte di sostentamento: «Sono stanco di questa vita. Ma non ho alternative, capisci? Lavori non si trovano. O fai marchette, o fai il delinquente».

La naturalezza con cui sono trattate le perversioni e la spontaneità delle compravendite abbraccia il veloce ritmo narrativo, che racchiude la ritualità e la frenesia delle più canoniche giornate lavorative, traducendo con ironica disinvoltura il sistema gravitante attorno a Cinema Cielo, un luogo dove:

«[si trovano] tante suggestioni [...] che ti aiutano a capire [quel] mondo, al di là di tutta l'idea del vizio-non vizio che ci può essere lì in mezzo; [che fanno comprendere] anzitutto che c'è della gente che cerca di campare attraverso quel lavoro lì, perché non ne trova un altro. E anche i gestori stessi, le cassiere, i proiezionisti, che sono collegati a quel mondo per lavorare, considerato magari un mondo amorale [...], di fatto sono lì per guadagnare un pezzo di pane [...]»<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Nicola Campogrande, *Intervista a Danio Manfredini*, cit.

L'ironia inscenata da Manfredini è la maschera, o meglio l'armatura, che protegge l'ascoltatore dalla vergogna e dalla ferocia delle azioni descritte e subite dai "lavoratori" di Cinema Cielo. Essa cela, oltre situazioni comicamente imbarazzanti, la profonda solitudine dei personaggi che, narrando episodi al limite dell'assurdo<sup>21</sup>, suscitano il riso nelle labbra degli ascoltatori i quali, a una più attenta analisi, non possono che sorridere amaramente di queste disavventure e umane deviazioni:

Sicuramente ci sono anche lì... delle venature che sono sicuramente un po' comiche o simpatiche perché c'è un po' d'ironia nel modo di relazionarsi che, in qualche maniera, innesta sempre una sorta di leggerezza, insomma di non metterla giù troppo dura rispetto all'esistenza visto che è già abbastanza dura e che c'è una tendenza a scherzare molto in quei posti... sicuramente.<sup>22</sup>

L'ironia, sottilmente velata nel radiodramma, fu rafforzata nella successiva messinscena teatrale. Essa è un "accento" che l'autore inserisce in un linguaggio che tenta, nelle inflessioni e nella sintassi, di rispecchiare la realtà. La vivacità lessicale dei dialoghi è, infatti, la nota distintiva dei personaggi che, a seconda della provenienza e del sesso, si distinguono per accenti (dal milanese di Margherita, all'italiano-nordafricano di Samir), intonazioni e sfumature caratteriali (la spregiudicatezza di Samir, la temperanza di Mustafà e la finta innocenza di Pina, che con inattesa pudicizia osserva: «Si è inceppata tutta la pellicola del primo tempo da un bel dieci minuti. Tra l'altro nessuno esce dalla sala, **non so io cosa fan lì dentro**»<sup>23</sup>).

Le voci dei personaggi, tutti interpretati dallo stesso Manfredini, coadiuvano l'avanzare del racconto il quale, privo di voci narranti, procede tramite l'artificio dello spostamento del microfono da una scena a quella successiva seguendo i movimenti dei personaggi, abbandonandoli e ritrovandoli nei luoghi del cinema.

Ad esempio, nella prima scena il microfono segue l'arrivo dalla strada di un avventore che ci conduce alla finestrina della biglietteria, da qui avviene un nuovo spostamento,

---

<sup>21</sup> Vedi fra questi la perversione di un avventore che trova appagamento nel possesso dei calzini sporchi di uno dei gigolo, che racconta: «Stasera mi devo ricordare di non cambiare i calzini. Che domani viene uno, gli do i calzini sporchi, lui annusa e mi dà cinquantamila.». D. Manfredini, *Cinema Cielo*, cit., trascrizione del redattore.

<sup>22</sup> Nicola Campogrande, *Intervista a Danio Manfredini*, cit..

<sup>23</sup> D. Manfredini, *Cinema Cielo*, cit..(corsivo del redattore)

ancora indirizzato dal cliente, che questa volta guida il microfono nella sala di proiezione dove viene registrata la voce di Samir che, a sua volta, ci accompagnerà nuovamente in un diverso ambiente. Questa scelta narrativa, arrangiata sull'accostamento rapido delle scene e sulla conseguente brevità dei dialoghi, non mediati da alcuna voce onnisciente o extracontesto, riflette l'originale composizione cinematografica, primigenio fulcro della creazione. In contrasto con quest'andamento cinematografico è, secondo l'analisi di Martone, la decisione di Manfredini d'interpretare con la sua unica voce tutti i personaggi del radiodramma:

All'interno poi di questa scelta [cioè l'imbastitura cinematografica] Manfredini fa poi una scelta quasi in opposizione, di tipo molto teatrale, perché i diversi personaggi che noi ascolteremo in questo pezzo sono recitati tutti da lui. Questa è una scelta dichiaratamente teatrale [...]. Quindi abbiamo da un lato un paesaggio, un montaggio, uno sfondo, per così dire, cinematografico e in primo piano, [e dall'altro] invece, un lavoro tutto di elaborazione teatrale; cioè l'attore interpreta più personaggi, quindi usa più voci [...]. E [dall'unione di questi due aspetti] ne viene fuori, secondo me, un risultato radiofonico straordinario, cioè la radio riesce a diventare il punto di sintesi fra queste due spinte.<sup>24</sup>

*Cinema Cielo* unisce e sintetizza tendenze fra loro differenti se non a volte contrastanti, sia a livello concettuale, con la normalizzazione ironica di realtà brutali, sia a livello formale, con l'utilizzo di tecniche teatrali, cinematografiche e, ovviamente, radiofoniche.

Il collante di queste spinte è la voce unica, con variazioni, di Manfredini. Egli plasma il linguaggio sui personaggi architettando un fraseggio breve atto all'immediatezza dei cambi di scena e alla creazione di una maschera che nasconda l'unicità dell'attore nella molteplicità dei personaggi.

In *Cinema Cielo* il linguaggio si fa anche materia spaziale, esso corre in soccorso alla concettualizzazione degli spazi e, estremizzando, si potrebbe definire: pragmatico nel "mondo esterno", nostalgico nella sala di proiezione, corporeo nei bagni del cinema; senza però mai spogliarsi della spontaneità legata al concetto di "dare-avere".

---

<sup>24</sup> Mario Martone, intervista radiofonica dal programma *Il terzo orecchio*, cit.

La voce è l'espressione massima della "radiogenia" del componimento, che utilizza il suono come dettaglio descrittivo avanzando per piccole suggestioni le quali, anziché descrivere azioni e ambienti, rivestono il racconto di un'aura malinconica<sup>25</sup>. Essi completano con raffinatezza gli elementi fin ora descritti, mescolandosi alle scene con funzione simbolica-realistica e rivestendo il ruolo di sottofondo (come per esempio i gemiti dei film), di dettaglio bruitistico (l'apertura o la chiusura delle porte, il rumore dello sciacquone) e di posizionamento dell'ascoltatore nello spazio (con la differenziazione fra i piani sonori).

Nella totale e realistica assenza della musica (fatta eccezione per un brano pop, nella scena del bar) al suono, anziché alla parola, è affidata l'apertura e la chiusura del radiodramma. Il brusio della strada, inizio e fine del radiodramma, diventa il simbolo e il segnale dell'abbandono momentaneo del macromondo cittadino e del rifugiarsi nel soffuso spazio dei gemiti e delle effusioni, dei sussurrati dialoghi di amara ferocia.

### 3.2.2 Messaggi, di Fausto Paravidino

*Messaggi* di Fausto Paravidino è il penultimo radiodramma trasmesso da *Il terzo orecchio* e, fin dalle intenzioni dell'autore, è un testo dichiaratamente sperimentale che si interroga sulle possibilità radiofoniche e sui limiti (da scardinare) delle stesse.

Paravidino unisce le sue esperienze di giovane talento teatrale alla sua inesperienza di regista radiodrammatico per «giocare» coscientemente con il mezzo a sua disposizione, utilizzando arditi e antiradiogenici silenzi oltre a repentini e "cinematografici" passaggi di scena. Egli organizza il testo in un'ordinata confusione fra piani narrativi:

Però a me interessava soprattutto giocare con la radio, che, per certi aspetti, ha un sacco di possibilità in meno rispetto al teatro, ma anche tante possibilità in più. Mi sono divertito molto a confondere i piani: per esempio, rispetto al teatro, puoi fare benissimo una confusione tra le soggettive e le oggettive. Gli a-

---

<sup>25</sup> I rumori del radiodramma furono registrati in loco e successivamente elaborati in studio con la sovrapposizione del recitato.

parte in radio, infatti, non comportano problema: un personaggio può parlare con gli altri personaggi e poi mettersi a parlare con gli spettatori, senza stacchi. Anche per quanto riguarda gli ambienti, in radio puoi fare tutto quello che si fa al cinema, soltanto che lo fai in dieci minuti e senza nessun costo aggiunto. Io trasformavo spesso un ambiente in un altro ambiente, in soggettiva; potevo seguire i personaggi e farli spostare di qua e di là, come per magia; mi era possibile inserire tantissimi flashes-back e passare dalla situazione in diretta al flash-back soltanto cambiando l'ambiente, modificando il sottofondo musicale ecc. Anche per gli attori è comodissimo perché recitano il flash-back in diretta, ma rimanendo legati.<sup>26</sup>

Il titolo del radiodramma nasce quasi per caso, da un dialogo fra Paravidino e e un collega, riportato nell'introduzione all'ascolto pubblicata nella pagina de *Il terzo orecchio*:

"Porca miseria - è l'autore che parla - "devo dare un titolo per una cosa per la radio. Franco come la chiameresti?" "Messaggi" "Messaggi?" "Qualcosa del genere" "Perché?" "Sono messaggi, no? La radio funziona così, non si vede niente..." Franco va nell'altra stanza e comincia a farsi un dialogo da solo, io ovviamente non vedo niente, mi convince, scrivo il titolo.<sup>27</sup>

Il significato del titolo, seppur improvvisato, riemerge all'interno del radiodramma, nel quale, in un breve intermezzo, i personaggi si fanno autori e critici di se stessi analizzando ciò che stanno trasmettendo; cioè un messaggio slegato dalle immagini:

PIF: È una cosa che mi interessa ultimamente, toglì alle immagini la gravità che avrebbe nel contesto al quale sei abituato e guardi che messaggi passano. È un gioco, qualcosa passa.  
NICK: Però chi sa che cosa...  
CARL: Però magari è divertente!  
PIF: È abbastanza simile a quello che stiamo facendo ora.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> Concetta D'Angeli, *Intervista a Fausto Paravidino*, in: [www.trax.it](http://www.trax.it).

