

Etere o non etere?

Shakespeare e la radio italiana

Paolo Caponi

DOI: <http://dx.doi.org/10.7358/lcm-2017-002-capo>

ABSTRACT

Neglected now when not forgotten, the radio has been an extraordinary instrument of cultural production in Italy and abroad between the Thirties and the Sixties. Radio drama, now much less practiced than once, has provided for a long time the opportunity for families to gather around a new domestic fireside. Initially conceived as a mere reading of the dramatic text, radio drama has been capable of evolving in forms that were highly innovative and autonomous from the habitual stage theatre. This happened both legitimizing new authors and applying new techniques of representation and broadcasting to old classics – like Shakespeare. Following the Italian vicissitudes of the Bard on radio, it is possible to evaluate the increase in popularity – and then, the decrease – of the radio as a site of cultural production.

Parole chiave: radio; radiodramma; Shakespeare; telefono.

Keywords: radio; radio drama; Shakespeare; telephone.

In questo studio si prenderà in esame uno specifico luogo di produzione culturale: la radio. Il favore di cui questo mezzo di comunicazione ha goduto presso il grande pubblico italiano è andato incontro, come è noto, ad alti e bassi, nel senso che a un periodo di grande popolarità e vocazione educativa e culturale è seguito l'ingresso in una gelida zona d'ombra in virtù dell'avvento e commercializzazione della televisione, cui ha fatto nuovamente seguito, in tempi recenti, una sorta di 'riscoperta' capace di riportare in auge generi letterari considerati perduti (Ortoleva e Scaramucci 2003, 705, 684). Tra questi il radiodramma, che aveva conosciuto, tra gli anni

Quaranta e Sessanta del Novecento, un periodo di straordinaria popolarità. Nelle pagine che seguiranno verranno appunto esaminate le vicissitudini di questo genere drammatico alle nostre latitudini, utilizzando in particolare la figura ‘canonica’ di William Shakespeare quale indicatore della nascita, sviluppo e produzione del genere in questione.

1. È DI SCENA IL THEATROPHONE

Nei suoi primi esperimenti applicati, l’aspetto ‘produttivo’ del *medium* radiofonico in ambito drammatico è trascurabile o difficilmente percepibile. La radio, o per meglio dire i suoi progenitori, riproduce l’esistente più che dar vita a generi e opere nuove o intrinsecamente radiofoniche. Non è, in altre parole, nei primi anni della popolarizzazione della ‘scatola parlante’ che la spinta propulsiva e creativa di questa si farà più sentire nello sviluppo e nella produzione di un autentico teatro radiofonico, essendo l’approdo alla forma compiuta del radiodramma soltanto l’ultima tappa di un viaggio lungo e travagliato.

Tutto cominciò, si può dire, al telefono, con l’Esposizione Elettrica di Parigi. In quella frenesia creativa che contraddistinse l’arrivo e l’impiego dell’elettricità fu giocoforza unire in una sinergia ultramoderna la parola del teatro con la scintilla prometeica delle prime bobine e l’apporto, per la verità ancora piuttosto ingombrante, delle nuove cuffie per l’ascolto. “Fermiamoci un istante nelle sale 7 e 8”, scriveva il 16 ottobre 1861 il corrispondente de *L’Illustrazione italiana*, “ove esistono le comunicazioni telefoniche con l’Opéra. Per assicurarsi dell’immenso successo ottenuto dai telefoni messi in comunicazione con il grande teatro, basta verso le nove o dieci ore di sera recarsi all’entrata delle sale. Una folla compatta ed impaziente si stringe davanti alla porta d’ingresso ove sono disposti dei ripari di legno [...]. La commozione da me provata non la dimenticherò mai quando, avvicinati i telefoni all’orecchio, intesi le stupende armonie di ‘Roberto il diavolo’” (cit. in Balbi 2010, 73).

