

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

Virginia Criscenti
(Università degli studi di Torino)

Pubblicato: 21 ottobre 2024

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

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

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

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

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

virginia.criscenti@unito.it

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

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Virginia Criscenti

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

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

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

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

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

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

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

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

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

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

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

⁸ *Ibidem*.

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

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

¹¹ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ *Ibidem*.

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

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

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

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

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

²⁸ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁰ *Ibidem*.

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

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

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

⁴¹ *Ibidem*.

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

⁴³ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁹ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*.

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

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

⁸¹ *Ibidem*.

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

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

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

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

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

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

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

Edoardo Sanguineti: [...] Ce la facciamo dunque questa intervista o non ce la facciamo?

Socrate: Ce la facciamo sì, carissimo, l'intervista... ma tu chi sei però? Sei un intervistatore?

ES: Ecco, intervistatore veramente, propriamente no.

S: Che peccato ragazzo, come puoi tu infatti farmi un'intervista se non sei un intervistatore?

ES: Tu ritieni o Socrate che occorra proprio essere un intervistatore per fare un'intervista?

S: Ma come? Non sono forse i vasai quelli che fanno i vasi e gli indovini non sono quelli, mio caro, quelli che fanno le indovinizioni e gli indovinamenti? Così amico mio non diremo noi che un'intervista me la dovrà fare un intervistatore o ci sono altri che fanno le interviste oltre gli intervistatori?

ES: In verità, sono gli intervistatori quelli che fanno le interviste.

S: Hai mai fatto interviste tu?

ES: Mai, o Socrate.

S: Ahimè, lo vedi bene anche tu che non sei niente un intervistatore, ma vediamo un po' insieme noi due se possiamo metterla in un altro modo la cosa. Abbiamo detto io credo, che sono i vasai quelli che fanno i vasi e quelli che fanno gli indovini quelli indovinano, è così o hai già mutato opinione?

ES: È così assolutamente, o Socrate.

S: Dunque che diremo noi ancora? Diremo che il vasaio fa i vasi in quanto è vasaio o che è vasaio in quanto fa i vasi?⁸⁵

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

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

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

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

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

⁸⁶ *Ibidem*.

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

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

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

Intervistatrice: Gira.

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

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

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

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

D: Sii più precisa, che dice?

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

D: Adamo?

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

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

I: Isacco chi?

D: Massì Isacco il grande Isacco.

I: Ahh Isacco Newton.

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

I: Ma quello è morto.

D: Nooo. E così Rebecca è rimasta vedova?

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

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

I: Ma no prima.

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

I: Ehhh il diluvio universale.⁸⁸

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

⁸⁸ *Ibidem*.

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

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

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

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