<sup>27</sup> Fausto Paravidino, *Nota d'autore*, in [www.radio.rai.it](http://www.radio.rai.it).

<sup>28</sup> Fausto Paravidino, *Messaggi*, prima messa in onda: 14 giugno 2002, Roma, Radio3. Il radiodramma è reperibile nell'archivio Teche della Rai. (Trascrizione del redattore)



La trama si sviluppa attorno alle vicissitudini di sette personaggi le cui storie si intersecano convergendo nel finale.

A essere raccontata è la giornata di Carl, figlio di un politico corrotto che scelse di abbandonare la famiglia e i beni da essa accumulati. Carl è deciso ad aiutare l'amico Nick, caduto in un profondo nichilismo dopo aver «perso la volontà» di agire.

Per soccorrere Nick, Carl decide di organizzare una cena coinvolgendo l'amica Maria, in quel giorno alle prese con Anna, single da meno di ventiquattro ore e in rotta con il compagno Roberto. Questi, rimasto solo con il cane e la figlia in fasce, dopo aver chiesto aiuto a ben due baby-sitter (una per il cane e una per la bambina) in libreria trova l'amico Pif, personaggio deciso a non farsi coinvolgere nelle problematiche altrui e, suo malgrado, convinto da Carl a partecipare alla cena per Nick. La cena, nella quale tutti i personaggi si incontrano, si conclude tragicamente con la morte di Carl il quale, sbattendo inavvertitamente contro lo spigolo di una porta, cade a terra privo di vita. L'incidente mortale giustifica l'ingresso in scena del settimo personaggio: la Nera Signora. La Morte, già ascoltata, senza presentazione, all'inizio del radiodramma (la sua è la prima voce a occupare la scena acustica) è presente anche a metà dell'opera quando, intravisto Carl nel mezzo del traffico romano, gli annuncia: «Carl, ci vediamo sta sera allora!».

Il radiodramma si chiude con ai funerali di Carl accompagnati dalla voce di Nick che, assunte le vesti del narratore, illustra il nuovo stato dei fatti:

NICK: [...]Carl sarebbe contento di come sono andate a finire la cose: Pif che non si voleva occupare più delle persone si è fidanzato [con Maria], Roberto e Anna sono tornati insieme, io che recupero la volontà e mi occupo di lui. Lui si occupava tanto degli altri che credo che sia contento che ci siamo tutti quanti occupati di lui per qualche giorno, tutti quanti insieme. Certo con tutto questo non è che posso proprio dargli la soddisfazione di dire che la sua morte sia servita a qualcosa: morire durante una festa dando una capoccia contro una porta non serve proprio a un cazzo di niente! E comunque, patapin patapera, è andata così...

*Risa*<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Fausto Paravidino, *Messaggi*, cit., trascrizione del redattore.

La trama, che rispecchia la quotidianità sopra le righe di sei amici, non nasconde, sotto il piano contenutistico particolari significati reconditi oltre l'ironica casualità della morte e della vita; tuttavia, lo studio della forma è estremamente curato quanto ardito, nell'incessante «gioco» fra azioni dirette e indirette.

La struttura narrativa si edifica su due piani, soggettivo e oggettivo, ed è sorretta, senza soluzione di continuità, da tutti i sette personaggi della storia. I vari interpreti scivolano dal discorso diretto, svolgendo e creando la storia con le proprie azioni, al discorso indiretto, comportandosi come narratori onniscienti. A questi si aggiunge un terzo piano della sintassi testuale: cioè la voce dell'autore, anch'essa mascherata attraverso i personaggi.

L'intervento dell'autore, che si moltiplica nei sette amici, è meno pregnante rispetto al ruolo di attore soggetto e oggetto svolto dagli stessi, le cui identità si alternano costantemente nella scena acustica. I personaggi si fanno autore solamente in tre intermezzi metanarrativi. Fra questi vi è il già citato intervento di Pif che, commentando le sue ultime passioni, accenna all'interesse per i messaggi affrancati dalle immagini, descrivendo velatamente il coinvolgimento dell'autore verso il mezzo radiofonico.

A questo intervento segue di qualche minuto il dialogo fra la Nera Signora e Carl, i quali, annunciando la scomparsa di quest'ultimo, indirettamente si interrogano sulla fine del radiodramma:

*sottofondo di onde marine*

LA NERA SIGNORA: Fatto!

CARL: e basta, finisce così?

LA NERA SIGNORA: Finisce così!

Cambio stazione radiofonica<sup>30</sup>

Lo stacco sonoro che segue la perentoria dichiarazione della Nera Signora, «Finisce così!», rende evidente che la fine dichiarata è, oltre la morte di Carl, il termine della trasmissione, o quantomeno di un capitolo del radiodramma. Reso noto ciò, un immaginario ascoltatore interno al racconto cambia ripetutamente stazione

---

<sup>30</sup> Fausto Paravidino, *Messaggi*, cit., trascrizione del redattore.

radiofonica, creando rumori d'interferenza e dando spazio a brevi spezzoni di altri programmi.

Lo stratagemma metanarrativo (il rumore delle stazioni radio) suggerisce una riflessione sulla forma del radiodramma che precedette la preparazione dello stesso. Al contempo, esso funge da sipario sonoro per tornare nuovamente, dopo una serie di "cambi stazione", alla frequenza di Radio3, dalla quale si sentono le voci degli amici ora riuniti per il funerale di Carl.

Una ulteriore e palese intromissione dell'autore nel personaggio si ha nel primo terzo del radiodramma quando Carl esclama:

CARL: [...] Voglio approfittare dell'occasione pubblica, e per essere precisi della Terza Emittente Radiofonica di Stato, per precisare una volta per tutte che io non ci ho niente a che fare; io con la mia famiglia non ci ho niente a che fare. [...] <sup>31</sup>

Pur acquisendo in questo frangente una conoscenza che pertiene alle competenze del narratore, possedendo informazioni che evadono i confini della narrazione per entrare nel campo d'informazioni proprie del compositore, il personaggio non perde la sua identità anche quando, a tutti gli effetti, è investito del ruolo di coautore del radiodramma.

Pur recitando su tre piani narrativi differenti, l'identità dei protagonisti non muta. Ciò che si trasforma è il grado di conoscenza di cui essi sono depositari. È la loro consapevolezza del racconto che, ampliandosi o riducendosi, determina i tre gradi narrativi, che giungono a un punto massimo di conoscenza nel personaggio-autore (colui che sa tutta la storia e la sua finzione radiofonica) a un minimo corrispondente al personaggio agente (colui che con realizza la storia con le sue gesta), con un grado intermedio corrispondente al narratore onnisciente.

Il passaggio fra narratore e personaggio ricorre con continuità nell'opera. Prima di agire i personaggi si presentano al pubblico rivolgendosi direttamente all'ascoltatore come potrebbe fare un attore teatrale nei confronti della platea. Pur comportandosi come narratori che già conoscono i fatti futuri, i personaggi non escono dal loro ruolo parlando sempre in prima persona.

---

<sup>31</sup> *Ibidem.*

Per esempio il personaggio Anna, prima di entrare veramente in scena compiendo le azioni che definiranno la sua storia, si pone oltre il tempo degli accadimenti per raccontare ciò che, nel racconto, sta per avvenire:

In sottofondo: I will survive

MARIA: Ero a casa... Sì, io mi sono trasferita qui un paio di anni fa, prima ho vissuto qualche mese con altre ragazze, pagavo poco, ma era veramente terribile, avevamo il frigorifero diviso a settori con le etichette coi nostri nomi, come il mobiletto del bagno. Avevamo tutta la proprietà privata etichettata, tipo: tamponi Maria! Pollo Maria! [...]<sup>32</sup>

Maria rientra nei suoi panni di personaggio non appena il suo discorso di narratore giunge al punto in cui inizia il dialogo fra lei e l'amica Anna, precedentemente introdotta da Maria stessa nella vesti di narratore:

MARIA: Beh ero a casa, io mi stavo depilando le ascelle, non so neanche perché [...] e finita la prima ascella mi è piombata in casa Anna, che si era lasciata con Roberto. Non avevano ancora pensato cosa fare del cane e della bambina. E poi non erano neanche sicuri se si erano lasciati (dissolvenza in uscita della musica di sottofondo e dissolvenza in entrata di rumori di piatti e stoviglie) comunque in ogni caso era chiarissimo che la mia ascella destra avrebbe dovuto aspettare un bel po'... **Allora ho chiesto ad Anna se voleva un caffè**  
**ANNA: Sì... Lo faccio io non ti preoccupare.**<sup>33</sup>

Il passaggio fra il discorso soggettivo e oggettivo avviene, qui come nelle altre ricorrenze testuali, repentinamente con un rapido gioco di segnali sonori in grado di allarmare l'ascoltatore preparandolo a un prossimo cambiamento di scena. In questo caso è il sottofondo musicale, appena percettibile, che muta in favore di un rumoroso brulichio di stoviglie che porta l'orecchio dell'ascoltatore dentro la cucina di Maria, occupata dalla predetta presenza dell'amica Anna.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Ibidem*, (grassetto del redattore).

Per sostenere questa sintassi testuale Paravidino mette a frutto le «trappolette sonore» che consentono rapidissimi cambi spaziali e temporali, ineguagliabili nella scrittura drammaturgica e cinematografica:

[in radio] si riesce a tenere insieme tutti i piani che si vogliono far interferire: questo al cinema (in teatro poi non ne parliamo!) si realizza con molta fatica, dal momento che c'è continuità di narrazione anche quando ci si riferisce al passato. In radio invece basta che ti limiti a cambiare il sonoro, e il flash-back si fa riconoscere con tutta evidenza - anche se, dal punto di vista tecnico, lo hai fatto in diretta. In genere mi sono divertito molto a trovare le trappolette sonore [...]<sup>34</sup>

Il flash back è la nota temporale che più caratterizza il radiodramma *Messaggi*. Esso si associa all'alternanza fra piano soggettivo e oggettivo poiché crea una corrispondenza fra il presente-discorso indiretto (nell'oggi avviene la narrazione indiretta di fatti già successi) e fra il passato-discorso diretto (nel passato si svolgono le azioni e i dialoghi fra i protagonisti).