È il telefono, dunque, a permettere i primi collegamenti a distanza con il teatro, ed è all’insegna del telefono che si varano i primi collegamenti differiti tra il teatro e il suo pubblico – differiti, naturalmente, nello spazio e non nel tempo. Dopo il varo all’Esposizione Elettrica, la consacrazione dell’ennesima meraviglia *fin de siècle* avviene all’Esposizione Universale del 1881, sempre a Parigi, dove le sale telefoniche saranno disposte a oltre due chilometri di distanza dalla sorgente sonora, ancora l’Opéra (Ortoleva e

Scaramucci 2003, 890). Nascerà così, nel 1890, il Theatrophone, un servizio di abbonamento che permette al sottoscrittore, grazie a un voluminoso apparecchio collegato via cavo con il teatro, di ascoltare una rappresentazione teatrale (o un concerto, o altro ancora) mentre essa è in corso. Il servizio viene erogato a Parigi dalla Compagnie du Théâtrophone che utilizza a questo scopo una serie di ricevitori piazzati negli hotel, nei *cafés*, nei circoli privati o anche in abitazioni di abbonati come, per esempio, quella di Marcel Proust, convinto fautore di questo ultimo ritrovato della modernità nonostante qualche incidente di percorso (“Je me suis abonné au théâtrophone”, scriverà all’amico Georges de Lauris nel 1911, “dont j’use rarement, où on entend très mal. Mais enfin pour les opéras de Wagner que je connais presque par coeur, je supplée aux insuffisances de l’acoustique”, Proust 1983-84). Fu poi la volta dell’Hirmondó ungherese, inaugurato nel 1893 e, l’anno successivo, dell’inglese Electrophone il quale, nonostante potesse vantare tra i suoi più assidui fruitori nientemeno che la regina Vittoria, non fu mai tanto popolare da superare i 2000 utenti (Balbi 2010, 64-65).

Nei primi anni del Novecento furono anche organizzati i primi collegamenti internazionali, come avvenne il 24 maggio del 1913 quando a Londra si poté ascoltare la programmazione dell’Opéra e a Parigi quella del teatro londinese di *music-hall* Alhambra (Balbi 2010, 51). Significativamente, la novità rappresentata dal nuovo mezzo generò qualche disorientamento: abituata a frequentare teatri che la rappresentavano specularmente, la *middle-class* inglese tenderà a estendere all’Electrophone le stesse modalità di fruizione, indossando abiti da sera anche quando riceverà il collegamento tra le mura domestiche (Balbi 2010, 65; Briggs e Burke 2010, 225). In Italia, l’antesignano del *broadcasting*, nella forma di servizio di telefonia circolare, venne inaugurato a Roma nel 1910. L’Araldo Telefonico, come si chiamò da noi il servizio sulla falsariga dell’Hirmondó di Budapest (‘Hirmondó’ in lingua magiara significa appunto ‘araldo’, o ‘messaggero’), arrivò a contare a Roma, quattro anni dopo la sua inaugurazione, 1315 abbonati (Ortoleva e Scaramucci 2003, 42-43). Anche in Italia la nascita dell’Araldo Telefonico si appoggiò al teatro, che fu affiancato dalla comunicazione delle notizie di cronaca ora accessibili, come scriveva estasiato un anonimo articolista dell’epoca, “pochi minuti dopo che il fatto è accaduto” (Balbi 2010, 80). Fiore all’occhiello dell’Araldo Telefonico romano saranno presto le “audizioni dirette”, vale a dire la trasmissione degli spettacoli che si tenevano nei teatri Quirino, Nazionale, Apollo, Augusteum e, in un secondo momento, anche presso il teatro dell’Opera Costanzi, da piazza Colonna, dal salone Margherita e dalla sala Verdi (Balbi 2010, 90). Nonostante le perplessi-

tà di Luigi Capuana, che non avrebbe certo scommesso una lira di allora sull'attecchire del "giornale parlato" per via dell'imposizione dei suoi orari a quelli modificabili *ad libitum*, o quasi, dal lettore del giornale cartaceo, l'Araldo arrivò ad avere, negli ultimi anni d'esercizio prima della Grande Guerra, un ricco e articolato programma che spaziava, come si legge in un programma d'epoca, dalla "segnalazione speciale del mezzogiorno preciso" a, nei giorni festivi, una serie di "letture, concerti e spettacoli" oltre che lezioni di lingue "impartite" da insegnanti "della scuola Grimaud-De May" (Balbi 2010, 87).

Il passaggio dal telefono alla radio e al *broadcasting* propriamente detto avvenne gradualmente e non senza riluttanza, una riluttanza inquadrabile nel normale complesso di reazioni che accompagna l'ingresso nel mercato di una nuova tecnologia – senza contare la natura decisamente più *user friendly* del telefono rispetto ai primi mobili radio di massa, a cominciare dalla brevettazione dei "cuscini telefonici", cioè di un nuovo sistema di cuffie 'integrate' che consentivano, oltre a un massimo relax, anche di avere le mani libere durante l'ascolto (Balbi 2010, 124). A partire dagli anni Venti e soprattutto grazie alla tedesca AEG, tuttavia, cominciarono a diffondersi apparecchi radio in versione semplificata con solo due manopole: una per la sintonizzazione e una per il volume (Ortoleva e Scaramucci 2003, 38). Tipicamente, qualche resistenza ad abbandonare il vecchio sistema si fece sentire anche nel lungo termine: basti pensare che, nella zona di Bologna, la fruizione dei servizi dell'Araldo Telefonico proseguì fino agli anni Quaranta (Balbi 2010, 197), quindi ben dopo la fondazione dell'URI (Unione Radiofonica Italiana) nel 1924 e il suo inglobamento, tre anni dopo, nell'EIAR fascista. Fatte le dovute proporzioni, qualcosa di simile avvenne con l'Electrophone inglese, che fu sì obliterato dalla nascita della gloriosa BBC eppur mantenne un gruppo di nostalgici nella zona di Bournemouth fino alla metà degli anni Trenta (Balbi 2010, 66).

Come già accennato, i primi passi del teatro radiofonico non implicavano una preciso 'trattamento' del testo da trasmettere attraverso l'etere – era il microfono, per così dire, ad andare a teatro e non il teatro a trasferirsi in uno studio radiofonico. In questa fase di transizione, tuttavia, appariva già chiara l'opportunità economica derivante da un 'riciclo' della propria opera per un nuovo *medium* in fase di espansione. La trasmissione in radio di un testo noto poteva garantire, a un autore affermato, un notevole surplus di introiti, come segnalava Pirandello dalla Germania alla sua attrice prediletta e musa ispiratrice Marta Abba. Fred Antoine Angermeyer, scrive il maestro,

Si occupa anche di radio-fonia [sic], e giorni or sono ha tenuto alla radio una conferenza su di me, e fa di tutto per ottenere che del mio *Lazzaro* si faccia una presentazione orale, con attori, alla stazione radiofonica di Berlino: [...] pagano due mila marchi di diritti d'autore; e subito dopo la stazione di Berlino, altre 30 o 40 stazioni della Germania quasi sempre vogliono avere la stessa audizione, cosicché ci sarebbe da guadagnare una bella somma, con una propaganda del lavoro a più di due milioni di ascoltatori. – Se son rose... (Pirandello 1995, 131-132)

Ci troviamo, con questa non meglio specificata “presentazione orale”, nell'aprile del 1929.

Nei primi anni Trenta, la radio cominciò a diffondersi, più o meno capillarmente, in vari paesi europei, mentre il termine *media*, secondo l'*Oxford Dictionary*, entra a far parte del lessico abituale (Briggs e Burke 2010, 9). La radio spopola in Russia, Germania e Gran Bretagna, con l'Italia all'inseguimento ancorché parecchio distanziata¹. Questo significava che, almeno da un punto di vista teorico, vi erano le condizioni per andare oltre il mero concetto di ‘teatro via radio’ per elaborare un'idea di ‘teatro radiofonico’, un genere che potesse cioè fondarsi su “testi teatrali ridotti e adattati secondo la specificità del medium, e di testi concepiti originariamente per la radio” (Ortoleva e Scaramucci 2003, 867). In via pressoché sperimentale, gli italiani abbonati EIAR poterono avere un primo assaggio del nuovo genere il 18 gennaio 1927 con *Venerdì 13* di Gigi Mighelotti (tratto da un racconto di Mario Vugliano) capace di suscitare entusiasmo ma anche perplessità per quella che parve una eccessiva, ancorché comprensibile, enfasi posta sui “rumori” (Ortoleva e Scaramucci 2003, 867). In una prima fase, ancora piuttosto ingenua, della produzione creativa radiodrammatica, infatti, venne spontaneo rifarsi a quella che sembrava la caratteristica riproduttiva principale del mezzo – la capacità, appunto, di fornire ‘un sonoro’, possibilmente a un'immagine catastrofica. Come scriveva Enrico Rocca in un prezioso saggio sul primo panorama radiofonico