Il cambiamento fra le scene avviene dunque con la contemporanea trasformazione dei piani temporali e linguistici, alla quale si aggiunge, in supporto alla comprensione del radiodramma, il mutamento sonoro.

Il suono e la musica svolgono, nel componimento, un ruolo piuttosto marginale per l'apporto contenutistico dell'opera poiché non hanno il compito di rafforzare o segnalare il carattere dei personaggi e non costituiscono in sé un personaggio o un'atmosfera emozionale. Ciononostante, il ruolo del suono è fondamentale nella composizione formale del radiodramma perché, come già accennato, esso è l'elemento che con maggiore immediatezza segnala il passaggio a una nuova scena.

Paravidino usa una vasta gamma di stratagemmi sonori con funzione di cesura e collegamento senza escludere il ricorso al silenzio, come già citato in precedenza, osteggiato dai tecnici dell'emittente.

L'autore usa il silenzio solamente una volta nell'intero radiodramma ponendolo come intermezzo fra due scene. Pur risultando una scelta insolita, esso svolge a pieno la

---

<sup>34</sup> Concetta D'Angeli, *Intervista a Fausto Paravidino*, in: [www.trax.it](http://www.trax.it)

funzione che gli viene assegnata (cioè presentare uno mutamento) deturpando la fluidità dell'incedere testuale e catturando, per la forza dell'aspettativa e della sorpresa, l'attenzione dell'ascoltatore.

Oltre alle dissolvenze, delle quali una testimonianza è offerta dal sopracitato monologo di Maria che sfocia nel dialogo con l'amica, Paravidino si appropria di un altro stratagemma sonoro: la sovrapposizione dello stesso rumore in due scene differenti, che vengono così collegate tramite la coincidenza di uno o più suoni.

Per esempio poco prima del termine della discussione fra Roberto e Anna si intromette nel dialogo il sottofondo sonoro di un campanello che, facendosi sempre più intenso, soffoca le voci dei due conviventi per occupare il primo piano sonoro. Da questa posizione predominante il campanello, estraneo, seppur verosimile nel contesto casalingo all'ambiente della cucina in cui litigavano Anna e Roberto, diventa il simbolo di una nuova situazione:

ANNA: [...] Ti lascio, non avevo il coraggio di dirtelo!

ROBERTO: Non lo pensi veramente!

ANNA: Cos'è? Un altro indovinello, vuoi beccarmi iin... contraddizione? Sì, lo penso veramente!

ROBERTO: No ti prego, non così.

ANNA: Come? Come, come devo fare? Non ce la faccio più delle tue ansie, della tua cazzo di paure, stai male, cosa vuoi! Io cosa ci posso fare? Vuoi che ti lasci, ti lascio! Ora! La bambina una settimana a testa.

*CAMPANELLO in s.p.*

ROBERTO: Perché devi torturarmi?

ANNA: Perché oggi tocca a me!

Una settimana a testa va bene? O vuoi il weekend, la metà destra, o dalla patatina in giù? O tu la bambina e io il cane...

*Campanello in p.p.*

ANNA: La porta!

MARIA: Lascia stare...<sup>35</sup>

La casa di Maria, luogo in cui prosegue il racconto, si materializza grazie al rafforzamento di un suono, il campanello, già percepito nella scena precedente. Con

---

<sup>35</sup> Fausto Paravidino, *Messaggi*, cit., trascrizione del redattore.

questa scelta tecnica la cesura fra i due ambienti viene attenuata permettendo altresì una rapidità di movimento pressoché immediata.

Per rendere più fluida la successione fra i numerosi flash back, Paravidino rafforza gli espedienti sonori a sua disposizione con una fittizia contiguità concettuale fra le scene, per la quale un dialogo fra amiche può sfociare, tramite la ridondanza del concetto "dare da mangiare alla piccola", nel dibattito fra due compagni:

ANNA: Stavamo ieri sera, avevamo appena finito di cenare. Io ero tornata a casa, lui, aveva cucinato lui, si e... aveva già dato da mangiare alla piccola

*Rumori di piatti*

ANNA: La bambina?

ROBERTO: Morta!

ANNA: Davvero?

ROBERTO: Incidente...<sup>36</sup>

La dissoluzione dello scenario in quello successivo è principalmente indicata da nuovi rumori d'ambiente, in particolare dal lavaggio dei piatti, tuttavia il concetto espresso nell'ultima battuta fra Anna e Maria viene riproposto nel primo periodo della conversazione fra Anna e Roberto. Così facendo Paravidino raccorda i due dialoghi con un'analogia apparente che "fluidifica" i discorsi dialogici facendoli diradare gli uni negli altri.

Il fattore spaziale non assume, nel radiodramma, il ruolo del protagonista. La dimensione spaziale non ha una valenza propria ma agisce, come la musica e i rumori, a supporto del complesso narrativo. Gli ambienti sono subordinati alla narrazione e si limitano a definire circostanze spaziali pragmatiche descritte da rumori-simbolo, come per esempio i piatti per la cucina o il gorgoglio dell'acqua per l'oltretomba.

Tuttavia, data la scarsa qualità della registrazione fruibile nell'archivio Teche Rai, è difficile definire con precisione l'accuratezza dedicata dall'autore alla rappresentazione spaziale nel radiodramma. A queste riflessioni va aggiunta un'osservazione: nelle interviste rilasciate in merito, Paravidino non si sofferma mai sulla definizione delle coordinate spaziali, facendo dedurre un'ipotetica distanza nei confronti di questo aspetto.

---

<sup>36</sup> Fausto Paravidino, *Messaggi*, cit., trascrizione del redattore.

*Messaggi* è un radiodramma nel quale l'autore di sbizzarrisce cercano i limiti e le peculiarità del mezzo con cui si confronta. In questo gioco Paravidino coinvolge l'ascoltatore rendendolo parte attiva di un testo che in più occasioni si rivolge direttamente a coloro che stanno al di là del microfono. Le intromissioni sonore metaradiofoniche (come il cambio stazione o il riavvolgimento del nastro di cui l'autore si è avvalso per segnalare un flash back) rientrano nelle regole del "gioco" e rendono udibile anche per l'ascoltatore, la finzione del racconto.

In quest'ottica potrebbe essere interpretata la sonora risata che conclude la trasmissione. Oltre allo sbeffeggiamento per una morte assurda (sbattendo contro lo stipite i una porta), il compiacimento potrebbe rientrare in una metaforica conclusione del gioco, un "arrivederci" che mette nuovamente in guardia l'ascoltatore sulla sua natura di scommettitore, di anonimo partecipante al divertimento generale in un coinvolgente tentativo di "moderata sperimentazione: «ho molta voglia di giocare questo gioco. Vorrei sperimentare senza farmi beccare, cioè farmi il mio esperimentino senza che chi ascolta debba dire "Ma cos'è questa roba qui sperimentale?". Detto questo [...] buon ascolto.»<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Fausto Paravisino, *Nota d'autore*, in [www.radio.rai.it](http://www.radio.rai.it).



## 4.

### La radio in teatro: forme ibride di teatro radiofonico

*Ho sempre pensato che si sopravvive meglio se le direzioni non sono una sola ma diverse.*  
(Intervista a Luca Ronconi, «myword.it teatro»)

#### 4.1 La radio si fa spettacolo

Nel 1932 Bertolt Brecht dava alle stampe il già citato articolo *La radio come mezzo di comunicazione*, sorprendentemente attuale in alcuni suoi estratti nei quali Brecht offre un'anticipazione dell'argomento trattato in quest'ultimo capitolo: la commistione fra i generi radiofonici e teatrali. Il dialogo fra i due generi fu sempre vivace e vitale sebbene non da subito egualitario. Agli albori del radiodramma, infatti, il genere emergente risentì di una parziale sudditanza al teatro<sup>1</sup> che andò scemando con la definizione e le rivendicazioni di autonomia dello stesso. Se per i primi radiodrammi può considerarsi ragionevole sottolineare la consolidata ingerenza del teatro con gli stessi, rivolgendo lo sguardo al radiodramma contemporaneo risulta maggiormente idoneo riferire di una «collaborazione» fra i due ambiti, indicando con questo termine la raggiunta parità di diritto nella piena consapevolezza delle reciproche specificità. Con sorprendente lungimiranza è proprio in questi termini che Brecht ipotizza la futura cooperazione fra i due mezzi comunicativi:

[...] la radio potrebbe svolgere una forma completamente nuova di propaganda a favore del teatro e cioè fornire informazioni reali, informazioni che sono indispensabili. Un commento del genere, strettamente connesso col teatro e che costituirebbe un completamento del dramma, pari ad esso per valore e qualità, potrebbe dare origine a forme del tutto nuove, ecc. Si potrebbe poi organizzare anche una forma di collaborazione diretta tra spettacoli teatrali e radiofonici. [...]<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr.: cap. I.

<sup>2</sup> B. Brecht, *La radio come mezzo di comunicazione*, cit., p. 48.

La questione posta in essere da Brecht non è del tutto estranea dalla preminenza del teatro sulla radiofonia, ancora considerata un mero complemento al palcoscenico; va, inoltre, aggiunto che la visione del pensatore tedesco si innesta in una più ampia filosofia artistica inerente il principio pedagogico e compartecipativo del dramma. Tuttavia, nonostante siano in parte estrapolate dal contesto generale, le aspettative di Brecht sono una guida ideale per sintetizzare l'evoluzione dell'arte radiodrammatica e appaiono particolarmente attuali se rapportate al fenomeno della "messinscena della sala di registrazione" dove la «collaborazione» fra teatro e registrazione radiofonica dà vita a ibridi testuali di feconda ambiguità.

La messinscena radiofonica di cui tratteremo si articola in due direttrici con differenti finalità: l'una con scopo simultaneamente radiofonico e teatrale, l'altra con l'intenzione di una spettacolarizzazione limitata alla sola platea teatrale. Nel primo caso, di cui porteremo l'esempio di Radio3, la registrazione dei radiodrammi diventa un'occasione per la contemporanea rappresentazione teatrale degli stessi, nel secondo, invece, è la spettacolarizzazione della registrazione che diventa, nel palcoscenico, una rappresentazione fine a sé stessa senza che ciò comporti alcuna trasmissione in radiofrequenza.