¹ A titolo puramente indicativo (dal momento che il numero di apparecchi radio venduti ci può dire poco circa il numero di persone che effettivamente ascoltano una trasmissione), può essere interessante ricordare che il *Völkerspmpfänger* tedesco fu messo in vendita a partire dal 1933 al prezzo, particolarmente economico, di 75 Reichsmarks (corrispondenti a circa 340 lire italiane del tempo), e vendette in quattro anni oltre 2,6 milioni di apparati; l'equivalente italiano, denominato *Radio Balilla*, fu sul mercato dal 1936 a 430 lire, ma ne furono vendute complessivamente poche migliaia di esemplari (Ortoleva e Scaramucci 2003, 674, 938). Per i dati relativi alla crescita di abbonamenti italiani alla radiodiffusione, si veda *ibid.*, 2; per un'ampia discussione relativa alla diffusione del mezzo radiofonico che includa anche gli USA, ma con scarni riferimenti all'Italia, si veda Briggs e Burke 2009, 294-303.

che si era venuto a creare con la nascita e lo sviluppo dell'EIAR, “non v'è catastrofe (mineraria, ferroviaria, oceanica, aviatoria o sottomarina) che non venga riservata alla radio dei primordi col contorno di un realismo acustico sovrabbondante e inesperto” (Rocca 1938, 173). La preistoria del radiodramma italiano si trova quindi a essere caratterizzata da questa precisa modalità del sonoro, “da un uso ingenuo e sovrabbondante dei rumori, erroneamente ritenuti l'unico mezzo capace di tradurre alla radio il dramma teatrale” (Quazzolo 2000, 151). Lo stesso dicasi per quello che viene ufficialmente considerato il primo vero e proprio radiodramma italiano, vale a dire *L'anello di Teodosio* di Luigi Chiarelli (trasmesso nelle stazioni di Milano e Torino il 7 novembre 1929). Opera assai modesta articolata, secondo la terminologia “nuova ma approssimativa” dell'epoca, in trenta “fonoquadri” (Malatini 1981, 21), si trattava, significativamente, di un testo modulato sulle risonanze del giallo che se da un lato assicurava, come si direbbe oggi, una certa *audience*, dall'altro non aveva ancora attirato i peggiori strali della censura fascista che, come noto, proprio nei riguardi della trama gialla avrebbe fornito una delle sue più grandi prove di ottusità. L'ambientazione era, manco a dirlo, americana, ma era un'America di comodo, che non si conosceva davvero, un mero sfondo coloristico alla trama gialla visto che non si poteva usare l'Italia, con i nomi dei personaggi che suonano *foreign English* quando non sono addirittura italianizzati, come gli Stefano Morris o i Giorgio Barret dell'*Anonima fratelli Roylott* (1934) di Guglielmo Gianini, capace di spopolare nel teatro giallo ‘in carne e ossa’.

2. SHAKESPEARE AL BUIO: IL BARDO E LA SUA RADIOTRASMISSIONE

Nel caso di Shakespeare, la radio italiana ha saputo porsi non solo come luogo della trasmissione ma anche della produzione, nel senso che si è arrivati a una scrittura di testi specificatamente adattati per la radio, consolidando un genere drammatico *in progress* e influenzando in maniera significativa sulla ricezione del bardo alle nostre latitudini. Una ricezione che da noi si compie, non va dimenticato, attraverso la mediazione di Giuseppe Verdi, grazie al quale grandi fasce di pubblico arrivano a conoscere le più famose trame del bardo assai prima di accedere direttamente all'originale. Non a caso, la prima trasmissione ufficiale dell'URI (6 ottobre 1924) prevedeva, tra il resto, il “Credo” dell'*Otello* verdiano (Quazzolo 2000, 132). Verdi a parte, si noterà che a una prima fase di mera ‘lettura’, o poco più, del testo shakespeariano, segue un vero e proprio processo adattativo che di fatto

vara un genere nuovo e una nuova forma di produzione implicante i suoi agenti e le sue maestranze, tutti organizzati e coordinati per un unico fine.

Difficile stabilire con precisione, a causa della lacunosità e latitanza degli archivi RAI, quando si sia avuto da noi il primo Shakespeare via radio. In Inghilterra l'*audience* BBC poté giovare di un primo, integrale *Twelfth Night* già nel 1923 (Davies 1986, 2) ma appunto, come vuole il vecchio adagio, la RAI non è la BBC. Un *Amleto in trattoria* di Achille Campanile viaggiò sulle frequenze EIAR già nel 1930 (Ortoleva e Scaramucci 2003, 129), ma si trattava di un brevissimo *sketch* comico utile unicamente come indicatore della già ampia popolarità del bardo in Italia². Paradossalmente, la chiusura fascista nei confronti degli stranieri finì per ripercuotersi positivamente sulla presenza shakespeariana sui nostri palcoscenici, reali e virtuali: Shakespeare è un autore straniero, praticamente l'unico autore straniero, che si poté avvicinare a vari livelli perché non colpito da alcuna restrizione censoria, capace di garantire, con la sua possenza di imperituro classico, ampia libertà di manovra tanto per le compagnie dei teatri d'arte quanto per le produzioni a più ampia vocazione di pubblico. Una delle prime letture sceniche radiofoniche complete poté essere quella della *Tempesta*, trasmessa nel 1939 e diretta da una colonna portante dell'EIAR quale era il toscano Alberto Casella (Ortoleva e Scaramucci 2003, 147). Tra i primissimi Shakespeare via etere pare si possano registrare anche un *Romeo e Giulietta* del 1942, con Rossano Brazzi per la regia di Guido Salvini, e un'altra *Tempesta*, lo stesso anno con la stessa regia (Ortoleva e Scaramucci 2003, 142). Nel caso di *Riccardo II*, tuttavia – curiosamente, una delle opere shakespeariane meno rappresentate a teatro – l'endemicità e labilità delle fonti primarie radiofoniche offre una sorta di tregua, non soltanto nel senso che sono rimasti accessibili materiali (scritti, s'intende) che consentono di ricostruire, con un minimo di approssimazione, la natura della trasmissione in oggetto ma anche nel senso, utilmente costruttivo, che il materiale accessibile riguarda due differenti adattamenti del *Riccardo* distanziati tra loro da poco più di una decina d'anni. Il che permette di seguire il lento formarsi, da noi, del genere radiodrammatico, e con ciò il pieno mutare della radio da "mezzo di comunicazione", secondo la definizione di uno dei pionieri della regia radiofonica italiana, a "mezzo di

² "Personaggi: Amleto, il cameriere, avventori, camerieri, sigarai, ecc. In una trattoria di Danimarca, all'ora di pranzo. / Amleto: (*esaminando la sua microscopica porzione di pesce*): Cameriere che è questo che mi avete servito? / Il cameriere: Oh, signore, era un pesce, ma ora è morto, pace all'anima sua, e non è più niente. / (*Sipario*)", dal *Radiocorriere* numero 47 del 1930 (Ortoleva e Scaramucci 2010, 129).

espressione” (Mantelli 1955, 194). Si noterà così che il passaggio a una fase più autonoma e creativa del radiodramma avviene in Italia con una certa lentezza, in concomitanza, forse, con il lento affermarsi della stessa figura registica sui nostri palcoscenici.

Il *Riccardo II* di Shakespeare per la regia di Enzo Ferrieri fu trasmesso dalla Rete Rossa di RadioRAI alle 21.30 del 19 dicembre 1949. “Ventitré personaggi al microfono”, si scriveva nell’annuncio di *Stampa Sera*, e “il radioascoltatore dovrà certo darsi all’audizione col massimo raccoglimento” (*Stampa Sera*, 19/12/1949). Una sorta di *kolossal* radiofonico, dunque, evidentemente insolito per l’anonimo articolista che si sentiva per questo di preparare il pubblico. Da quella che pare proprio essere una replica della rappresentazione, trasmessa il 29 dicembre, si può anche dedurre che lo spettacolo durasse poco meno di tre ore (*Stampa Sera*, 19/12/1949). La Rete Rossa era una delle due reti radiofoniche istituite con la caduta del Fascismo (l’altra era Rete Azzurra) caratterizzate da un palinsesto sostanzialmente simile e differenziate tra loro, significativamente, con un riferimento cromatico, a rimarcare il distacco dalla precedente gestione di regime che aveva optato per un’indicazione numerica e progressiva dei propri canali (Ortoleva e Scaramucci 2003, 732). A questa si sarebbe peraltro tornati con la riforma del 1950-51 che avrebbe previsto, tra il resto, l’istituzione di un Terzo Programma radiofonico a vocazione marcatamente culturale. La nozione di ‘cultura’ intesa dalla RAI negli anni Cinquanta era profondamente radicata nella tradizione umanistica, più che scientifica, del nostro paese (Ortoleva e Scaramucci 2003, 885-886); in questo senso, il *Riccardo II* di Ferrieri dovette garantire, con l’avallo del bardo, una marchio *doc* per il varo di un’ardita politica di stampo educativo.