Il percorso di Radio3 fu da sempre incentrato, fin dall'originale Terzo Programma <sup>3</sup>, sulla divulgazione culturale e, per tradizione, ebbe un grande coinvolgimento in tutte le "arti della parola", dalla poesia alla prosa, passando per la drammaturgia e il canto. Soffermandoci ad analizzare l'evoluzione dell'ultimo ventennio di Radio3 risulta interessante notare come il canale culturale Rai abbia rinnovato il suo impegno verso i generi teatrali non limitandosi alla sola registrazione delle opere (sia in diretta sia attraverso i rifacimenti negli studi radiofonici) ma architettando programmi di approfondimento che dalla scena muovono al retroscena, per svelare la dinamicità della composizione, il suo maturare e il suo approssimarsi progressivo alla forma ricercata. Questa radiofonica "filologia degli scartafacci", iniziata nel 2011 con il programma *Teatri in Prova*, si configura fra i tentativi di Radio3

---

<sup>3</sup> Cfr.: Gianni Isola, Gianni Isola, *Cari amici vicini e lontani. Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano 1944-1954*, cit..

di affiancare la riproduzione delle pièces, tutt'ora presente nei palinsesti, a una formula nuova di fruizione delle messinscene<sup>4</sup>.

Questa formula originale si deve, secondo le parole di Laura Palmieri e Antonio Audino, al "rivoluzionario" approccio nei confronti del teatro avviato con l'innovativa politica di Marino Sinibaldi, dal 2009 direttore di Radio3:

Con Marino Sinibaldi ci siamo posti un problema in più, capire se in radio oggi sia ancora possibile trasmettere un testo drammaturgico recitato integralmente, ovvero se l'attenzione dello spettatore può percepire un tempo lungo in cui avviene un'azione teatrale via radio.<sup>5</sup>

La proposta culturale di Sinibaldi si fece portavoce di un cambiamento nato in seno alla società-pubblico, un mutamento attinente al gusto e in parte vincolato alla frenesia<sup>6</sup> nella quale si immagina immerso l'ascoltatore medio<sup>7</sup>.

Questa collaborazione fra radio e teatro condusse a forme nuove di intrattenimento che, seppur più vicine ai generi informativi che a quelli creativi, diede vita a innovative cooperazioni fra i due sistemi comunicativi e nelle quali la radio, non più semplice strumento di trasmissione, si fa mezzo di trasformazione e approfondimento.

Relativamente al radiodramma le novità di cui tratteremo riguardano in particolar modo la fruizione e il rapporto che l'Ente radiofonico di stato ha instaurato con il pubblico il quale, dal 2008, ha libero ingresso agli studi radiofonici della sede romana

---

<sup>4</sup> «Il lunedì c'è una rubrica intitolata *Il teatro in prova* dove facciamo dei veri e propri reportage radiofonici su una compagnia che sta provando uno spettacolo. Andiamo a prendere i suoni, le voci, i commenti e i racconti di chi sta mettendo in scena uno spettacolo che debutterà di lì a poco. Questo per proporre agli ascoltatori un altro tassello invisibile del teatro che è quello del ripensamento, della costruzione, la fase di sviluppo dell'operazione artistica [...]» Simone Nebbia, *Radio 3: teatro in diretta e i radiodrammi. Intervista a Laura Palmieri e Antonio Audino*, in «Teatroecritica», pubblicato nel sito: [www.teatroecritica.net](http://www.teatroecritica.net).

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Interessante, è, fra i siti dedicati al radiodramma, l'esperimento di *Radiodrammi.it*, che offre i *Radiodrammi in 3 minuti e mezzo*, brevi racconti sonori che assecondano la curiosità e la dinamicità degli ascoltatori racchiudendo in un tempo limitato il fascino del radiodramma. Cfr: [www.radiodrammi.it](http://www.radiodrammi.it).

<sup>7</sup> A riguardo dei dati di ascolto è da osservare che non esiste una statistica attendibile che possa descrivere le modalità d'ascolto.

di Via Asiago<sup>8</sup> e, così facendo, ha accesso visivo alla testualità autenticamente sonora del radiodramma:

A:A: [...] Ci stiamo interrogando intorno al radiodramma, per capire come produrre noi qualcosa che appartiene alla nostra specificità, avvicinandosi alla scrittura teatrale. La risposta non è semplice e nell'occasione dei 60 anni di Radio3 abbiamo affidato a quattro scrittori: Carlo d'Amicis...

L. P.: Chiara Valerio, Giosuè Calacciura e Nicola Lagioia: abbiamo attinto appositamente ad autori che conoscevano il mezzo radiofonico e infatti sono collaboratori a vario titolo di Radio3; gli abbiamo chiesto di scrivere quattro radiodrammi che avessero come tema proprio la radio.

A. A.: Messi in scena in Sala A davanti al pubblico da due registri...

L. P.: Francesco Saponaro e Lisa Ferlazzo Natoli. È stato un esperimento...

A. A.: Esatto un esperimento di una costruzione verbale e drammaturgica creata esclusivamente per l'ascolto. E su questo vorremmo andare avanti [...]»<sup>9</sup>

L'esperimento di cui discutono i due curatori riguarda la creazione di uno spettacolo che si prefigge di essere parimenti idoneo all'ascolto e alla visione, di esibirsi contemporaneamente come radiodramma e come dramma scenico, architettato entro gli studi di produzione di Radio3 che si fa committente e coautore (per le decisive scelte in merito alle tematiche e alle direttive di realizzazione) di una spettacolarizzazione sperimentale<sup>10</sup>.

Ciò su cui preme ora interrogarsi è la natura di questi spettacoli; possono essi determinare un genere isolato rispetto alle specialità del dramma scenico e

---

<sup>8</sup> «Il grande problema che ci siamo posti è stato quello di cercare delle strade per far entrare il teatro nella radio e da queste considerazioni, che sono sempre dei dubbi e mai delle certezze, sono nate le altre idee che abbiamo messo in campo come ad esempio quella di porte nei nostri studi di via Asiago, in particolare nella sala A, degli spettacoli messi in scena davanti a un pubblico e in diretta [...]». Simone Nebbia, *Radio 3: teatro in diretta e i radiodrammi. Intervista a Laura Palmieri e Antonio Audino*, cit..

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> «Sicuramente il problema della creatività, qualunque cosa significhi questa parola è un problema per tutti i mezzi di comunicazione, molto importante per la radio, decisivo per Radio3 che se non crea, oltre a trasmettere la creazione altrui, [...] perde un po' della sua ragione di essere» Lorenzo Pavolini dalla trasmissione *Radiodrammi in diretta, per i 60 anni di Radio3*, Roma, Radio3, 26 ottobre 2010. Trascrizione del redattore.

radiofonico? I canali utilizzati restano isolati o si mescolano attenuando l'isolamento dell'ascolto radiofonico e moltiplicando il pubblico della sala con il diramarsi indeterminato delle onde radio?

L'«esperimento» della recitazione scenica dei radiodrammi prevedeva due puntate, martedì 26 ottobre e martedì 9 novembre 2010, nella quali, dall'interno della Sala A di Via Asiago, vennero trasmessi quattro radiodrammi (due per ogni puntata) appositamente selezionati per il 60° anniversario dell'emittente e aventi come tema unico "la radio". A confrontarsi sul palcoscenico di Radio3 furono: Fabrizio Ferracane<sup>11</sup> e Fortunato Leccese per il testo di Giosuè Calaciura *Un'altra Storia. Scene grottesche da un attentato*, seguito dal radiodramma di Chiara Valerio *È vostra la vita che ho perso* interpretato da Manuela Mandracchia e Sandra Toffolatti; nella seconda puntata si esibirono Ninetto Davoli e Peppe Servillo in *Custodi alla memoria* di Carlo D'Amicis e Peppino Mazzotta, Valentina Carnelutti, Claudio Botosso e Salvatore D'Onofrio per *Spazio Lumière* di Nicola Lagioia.

Senza la pretesa di offrire delle risposte definitive alle problematiche stilistiche di questo spettacolo visivo-uditivo ma con l'ambizione, semmai, di ampliare l'orizzonte di tali complessità, analizzeremo per brevità il solo testo di Giosuè Calaciura *Un'altra Storia. Scene grottesche da un attentato*, primo dei quattro "radiodrammi in diretta".

Il testo, della durata complessiva di circa venti minuti, mostra il dipanarsi di un dialogo ansioso e indispettito fra due malavitosi: uno, interpretato da Fortunato Leccese, giovane figlio di un Boss anonimo e l'altro, con la voce (e il volto) di Fabrizio Ferracane, un anziano ed esperto mafioso al quale fu affidato il compito di far brillare l'auto di un giudice (anch'esso mai nominato con il nome di battesimo) azionando il radiocomando appositamente studiato per l'attentato.

La trama, che per la dinamica generale e la fedeltà dei particolari<sup>12</sup>, richiama alla strage di Capaci, si distanzia, nel finale, dal suo alterego reale preferendo a esso il lieto fine.

---

<sup>11</sup> Nel cartellone di Radio3 il nome di Alfonso Santagata sostituisce il nominativo di Fabrizio Ferracane. Santagata, originariamente interpellato per la parte, non poté presenziare alla diretta per un improvviso lutto familiare. Il suo ruolo venne dunque offerto a Fabrizio Ferracane.

<sup>12</sup> Per esempio nel radiodramma, come nell'attentato a Falcone, vennero coinvolte tre auto, una guidata dal giudice più le due vetture degli agenti di scorta; a corrispondere è inoltre lo scenario assoluto della Sicilia e l'attesa di un corteo che giunge dall'aeroporto palermitano.

Le note di Mozart subentrano al boato della bomba e la radiolina tascabile, passatempo del figlio del Boss, sostituendosi al fatale radiocomando ha il potere di cambiare il destino di un Paese, nel cui orizzonte sonoro esplose il concerto per piano di Mozart: «qui il botto è Mozart».

Estromettendo le specificità e i significati intrinseci del testo, un radioascoltatore alle prese con *Un'altra storia. Scene grottesche da un attentato* non noterà evidenti fratture fra il "radiodramma in diretta" e il radiodramma tradizionale.

Chi seguì alla radio l'evento del 26 ottobre avrà probabilmente assunto lo stesso approccio e pari attenzione richiesti per un qualsiasi altro dramma radiofonico; eppure, anche per l'uditore, alcune anomalie emergono dall'ascolto della diretta. Si tratta di diversità che non riguardano direttamente il componimento ma che ne alterano il "contorno".

Il radiodramma è solitamente racchiuso in due estremi dal carattere neutro: i titoli introduttivi e i titoli di coda, normalmente anticipati e seguiti da una sigla musicale (era questo per esempio il *modus operandi* de *Il terzo orecchio* come pure delle attuali trasmissioni drammatiche della Bbc). Nei radiodrammi in diretta questo schema deve rimodellarsi sulle esigenze del pubblico in sala che è accompagnato nello spettacolo dai conduttori ai quali spetta il compito di introdurre il radiodramma e presentarne gli interpreti per poi abbandonare il palco lasciando che esso si impadronisca totalmente dello spazio visivo e sonoro a sua disposizione.

Nello specifico della messa in onda del 26 ottobre 2010 i presentatori, descrivendo la sistemazione del palco, allestito con pochi simbolici oggetti scenografici, sottolineano la cecità del semplice radioascoltatore il quale prenderà immediata coscienza di poter vedere tali oggetti solamente attraverso la loro descrizione e di presenziare solamente con le sue orecchie a uno spettacolo progettato, sebbene in minima parte, anche per lo sguardo.

Agli spettatori in sala, infatti, veniva consentito il libero accesso alla scenografie e alla gestualità degli attori i quali, posti davanti a microfoni e leggio, portavano sul palco la vivacità della mimica teatrale, la gestualità istantanea e un po' affettata della

recitazione<sup>13</sup> offrendo, attraverso il corpo, un'interpretazione fisica dell'invisibile vibrare delle loro voci.

Ancor più impercettibile per gli spettatori (siano essi radioascoltatori o astanti teatrali), ma fondamentale per la fase di composizione, è la peculiarità tecnica associata alla diretta.

Un radiodramma costruito e trasmesso dal vivo, di fronte a un pubblico, non ammette ripensamenti o esitazioni; l'attore non può, come nella sala di registrazione, ripetere più volte una frase ostica fino a raggiungere il risultato ottimale, la sua performance dovrà essere impeccabile o abbandonarsi fatalmente agli errori, senza possibilità di correzione.

Il regista e l'autore nella progettazione di un radiodramma in diretta non potranno affidarsi al montaggio post produzione, e dovranno preparare in precedenza tutti gli interventi sonori e rumoristici<sup>14</sup> che verranno, anch'essi, sovrapposti alle voci degli attori durante la realizzazione del radiodramma che, tornando alle sue origini, sarà il risultato di un atto unico e irripetibile, generato dall'istantanea armonia fra tutti gli attori scenici.

Soffermandoci nuovamente sulle percezioni del pubblico di un radiodramma trasmesso su doppio canale (radio e teatro), verrà spontaneo chiedersi come quantificare gli spettatori di tale evento e soprattutto quale sarà il rapporto fra il pubblico in sala e il radioascoltatore; si sentirà quest'ultimo parte della platea o rimarrà comunque una «monade» isolata?

La questione ricade inevitabilmente sulla soggettività del radioascoltatore che, per attitudini personali, può estraniarsi totalmente come immedesimarsi interamente con la platea. Tuttavia, se risulta forviante quanto vano ricondurre a una sola traccia l'infinita gamma di sensazioni suscitate da tale performance, va riscontrata, nella sua neutralità percettiva, la potenzialità offerta dal radiodramma-teatro: cioè la presenza

---

<sup>13</sup> La gestualità di questo evento fu solitamente minimale, affidata per lo più al movimento delle braccia e alle espressioni facciali, con sguardi d'intesa e smorfie contenute; lo spazio scenico fu ridotto all'indispensabile preferendo la recitazione su sgabelli e la modestia degli spostamenti.

<sup>14</sup> Il radiodramma *Un'altra storia. Scene grottesche da un attentato* fu musicato da Luca Ruggeri che, per la sonorizzazione, utilizzò sia gli strumenti elettronici (musiche e rumori conservati nella memoria del suo computer) sia quelli analogici (come per esempio il suono dell'armonica che accompagna la lettura di una poesia scritta dal giovane mafioso, suonata in diretta da Ruggeri) e divenne, con la sua presenza, elemento scenico e comparsa sonora dello spettacolo.

reale del pubblico il quale, con il suo sussurrare leggero e il fragore dell'applauso, irrompe nella scena acustica imponendo la sua presenza.

Il pubblico appare nel corredo del radiodramma, non intralciando l'esecuzione del testo, svelandosi solamente, con l'applauso, nell'incipit e nel finale del radiodramma. La presenza degli spettatori, nonostante si configuri come una percezione a margine dell'esecuzione, si rivela una forza potenziale che può, o meno, essere assecondata dall'ascoltatore casalingo. Egli, infatti, ha la possibilità di uscire dall'isolamento dell'ascolto radiofonico accettando la "sfida del coinvolgimento" ripensandosi parte di un gruppo, il pubblico, che come massa e non come singolo individuo, interagisce con l'attore e con gli altri spettatori.

Dall'osservatorio dell'attore, la questione del pubblico è decisamente meno metafisica e sociale. L'interprete di un "radiodramma teatrale" è in diretto contatto con lo spettatore, ne incrocia lo sguardo e con lui può comunicare, sommando alla direzionalità e all'espressività della voce, la gestualità del corpo.

La multi accessibilità dell'esperimento condotto da Radio3 in occasione del sessantesimo anniversario del canale, offre, come abbiamo potuto osservare, una vasta gamma di "potenzialità correlate", che pur non agendo direttamente sul testo del radiodramma ne influenzano, virtualmente, la fruizione e la percezione da parte degli spettatori e degli interpreti.

La mancanza d'intenzionalità, accompagnata dalla povertà di rinnovamento dell'arte scenica e radiodrammatica, rendono eccessivo argomentare questo spettacolo nei termini di creazione di un nuovo genere, limitando la considerazione a una integrazione visiva di un testo nato per la fruizione orale.

La definizione di "esperimento", usato dai curatori dell'iniziativa, è, a oggi, il concetto che meglio si associa agli spettacoli del 26 ottobre e del 9 novembre 2010. L'esperienza condotta da Radio3 fu lo sdoppiamento del canale di trasmissione; utilizzando le onde radio e la presenza scenica il radiodramma in diretta assecondò i principi d'oralità e invisibilità del radiodramma accostando, per il pubblico, un delicato minimalismo visivo. Il radiodramma-spettacolo sdoppia il suo auditorio facendosi testo camaleontico e ambivalente in grado di inglobare i "due pubblici" instaurando un dialogo fra teatro tradizionale e radiofonico all'insegna di una rinnovata «collaborazione» fra i generi, dove il radiodramma è l'assoluto protagonista



e, a differenza di quanto avvenne agli albori della radiofonia, fa del teatro uno "strumento accessorio" per mostrarsi a un pubblico "vedente" e farsi voce per un pubblico immateriale.

#### **4.2 La radio conquista le scene: esperimenti di radiofonia teatrale**

Nell'esperimento condotto da Radio3, il radiodramma mantenne, moltiplicandolo, il suo naturale canale di trasmissione; ma come possiamo interpretare un radiodramma che consapevolmente non nasce per la trasmissione bensì per la fruizione teatrale?

Questa tipologia rappresentativa fu scelta da due compagnie: "Fonderia Mercury" e "RadioSpazio Teatro", le quali, programmaticamente, inscenano lo spazio sonoro del radiodramma nel tessuto teatrale escludendo la necessità della trasmissione radiofonica.

La compagnia "RadioSpazio Teatro", originariamente concepita con il nome "RadioSpazio Creativo" nasce in seno a un laboratorio radiofonico condotto dall'Università di Torino con la direzione di Alberto Gozzi, attuale regista e autore del gruppo.

RadioSpazio Creativo uscì ben presto dai confini accademici annoverando fra i primi successi, come compagnia indipendente, il ciclo *Oltre il microfono* della stagione 2011-2012 tenutosi alla biblioteca Arturo Graf e al teatro Astra di Torino e replicatosi, con un rinnovato cartellone, per la stagione successiva.

Lo spettacolo di cui tratteremo in questa sezione è *Il Fantanatale*, parte della rassegna *Il Nastro di Natale*, tenutasi al Teatro Piccolo Regio di Torino nell'ambito di "Torino, Natale coi fiocchi", produzione TPE e Comune di Torino.

Lo spettacolo, della durata complessiva di due ore circa (senza interruzioni), comprendeva il riadattamento di sette testi letterari. Il primo brano "ritrasformato" fu *Gesù in Tv* di Sebastiano Vassalli nel quale il messaggio evangelico assume connotazioni ironicamente moderne. I seguaci, divenuti spettatori, accolgono la parola di Dio promulgata «a reti unificate» e con le dovute censure apposte dagli

autori televisivi (alle parole di Gesù sono più volte sovrapposti dei sonori bip censori). Il secondo «capitolo» della pièce fu tratto da *Il nuovo Babbo Natale* di Brian W. Aldiss, seguito dal rifacimento di *Natale su Ganimede* di Isaac Asimov e da *Un desiderio fantastico* tratto da Nancy Etchemendy. Il quinto «capitolo» proviene dal patrimonio letterario dello scrittore britannico Arthur Clarke dal quale fu scelto e riadattato il racconto *I nove miliardi di nomi di Dio*; il «capitolo» sesto propone la rilettura di *Ragazza che precipita* di Dino Buzzati, mentre *Il dono*, tratto da Bradbury, chiude la “raccolta” ponendosi come «capitolo» conclusivo della raccolta.

Come lascia intravedere il nome della compagnia, RadioSpazio Creativo unisce due canali rappresentativi naturalmente separati: lo spazio, inteso come spazio visivo, e la radiofonia. Da quest’unione “creativa” nasce, fra gli altri, lo spettacolo *Fantanatale*, le cui particolarità espressive si innestano nella prolifica intesa fra radio e teatro.