La scelta di Ferrieri quale regista di un’opera a dir poco impegnativa come *Riccardo II* appare oggi, a chi si accinga a ricostruire una storia di tutte queste parole ormai perdute nell’etere, praticamente obbligata. Nome insigne dell’*intelligibenzia* milanese, Ferrieri è soltanto da poco tempo oggetto di una timida riscoperta volta a illuminare l’instancabile impegno da lui profuso nella divulgazione, dalla sua libreria di via Montenapoleone a Milano e dalle pagine de *Il Convegno* (nato nel 1920 e chiuso vent’anni dopo), di nuovi autori italiani e soprattutto stranieri in un momento in cui la letteratura d’oltreconfine era sempre meno benvista dalle autorità nostrane. Intenso fu il suo lavoro in teatro e soprattutto come regista radiofonico, dato tanto più rimarchevole se si pensa che, in Italia, la parola “regista” era entrata nel lessico comune solo nel 1932 (Ortoleva e Scaramucci 2003, 720). Partendo dall’esame del copione, purtroppo gravemente mutilo, predisposto da Ferrieri per l’occasione, si noterà che si tratta di

un testo regolarmente suddiviso in scene e atti che, come si può dedurre ancora dal citato palinsesto di *Stampa Sera*, erano i canonici cinque, a differenza della rappresentazione al Piccolo dell'anno prima (regia di Strehler) che prevedeva, per l'occasione, tre uniche scansioni (Loverso 1948). Dagli unici primi due atti conservati nell'esemplare cartaceo rimasto si può dedurre che Ferrieri non decise di apportare (almeno per le parti conservate) tagli particolari. Colpisce, quindi, l'assenza di un qualsivoglia trattamento del *Riccardo* per la messinscena radiofonica – non compaiono, cioè, almeno nelle pagine giunte fino a noi, indicazioni di regia che vadano oltre le assegnazioni delle parti, annotate di fianco all'elenco dei personaggi, dalle quali si può peraltro affermare con certezza che, oltre alla parte del protagonista che fu affidata al celeberrimo Ruggero Ruggeri, la parte di Giovanni di Gaunt andò a Guido De Monticelli, quella di Enrico Bolingbroke a Elio Jotta e quella di Tommaso Mowbray a Marco Feliciani, compagno d'Accademia di Giorgio Strehler e attore di punta, il 24 gennaio 1943 presso la Casa del Fascio di Novara, di tre atti unici di Pirandello che segnano la prima regia strehleriana in assoluto e per la cui replica, avvenuta al Teatro Nuovo di Bergamo meno di un mese dopo, esiste una lettera di invito di Paolo Grassi a Ferrieri in cui si auspica, tra l'altro, una futura collaborazione (Caponi 2015, 131). La parte della regina fu di Enrica Corti, colonna portante della compagnia RAI di Milano dal 1944 e poi protagonista, ancora con Ruggeri, di un acclamato *Cyrano* radiofonico del 1952 sempre a firma Ferrieri.

Per il 19 novembre 1953 – giorno, mese e anno della *première* della seconda versione radiofonica di *Riccardo II* – il contesto sarebbe molto mutato. La regia, questa volta, fu di Corrado Pavolini e di Gabriele Baldini la traduzione del testo shakespeariano. E non che a questo profluvio shakespeariano e riccardiano gli italiani dovessero per forza giungere impreparati: RadioRAI aveva trasmesso, nel 1950, un corso d'inglese per i suoi abbonati (un quarto d'ora per volta, con relativo libro di testo a cura di Ettore Favara pubblicato da ERI-RAI) mentre, nel gennaio 1957, lo stesso Gabriele Baldini avrebbe tenuto “quattordici rigorosi quarti d'ora registrati su nastro [...] per la serie di ‘Classe Unica’ alla Radiotelevisione italiana”, tutti incentrati appunto sull'abc shakespeariano e con il “gruppo d'ascolto” che alla fine rivolgeva domande al professore ricevendone, “per l'intenzione di rendere la trasmissione più spontanea”, risposte improvvisate (“Mi si assicura, tuttavia, che le risposte più infelici, con la scusa che la trasmissione superava il limite di tempo, son state tagliate sul nastro, assieme agli starnuti, ai colpi di tosse, ai fruscii delle cartelle dattiloscritte e alle papere”, Baldini 1964, 5-6).