Il connubio fra le due realtà si sviluppa su una rosa di riletture appartenenti alla sfera narrativa; tutti i riadattamenti scaturiscono dal rinnovamento teatrale-vocalico di racconti prosastici e la scelta della prosa si ripercuote nella rappresentazione attraverso piccole indicazioni all’ascoltatore: la prima fra tutte la scelta di nominare i vari atti dello spettacolo con il termine «capitolo». Questa vocabolario non è espresso solamente nel copione studiato da tecnici e attori; esso viene divulgato al pubblico da uno speaker, che introduce ogni nuova storia con le parole: «Capitolo primo [e successivi]» alle quali seguono le parole di un secondo speaker che, con una frase di circa due righe, indica al lettore-ascoltatore la prospettiva interpretativa con cui approcciarsi alla composizione. Il titolo del capitolo viene pronunciato, con variazioni, a seguito della numerazione del capitolo o successivamente la presentazione dello stesso<sup>15</sup>:

SPEAKER 1    Capitolo secondo  
SPEAKER 2    in cui ciascuno potrà valutare le differenze fra i  
                  temi nostri e quelli dei nostri pro-pro-pronipoti,  
                  e soprattutto come sarà, nell’anno 2388,

---

<sup>15</sup> Con maggiore precisione il titolo dei capitoli segue normalmente la numerazione dello stesso, fatta eccezione per il capitolo secondo nel quale, per motivi narrativi, il titolo viene posposto alla presentazione dello SPEAKER 2. In questo caso, infatti, il nome *Il nuovo Babbo Natale* funge da completamento all’introduzione dello SPEAKER 2.

La struttura testuale ricalca quella del racconto caratterizzando, oltre ai protagonisti dialoganti, una voce narrante, presente in tutti i «capitoli» dell'opera. Altro fattore che suggerisce una prosasticità latente nel complesso comunicativo è la scelta di far recitare gli attori con il copione fra le mani; non come mero strumento scenografico ma come reale supporto a una recitazione basata sulla lettura e non sulla memoria.

Nel tentativo di ricreare uno spazio radiofonico nel palcoscenico, il copione diviene uno strumento essenziale per la finzione scenica. Con esso gli attori si fingono interpreti radiofonici, soli, senza un pubblico, in contatto fra loro, con lo spartito e in stretta relazione con il microfono.

La scenografia, allo stesso modo, è ridotta all'essenziale: abiti neri, trucco impercettibile, pettinature sobrie, azzeramento degli elementi scenografici (fatta eccezione per lo studio delle luci e alcuni oggetti dediti alla creazione degli effetti sonori), movimenti ridotti all'indispensabile e un'elegante cortina di microfoni distribuiti su tutto il palco.

Sul modulare delle voci in scena sono regolate le luci sul palcoscenico cosicché, all'apparizione di un suono corrisponde la fuoriuscita dell'attore dalla penombra, applicando su di lui la stessa "legge dell'oblio" che soggioga l'interprete radiofonico, relegando la sua esistenza alla permanenza o meno della sua voce nello spazio acustico e, in questo caso, anche nello spazio visivo.

Le luci, tuttavia, assolvono a un ulteriore compito rispetto alla riproduzione di meccanismi radiofonici in uno spazio teatrale; esse, seppur con scelte minimali, accompagnano le atmosfere e gli stati d'animo degli attori attraverso un messaggio cromatico mutando dal rosso, al giallo, al verde secondo la frenesia dell'azione e le emozioni da essa suscitate.

I suoni, escludendo da questo fattore le voci degli interpreti, sono orchestrati fra rumori bruitistici e musiche di accompagnamento o di interruzione fra una scena e la successiva. Grazie all'orchestrazione di questo particolare elemento (il suono) lo spettacolo di Gozzi è paragonabile alla scrittura radiodrammatica; esso fa del rumore

---

<sup>16</sup> Le citazioni di questo spettacolo provengono da un copione inedito gentilmente fornitomi dall'autore.

un elemento fondamentale per la creazione testuale. Le musiche offrono una vasta varietà di stili che mutano idealmente dal genere new age contemporaneo (per esempio: *This Majestic Land* di Micheal Hoppe in conclusione al capitolo secondo) ai classici della musica Settecentesca (come per esempio *l'Oratorio di Natale* di Johann Sebastian Bach inserito nell'ultimo capitolo).

I rumori di scena sono nella maggior parte registrati in precedenza e trasmessi in sala per mezzo dell'impianto di diffusione acustica in dotazione al teatro.

Alcuni suoni sono, invece, creati dagli attori che, in alcuni frangenti della recitazione, assolvono al ruolo del rumorista.

Ad esempio nel «capitolo secondo», l'ex poetessa Kate, ora alcolista, recita con in mano una bottiglia mossa davanti al microfono facendone risuonare l'alcol rimasto nel fondo del recipiente.

Un esempio ancor più evidente di attore-rumorista è presente nel capitolo quarto, nel quale una serratura viene usata per riprodurre (dal vivo) il rumore della chiave nella toppa. Perché ciò avvenga, un attore avvicina al microfono la serratura facendovi rumorosamente girare una chiave al suo interno. Questo gesto plateale e rumoroso anticipa la comparsa, attesa con trepidazione, di Babbo Natale, introdottosi nella casa di una famiglia borghese per regalare uno "scatolone di neve fresca" alla piccola Abbie:

MARJORIE      Vedi, Abbie...a volte Babbo Natale non può darci tutto quello che gli abbiamo chiesto. Deve fare quello che è meglio per un sacco di gente. Se nevicasse morirebbero molte palme e molte piante da frutta. [...] Credimi, ci sarebbe stata molta gente triste da queste parti. E Babbo Natale non può andare in giro a rattristare la gente.

ABBIE            Ma ha reso triste me

*SERRATURA (DAL VIVO)*

MARJORIE      Ascolta  
Cosa succede?<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Alberto Gozzi, *Il Fantanatale*.

La musica, altro elemento costitutivo del fattore suono, si articola sia come sottofondo sonoro sia come indicatore scenico.

Il sottofondo musicale nella *Ragazza che precipita* è costituito dall'alternarsi di quattro musiche di accompagnamento che, unite all'interpretazione degli attori, creano l'immagine dell'inarrestabile precipitare di una ragazza da un alto grattacielo.

I quattro sottofondi rappresentano il mutare dello stato d'animo della ragazza i quali, a loro volta, corrispondono all'avanzare del tempo dall'attimo della caduta (avvenuta poco prima del tramonto) a quello del rovinoso atterraggio (avvenuto a notte inoltrata).

La storia inizia con le voci di due narratori, accompagnate dalla musica stridente di Sofia Gubaidulina; in questa fase è presentata l'ambientazione in cui si svolgono i fatti: la cima di un alto «grattacielo d'argento che si erge supremo e felice in [una] sera bellissima» e l'azione avventata e della diciannovenne: «Marta si sporge perdutamente oltre la balaustra e si lascia andare. Le pare di librarsi nell'aria ma precipita».

La narrazione procede con l'intervento di nuovi personaggi che si alternano alla voce narrante con brevi battute; frasi rubate al tempo dell'inarrestabile precipitare della ragazza: «MILIONARIO: Signorina, un piccolo drink?... Gentile farfalla, perché non si ferma un minuto fra noi?»

Ai nuovi personaggi corrisponde il *Valzer del commiato* di Nino Rota reinterpretato, poi, con tono jazz, dalla tromba di Fabrizio Boso che accompagna nella scena successiva il calare della sera e i primi ripensamenti della ragazza: «Adesso Marta, così sicura quando aveva spiccato il volo, sente un tremito che le cresce dentro. Forse è solo il freddo, o forse è la paura. La paura di aver fatto uno sbaglio senza rimedio».

L'ultima e successiva variazione del tema musicale è affidata alle note di Enrico Rava e alla sua personale interpretazione del *Valzer del commiato*. Esso sorregge la definitiva scomparsa della gioia e della spensieratezza della ragazza, emozioni vive e dirompenti fino al sopraggiungere della sera quando, con il calare del sole, la giovane conosce il sentimento del dubbio e del rimpianto. Nell'ultima fase del racconto le luci sfumano lasciando che le parole dei due narratori descrivano il disinteresse che ora accoglie la fanciulla. Non ci sono più mani tese a salvarla, galantuomini desiderosi di conoscerla; attorno a lei la festa e il vociò della gente svaniscono lasciandola sola al suo precipitare. Alle voci dei narratori, per un istante, lo spazio sonoro è conquistato dalla

musica, in primo piano, unico elemento che precede lo sconsolato dialogo finale fra una moglie e un marito che lamentano l'assoluta quiete con cui l'oramai vecchio corpo si infrange al suolo:

MOGLIE                    C'è un vantaggio che quaggiù almeno si  
                                 può sentire il tonfo, quando toccano terra.  
MARITO                    Stavolta, neanche quello.  
NARRATORE 1.        L'uomo rimane qualche attimo in ascolto,  
                                 poi scuote il capo e riprende a bere il  
                                 caffè.

*VA A BUIO IN DISSOLVENZA*<sup>18</sup>

In questo «capitolo» a un'azione che rimane identica per tutta la durata della rappresentazione corrisponde una "colonna sonora" che permane, con variazioni, per l'intero corso del racconto. Il messaggio del testo giunge al pubblico attraverso due canali paralleli: la parola-voce (pregna sia di significato lessicale sia di un personale messaggio paralinguistico) e la musica. Seppur simultaneamente rappresentati, essi si adagiano l'una all'altra rafforzando il messaggio emozionale insito nell'inarrestabile caduta della giovane ragazza, il cui precipitare si materializza alle orecchie dell'ascoltatore il quale, seppur privo di visione, può comprendere la rovinosa caduta di Marta dalla giovinezza alla vecchiaia.

Un procedimento molto simile allo spazio radio-teatrale condotto da Alberto Gozzi, fu, e viene tuttora, messo in essere dalla "Fonderia Mercury" fondata nel 2011 da Sergio Ferrentino. Il nome Mercury è un omaggio alla tradizione radiodrammatica che, in America, raggiunse grande notorietà grazie allo spettacolo *La guerra dei mondi* di Orson Welles (leader della Compagnia Mercury) e alle conseguenze disastrose che ebbe questa interpretazione sull'influenzabile psicologia degli americani della prima metà del Novecento. Il titolo "fonderia", invece, si riferisce al luogo di nascita e sviluppo del gruppo di lavoro: l'antica Fonderia Napoleonica di via Thaon di Revel a Milano, dedita alla fabbricazione di campane. Nel sito di "Fonderia Mercury" si legge: «Se dal 1806 le campane della Fonderia di via Thaon di Revel 21 hanno raggiunto ogni paese, oggi il suono dei linguaggi della

---

<sup>18</sup> Alberto Gozzi, *Il Fantanatale*

Fonderia Mercury si propone di raggiungere un nuovo mondo.» Il «nuovo mondo» da conquistare si traduce inoltre in un nuovo “modo” poiché la fonderia sviluppa una particolare predilezione alla sperimentazione sul messaggio radiofonico proponendo spettacoli di contaminazione letteraria (con la partecipazione di romanzieri coinvolti nella scrittura di radiodrammi), teatrale (gli stessi racconti vengono interpretati sul palcoscenico) e radiofonica (le interpretazioni sono disponibili in cd-rom e in formato audio nel sito della compagnia).