Il toscano Corrado Pavolini, regista di questo secondo *Riccardo*, era come Ferrieri un intellettuale di lungo corso, fondatore anch'egli di riviste letterarie e poliedrico nelle sue attività e nei suoi interessi, gravitanti per lo più – se si pensa alla sua attività di traduttore di Stendhal e Sartre – intorno alla francesistica. Fratello del gerarca fascista Alessandro che fu anche a capo del famigerato Ministero della Cultura Popolare dal 1939 al 1943, Corrado fu scrittore, sceneggiatore cinematografico (*La corona di ferro* di Blasetti, 1941) e prolifico “adattatore”, oltre che regista teatrale e, per la RAI, regista radiofonico (Ortoleva e Scaramucci 2003, 602). Più che per Ferrieri, il *Riccardo II* di Pavolini si inseriva, come anticipato, in un contesto o, meglio, in un palinsesto più strutturato e consapevole, collegato dal *fil rouge* delle *Storie inglesi di William Shakespeare* e relativi radiodrammi a cura di Baldini che il Terzo Programma di RadioRAI cominciò a trasmettere a partire dalla seconda metà del 1953. Si trattava evidentemente di un programma culturale solidamente impostato e di ampio respiro, fondato peraltro su di un rapporto sinergico con la pubblicazione a stampa in generale e, in particolare, sulla traduzione di *Riccardo II* che uscì per i tipi di Pironti nel 1954 a cura di Baldini basata, come si precisa nell'introduzione, sullo stesso testo utilizzato per la radio (Baldini 1954, 159). Era, questa, una particolare edizione commentata, riprodotte, nel testo e nella copertina, il primo in-quarto del 1597 e corredata di ampie sezioni didattiche che lasciano ben intendere come Baldini intendesse utilizzare specularmente tutto il materiale, scritto e audio, per la sua attività di anglista presso l'Università di Roma. Diversamente da Ferrieri, la regia di Pavolini prevedeva dei non meglio specificati “commenti musicali” affidati ad Aurelio Rozzi (*Stampa Sera*, 04/05/1956), probabilmente già un portatore dell'imminente formazione dello Studio di Fonologia Musicale della RAI di Milano (1955) con la quale prendeva finalmente forma, anche nella musica italiana, il sogno di un impiego “originale e creativo della radio” (De Benedictis 2004, 28).

Tutto questo ci fa intuire una rappresentazione più ‘trattata’ radiofonicamente e anche maggiormente fondata sulla nuova tecnica del montaggio radiofonico, abituale in RAI soltanto dal 1951. Con il montaggio si liberava il regista dalla tirannia di una diretta integrale e non mediata, sostituendo a essa il lavoro “a freddo” della manipolazione del nastro magnetico tramite una serie di operazioni già di natura cinematografica (scomposizione dell'opera in blocchi, controllo dei tempi, sonorizzazione) capaci di integrare il vecchio sistema che, sul parlato della diretta, si limitava a inserire registrazioni circoscritte a qualche scarso effetto sonoro (Ortoleva e Scaramucci 2003, 720 ss.). Il nuovo procedimento era mutuato, naturalmente,

dalla BBC, dal *control panel* sperimentato dall'attore e regista radiofonico Val Gielgud (fratello del più famoso John) già nei primi anni Trenta, in base al quale attori e rumoristi venivano disposti in diversi studi radiofonici per poi essere coordinati e integrati fra loro nel mixaggio finale svolto nella principale cabina di regia (Quazzolo 2000, 174). Tra gli altri interpreti di questo secondo Riccardo, questa volta citati già nel palinsesto giornalistico, si ricordano Nando Gazzolo (nel ruolo di Northumberland), Piero Carnabuci, Marcello Giorda, Ottavio Fanfani, Enzo Tarascio.