Recentemente<sup>19</sup> l’audiodramma *Il giardino di Gaia*, scritto da Massimo Carlotto e riadattato da Sergio Ferrentino, ha trovato ospitalità all’interno del programma del festival internazionale di letteratura a Venezia “Incroci di Civiltà”. In questo spettacolo, come per gli altri del ciclo “AutoreVole”, Ferrentino inscena il radiodramma ricreando per il teatro l’ambiente di registrazione radiofonica.

Confrontandolo con il lavoro di Gozzi, lo spettacolo ostenta maggiore audacia e attinenza all’arte radiofonica.

All’ingresso della sala, agli spettatori viene fornita una cuffia stereofonica collegata al mixer audio del fonico, seduto sul palco di fianco al regista. Così facendo Ferrentino tenta di ricreare lo spazio di solitudine dell’ascoltatore radiofonico; isolando acusticamente gli spettatori gli uni dagli altri attutisce la reciproca interazione lasciando che il giudizio scaturisca dal singolo anziché dalla reazione della collettività.

Confrontando gli aspetti rumoristici de *Il giardino di Gaia* con quelli de *Il Fantanatale*, si noterà, inoltre, una maggiore strutturazione, da parte di Ferrentino, dell’“azione-rumore”, cioè del lavoro, sulle scene, dei rumoristi.

Nell’opera diretta da quest’ultimo la scenografia, simile a quella predisposta da Gozzi (ambiente cupo con tutti gli attori sempre sul palco e posizionati davanti al loro microfono), presenta una vistosa differenza: al centro del palco è disposto un tavolo con tazzine, cinture, zip, cucchiaini, carte di giornale etc. appositamente studiate per la sonorizzazione delle azioni.

Durante la recitazione gli attori “non in scena” vestono le parti del rumorista; avvicinandosi al palco e facendo muovere gli strumenti a loro disposizione accompagnano acusticamente le azioni dei personaggi.

---

<sup>19</sup> Lo spettacolo andò in scena il 1 aprile 2014 al Teatro Goldoni di Venezia in occasione del festival di letteratura “Incroci di Civiltà”, patrocinato dall’Università Ca’ Foscari.

La presenza pregnante del “personaggio-rumorista” è all’origine di due opposte tendenze: 1- l’avvicinamento dello spettacolo alle tecniche del radiodramma e all’ambiente di registrazione radiofonica; 2- lo snaturamento dell’originale invisibilità del rumore che si somma alla visibilità degli attori i cui volti, nel radiodramma, sono invece oscurati dall’immaterialità della trasmissione.

Al termine di questa breve analisi resta da chiedersi: a cosa siamo di fronte? Si tratta di un audiodramma o di uno spettacolo teatrale.

I testi dei due spettacoli furono riadattati per potenziarne le capacità acustiche e offrono, entrambi, un’intelligibilità che travalica la visione offrendo la piena comprensione della recita anche al più sofisticato ascoltatore che voglia ridurre la sua percezione visiva facendosi “semplice” uditore. Ambedue gli spettacoli, infatti, fruiti a occhi chiusi non perdono la piacevolezza e la comprensibilità del messaggio.

A questa prima considerazione, che equipara la struttura testuale del teatro radiofonico a quella del radiodramma, va aggiunta, però, l’evidente differenza fra le due performance poiché solo nel teatro radiofonico è possibile la visione degli attori e degli addetti al montaggio sonoro.

Grazie a tale visione, nei due spettacoli sussiste, seppur minimale, l’interazione fra pubblico e attore. Il semplice applauso finale, scontato per l’interprete teatrale, è una gratificazione sconosciuta alle consuetudini dell’attore radiodrammatico, così come la riappropriazione del volto da parte della voce è un’unione ignota per il radioascoltatore. Inoltre, la compostezza degli attori e le loro movenze studiate denotano una cura dell’aspetto visivo che non avrebbe alcun significato in una reale sala di registrazione. Per esempio, nello spettacolo *Il giardino di Gaia*, gli attori entrano nel palcoscenico distribuendosi ordinatamente di fronte agli astanti e con un gesto nitido ma coordinato, contemporaneamente indossano le cuffie e danno inizio alla recitazione. Questo avvio studiato con grande eleganza e semplicità implica un ragionamento sull’apparato visuale della rappresentazione facendo dell’opera uno spettacolo che, per le potenzialità offerte e usufruite, si identifica come un genere “altro” rispetto al dramma e al radio-audiodramma.

L’operazione compiuta da questi registi è assimilabile alla visione di un concerto musicale della cui dicotomia visivo-acustica Arnheim trattò con le seguenti parole:



L'occhio ci fa vedere i musicisti sul palco in una disposizione che solo occasionalmente corrisponde anche alla musica eseguita (ai violinisti, ad esempio, seduti in prima fila non sempre è affidata la conduzione del canto). I musicisti sono sempre visibili, anche quando non suonano. Molte persone con orecchio per la musica riusciranno senz'altro a sottrarsi a questa contraddizione tra impressione visiva e impressione acustica, e ad ascoltare indisturbatamente anche quando vedono simultaneamente.<sup>20</sup>

Per Arnheim la sublime emozione derivante dalla musica è massimamente assimilabile quando questa si riverbera nell'aria privata dalla sua dimensione visiva, preferendo al concerto dal vivo la trasmissione radiofonica o la registrazione su disco.

Un simile approccio è applicabile all'audiodramma teatrale, nel quale il suono, la parola e la musica, si incontrano, a volte contraddicendosi, nel palcoscenico.

La contraddizione, tuttavia, è estremamente circoscritta nei due spettacoli presi in considerazione (è contraddittoria, per esempio, la presenza sul palco degli attori assenti dalla scena acustica, incoerenza, tuttavia, in parte sanata dall'intervento illuminotecnico) e il giudizio negativo di Arnheim riguardo la visione concertistica non trova corrispettivo per il radio-teatro che, pur allontanandosi dalla purezza acustica del radiodramma, ne mantiene la struttura testuale (modellata sull'ascolto) esaltandone visivamente la drammaticità.

L'orchestrazione teatrale dell'audiodramma restituisce forma al retroscena della parola radiofonica, mostrandone con naturalezza la sua organicità corale e la sua finzione narrativa. Con distinta eleganza si materializzano gli attori ma soprattutto una figura totalmente assente dalla registrazione o dalla messa in onda di un dramma: il regista.

Egli, vero e proprio maestro d'orchestra, è il fulcro nascosto del radio-teatro (sia Ferrentino che Gozzi hanno sì posizionano a lato del palco). Sul regista si concentra l'attenzione degli attori, che attendono l'estendersi di un braccio o il sussulto del capo per recitare le loro battute, e cade l'occhio distratto dello spettatore che, sospesa l'attenzione dal racconto, si concentra nella performance del direttore artistico che cela, nel suo ruolo (extra diegetico e meta-letterario), i meccanismi della rappresentazione.

---

<sup>20</sup> R. Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, cit., p. 110.

I due spettacoli, dunque, appaiono come un "dietro le quinte" acustico capace di destreggiarsi sulla doppia simulazione della storia (cioè la finzione drammatica di un finto radiodramma) e sul contrasto-armonia fra il piano sonoro e quello visivo dando vita a un ibrido artistico che si colloca a pari distanza dal teatro e dalla radiofonia tradizionali.

## Conclusioni

Una volta entrati nell'età dell'elettricità, e nel suo onnivoro risuonare, la lettera muore, e torna a essere un'arte del discorso, e dunque una macchina per la voce, disdegnando una volta per tutte la "lettera" (*to gramma*) se non nella versione "radiofonata" dell'epistola [...]<sup>1</sup>

«L'onnivoro risuonare» dell'età elettrica comportò, secondo Gabriele Frasca, la scomparsa della letteratura tradizionale, fondata sul pensiero tipografico e sul messaggio scritto, da leggere e comporre singolarmente.

Il *Verbo* risorge a nuova vita, rifluendo vivace nei flussi elettrici e raggiungendo il supporto cartaceo in forme di prosa avanguardistiche come furono l'*Ulysses* e il *Finnegans Wake* di Joyce. Alla scrittura, secondo Frasca, si sarebbe sostituito il flusso continuo dell'oralità tradotto, in forma tipografica, in narrazioni che incarnano la sonorità e la pregante ridondanza del discorso verbale.

Determinante, nel processo di rinascita della comunicazione orale fu, dunque, il progredire delle tecnologie mediatiche. A esse si deve la nascita del radiodramma, del cinema e della musica elettronica.

La componente tecnica nell'arte del radiodramma, dunque, fu fondamentale per la sua nascita e per i suoi successivi sviluppi implicando un arricchimento che investì la qualità del suono e la complessità del messaggio stesso.

Come abbiamo visto, per esempio, la stereofonia o la registrazione magnetica ebbero, sull'autore, un impatto dirompente fornendogli nuove possibilità stilistiche e contenutistiche. Similmente, le tecniche di modulazione digitale dei suoni moltiplicarono le tonalità della voce degli interpreti, oggi non più costretti a parlare al fondo di un secchio per ricreare l'effetto dell'eco, agevolmente imitabile con la strumentazione elettronica.

Lo sviluppo tecnologico ebbe ripercussioni sulla figura stessa dell'autore. Unico e autonomo nel mondo della scrittura egli perde la sua indipendenza nel panorama della

---

<sup>1</sup> Gabriele Frasca, *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, cit., p. 205.

radiofonia, ricorrendo al soccorso di tecnici e musicisti per il completamento della creazione.

La coralità del radiodramma (come del teatro) mise in evidenza la sostanziale discrepanza fra il romanziere o il poeta e il compositore radiofonico; essa richiese la nascita di una nuova figura: il regista, uomo capace di coordinare le spinte creative provenienti da autore, attori e musicisti.

Fu proprio con un testo teatrale, *Il divino Ramon*, di Guido Cantini, che per la prima volta l'autore, dopo l'elenco degli interpreti, venne indicato come direttore artistico [...]²

Tuttavia, nella stesura del copione, la distanza fra narratore o poeta e autore radiodrammatico si assottiglia notevolmente rispetto alla visibile lontananza presente nella fase performativa.

Le potenzialità narrative del radiodramma, infatti, sono simili a quelle a disposizione del romanziere. Come abbiamo visto, nella categoria temporale, per esempio, il radiodramma può liberamente spaziare in tutte le tipologie cronologiche, servendosi di analessi e prolessi, di accelerazioni o dilatazioni temporali.

Per quanto riguarda la struttura sintattica e testuale, esso può indifferentemente servirsi del discorso soggettivo e di quello oggettivo, arruolando fra i suoi personaggi il "tipo" solitario e monologante, la folla dialogante, l'autore stesso e il narratore. Sebbene quest'ultimo sia un personaggio "sconsigliato": «Alla radio, la calda e vibrante parola dei personaggi non dovrebbe essere sommersa e soffocata dall'invadente e fredda scorciatoia dell'anonimo e sbrigativo narratore»³.

Il radiodrammaturgo, però, riutilizza tutte queste possibilità testuali, ereditate dalla tradizione scritta, rimodellandole sull'oralità trascendente della radio.

Egli sfrutterà massimamente la materia radiofonica qualora vi si approcci con le orecchie del poeta facendo della sonorità un aspetto pregnante che eccede la forma per raggiungere col semplice suono concetti ed emozioni.

---

² P. Ortoleva, B. Scaramucci, *Radio*, cit., p. 720.

³ Alberto Perrini, *Guida alla composizione radiodrammatica*, cit..

Nel suono si trova quella forza primordiale che colpisce tutti gli uomini più direttamente del senso stesso delle parole, e [...] è da lì che bisogna partire per capire le opere dell'arte uditiva. Il suono puro nella parola è l'humus dal quale l'arte della parola non deve mai distaccarsi.<sup>4</sup>

In questa orchestrazione della voce il compositore può avvalersi dell'uso della musica e degli effetti bruitistici.

Come abbiamo potuto osservare, la musica e i rumori assolvono sia funzioni pratiche (fungono da indicatori narrativi) sia metaforiche ed espressive.

La musica è un secondo linguaggio in possesso al radiodrammaturgo, la quale si somma alla doppia valenza fonica e significativa della parola.

"Infusi" nel mezzo radiofonico, questi due codici saturano completamente il canale attraverso il quale viaggia il messaggio; l'udito, infatti, non essendo un "senso selettivo" come la vista, non può scegliere cosa sentire separando eventualmente la voce degli attori dalla musica di sottofondo. Questa particolarità della radio (e dell'udito) la rende uno dei pochi mezzi, se non l'unico, a poter descrivere il senso del vuoto. Come abbiamo scritto, il silenzio nel radiodramma corrisponde all'assenza totale della storia, alla sua totale scomparsa di fronte all'ascoltatore il quale, non potendosi aggrappare a nessun altro supporto se non l'udito, cade senza possibilità d'appiglio nella permeante materializzazione del vuoto.

L'assenza della dimensione visiva è la maggior discriminante fra il "teatro da palcoscenico" e il radiodramma. Infatti, la scrittura radiodrammatica nasce proprio dalla necessità di riadattare la parola all'assenza d'immagini affinché il radiodramma non appaia un messaggio mutilato e una deformazione del teatro tradizionale.

Idealmente, in questo elaborato, si è voluta tracciare un'ideale parabola che, dalle origini del radiodramma, quando ancora questo era assoggettato al teatro e a esso spesso paragonato, si conclude nella contemporaneità, con uno sguardo sulle forme ibride, ma indipendenti, di radio a teatro.

In questo progetto ci si è, inoltre, avvalsi dell'analisi dei fattori narrativi nel tentativo di definire la "lingua del radiodramma" e il suo rinnovarsi negli ibridi contemporanei. Questa ricerca "tipologica" non nasce dalla volontà di strutturare il fenomeno entro

---

<sup>4</sup> R. Arnheim, *La radio, l'arte dell'ascolto e altri saggi*, cit., p. 35.

rigide norme. Ciò che si è tentato di descrivere è, piuttosto, una casistica delle potenzialità del radiodramma e delle sue concretizzazioni in alcune opere del nostro panorama artistico.

Le descrizioni tracciate raccolgono una piccola parte di quanto avvenuto in quasi un secolo di radiofonia e si concentrano sull'analisi di quello che abbiamo definito il radiodramma "tradizionale", posto a metà nel continuum fra lettura radiofonica e composizione lirica. Oltre questo confine ideale, però, il radiodramma (come tutte le tipologie artistiche) travalica le distinzioni di genere sconfinando nei terreni del teatro e della letteratura.

Il concetto stesso di testo, nel radiodramma, può subire un totale annullamento. Come abbiamo visto, un caso di "testo-non testo" è *Giocchi di fanciulli* di Giorgio Pressburger, dove il racconto nasce dal montaggio delle registrazioni dei giochi e delle filastrocche recitate da alcuni bambini improvvisatisi attori.

Nonostante l'identità artistica del radiodramma sia attualmente indiscussa essa non ha una pregnanza tale da consentire l'introduzione del genere nel canone letterario italiano; si pensi per esempio, quale sintomo di questa indifferenza, all'assenza del radiodramma dalle antologie scolastiche e dal ridotto interesse per lo stesso nelle enciclopedie sullo spettacolo.

Allo stato attuale risulta fondamentale, per completare un processo di teorizzazione e critica del radiodramma italiano, dotare gli studiosi, o i semplici interessati, di ampie esemplificazioni del percorso evolutivo del genere, fornendo loro un primo stimolo e orientamento per eventuali sviluppi monografici sul tema.

## Bibliografia

*Pubblicazioni in volume:*

BARTHES, ROLAND, *La grana della voce. Interviste 1962-1980*, Torino, Einaudi, 1986.

BRECHT, BERTOLT., *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, nota introduttiva di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1975.

DE BENEDICTIS, ANGELA IDA, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, EDT 2004.

DE MIN, SILVIA, *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Bologna, ArchetipoLibri, 2013

FRASCA, GABRIELE, *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*. Roma, Meltemi, 2005.

GADDA, CARLO EMILIO, *Un radiodramma per modo di dire e scritti sullo spettacolo*, Milano, Il Saggiatore, 1982.

GENETTE, GERARDE, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976.

HAVELOCK, ERIC, ALFRED, *La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, traduzione di M. Carpitella, Roma, Laterza, 2005.

ISOLA, GIANNI, *Abbassa la tua radio per favore... Storia dell'ascolto radiofonico nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

ISOLA, GIANNI, *Cari amici vicini e lontani. Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano*, Firenze, La Nuova Italia, 1995.

ISOLA, GIANNI, *L'ha scritto la radio. Storia e testi della radio durante il fascismo (1924-1944)*, Milano, Edizioni Bruno Mondadori, 1998.

- MALATINI, FRANCO, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia 1929-1979*, Torino, Eri, 1981.
- MASNATA, PINO, FISHER, MARGARET (a cura di), *Radia, A Gloss of the 1933 Futurist Radio Manifesto*, Emeryville, U.S.A.; Second Evening Art, 2012.
- MCLUHAN, MARSHALL, *Galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1998
- MCLUHAN, MARSHALL, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.
- MENDUNI, ENRICO, *Il mondo della radio. Dal transistor a Internet*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- MONTELEONE, FRANCO, *Per sola voce. Il radiodramma nel Novecento italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo* vol. III, collana diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2001.
- MONTELEONE, FRANCO, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 1992.
- MORETTI FRANCO, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Torino, Einaudi, 1994.
- ONG, WALTER, JACKSON., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- QUERCIOLI MINCER, LAURA, a cura di, *Per amore della lingua. Incontro con scrittori ebrei*, Roma, Lithos, 2005.
- REGONDI, BARBARA, a cura di, *La Voce del teatro: seminario sulla drammaturgia radiofonica: Fondazione Collegio San Carlo, Modena, 22 ottobre 1990*, Firenze, Passigli, 1991.
- ROCCA, ENRICO, *Panorama dell'arte radiofonica*, Milano, Bompiani, 1938.
- SACCHETTINI, RODOLFO, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Pisa, Titivillus, 2011



SILVIO D'AMICO, a cura di, *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954-1962.

STEFANELLI, STEFANIA, *L'italiano nel radiodramma*, in AA.VV., *Gli Italiani trasmessi alla radio*, Firenze, Accademia della Crusca, 1997.

VESCOVO, PIER MARIO, *Il tempo a Napoli: durata spettacolare e racconto*, Venezia, Marsilio, 2011

*Articoli da quotidiani e periodici:*

ALBERTO PERRINI, *Guida alla composizione radiodrammatica*, «Ridotto», dicembre 1953, pp. 7-10.

ANTONELLA ESPOSITO, *Per la radio è possibile una seconda giovinezza*, «Hystrio», Milano, n.2, 1990.

ENZO FERRIERI, (a cura di), *Inchiesta sulla radio*, «Il Convegno», anno XII, n. 7, 1931.

FILIPPO TOMMASO MARINETTI – PINO MASNADA, *Manifesto futurista della Radia*, «Gazzetta del popolo», 22 settembre 1933.

GIOVANNI NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, «Strumenti critici», LX, 1976

GUIDO MICHELONE, *Dalla radiofonia alla radiodrammaturgia*, «Comunicazioni sociali», n. 3, luglio-settembre 1997, pp. 573-597.

LUIGI CHIARELLI, *L'anello di Teodosio*, «La Letteratura», Milano, 1 novembre 1929, Anno XXIX, n.11.

MASSIMO BONTEMPELLI, *Radioteatro? No, non ci credo*, «Radiocorriere», Roma, n. 5, 1945.

*Fonti in rete:*

CONCETTA D'ANGELI, *Concetta D'angeli intervista Fausto Paravidino*, in [www.trax.it](http://www.trax.it).

SIMONE NEBBIA, *Radio 3: teatro in diretta e i radiodrammi. Intervista a Laura Palmieri e Antonio Audino*, in: [www.teatroecritica.net](http://www.teatroecritica.net).

Per i programmi e le trasmissioni di Radio3 si rimanda ai siti: [www.radio.rai.it](http://www.radio.rai.it) e [www.radio3.rai.it](http://www.radio3.rai.it)