Come si accennava in apertura, il radiodramma italiano raggiunse il suo apogeo tra gli anni Quaranta e i Sessanta, sia in termini di gradimento del pubblico sia in termini di collaborazione delle *star* (autori, attori e registi), sia in termini quantitativi di produzione sia in termini qualitativi in quanto forma compiuta, emancipata e, tranne nei casi di consapevole adattamento, svincolata rispetto al teatro drammatico da palcoscenico. La natura ibrida e incerta delle prime forme radiodrammatiche ebbe a riflettersi anche nell'ambiguità di certi autorevoli giudizi, che se da un lato intuivano, già negli anni Trenta, l'essenza compiuta e autonoma del mezzo radiofonico (“[...] alla radio non manca proprio niente! La sua essenza consiste nel fatto di servirsi solo dell'udito come mezzo per offrire una rappresentazione compiuta”, Arnheim 1987, 81), dall'altro mostravano di non cogliere – significativamente, anche fuori dall'Italia – la natura del regista radiofonico, subordinato gerarchicamente sempre e comunque all'autore del cui pensiero rimane un mero esecutore, uno strumento cui è affidato “il compito modesto di dirigere a posteriore l'esecuzione: un compito simile a quello del musicista o dell'attore” (Arnheim 1987, 124). Con gli anni Cinquanta, finalmente, la vera metamorfosi, il superamento definitivo di quella sorta di complesso di inferiorità che stigmatizzava il teatro alla radio subordinandolo a quello sul palco e, in alcuni casi ben noti, anche un ribaltamento dell'ordine di successione tra la versione radiofonica e quella scenica, con la prima che non solo può precedere la seconda ma, addirittura, ‘funzionare’ invariabilmente meglio proprio per effetto del suo originario concepimento radiofonico – da manuale fu, in questo senso, il caso di *A Slight Ache* (1959) di Harold Pinter (appunto, una delle *star*), non sempre convincente sul palco una volta risolta la peculiare e originaria ambiguità radiofonica. Quindi, con l'affermarsi della supremazia irreversibile della TV, l'incamminarsi del radiodramma verso una fase prima critica e poi, con la riforma RAI del 1975 (che riduceva drasticamente le risorse destinate alla sperimentazione radiofonica a favore della programmazione televisiva), pressoché terminale. Un coma di difficile reversibilità se non fosse stato, in tempi recentissimi, per una rianimazione a opera di una nuova generazione di autori e produt-

tori (si pensi a *Tutto esaurito*, il mese di teatro di Radio3, varato nel novembre del 2012 e giunto quest'anno alla sua quinta edizione).

Assegnare al più famigerato dei colpevoli, la televisione, il ruolo di *killer* seriale non vuole e non deve suonare però come una sentenza definitiva. Mancano i complici di tanta efferatezza. La sostanziale impossibilità di accedere all'originaria voce degli autori e attori, non sempre adeguatamente conservata o accessibile, nei nostri archivi, se non in alcuni casi, rende la natura unica e irripetibile dell'evento teatrale spesso estendibile anche a quello radiofonico, che invece disporrebbe in sé degli anticorpi per una sua conservazione. E che obbliga l'odierno fruitore a un doppio, forse triplo, grado di immaginazione.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Arnheim, Rudolf. (1936) 1987. *La radio. L'arte dell'ascolto*. Roma: Editori Riuniti.
- Balbi, Gabriele. 2010. *La radio prima della radio. L'Araldo telefonico l'invenzione del 'broadcasting' in Italia*. Roma: Bulzoni.
- Baldini, Gabriele, ed. 1954. *William Shakespeare: The Tragedy of King Richard II*. Napoli: R. Pironti e F.
- Baldini, Gabriele. 1964. *Le tragedie di Shakespeare*. Torino: ERI.
- Briggs, Asa, e Peter Burke. (2002) 2010. *Storia sociale dei media. Da Gutenberg a Internet*. 3ª ed. ampliata. Bologna: il Mulino.
- Caponi, Paolo. 2015. "Shakespeare al buio. *Riccardo II* ai microfoni della radio italiana". In *Riccardo II dal testo alla scena*, a cura di Mariangela Tempera, 123-139. Bologna: Emil di Odoia.
- Davies, Anthony. 1986. "Shakespeare on Film, Radio and Television". *Shakespeare Survey* 39: 1-12.
- De Benedictis, Angela Ida. 2004. *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*. Torino: EDT - De Sono.
- Loverso, Gilberto. 1948. "Riccardo secondo Strehler". *Bis*, 4 Maggio.
- Malatini, Franco. 1981. *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia. 1929-1979*. Torino: ERI.
- Mantelli, Alberto. 1955. "Problemi di regia radiofonica". In AA.VV., *La regia*. Torino: ERI.
- Ortoleva, Peppino, e Barbara Scaramucci, a cura di. 2003. *L'enciclopedia della Radio*. Milano: Garzanti.
- Pirandello, Luigi. 1995. *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani. Milano: Mondadori.

- Proust, Marcel. 1983-84. *Correspondance*, t. X (1919-1911), édité par Philp Kolb. Paris: Plon.
- Quazzolo, Paolo. 2000. *Delitti in palcoscenico. La commedia poliziesca italiana dal 1927 al 1954*. Udine: Campanotto.
- Rocca, Enrico. 1938. *Panorama dell'arte radiofonica*. Milano: Bompiani.
- Stampa Sera*, 19/12/1949; 04/05/1956.

